

WYDAWNICTWO AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI W KRAKOWIE.

**PRACE**  
**KOMISYI HISTORYI SZTUKI**

**TOM I. — ZESZYT I.**

**SPRAWOZDAŃ KOMISYI DO BADANIA HISTORYI SZTUKI W POLSCE T. X**

PIOTR BIEŃKOWSKI: O lecytach greckich w krakowskich zbiorach. — JÓZEF SERUGA i ZYGMUNT HENDEL: Kościół Narodz. Najsw. Maryi P. w Łapczycy. — JULIAN PAGACZEWSKI: Gobeliny z h. Pogoń w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. — MARYAN GUMOWSKI: Hans Schwarz i jego polskie medale. — W. STANISŁAW TURCZYŃSKI: Włoskie majoliki quattrocenta w krakowskich zbiorach. — KONSTANCJA STĘPOWSKA: Trzy zabytki malarstwa polskiego z XV i XVI wieku. — STANISŁAW TOMKOWICZ: Dwie cenne polskie pamiątki w Wiedniu. — PIOTR BIEŃKOWSKI: Dopełnienie do pracy o lecytach greckich. — Sprawozdania z posiedzeń za rok 1910, 1911 i 1912.

**Z 3 TABLICAMI I 85 FIGURAMI W TEKSCIE.**

~~2. 375.~~

**W KRAKOWIE**  
**NAKLADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI**  
**SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SPÓŁKI W KRAKOWIE,**  
**GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE**  
**MCMXVII.**





Fig. 1. Achilles włózący zwłoki Hektora.

## O LECYTACH GRECKICH W KRAKOWSKICH ZBIORACH

NAPISAŁ

PIOTR BIENKOWSKI

Lecytami nazywano naczynia przeznaczone do przechowywania już to prostej oliwy, już to balsamów i innych wonnych olejków. Stosownie do tego miały one zazwyczaj brzusiec bardzo wydłużony o zarysach lekko eliptycznych, przechodzących dołem w parabolę, grzbiet płaski, czasem nieco wklęsły, szyjkę bardzo długą i cienką, umożliwiającą wydobywanie cieczy kroplami, pyszczek czyli lejek rozszerzony na kształt dzwoneczków leśnych lub kubka, jedno wysoko a niepozornie osadzone uszko i stopę małą w kształcie krążka, wzmocnionego czasem u góry pierścieniem. Całość ujmująca lekkością i wdziękiem, a do tego urokiem czysto malarskim, który się stał bez względu na epokę powtarza. Oto dolna i górna część naczynia są zamalowane ciemną, niemal czarną barwą, tak zwanym pokostem czyli szklivem. Wskutek tego środek naczynia jasny, zharmonizowany, stanowi silny i szlachetny akcent malarski, którego wdzięk jest spotęgowany wykwiśniętym obrazkiem figuralnym lub dekoracyjnym.

Rzecz naturalna, że lecyty służyły przede wszystkim żywym, a następnie zostały zastosowane do użytku mogilnego. Żywym, mianowicie przy kąpielach, ochładzaniu, pomazywaniu ciała oliwą w palestrach, choć do tego celu mężczyźni częściej posługiwali się mniejszymi naczyniami, tak zwanymi aryballami i alabastrami. Kobiety chętnie dawały lecyty pełne wonności jako podarunki ślubne (epaulia) nowozamężnym przyjaciółkom. Młoda małżonka zwykła była je cenić wysoko, zwłaszcza że zdarzały się między nimi

utwory, zdobne malowidłami najgłośniejszych rysowników. Stanowiły one część jej wyprawy, którą z sobą na wzór homeryckich κτέρεα zabierała do grobu<sup>1)</sup>.

Równie szerokie zastosowanie miały lecyty w kulcie zmarłych, których czczono głównie libacyami wylewanymi na grób, t. z. χοαί lub γάποτοι τιμαί. Panowało mniemanie, że podziemne moce, a więc także dusze nieboszczyków, chłoną chciwie owe płyny, złożone zazwyczaj z wody, miodu, mleka i oliwy i że przez to łagodnieją, stają się łaskawsze. Zwyczaj utrzymywał się naturalnie i wtedy, gdy prastara wiara w konkretne życie na drugim świecie u większości pobożnych oziębla i zwietrzała. Oliwę, która głównie wchodziła w skład takich libacyi, wlewano zazwyczaj z lecyt. Oliwy takiej używano także do pomazywania nagrobków, co, jak nasza woda święcona, miało je chronić od mściwości złych duchów. A nawet jeszcze przed pogrzebem, gdy nieboszczyk leżał na marach, obstawiano je rozmaitemi naczyniami, między niemi lecytami, które następnie wkładano do grobu. Jeżeli ciało jego grzebano, lecyty aż do naszych czasów zachowały się cało, bez znaczniejszych uszkodzeń. Natomiast jeśli je palono, lecyty także okazują ślady ognia, a w dodatku są często pogruchotane. Zwyczaj bowiem bliżej nam nieznan nakazywał naczynia mogilne, przynajmniej niektóre, rozbijać w drobne kawałki, aby uczynić je niezdolnymi do praktycznego użytku i przerwać związek między nieboszczykiem a ziemią.

W ten sposób lecyta stała się głównym przyborem w obsłudze grobów, a tem samem symbolem czci oddawanej zmarłym. W nadnaturalnych rozmiarach, wysokości czasem metrowej i większej, nie z gliny, ale z marmuru wykute, stoją nieraz na szczycie grobowców attyckich, rysując się zdala na tle błękitnego nieba.

Dzięki swemu wielorakiemu zastosowaniu lecyty są z kilku względów ciekawe. Nie tylko jako utwory przemysłu artystycznego o delikatnym zazwyczaj rysunku i kolorycie, nie tylko jako echo donośne postępów wielkiej sztuki malarskiej, ale także jako świadectwa głębszego związku, jaki zwykł w sztuce stosowanej greckiej zachodzić między dekoracją, a przeznaczeniem naczynia. Błędne było mniemanie, że na naczyniach greckich malowano dowolnej treści obrazy. Przeciwnie, lecyty prawie zawsze zdobiono wizerunkami, których osnowa była zastosowana do ich praktycznego użytku. I tak lecyty, zawierające oliwę czy pachnidła do kąpieli, zdobiono scenami toaletowemi; lecyty, które miały służyć jako cadeaux de nocés, epizodami z obchodu weselnego; lecyty pośmiertne obrazkami walk już to mitycznych, już to rzeczywistych, jeżeli nieboszczyk poległ na wojnie; wizerunkami łowów, lub innych scen z życia codziennego, jeśli zmarł śmiercią naturalną; wreszcie lecyty z góry przeznaczone na to, aby wraz ze szczątkami nieboszczyka pochowano je w grobie, scenami z obchodów pogrzebowych. Na nich to nierzadko widzimy osoby, które niosą lecyty do mogiły, lub je ustawiają na stopniach grobowca, by spełnić przepisane obrzędy. W ten sposób same naczynia tłómaczą, ku jakiemu celowi służyły, i naodwrot, gdy na podstawie postronnych wiadomości uda się nam okre-

<sup>1)</sup> Zagraniczna literatura naukowa może się pochlubić osobnemi studyami nad tym przedmiotem, z których na wzmiankę zasługują: E. Pottier, Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funèbres (Paris 1883); Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque p. 215 nst.; Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbilder, str. 27 nst.; Dumont-Chaplain, Les céramiques de la Grèce propre, II p. 63 nst.; Murray-Smith, White Athenian vases in the British Museum (London 1896); A. Fairbanks, Athenian Lekythoi (New-York 1907); W. Riezler, Weissgrundige attische Lekythen, I Band: Text; II Band: Tafeln (München 1914). Tam są zacytowane niezliczone rozprawy, rozrzucone po czasopismach.

ślić, kiedy i przy jakiej sposobności używano lecyt, zrozumiemy lepiej ich dekorację malowaną.

Lecyty dzielą różnorodność techniki z innymi gatunkami naczyń. A więc są lecyty czarnofigurowe, czerwonofigurowe i białogruntowane. Pomiedzy białogruntowanymi odróżnić należy dwie wielkie grupy: jedną starszą z pierwszej połowy V-go wieku, gdzie postaci są czarnym pokostem konturowane, a inne barwy są nieznacznie tylko do uwydatnienia szczegółów użyte; drugą późniejszą, w której zarówno postaci jak akcesoria są rozmaitymi, ale zawsze matowymi malowanymi kolorami. Takie lecyty nazywają krótko polichromowanymi. — W pierwszych dwóch technikach, z których — jak wiadomo — czarnofigurowa panuje wyłącznie do ok. 530 r., następnie zaś aż do wojen perskich walczy o byt z czerwonofigurową i też mniej więcej około r. 480 ulega — były wykonywane lecyty wszelkiego rodzaju i przeznaczenia. Także biało gruntowane lecyty z pokostowymi zarysami figur — a więc pierwsza wielka grupa — służą bez różnicy żywym i umarłym. Natomiast w drugiej połowie V-go i z początkiem IV-go wieku ustala się w Atenach, Eretryi i sąsiednich miejscowościach zwyczaj malowania lecyt do celów mogilnych wyłącznie wedle norm drugiej grupy, to jest matowymi kolorami na białym tle, gdy tymczasem technika czerwono- i czarnofigurowa — ta ostatnia naturalnie o tyle, o ile jeszcze w drugiej połowie wieku V-go wegetowała — zostaje ograniczona do lecyt służących za życia człowiekowi.

Kształt lecyt ulegał z biegiem czasu pewnym zmianom. Jak inne naczynia greckie lecyta staje się coraz smuklejsza, coraz wiotksza, pieści oko obrysem coraz miększym. Linia największej szerokości brzuśca, czyli największy obwód naczynia przypada w archaicznej epoce dosyć nisko, mniej więcej na środek wysokości. Z czasem największa średnica podnosi się do linii grzbietu. Dzięki temu najstarsze lecyty są brzuchate, przysadkowate, zbliżone do arybalu, późniejsze coraz cieńsze, a w końcu prawie zbyt smukłe i wysokie. Z drugiej jednak strony pamiętać należy, że choć były one na kole zdunskim wyrabiane ręcznie, odstępstwa od norm zdarzały się nieraz, a więc na kształcie lecyty jako na wskazówce chronologicznej nie można zupełnie polegać. Także bieg meandru, kształt i barwa palmet zdobiących grzbiet naczynia i tym podobne ornamenty nie mogą służyć za kryterium czasu bezwzględnie pewne. Wykonanie zewnętrznych szczegółów dekoracji powierzano najczęściej podrzędnym rzemieślnikom, którzy nieraz bezmyślnie je powtarzali wbrew duchowi czasu, albo zdarzało się, że w jednym i tym samym warsztacie kilku dekoratorów współcześnie używało rozmaitych wzorów mniej lub więcej swobodnych.

Do rozklasyfikowania lecyt mamy właściwie jedno tylko nieomyślne kryterium — analizę stylu. Ale trzeba jedną rzecz zważyć. Nad ozdobą wielkich naczyń jak amfory, kraterów, czasze, pracowali i na nich się nieraz podpisywali pierwszorzędni artyści lub ich uczniowie, tak że można odróżnić poszczególne ręce lub warsztaty, określić ich czas i wzajemny stosunek. Na lecytach zaś prawie żaden dekorator się nie podpisywał i żaden warsztat nie wyrabiał ich wyłącznie. Skutkiem tego przy klasyfikacji lecyt trzeba o wiele częściej polegać na osobistym poczuciu stylu, bez oparcia o jakieś głośne nazwisko, techniczne czy antykwaryczne znamiona. W żadnym razie nie można podawać zbyt dokładnych dat, ujętych w ciaśniejsze granice niż dwadzieścia, trzydzieści lat. Najczęściej wypada poprzestać na określeniu, czy lecyta jest z pierwszej czy drugiej połowy VI-go lub V-go wieku.

Lecyty krakowskie, których jest 17, z wyjątkiem dwóch nie są wybitnymi dziełami ceramiki greckiej, styl ich i technika nie nasuwają żadnych szczególnych zagadnień, przeciwieństwa między kształtem zewnętrznym a rysunkiem nie ma. Dlatego nie trudno je uporządkować w następstwie chronologicznym. Jest tylko jedna niedogodność. Zgoła się nic nie wie o ich miejscu i czasie znalezienia, a nawet z wyjątkiem trzech o miejscu zakupu. Można tylko przypuszczać, że znaczna większość została znaleziona w południowych Włoszech lub Etruryi, naturalnie w grobach. Jak wiadomo w szóstym i piątym wieku wywóz wyrobów garncarskich z Attyki do Włoch, a szczególnie do Etruryi był ogromny. Najpraktyczniej będzie, jeżeli krakowskie lecyty przejdziemy w porządku przez wspólną technikę wskazanym; porządek ten bowiem na ogół odpowiada następstwu chronologicznemu, a zarazem umożliwia podniesienie u wstępu pewnych wspólnych właściwości grupy bez konieczności powtarzania ich przy każdym numerze. Przegląd poniżej podany rozpada się zatem na trzy ustępy: 1) lecyty czarnofigurowe; 2) czerwonofigurowe; 3) białogruntowe. — Z nich siedm znajduje się w Muzeum XX. Czarторыskich, dziesięć — przeważnie także z daru Księcia Władysława Czarторыckiego w Gabinetie historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dla krótkości oznaczam je: Czartor. i Uniw., dodając numery inwentarza i pomiary metryczne. Wszystkie dostały się do Krakowa przed r. 1894, to jest przed otwarciem Antykwaryum w Muzeum Czarторыskich i reorganizacją zbiorów uniwersyteckich.

### I. Lecyty czarnofigurowe.

Czarnopokostowane są: pyszczek zewnątrz i wewnątrz, zewnętrzna strona ucha, dolna część brzuśca, górna strona stopki. Wewnętrzna zaś strona ucha, spód i boki stopy, tudzież warga, zachowują naturalny kolor gliny, w tych bowiem miejscach naczynie było podczas malowania przymocowane, a przynajmniej ręką przytrzymywane.

1) Uniw. 1242 z daru X. W. Czarторыckiego (fig. 2); w. 0,31; o. 0,385. Złożona z kawałków, ale niezupełniona. Fugi zasmarowane czarnym kolorem rażą zwłaszcza na przednim koniu i głowie jeźdźca. Szyjka koloru gliny powleczonej lazurą jest u góry i dołu oddzielona czerwoną linią.

Na grzbiecie, ujętym od góry wzorem sztabkowym, trójca palmet prostopadłych (środkowej liście na dół, bocznych w górę); osobno po bokach ucha po jednej palmetce z pączkiem lotosu; między palmetami czarne kropki.

Obraz (0,09×0,25) obramiony u góry trzema czarnymi liniami, między którymi ornament łańcuszkowy, u dołu zaś szeroki czarny pas, ujęty w górze czerwoną linią obiegającą cały brzusec, dołem zaś sięgającą tylko na szerokość obrazka. Poniżej pas koloru gliny lazurowanej. Między brzuścem a stopką czarny pierścień ujęty dwiema liniami, również z tła naczynia wydobytemi.

Dwaj jeźdźcy ruszają wraz z giermkim i psami w pole (fig. 3). — Po lewej stronie kolumna dorycka jako symbol budynku. Dwie z niej wychodzące kabłąkowane linie nie są dziełem przypadku, to jest zbyt obficie umaczanego pendzelka. Malarz chciał nimi może oddać rodzaj traw bardzo wysokich i sztywnych, coś jakby trzciny, którymi przystrajano domy i stajnie. Przed domem dwaj jeźdźcy, których głowy sięgają aż w górną ramę obrazu. brodaci ale gołowasy, z psami. W pośrodku piechur bez zarostu, spokojnie kroczący i gestykułujący. Wszyscy trzej niosą po dwie włócznie

w prawej ręce, a niskie białe kapelusiki na głowach. Nadto jeźdźcy mają na sobie sztywne trackie płaszcze (t. z. ζεῦσις), biało nakrapiane. Ich lewe końce z białymi szerokimi pręgami zwisają ku prawemu biodru. Na plecach okrągłe tarcze z czerwonymi niegdyś krawędziami, a białymi kulami jako godłem na zewnętrznej wypukłej stronie. Także brody jeźdźców i przepaski w włosach są czerwone. Tym samym kolorem były uwydatnione ogony i grzywy koni; tylny koń ma nadto nasadę grzywy i ogona białą. Białe są także kółka na uździenicy i cuglach tylnego konia. U przedniego te szczegóły się zatarły; tam bowiem, mianowicie na piersi, pokost był widocznie zbyt cienko nałożony i przybrał w ogniu jasno-brunatny kolor, który pod lewym koniem na dolnej części brzuśca pozieleniał. Także psy mają białe brzuchy.

U pieszego przepaska w włosach tylko dwiema rytemi liniami odznaczona. Zato gałązka wieńcząca głowę czerwona. Białe są dwa paski od prawego ramienia skośnie biegnące. Na jednej z nich zwiisał zapewne miecz, którego nie widać. Drugi, to rąbek płaszczyka biało nakrapianego z długimi końcami, zwisającymi z przedramion. W podniesionej lewej ręce trzyma pacholek jakiś mały przedmiot, może owoc.

Rysunek pobieżny, chociaż wprawny. Oko zamiast w profilu jest jeszcze przedstawione de face. Włos zebrany w węzeł i podwiązany przepaską. Ale fałdy szat są już oddane rytemi liniami. Wogóle styl charakterystyczny dla późniejszych waz czarnofigurowych. A więc lecyta pochodzi z drugiej połowy szóstego wieku z okresu Pizystrata i jego synów. Wykonanie i wypalenie jest ogółem staranne, tylko oś wazy jest nieco przechylona w lewą stronę.

Podobne tematy są częste w czarnofigurowem malarstwie. Np. na lecytacie w Berlinie (Furtwängler, Vasensamml. n. 1948; por. n. 1847, 1871, 2055).

Z płaszcza jeźdźców, ich kapelusików, kroju brody w klin bez wąsów, wywnioskował Furtwängler (Arch. Anzeiger X (1895), str. 35, n. 24), że są to jeźdźcy tessalscy, dobrze znani w Atenach w epoce Pizystrata. Wniosek ten potwierdziły badania W. Helbiga (Mémoires de l' Acad. d. inscr. et b. lettres, t. 37 (1904), str. 216 nst.). Oto Pizystrat już w czasie swej pierwszej tyranii utrzymywał ścisłe stosunki z Tessalią, której kawaleria uchodziła za najlepszą w Grecji. Notabene w Atenach nie znano jeszcze tej broni. Ówczesni jeźdźcy ateńscy, których widzimy na najstarszych wazach i na nagrobkach, byli po prostu hoplitami, którzy tylko dla przyspieszenia marszu jeździli konno, walczyli zaś pieszo. Kiedy w r. 511 Spartanie wylądowali w Faleronie, aby wypędzić z Aten synów Pizystrata, tyśiąc jeźdźców tessalskich zawezwanych na pomoc pobiło ich na głowę i zmusiło do powrotu na okręty. Od tego czasu jazda tessalska zyskała wielką popularność w Atenach i często ją widzimy na wazach attyckich. Ale gdy na dotychczas znanych, — zwłaszcza na publikowanej przez Helbiga (l. c.) amforze berlińskiej



Fig. 2. Lecyta czarnofigurowa.

fig. 25, tudzież w Museo Gregoriano (Helbig, Führer <sup>3</sup> n. 472) — jeźdźcy tessalscy nie mają tarcz, na krakowskiej lecytyce występują z tarczami, co dowodzi, że obok lekkiej kawaleryi była znana ciężka. W pieszym młodzieńcu uznać należy giermka (ὄπερέτης, później ἀμειππος), którego rzeczą było przede wszystkim dbać o konie i psy i w razie potrzeby pomagać rycerzom konnym przez udział w walce, a przynajmniej przez trzymanie im tarcz i płaszczów, jeśli zsiadłszy z koni walczyli pieszo. Zato, gdy jeźdźcom przyszło pędzić naprzód lub rejterować tak, że niepodobna im było nadążyć pieszo, giermkowie siadali po za nimi na zadach końskich. Nadto dowiadujemy się z krakowskiej lecyty, że tak jak jeźdźcom z Magnezyi małoazyatyckiej, także tessalskiej kawaleryi to-



Fig. 3. Jeźdźcy tessalscy ruszają w pole.

warzyszyły czasem na pole walki psy. Widocznie były to psy wojenne, tresowane do tego, aby się rzucić na wroga.

Lecyta krakowska prawie napewne była przeznaczona iść w grób wraz z nieboszczykiem, poległym na polu chwały. Do niego to odnosi się scena wymarszu, powyżej opisana. Temu samemu zapewne celowi służyła następująca lecyta, na której jest wyobrażone mityczne zwycięstwo, tryumf Achillesa.

2) Czartor. 1245; w. 0,315; o. 0,365. Złożona z kawałków; szpary zasmarowane albo czarną, albo żółto czerwoną farbą na podkładzie kredowym wedle tego, czy na figury czy na tło obrazu wypadały. Nadto szyjka i przeważna część brzuśca po za obrębem sceny, tudzież stopka, przemalowane żółto-czerwoną farbą, która miejscami się złuszczyła. Dość dużo drobnych kawałków w obrazie jest uzupełnionych gipsem, jeszcze więcej szczegółów jest przemalowanych. W rycinie (fig. 1) są pierwsze wykreskowane, drugie wypunktowane. Z tem wszystkim całość jest autentyczna. Tylko ryte kontury postaci odnawiać widocznie ostrym narzędziem chciał uwydatnić, skutkiem czego pokost w tych miejscach się wykruszył i zarysy są dzisiaj bardzo grube i ciężkie.



Na grzbiecie ornament sztabkowy, poniżej podobna trójca palmet jak nr. 1; tylko z obu stron ucha po dwie palmety, z których zewnętrzna z liśćmi zwróconymi na dół. Także cztery linie u szczytu brzuśca są tak samo rozcieńczonym pokostem wyciągnięte jak na poprzedniej lecytce, ale między nimi, jak daleko sięga obraz (0,045 × 0,29), ornament kwadracikowy. Linia terenu, zamykająca obraz od dołu, czerwona. Pierścień powyżej stopki jak nr. 1.

Achilles włóczący zwłoki Hektora. — W środku rydwan z kołem o czterech sprychach, poręczą, dyszlem i t. d., czerwona farbą tu i ówdzie podkreślonymi, pędzi ponoszony czterema końmi w galopie. Usiłuje powściągnąć je woźnica w charakterystycznym stroju tejże klasy ludzi: długiej, może niegdyś białej tunicy, po wierzchu której jest przepasana skóra zwierzęca czarna, niegdyś centkowana. Na głowie hełm »attycki« z nalicznikami i wysokim grzebieniem, tarcza »beocka« na plecach, bardzo długi bicz w prawej ręce. Brzegi tarczy, grzebień na hełmie i broda woźnicy, czerwone. Na tarczy ślad godła: tylne nogi i zakręcony ogon lwa raczej niż psa. — Na rydwan wskakuje z tyłu Achilles nagi, potężnej budowy ciała; na głowie hełm koryncki na tył głowy cofnięty, z długą kitą, na nogach nagolennice, sięgające powyżej kolana, w lewej ręce tarcza »beocka« z brodą maską Sylena, którego prawe oko się wykruszyło. Ma nadto miecz i długą włócznię. Brody Achillesa i Sylena czerwone. Z pod hełmu na prawej skroni wymyka się pasmo długich włosów, które spada aż na pierś. Jest to zapewne odznaka żałoby, którą Achilles nosił po śmierci Patroklosa. Do rydwanu są w niewidoczny sposób przymocowane nogi trupa Hektora, włóconego na wznak, zupełnie nagiego, z długą — również niegdyś czerwoną — brodą, wąsami i jeszcze dłuższymi włosami. Naprzeciw rydwanu leci z podniesionymi symetrycznie skrzydłami Iryda, nacechowana posochem w lewej ręce, z którego to posochu ocalał na górnym końcu laski jeden pierścień wraz z kropką, należąca do drugiego pierścienia. Prawa jej dłoń, której palce znikły niemal do szczytu, była podniesiona ruchem, nakazującym poniechanie dalszej zemsty. Jest ubrana w krótki chiton przepasany z rozporkiem, z którego wyłania się prawa noga, ze względu na czarne tło, na którym się rysuje, już pierwotnie białą przezroczystą farbą wymalowana. Stopa jej była pierwotnie nieco dalej na lewo naszkicowana. Włos Irydy w pukle nad czołem ułożony, a zebrany w węzeł na tyle głowy, spada na pierś długą kosą; zdobi go czerwony dyadem. Twarz, jak inne nagie części ciała, była niegdyś biała.

Pod końmi, tudzież w przestworach między postaciami napisy. Pierwsze głoski z lewej strony można czytać: εως i uważać za końcówkę nazwiska: Ἀχιλλεύς. Ale następny napis: τεπος trudno odnosić do woźnicy Achillesowego, sławnego Automedona, gdyż głoski τ i π są wyraźne. Raczej może to być nazwa jednego z koni. Tak samo do koni odnoszą się napisy: Πομεγς (pomex) i Ηετα, z których zwłaszcza ostatni nie odpowiada żadnej greckiej nazwie. Natomiast początek wyrazu pod postacią Irydy można czytać: πομ[πός]; w takim razie byłaby oznaczona nie swoim nazwiskiem, ale jako wysłanniczka, jako poseł. Wszystkie te pomyłki i nieudomowienia nasuwają domysł, że dekorator albo nie umiał pisać, albo nie rozumiał napisów w pierwotnym wzorze, z którego korzystał, i tylko odrysowywał je bezmyślnie.

Z waz greckich, przedstawiających tę samą scenę, najwięcej pokrewieństwa okazuje czarnofigurowa amfora, znana oddawna, obecnie w Brytyjskim Muzeum w Londynie (publ. po raz ostatni przez Weiszäckera w Roschera Mytholog. Lexikon, s. v. Patroclos, fig. 12). Epizod, o którym mowa, jest tam wedle mnie przedstawiony w chwili nieco

późniejszej. Woźnica już zatrzymał rydwan, konie stoją spokojnie, przed nimi rycerz, oznaczony napisem jako Odysseus. Achilles zeskokczył z rydwanu i odwracając się odeń, pochyła się nad zwłokami Hektora i rozwiązuje sznur, którym były związane jego ręce; nogi zaś widocznie są jeszcze przymocowane do rydwanu. Mniejsza o to, że rzecz cała odbywa się w pobliżu mogiły Patroklosa, którego mara (εἴδωλον) unosi się nad nią. Ważniejsza, że w głębi po drugiej stronie rydwanu, zwrócona do woźnicy, stoi podobna jak na krakowskiej lecyicie skrzydlata postać kobieca, która prawą rękę udrapowaną zwraca jakby z gestem rozkazującym do Achillesa, aby odwiązał zwłoki Hektora. Niestety amfora londyńska nie została dotychczas z pożądaną dokładnością odrysowana i zbadana. Stąd i napis przy skrzydlatej postaci umieszczony, Raoul-Rochette, a za nim O. Jahn (Archäol. Beiträge, str. 133) i Weiszäcker (l. c.), czytają Κόνισσος(?) i odpowiednio do tego tłumaczą ją jako uosobienie kurzawy (Κονίσσαλος u Homera, Κονία lub Κόνις zazwyczaj), która otacza walczących, inni zaś, jak Murray (Arch. Anzeiger 1900, str. 215), czytają Κόμ[δ]ος i nie wdając się w wyjaśnienie napisu, dopatrują się tu demona nieszczęścia, sprawczyni omamienia, Ἄτη. Tymczasem lecyta krakowska przynosi rozwiązanie zagadki. Jak tu, tak i na londyńskiej wazie uznać należy Irydę, która kładzie kres dalszemu pastwieniu się nad zwłokami. Jak na krakowskiej lecyicie, tak i tu przyjąć należy, że malarz nie umiał czytać i tylko mechanicznie odtwarzał napisy swego pierwowzoru; być może, że napis ten brzmiał Ἰριδος, a więc nazwa bogini w genetiwie, a on odpisał Κόμ[δ]ος. — Jakkolwiek się rzecz miała, udział Iridy w scenie wleczenia trupa Hektora jest zupełnie uzasadniony. Wprawdzie u Homera Iryda nie udaje się wprost do Achillesa z rozkazem, aby zaprzestał się mścić nad wrogiem, lecz wedle Iliady XXIV 55—140 Zeus, wzruszony słowami Apollina, posyła Irydę z wezwaniem do Tetydy, aby przyszła na Olymp i przedkłada jej, jak bogowie się gniewają na Achillesa za to, że zatrzymuje zwłoki Hektora niewykupione u siebie; sam wreszcie wysyła Irydę do Priama z wezwaniem, aby zażądał od Achillesa wydania trupa syna; Tetyda zaś udaje się do Achillesa i nakłania go do przyjęcia okupu od Priama. Artyści, którzy skomponowali obrazy na wazie krakowskiej i londyńskiej, uprościli sobie akcją, wyprawiając Irydę wprost do Achillesa. Innymi słowy Iryda jest dla nich wykładniczką woli bogów, zagniewanych na Achillesa za nadużycie przemocy, jest reprezentantką ich opieki nad zwłokami Hektora, którą Homer przez usta Apollina (l. c. 33—54) tak dobitnie wyraża. — Także pod innym względem lecyta krakowska zgadza się z Homerem. Oto, jak przy opisie wspomniano, Achilles ma długi włos, który wymyka się z pod hełmu i spada na twarz. Widać, że jest to znak żałoby po Patroklosie i że scena przedstawiona odbywa się przed spaleniem zwłok przyjaciela na stosie. Wedle Iliady (XXIII, 46) Achilles nie chce ani wykąpać się, ani włosów skrócić, pokąd Patroklos nie będzie pogrzebany. Wedle w. 141—152 obcina sobie włosy dopiero, gdy zwłoki Patroklosa leżą na stosie, i wkłada mu je do ręki.

Waza krakowska jest jedyną, która uzmysławia żałobę Achillesa. Zgadza się z Homerem także pod tym względem, iż Hektora trup jest całkiem nagi, i że długi włos jego wlecze się i targa po ziemi (Il. XXII 401—3). Natomiast Homer nie wspomina w opisie tej sceny o woźnicy, który równie jak i poprzedni szczegół nie tylko na naszej lecyicie, ale i na innych występuje zabytkach sztuki<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> O wleczeniu trupa Hektora na dziełach sztuki starożytnej pisali w ostatnich czasach oprócz wymienionych w tekście: F. Staehlin, Röm. Mitteil. XXI (1906), str. 349, gdzie jest także podana starsza literatura; tu-

Lecyta krakowska jest niestety tak zniszczona, że analiza jej stylu jest niemożliwa. Z dobrej jednak kompozycji, ze starannego i szczegółowego rysunku, który tu i ówdzie się zachował, widać, że była utworem artysty stojącego na tym poziomie co Exekias, Timagoras i t. p. i że pochodzi z ostatnich dziesiątków lat VI-go wieku.

3) Czartor. 1452; w. 0'32, o. 0'39. — Szyjka i ucho przyklejone. Samo naczynie niepełnięte, tylko powyżej i poniżej prawego ramienia środkowej postaci uszkodzone i w ten sposób odrestaurowane, że odnawiacz najpierw oblepił tę część warstwą kredy czy gipsu i na nim domalował brakujące szczegóły; z nich twarz kobiety dotąd trzyma się (w międzyczasie także oderwała się), ale poniżej ramienia farba w dwóch miejscach odpadła i odsłoniła glinę naczynia. Partye przemalowane są na załączonej rycinie (fig. 4) wykreskowane, uzupełnienia zaś są wypunktowane.



Fig. 4. Zapasy Peleusa z Tetydą.

Szyjka od grzbietu oddzielona czerwoną linią. Dekoracja grzbietu złożona, jak zazwyczaj, z sztabek i pięciu palmet. Obraz (0'12×0'22) dołem zamknięty tylko jedną czerwoną linią, ma u góry aż cztery linie okalające tegoż koloru, między nimi czarny ornamentik łańcuszkowy, sięgający tylko na szerokość obrazu. Pierścień między brzusem a stopką — koloru gliny lazurowanej.

Zapasy Peleusa z Tetydą. Grupa składa się z czterech osób. Peleus w krótkim chitonie pochyla się silnie naprzód, przenosząc ciężar ciała na lewą nogę, aby od tyłu chwycić w pól Tetydę. Ale głowa jego i oba ramiona znikają za postacią Tetydy. U lewego boku długi miecz w pochwie silnie w tył cofnięty, dowodzi gwałtowności ruchu. Chiton fałduje się dopiero poniżej paska. Tetyda przyodziana w bardzo długi i szeroki himatyon i joński chiton z półrękawami, obsyty u dołu zębatą falbaną, z włosami, który pokrywa czapka czy czepiec podwiązany i zdobny dyademem, daremnie

dzięk U. Mancuso Memorie d. Acc. dei Lincei, Cl. d. scienze morali, ser. V, vol. 14 (1911) 686. Wazy odnośne zestawil także Baumeister, Denkm. p. 736.

usiłuje uciec i odwracając głowę rozkłada ramiona z wyrazem przestachu. Towarzyszące jej Nereidy ubrane także w przepasane, dołem obrębione chitony i himatyony, które zwisają z ramion, uciekają podobnie każda w inną stronę, z odwróconymi głowami, które stroją po części czerwone wieńce. U prawej włos na kark spadający jest wyraźnie oddzielony, u lewej spływa z szyją w jedną masę. Porwanie odbywa się na tle festonów bliżej nieokreślonych, obciążonych jednym olbrzymiem gronem. Widocznie akcesorya krajobrazowe mają tu, jak często na późnych czarnofigurowych wazach, znaczenie ściśle dekoracyjne i służą do urozmaicenia jednostajności tła<sup>1)</sup>.

Na twarzach niegdyś białych żaden szczegół, nawet oczy, nie jest oddany rytemi liniami. Również ramiona i nogi, na których biały kontur tu owdzie się zachował, nie miały rytów. Za to fałdy himatyonów, miejscami czerwono nakrapianych, są starannie odtworzone w stylu pizystrackiej epoki. Przedramiona kobiet mają kształt kikutów, z wyjątkiem lewej ręki Tetydy, a prawej jednej z towarzyszek. Biała farba, która pokrywała je, zapewne nie tylko łagodziła ostrość i nienaturalność takich konturów, ale i oddawała w ogólnych zarysach brakujące dłonie i palce. Malarz widocznie unikał przecięcia się paru postaci, a tam, gdzie niepodobna było tego wyminąć, znalazł z trudności bardzo prymitywne wyjście, każąc połowie jednej figury niknąć za drugą<sup>2)</sup>. Z tego wszystkiego wynika, że lecyta krakowska jest pobieźnym utworem ceramiki z końca VI-go wieku.

B. Graef (Jahrb. d. deutschen arch. Inst. I (1886) str. 192 nst.) zebrał aż 108 przykładów tejże sceny i uporządkował je wedle schematów i kategorii. Od tego czasu przybyła lecyta w Brytyjskim Muzeum (repr. Journ. of hell. stud. XXXI (1911), str. 13), tudzież wazy uwzględnione w najnowszej rozprawie, która o tym przedmiocie traktuje: J. Kaiser, Peleus und Thetis, Diss. München 1912, str. 63, tudzież Wolters, SB. d. k. bayrischen Akad. d. W., phil. hist. Klasse 1915, 3-te Abhandl. str. 10 nst.

Krakowska waza należałaby do kategorii, którą Graef określa jako II 1 Bcz. Częstość tej sceny na wazach tem się tłumaczy, że porwanie Tetydy przez Peleusa było mityczną alegorią małżeństwa zawartego z miłości i doskonale nadawało się do ozdoby podarunków ślubnych, tak zwanych epauliów.

4) Uniwers. 1092, przejęta z Gabinetu Mineral., któremu ją X. Michał Sołtyk, kanonik kapituły krakowskiej, bratanek sławnego biskupa Kajetana Sołtyka, ofiarował<sup>3)</sup>. W. O. 225

<sup>1)</sup> Por. Heinemann, Landschaftl. Elemente in d. gr. Kunst (1910) str. 77, uw. 5.

<sup>2)</sup> Por. R. Delbrück, Beitr. zur Kenntnis der Linienperspektive in der griech. Kunst (Bonn 1899) str. 24 nst.

<sup>3)</sup> O tymże ks. Michale Sołtyku, dziekanie kapituły krakowskiej od r. 1782, najobfitsze bodaj, choć stosunkowo szczuple wiadomości znajdują się w Łętowskiego L. Katalogu biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, (Kraków 1853), t. IV, str. 73/74, tudzież w monografii Rudnickiego K.: Biskup Kajetan Sołtyk (Kraków i Warszawa 1906). Jeszcze jako młody człowiek jeździł ks. Michał do Rzymu po naukę i w sprawach, przez stryja mu powierzonych (Rudnicki str. 97). Jest więc prawdopodobne, że stamtąd przywiózł naczynia greckorzymskie, następnie Uniwersytetowi ofiarowane. Łętowski tak pisze o jego zamiłowaniu w sztuce i nauce: »Miał zbiór kamieni i pierścionków, wagi wielkiej dopóki żył, ale po śmierci jego (20 paźdź. 1814 w Krakowie) sprzedano to za bezcen. Tak zwany swój gabinet numizmatów odpisał Akademii. Sam kilka medalów dał wybić, pomiędzy którymi na chwałę Michała Sołtyka, gdy jedzie z koroną moskiewską do Władysława IV. Są i historyczne obrazy Franciszka Stachowicza, które dał wykonterfektować, a potem sztychować. Bawił się historią polską, przyczem notował fakta i dostał mi się po nim manuskrypt, ale z którego nic nie zrobisz«. Zarówno Rudnicki (str. 242) jak i St. Tomkowicz (Galerya portretów biskupów krak. (1905) str. 217) donoszą, że Michał Sołtyk wystawił stryjowi w kaplicy Śto-krzyskiej na Wawelu olbrzymi i okazały, choć w złym smaku pomnik. Istotnie

(bez drewnianej podstawy, która naturalnie jest nowa). Największy obwód 0,285 m. przypada nieco powyżej środka brzuśca i zmniejsza się niepozornie ku górze tak, że u szczytu brzucha wynosi o pół centymetra mniej. Nie pęknięta nawet, ale kąpiel czyli lazura, w którą naczynie zaraz po ulepieniu zanurzono, widocznie była źle przyrządzona, gdyż po wypaleniu przeważnie się złuszczyła, a wraz z nią odpadł w wielu miejscach czarny pokost. Ogółem technika naczynia pozostawia wiele do życzenia, a w dodatku jest ono w kilku miejscach obtłuczone.

Grzbiet naczynia, tudzież obramienie obrazu takie, jak nr. 1 z tą różnicą, że u góry zamiast łańcuszka ornament dwukropkowy.

Wyjazd orszaku czy rodziny Dyonizosa na rydwanie czworokonnym (fig. 5). Po lewej stronie postać kobieca w długim himatyonie, z warkoczem podwią-



Fig. 5. Wyjazd orszaku Dyonizosa.

zanym czerwoną wstążką, wstępuje na rydwan, trzymając oburącz lejce, a nadto długi bicz w prawej ręce. W głębi nad końmi sterczy górną połową ciała zupełnie podobna kobieta, trzymając w podniesionych rękach gałęzie bluszczu, wijące się po całym obrazie. Twarze i kikuty ramion kobiecych były niegdyś białą farbą wykończone. Do nich twarzą zwrócony sam Dyonizos z długą, niegdyś czerwoną brodą i niskim a szerokim kapeluszem, który dołem jest obszyty szeroką wstęgą, czerwono nakrapianą. Zresztą jest odziany w chiton i himatyon, spadający z ramion. Na wykruszonej części kadłuba końskiego widać ryte linie fałdów himatyonu, co dowodzi, że postać bożka była rysunkowo ustalona, zanim malarz domalował sylwetę końskie. Tych jest cztery, nieco na ukos w głąb ustawionych, choć po ilości głów i ogonów wydawałoby się, że ich jest tylko trzy. Najbliższy oku widza koń ma grzywę i część piersi czerwoną, także przedpiersnik jest

napis na nim kończy się słowami: Hoc Epitaph. scripsit et exarari mandavit Michaël Soltyk Dec. Cathr. Crac. — ale z słów tych wynika tylko autorstwo napisu. Dr. Józef Korzeniowski, który zwrócił łaskawie moją uwagę na powyższe źródła, donosi mi także, że w aktach Biblioteki Jagiellońskiej są wzmianki o gabinecie numizmatów ks. M. Soltyka. O stosunkach łączących pralata z malarzem Smuglewiczem zob. Tomkowicz, l. c. str. 222.

czerwony. Drugi koń, z wysuniętą naprzód i pochyloną głową, miał grzywę i ogon białe. Dzisiaj ta barwa się wykruszyła. Plama nad głową trzeciego konia nie jest przypadkowa, lecz pochodzi z zamierzonego, ale nie wykonanego tyrsu, który trzymał Dyonizos w lewej ręce. Przed końmi kroczy, odwracając górną część ciała wraz z głową, Sylen, który trzyma w obu rękach lejce. Ogon jego, broda i włos, były niegdyś czerwonym kolorem podkreślone. Sądząc z poważnej powierzchowności kobiet towarzyszących Dyonizosowi, nie są to Nimfy, ale boginie, a więc wsiadająca na rydwan — może matka jego Semele, a trzymająca gałązki bluszczu, to żona jego Aryadna. W takim razie mielibyśmy na naszym obrazku fragment pochodu bogów, jadących na wesele Peleusa z Tetydą, czy też samego Zeusa z Herą. A więc znowu aluzja do obchodu weselnego,



Fig. 6. Dziewczynki łapiące sarnę w ogrodzie.

na którym krakowska lecyta z pewnością znajdowała się w rzędzie darów ślubnych. Prawie identyczna scena jest na czarnofigurowej lecycie w Berlinie (Furtwängler Vasensammlung n. 1989); por. n. 1962, 1976 i 7. Wszystkie te naczynia, nie wyłączając naszej lecyty, rażą ogromną pobieżnością i ogólnikowością rysunku, który głowy odtwarzał w t. z. zgubionym profilu i ani jednego szczegółu w twarzy nie oddał rytą linią, wóz zaś i koła u wozu odtworzył zaledwie kilku byle jakimi kreskami i to nieodpowiadającymi czarnej sylwecie. Ciekawe jest to, że linia terenowa wozu i Sylena jest inna niż koni i postaci przy nich stojących. Koń drugi, mimo że jest wysunięty naprzód, jest dłuższy od innych<sup>1)</sup>. Nogi koni, zwłaszcza tylne, wyglądają jakby bez kopyt i pędin, albo jakby głęboko tkwiły w błocie.

5) Uniwers. 1158 z daru X. W. Czartoryskiego; w. 0139; o. 0175. Nie pęknięta, ale lazura w wielu miejscach tak się starła, że żółtawo-czerwona glina wybiła się na wierzch. Stopka kształtu tarczy wypukłej łączy się bezpośrednio z brzusem i jest nieco wyszczerbiona. Na grzbiecie bażant pokostem wymalowany w prawo, z niektórymi piórami czerwonymi, między dwoma liśćmi bluszczu, wyrastającymi wprost z ziemi. Obrazek (0,05 × 0,10), u góry tylko czarną linią odgraniczony, jest u dołu zupełnie podobnie zamknięty jak nr. 1 i 4.

Dwa dziewczątka łapiące sarnę w ogrodzie (fig. 6). Środek sceny zajmuje palma. Nadto po całym obrazku ciągną się gałęzie, których drobne listki, z obu stron równomiernie rozmieszczone, nie dają się określić. Pod drzewem sarna z czerwonymi łatami na tułowiu, z podniesioną głową, nadstawionymi uszami, jakby zaniepokojona i nie wiedząca, w którą stronę uciekać. Ruch jej nóg wskazuje, że jest gotowa do skoku

<sup>1)</sup> Por. R. Delbrück, l. c., str. 20.

naprzód czy w tył. Po obu bokach pozornie oddalające się postaci kobiece, odziane w chiton i himatyon, wysoko na kark nasunięty, górną część ciała odwracają ku sarnie i wyciągają jedną rękę, jakby ją chciały złapać czy zwabić do siebie. Chitony mają na przodzie czerwoną t. z. *παράφη*, także brzegi himatyonu uwydatnione tym kolorem. Na głowie czerwona przepaska, a włos tylko w zewnętrznych zarysach oddany. W przestworach między postaciami czarne plamy.

Urok tej sceny leży w przeciwstawieniu tła krajobrazowego postaciom ludzkim. Mamy przed sobą zaczątek idylli. Pod względem kompozycji drzewo wraz ze sarną stanowi jakby oś, po której bokach postaci ludzkie stoją naprzeciw siebie niemal heraldycznie. W harmonii z obrazkiem pozostaje ozdoba grzbietu, bażant, który występuje podobnie na lecytacie czarnofig. w Berlinie (Vasenkatal. n. 1941, z Etruryi). Na lecytach tamtejszych n. 1996 i 2437 widzimy podobnie ułożone sceny, przedstawiające zbiórkę owoców. Najwięcej jednak zbliża się do naszej lecyta paryska (repr. Pottier, Vases du Louvre, t. 86, F 362).

Tego rodzaju przeciwstawny sposób komponowania na tle krajobrazu był przede wszystkim ulubiony w sztuce wschodnio-greckiej, staro-jońskiej, z kąd go przejęła w drugiej połowie VI-go wieku sztuka attycka. Do tego czasu odnieść należy naszą lecytę — wprawdzie bardzo pobieżnie, ale wprawnie i z delikatnym poczuciem ruchu rysowaną.

Gdy w powyższych lecytach wysokość równała się dwu i pół, dwu i dwom trzecim średnicom, następujące trzy lecyty są daleko smuklejsze, gdyż są trzy do czterech razy tak wysokie, jak średnica ich brzuśca. Jeśli już ten wzgląd przemawia za tem, że są późniejsze od reszty, to właściwość ich techniki utwierdza nas w tem mniemaniu. Należą bowiem do rzędu naczynek najpobieżniej malowanych; a więc tanich, znajdujących w wielkiej ilości w Atenach<sup>1)</sup>. Mają zazwyczaj białe tło, na którym ornamenty są czarno- lub czerwonofigurową techniką wykonane. Ale często nawet nie dawano im pobiałych, tak że wzory występują wprost na jasnej matowo czerwonej glinie. Kratki, zygzaki, kropki, szachowe pola, palmety, gałązki bluszczu i t. p. — oto ulubione motywy tej klasy naczyń. O ile są czarnym pokostem malowane, uważać je należy za przeżytki starożytności, która jeszcze przez cały wiek V-ty wegetowała i dopiero z początkiem następnego wygasła, zaopatrując najuboższy plebs w bazgroty, do których już Arystofanes w *Ekklezjuszach* 995 robi aluzję. Odmienność kształtów naszych naczynek nr. 6—9 stanie nam dopiero w właściwym świetle, gdy je porównamy ze szczerze archaicznymi lecytami, repr. w dziełach: Sieveking-Hackl, *Vasensamml. in München I*, t. 6, fig. 43, 44, 79 i t. 28 i E. Pottier, *Vases du Louvre I*, t. 39—40.

6. Uniwers. 1157, niewiadomego pochodzenia, w. 0'135; o. 0'14. Nie pęknięta, ale pobiała na brzuścu w wielu miejscach się złuszczyła, odsłaniając naturalny kolor gliny. Pyszczyk spłaszczony i pęknięty, szyjka i grzbiet nie były nigdy pobielane. Także stopka ma naturalny kolor gliny. Pozioma czarna linia dzieli ją na dolną i górną połowę. Na grzbiecie promienie i sztabki w dwu rzędach ponad sobą. Jak widać z innych, lepiej zachowanych okazów, są to zwyrodniałe pączki lotosu, które w dodatku uroniły łączące je pierwotnie łodyżki. Zdobna część brzuśca (0'075×0'05) jest u góry zamknięta dwiema liniami czarnymi, u dołu zaś trzema czarnymi pasami, dokoła naczy-

<sup>1)</sup> Por. Max Meyer, *Athen. Mitteil.*, XVI (1891), p. 309.

nia biegnącymi. Dekoracja składa się z dwóch pasów kratkowanych, między którymi wije się gałązka bluszczu o 6 liściach, a czterech gronach na długich szypułkach.

Niemal identyczna lecyta z piątego wieku znajduje się w Paryżu (repr. Pottier, *Vases du Louvre* I, t. 87, F 528). Podobne kraty i gałązki bluszczu są na lecytach berlińskich (n. 2016 - 18). Ogółem wieniec z bluszczu występuje tam częściej, im bardziej się zbliżamy do wieku IV-go, z początku częściej na szyjce, później na brzuchu. Całość sprawia miłe i harmonijne wrażenie.

7) Uniwers. 1159, z daru X. W. Czartoryskiego, w. 0'145.; o. 0'14. Nie pęknięta, nie przemalowana. Zarówno brzusec w dół aż do dwóch czarnych linii obiegających naokół, jak i szyjka wraz z grzbietem były niegdyś powleczone cielistą barwą, z pod której przeziera czerwony kolor gliny. Ta sama barwa przebija między wspomnianymi dwiema liniami u spodu zdobnej części brzuszka. Szyjka i grzbiet tak jak nr. 6.

Dekoracja brzuszka (0'05 × 0'065) składa się z dwu kratkowanych pasów, między którymi rząd zygzaków. Poniżej dolnej kratki ornament dwukropkowy. Podobne kraty i kropki na lecytce berlińskiej (Vasenk. n. 2014).

8) Uniwers. 1156, z daru X. W. Czartoryskiego; w. 0'135; o. 0'014. Nie pęknięta, doskonale zachowana.

Grzbiet i szyjka mają naturalny kolor gliny lazurowanej. Brzusec biało gruntowany. Stopka po połowie czerwona i czarna. Na grzbiecie wzór, jak nr. 6 i 7. Dekoracja brzuszka (0'045 × 0'07) ujęta u góry grubą czarną linią, u dołu dość szerokim czarnym pasem na białym tle. I pas i linia obiegają brzusec dokoła. Między nimi trzy otwarte ku górze czarne palmy, dziesięciolistne, osadzone na dwóch pierścieniach. Przewroty między nimi są wypełnione zwyrodniałymi pączkami lotosu, które przybrały kształt pałek, czy maczug. Ich odrośle tworzą arkady nad palmetami. Całość efektowna.

Podobne borty z palmet i pączków lotosu, ale tylko w górnej połowie odtworzone, zdobia

lecyty czarnofigurowe późnego stylu w Berlinie n. 1968—70.

## II. Lecyty czerwonofigurowe.

Pyszczyk, wargę, ucho i stopka tak samo zabarwione jak u czarnofigurowych. Szyjka zaś i brzusec są całe czarnopokostowane z wyjątkiem obrazu i ram jego, które



Fig. 7. Atena krocząca do ataku.



zachowują kolor gliny lazurowanej. Taką samą barwę ma grzbiet na wcześniejszych lecytach; wtedy ornament na grzbiecie bywa czarny, odwrotnie na późniejszych jest on czarny, a ornamenty są czerwone.

9) Uniwers. 1087, z daru X. Wł. Czartoryskiego (fig. 7) w. 0·195; o. 0·235. — Szyjka zachowała tu wyjątkowo kolor gliny lazurowanej i nie jest niczem oddzielona od grzbietu, na którym czarnofigurową techniką jest u góry oddany wzór sztabkowy i pięć palmet. — Obrazek na brzuścu (0·085 × 0·14) jest u góry obramiony czterema czarnymi liniami na czerwonym tle, a między nimi meander, urozmaicony trzema krzyżkami. Teren oddany czerwonym paskiem między dwoma czarnymi liniami.

Jedyną ozdobę brzuśca stanowi postać Ateny bez hełmu, kroczącej do ataku ze spuszczoną długą dzidą, w lewej zaś ręce trzymającej zamiast tarczy jednego z węzłów egidy bardzo szerokiej, obramowanej astragalem. Cienkie zygzaki, wymalowane bardzo rozcieńczonym pokostem dopełniają charakterystyki egidy jako skóry, która na plecach opada aż do połowy korpusu. Głowa Ateny, z długim warkoczem spadającym na plecy i trzema lokami zwisającymi na piersi, jest przystrojona cienkim dyademem z dwoma listkami nad czołem i czerwoną wstążką obwinietą dokoła dyademu. Pod egidą chiton joński z półrękawami, widoczny nad prawym łokciem; zakładka czyli apoptygma sięga do połowy ciała i zwisa dwoma długimi końcami, widocznymi na prawym boku. Na wysokości kolan chiton jest przyozdobiony cieniutkim poprzecznym szlakiem. Stopy bosc. Na prawo od głowy napis czerwony: ΚΑΑΕ.

Dolna połowa postaci jest widocznie za drobna w proporcjach. Malarz ogółem nie obliczył się z miejscem, a w dodatku, gdy po ustaleniu konturów wypełniał przestrzeń między postaciami czarnym pokostem, przez nieuwagę wtargnął pendzlem w prawe udo i kolano Ateny, skutkiem czego wygląda jakby kulawa. Podobnie jest chybione prawe ramię bogini, tudzież stopy, przednia za wielka i bezkształtna, tylna za drobna i niedokształcona. Malarz usiłował nadać twarzy indywidualny wyraz, dał więc bogini szerokie usta, ostro zakończony nos, wielkie oko. Tego rodzaju próby są rzadkie w tak wczesnym okresie, ale zdarzają się, np. na czaszy Pentezylei w Monachium (repr. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasen. t. VI).

Co do stylu, to draperya w ugrupowaniu fałdów, oddanych trzema do pięciu liniami, okazuje wyraźne znamię t. z. dojrzałego archaizmu. Także górna powieka, jedną tylko zaznaczona linią, dolna zaś zanadto wygięta, odpowiada normom tego okresu, który przypada na ostatnie dziesiątki lat VI-go, pierwsze V-go wieku. W przyozdobieniu grzbietu, a po części ram obrazka, malarz posługiwał się jeszcze techniką czarnofigurową. Wszystko to wskazuje, że lecytę krakowską odnieść należy do przełomu wieku VI-go na V-ty. Co więcej wydaje się prawdopodobnym, że podniesione powyżej błędy rysunku przypisać należy temu, iż artyście nawykłemu do malowania czarnofigurową techniką, a więc — że tak powiem — w pozytywny sposób, przyszło z trudnością wydobyć negatywną sylwetę zapomocą czerwonofigurowej techniki, w której jeszcze nie miał wprawy. Znamy pierwowzór, który naśladował. Atena w zupełnie tej samej postawie, z tym samym charakterystycznym ruchem ręki, trzymającej węża egidy, występuje dość często na czarnofigurowych naczyniach. I tak jako uczestniczka walki Bogów z Gigantami na lecytacie w Berlinie (n. 2023), jako orędowniczka Heraklesa i Jolaosa w walce z hydrą lernejską na lecytacie w Luwrze (repr. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art X., fig. 375 i 176).<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Por. L. Savignoni, *Ausonia V* (1910), str. 78 i tam podaną literaturę.

Jest zasługą M. Meyera (Athen. Mitteil. XVI. 311 nstp.), że pierwszy zwrócił uwagę, a Brücknera (tamże, XXXII. 402 nstp.), że pierwszy udowodnił, iż lecyty często parami i trójcami malowano i sprzedawano i że scenę, która z powodu szczupłości miejsca nie mogła się na jednej lecytie pomieścić, dopełniano na drugiej i trzeciej. Można tedy przypuścić, że lecyta krakowska miała pierwotnie parę, niejako bliźnię siostrę, na której był czy Gigant przedstawiony, czy Herakles z Hydrą lub t. p. Napis *καλή* pojmować należy, nie jakoby malarz był dumny z swego dzieła i kazał podziwiać urodę Ateny, ale że pamiętał o dzielności bogini i stawiał ją za wzór tej Atence, w której ręce naczynie

miało kiedyś się dostać. A więc rodzaj naszego: Chwała Atenie!

Ku praktycznemu celowi, bo do przechowania wonnych olejków używanych w kąpeli, służyła lecyta:

10) Czartor. 605; w. 024, o. 027. Na dnie stopy napisane Ἰατρικὴς 1873, widocznie rok i miejsce znalezienia. Złożona z kawałków zlepionych, lecz nieprzemalowana. Przed stłuczeniem była wystawiona na nierównomierny ogień, jaki zwykł płonąć w grobie przy całopaleniu. Skutkiem tego lazurowana glina, z której tła scenka środkowa jest wydobyta, przybrała kolor popielaty, mniej lub bardziej intensywny, a pierwotne tło tylko na stopach dziewczyny ocalało. Także pokost zachował przeważnie swój połysk. Szyjka oddzielona od grzbietu or-



Fig. 8. Dziewczyna przy basenie.

namentem sztabowym między dwiema czarnymi liniami na glinianem tle. Tą samą techniką wykonany wieniec palmet na grzbiecie.

Obraz (0,105 × 0,10), ujęty u góry meandrem między trzema czarnymi liniami, u spodu ornamentem półjajowym między tyłuż kreskami (fig. 8). W środku młoda, naga dziewczyna z krótkimi włosami, przepasanymi czerwoną wstążką, stoi pochylona na lekko zgiętych kolanach i wkłada obie ręce do wielkiego basenu (*λουτήριον*), opartego na krótkiej, a grubej nodze, stojącej na masywnym, zapewne kamiennym postumencie. Na miednicy bezmyślne litery: ΠΔΠ. O postument stoi oparta czarna lecytka. W głębi szata złożona, zwisająca ze ściany, na której także zawieszono na sznurku małe t. z. alabastron.

Typ dziewczyny smukłej, chudej, urodą zbliżonej do efeba, sposób oddania szaty kilkunastu równoległymi liniami, przedewszystkiem zaś oko przedstawione z przodu, mimo że powinno być w profilu — wszystko to dowodzi, że mamy przed sobą utwór t. z. surowego pięknego stylu, a więc około r. 480—450. Takie sceny z kąpeli są dosyć częste na wazach, że wymienię: berlińskie n. 1843 i 2476, hydryę londyńską (repr. Jour-

nal of hell. stud. XXX. (1910), t. 3, do str. 55). Więcej takich przykładów podaje Hauser w dziele: Furtwängler-Reichhold II., 237, tudzież Wolters w Archiv f. Religionswissenschaft, VIII Usener Beiheft (1905), str. 9; wreszcie Sudhoff, Aus dem antiken Badewesen (Berlin 1910) str. 39, fig. 30.

11) Czartor. 1252 (fig. 9). Wyjątkowo podano w Inwentarzu, że pochodzi z Noli-Tymczasem widocznie jest zakupiona ze zbioru Branteghema, jak wynika z opisu w dziele: Froehner, Collection van Branteghem (1892), n. 143; tam jednak jako miejsce proveniencji są podane Ateny i tego trzymać się należy. W. 0'34; o. 0'385; złożona z kawałków. Szyjka powyżej nasady ucha przyklepiona. Górna część głowy kobiecej w obrazku wstawiona, i domalowana. Tak samo inne nieznaczne okruchy na brzuścu, z tyłu. U spodu szyjki ornament z wołami oczami. Na grzbiecie system z trzech palmet i dwóch kwiatów lotosu. Nad obrazem (0'14 X 0'155) i pod obrazem meander między czterema czarnymi liniami. W obrazie: Bakchantka przed wizerunkiem Dyonizosa (fig. 10) włos jej i twarz, z wyjątkiem ust i podbródka, nowe. Płasa spokojnie, z lewym ramieniem ku bogu podniesionem wyżej niż prawe. Oba jej ramiona wraz z dłońmi są schowane w workowatych, jakby zaszytych rękawach, które, jak uczą inne wizerunki (n. p. na czarno-fig. lecytacie w Berlinie 1967), czasem wkładało się jak rękawice i związywało na plecach. Nadto ma na sobie obszerny fałdzisty chiton. Nogi bōse. Cały włos jej spadający na plecy jest przemalowany. Za Bakchantką tyrs, oparty — jak się zdaje — o ścianę i ozdobiony czerwonymi gałązkami bluszczu. Także przed i za wizerunkiem Dyonizosa tkwią podobne latorośle, tak samo zabarwione. Przed Bakchantką niby półstolik ofiarny na dwóch nogach, przysunięty do słupa; może jest to cały stół z krótszej strony wyobrażony, druga para jego nóg byłaby zasłonięta bałwanem. Błat stołu podwójny, wzmocniony kolumnką. Na stole wielki puchar z wysokimi uchami, t. z *κάνθαρος*. Sam bożek, którego korpus wraz z słupem jest otulony płaszczem, stoi jakoby oparty o ten słup, który ma tylko abakus i podstawę, — prawdopodobnie więc jest drewniany. Głowa bożka, z zarostem i uwieńczona czerwonym bluszczem, przedstawia się z profilu, z długim na kark zwisającym włosiem.

Jak dowodzi analogia naczyń, zestawionych i opracowanych przez A. Frickenhaus'a (Lenäenvasen, 72-tes Winckelmannsprogramm, 4<sup>o</sup> Berlin 1912, z 5 tabl. i 19 fig. w tekście), w rzekomej głowie Dyonizosa uznać należy jego maskę, którą czasem wtykano na pal, a czasem tylko przytwierdzano do pala, zastępującego resztę postaci. Jest to zatem t. z. *Διόνυσος περικλιόνιος*, czczony w postaci słupa, owiniętego płaszczem i uzupełnionego maską boga. Tenże uczony starał się udowodnić z pomocą tekstów, że wazy odnośne przedstawiają uroczystość zwaną Lenaiami, podczas której Atenki oddawały cześć starodawnemu idolowi Dyonizosa, wyciosanemu z drzewa i obwieszonemu płaszczem i maską. Prof. K. Robert z Halli (Göttinger Gelehrte Anzeigen VI, 366—373) osądził jednak ujemnie ten



Fig. 9. Bakchantka płasająca.

domysł i usiłował dowieść, że zarówno na naczyniach, jak i w początkowych ustępach Lizystraty chodzi nie o uroczystość publiczną, jaką były Lenaia, ale prywatną. Wedle niego są tu przedstawione tak zwane Jobakcheia, odprawiane w świątyni Dionizosa, Bakcheionie przed bałwanem bożka z przydomkiem Orthos, a jedyny raz tylko wzmian-



Fig. 10. Bakchantka przed wizerunkiem Dionizosa.

owane przez Philochorosa (u Athenaiosia II. 38 c). Rozumie się samo przez się, że owo Bakcheion było czemś innym niż Lenaion, a Dionizos Orthos nie był identyczny z Dionizosem Lenaios. Nasza lecyta, która przedstawia rodzaj adoracji jednej tylko Bakchantki odnosi się raczej do prywatnej niż publicznej czci Bakchusa i zawierała zapewne święte olejki, które pomazywano posągi boże. Leczyta krakowska motywem rąk schowanych, tudzież stylem swoim zbliża się najbardziej do stamnosu niegdyś w Hotelu Lambert w Paryżu, dzisiaj na zamku ks. Czartoryskich w Gołuchowie. Frickenhaus wspomina także na str. 36, n. 15 naszą lecytę, którą znalazł z opisu Froehnera, rycinę zaś stamnosu (n. 14) powtarza na tablicy II. u dołu. Sposób oddania fałdów chitonu na krakowskiej

lecycie, — zapomocą kilkunastu równoległych linii, oko Bakchusa odtworzone z przodu zamiast w profilu, dowodzą, że miał rację Furtwängler (cytowany u Frickenhausa), który ją uważał za utwór surowo pięknego stylu, a zatem z lat ok. 470 przed Chr.

12) Uniwers. 1059, z daru X. W. Czartoryskiego (fig. 11), w. 0'26; o. 0'26 (w środku brzuśca 0'27). Szyjka niegdyś odłamana, naczynie zresztą niepęknięte, ale pokost wykruszył się w wielu miejscach. Na grzbiecie pięć czarnych palmet, oddzielonych od szyjki czarną linią. Na grzbiecie między czterema liniami, sięgającymi tylko na szerokość obrazu, meandrowy pasek; co trzeci meander czerwony krzyż (z czarną kropką w środku) na czarnym tle. Dolną ramę obrazu tworzy linia terenu koloru gliny lazurowanej, jeszcze krótsza od górnego meandru.

Obrazek (0'11 X 0'1) składa się z postaci kobiety kroczącej, która odwraca głowę niosąc w lewej ręce alabastron, tudzież taśmę, w prawej puzderko. Głowa nie była osobno konturowana, w dodatku zarysy jej się wykruszyły, tak że działa tylko sylwetą, stosunkiem czerwonej plamy do czarnego tła. Górna powieka już dwiema kreskami oddana, ale dolna kreska jeszcze nie równoległa do górnej, lecz ukośna. Żrenica już w profilu, punktem czarnym odtworzona. Śmiało i trafnie są oddane rozcińczonym pokostem zarówno fałdy jońskiego chitonu jak i himatyon, pięknie przez lewe ramię przerzucony. Pod draperią zaznaczony wewnętrzny kontur prawej nogi, tudzież zewnętrzny lewej, a raczej naprzód wysuniętej, boć stopa tej nogi fałszywie narysowana, jakoby była prawą. Miejsce bogatych, bardziej ornamentalnie wyciągniętych fałdów surowego stylu zajęły nieliczne, ale bardziej pomnikowe, z rzeźby przejęte motywy, obliczone na większe rozmiary. Szkoda, że i na tem naczyniu malarz przy ostatecznem konturowaniu zadaleko wtargnął pendzlem w lewe ramię postaci, skutkiem czego jest ona za wątła w piersi. Ruch żywo oddany. Obuwie na stopach pominięte. Puzdro, widocznie lekkie, bo niesione na dłoni, jest przedstawione nie, jakby należało oczekiwać w trzech czwartych, ale w pełnem de face, na którym widoczne są otwory na klucz i dwie nóżki. Zarówno ten sposób oddania, jak i ostry profil głowy są wynikiem nie tyle nieumiejętności, ile pospiechu i niedbalstwa wykonawcy. Styl wazy jest tak zwany piękny, ale pochodzi z początków tegoż stylu, to jest z lat około 450 przed Chr. — Postać powyższą pojmować należy w myśl uwag, wygłoszonych przy n. 9, jako Atenkę, niosącą podarunek ślubny nowozamężnej towarzysze nazajutrz po weselu, który to dzień co do znaczenia towarzyskiego odpowiadał naszej wili ślubu. Jak okazuje odwrócona głowa, jest to wyimek z większej kompozycji.



Fig. 11. Lecyta z kobietą kroczącą.

Wspomniany A. Brückner zebrał i opracował kilkadziesiąt naczyń ateńskich, głównie miednic (t. z. λέβητες γυμνοί), na których jest szczegółowo przedstawiony odnośny epizod obchodu weselnego (Athen. Mitteil. XXXII. 1907, 79 - 122). Tam na okazach odtworzonych tabl. V—IX, a zwłaszcza V, 2 i VIII, widzimy całe szeregi kobiet spieszących z podarkami. Widzimy w ich ręku naczynia, kosze, pudełka, poduszki, tamburyny, wstążki, ptaki i t. p. Na lecytacie nie było miejsca więcej niż na jedną osobę, ale ta jest dosyć wymowna; starczy za całość.

13) Uniw. 1166, z daru X. W. Czartoryskiego, w. 011; o. 0125. Popękana; prawa część grzbietu uzupełniona i domalowana Stopka nowa, przytwierdzona śrubką żelazną do brzuśca wypełnionego karukiem czy czemś podobnym, w dodatku, tak samo jak szyjka i grzbiet przemalowana czerwoną farbą, która puszcza zwilżona.

Ornament sztabkowy na grzbiecie jest nowy. Dekoracja brzuszka (005 × 007) składa się z dwóch rzędów palmet, przedzielonych pasem białogruntowym, na którym widać szczątki czarnego meandru. U góry i u dołu są po cztery palmy siedmiolistne, objęte łukami, które się kończą wolutami. Zewnętrzne palmy po prawej stronie nie są całkowite; z górnej palmy jest tylko połowa, z dolnej tylko ćwierć. W dodatku kontury listków w dwóch prawych palmetach górnego rzędu, jako dotknięte uszkodzeniem, odnawiacz uwydatnił czarną farbą. Dołem obu rzędów ciągną się po dwie linie, wydobyte tak jak palmy w lazurowanym tle gliny. Wykonanie niedbałe, bezstylowe, bardzo późne. Podobne lecytki z Beocji w berlińskim muzeum n. 3701 nst.; tudzież z Egiptu w Die griechisch-ägyptische Sammlung E. v. Sieglin, bearb. von R. Pagenstecher, (1913 Lipsk) tabl. 3.

### III. Lecyty białogruntowe.

Czarnopokostowane są te same części naczyń co przy czarno- i czerwonofigurowej technice, z tą jednak różnicą, że także wewnętrzna strona ucha i pyszczka są czarne, tylko wargę, spód i bok stopki okazują naturalny kolor gliny. Grzbiet i cylindryczna część brzuśca są zamalowane białą, lub żółtawo szarą farbą, która stanowi kredowe podłoże obrazu konturowanego pokostem lub matowemi barwami.

14). Uniw. 14.180. Nabyta r. 1912 ze spuścizny po ś. p. prof. M. Sokołowskim, który wraz z nr. 15 i 16 nabył ją w Atenach u antykwarza Lambrosa r. 1884. W. 033; o. 031. Pogruhotana w drobne kawałki, zanim przy całopaleniu dostała się po raz wtóry pod działanie płomieni. Skutkiem tego rozmaite kawałki rozmaicie są zabarwione. Przedewszystkiem biały ów podkład nabrał szaro-kremowego tonu z licznymi plamami. Miary zniszczenia dopełnił nowoczesny restaurator, który okruchy niefortunnie skleił, a szczeliny zalepił czerwono żółtą masą.

W najniższej, to jest czarnopokostowanej części brzuśca okrągły otwór, być może z zamierzonej, lecz nieuskutecznionej naprawy pochodzący. Grzbiet ujęty u góry „wolemi oczami“ pokrywa wytworna kombinacja trzech palmetek symetrycznie rozłożonych (fig. 12).

Obrazek (0135 × 018) jest u góry zamknięty meandrem, przerywanym co trzeci zawrot ukośnym krzyżykiem, u dołu czarną linią na podkładzie kredowym. Przedstawione jest: Przygotowanie do odwiedzin grobu (tabl. I). Przynajmniej ogólny, bardzo poważny charakter sceny z nutą pewnej nieśmiałości i melancholii przemawia za takim wyjaśnieniem. Na prawo stoi dziewczyna, zwrócona przodem do widza. Ale widocznie

zabiera się do odejścia i ta chęć doskonale wyrażona w twarzy odwróconej profilem, tudzież w linii prawego biodra, na którym ciężar jej ciała chwilowo spoczywa. W lewej ręce trzyma alabastron, w prawej zwisającej — niestety tak zatartej, że widoczny jest tylko koniec środkowego palca, a może i wewnętrzny kontur wielkiego — tkwił zapewne podobny przedmiot. Ma na sobie tylko himatyon, przerzucony przez lewe ramię, gdzie jest zaznaczony kilku szerokimi fałdami. Włos zaczesany na tył głowy i ujęty w warkocz. Wzrok jej kieruje się na towarzyszkę w tyle, która stoi zwrócona profilem w prawo. Odzież teje składa się z krótkiego, przepasanego chitonu bez rękawów i z długiego po kostki himatyonu. W prawej ręce trzyma naczynie z oryginalnym wieczkiem<sup>1)</sup>, w lewej alabastron. Fryzura jej taka sama jak towarzyszki.

Lecyta krakowska celuje pod wielu względami. Kompozycja jej nader prosta, znajomość i poczucie kształtów ciała kobiecego nadzwyczajne, śmiałość i pewność rysunku wyjątkowa. Typy obu postaci skończenie piękne, smukłe i elastyczne jak u dorastających efebów, a jednak pełne kobiecości i wdzięku. Obie w równym wieku, a jednak inaczej pojęte. Więcej sentymentu, regularniejsze rysy ma kobieta po lewej stronie, więcej indywidualności — po prawej. Różnica charakterów spotęgowana ustawieniem jednej w profilu, drugiej en face. Do tego gest i ruch postaci jest odmienny. Ile miękkości i nieśmiałości u tylnej, w lekko pochylonej głowie, ugiętych nieco kolanach, wysuniętej naprzód lewej nodze! Postać przednia ma ruch poważny, prawie majestatyczny, stoi silnie i pewnie, jak z brązu ulana. Jest niemal przeciwieństwem pierwszej, choć płynność ruchu i tutaj wybitna, mianowicie w zwrocie głowy i prawej ręce.

Przy tak drobnych rozmiarach uderza nas niezwykła poprawność w oddaniu szczegółów postaci, zwłaszcza dziewczyny przodem do widza obróconej, której dłonie i stopy są wprost świetnie skrócone. Mimo daleko posuniętej syntezy i idealizacji całość tchnie życiem, prawdą. Zasługa to przedewszystkiem doskonałego rysunku, płynnego, a jednak zdecydowanego i nie jednostajnego. Przeciwnie przy każdej formie odmienny przebija się akcent. Uchybienia nie ma żadnego. Smukłość i powiewność postaci spotęgowana kontrastem rąk poziomo pod kątem prostym ustawionych. Jest to środek wysoce artystyczny.

Nie mniej starannie traktuje artysta szaty i naczynia niesione przez kobiety. Fałdy pełne i lekkie opadają wolno, nie łamiąc kształtów ciała, które dyskretnie przebijają, a w części są obnażone. Pod względem kolorystycznym są one podobnie jak i włosy zaznaczone tylko plamą, to jest barwą lokalną. Również w śmiałych, a znamienych liniach, którymi ujęte są naczynia, znać lwi pazur artysty.

W sprawie techniki, narzędzi i materiału, jakimi posługiwał się malarz naszej lecyty, miło mi przytoczyć uwagi mego dawnego ucznia, a obecnie docenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, p. M. Dąbrowskiego, który wykonywając akwarele, odtworzone na tabl. I i II, miał dobrą sposobność przypatrzeć się naczyniu zbliżsk.

»Artysta mając przysposobione do rysunku tło brzuśca, naszkicował lekko scenkę wyżej opisaną, wyciągając kontury farbą pokostową ciemną, prawie czarną, obecnie brunatno-zieloną, jaka się głównie zachowała na włosach obu postaci. Aby zachować

<sup>1)</sup> Wolters (w Riezlera: Weissgrundige Lecythen str. 17 uw. 38), określa je jako naczynie na masło (σμήγματοθήκη). Natomiast Pernice (Jahrbuch 1899, 68) i Fritze (Arch. Anz. 1899, 16) uważają je za kadzielnice i nazywają kothonem, przeciw czemu przemawia egzemplarz ateński z dzióbkiem (Ephemeris archaiolog. 1899, 284). Najtrafniej o tej trudnej kwestyi sądzi Burrows (Journal of hell. stud. XXXI., 86, do fig. 14).

proporcye, a nie zacierać kształtów, naprzód wyrysował postaci w akcie t. j. całą budowę anatomiczną, a dopiero na ten rysunek ciała narzucił niejako szaty, które tym sposobem układają się na niem, nie psując, ani zakrywając kształtów. Naturalnie, że nałożona na prawą postać (bo na lewej nie zachował się ani ślad) barwa lokalna szat: cynobrowo brunatna, obecnie brudno bronzowa pokryła linie konturu i dopiero po odpadnięciu czy starciu farby ukazały się one naszemu oku. Ten sekret techniczny wskazuje, ile artyście zależało na poprawności rysunku i proporcjach, jak wielką do tego przywiązywał wagę.

Co do narzędzi, to scenka rodzajowa na brzuścu, a ornamentyka na grzbiecie, były wykonane dwiema odmiennymi technikami. Świadczy o tem charakter linii i pociągnięć. Mianowicie linie konturu były wyciągane rodzajem piórka, zapomocą którego można było grubość kresek dowolnie zmieniać przez naciskanie.<sup>1)</sup> Kształt tego piórka musiał być na końcu płaski, obcięty, jak na to wskazują zakończenia i początek kresek zawsze płasko czyli szeroko uciętych, podobnie jak to dzisiaj widać w piśmie rondowem, lub na rysunkach szerokim piórem lub ołówkiem wykonanych. Jak bowiem ołówek czy pióro nie pozwalają linii prowadzić jednym ciągiem, lecz raczej partyami, i dopiero potem włącza się je jedną w drugą, — tak i na lecytacie krakowskiej zarysy n. p. twarzy nie są jednostajne i nieprzerwane, ale przeciwnie usta są doczepione do nosa, podbródek do ust; ramiona są złączone z szyją, palce z dłońmi. Trzeba posiadać wielką wprawę, biegłość i pewność ręki, aby takim piórkiem stworzyć postaci o konturach tak stanowczych, a płynnych.

Zresztą następujący szczegół technicznej natury wskazuje na to, że piórko było tak przyrządzone, jak powyżej opisano. Oto farba spływała po niem o tyle tylko, o ile zdołał ją zabsorbować podkład kredowy na brzuścu naczynia, przy tak szybkim pociągnięciu jak przy pisaniu. A że powierzchnia pobiała była ślizka i gładka, — z pewnością nawet sztucznie wygładzona, — więc farba skąpo i nie równo spływała, podobnie jak to ma miejsce przy rysowaniu lub pisaniu piórem i atramentem po szkle lub politurowanem drzewie. Dlatego to pewne miejsca więcej, inne mniej zostały pokryte farbą pokostową, czego następstwem było mniej lub więcej zupełne zniszczenie i starcie jej z powierzchni brzuśca. W końcu że to było piórko, wynika z charakteru pociągnięć, których brzegi są płynne, równe, jakby wyciągnięte »grafionem«. Musiało tak być, ponieważ ostre, stałe końce i brzegi piórka nie pozwalały na rozlewanie się farby, jak n. p. pod pendzlem.

Farba była rzadka, płynna, — jak się wyżej rzekło — pokostowa. Spływała nierówno, jako złożona z różnych substancyj, skutkiem czego pewne kreski i linie są ciemniejsze, inne jaśniejsze. Tego zaś następstwem było, iż pewne linie ledwo że dzisiaj mającej, drugie zaś, jak przed wiekami, silnie występują. Farba ta w zasadzie ciemna, obecnie miejscami niknie, lub wręcz przeciwnie, jasno i biało występuje. Skąd to pochodzi? Oto farba tworzy pewną warstwę, która jako po nad powierzchnię ogólną wystająca, łatwo się ściera i niszczy, co widać na naszym naczyniu. Miejsca te są albo bezbarwne, ledwo dostrzegalne, albo lekko żółtawe, ugrone. Takimi są: ręka prawa i przed-

<sup>1)</sup> Nauka nie wyjaśniła dotychczas na pewne, jakiego narzędzia używali malarze waz. Na podstawie sumiennych studyów i prób Reichholda (w dziele Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Serie I, Text str. 146—152, 129), przyjmuje się zazwyczaj, że był to pendzlik jednowłosowy, to jest jedna szczecinka długa, umocowana na trzonku. Ponieważ jednak uczeni tej miary co Hauser (Berliner Phil. Wochenschr. Nr. 51, 1902) pozostają przy dawnej teorii piórka, więc tem chętniej przytaczam opinią prof. Dąbrowskiego bez zmiany.



udzia postaci prawej, uda postaci lewej. Ale co dziwniejsze, to jasno występujący kontur postaci profilu, i to tylko w części środkowej. Farba nie starta, przeciwnie widać lekką powłokę błyszczącą, jaką zwykła posiadać barwa silnie nałożona na naczyniu. I rzeczywiście farba w tych miejscach nie znikła, lecz spłowiała, zbladła, straciła swój barwik pod jakimś wpływem zewnętrznym. Najprawdopodobniej pogruchotane naczynie uległo nierównemu działaniu ognia. Jedne skorupy stały się brudniejsze, ciemniejsze, inne jaśniejsze, bledsze.

Podobnie błyszcząca, szklista plamę tworzą włosy obu postaci. I one są farbą pokostową założone, tylko że do tego celu służyło nie piórko, lecz pendzlik. Również



Fig. 12. Ornament na grzbiecie lecyty n. 14.



Fig. 13. Ornament na grzbiecie lecyty n. 15.

pendzlem są malowane szaty, których barwa nie jest już pokostowa, lecz matowa, złożona z glinki, łatwo ulegająca starciu i zwieterzeniu.

Wzór zarówno meandrowy, jak palmetkowy na grzbiecie (fig. 12) jest wykonany odmienną techniką, a może nawet inną ręką, mniej wprawną. Widać tu większy pośpiech, mniejszą staranność. Jest wątpliwe, czy artysta takiej miary, jak twórca scenki na brzuścu, chciałby sam wykonywać drobiazgi na grzbiecie. Należy to raczej do ucznia rzemieślnika, zwłaszcza, że wzory tam zastosowane są stereotypowe, bez indywidualnych cech. Linia świadczy o niepewnej ręce. Technika odmienna; wyłącznie był pędzel w robocie. Poznać to łatwo po grubości i szerokości linii. Podczas gdy linie okalające naczynie, tudzież wązkie paski u góry i u dołu białą gruntowanej części, są wyciągnięte piórem, za czym przemawia równość ich i płynność — linie palmetek i meandru, wyciągnięte pędzlem, są nierówne, niepewne, z brzegami szarpanymi. Pędzel bowiem jako narzędzie wiotkie, o dowolnych kształtach, ciągle zmiennych, złożony z elastycznych tej samej długości włosków, musi mniej równo rozprowadzać farbę, zwłaszcza brzegami, nigdy więc nie da jednostajnej szerokości linii czy kreski. Nadto część początkowa linii w przeciwieństwie do końcowej jest jaśniejszą, ponieważ pędzel zabiera farbę, lekką tylko pozostawiając warstewkę. W chwili zaś odjęcia go od powierzchni naczynia część jej ścieka napowrót, zalewa linię i tworzy małą ciemniejszą plamkę, jak to w obu ornamentach widoczne. Wreszcie tak początek jak i koniec linii jest tu inaczej niż tam ukształcony, przeważnie okrągławo, nigdy zaś szeroko i płasko, jak linia piórkiem wyciągnięta. W końcu płaszczyzna samej linii, jako kształtowana zbiorem drobnych, twardo zakończonych włosków okazuje drobne, ostre kreski, takie mniej więcej, jakieby się utworzyły, gdyby się pociągnęło szczotką

po świeżo zabarwionej powierzchni. Jest to szczególnie widoczne na ornamencie palmetowym (fig. 12)<sup>4</sup>.

Uwagi powyższe można zastosować nie tylko do krakowskiej lecyty, ale wogóle do całej wielkiej grupy lecyt białogruntowych z pierwszej połowy wieku piątego, na których zarisy postaci są barwą pokostową oddane. Pomiędzy nimi jest kilka z Eretryi pochodzących, które pod względem stylu i wykonania, a nawet co do szczegółów podrzędnych okazują bardzo bliskie pokrewieństwo z krakowską lecytą. Zwróciły one już uwagę monografistów tej klasy naczyń, Fairbanks'a (Athenian Lekythoi), Murray-Smith'a (White Athenian Vases in the British Museum) i Riezler'a (Weissgrundige attische Lekythen). Wedle nich pochodzą z tego samego warsztatu następujące lecyty: a) Ateny 1818 (Riezler t. 36); b) tamże 1821 (Riezler t. 37); c) tamże 1823 (Riezler t. 38); d) tamże 1943 (Riezler t. 41); e) tamże 1945 (Riezler t. 42); f) Boston 449 (Riezler, fig. 13, do str. 21), g) tamże 6544 (Fairbanks, t. 11); h) Madryd (Fairbanks, t. 8, n. 2); i) Londyn D. 48 (Murray-Smith t. 2); k) tamże D. 54 (Murray-Smith t. 5). Mojem zdaniem odróżnić tu należy dwie grupy. Do pierwszej należą takie arcydzieła, jak a, c, i; także e. Natomiast reszta to widocznie zręczne, współczesne kompilacje, których twórca jeśli nie kopiował pierwszego artysty, to z pewnością go podpatrywał i naśladował, tworząc z jego typów na pozór nowe całości. Krakowska lecyta należy oczywiście do pierwszej grupy, albowiem na niej występuje po lewej ręce postać, która niemal w niezmiennych kształtach powtarza się na c. W dodatku wszystkie znamiona techniczne, stylowe, rysunkowe są takie same tu i tam. Mielibyśmy zatem przed sobą piątę, oryginalne dzieło owego wielkiego — niestety po nazwisku nieznanego — rysownika, który z opuszczeniem mało znaczących, nieistotnych szczegółów, a pozostawieniem znamiennych rysów dążył do syntezy, pełnej nastroju i ducha. Niezwykła jego biegłość i wprawa wskazują, że miał po za sobą długoletnią przeszłość rysunkową i że — co nie najmniejsze miało znaczenie — znajdował się w pobliżu utworów monumentalnego malarstwa. Naturalnie tylko przedpolignotowy okres tegoż należy sobie tak wyobrażać, czas, kiedy jeszcze malarstwo nie znało światłocienia, kiedy obraz składał się z rozmaitych plam barwnych, obwiedzionych wyrazistym konturem, a wzbogaconych wewnętrznym rysunkiem.

15) Czartor. 1256 nabyta, jak podano przy n. 14. W. 0:30; o. 0:27. Szarobiałe tło na tych miejscach, gdzie się złuszczyło, jest kredowo-białe. Na grzbiecie wieniec palmet stojących, w przeciwne odwróconych strony, z liśćmi częścią czarnymi, częścią czerwonymi (fig. 13). Obrazek (0:12 X 0:20), zamknięty u góry brunatnym meandrem między czterema liniami okalającymi tegoż koloru, u dołu zaś linią terenu ciemno brunatną (fig. 14). Przedstawione są dwie postaci kobiece z rozpuszczonymi włosami, oddalające się od grobowca, ale odwracające jeszcze raz głowy ku niemu i wykonywające ramionami identyczne, pełne namaszczenia ruchy. Grobowiec ma kształt płyty prostokątnej, ustawionej krótszym bokiem na dwu stopniach, zdobnej u szczytu palmetą 12-to listną, bardzo szematycznie i niedbale oddaną. Za to liście akantu po bokach, choć także ogólnikowo narysowane, rozkładają się swobodnie, jakby były żywe, przez co ronią swoje znaczenie ornamentu architektonicznego. Z steli zwisają dwie taśmy aż na stopnie nagrobka, sposób ich związania dzisiaj niewidoczny. Po bokach scenki po trzy liście szuwaru.

Malarz posługiwał się tu nie piórkiem, ale pędzlikiem i to dosyć miękkim, który zwłaszcza na skrętach się rozszerzał i kreślił grubsze linie. Kontury figur są brunatne;

włos, pasek, którym chitony a raczej ich zakładki są przepasane, dalej rąbki szat są ciemnobrunatne. Natomiast kontury steli nagrobkowej wraz z liśćmi akantu, obie wstęgi na steli i liście szuwaru są czerwone. — Pod względem techniki malarskiej lecyta przedstawia się zatem jako nieśmiały krok naprzód od malowania farbą pokostową ku polichromii, od piórka czy ostrego pendzelka ku pędzlowi miękkiemu, szerszemu. Niestety pod względem rysunku obrazek pozostawia wiele do życzenia i okazuje się utworem rzemieślniczym. Ramiona kobiet wykręcone jak pletwy, ręce i stopy nieproporcjonalnie wielkie i bardzo fałszywie narysowane. Co prawda, na oryginale i fotografii mniej rażą, niż przeniesione na płaski rysunek. Skutkiem bowiem obłości brzusca uchy-



Fig. 14. Dwie kobiety żegnające się z grobowcem.

bienia ulegają optycznemu skróceniu, a tem samem automatycznej poprawie. Z tem wszyskiem zbyt daleko posunięta symetria — skutkiem której jedna postać jest powtórzeniem drugiej, tylko w odwrotnym kierunku — utwierdza nas w niekorzystnym sądzie o talencie twórcy. Nienaturalne wygięcie figur, z nogami na zewnątrz, z twarzą w ostrym profilu ku nagrobkowi, nie ma żadnego szczególnego znaczenia, ale tłumaczy się względami na kompozycję, która wymagała, aby postaci przynajmniej twarzami były zwrócone do środka. Głównie jednak wpłynęła na to opieszałość artysty, który nie chciał sobie zadać trudu wyobrażenia twarzy w trzech czwartych — trudu, jakiemu troskliwsi malarze drugiej połowy wieku piątego, z której nasza lecyta pochodzi, doskonale sprostali. Wolał więc użyć starodawnego schematu, którego surowość starał się złagodzić swobodniejszym rysunkiem i udrapowaniem. Podobne zaniedbania i błędy spotyka się na lecytach u Riezlera w cytowanym dziele tabl. 12 i 81.

Nie łatwo wytłumaczyć ruch ramion wyciągniętych na dół. Prawdopodobnie kobiety, oddalając się od grobu, przy którym spełniły przepisane obrzędy, błogosławią go jesz-

cze raz, albo tylko żegnają, jak u Riezlera tabl. 22, 51, 53, 60. Dłonie ich przy tym akcie są zwrócone ku ziemi, gdy tymczasem przy modlitwie zwracano w starożytności dłoń na zewnątrz, ku bóstwu. — Na obu ramionach kobiet bransolety z okrągłymi fermoirami.

16) Czartor. 1255; w. 0'295; o. 0'27. — Pochodzenie jak przy n. 14. — Wymiarami i ogólną dekoracją tak zbliżona do poprzedniej, że mogłaby uchodzić za jej bliźnią, gdyby nie to, że stylem i techniką jest lepsza. Stopka w kierunku grubości jest



Fig. 15. Dwie kobiety modlące się przy grobie.

powleczone białą farbą. Na szaro białym grzbiecie trójca palmet (środkowa stojąca, boczne leżące) z listkami naprzemian brunatnymi i czerwonymi; spirale są wszystkie brunatne.

Tło obrazka (0'11 × 0'19) kremowo białe odpadło w kilku miejscach i odsłoniło kredowo białe podłoże (fig. 15). Cztery linie, okalające brzusec u góry, brunatne; meander — tylko na szerokości obrazu — ciemno brunatny. Linia terenu jasno brunatna. Kontury figur dzisiaj czerwone, niegdyś zapewne także brunatne.

W środku nagrobek, który ma taki sam kształt i podobne taśmy jak n. 15, tylko że palmeta u góry nie jest zamknięta łukiem, a liście akantu jeszcze bardziej są schematyczne i skarłowaciałe. Z lewej strony stoi dziewczyna w długim chitonie i himatyonie, który otula także prawe jej ramię. Lewa zaś ręka z wyciągniętymi palcami jest zwrócona na dół. Włos jej czerwono brunatny upięty w warkocz, luźne kędziory wymykają się na szyję i czoło. Po prawej stronie nagrobka, również zwrócona doń profilem stoi druga kobieta, otulona płaszczem ciemno brunatnym, który jednak nie okrywa ani jej lewego ramienia, ani przedudzi, ani, jak się zdaje, prawego uda. Ciężar jej ciała spoczywa na prawej nodze, gdy lewa od kolana w tył cofnięta. Prawą rękę podnosi do oczu, lewą przytrzymuje płaszcz.

Postawa jej zupełnie spokojna, ale pogrążona w smutku. Za obu kobietami szuwar częścią szaro brunatny, częścią szaro fioletowy, odgraniczający scenkę od reszty brzuśca.

Ze względu na uroczysty nastrój, który otacza kobietę na prawo stojącą, możnaby ją uważać za nieboszczkę, pochowaną w grobie, gdyby nie to, że jej towarzyszka z naprzeciwka wcale nie zwraca się do niej, jakby w tym wypadku należało oczekiwać, ale do stóp nagrobka. A więc ruchem ręki błogosławi, czy tylko popiera rozmowę, którą prowadzi z duszą nieboszczyka, złożonego w mogile pod nagrobkiem. Kobieta zaś z naprzeciwka jest tylko niemą, jakby osłupiała z bóleści uczestniczką żałoby.

Jak na n. 15, tak i tu są postaci, zwłaszcza lewa, prędko i niedbale rzucone matowemi barwami. Nie wyszło to na dobre wyrazowi twarzy, ani rysunkowi. Mimo to sprawiają ogółem korzystniejsze wrażenie niż n. 15, są żywe i uduchowione gestami rąk. Także pod względem wykonania jest ta lecyta staranniejsza, a w barwach bardziej zharmonizowana. Już samo tło jest cieplejsze w tonie. Do tego himatyon czerwono brunatny tworzy wielką barwną plamę, od której zarysy ciała tem wyraziściej odbijają. A więc tu łatwo zrozumieć rolę szaty, która na poprzedniej lecytce wcale nie przychodzi do głosu. Stela zaś nagrobkowa zapewne na obu naczyniach dlatego jest zaniedbana, aby figury tem silniej przemawiały.

17) Czartor. 1251, przysłana z Paryża r. 1894 (fig. 16). W. 0'41; o. 0'40. Szyjka z częścią ucha odłamana, obecnie sklejona. Brzusiec nadmiernie wydłużony, jest pod dzióbem łodzi nieco zakłębnięty, zapewne skutkiem ucisku wywieranego już podczas wypalania przez sąsiednie naczynia, stłoczone w piecu garncarskim. Pokost ciemno brązowy zmienił się poniżej obrazu na ciemno popielaty. Grzbiet i brzusiec malowane barwą kremową, na której w górnej części lecyty uwidatniła się barwa jasno żółta, jednolita, niepopękana, tylko na grzbiecie nieznacznie złuszczona. Tamże trzy blado różowe palmety z listkami i łodygami bardzo szeroko rozstawionymi. Ogółem podnieść należy, że naczynie musiało być w grobie wystawione na silną wilgoć, skutkiem czego farby w części uległy przemianom, w części całkiem zczeszły. Te, które ocalały, ogółem zbrunatniały. Daremną jednak byłoby rzeczą bez głębszych dochodzeń określać pierwotny ich kolor. Jak poprzednie opisy, tak i ten poprzestaje na stwierdzeniu obecnych barw.

Obrazek (0'185 X 0'28) jest zamknięty u góry blado różowym meandrem między czterema okalającymi liniami z ciemno brązowego pokostu (tabl. II). Kontury figur są



Fig. 16. Hermes przyprowadzający dwie nieboszczki Charonowi.

w części czerwono brunatne, w części popielate. Przedstawiony jest: Charon zabierający na swoją łódź dwie niewiasty przywiedzione mu przez Hermesa Psychopompos. — Po prawej stronie łódź, w której już siedzi młoda kobieta, opierająca twarz na prawej ręce. Włos jej brunatny, himatyon, którym otulona, ciemno czerwony. Głowa jej dziwnie wymownym, melancholijnym ruchem skłoniona. Na przodzie łodzi, w której widoczny otwór podłużny, stoi Charon oparty na wiosle, które trzyma w podniesionej lewej ręce, już krzywemi kolanami okazujący gminne, jakby niegreckie pochodzenie, w wysokiej czapie, exomidzie. Prawą dłoń położył na krawędzi czółna. Broda jego i włos tudzież plamy na czapce popielate, chiton ciemno czerwony. Wiosło i łódź, która tylko w ogólnych zarysach jest odtworzona, są jasno brunatne. Tył łodzi ginie w wysokiej nadbrzeżnej trzcinie, która u dołu jest brunatna, u góry jasno żółta. Woda nie jest scharakteryzowana jako taka, tylko linia terenu oddana sino różowym paskiem. Do Charona zbliża się, stawiając lewą nogę na wysokim gładzie nadbrzeżnym, Hermes, bez zarostu, z skrzydełkami na wysokim pilosie i parą skrzydeł na jednej i drugiej łydce, obwiązanej wysoko rzemykami od trzewików. Prawą ręką unosi fałdy chlamidy; lewa, która prawie całkiem jest zniszczona i mogła dopiero od łokcia być widoczna, trzymała zapewne posoch. Włos boga czysto brunatny, chlamida różowa, buty jasno żółte, zarysy pilosu i skrzydełek zarówno tamże jak i u nóg blado popielate. Żrenice i linie powiek popielate. — Za Hermesem kroczy wolnym, jakby niechętnym krokiem kobieta pełniejszych kształtów, w długim chitonie nieprzepasanym, himatyonie i osłonie upiętej na tyle głowy. Włos jej nad czołem przepasany wstęgą, która powyżej uszu wije się w niezupełnie wyraźnych skrętach; w obu dłoniach trzyma naszyjnik. Włos jej brunatny, chiton biały, himatyon jasno różowy, welon brunatny. Naszyjnik popielaty, tak jak i kontury szat.

Powyższa scena występuje dosyć często na lecytach attyckich. Kilka takich naczyń jest odtworzonych w dziele Riezlera, tabl. 26, 44—47, 79—82, 80; w książce Fairbanks'a V, 7—8; VI, 1, 7; VII, 2, 10—12 (do str. 347 nst.); w jeszcze starszej monografii E. Pottier'a, *Sur les lécythes blancs* tabl. III. Podobne lecyty widzimy w Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre*, tom I, tabl. 34; *Ant. Denkm.* I 23; *Archäol. Zeit.* B. XLIII, tabl. 2—3, str. 1—24. Na nich widzimy czasem podobne szuwary i trawy, tudzież brzegi rzeki skaliste.

Krakowska lecyta jest z dwóch względów niezwykła. Zazwyczaj malarze poprzestają na jednym nieboszczyku, gdy tymczasem tu są dwie nieboszczki. Powtóre Hermes bywa prawie zawsze brodatym mężczyzną w sile wieku, tu zaś jest młodzieńcem bez brody, jak tylko jeszcze raz w podobnej scenie na lecytacie w Brukseli, A. 903.

Wiara w Charona była już w szóstym wieku między ludem attyckim rozpowszechniona. Wiemy o tem na pewne z zabytków, zestawionych przez Furtwänglera w *Archiv f. Religionswissenschaft* 1905, 191 nst. (teraz przedrukowane w tegoż *Kleine Schriften*, tom II) W Jonii i na wyspach trackich była ona wiele starsza, może odwieczna. Klasyczne kształty, jakie tu widzimy, przybrała dopiero po wojnach perskich, kiedy Ateny weszły w ożywione stosunki z Tracją. Wtedy to wymalował Polygnot słynne swoje freski w Delfach, z których jeden przedstawiał »Podziemie«, a na nim między innymi Charona, wiosłującego po mętnych wodach Acherontu. Czy odnośne lecyty, z których niektóre pochodzą z tego samego okresu, nawiązują do obrazu Polygnota, nie jest pewnem, a nawet, zważywszy ogólny charakter malarstwa lecytowego, nieprawdopodobnem.



KRAKÓW

GAB. HIST. SZT. I. ARCH. U.J.

MALOWIDŁO NA ŁECYCIE BIAŁOGRUNTOWANEJ.



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

MAŁOWIDŁO NA LECYCIE POLICHROMOWANEJ.





Raczej jest możliwym, że zarówno Polygnot jak i malarze waz stworzyli pod wpływem wspólnych wierzeń pokrewne obrazy.

Nasza lecyta pochodzi zapewne z ostatnich trzydziestu lat piątego wieku. Pod względem sposobu oddania draperyj u kobiety z naszyjnikiem, tudzież ruchem Hermesa, opierającego nogę na podwyższeniu, wreszcie proporcjami ciała nieco przysadkowatemi i krępemi, przypomina takie płaskorzeźby z marmuru, jak fryz figalijski, relief z Hermezem, Orfeuszem i Eurydyką, statuę t. z. Wenery Genetrix Alkamenesa i t. p. — a więc dzieła z tego okresu, który wymieniliśmy. O ile zaś wazy czerwonofigurowe można porównywać z lecytami, krakowska stoi mniej więcej na poziomie naczyń Arystofanesa i Erginosa. Wszystkie postaci są jeszcze w profilu. Typ Charona, dawniej pełen siły i charakterystyki, jest tu już dość banalny. Nie ma w nim demonicznej, żywiołowej siły dawnych Charonów, raczej stał się figurą rodzajową o dość regularnych, jakby uszlachetnionych rysach (podobnie jak u Riezlera t. 45, 79, 81, 82). Widocznie artyście zależało przedewszystkiem na delikatnym, melancholijnym nastroju, który nie znosi dosadniejszej charakterystyki. Tak samo twarze kobiet okazują pewne odmiany w rysach, ale mają niewiele indywidualnego wyrazu. Jest to raczej ogólnikowy, piękny typ, który wyraz swój zawdzięcza nie tyle rysom ile roli, jaką kobiety w scenie naszego obrazu spełniają. O tyle lecyta n. 14 jest wyrazistsza, bardziej stylowa i monumentalna.

Za to na naszej lecytce jest podziwienia godny koloryt, przynajmniej w dzisiejszym stanie spełnienia, pełen odcieni, bardzo zharmonizowany. Pamiętać należy, że był to czas, w którym prawdziwe malarstwo dopiero co ujrzało światło dzienne. Wprawdzie już Polygnot — jak się zdaje — przedstawiał postaci plastycznie, to jest nie kładł jednej barwy twardo obok drugiej, ale odróżniał światło i cień i niemi modelował kształty. Ale malarskie — w ścisłym tego słowa znaczeniu — zagadnienia, jak barwna jednolitość obrazu, dobór barw, subtelniejszych niż w czysto dekoracyjnym malowidle, wpływ powietrza i światła na barwy lokalne — wszystko to zaprzętało umysły dopiero jego następców. Można sobie wyobrazić, jaki gwałtowny przewrót nastąpił wówczas w kolorystycznym poczuciu malarzy i wogóle wszystkich widzów ich dzieł. Wprawdzie styl lecytom biało gruntowanym właściwy, jak wykazały badania Riezlera, wyrobił się niezależnie od stylu wielkich fresków. Z drugiej jednak strony jest jasnym, że wstrząśnienie ideowe, które szło od warsztatów wielkich malarzy, nie mogło nie udzielić się także malarzom lecyt. Mianowicie jest widocznym także na naszej lecytce, że w kolorze czerwonym odróżniano liczne odcienie, gdy tymczasem inne barwy, jak bronzowa, popielata i t. d. są stosunkowo czyste i nieprzełamane. Być więc może, że poczucie kolorystyczne Greków najpierw się w zakresie czerwonego wydelikaciło i zróżniczkowało koloru.

Powyższy przegląd lecyt krakowskich potwierdza, jak niesłusznym jest głoszone w podręcznikach mniemanie, że lecyty biało gruntowane są rzemieślniczymi utworami, gdy tymczasem lecyty czarno- i czerwonofigurowe są dziełami artyzmu. Rzecz się ma odwrotnie. Czarno- i czerwonofigurowe naczynia należą już sposobem, w jaki powstały, do rzemiosła. Reprezentują sztukę stosowaną — co prawda — na takim stopniu doskonałości, do jakiego tylko greckie poczucie kształtów było zdolne się podnieść. Ich styl nie jest pierwotny, jest pochodny i odzwierciedla postęp sztuki malarskiej, zastoso-

wanej do wymagań osobliwej, dość ograniczonej w środkach dekoracyi naczyń. Jedyne grecki talent zdołał w ramach tak skrupowanego stylu dać taki obraz pełen życia, rozwinąć całe bogactwo swego ducha, roztoczyć taką pełnię swych religijnych i ogólnoludzkich uczuć. Dzięki temu wazy czarno- i czerwonofigurowe mimo swego ogółem dekoracyjnego charakteru są niewyczerpanem źródłem wiadomości o greckim życiu, o greckich pojęciach i wierzeniach. W dodatku w żadnym narodzie zdobnictwo naczyń nie zabłysło tylu sławnymi nazwiskami artystów o wyraźnie uchwytnym stylu i piętnie. Z drugiej strony żaden z nich nie próbował nawet przekroczyć granic, zakreślonych techniką, konwencyą i przeznaczeniem malowideł naczyńiowych, wypłynąć na szerszą widownię sztuki monumentalnej.

Naodwrot lecyty o białem tle są utworami na wskroś indywidualnymi, nieskrępowanymi szczególną techniką, prawie niezawisłymi od stylu i konwencyi społecznego malarstwa, poczętymi w duszy artystów, którzy swoje uczucia wyrażali najprostszymi, często żywcem z natury przeniesionymi środkami. Prawda, że owi artyści pochodzili przeważnie z niższych warstw greckiego społeczeństwa, prawda, że malatury lecytowe są nieraz bardzo pobieżne i świadczą o miernych zdolnościach twórców; prawda przede wszystkim, że jak wszyscy niemal artyści greccy, tak i oni posługiwali się typami oddawna ustalonymi przez szkołę czy warsztat i przedstawiali najczęściej tematy uświęcone zwyczajem i wiekiem. Mimo to wszystko niektóre lecyty białogruntowane — z krakowskich dwie — są pierwszorzędnymi dziełami sztuki i pod względem rysunku i co do niewysłowionego nastroju. Wszystkie zaś, lepsze czy gorsze, podnosi jedna właściwość do wyżyn arcyzmu, na których królowała ówczesna rzeźba Partenonu. Oto są wzniezione po nad wszelką codzienność i przypadek, są tylko wyrazem życia i uczuć ogólnoludzkich, a więc wieczystych.

---

---



Fig. 1. Łapczyca. Kościół, fasada północna. Fot. Dr. T. Szydłowski.

## KOŚCIÓŁ NARODZENIA NAJSW. MARYI PANNY W ŁAPCZYCY

OPISALI

JÓZEF SERUGA i ZYGMUNT HENDEL <sup>1)</sup>.

### I. Najstarsze dzieje kościoła w Łapczycy aż do XIV wieku.

Na jednym z ostatnich wynioślejszych pagórków Podgórze karpackiego, nad rzeką Rabą, 4 km. na zachód od miasta Bochni, we wsi Łapczycy, przy starym trakcie krakowskim wznosi się malowniczo wśród wieńca drzew smukły, starożytny kościół gotycki (fig. 1), panujący swym położeniem nad całą okolicą w promieniu kilkumilowym. Wspaniały widok, jaki roztacza się z tego uroczego miejsca, pozwala objąć okiem od północy całą puszcze niepołomską i spory szmat Królestwa polskiego, — od południa Karpaty, a w piękną pogodę nawet majestatycznie rysujące się na widnokręgu Tatry, — od zachodu może biedz oko bez przeszkody omal że nie do Krakowa — a jedynie od wschodu łańcuch wyniosłości zasłania tak rozległy z innych stron widok (por. fig. 2).

<sup>1)</sup> Za uprzejmą pomoc składamy wyrazy podziękowania p. dr. Włodzimierzowi Demetrykiewiczowi, ks. dr. Julianowi Gołąbowi, dr. Kazimierzowi Kaczmarczykowi, ks. dr. Karolowi Nikłowi, kanclerzowi konsyst. książecko-biskup. krak., obecnie kan. kat. krak., oraz Konsystorzowi tarnowskiemu.

To wyjątkowo piękne położenie, nieco na uboczu od właściwego zabudowania się wsi Łapczycy, zawdzięcza ta świątynia pańska najprawdopodobniej bliskości przedhistorycznego grodziska, leżącego tuż nad rzeką Rabą na północnych stokach tegoż samego pasma wzgórz, na którym stoi kościół. Prof. dr. Włodzimierz Demetrykiewicz zbadał w czasie kilkakrotnych wycieczek naukowych rzeźnione grodzisko i użyczył łaskawie jego opisu, który w całości tu przytaczamy: »Na północny zachód od średniowiecznego kościoła w Łapczycy znajduje się grodzisko t. j. starożytna warownia pierwotnego typu. Warownia ta, nosząca dotąd nazwę grodziska u okolicznego ludu, położona jest po stronie północnej poniżej grzbietu wzgórza, biegnącego od zachodu na wschód na naturalnej wyniosłości nad brzegiem rzeki Raby, która dziś w tym miejscu zmieniła swe pierwotne koryto; podczas gdy dawniej oblewała grodzisko od strony północnej i wschodniej a przez to przyczyniała się do jego lepszej obrony, dziś płynie tylko od strony północnej. — Grodzisko było nadto obwarowane dokoła sypaniami z ziemi wałami, które głównie od południa i zachodu, gdzie rzeki nie było, miały największe znaczenie i tu właśnie pierwotna wysokość wałów przechodziła 6 metrów (fig. 3). Wały usypane z ziemi były dosyć strome; by je zaś zabezpieczyć przed rozsuwaniem się, przekładano sypaną ziemię od miejsca do miejsca, w odstępach 1—2 metrowych, umyślnie przepalonymi warstwami kamieni polnych pomieszanych z gliną i piaskiem. Działanie ognia, topiąc częściowo te składniki, wiązało kamienną warstwę, tworząc rodzaj prymitywnego muru, wzmacniającego siłę wałów. Jest rzeczą charakterystyczną, że nietylko w obrębie wałów, na miejscu dawnych mieszkań t. j. chat, ale także wśród owych przepalonych warstw kamieni we wnętrzu wałów spotykamy często liczne czerepy ceramiki właściwej okresowi na przełomie z czasów przedhistorycznych ku epoce wczesnodziejowej. Owe naczynia typu t. zw. grodziskowego zrobione były przeważnie już na kole garncarskim, dobrze wypalone i zdobione ornamentem pasmowym linii równych i falistych. Być może, że czerepy potłuczonych naczyń rzucano umyślnie w warstwy kamienne wałów grodziska, aby powiększyć ich trwałość.

Wieloletnia uprawa roli na obszarze grodziska zniekształciła bardzo znacznie jego pierwotny wygląd. Orka objęła bowiem nie tylko obszar wewnętrzny grodziska otoczony wałami, ale wdzierła się także na same wały, obniżając ich wysokość.

Po stronie wschodniej, gdzie prawdopodobnie było początkowo główne wejście do przestrzeni zamkniętej wałami, oberwało się w nowszych czasach wzgórze razem z odnośną częścią wałów okalających tak, że pierwotny plan warowni nie da się już dziś dokładnie odtworzyć w całości.

Jak wskazuje szkic (fig. 3) narysowany w r. 1895 przez p. Zygmunta Heidla, główny obszar twierdzy, zamknięty dochowanymi wałami, ma kształt nieforemnego czworoboku. Oś jego od zachodu na wschód jest dłuższą i wynosi 60 metrów. podczas gdy krótsza oś z północy na południe ma 56 metrów. Nie jest również wykluczonem, że poza obrębem głównych wałów, dziś jeszcze widocznych, istniały, przynajmniej po niektórych więcej zagrożonych stronach, inne jeszcze wały zewnętrzne tak, jak to przypuszczał archeolog Kirkor, który w r. 1880 pierwszy zwrócił baczniejszą uwagę na to grodzisko ze stanowiska archeologicznego<sup>1)</sup>.

Kwestya owych wałów zewnętrznych dałaby się może lepiej rozstrzygnąć na pod-

<sup>1)</sup> »Zbiór wiadomości do antropologii krajowej«, tom V, z r. 1881, str. 15.

stawie ściślejszych studyów naukowych na miejscu przy pomocy rozkopów, oczywiście jednak o ile zmiany na gruncie, dokonane przez pobliską rzekę Rabę oraz przez wieloletnią uprawę roli, nie poszły już za daleko. Te same uwagi i zastrzeżenia odnoszą się także do pytania, czy przy temże grodzisku istniała osobna część zwana podegroziem, zamknięta osobnymi wałami. O ile sądzić dziś można, wydaje się to mało prawdopodobnem.

Grodzisko łapczyckie, wnosząc z okazów ceramiki na niem znajdujących, datuje się z X do XI wieku. W porównaniu do innych warowni z tego okresu znanych w ziemi krakowskiej lub jej pobliżu, jak n. p. grodzisko na Tyńcu (z wałami kamiennymi), w Poznachowicach koło Szczyrzyca (z wałami kamiennymi, wypalnymi), w Zawadzie koło

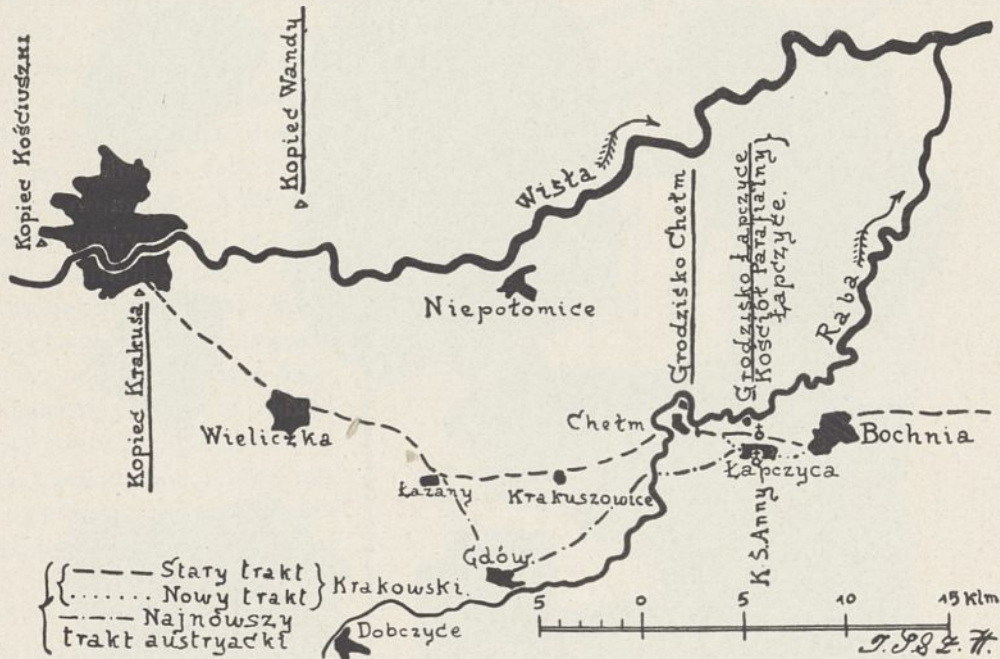


Fig. 2. Mapa trójkąta między Krakowem, Dobczycami i ujściem Raby do Wisły.

Melsztyna i w Stradowie koło Pińczowa (oba z wałami wypalnymi z gliny i zeszkłonymi, t. zw. Glasburgen) — należało grodzisko łapczyckie do twierdz mniejszych rozmiarami i słabiej umocnionych. — Również tu, jak i w innych warowniach z tego czasu u nas, nie odkryto prócz ułamków typowej ceramiki t. zw. grodziskowej (fig. 4) oraz połupanych kości zwierzęcych, stanowiących odpadki kuchenne, na miejscu dawnych chat żadnych innych zabytków, a zwłaszcza nie znaleziono wyrobów metalowych jak n. p. broni żelaznej, która w owych czasach była już i w naszym kraju w szerszym użyciu.

Bądź co bądź pomimo małych rozmiarów grodzisko to w Łapczycy niezawodnie stanowiło jądro osady, w którym skupiało się życie całej okolicy. Z przyjęciem zaś wiary chrześcijańskiej osada z grodem stawała się zazwyczaj zawiązkiem przyszłej parafii, a w miejsce dawnej świątyni pogańskiej stawiano kościół, tworząc ośrodek kultu chrześcijańskiego. Najprawdopodobniej zatem pierwszy kościół (czy kaplica) w Łapczycy stanął w pobliżu grodziska, na gruncie dawnej pogańskiej gontyny czy uroczyska, w miejscu

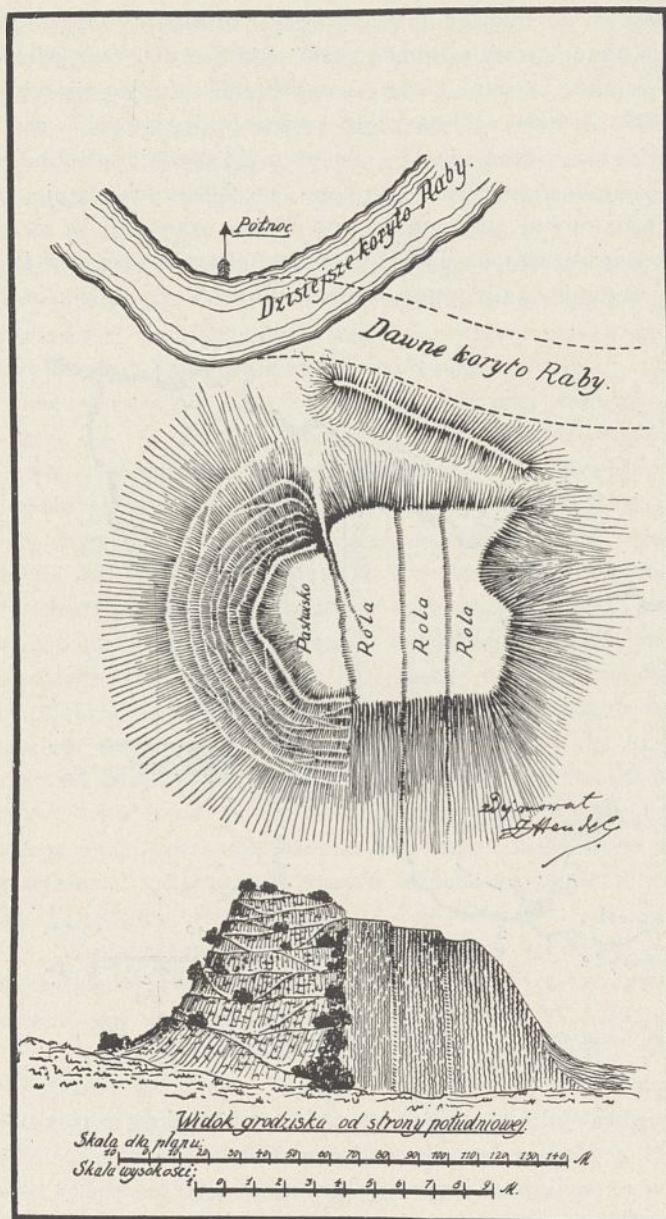


Fig. 3. Łapczyca. Plan sytuacyjny i widok grodziska. Rys. Z. Hendel.

uświęconem wiekową tradycją, gdzie dziś wznosi się murowany, gotycki kościół z XIV wieku. Stać się to mogło bardzo wcześnie w ciągu XI a najpóźniej XII wieku.

Najstarszą źródłową wzmiankę o wsi Łapczycy spotykamy już z początkiem XII w., w dokumencie kardynała Idziego, zatwierdzającego w r. 1105 pierwotne uposażenie klasztoru tyńskiego. Wśród wielu wsi nadanych przez Bolesława i Judytę dla Tyńca znajduje się także Łapczyca z Kolanowem: »Labsicia et cum Coyanow et sale et servo Zului et fratribus eius«<sup>1)</sup>. Kiedy to pierwotne uposażenie nastąpiło i kogo mamy rozumieć przez Bolesława i Judytę, trudno o tem coś pewnego powiedzieć, a pytania owe, łączące się ściśle z początkami i założeniem klasztoru tyńskiego, do tychczas w nauce nie są jeszcze ustalone<sup>2)</sup>.

Jak zatem ze słów dokumentu wynika, Łapczyca stanowiła wielki ujazd (circuitus) obejmujący nietylko Kolanów, jako przynależność, na co zwrócił już uwagę dr. Fryderyk Papée<sup>3)</sup> — ale nawet część Bochni, względnie szyb solny, należący do późniejszych salin bocheńskich. Dokładne granice tego ujazdu trudno nawet w przybliżeniu

oznaczyć z tego względu, że ciągle się w ciągu wieków zmieniały i z czasem dopiero

<sup>1)</sup> Kodeks tyński, str. 2. — Dr. Fryderyk Papée: Najstarszy dokument polski, Kraków 1888, str. 40.

<sup>2)</sup> Prof. Wojciechowski przypuszcza, że stało się to za czasów Bolesława Śmiałego i jego żony Judyty, por.: Szkice historyczne jedynastego wieku. Kraków 1904, str. 137—142. Por. prof. dr Wł. Abraham: Organizacja kościoła w Polsce, wyd. II. Lwów 1893, str. 174—175 i nast.

<sup>3)</sup> Papée op. cit., str. 10—11.

ustalały, jak n. p. granice z sąsiednią wsią Chodenicami dopiero w XVI w. wyznaczała osobna komisja królewska, złożona z wysokich dygnitarzy duchownych i świeckich<sup>1)</sup>.

Nawiasem zwracamy również uwagę, że najstarsza w dokumencie Idziego nazwa wsi niema zakończenia patronymicznego na -ce lecz zakończenie na -ca; nazwę z zakończeniem patronymiczem wprowadził dopiero w XV w. Długosz i używa jej obok starej nazwy z zakończeniem na -ca. Starsza nazwa przetrwała mimo to wieki, aż dopiero w XVIII wieku po zaborze kraju przez Austryę przyjęto urzędownie nazwę młodszą na -ce, jako lepiej odpowiadającą duchowi języka niemieckiego.



Fig. 4. Łapczyca. Czerepy naczyń glinianych, znalezione w wałach grodziska.

Prof. Fr. Bujak, polegając widocznie na mapach sztabu jeneralnego austriackiego, mylny wysnuwa wniosek, że w XVI wieku była nazwa z zakończeniem na -ca, a z czasem zmieniła się na -ce; natomiast bardzo trafną robi uwagę, że częstokroć nazwy okolicznych wsi wpływały bardzo silnie na zmianę nazwy, która się upodobniała do nich<sup>2)</sup>. Ponieważ w okolicy Łapczycy przeważają nazwy patronymiczne jak Stanisławice, Cikowice, Damienice, Gierczyce — nic dziwnego, że Długosz zmienił zakończenie starej nazwy, która jednak w innych źródłach pozostała w dawnej postaci, a ludność tej jedynie do dnia dzisiejszego stale używa.

<sup>1)</sup> T. Wierzbowski: *Matricularum regni Poloniae Summaria*, Varsoviae 1910, pars IV, vol. I. — R. 1527, nr. 5211 (17 marca), nr. 5214 (4 kwietnia).

<sup>2)</sup> Fr. Bujak: *Studia nad osadnictwem Małopolski*. Kraków 1905, str. 81—83.



Jakkolwiek nie znamy dokładnie roku, w którym Łapczyca przechodzi na własność Tyńca, powiedzieć musimy na podstawie zatwierdzenia darowizny z r. 1105, że stało się to wcześniej w zaraniu dziejów naszych, przy wprowadzeniu Benedyktynów do Polski. Ci oczywiście przedewszystkiem starali się usadowić na dobre w swoich posiadłościach, zakładali kaplice i kościoły, mające być ośrodkami ich pracy misyjnej wśród naszej ludności. Napewne zatem przypuszczać możemy, że już w ciągu XII wieku, jeśli nie wcześniej, ujazd łapczycki z grodem posiadał kaplicę czy kościół. Wprawdzie źródłowej zapiski na to nie posiadamy, jednakże według późniejszej tradycji beneficjum kościelne miało powstać za Kazimierza Sprawiedliwego w r. 1179, a wiadomość ta utrzymała się widocznie wskutek mylnej interpretacji zapiski Długosza co do tego, kogo mamy rozumieć przez króla Kazimierza drugiego<sup>1)</sup>. Sam gród stracił wkrótce zupełnie swe znaczenie, gdy przeszedł na rzecz klasztoru tynieckiego, któremu na utrzymaniu grodu nie zależało<sup>2)</sup>. Benedyktyni sprowadzeni w celach misyjnych starali się przedewszystkiem o krzewienie i ugruntowanie wiary chrześcijańskiej oraz budowanie i utrzymanie kaplic i kościołów wśród ludności nawpół pogańskiej.

Pierwsze źródłowe ślady o istnieniu kościoła w Łapczycy spotykamy dopiero w bulli Grzegorza IX z dnia 26 maja 1229 r., biorącej w opiekę wszystkie posiadłości (*villae*) klasztoru tynieckiego wraz z kościołami, ludźmi, dziesięcinami, karczmami, prawami etc.; wśród tych posiadłości wyliczona jest Łapczyca, podciągnięta pod ogólną formułę, a nadto drugi raz pod koniec bulli wspomniano, że w Łapczycy klasztor tyniecki posiada wolny targ i karczmę<sup>3)</sup>. Nadzwyczaj ważna ta ostatnia zapiska wskazuje, że do XIII wieku Łapczyca stanowiła w okolicy ważniejszy ośrodek gospodarczy, w którym nawet odbywały się targi. Bochnia bowiem nie była jeszcze miastem, ale małą osadą. Dopiero po założeniu miasta Bochni w r. 1253 znikły targi w Łapczycy, jak podaje Długosz, z powodu blizkiego z nią sąsiedztwa<sup>4)</sup>.

Wielkie zadanie klasztorów w Polsce piastowskiej nie polegało jedynie na samym tylko nauczaniu zasad wiary chrześcijańskiej, ale również na trosce o podniesienie kulturalne i gospodarcze ludności okolicznej. Łapczycę, wchodzącą w skład pierwotnego uposażenia klasztoru tynieckiego, wcześniej musiała objąć kulturalna praca Benedyktynów tynieckich, przyczyniając się niemało do podniesienia gospodarczego jej rozwoju. W drugiej połowie XIII w. klasztor tyniecki zyskuje od Leszka Czarnego w r. 1288 dokument, mocą którego przenosi na prawo niemieckie wraz z innymi swymi posiadłościami również Łapczycę z Kolanowem<sup>5)</sup>. Pomijając ogromne korzyści i znaczenie, jakie takowe przeniesienie wsi na prawo niemieckie musiało za sobą pociągnąć — co już wielu badaczy stosunków gospodarczych wieków średnich starało się wykazać<sup>6)</sup> — krótko

<sup>1)</sup> Liber documentorum eccl. par. Łapczycensis... a. 1844 conscriptus, k. 1 v. nłb.: »Erexit beneficium Łapczycense 1179 Casimirus Secundus...« — Plebania w Łapczycy.

<sup>2)</sup> Podobnie niejasne przyczyny upadku grodu szczyrzyckiego, por. St. Zakrzewski: Najdawniejsze dzieje klasztoru Cystersów w Szczyrzycu 1238—1382. Kraków 1901, str. 32—33. Odb. z Rozpr. wydz. hist.-fil. Akad. Umiej., t. 41.

<sup>3)</sup> Kodeks tyniecki, str. 22, 24.

<sup>4)</sup> Długosz: Liber benef. III, str. 221 »In Łapczyce liberum forum et taberna, oppido Bochensi fundato, perierunt propter vicinitatem«.

<sup>5)</sup> Kodeks tyniecki, str. 71, »Lapsana cum Cojanow...«.

<sup>6)</sup> Bobrzyński, Bujak, Piekosiński, Ulanowski i w. i. Krótko i zwięźle sprawę tę ujął Piekosiński: »O sądach wyższych prawa niemieckiego w Polsce«. Kraków 1884.

zaznaczę, że wieś Łapczyca wskutek tego przeniesienia zyskała uwolnienie od całego szeregu opłat i danin związanych z osadnictwem na prawie polskim — a nadto swe odrębne sądownictwo i wykluczenie z pod jurysdykcji urzędników książęcych z wyjątkiem spraw grubszych n. p. o zabójstwo i t. p.<sup>1)</sup> Odtąd Łapczyca podlegała sądowi prawa niemieckiego w Tyńcu a sołtys z Łapczycy bardzo często zasiada w tym najwyższym sądzie dla posiadłości tynieckich obok wójta ze Skawiny i sołtysów z Radziszowa, Bodzanowa, Tyńca i t. d.<sup>2)</sup>

Jak długo kościół w Łapczycy istniał jako zwykła kaplica bez jurysdykcji, nie udało się nam stwierdzić z braku źródeł z tych czasów. Przypuszczaćby jednak należało, że parafia powstała dość wcześnie już w XIII wieku, gdyż zwykle okręgi organizacyi gospodarczej »villae«, zwłaszcza z grodami, wcześniej stawały się parafialnymi. Praca bowiem misyjna wśród ludności potrzebowała ognisk, jakimi były zazwyczaj kościoły grodzkie, które »niemal od samego początku nabierają cech kościołów parafialnych«<sup>3)</sup>. Wprawdzie, jak to już zaznaczyliśmy, gród po darowiźnie księcia wsi Łapczycy na własność Tyńca wkrótce podupadł, bądź co bądź jednak początkowo stanowił on, a względnie położona obok niego osada, niezawodnie główne oparcie w pracy misyjnej Benedyktynów tynieckich, zbudowana zaś tutaj kaplica z przynależnym do niej okręgiem stała się od razu zawiązkiem późniejszej, z wykończoną z czasem organizacją prawną, parafii.

Opłata świętopietrza i dziesięcin na rzecz stolicy apostolskiej stanowi niezawodny dowód istnienia kościoła parafialnego zwłaszcza w czasie, kiedy zryczałowano te opłaty i opodatkowano parafie<sup>4)</sup>. Pierwszą wiadomość o płaceniu dziesięcin (decima quadriennis, sexannis) do Rzymu przez proboszczów w Łapczycy znajdujemy w rachunkach kolektorów papieskich Andrzeja z Veruli i Piotra z Alvernii z lat 1325—1327; dochody z parafii oceniano na 10 grzywien rocznie, z czego proboszcz Stanisław płaci dziesięciny 14 skojców i 10 denarów<sup>5)</sup>. W rachunkach zaś tegoż samego Andrzeja z lat 1325—1328 świętopietrze z parafii łapczyckiej wynosi 10 skojców<sup>6)</sup>, która to suma powtarza się bardzo długo w rachunkach następnych kolektorów papieskich n. p. Galharda de Carceribus z lat 1335—1342<sup>7)</sup>, Arnolda de Lacaucina z lat 1346—1358<sup>8)</sup> — aż dopiero w XVI wieku podnosi się do wysokości 11 skojców<sup>9)</sup>. Natomiast dziesięcina już w połowie XIV wieku w rachunkach Arnolda de Lacaucina z lat 1350—1351 i 1354—1356 dochodzi do wysokości 1 grzywny<sup>10)</sup>. Z rachunków powyższych dowiadujemy się więc już niezbitie o istnieniu parafii w Łapczycy na początku XIV stulecia oraz o wysokości dochodów z beneficjum, które, sądząc z dziesięciny, w porównaniu z okolicznymi parafiami należało do lepszych; wtedy, gdy Łapczyca opłaca

1) Kodeks tyniecki, str. 405—408, nr. CCXIX.

2) Codex diplom. Universitatis Cracoviensis II, str. 56—57, nr. CXXII.

3) St. Zachorowski: Początki parafii polskich. Studya historyczne wydane ku czci prof. Wincentego Zakrzewskiego, str. 283.

4) Ks. T. Gromnicki: Świętopietrze w Polsce. Kraków 1908, str. 67—79.

5) Theiner: Monumenta hist. Poloniae et Lith. I, str. 238, nr. CCCLVIII. Ptaśnik: Monumenta Vaticana I, str. 124, 194.

6) Ptaśnik: Monum. Vatic. I, str. 298.

7) Tamże, str. 369, 379, 392.

8) Tamże, str. 192, 201, 210, 220, 229, 239, 248, 256, 264, 272, 279, 287, 295.

9) Gromnicki: Świętopietrze w Polsce, str. 362—364.

10) Ptaśnik: Monum. Vatic. II, str. 324, 391, 408.

i grzywnę, Krzyżanowice płacą za ledwie 12 skojców, Łapanów 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> skojca i 4 denary, Sobolów 5 skojców i 14 denarów, Królówka 7 skojców i 8 denarów i t. d.<sup>1)</sup> O samym jednak pierwotnym kościele w Łapczycy, kto go budował, kiedy, z czego i pod jakim wezwaniem, aż do czasów Kazimierza Wielkiego nie posiadamy najmniejszej wiadomości, choć o istnieniu jego posiadamy wcześniej źródłowe krótkie wzmianki. Przypuścić jednak możemy, że kościół pierwotny zbudowany był z drzewa i dlatego dość wcześnie i szybko uległ zniszczeniu tak, że już w XIV wieku zachodziła potrzeba budowy nowego kościoła. Budowy nowej, trwałej świątyni, która miała wieki przetrwać, dokonał król Kazimierz Wielki.

## II.

### Budowa kościoła za Kazimierza Wielkiego i jego stosunek do kaplicy ś. Anny aż do dnia dzisiejszego.

Polska za czasów Władysława Łokietka wycieńczona tak rozterkami wewnętrznymi jakoteż walkami z wrogami ościennymi, odetchnęła spokojniej za króla Kazimierza Wielkiego, który za cel swego panowania postawił sobie podnieść kraj przedewszystkiem gospodarczo i kulturalnie. Dbały o dobrobyt poddanych i chwałę bożą, z gruntu rzecz można odbudowywa swoje królestwo, zdobiąc je wieloma wspaniałymi budowlami tak świeckimi jak i kościelnymi. Nic też dziwnego, że historyk Długosz wprost nie posiada słów na wypowiedzenie pochwał; wyliczając przytem wszystkie ważniejsze budowle króla Kazimierza W., jak kościoły w Stopnicy, Szydłowie, Niepołomicach, Solcu, Opocznie, Korczyni i t. d., nie zapomina i o kościele w Łapczycy<sup>2)</sup>. Dokładnej jednak daty budowy tego kościoła Długosz nie podaje nigdzie, choć kilkakrotnie wspomina jeszcze o nowowybudowanym kościele w Łapczycy. Również i późniejsze wizytacje biskupie, opisujące nieraz drobiazgowo kościół w Łapczycy i jego uposażenie, nie podają daty budowy kościoła, z wyjątkiem bardzo późnej wizytacji biskupa Załuskiego z r. 1748, w której podano rok budowy kościoła 1340<sup>3)</sup>. Źródła, z którego zaczerpnięto ten szczegół, wizytacja nie przytacza, dlatego też z wielką ostrożnością należy przyjmować tę datę budowy, zwłaszcza, że wcześniejsze wizytacje z XVI—XVIII wieku nie znały jej zupełnie, ale mówią ogólnie o Kazimierzu Wielkim jako fundatorze tegoż kościoła.

Stanęła więc w miejsce starego drewnianego kościółka wspaniała, ciosowa świątynia, o której Długosz używa kilkakrotnie tak dosadnych wyrażeń, jak: »...quam (scil. ecclesiam) Casimirus Secundus Poloniae rex *quadro lapide, pulchro et sumptuoso opere fabricavit...*«<sup>4)</sup>, »...quadrato lapide et *pulcherrimo opere* per Casimirum Poloniae regem Secundum muratam...«<sup>5)</sup>. Nowa świątynia zbudowana została pod wezwaniem Narodzenia Najśw. Maryi Panny<sup>6)</sup>, które to wezwanie należy do jednych ze starszych w Polsce; niewiadomo tylko, czy i pierwotny kościół istniał pod tem samem wezwaniem. Co skło-

<sup>1)</sup> Ptaśnik: Monum. Vatic. II, str. 324, 391, 408.

<sup>2)</sup> Długosz: Historia III, str. 323—324.

<sup>3)</sup> Acta visitationis... a. 1748, vol. 33, str. 351—359. Arch. konsyst. krak.

<sup>4)</sup> Długosz: Liber beneficiorum II, str. 125—126.

<sup>5)</sup> Tamże I, str. 22.

<sup>6)</sup> Tamże II, str. 125—126. Wizytacje biskupie nieraz błędnie podawały wezwanie kościoła, jak n. p. Zwiastowania Najśw. Maryi Panny. Acta visitationis... a. 1596, nr. 7, k. 188 v. — Arch. kapit. krak.

niło króla do budowy kościoła w dobrach klasztoru tynieckiego, o tem nic pewnego powiedzieć nie można. Możliwym jest, że wpłynęły na to bardzo zażyłe stosunki osobiste króla Kazimierza z opatami tynieckimi, o których wspomina nasz historyk Długosz, opowiadając, że gdy piękna czeska z Pragi, Rokiczana, nie chciała się oddać królowi inaczej, jak tylko przez związek małżeński, opat tyniecki w przebraniu biskupa krakowskiego pobłogosławił jej ślub z królem Kazimierzem<sup>1)</sup>. Przy wyborze miejsca pod budowę nowego kościoła w Łapczycy grały z pewnością rolę wspomniane wyżej względy pietyzmu i przywiązania do uświęconego odwiecznymi tradycjami miejsca, oraz rozciągłość puszczy niepołomskiej poza Rabą, a wtedy kościół w Łapczycy służył do potrzeb dworu królewskiego, bawiącego na częstych polowaniach w tych stronach. Fantazja ludowa ubrała to w piękną formę legendy, do dziś dnia zachowanej, o cudownym śnie króla i jego uroczystym ślubie wybudowania kościoła w tem miejscu.

Bądź co bądź budowa kościoła przez króla w dobrach klasztoru tynieckiego i na tem pięknym wzgórzu musiała mieć swe głębsze uzasadnienie, które dla nas pozostanie nadal nierozwiązaną zagadką, o ile jakie nowe źródło z tej epoki nie uchyli nam rąbka tajemnicy. Sama wieś bowiem bardzo wcześnie, najprawdopodobniej po lokacji na prawie niemieckim, przenosi się w dolinę na południe, pozostawiając kościół na uboczu, i stąd wyrasta cała tragedia tego cennego zabytku kazimierzowskiej architektury. Kolonizacja na prawie niemieckim, przynosząc gotowy schemat, nie liczący się zupełnie z tradycją, podzieliła obszar Łapczycy na łąny biegnące prostolinijnie z północy od rzeki Raby na południe aż po lasy na granicy wsi; w poprzek przez środek łąnów przeprowadzono wzdłuż małego bez nazwy potoku nową drogę, mniej więcej równoległą do starego traktu krakowskiego, który jeszcze w XVIII wieku szedł z Bochni przez Łapczycę, Moszczenicę, Chełm, Łężkowice, Łazany, Wieliczkę do Krakowa (por. fig. 2). Rdzeń osady Łapczycy przenosi się z Podrabia i grodziska na południe do nowej drogi, która, rozbiegając się ze starym traktem przy Bochni, łączyła się z nim z powrotem we wsi Moszczenicy; przy starym trakcie i w pobliżu kościoła pozostaje zaledwie kilka systematycznie rozrzuconych domostw, podczas gdy główne zabudowanie się wsi rozszerza się wzdłuż nowowytyczonej przez kolonizację drogi. Jakkolwiek młodsze wsi patronymiczne Stanisławice, Cikowice, Damienice po drugiej stronie rzeki Raby przyłączono z czasem do parafii łapczyckiej tak, że kościół stanął mniej więcej w środku między Łapczycą a Zarabiem, główną ostoją i oparciem kościoła miała być macierzysta jego wieś Łapczyca. Wobec odsunięcia się wsi w dolinę na południe, wcześnie, bo już w XV wieku powstaje potrzeba budowy kaplicy we wsi w pobliżu plebanii, gdzie możnaby przechowywać oleje święte i wiatyk dla chorych. Wprawdzie Długosz jeszcze o tem nic nie wspomina, ale już najstarsza wizytacja biskupa Padniewskiego mówi o kościele parafialnym murowanym przy drodze (via publica) i daleko oddalonym od wsi, gdzie nikt obok niego nie mieszka. Kościół był wtedy silnie opuszczony, źle ogrodzony, nie wiele posiadał wewnątrz sprzętów, a natomiast we wsi znajdowała się kaplica (oraculum) ś. Anny dobrze zachowana i strzeżona<sup>2)</sup>. Jak późniejsza i obszerniejsza wizytacja z r. 1596 wspomina, ponieważ kościół był zbudowany poza wsią przy drodze publicznej i z tej przyczyny bardzo często łupiony przez opryszków, nie w nim przechowywano aparaty kościelne, ale w kaplicy ś. Anny, poło-

<sup>1)</sup> Długosz: Hist. Pol. III, str. 262. — O. Balzer: Genealogia Piastów, Kraków 1895, str. 388.

<sup>2)</sup> Liber visitationis... Padniewski... a. 1571 conscriptus, str. 436. Arch. kapit. krak.

żonej w środku wsi, gdzie sprawowano śś. Sakramenta i odprawiano msze śś. codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt. Wtedy to przenoszono potrzebne przybory do nabożeństwa z kaplicy ś. Anny do kościoła parafialnego na górze i odprawiano uroczyste nabożeństwa<sup>1)</sup>. W tejsze wizytacji znajdujemy ślady, kiedy mogła powstać kaplica ś. Anny. Mianowicie kościół posiadał dokument kardynała Tomasza arcybiskupa ostrzyhomskiego z pozwoleniem budowy kaplicy i przechowywania w niej Eucharystyi. Ponieważ zaś Tomasz IV Bakács ab Erdöd, arcybiskup ostrzyhomski, został kardynałem w r. 1509<sup>2)</sup>, zatem kaplica ś. Anny musiała powstać między rokiem 1501 a 1509, chociaż nie jest wykluczonem, że już wcześniej istniała mała kapliczka, jednakowoż bez przywileju przechowywania w niej Eucharystyi.

Z wybudowaniem kaplicy duchowieństwo ze względu na wygody mało troszczyło się o utrzymanie kazimierzowskiego kościoła jako nieco oddalonego od wsi i plebanii (500 kroków w górę), ale raczej dążyło już w drugiej połowie XVI stulecia do zupełnego opuszczenia go, a jedynie ratowała monumentalny kościół ta okoliczność, że obok niego znajdował się cmentarz, na który nie było dogodnego miejsca obok nowowytudowanej drewnianej kaplicy w środku wsi<sup>3)</sup>.

Następna wizytacja w kilkadziesiąt lat później z r. 1630 podaje nam już wiadomość, że kościołem parafialnym jest drewniany kościół ś. Anny, w którym za pozwoleniem legata papieskiego od stu lat z górą w czasie zimowym, t. j. od Wszystkich Świętych do niedzieli palmowej, odprawiają się nabożeństwa, przez drugą zaś połowę roku, w lecie, w kościele murowanym<sup>4)</sup>. Czy ta stuletnia tradycja nie jest dorobionym argumentem do usprawiedliwienia faktu opuszczenia kościoła, który chwilowo traci nawet tytuł kościoła parafialnego na rzecz swej młodszej rywalki, drewnianej kaplicy ś. Anny, o tem trudno coś pewnego powiedzieć. Wszakże smutny ten stan kościoła kazimierzowskiego, że go nawet godności kościoła parafialnego pozbawiono, nie trwał zbyt długo, gdyż następna wizytacja z r. 1664 wspomina znowu o kościele murowanym jako parafialnym, z tym samym porządkiem nabożeństw jak poprzednio, dodaje tylko ten szczegół, że przeciw pogrzeby nawet w zimie odbywają się w kościele na górze<sup>5)</sup>, na co widocznie wpływało położenie cmentarza. Z tych urywkowych szczegółów widać najoczywiej, że w ciągu XVII wieku przechodził starożytny monumentalny kościół na górze bardzo ciężkie czasy. Taki stan trwał niemal aż do pierwszej połowy XVIII stulecia.

Dnia 14 kwietnia 1728 roku pali się doszczętnie drewniany kościółek ś. Anny, a z nim wszystkie aparaty kościoła parafialnego, nawet część prywatnej własności proboszcza Kazimierza Kłoniowskiego<sup>6)</sup>. Szkody parafii wyrządzone przez ten pożar były niepowetowane. Jak to bowiem widzieliśmy, wszystkie drogocenniejsze starsze szaty kościelne i przybory dla bezpieczeństwa przed opryskami i złodziejami przechowywano w kościółku ś. Anny. W pożarze tym spłonęły również wszystkie księgi i dokumenty tak, że w dekrecie reformacyjnym po wizytacji biskupiej w r. 1730 wyraźnie zastrze-

1) Acta visitationis... a. 1596, nr. 7, k. 188 v—190. Arch. kapit. krak.

2) P. B. Gams: Series episcoporum ecclesiae catholicae. Ratisbonae 1573, str. 380.

3) Acta visitationis... a. 1596, nr. 7, k. 188 v—190. Arch. kapit. krak.

4) Acta visitationis... a. 1630, nr. 42, k. 47 v—48. Arch. kapit. krak.

5) Acta visitationis... a. 1664, nr. 47, str. 32—34. Arch. kapit. krak.

6) Rachunki Sołtykowicza, nr. 3224, str. 1—2. Archiwum aktów dawnych m. Krakowa.

żono uzupełnienie zgorzałych ksiąg metrykalnych przy pomocy świadków<sup>1)</sup>. Pożar ten na krótki czas wpłynął dodatnio na losy kościoła kazimierzowskiego. W miejsce zgorzałej starej kaplicy ś. Anny, podniesionej do godności kościoła, a chwilowo nawet do kościoła parafialnego, wystawiono wprawdzie około r. 1733 za proboszcza Kazimierza Kłoniowskiego nową kaplicę pod tem samym wezwaniem<sup>2)</sup>; nie mogła ona wszelako iść w zawody z kościołem murowanym i zdobyć sobie takiego stanowiska, jakie zdobyła w ciągu wieków niedawno zgorzała stara kaplica. Nim nastąpiła uroczysta konsekracja, konsystorz udziela jednak w r. 1738 pozwolenia na odprawianie tutaj nabożeństw dla wygody parafian w dni powszednie i deszczowe na przeciąg jednego roku, a następnie przedłuża ten termin co roku aż do roku 1742, z wyraźnym przecież zastrzeżeniem, by się to nie stało prejudykatem dla macierzystego kościoła parafialnego<sup>3)</sup>.

Mimo tych wszystkich rozporządzeń wobec ciągłego skupiania się życia duchowego w kaplicy ś. Anny, kazimierzowski kościół doprowadzono już w XVIII wieku do zupełnej ruiny, jak to stwierdza wizytacja biskupia z r. 1748. Przyczynę zaś tego zaniedbania widzi biskup Załuski głównie w oddaleniu plebanii od kościoła, a ponieważ i plebania znajduje się również w wałącym się stanie, poleca proboszczowi wybudować plebanię nie na tem samym miejscu przy kaplicy ś. Anny, ale na górze w pobliżu starożytnego kościoła, albo co najmniej wikarówkę umieścić obok niego celem większej nad nim opieki<sup>4)</sup>. Niestety piękne i godne poparcia usiłowania biskupa Załuskiego nie odniosły skutku, a plebania i wikarówka została po dawnemu na starym miejscu w pobliżu odbudowanej kaplicy ś. Anny<sup>5)</sup>. To zadecydowało o dalszych losach kazimierzowskiego kościoła. Proboszczowie nie troszczyli się oń tak, jakby należało. Po śmierci proboszcza X. Józefa Sztabika w r. 1775 biskup sufragan krakowski Franciszek Potkański wydaje dekret w sprawie zrujnowanych i zniszczonych kościoła i kaplicy<sup>6)</sup>, a w kilka dni potem wysyła specjalną komisję do oceny szkód po 24-letnim urzędowaniu zmarłego proboszcza parafii<sup>7)</sup>. Widocznie zatem stan kościoła musiał być wielce opłakany.

Ostatnie lata XVIII i początek XIX stulecia, czasy ogólnoeuropejskich przewrotów i zawieruchy wojennej, nie mogły wpływać dodatnio na stan i utrzymanie kościoła w Łapczycy. Brak dokładniejszych źródeł, zwłaszcza z XIX stulecia, nie pozwala nam osądzić w całej pełni stanu kazimierzowskiego kościoła, który na dobitkę w roku 1833 okradziono<sup>8)</sup>. Stan kościoła musiał pozostawiać bardzo dużo do życzenia, skoro niebardzo pochopny do wydatków rząd austriacki, który od r. 1832 staje się niepodzielnym

1) Acta visitationis... a. 1730, kopia w Liber documentorum eccl. par. Łapczycensis, str. 45—49.

2) Acta visitationis... a. 1748, vol. 33, str. 351—359. Arch. konsyst. krak.

3) Facultas celebrandi, kopia w Liber document. eccl. par. Łapczycensis, str. 74—75. Plebania w Łapczycy.

4) Acta visitationis... a. 1748, vol. 33, str. 351—359. Arch. konsyst. krak. — Z podobnym projektem wystąpiła obecnie Komisja centralna w Wiedniu, proponując przeniesienie plebanii bliżej murowanego kościoła, kiedy dzisiejszy proboszcz X. Ludwik Tokarz, wracając widocznie do starych tradycji, przeniósł znów nawet niedzielne nabożeństwa do kaplicy ś. Anny, podając za powód zbyt wielkie od kościoła parafialnego oddalenie, wynoszące, mówiąc nawiasem, około 500 kroków.

5) Acta visitationis... a. 1773, vol. 49, str. 94—100. Arch. konsyst. krak.

6) Liber documentorum eccl. par. Łapczycensis..., str. 12—13.

7) Tamże, str. 10—12.

8) Krótka wzmianka o protokole skradzionych rzeczy znajduje się w Consignatio documentorum ecclesiam Łapczycensem attinentium, luźna karta, pozycya nr. 45. Plebania w Łapczycy.

patronem kościoła w Łapczycy<sup>1)</sup>, zamyśla w latach 1833—1834 o gruntowniejszej restauracji starożytnego kościoła<sup>2)</sup>. Restaurację tę przeprowadzono dopiero około r. 1840. Z protokołu po śmierci proboszcza X. Franciszka Krausa w r. 1848, mimo szczegółowego z biurokratyczną skrupulatnością spisane zestawienia, nie wiele można się dowiedzieć o ogólnym stanie kościoła; z wiadomości o popękanej przybudówce, odstającej od całej budowy, można wyciągnąć wniosek, że podjęta niedawno restauracja nie była zbyt gruntowną<sup>3)</sup>. Około r. 1860 podlega kościół nowej restauracji; niestety nic nam bliżej o niej, mimo zachowanych aktów, nie wiadomo<sup>4)</sup>.

Od tego czasu dość długo nie słyszymy o jakiejś większej robocie aż do r. 1900. W czasie tym wskutek nadmiernego wzrostu ludności w parafii, starożytny kościół, prawdziwy skarb naszej architektury, zaczął stawać się za ciasny. Ówczesny proboszcz, X. Antoni Ptaszkowski, wbrew opinii konserwatorów, którzy ostatecznie radzili raczej drugi kościół wybudować niż psuć harmonijną całość, okrytą urokiem starożytności — na własną rękę poddał kościół gruntowniejszej restauracji, o czym w rozdziale IV.

Drewniana w XVIII w. wybudowana kaplica ś. Anny, wieczysty współzawodnik kazimierzowskiej budowy kościoła parafialnego, chyliła się z czasem również do upadku, a wspomniany protokół z r. 1848 po śmierci proboszcza X. Krausa nazywa ją wprost »die baufällige hölzerne Kapelle«<sup>5)</sup>. W latach 1853—1854 za probostwa X. Wojciecha Dybczaka zupełnie z gruntu ją odrestaurowano, a w dniu 26 lipca 1854 r., w dzień patronki ś. Anny, biskup tarnowski Józef Pukalski, przy współudziale okolicznego duchowieństwa, dokonał uroczystego poświęcenia kaplicy<sup>6)</sup>. Od tego czasu aż do ostatnich dni pozostał jej bezwartościowy wygląd architektoniczny niezmiennym, a jedynie wnętrze uległo zmianie, mianowicie w r. 1875 odmalowano kaplicę kosztem miejscowego proboszcza i parafian, jak o tem świadczył napis na belce zamykającej górną część tęczy, zamalowany w r. 1914<sup>7)</sup>. Dopiero w roku bieżącym, po uprzednim odłączeniu wsi Stanisławic, Cikowic i Damienic od Łapczycy i stworzeniu ekspozytury, obecny X. proboszcz Ludwik Tokarz, rozszerzył i odrestaurował kaplicę ś. Anny, przenosząc znów nabożeństwa i punkt ciężkości z murowanego parafialnego kazimierzowskiego kościoła na wzgórze do drewnianej kaplicy ś. Anny we wsi. Niebezpieczeństwo zupełnego opuszczenia pięknego kazimierzowskiego kościoła jest teraz tem większe, że po odłączeniu wspomnianych Stanisławic, Cikowic i Damienic, kościół murowany na górze przestał być centralnem ogniwem łączącym całą dawną parafię, w macierzystej zaś wsi Łapczycy zostaje nieco na uboczu. Rozszerzona kaplica ś. Anny, położona w środku wsi, może łatwo wystarczać w zupełności dla obecnych potrzeb duchownych jednej tylko obecnie wsi Łapczycy i zagrozić bytowi monumentalnej budowy dawnego kościoła parafialnego z XIV wieku.

<sup>1)</sup> Schematismus dioec. Tarnov. pro anno 1832, str. 33.

<sup>2)</sup> Prothocollon exhibitorum... r. 1834, nr. 2565, 3239. Arch. konsyst. tarn.

<sup>3)</sup> Liber documentorum eccl. par. Łapczycensis, str. 87—94. Plebania w Łapczycy.

<sup>4)</sup> Tabella aedificiorum..., a. 1860, decanatus Bochnensis, circulus Bochnensis. Zbiór Dra K. Kaczmarczyka.

<sup>5)</sup> Liber docum. eccl. par. Łapczycensis, str. 87—94. Plebania w Łapczycy.

<sup>6)</sup> Dyplom pergaminowy, zawieszony w kaplicy ś. Anny w Łapczycy.

<sup>7)</sup> Napis ten w całości brzmiał: »W roku jubileuszowym 1875 odmalowano tutejszy kościół wspólnym nakładem księdza miejscowego i parafian — malował Tarczałowicz«. — Zdjęcie i opis tego drewnianego kościoła zob. Feliks Kopera: Kościoły drewniane Galicyi zachodniej. Kraków 1915, zeszyt II, str. 84—88.

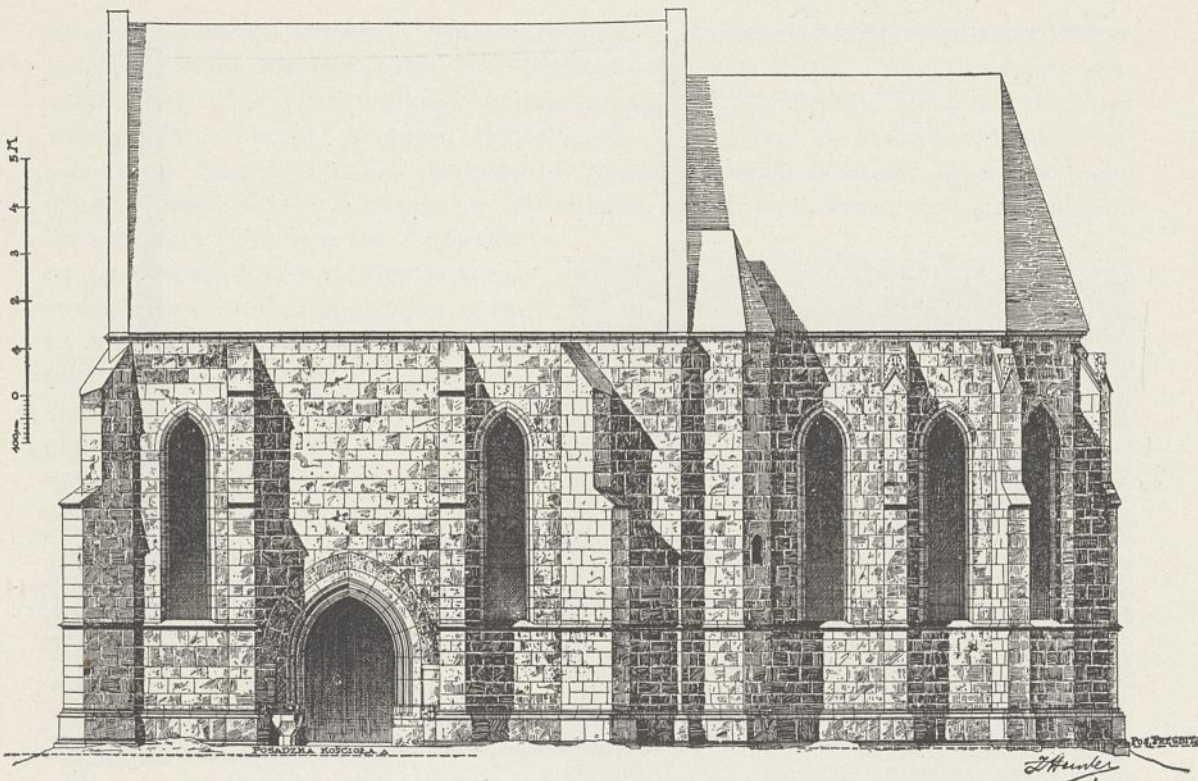


Fig. 5. Łapczyca. Kościół, fasada południowa.

### III. Prawo patronatu i jego koleje.

Zazwyczaj fundatorowie i dobrodziejcy jakiegoś kościoła, wzamian za wyświadczone dobrodziejstwa, zatrzymywali sobie pewien wpływ na swoją fundację i, nie należąc do hierarchii kościelnej, otrzymywali pewne prawa wobec danego kościoła lub beneficjum. Stąd wytworzył się już w XIII stuleciu pewien ściśle określony zakres praw, które obejmujemy mianem prawa patronatu.

Głównie ujawniało się to prawo patronatu we wpływie na obsadę beneficjum czyli w t. zw. prawie prezenty, nie mówiąc już o wielu innych prawach, przeważnie honorowych, jakie patronowi z dawnych licznym uprawnień pozostały<sup>1)</sup>. Najczęściej prawo patronatu przypadało właścicielowi danej miejscowości, który miał za zadanie otaczać opieką swój kościół. Właścicielem wsi Łapczycy, jak to już wspominaliśmy, od samego zarania dziejów naszych był klasztor tyński, który też założył pierwszy kościół w Łapczycy. Do Tyńca zatem od najdawniejszych czasów należało prawo patronatu<sup>2)</sup>, które pozostaje w rękach opata i klasztoru aż do pierwszej połowy XVI wieku. W r. 1536 następuje jednak darowizna prawa patronatu w Łapczycy ze strony opata Andrzeja

<sup>1)</sup> Prof. dr Władysław Abraham: Początki prawa patronatu w Polsce, Lwów 1889.

<sup>2)</sup> Długosz: Liber benefic. II, str. 125—126.



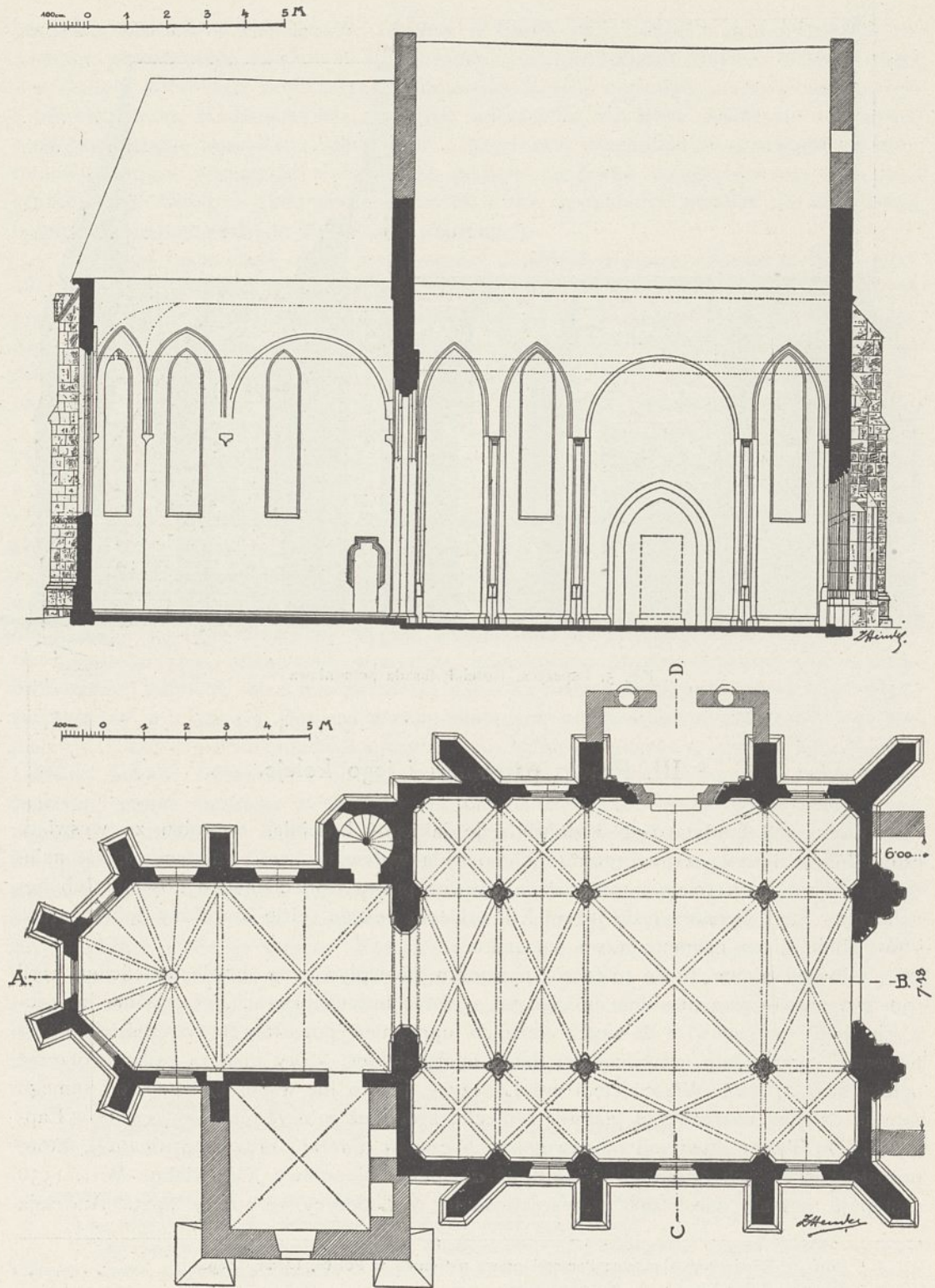


Fig. 6. Łapczyca. Kościół, rzut poziomy. Wyżej przekrój podłużny.

Gnyadego i całego konwentu tynieckiego na rzecz starożytnej i wielce zasłużonej około kościoła rodziny Kmitów, panów na Wiśniczu, względnie Piotra Kmity, wojewody sandomierskiego, marszałka wielkiego koronnego, za jego kilkakrotne, bliżej nie określone wystąpienia w obronie klasztoru tynieckiego<sup>1)</sup>. Darowizna ta nastąpiła równocześnie z podobną darowizną prawa patronatu w sąsiedniej parafii Brzeźnicy ze strony ksieni Doroty Sreniawskiej i konwentu w Staniątkach, na co wystawiono dwa pergaminowe dokumenty<sup>2)</sup>. Obydwie te darowizny

na rzecz Piotra Kmity zatwierdza w następnym roku stolica apostolska w całej osnowie, który to akt dnia 12 sierpnia 1538 r. wciągnięto w całości do ksiąg konsystorskich<sup>3)</sup>. To skupianie prawa patronatu w ręku Piotra Kmity miało wkrótce pociągnąć za sobą bardzo doniosłe skutki dla wszystkich owych parafii, a w szczególności dla Łapczycy. Skupiwszy bowiem patronat z kilku parafii, pragnął w swej rezydencji w Starym Wiśniczu skoncentrować życie większego okręgu i nadać kościołowi starowiśnickiemu wpływowe stanowisko nad całą okolicą. W tym celu już w dwa lata później po skupieniu patronatu dokonywa w czerwcu 1539 r. aktu erekcyi i prepozytury w Starym Wiśniczu i włączenia (inkorporowania) parafii Łapczycy i Brzeźnicy, a następnie i Chronowa do parafii Starego Wiśnicza<sup>4)</sup>; jako powód tego faktu podaje akt erekcyjny jedynie troskę o zwiększenie się chwały bożej (non vulgare laudis divinae incrementum), pomijając zupełnie milczeniem główną przyczynę, leżącą na dnie tej sprawy, t. j. usiłowanie Piotra Kmity celem wyniesienia swej rezydencji. Sześciu mansyonaryuszów z prepozytem na czele w Starym Wiśniczu miało odprawiać cały, ściśle określony szereg nabożeństw, prowadząc życie kollegialne, co akt erekcyjny podaje z największą skrupulatnością.

Odtąd zniesiono samodzielność parafii Łapczycy i Brzeźnicy oraz tytuły proboszczów w tychże parafiach, w miejsce czego utworzono filie z wieczystym wikaryatem. Dochody z włączonych parafii podzielono między prepozyta, mansyonaryusza i wieczystych wika-



Fig. 7. Łapczyca. Kościół, prezbiterium od strony południowej. Fot. Dr. T. Szydłowski.

<sup>1)</sup> Acta offic., vol. 52, str. 413—416. Arch. konsyst. krak.

<sup>2)</sup> Jak wyżej.

<sup>3)</sup> Administratoria sub B., str. 481—482. Arch. konsyst. krak.

<sup>4)</sup> Ingressatio erectionis eccl. praeposit. in Antiqua Wiśnicz a. 1773. Acta offic., vol. 201, k. 721—767. Arch. konsyst. krak.

ryuszów. Z dochodów, należących dawniej do uposażenia proboszcza w Łapczycy, wydzielono dziesięcinę z całego Kolanowa, Okulic i połowy Łapczycy dla prepozyta staro-wiśnickiego i mansyonaryuszów, reszta uposażenia i dochodów kościoła w Łapczycy miała pozostać dla wieczystego wikaryusza, zawiadującego filią, który nadto z powodu większej ilości parafian powinien mieć do pomocy drugiego księdza. Na to wszystko, prócz patrona i biskupa krakowskiego, zgodził się odnośnie do Łapczycy proboszcz Stanisław Dąbrowski, który za to zrzeczenie się tytułu proboszcza i zgodę na podporządkowanie parafii Łapczycy Staremu Wiśniczowi został archidyakonem kurzelowskim, podobnie

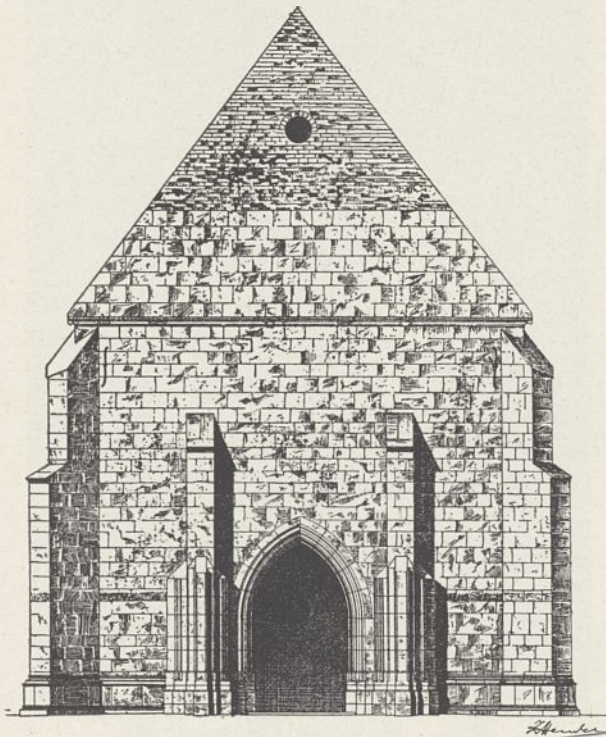


Fig. 8. Łapczyca. Kościół, fasada zachodnia. (Skala jak przy fig. 5).

wieku, po zaborze kraju i znanych reformach rządu austriackiego na tle kościelnym, znika i ta bezwartościowa wtedy formalność i Łapczyca staje się nawet formalnie i prawnie znowu samodzielną parafią z proboszczem na czele<sup>3)</sup>.

Prawo patronatu po śmierci Piotra Kmity spoczywało w dalszym ciągu aż do roku 1780 w rękach panów na Wiśniczu<sup>4)</sup>. W tymże roku 1750, dnia 17 sierpnia, ks. Janusz Sanguszko, pan na Wiśniczu, zrzeka się prawa patronatu na rzecz osoby Adama Ignacego Komorowskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, prymasa a zarazem opata tyńskiego,

jak za Brzeźnicę proboszcz Jan Bogusz został prepozytem w Jemielnie<sup>1)</sup>. Od roku zatem 1539 istniał w Łapczycy w miejsce probostwa wikaryat wieczysty; pierwszym tego rodzaju wikaryuszem, prezentowanym przez Piotra Kmity, a mianowanym 4 lipca 1539 r., był X. Feliks z Bochni<sup>2)</sup>.

Z czasem jednak, na mocy dawnego przyzwyczajenia do tytułu proboszcza, a zarazem skutkiem istotnie szerokiej władzy i samodzielności w zarządzie kościołem, wieczyści wikaryusze w Łapczycy tytułowali się nadal proboszczami, zwłaszcza od połowy XVII w., nie mając do tego formalnego uprawnienia, tak że jedynie przy obsadzie na beneficjum w Łapczycy w dekretach nominacyjnych zwani są wikaryuszami wieczystymi, o ile oczywiście prepozyt staro-wiśnicki tego dopilnował. Już jednak w ciągu XVIII stulecia mianowania na wikaryuszów wieczystych a nie proboszczów w Łapczycy stają się częścią formalnością tak, że z końcem XVIII

<sup>1)</sup> *Ingrossatio erectionis eccl. praeposit. in Antiqua Wiśnicz a. 1773. Acta offic., vol. 201, k. 721—767.*

<sup>2)</sup> *Acta offic., vol. 53, str. 452. Arch. konsyst. krak.*

<sup>3)</sup> W r. 1775 Jan Nepomucen Banackowski mianowany »ad ecclesiam parochialem in Łapczyca«. *Acta offic., vol. 202, str. 388—391. Arch. konsyst. krak.*

<sup>4)</sup> *Acta offic., vol. 185, str. 218—220. Arch. konsyst. krak.*

który na mocy tego zrzeczenia się, jako prawy patron kościoła w Łapczycy, mianuje w r. 1752 proboszcza z Pogwizdowa, Józefa Sztabika, wieczystym wikaryuszem w Łapczycy, a nie proboszczem, skutkiem interwencji prepozyta starowiśnickiego, Antoniego Piątkiewicza, zastrzegającego sobie na mocy erekcyi prepozytury tytuł proboszcza w Łapczycy<sup>1)</sup>. Po śmierci jednak arcybiskupa Komorowskiego patronat powraca znów do panów na Wiśniczu tak, że na opróżnione po wyżej wspomnianym X. Józefie Sztabiku beneficjum Stanisław ks. Lubomirski, marszałek wielki koronny, prezentuje w r. 1775 X. Jana Nepomucena Banackowskiego, do kościoła teraz już parafialnego<sup>2)</sup>. Odtąd też patronat pozostaje w rękach panów na Wiśniczu Lubomirskich do początku XIX stulecia. Bardzo ciężkie czasy pod względem ekonomicznym, konfiskata dóbr kościelnych, a obok tego właśnie w tych trudnych czasach potrzeba doraźnej opieki ze strony patrona kościoła i większych wkładów na poprawę nie tylko opustoszałego, jak to poprzednio widzieliśmy, kościoła, ale i budynków plebańskich, sprawiły, że właściciele Wiśnicza pragną teraz pozbyć się prawa patronatu w Łapczycy, które za honorowe prerogatywy dostarczało im tyle rozmaitych ciężarów. Pragną zaś pozbyć się ich na rzecz skarbu państwa, jako tego, który zagarnął dobra, należące niegdyś do opactwa tynieckiego. Stąd rozpoczynają się targi z rządem ciągnące się nieskończenie długo, głównie zaś około r. 1824, kiedy to rozstrzygano zasadę, kto ma płacić przypadającą drogą konkurencyi część przy poprawie budynków kościelnych. Sprawa ta jednak nie poszła tak łatwo, przechodziła przez rozmaite instancje i po długich pisaninach ustalono chwilowo, że prawo patronatu należy częściowo do rządu, częściowo do dziedziców Wiśnicza, a następnie uznano za zasadę kolejne prezentowanie przy obsadzie opróżnionego beneficjum w Łapczycy, t. j. raz przez właścicieli Wiśnicza, drugi raz przez skarb państwa<sup>3)</sup>. Decyzja ta nie zadowoliła Lubomirskich, którzy, opierając się widocznie na zmienionych prawnych stosunkach samodzielnej teraz parafii w Łapczycy, dążyli z całą stanowczością do zupełnego zrzucenia z siebie ciężaru prawa patronatu. W kilka lat później, w r. 1828, sprawa wraca znów pod rozwagę władz, a urząd cyrkularny w Bochni dochodzi na nowo, do kogo właściwie należy patronat<sup>4)</sup>. Kwestyi widocznie nie załatwiono stanowczo, gdyż jeszcze do r. 1831 w schematyzmach dla diecezji tarnowskiej występują cesarz i Lubomirscy jako wspólni patronowie kościoła, aż dopiero ostatecznie w r. 1832 spory w tej sprawie zakończyły się i od tego czasu do dnia dzisiejszego niepodzielnym patronem kościoła w Łapczycy jest cesarz<sup>5)</sup>.

Dla dopełnienia obrazu historycznego rozwoju kościoła i parafii w Łapczycy pozostałaby jeszcze do omówienia sprawa uposażenia i jego koleje w ciągu tylu wieków — materyał ze względów gospodarczych, prawnych i kulturalnych nader ciekawy — jednak z powodu obecnej zawieruchy wojennej dostatecznie nie opracowany.

#### IV. Architektura kościoła i jego przebudowy.

Jak w poprzednich rozdziałach wykazanem zostało, kościół parafialny w Łapczycy powstał za czasów Kazimierza Wielkiego i prawdopodobnie z jego fundacyi w połowie

<sup>1)</sup> Acta offic., vol. 185, str. 218—220. Arch. konsyst. krak.

<sup>2)</sup> Acta offic. vol. 202, str. 388—391. Arch. konsyst. krak.

<sup>3)</sup> Prothocollon exhibitorum... a. 1824, nr. 1460. Akta z r. 1824, nr. aktu 284. Arch. konsyst. tarn.

<sup>4)</sup> Referat urzędnika w tej sprawie: Akta z r. 1824, nr. aktu 284. — Arch. konsyst. krak.

<sup>5)</sup> Schematismus dioec. Tarnov. pro a. 1832.

XIV wieku. Wszystkie budowle z czasów Kazimierza Wielkiego, tak świeckie jak kościelne w Krakowie i okolicach Krakowa, murowane są z cegły, a gzymsy, obramienia okienne i drzwiowe jakoteż części ornamentalne, wykonane prawie całkowicie z kamienia wapiennego podgórskiego (Krzemionki pod Krakowem), z dodaniem kamienia dobczyckiego. Jako przykład przytaczamy kościół katedralny na Wawelu, kościół N. P. Maryi, kościół Bożego Ciała, ś. Katarzyny i t. d. w Krakowie.

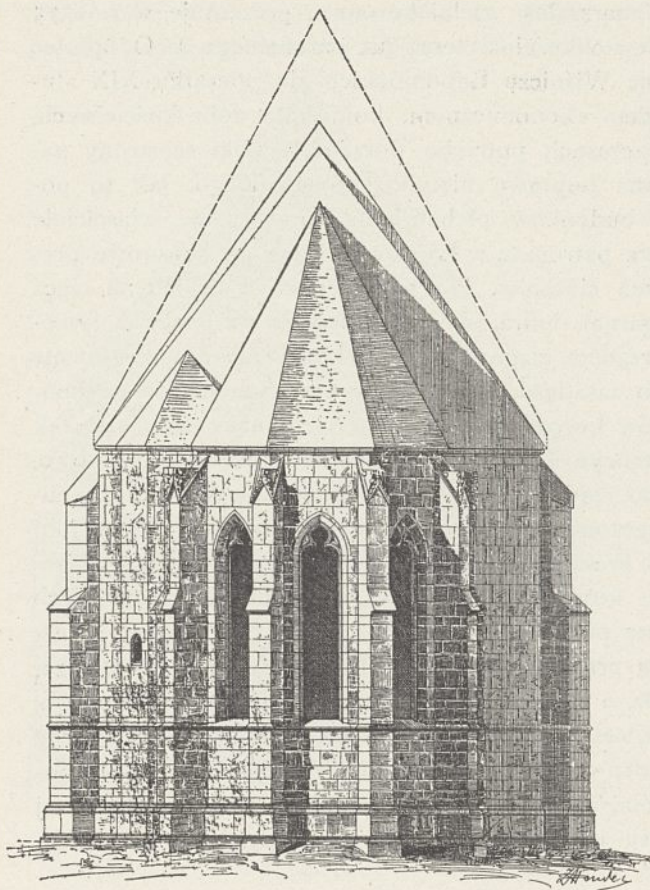


Fig. 9. Łapczyca. Kościół, fasada wschodnia.  
(Skala jak przy fig. 5).

Kazimierz Wielki, fundując kościół w Łapczycy, nie użył kamienia wapiennego z Krzemionek pod Krakowem, lecz wyłącznie z Dobczyc, a to, jak sądzimy, z powodów natury praktycznej, ze względu na łatwiejszą komunikację. Chcąc dostawić ciosy z kamieniołomów wapiennych z Krzemionek pod Krakowem do Łapczycy, trzeba je było wieźć pięć mil końmi drogą przez Chełm. W Dobczycach istniał wielki kamieniołom, od trzech wieków używany. Z niego łamano ciosy do budowli romańskich, jak n. p. do krypty ś. Leonarda pod katedrą na Wawelu, do dolnych części dwóch kaplic, odkrytych w r. 1914 pod zachodniem skrzydłem królewskiego zamku na Wawelu, do kościołów ś. Wojciecha i ś. Andrzeja w Krakowie, kościoła klasztornego Norbertanek na Zwierzyńcu, kościoła Cystersów w Mogile pod Krakowem i t. d. Ciosów tych używano częściowo do konstrukcyi, a zawsze do obramień i ornamentacyi. Z kamieniołomu dobczyckiego można było łatwo rzeką Rabą dowieźć ciosy do budowy nowego kościoła w Łapczycy w po-

blizie dawnego »Grodziska«, a odległość wynosiła tylko 2½ mili.

Wież Łapczyca leżała w obrębie puszczy niepołomskiej, a Kazimierz Wielki buduje w tych czasach w Niepołomicach kościół parafialny i zameczek myśliwski, obydwie budowle z cegły i ciosu. Musiały więc powstać cegielnie lub cegielnia w Niepołomicach do budowy kościoła i zameczku, a grunt okoliczny gliniasty był do tego podatny. Przewiezienie cegły przez Rabę napotykało znowu na trudności. Wobec tego król jako fundator, lub budowniczy jako wykonawca, ze względów praktycznych wykonał całą budowę kościoła parafialnego w Łapczycy z ciosów najbliższego kamieniołomu dobczyckiego.

To więc zdecydowało o konstrukcyi, profilowaniu i ornamentacyi dzisiejszego kościoła parafialnego w Łapczycy.

Viollet-le-Duc, mówiąc o rozwoju techniki i sztuki w różnych prowincjach Francji, w dziele »Dictionnaire de l'Architecture« t. IV, w artykule »Construction«, pisze: »Wszelkie odmiany, które nastąpiły i urozmaiciły konstrukcye i szczegóły w różnych prowincjach Francji, zależały od materyału, jaki budowniczy znajdował na miejscu i od jego zmysłu wyzyskania tegoż«. Tak też było przy budowie kościoła parafialnego w Łapczycy.

Dzisiejszy kościół składa się z nawy głównej, prezbiterium, zakrystyi, przybudówki od strony południowej i wschodniej i drewnianej dzwonnicy od strony zachodniej (fig. 1, 5—10).

Wielkość obecnego kościoła, mimo jego monumentalnego wyglądu od zewnątrz, nie przekracza wielkości dawnych kościołów parafialnych. Wymiar nawy głównej w świetle wynosi: długość 10·54 m., szerokość 8·75 m. Prezbiterium jest jak zwykle u nas wydłużone. Zakończone jest trzema bokami ośmioboku. Wymiary prezbiterium wynoszą: długość 7·70 m., szerokość 4·60 m. Ściany nawy i prezbiterium mają 0·30 m. do 0·35 m. grubości, szkarpy prezbiterium mają 0·45 m. grubości a wysokości 0·90 m., szkarpy nawy głównej, tak prostopadłe, jak skośne, mają 0·60 m. do 0·70 m. grubości. Prostopadłe szkarpy nawy głównej mają wysokości od lica muru 1·15 m., narożne zaś 1·70 m. Wysokość kościoła w nawie głównej od dzisiejszej posadzki do wierzchu gzymsu głównego wynosi 8·65 m., zaś w prezbiterium 8·45 m.

Patrząc na plan (fig. 6) i widząc cztery szkarpy narożne,

z których dwie są umieszczone nie na narożnikach, można na pierwszy rzut oka sądzić, iż plan kościoła nie jest jednolity i ulegał w czasie budowy zmianom.

Tak jednakowoż nie jest. Budowniczy, który plan kościoła komponował, zaznaczył szkarpami narożnymi kwadrat największego pola środkowego nawy, umieszczając na osiach tego kwadratu wejście główne i boczne do kościoła prawie tej samej szerokości (fig. 6). Przedłużenie nawy głównej o jedno wążkie przeszło ku prezbiterium dowodzi nam jedynie odczucia malowniczości, t. j. perspektywicznego efektu nawy, przez budowniczego. Malowniczość w rozkładzie kościołów od połowy XIV wieku, szczególnie na

Spraw. Kom. hist. sztuki. T. X.

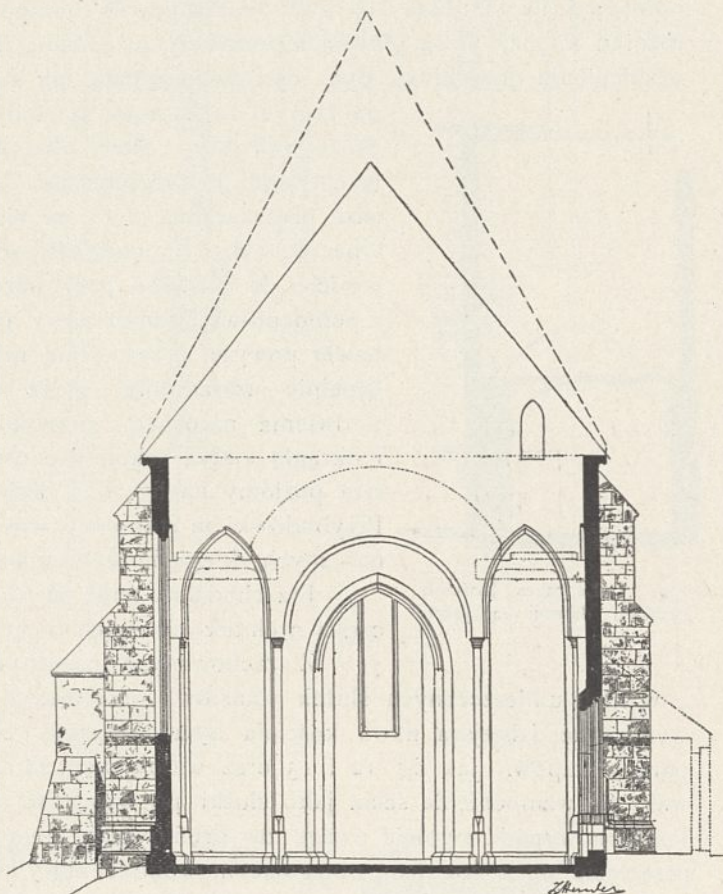


Fig. 10. Łapczyca. Kościół, przekrój poprzeczny C—D.  
(Skala jak przy fig. 5).

zachodzie, niejednokrotnie wielką odgrywała rolę, będąc często wynikiem okoliczności, a najczęściej samodzielnej twórczości budowniczego.

Budowniczy kościoła w Łapczycy skupił kompozycję wyglądu budynku nazewnątrz dwiema szkarpami narożnymi od zachodu i dwiema szkarpami skośnymi od strony północnej i południowej, a wewnątrz jego perspektywicznie powiększył. Malowniczość ta uwydatnioną jest jeszcze więcej na południowej fasadzie (fig. 5) przez wbudowanie okrągłej klatki schodowej w narożniku między nawą główną a prezbiterium. Również na fasadzie północnej uwydatniała się była malowniczość kompozycji przez wbudowanie w narożniku między nawą główną a prezbiterium dawnej, małej, dziś nie istniejącej zakrysty o sklepieniu gotyckim. Była ona dwupiętrową, jak świadczy o tym przekrój (fig. 11),

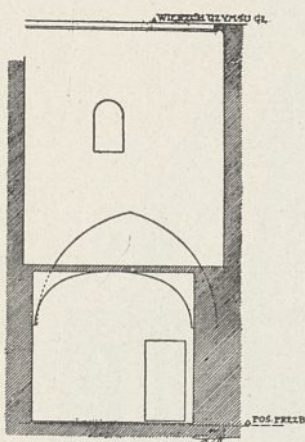


Fig. 11. Łapczyca. Kościół, przekrój dawnej zakrysty.

na którym zaznaczone są ślady dawnego gotyckiego sklepienia dolnej zakrysty i ślady okienka, które z izby nad zakrystą wychodziło do prezbiterium kościoła. Być może, że ta górna izba przeznaczoną była na skarbiec lub bibliotekę kościelną. Obecnie było mi niemożliwym odkryć, gdzie znajdowało się wejście do niej. Że przy narożnikach południowo-wschodnim i północno-wschodnim nawy głównej szkarp nie ma, pomijając nawet powyżej przytoczoną malowniczość kompozycji, to jest zupełnie uzasadnione przez konstrukcyjne wiązanie ciosów z dwiema narożnymi przybudówkami, t. j. dawną zakrystą i okrągłą klatką schodową, prowadzącą na strych (por. fig. 5, rzut poziomy na fig. 6 i drzwi gotyckie strychu na fig. 10). Przybudówki te stanowiły więc dostateczny opór dla ciśnienia narożnych sklepień, projektowanych we wnętrzu nawy kościoła.

Przechodzimy teraz do rozważania zachowanych dotychczas części architektonicznych wnętrza kościoła i jego układu.

Z zachowanych narożnych i przyściennych wysoków, a w nich umieszczonych słuźek (dinstów), oraz innych szczegółów (fig. 6, 12, 13 i 14) wynika, że dzisiejsza nawa kościoła była sklepioną. Sklepienie opierało się na trzech parach słuźek. Jak fig. 12 i 13 oraz widok wnętrza kościoła (fig. 21) wskazuje, zachowały się wzmocnienia ścian jako słuźki po wysokość delikatnie profilowanych kapiteli. Przytem wypada zwrócić uwagę na profilowanie dolnych części podstaw słuźek i ich przecięcie się z cokołem, obiegającym wewnątrz nawy kościoła. Szczegóły te, mimo całej swej prostoty i czysto geometrycznego rozwiązania, odbiegają od właściwości wszystkich innych, znanych u nas gotyckich budowli tego czasu. Ukształtowanie czterech narożnych słuźek nawy kościoła, wtłoczonych w skośne zgrubienia narożników, jest wieloboczne wobec okrągłych słuźek na ścianach nawy kościoła; kształt słuźek kątowych wyniknął z konstrukcji, lecz swoją drogą świadczy o pomysłowości nieznanego nam budowniczego.

W roku 1896 przy zamierzonej restauracji kościoła możliwym stało się najdokładniejsze zbadanie ścian kościoła, nazewnątrz i wewnątrz nawy i prezbiterium, jakoteż na strychu i nad pułapem, przy częściowem odbiciu tynków. Na podstawie tych badań dała się odtworzyć cała pierwotna kompozycja budowniczego.

Odnaleziono wszystkie opory sklepienne, tak w nawie głównej, jak i w prezbiterium, co przedstawiają fig. 6, 10, 12, 13 i 14. Linie kropkowane na figurach 12 i 13, tak w widoku, jak i rzutach poziomych, oznaczają części żeber i łuków oporowych sklepień, które były

ścięte i zatynkowane. Ze zrąbanych śladów, jak okazują zdjęcia, trudno orzec dokładnie, jaki był okroj żebra sklepiennych, wnosić jednakowoż można, że był gruszkowy.

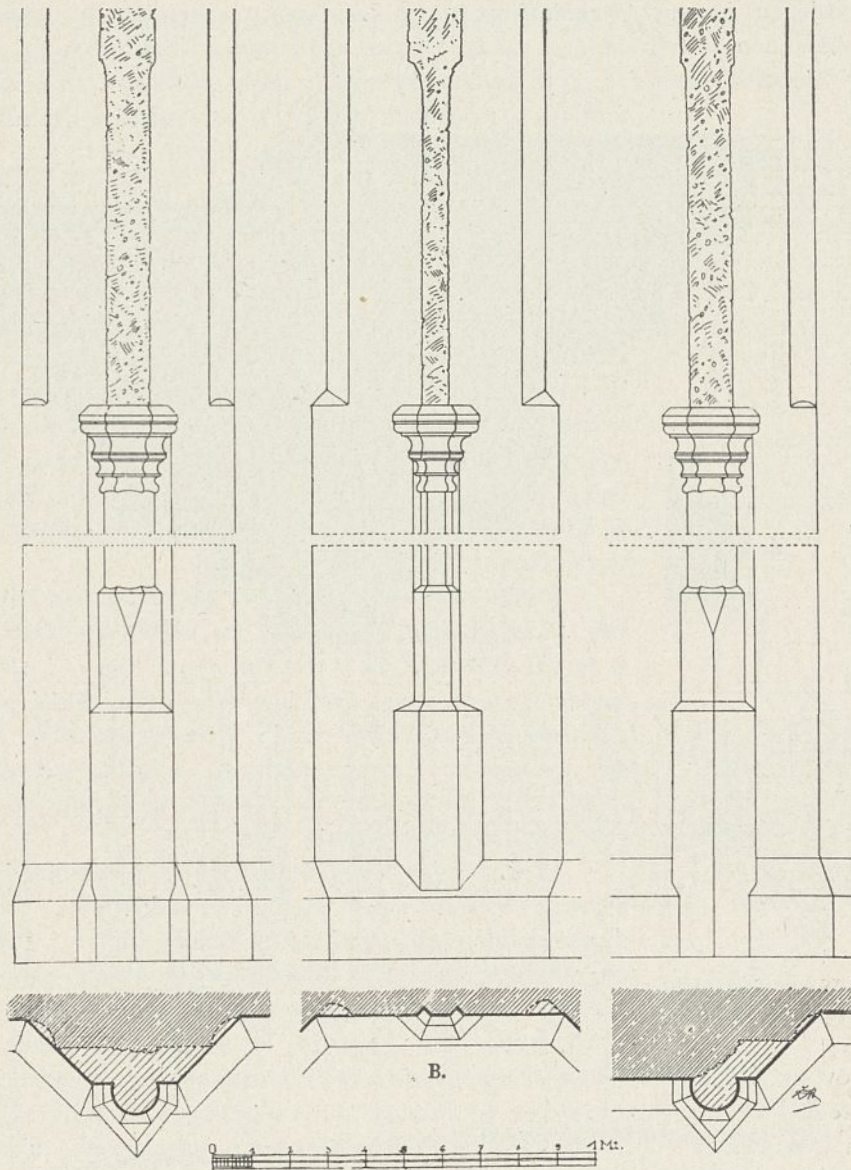


Fig. 12. Łapczyca. Kościół, A. słuzki ścian nawy północnej i południowej, B. słuzki narożne nawy głównej, C. słuzki przy portalu zachodnim i tęczy.

Według powyższych badań łatwo odtworzyć kształt nieistniejących dziś 6 słupów, co jest uwidocznione na fig. 6 i 13. Wobec tego szerokość nawy głównej (fig. 6) przy posadzce wynosiła 3,55 m., szerokość zaś każdej z naw bocznych w tej samej wysokości wynosiła 1,65 m.; szerokość nawy głównej nad dolnymi wyskokami filarów wyniosłaby



3,80 m., naw bocznych — 1,80 m. Proporcje te i bogactwo układu wskazują, iż kościół łapczycki, tworzący jak gdyby miniaturową katedrę, zbudowany został więcej dla wspaniałości dworu królewskiego, niż dla celów parafialnych.

Pouczającym jest porównanie kościoła w Łapczycy z kościołem w Niepołomicach, gdyż powstają one w tym samym czasie i przez tego samego fundatora są budowane. Kościół w Niepołomicach z r. 1358 budowany jest z cegły wielkiego średniowiecznego

formatu z dodaniem ciosów w szkarpach i gzymsach. Mury prezbiterium i nawy głównej mają grubości 1,15 m. Nie trzeba więc zapominać, że użycie innego materiału pociągnęło za sobą odmienne wykonanie techniczne i artystyczny wygląd obydwóch budowli (por. fig. 6, 8 i 20).

Prezbiterium kościoła w Łapczycy było sklepienie, żebra jego opierały się na konsolach, jak to uwidoczni przekrój kościoła (fig. 6). Konsole miały kształt prosty geometryczny, jak konsola pod nogami Łokietka na jego sarkofagu w katedrze na Wawelu, który to sarkofag z pewnością wystawiony był po jego śmierci, a więc za czasów Kazimierza Wielkiego; dalej, jak konsola w krużgankach kościoła OO. Dominikanów w Krakowie obok pomnika Achacego Pisarskiego, również pochodząca z XIV w.

Profile przyściennych łuków gotyckich, na których opierały się sklepienia, dochowały się częściowo niezrąbane, tak w nawie głównej, jak w prezbiterium (fig. 6 i 10) nad dzisiejszym drewnianym częściowo łukowym, częściowo płaskim pałapem. W podobnym stanie, a nawet kształcie, dochowały się do naszych czasów częściowo odnośne szczegóły w nawach bocznych katedry na Wawelu, pozostałe po zburzeniu sklepień dla podwyższenia naw.

W Łapczycy ślady te wskazują, że kościół był trójnawowy, a trzy nawy jego były zasklepienie, również jak prezbiterium. Na przekroju kościoła (fig. 6 i 10) widzimy, że odległość szczytów przyściennych łuków oporowych od wierzchu gzymsu głównego, t. j. od spodu więźarów dachowych, wynosi 1,25—1,50 m. Ta wielka różnica między szczytami oporów przyściennych łuków sklepiennych nawy i prezbiterium z wierzchem gzymsu

dowodzi, że budowniczy przestrzeń tę przeznaczył na podwyższenie kluczy sklepiennych wszystkich kwadratów i prostokątów nawy i prezbiterium nad szczyty łuków oporowych (zazwyczaj różnica wysokości wierzchu klucza sklepiennego a wierzchu gzymsu głównego, a więc spodu więźaru dachowego, wynosi około 30 cm.).

Mając w tym wypadku tak wielką różnicę, wnosić musimy, że wzniesienie kluczy wszystkich sklepień ponad szczyty łuków oporowych przyściennych musiało być bardzo znaczne, bo wynoszące około 1 m. wysokości.

Wzniesienie kluczy sklepiennych, patrząc od wejścia kościoła, musiało być w perspektywie efektowne, gdyż widziało się tylko łuki w kierunku podłużnym i poprzecznym, zaś samo tło sklepienia, jako dużo wyższe, było niewidoczne, a przez to zasklepienie

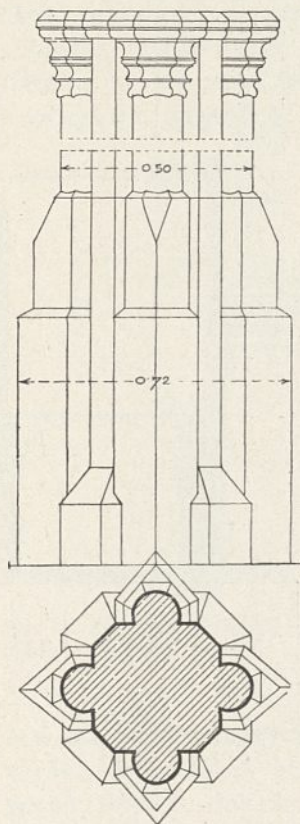


Fig. 13. Łapczyca. Kościół, rekonstrukcja filarów nawy głównej.

kościół stawało się czysto idealnym. Z wszystkich powyższych objaśnień i dołączonych rysunków wynika, że kościół w Łapczycy był projektowany jako halowy o wyniosłym gotyckim sklepieniu, co jeszcze potęgowało wrażenie i tem bardziej każe żałować, że sklepienie i cały wygląd jego wnętrza nie dochował się do naszych czasów.

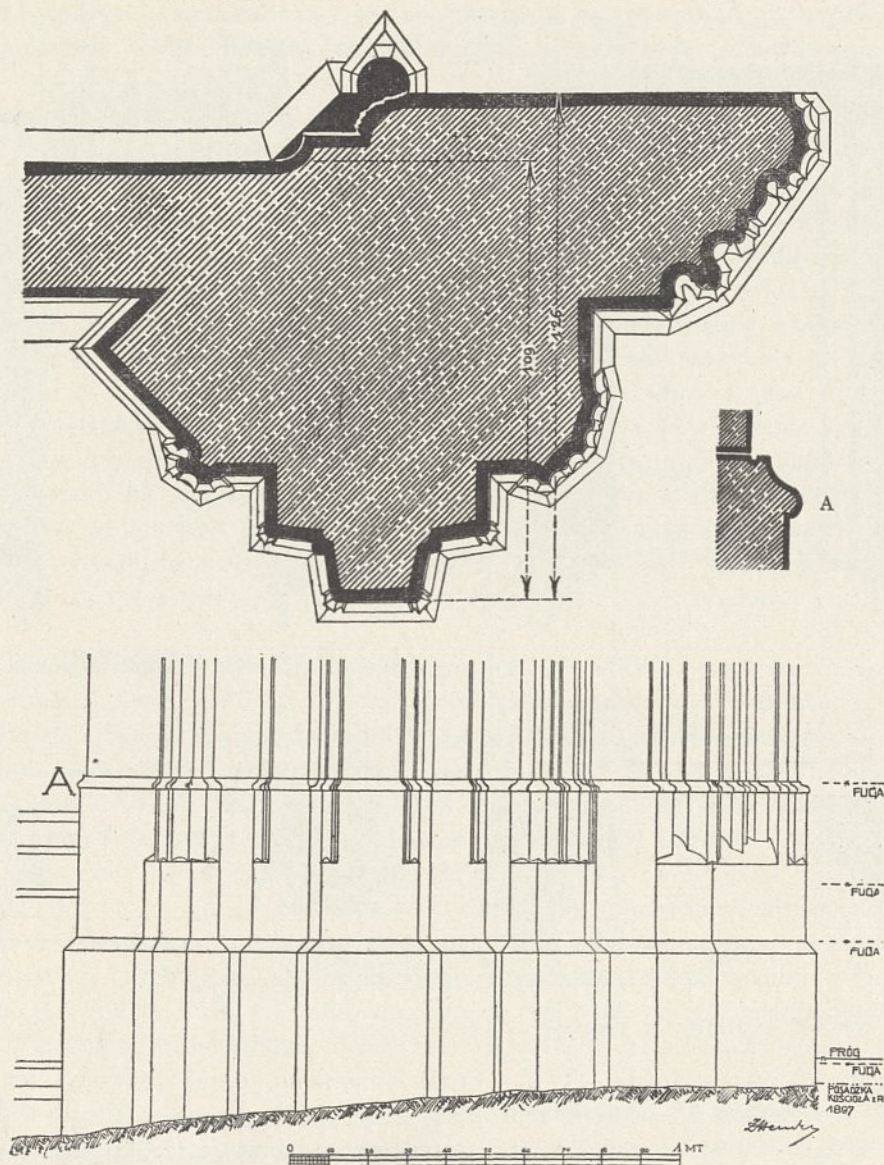


Fig. 14. Łapczyca. Kościół, szczegóły portalu zachodniego.

Ten sam system podwyższenia kluczków sklepiennych ponad opory przyścienne zachodzi w kościele OO. Dominikanów w Krakowie (por. Essenwein: »Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau«, tabl. XXXIII).

Również znamioną rzeczą jest, że w Łapczycy gzyms główny nawy kościoła jest

do wagi z gzymzem prezbiterium. Zazwyczaj bowiem prezbiterium bywało niższe niż nawa główna. Tutaj jednak budowniczy czuł, iż jeśli postąpi według tradycji i gzymz oraz sklepienie prezbiterium obniży, to wobec drobiazgowych proporcji naw przedniej części kościoła, otrzyma prezbiterium za niskie, nie wywierające dobrego wrażenia. Gdy raz powziął myśl zbudowania kościoła halowego, chodziło mu o uzyskanie wszędzie równomiernego światła, równomiernej ilości powietrza, równomiernych wysokości i harmonijnych proporcji wnętrza.

Ukształtowanie przyściennych słupek we wnętrzu kościoła i wnęk między nimi, zupełnie odpowiada budowlom kościołów krakowskich z czasów Kazimierza Wielkiego. W katedrze na Wawelu, kościołach P. Maryi, Bożego Ciała, ś. Katarzyny, zastosowano je w rozmaitych wariantach dopiero nad gzymsem kordonowym nawy głównej, nad gotyckimi arkadami naw bocznych, przez co zmniejszono grubość ścian i ulżono ciężaru dolnym ścianom. W kościele łapczyckim ma konstrukcja ta wobec halowego założenia i cienkości murów tendencję przeciwną. Przy 30—35 cm. grubości ścian w punktach, mających znaczenie konstrukcyjne, zastosowanie tego motywu pogrubia i wzmacnia ściany, wynika więc z konieczności jakoteż natury użytego materiału.

Nad wszystkimi większymi rozpiętościami przeszły użyto przy zasklepieniu, zamiast ostrołuku, półkola (fig. 6 i 10) i to tak w nawie głównej jak i w prezbiterium. Gdyby wnętrze kościoła istniało w swej dawnej postaci, to widzielibyśmy, jak budowniczy wywołał tem wrażenie miękkości, wdzięcznego urozmaicenia linii łuków sklepiennych, a uniknął monotonności, twardości ciągle powtarzających się linii ostrołukowych sklepień. Linie pionowe wnętrza, wzmocnień ścian nawy i jej słupek tworzyły już dość monotonności.

Chcąc określić grę i harmonie, jakie wywoływać musiało wnętrze kościoła w Łapczycy, nie można użyć dobitniejszych słów jak te, których użyli A. Szyszko-Bohusz i M. Sokołowski (w artykule: »Kościoły dwunawowe« w Sprawozdaniach Komisji historii sztuki Akad. Umiejętności, tom VIII, str. 90): »jeśli godzi się pełną powagi, wyniosłości, a zarazem sztywności, pełną siły, architekturę kościoła wiślickiego nazwać męzką, to tak pełnym kobiecego wdzięku we wszystkich liniach, w okrągłości łuków sklepienia, w mnóstwie drobnych szczegółów, nacechowanych elegancją i artyzmem jest kościół stopnicki«. Tu powiedzieć musimy: »łapczycki«.

Dekorację wnętrza kościoła uzupełniają dwa obramienia drzwiowe o profilowaniu gotyckiem, wykonane także z kamienia dobczyckiego, a więc drzwi, prowadzące do wieżyczki schodowej (fig. 15 A), o kształcie tak miarodajnym dla rozkwitu naszego gotyzmu za czasów Kazimierza Wielkiego i odrzvia o nadzwyczajnie smukłej proporcji, prowadzące do zakrystyi (fig. 15 B). Profil obramienia drzwi zakrystyi tchnie nadzwyczajną szlachetnością, niesłychanym poczuciem efektu światła i cienia. Gdyby zapomnieć można o dolnych, wielokątnych, gotyckich podstawach środkowego wałkowego profilu, to odniosłoby się wrażenie profilowania drzwi barokowych, w którym to stylu efekt światła i cienia w profilowaniu tak bezwzględnie grał rolę.

Niestety obramienie drzwi tych nie dochowało się w całości; szerokość pierwotna, wynosząca 0,62 m., stała się dla następnych pokoleń za wąską, wyrąbano więc częściowo prawy węgar i rozszerzono otwór drzwiowy do 0,84 m. W ten nowy otwór wstawiono drzwi dębowe, które okuto, zdaje się, resztkami okucia dwudziałowych drzwi z portalu głównego lub bocznego (fig. 19). Okucie tych drzwi w pasy nasiekiwane, kończące się

w kształcie lilii na przekątniowych i narożnych punktach geometrycznej kompozycji, świadczy o wysokim stanie naszego rzemiosła kowalskiego w połowie XIV wieku.

Skończywszy ocenę wnętrza, przechodzimy do oceny zewnętrznej struktury kościoła.

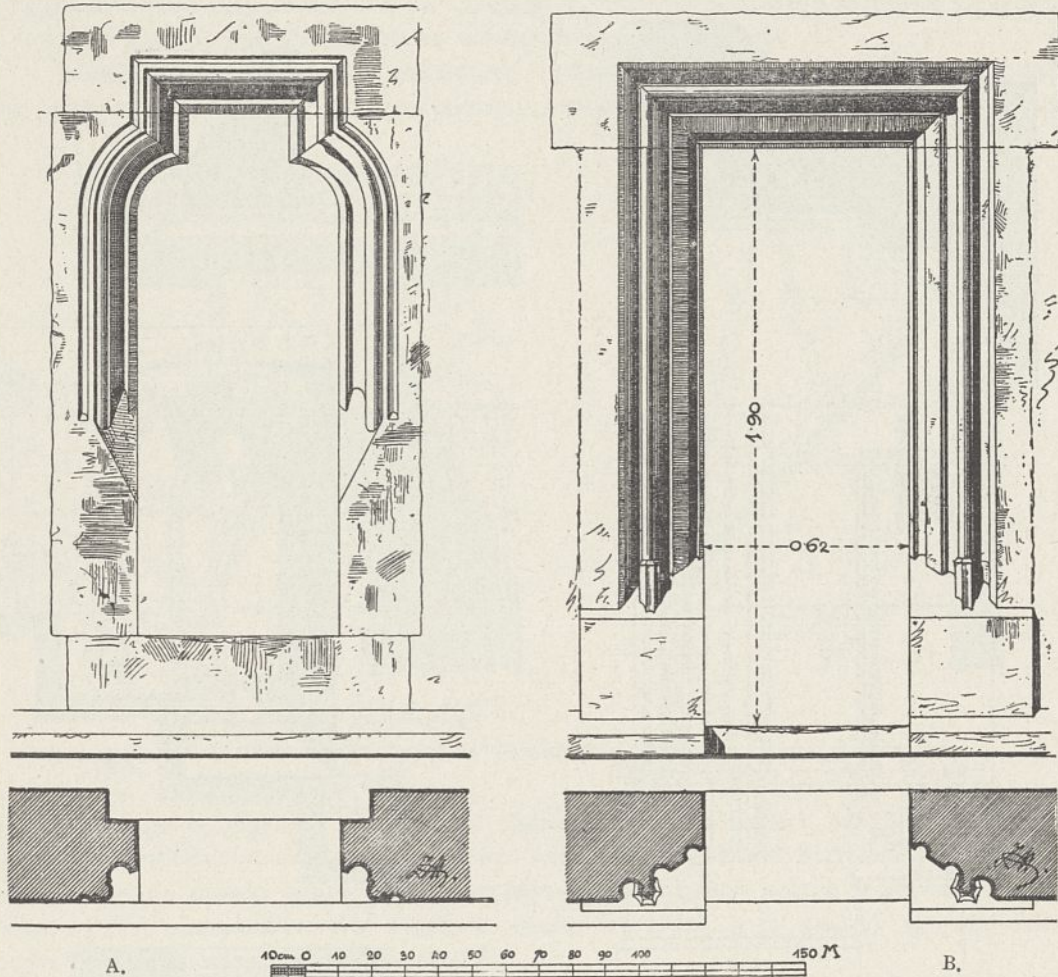


Fig. 15. Łapczyca. Kościół, A. odrzwia do schodów kręconych, B. odrzwia do zakrystyi.

Fig. 1 i 7, przedstawiające kościół w dzisiejszej postaci, nie dają zupełnego obrazu pierwotnego kształtu kościoła z czasów Kazimierza Wielkiego, jednakowoż proporcje murów i dachu prezbiterium (fig. 1, 5—10) zachowały się nietknięte. Wysokość murów nawy głównej i prezbiterium tudzież wysoki szkarp są pierwotne, jedynie wysokość szczytów nawy głównej uległa obniżeniu, jak to widać na fig. 5—10. Wobec tego dach nawy głównej był wyższy, został zaś obniżony wskutek zmian, które spowodowały klęski, nieznanne nam dotychczas mimo najdokładniejszego zbadania parafialnych dokumentów. Fig. 8 wykazuje, iż górna część szczytu frontowego, wychodzącego ponad dzisiejszą płaszczyznę dachu ze strychowem oknem kształtu okrągłego, nadmurowaną jest z cegły.

Mur szczytowy między nawą a prezbiterium jest również w górnej części cegłą nadmurowany (fig. 9).

Daszek nad okrągłą klatką schodową w swoim kształcie został nietknięty, jak również dach nad prezbiterium.

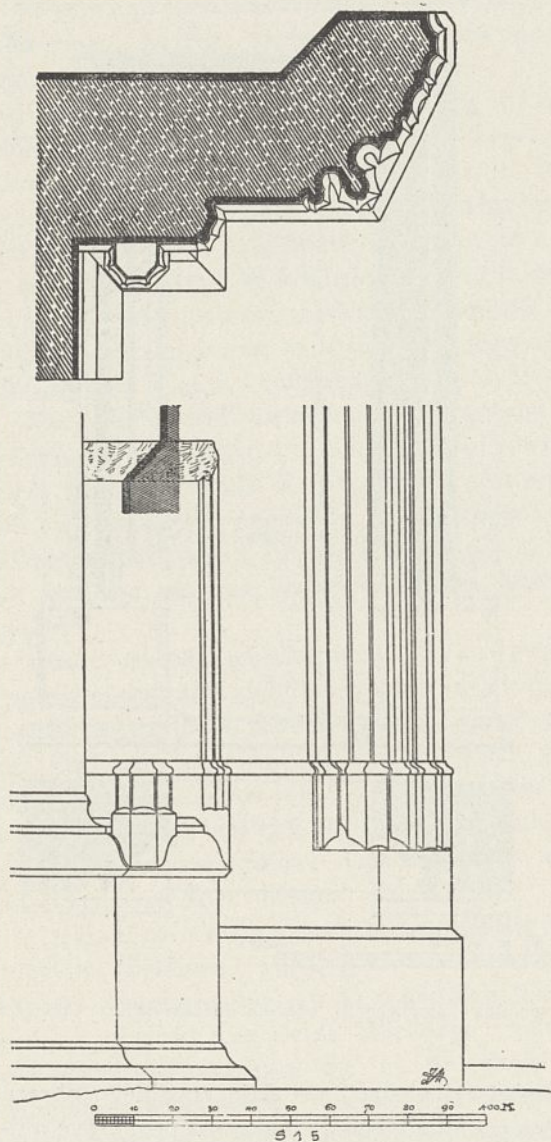


Fig. 16. Łapczyca. Kościół, szczegóły portalu południowego.

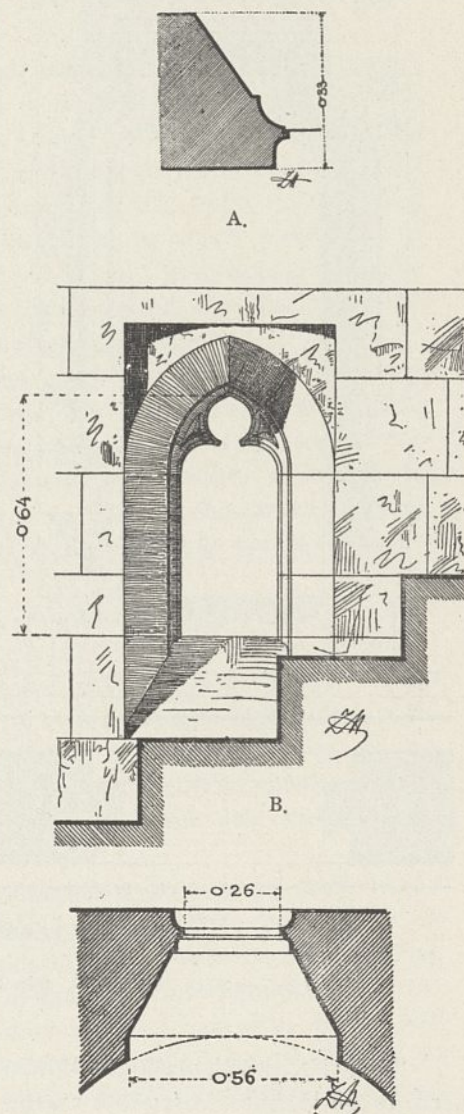


Fig. 17. Łapczyca. Kościół, A. profil okien nawy i prezbiterium, B. okienko klatki schodowej.

Nakrywy górnych spławów 8 szkarp nawy głównej w swym kształcie i profilowaniu nie dochowały się do naszych czasów. Górne nakrywy 6 szkarp prezbiterium (fig. 7, 9 i 18), dochowały się, choć wielce uszkodzone. Są one zakończone od frontu trójkątem, ponad którym wznosiły się iglice, których górnej części dziś brakuje, jak

również kwiatonów nad frontowym trójkątem. Uzupełnienie całości zakończenia tych szkarp przedstawia fig. 18.

Ścięty został w całej długości kościoła gzyms kordonowy podokienny, który w rysunkach fasad (fig. 5 i 9) jest przywrócony, podczas gdy zdjęcia fotograficzne (fig. 1 i 7) przedstawiają stan obecny. Profil ściętego gzymsu kordonowego zachował się jedynie w ostrych kątach przy zbiegu szkarp skośnych z nawą kościoła.

Portal główny od strony zachodniej i portal boczny od strony południowej były, jak wyżej wspomniano, prawie jednakowej szerokości, około 1,80 m. Obramienie por-

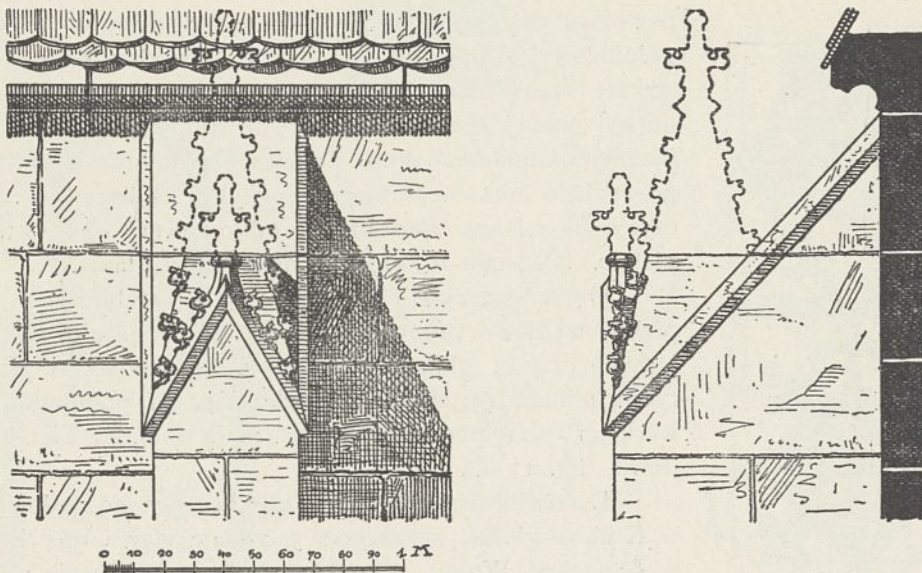


Fig. 18. Łapczyca. Kościół, zdjęcie i rekonstrukcja zakończenia szkarpy prezbiterium.

talu głównego o bogatym profilowaniu dochowało się w całości (fig. 8). O jego delikatności i subtelności daje nam najlepiej pojęcie fig. 14. Przed portalem tym projektowanym był na dwóch odpowiednich do jego profilu filarach portyk (podcienie), a z pewnością nad nim zamierzono wystawić wieżę. Dowodzą tego pilastry portalu fasady zachodniej, dziś szkarpowo ścięte (fig. 8).

Nie mogłem badać, czy fundamenty nieistniejącego portyku były kiedykolwiek założone, pewnym jednakowoż jest, że portyk ten i wieża nad nim nigdy w całości wykonane nie były.

Przykłady podobnego portyku ukończonego mamy w pobliskim kościele parafialnym w Niepołomicach, którego zdjęcie fasady głównej z opuszczeniem późniejszych przybudówek przedstawia fig. 20 (skopiowane z dzieła Wł. Łuszczkiewicza: »Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskim«), jak również portyk pod wieżą kościoła ś. Krzyża w Krakowie. Obecnie dwie arkady boczne przedsionków wyżej wymienionych kościołów tworzą wejście do dwóch bocznych, później przybudowanych kaplic.

Portal boczny południowy (fig. 5 i 16), niższy od głównego, służył za wejście od strony wawozu, jako jedyne wygodne dojazdu do kościoła dla dworu i dlatego był bogaciej ozdobiony. Sądząc z szerokości dziś ściętego łuku gotyckiego nad

portalem (fig. 5), posiadał on nietylko bogate profilowanie, ale i ornamentacyjne szczegóły. Po obu bokach jego brak słupków, z których zachowały się wielokątne bazy o ścianach wgiętych (fig. 16). Słupki mogły być okrągłe, lub też miały w rzucie poziomym kształt wielokątny, jak istniejące bazy; zapewne były one ustawione tylko przytykiem do ścian portalu i dlatego uległy zniszczeniu. Przecięcie tych baz z profilem cokołu zewnętrznych ścian kościoła, jak i sam profil cokołu, nie powtarza się na innych współczesnych budowlach i świadczy również o indywidualności budowniczego.

Przed wejściem od południowej strony kościoła, w odległości 2 m. od lica ściany, stoją dwie gotyckie kamienne kropielnice o czysto geometrycznych kształtach (fig. 5 i 6 rzut

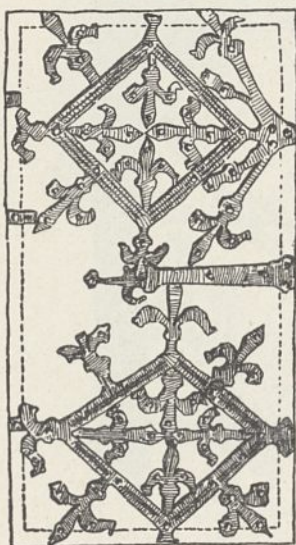


Fig. 19. Łapczyca. Kościół, okucie drzwi do zakrystyi.

poziomy), dziś wbudowane w ścianę przedsionka. W widoku południowej strony kościoła (fig. 5) jest tylko jedna po lewej stronie zaznaczona, ażeby dobrze uwydatnić profilowanie drzwi prawej strony. Obiedwie te kropielnice, wraz z bogatym obramieniem drzwi dodawały południowemu wejściu prawdziwie monumentalnego wyglądu. Za bytności w Łapczycy nie miałem sposobności odkopowania podstaw kropielnic. Pozostaje to więc do dalszego zbadania.

Okna gotyckie, tak nawy jak prezbiterium, mają piękne wyniosłe proporcje. Profil ich wskazuje fig. 17 A. Jedynie przy 3 oknach wieloboku, zamykającego prezbiterium, odnalazłem ślady maswerku (fig. 9); podobnym maswerkiem ozdobione jest również małe okienko klatki schodowej (fig. 17 B.).

Łuszczkiewicz w dziele: »Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem«, w zeszyte 5, podaje plan i opis kościoła w Łapczycy. Wobec odkryć poczynionych obecnie po odbiciu tynków ścian zewnętrznych i wewnętrznych kościoła, upaść musi szereg wniosków i przypuszczeń Łuszczkiewicza, a w większej części i zdjęcia budowli, gdyż są mylne.

Według poprzednio przedłożonych zdjęć nie może ulegać żadnej wątpliwości, iż nawa i prezbiterium były, a przynajmniej miały być sklepione, a kościół był trójnawowy. Łuszczkiewicz w wyżej wymienionej pracy podaje, iż od strony północnej nawa kościoła okien nie posiada i uważa to: »jako rzecz znamionną«. Tymczasem po odbiciu tynku okazało się, iż ściana północna nawy kościoła miała trzy okna, z których dziś dwa są zamurowane (fig. 1).

Budynek nowej zakrystyi powstał po zburzeniu i na miejscu zakrystyi średniowiecznej dla jej powiększenia w XVII lub z początkiem XVIII w., w narożniku północnym, przy zbiegu ścian prezbiterium i nawy głównej. Jej postawienie było prawdopodobnie powodem zrujnowania całego kościoła. Zakrystya średniowieczna, jak już wiemy, była zasklepiena i miała 1-sze piętro (fig. 11). Do ścian kościoła gotyckiego, mającego mury grubości 0,30 m. dobudowano nową zakrystyę o grubości murów 0,75 m. do 1 m. z ogromnemi szkarpami, które obłożono ciosami, zapewne pozostałymi z dawnej zakrystyi. Dobudowa ta, jak zazwyczaj w owych czasach, polegająca jedynie na grubości murów, a nie na dobrym fundamencie, osiadła się i pociągnęła za sobą ściany północnej strony kościoła, co spowodowało zawalenie się sklepień nawy głównej i prezbiterium.

Potwierdzenie tego przypuszczenia znajdujemy w fakcie, że trzy okna gotyckie ściany północnej mają łuki gotyckie popękane, cała ta ściana w górnej części jest przemurowana, a trzy szkarpy gotyckie od tej północnej strony są niższe o 0,50 m. od wszystkich innych szkarp nawy. Obecnie na ścianie tej pokazują się ciągle rysy. Budowa nowej zakrystyi była więc z pewnością powodem zawalenia się sklepień, a następnie usunięcia

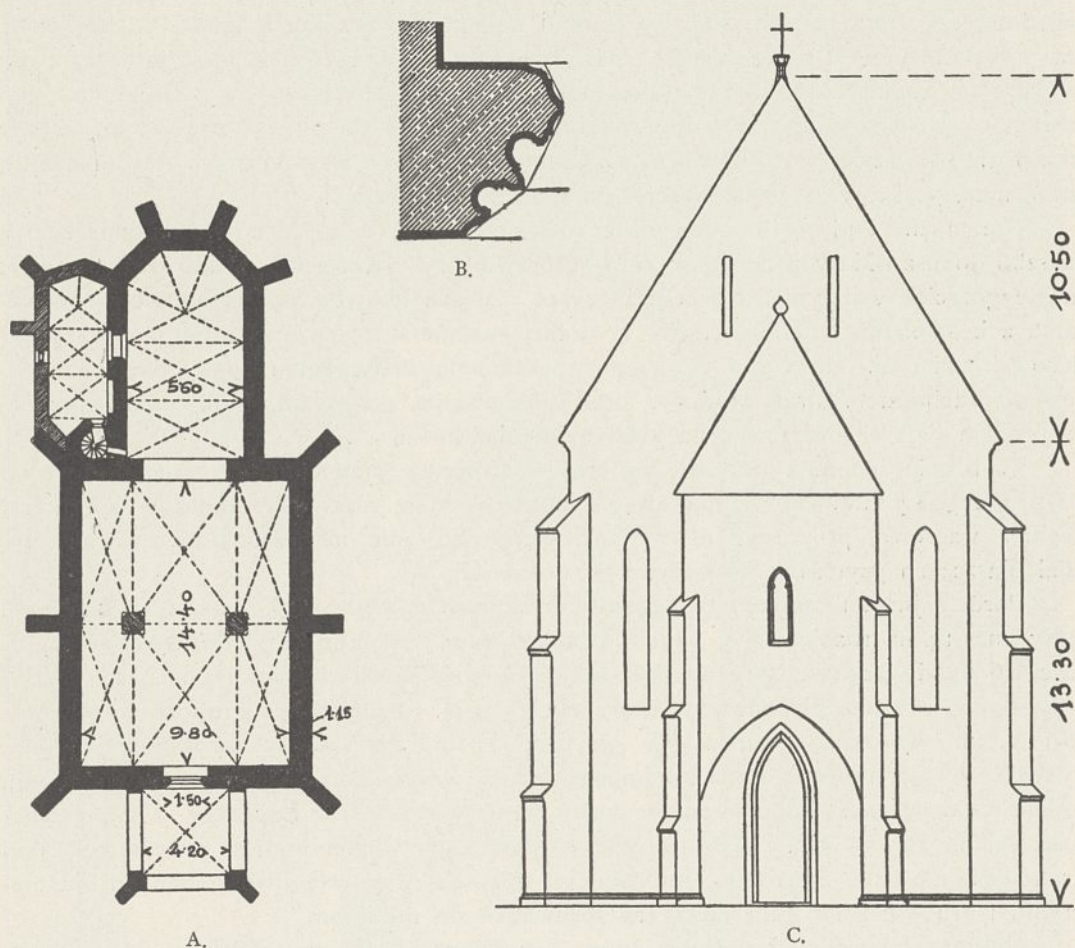


Fig. 20. Niepołomice. Kościół, A. rzut poziomy, B. profil portalu zachodniego, C. fasada zachodnia.

6-ciu filarów z nawy kościoła i zrobienia dzisiejszego pułapu od strony południowej i północnej płaskiego, a w środkowym pasie nawy głównej łukowego (fig. 10, 21). Dogadzało to z pewnością powiększającej się ludności parafii. Profilowanie belkowania tego stropu odnieść można do XVII, a nawet może początku XVIII w., gdyż w ciesiołce zachowała się najdłużej tradycja profilowania średniowiecznego.

Profilowanie portalów, cokołów, gzymsów kordonowych jest już więcej swobodne niżby to odpowiadało budowlom, wzniesionym za czasów Kazimierza Wielkiego. Lecz budowniczy, który kościół ten budował, nie należał do ludzi przeciętnych, znał doskonale wytrzymałość materiału, musiał dużo widzieć i uczyć się na zachodzie, w Pradze,



a nawet może i we Francji, gdzie ówczesne profilowanie więcej nakłaniało się do linii łagodnie giętych, segmentowych. Profilowanie ciosowych drzwi głównych w kościele parafialnym w Niepołomicach (fig. 20 B.) według zdjęcia Łuszczkiewicza w wyżej wymienionem dziele, mimo, że cały kościół, jak już wspomniano, wykonany jest w innym materiale, zbliża się do profilowania drzwi wchodowych kościoła w Łapczycy.

Okrój cokołu kościoła i kordonu podokiennego fasad, piękność okroju obramienia drzwi głównych i bocznych, piękność i bogactwo obramienia drzwi do zakrystyi, oraz proporcje zewnętrzne całego kościoła, które po wysokości gzymsu głównego dochowały się autentyczne, wreszcie ustosunkowanie podziału szkarp w ich kierunku pionowym i ustosunkowanie proporcji otworów okiennych do płaszczyzn murów między szkarpami — wszystko to dowodzi ogromnych zdolności artystycznych i technicznych budowniczego, który wykonał kościół parafialny w Łapczycy.

Nie można i nie wolno powiedzieć o kościele tym tego, na co się słusznie skarżą Szyszko-Bohusz i Maryan Sokołowski w rozprawie p. t. »Kościoły polskie dwunawowe: »nasze gotyckie świątynie, nawet największe i najświetniejsze, jak są ubogie w porównaniu z kościołami zachodu!... My w dobie kazimierzowskiej nie wzniesiliśmy żadnej ciosowej świątyni, która pod względem zrozumienia materiału mogłaby dorównać budowlom zachodu... Brak wprawy, brak opanowania materiału, brak szkoły przede wszystkim daje się odczuwać na każdym niemal kroku«<sup>1)</sup>.

W istocie technika budowy kościoła w Łapczycy przy cienkości ścian jest wspinała, a fugi są minimalne. Opanowanie konstrukcyi w rozkładzie punktów oporu jest również wzorowe, proporcje zewnętrzne, ustosunkowanie mas ścian do otworów, podział płaszczyzn gzymsami poziomymi — doskonały.

Porównajmyż teraz kazimierzowskie »ciosowe« budowle n. p. kościół w Wiślicy<sup>2)</sup>, który ma 14 m. rozpiętości i, będąc dwunawowym, ma mury 1 m. grubości, o wysokości 16 m. do gzymsu, gdy wyskok szkarp od lica muru wynosi 1'5 m., lub kościół w Stopnicy, również dwunawowy, który ma 10<sup>1</sup>/<sub>8</sub> m. rozpiętości, a grubość murów wynosi 1 m., wysokość murów do gzymsu 11 m. zaś szkarpy narożne mają 2'5 m. wysokości od lica muru, a będziemy musieli uznać, wyszczególnić i w najwyższym stopniu podnieść śmiałą myśl budowniczego, który wznosił kościół w Łapczycy o takiej cienkości ścian (30—35 cm.). Tej uzyskać w kamieniu wapiennym z Krzemionek pod Krakowem nie było możliwem. Budowniczy wyzyskał więc właściwości danego mu materiału i grubość ścian tudzież szkarp sprowadził do minimum.

Niestety kościół w Łapczycy, który już Długosz nazywa »pulchro et sumptuoso opere«, lub »pulcherrimo opere fabricata«, i którego wartość artystyczną określiliśmy, nie zachował się w całości do naszych czasów.

O pierwszej restauracyi, która nastąpić musiała w XVII lub XVIII wieku, już poprzednio była mowa. Wówczas to powstała również sygnaturka na dachu kościoła.

Nie mniejszą krzywdę wyrządziły restauracje, podjęte za czasów rządów austriackich w r. 1830 i 1860 (por. wyżej, rozdział III). Uszkodzono wówczas, a częściowo zrabano gotyckie profile, również zniszczono cały gzyms kordonowy podokienny na zewnątrz kościoła, ścięto ornamentacyę ostrołuku nad wejściem bocznem południowem, zepsuto obramienie

<sup>1)</sup> Spraw. Kom. hist. sztuki, t. VIII, str. 68, 69.

<sup>2)</sup> Niestety świeżo w czasie wojny rozwalony w znacznej części (Przyp. Red.).

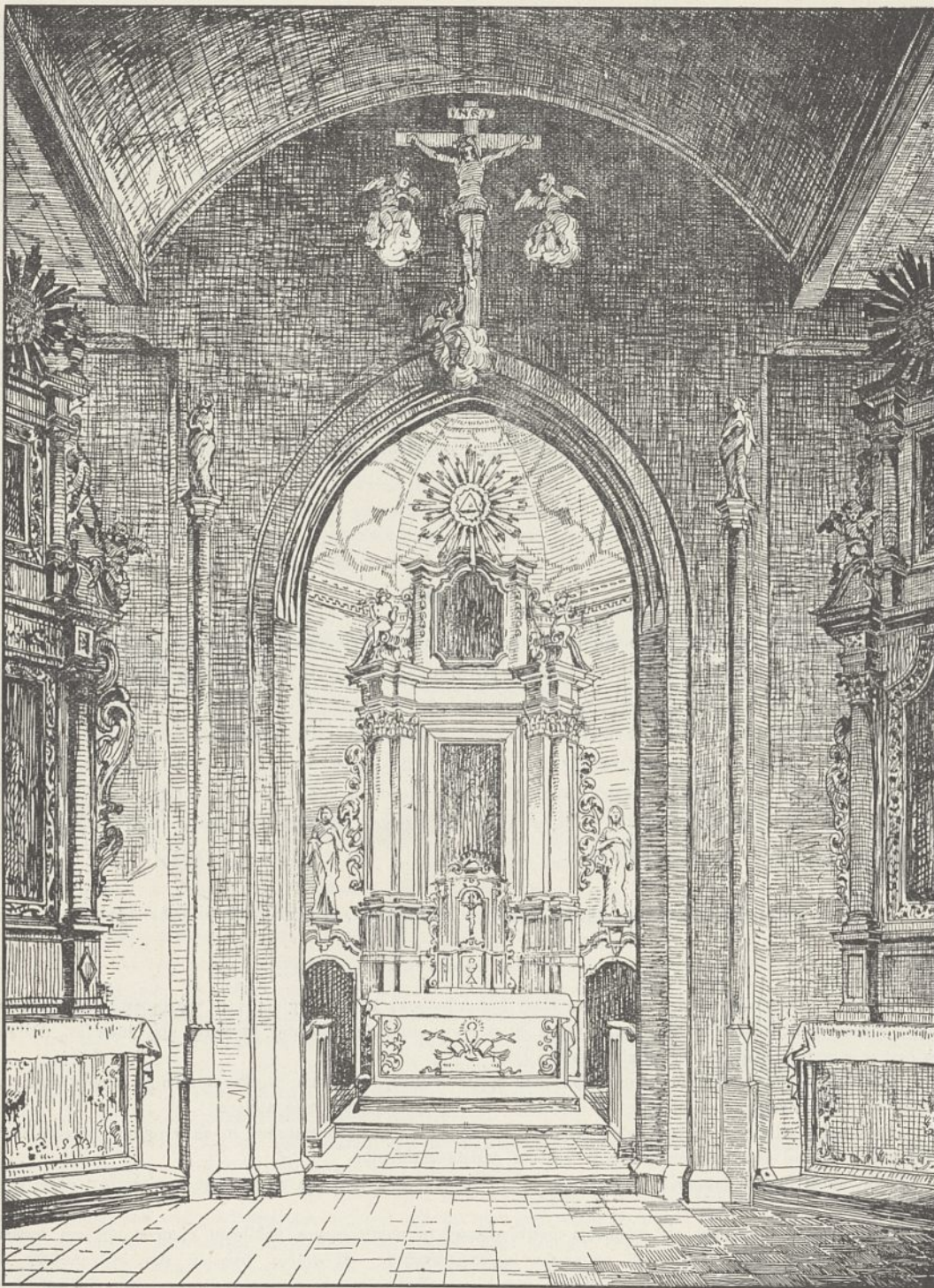


Fig. 21. Łapczyca. Kościół, wewnątrz i ołtarz główny (przed restauracją w r. 1900).

drzwi do zakrystyi, dając zbyt szeroką futrynę drzwiową, obcięto mury szczytowe, okna strony północnej zamurowano, zaś wszystkie inne zmniejszono o  $\frac{1}{4}$  powierzchni, zmieniając je z gotyckich na segmentowe (dziś przywrócono okna gotyckie). Zrąbano również wszelkie ślady dawnych sklepień. Tak zewnątrz, jak wewnątrz wytynkowano ciosowe ściany kościoła i wewnątrz pomalowano olejno.

Przy ostatniej restauracyi, podjętej w r. 1900, oszpecono kościół od zachodu i południa bezstylowymi przybudówkami. Na planie (fig. 6) wyrysowane są początki murów przybudówki zachodniej, której powierzchnia wynosi 6'00 na 7'18 m., a dobudowaną została dla powiększenia kościoła. Dokładny jej plan opuściliśmy, gdyż nie posiada ona znaczenia ani wartości artystycznej. Dzwonnicę, która była tuż przed zachodnią fasadą kościoła, wskutek nowej, wyżej wspomnianej przybudówki, przesunięto dalej ku zachodowi (fig. 1). Gonty dachu nawy i prezbiterium kościoła zastąpiono częściowo dachówką, częściowo blachą cynkową (fig. 1 i 7). Nadto wewnątrz przemalowano, barokowy ołtarz główny zastąpiono ołtarzem nowożytnym, pseudo-gotyckim, bez najmniejszej wartości.

Fig. 21 przedstawia widok dawnego wnętrza kościoła z przed roku 1900, t. j. z przed ostatniej restauracyi.

## V. Dodatki.

Z całością rozwoju kościoła pod względem historycznym i architektonicznym łączy się dekoracja jego wnętrza oraz zawarte w nim sprzęty, na co najlepszy pogląd dają inwentarze zrobione w czasie wizytacyi biskupich, z których ważniejsze i ciekawsze w wyjątkach przytaczamy. Obecne czasy krwawej wojny nie pozwalają zbadać, co z owego bogatego wyposażenia wewnętrznego kościoła oraz jego sprzętów pozostało, a przecież musiało ono już od samego jego początku być wielce artystycznym i bogatym, gdyż, jak się Długosz wyraża, wszystkie świątynie Kazimierza Wielkiego były wspaniale przyozdobione i hojnie wyposażone<sup>1)</sup>.

*A. Acta visitationis a. 1596.* Archiwum Kap. krak., rkp. nr. 7, k. v. 188—190.

### Villa Łapczyca.

*Ecclesia parochialis murata consecrata tituli Annuntiationis B. M. Virginis, iuris patronatus abbatis Tinecensis, corum habet testudine clausum, lacunar in corpore tabulatum pictum, fenestras non integras, parietes mediocriter mundas, imaginem crucifixi in medio sui.*

*Item habet altaria tria murata ex quibus duo apparent esse consecrata, sigilla et tabulas integra habentia, tertium ad cornu Evangelii in corpore vel violatum vel non consecratum esse apparet.*

*Item habet ciborium ferreum muro affixum, mundum tutum, bene clausum, in eo vasculum parvum stanneum stabile in quo sacramentum recens in sacculo mundo continetur.*

*Item habet fontem lapideum, bene clausum, in eo vas testaceum aquam crismate non unctam in se continentem (sic).*

*Haec ecclesia quoniam est aedificata extra villam, in monte penes publicam viam et ob eam causam saepius a latronibus spoliabatur; nulli apparatus in ea servantur sed omnes translati sunt in capellam tit. S. Annae in media villa sitam, in qua quidem capella et aliud ciborium est ex quo procurantur infirmi et ex*

<sup>1)</sup> Długosz: *Historia* t. III, str. 323—324.

hac ecclesia post solemnem benedictionem, quae fit sabbato sancto et in vigilia Pentecostes, aqua baptismalis transfertur et in athena vasi ligneo incluso crismate uncta servatur et in eadem capella sacramenta administrantur singulis tamen diebus Dominicis et faestis (*sic*) in hac ecclesia advenientes presbiteri a capella S. Annae, nam et plebani et vicarii residentia penes illam est, et afferentes secum ex capella omnia ad ministerium sacrificii necessaria, missas parochiales celebrant, in ipsa autem ecclesia nihil servatur praeter tria antependia de tella picta, unam nolam ad altare, unum par maius vexillorum et alterum minus et in campanili duae campanae et tertia signans in medio ecclesiae.

In eadem villa est capella lignea tit. S. Annae consecrata, lacunar habet tabulatum simplex, fenestras integras, parietes mundos, imaginem crucifixi in medio sui.

Item habet altaria tria ex quibus unum maius muratum consecratum, sigillum et tabulam integram habens, reliqua duo lignea singula tribus mappis cooperta.

Portatilia duo consecrata prout inscriptio testatur, sigilla et tabulas integra habentia. Item habet attinentia altaris tam pro se quam pro parochiali ecclesia: corporalia tria munda et integra, pallas duas, purificatoria tria, vella duo, bursam unam, panem de farina hostiatum mendicata et vinum recentia, odorem et saporem retinentia, urceolorum de stanno unum par diversae formae, nolas ad altaria tres, candelaborum tria paria, ex quibus de stanno unum par de ligno duo paria, feramenta pro pinsando pane mala, lagenam de stanno pro vino.

Item habet ciborium ligneum, mundum tutum bene clausum, in eo vas cupreum velo de serico simplici rubei coloris coopertum; sunt et alia duo vascula parva serico obducta, in quibus utrisque sacramentum recens in sacculis mundis dispositum continetur, crismale stanneum chrisma et olea praesentis anni continens, bursam de camcha antiquam cum nola, cereus ante ciborium ardet, laternam unam pro comitando ad infirmos sacramento.

Item in eadem capella servatur aqua baptismalis in acheno mundo vasi ligneo incluso bene clausa, idque ideo, quod penes eam plebanus et vicarius resideat inter homines, est et achenum pro aspergendo populo. Metrica utraque scribitur.

Item habet argentum haec ecclesia: calices argenteos tres, ex quibus unum deauratum, monstrantiam argenteam cum pede stanneo, crucem argenteam inter pedem et solem, in quo sacramentum reponitur habentem. Item crucem unam cupream.

Item habet cassulas numero quinque, primam de burgatela flavo et rubeo variante, alteram de camcha simili, tertiam rubei coloris de serico adamasco, quarta gariophilacei coloris de cameloto, quintam grisei coloris de drelich, singulas cum suis albis et integro apparatu.

Item habet pluvialia duo, unum quondam rubei coloris de serico medio plano, alterum violacei coloris de cameloto.

Item habet antependia numero quatuor, rubei coloris duo, unum de cameloto, alterum de camcha; unum de medio serico plano viridis et flavi coloris per partes, unum de drelich picto.

Item habet superpilicia (*sic*) maiora duo, minora tria, mappas tredecem (*sic*); tobalia alias szczynek octo, linteola tenuissima sex, manutergia duodecem, vella super monstrantiam ponenda duo, unum de tela aurea, alterum de tela argentea, vexillorum tria paria, duo maiora, unum minus.

Item habet proventus communes pro aedificatione sui, vaccas nullas, hortulaniam unam in suburbio Bochnensi, ex qua quatuor marcae solvuntur ecclesiae, verum iste census reparationi ipsi hortulaniae non sufficit; a sepulturis in ecclesia parochiali murata una marca solvitur, collectae singulis diebus dominicis in sacculum mittuntur, ratio non fit, peccuniae paratae in thesauro ecclesiae marcas sex, in debitis flor. sex.

Item habet libros pro officio ecclesiastico; Missale Romanum, Librum agendorum Pouodouy, Graduale papireum cum paucis annotatis antiphonis in fine, Psalterium novum dispositum iuxta Breviarium Romanum.

Fuit circa parochialem ecclesiam et fraternitas quondam B. M. Virginis, sed est intermissa. Habet et indulgentias certas sed cum conditione manuum adiutricum.

Habet et litteras Thomae card. tituli s. Martini archiepiscopi Strigoniensis, quibus conceditur aedificatio capellae et in eadem asservatio Eucharistiae.

Extra hanc capellam nullum est cimiterium, porticus tantum in circuitu capellae; tectum tamen habet bonum et campanam unam ad parietem ecclesiae alteram vero signantem in medio sui.

Circa autem parochialem in monte est cimiterium male septum, ossorium bonum ad parietem ecclesiae. Habet haec ecclesia suum rectorem Andream Chroscinski actu presbiterum institutum, qui pro dote habet agri laneum in tres partes divisum, quorum singulae latitudinis sunt quadraginta sulcorum, longitudinis vero una pars septem stadorum, altera quinque, tertia duo; hortulanas duas, in suo fundo, piscinam parvam unam sed desolatam. Item habet decimas manipulares ex certis agris villarum Stanislawice et Cikowice. Item habet missalium ex villa Łapczyce ex una parte villae, quae sub meridiem, ex singulis laneis unam metretam siliginis, alteram avenae

ex altera vero parte opposita ex singulis laneis unam metretam avenae tantum. Item ex villa Kolanow ex singulis laneis metretam avenae tantum.

Item habet domum pro residentia sua cum horto et parvo pomerio.

Item domum pro vicario cum exiguo horto, quem salariat plebanus duodecem flor. annuis.

Item habet domum pro rectore scholae non bonam cum parvo horto, quem salariat plebanus duobus flor. annuis una cum cantore.

Ad parochiam pertinent villae: Łapczyca, Stanislawice, Cikowice, Damianice (*sic*), Kolanow, Dołoszyce.

**B. 1748. Acta Visitationis Załuski.** Arch. Konsyst. krak., vol. 33, 351—359.

Status modernus ecclesiae parochialis in villa Łapczyca, sub tempus visitationis ejusdem, die 17 mensis Martii, anno domini 1748. Villa Łapczyca.

Ecclesia parochialis in villa Łapczyca, cujus proprietates ad abbatiam Tynciensem pertinet, per Casimirum II Poloniarum regem, anno 1340 e secto lapide murata, scandulis tecta, tituli Nativitatis Beatissimae Virginis Mariae consecrata, ut ex perpetuo diem dedicationis ejus anniversariam, dominicam primam post festum SS. Apostolorum Philippi et Jacobi celebrandi usu colligitur. Juris patronatus celsissimi principis Sanguszko, ensiferi M. D. Littuaniae uti comitatus Visnicensis haereditis, vigore cessionis juris eiusdem per reverendissimum olim Andream Gniaddy, abbatem Tynecensem, illustrissimo olim Petro Kmita, comiti in Wisnicz et successoribus ejus factae (ut habet in se liber antiquus ecclesiae hujus). In hac ecclesia fores bonae cum seris, pavimentum lapideum bene dispositum, reparatione parva indiget, tabulatum asseritium adhuc integrum, sed deforme. Fenestrae sunt septem, omnes destructae. Ambona a cornu epistolae, in choro majori turpis. In medio ecclesiae effigies Crucifixi veteri structura sculpta. Sedes presbiterialis non est. Confessionale nullum est. Scamna in choro minori sunt duo, in choro majori reparatione indigent. Chorus pro cantoribus ligneus, et satis bonus, in quo organum vulgo pozytyw vocum quinque. Sepulchrum non est. Tectum ecclesiae corruptum et lacerum, in cuius medio turricula sine signante desolata. Campanile asseritium corrosum, reparatione indigens, in quo campanae duae. Sepimenta caemeterii partim desolata. Ossarium non est. Tabernaculum Sanctissimi ligneum, pictura veteri ornatum, in quo Sanctissimum in pixide argentea intus mixtim deaurata cum operculo simili, cruce insignito, et vesticulam sericeam desuper habente, in qua repertae sunt hostiae 20, die 4-ta Februarii anno currente (ut tabella renovationis exhibuit) consecratae, supposito quidem corporali, non adeo tamen decenter, cum et lampas vix semel in septimana ardeat, asservatur et sera fixa clauditur, clavis in sacristia reponitur. Baptisterium a cornu epistolae in choro majori ligneum, in quo lebecula aerea cum aqua sabbatho Pentecostes benedicta et oleis sacris commixta sera pensili clauditur. Piscina nec satis profunda nec bene munita prope baptisterium ostenditur. Olea sacra statim ad baptisterium in armariolo ligneo non clauso et corroso sita adinventata in vasis stanneis. Altaria tria: 1-mum majus cum effigie Beatissimae Virginis Mariae et mensa lapidea consecrata, ad quod portatile consecratum adhibetur; 2-dum a cornu evangelii cum imagine Christi patientis cum mensa lapidea consecrata; 3-tium a cornu epistolae cum imagine sancti Casimiri et mensa lapidea consecrata, utrumque absque portatilibus. Omnia structuras ligneas simplices, structura veteri ornatas necdum tamen desolatas, sustinent et tribus mappis mundis contacta reperta sunt. In hac ecclesia confraternitas nulla, indulgentiae nullae, Sanctissimum tamen pro festo titulari Nativitatis Beatissimae Virginis Mariae et die anniversaria dedicationis ecclesiae exponitur. Ordo devotionis in hac ecclesia ferme nulla, saepius enim sola missa lecta tantum absolvebatur sine matutino, vespere et aliis; est tamen in decreto reformationis restitutus. Rectorem huius ecclesiae agit admodum reverendus Antonius Gałczynski annorum 50, presbiter rite ordinatus per reverendissimum olim Michaelem Szembek episcopum Paphnensem, suffraganeum et decanum Cracoviensem anno 1722, institutus ad hanc ecclesiam anno 1744 die 25 Septembris, approbatus die 20 Novembris anno 1747 ad duos annos. Residentiam habet nimis ab ecclesia dissitam, quia fere quinque bonis stadiis distantem, penes capellam sanctae Annae ligneam, non consecratam, per antecedaneum parochum post conflagrationem antiquae circa annum 1733 erectam, in medio tecti noviter in parte reparati turriculam cum signante, ab extra sub tecto campanam aliam mediocrem, intus fenestras quatuor, pavimentum lateritium, tabulatum asseritium bonum, altaria tria: 1-mum majus sanctae Annae, 2-dum a cornu epistolae sancti Nicolai, 3-tium ex opposito Beatissimae, omnia cum mensis ligneis et sine portatilibus, tribus mappis mundis contacta. Scamna simplicia et pro cantoribus chorus (*sic*) sine organo, in medio capellae effigiem crucifixi, sacristiam ligneam parvam cum scrinio et cistulis parvis, foribus clausam, amplius nullam aliam suppellectilem propriam, nisi quae ex ecclesia adfertur, habentem, et sine dote, in qua tamen et missae sacrificium saepius quam in ecclesia et devotio solennis pro festo sanctae Annae absolvi solebat, Haec residentia penes suprascriptam capellam in magna distantia a parochiali

ecclesia aedificata ab antecessoribus olim parochis tam foris quam intus usque ad abominationem est desolata, praeter aliquas fenestras novas; modernus parochus residet in hypocaustulo sordido, habente sub uno tecto domunculam pro familia et equite; stabularium vulgo obora, braxatorium, horrea, sepes et reliqua aedificiola oeconomica, omnia (exceptis iis, quae stramine non pridem sunt tecta) penitus desolata.

Supplex (*sic*) eiusdem ecclesiae Łapczyensis. Monstratorium aereum argentatum cum melchisedech aereo deaurato. Calix argenteus unus intus deauratus cum patenis duabus argenteis deauratis. Pixis ex calice argentea intus deaurata pro Sanctissimo conservando, altera pixis parva argentea pro Sanctissimo ad infirmos deferendo. Coralliorum fila undecem. Crux stannea, candelabra stannea magna 4, candelabra stannea parva 2, candelabra aerea parva 2. Thuribulum aereum antiquum. Thuribulum pro lampade in capella sanctae Annae versum. Campanulae 5. Ampulae stanneae 4 cum pelvicula. Vascula stannea pro oleis sacris. Vas aereum in baptisterio. Navicula laminea ad thuribulum cum cochleari. Ampullae vitreae 2. Corporalia 10. Purificatoria 20. Casulae albi coloris cum stolis et manipularibus, velis et bursis 4; rubri coloris cum omnibus requisitis 3, violacei coloris cum omnibus requisitis 2, nigri coloris cum omnibus requisitis 3. Mappae variae 32. Superpellicea pro sacerdotibus 2. Tobaleae variae 14. Superpellicea pro pueris 2. Manutergia 11. Antependia asseritia et linea varie picta 7. Tabernaculum unum. Vexilla pro processione 4. Velorum plicatiliū variorum paria 4. Candelabra lignea varie picta 14. Tapes 1. Circulare pro excindendis hostiis. Forfices. Libri: Missalia 3, De requiem 2, Agenda magna 1, Agenda parvae 3, Liber evangeliorum, Graduale, Rituale, Inventarium oeconomicum. Currus ferro non obductus, aratrum cum omnibus requisitis, oves 2, vomer 1, porcus cum porca, vacca una.

C. 1773 Acta Visitationis Sołtyk. Arch. Konsyst. krak., nr. 49 str. 94—100.

In villa Łapczyca.

Status ecclesiae parochialis Łapczyensis in actu visitationis generalis, die 24 mensis Octobris anno domini 1773 conscriptus.

Ecclesia parochialis Łapczyensis, sub titulo Nativitatis Beatissimae Mariae Virginis, per Casimirum Secundum regem Poloniarum ex quadrato lapide circa viam publicam in cacumine montis extracta et murata de cuius consecratione non constat, ast tamen anniversaria dies celebratur dominica prima post festum sanctorum Philippi Jacobi apostolorum, habet in se altaria tria non consecrata et simplicissimae structurae, nec non fontem baptisterii cum piscina ac suggestu concionatorio nec non choro cum organis parvis. Pavimentum huius ecclesiae lapideum, tabulatum ex asseribus. Illuminatur haec ecclesia fenestris plumbo insertis. Fores solummodo majores habens; in majori altari conservatur sanctissimum Sacramentum. Olea sacra in armario ad aquilonem, secus altare majus locantur oclusa. Haec in ecclesia sunt scamna, tam in majori quam in minori choro parva. Parietes ecclesiae scissi. Sacrarium huic ecclesiae adiacens muratum, sub tecto ed scandulis una simul cum ecclesia existit. Campanile ligneum, ab ecclesia semotum sub stramine cum campanis tribus mediocribus, quarum una scissa. Caemeterium sepimentis obductum in parte desolatis et absque omni clausura; exinde summo periculo tam ex parte furum, cum procul sit extracta a parochianis et dominibus eorum, nec non a domo plebanali, quam ex parte futuri lapsus. Iuris patronatus celsissimi principis primatis regni. Villae ad parochiam pertinent hae: Łapczyce (*sic*) 1-mo, 2-do Stanisławice, 3-to Cichowice, 4-to Damianice (*sic*), 5-to Kolanow. Confessae personae pro Paschate 1161. Haec in parochia reperitur Judaeus cum uxore et liberis in Łapczyce arendator braxatorii, tum et frater illius etiam uxoratus prope aulam habitans. In medio villae Łapczyce dictae extat capella lignea benedicta, sanctae Annae in honorem extracta, cum tribus altaribus simplicissimae structurae non consecratis, solummodo in eadem ad sacrificandum altare portatile adhibetur. Pavimentum habens per medium lateritium, per medium asseritium in majori choro nempe. Chorum musicalem cum organis parvis. Haec in capella asservatur sanctissimum Sacramentum pro infirmis, ex eo quod sit proximior domui residentiali plebanali, demum in medio villae extracta, tum fons baptisterii cum oleis sacris ac piscina. Sacrarium adiacet huic capellae ligneum parvum, in quo apparatus ecclesiae in parte conservatur. Tota haec capella sub tecto scandulitio. Caemeterium eiusdem capellae licet sit septum simplicissime arbustis, attamen nullus in eodem sepelitur, nisi ad matricem ecclesiam in superficie montis muratam. Devotio vero diebus dominicis et festivis partim in ecclesia parochiali hac, partim in capella absolvitur vigore consensus ac ordinationis illustrissimi officii generalis Cracoviensis.

Rector huius ecclesiae ad presens est admodum reverendus Josephus Sztabik, annorum 63, ad hoc beneficium Cracoviae die Lunae 17 mensis Aprilis anno 1752 institutus et ab eodem illustrissimo officio ad annum approbatus. Libros metricos ecclesiae omnes conscriptos habet, Congregationi decanali solet adesse. Et omnia sua requisita habet.

Inventarium ecclesiae parochialis Łapczycensis, in actu visitationis generalis die 24 mensis Octobris, anno domini 1773 conscriptum.

Srebro.

1-mo Monstrancya srebrna z promieniami wyzłacanemi y z Melchizedechem. 2-do Puszka w cymboryum srebrna intus wyzłacana iedna. 3. Kielich srebrny suto z wierzchu y intus wyzlacany z patyną cura rectoris moderni ieden. Item kielich srebrny intus wyzlacany ieden. 4. Puszczecka z wieczkiem infirmorum srebrna intus wyzlacana cura rectoris. 5. Patyna srebrna wyzlacana zepsuta iedna. 6. Koron srebrnych z obrazu Matki Najświętszey wysadzanych kamieniami czeskiemi dwie cura rectoris. 7. Perłowe dętki na obrazie Matki Najświętszey sznurków dwa. 8. Korali z tegoż obrazu różnego gatunku mniejszych i większych sznurków 41, przy których krzyżyków dwa, ieden srebrny wyzlacany dwa spiżowe.

Cyna, miedź, mosiądz.

Monstrancya spiżowa z promieniami iedna. Krzyż cynowy ieden. Lichtarzy cynowych par trzy. Ampulek cynowych cztery. Miedniczek cynowych ad baptismum dwie. Lichtarzyków małych para iedna. Lichtarzy drewnianych par 10. Dzwonków małych kościelnych cztery, pacyfikałów drewnianych dwa. Trybularz mosiężny z łódką blaszaną ieden. Passyi wielkich drewnianych cztery. Passyi małych drewnianych pięć.

Ornaty różnego koloru.

Ornatów białych różnych siedm. Ornatów czerwonych różnych trzy. Ornatów fioletowych dwa. Ornatów zielonych dwa. Ornatów czarnych trzy.

Kapy.

Kap białych dwie. Kap czarnych dwie.

Antepetya, wela, bursy, korporaly, alpy, etc.

Antepedyow włóczkowych nowych cztery. Welów białych sześć. Burs z palkami sześć. Korporalów dziesięć. Puryfikaterzów pięć. Alb ośm. Komży ośm. Obrusów różnego gatunku dwadzieścia dwa. Tuwalni dobrych y złych szesnaście. Ręczników dwanaście. Pasków sześć. Mszał nowy ieden. Mszałów starych cztery. Mszał rekwalny ieden. Agendek trzy. Ewangeliek dwie. Żelaza do oplatkow iedne.

## GOBELINY Z HERBEM POGOŃ W MUZEUM XX. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

OPRACOWAŁ

JULIAN PAGACZEWSKI.

Do najpiękniejszych tkanin w Muzeum XX. Czartoryskich należą dwa, podług jednego kartonu wykonane gobeliny, których zasadniczym motywem kompozycyjnym jest kręcona kolumna z h. Pogoń (fig. 1, 2 i tabl. III). Na jednym z nich, lepiej zachowanym, widnieje na szlaku u dołu sygnatura: J. NERMOT. A<sup>o</sup> 1736. (fig. 1).

Rozmiary tych dwóch wąskich, w jednym kawałku tkanych gobelinów, są identyczne: wys. 4.16 m., szer. 0.94 m.<sup>1)</sup> Wątek głównie jedwabny; gdzieniegdzie, zwłaszcza w ciemniejszych barwach, wełniany. W górnych partiach haftowane a w części przetykane srebrną przędzą (*relevé, rehaussé d'argent*). Osnowa (*chaine*) ze sznurka pozioma, wątek pionowy. Końce osnowy wypuszczone po obydwóch bokach na zewnątrz. Tkanina gęsta: na 1 cm.<sup>2</sup> przypada 8 sznurków osnowy i przeciętnie 50 nici wątku.

Skąd, kiedy i jaką drogą gobeliny te dostały się do Muzeum XX. Czartoryskich, nie wiadomo<sup>2)</sup>. Wysoką wartością artystyczną i bardzo dobrą techniką nieraz już zwracały na siebie uwagę znawców. W rysunku i kolorach różnią się tak nieznacznie między sobą, że dla uproszczenia wystarczy wziąć pod uwagę jeden z nich, lepiej zachowany i oznaczony.

Zasadniczym motywem kompozycji jest kręcona kolumna z szarego marmuru, od stopy aż po kapitel owinięta girlandą z kwiatów i owoców. Kolumna ma trzon wpuszczony w stopę attycką z brązu złoczonego, ozdobioną ponad wałkiem odgiętymi na zewnątrz liśćmi akantu. Na kompozytowym kapitelu, również z brązu złoczonego, widnieje pod koroną h. Pogoń. Wklęsły nasadnik kapitelu zdobią wole oczy. Poniżej tar-

<sup>1)</sup> Gobelin niesygnowany nadsztukowano w czasie nie dającym się bliżej oznaczyć u dołu na 16 cm. kawałkiem jedwabnej tkaniny gobelinowej w poziome żółte i brązowe pasy. W ostatnich czasach podszyto obydwie gobeliny szarem płótnem a na wąskie granatowe szlaki, które biegną dookoła, nałożono taśmę tego samego koloru w celu zasłonięcia uszkodzeń.

<sup>2)</sup> W inwentarzu muzealnym zapisane są bez oznaczenia proveniencji. Nie wymienia ich również *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828 i *Inwentarz Świątyni Sybilli z 1815 r.* (Rękopis w Muzeum XX. Czartoryskich). Jeden z tych gobelinów (sygnowany) wymienia jako własność ks. Władysława Czartoryskiego w Krakowie J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w Polsce*, Kraków 1888, p. 189.



czy herbowej zwisa na wstędze z błękitnej mory order Orła Białego, złączony z orderem Złotego Runa. Złoto korony, której kontury haftowane są srebrną przędzą, naśladowano złotym, brązowym i czerwonym jedwabiem. Srebrem uwydatniono też światła na rubinach i szafirach korony, jak również niektóre części herbu i orderów. Srebro zupełnie szerniało. Efekt srebra i złota jest w gobelinach chwilowy, srebro bowiem czernieje, a złoto ściera się, odsłaniając srebrny podkład, który z czasem temu samemu ulega losowi. Do naszych tkanin użyto wyłącznie srebrnej przędzy, nigdzie bowiem niema na niej śladu pozłoty. Tło obydwóch gobelinów jest jasnożółte (*couleur de citron*). Panująca ta barwa rozstrzyga też o ich ogólnym efekcie kolorystycznym.

Sylwetę szarawej, z lewej strony silnie oświetlonej kolumny, wzmocniono sztucznie przez przesunięcie cienia wbrew konsekwencji na stronę, z której pada światło, skutkiem czego jasno oświetlony bok kolumny znalazł się na ciemnym tle, a drugi, tonący w półcieniu, na jasnym. W ten sposób, zresztą w sztuce dekoracyjnej dozwolony, jak również przez dyskretne zrefleksowanie kolumny, wydobyto prawy jej bok, który przy konsekwentnym rozłożeniu cieniów byłby dla oka stracony. Ustępstwo to umożliwiło światłocieniowe, malarskie ujęcie tematu bez optycznego osłabienia siły kolumny, której ona jako czynnik dźwigający potrzebuje. Kwiaty uwite w girlandę i w duchu epoki naturalistycznie wykonane, modelowane są wprawdzie szczegółowo, ale przytem zlekka z poczuciem sztuki dekoracyjnej stylizowane. Narcyzy, bzy, irysy, róże, tulipany, goździki, słoneczniki, powoje i t. zw. buldeneże, jak również wysuwające się tu i ówdzie z pośród tych puszystych, wonnych splotów gałązki winogron, śliwek, wiśni i cytryn z owocami, mają kolory naturalne o stanowczej przewadze jasnych, lekkich, jak białego, różowego, błękitnego i żółtego. O ile lekki, pastelowy koloryt gobelinów jest rokokowy, to znowu kręcona kolumna, motyw ciężki, masywny, przywodzi jeszcze na myśl czasy ostatniego wielkiego stylu — baroku.

Kręcona kolumna, używana we Włoszech już w wiekach średnich, a w renesansie tylko w wyjątkowych wypadkach, dopiero w dobie baroku stała się ulubionym motywem dzięki swej żywej, ruchliwej sylwecie i efektownej grze światła na licznych krzywiznach. W epoce Odrodzenia zastosował kręcone kolumny po raz pierwszy Rafael w Uzdrawieniu paralityka, arrasie należącym do słyn-



Fig. 1. Gobelin z herbem Pogoń.  
Kraków.  
Muzeum XX. Czartoryskich.

nej seryi »Czyny Apostołów«, wykonanej w Brukselli (1515—1519) do kaplicy sykstyńskiej na zlecenie Leona X. Za przykładem Rafaela poszli nieliczni zresztą malarze, jak Bagnacavallo w obrazie Louvre'u, przedstawiającym Obrzezanie Chrystusa, Raffaellino del Colle we fresku w sali Konstantyna w Watykanie, Paolo Veronese w Apoteozie Wenecyi w Pałacu Dożów itp. Są to jednak odosobnione wypadki<sup>1)</sup>. Dopiero Bernini przyczynił się do spopularyzowania tego motywu, podejmując go po długiej przerwie i po raz pierwszy na tak wielką skalę w Tabernakulum w kościele ś. Piotra<sup>2)</sup> w Rzymie (1625—1633). Wzorem dla Rafaela i Berniniego były kręcone kolumny w kościele ś. Piotra, które podług tradycyi miały pochodzić ze świątyni Salomona w Jerozolimie. O ile na wybór tego motywu wpłynęła u Rafaela niewątpliwie tradycja, wiążąca się z tymi zabytkami, to u Berniniego zaważyły przede wszystkim względy artystycznej. Do Rzymu przewieziono te późnorzymskie kolumny prawdopodobnie z Małej Azji. W wiekach średnich stało ich dwanaście przed pierwotną konfesją ś. Piotra. Ośm z nich włączył Bernini do nisz w filarach dźwigających kopułę, dwie, które mu bezpośrednio za wzór posłużyły, znajdują się obecnie w kaplicy Przenajśw. Sakramentu a jedna, podobna, w kaplicy wstawionej Pietą Michała Anioła<sup>3)</sup>.

Na Berniniego zwróconą była uwaga całego świata. Kręcone kolumny (*le colonne tortili, les colonnes torses*) w różnych odmianach, o trzonach gładkich lub częściowo żłobkowanych, o silniejszych lub słabszych skrętach, z girlandami lub bez nich, weszły teraz w modę wszędzie, dokąd sięgnął wpływ tego genialnego artysty — tylko nie we Francyi, stale do klasycyzmu ciężącej, która wobec tego motywu, jak wogóle wobec żywiołowego, malowniczego baroku włoskiego w duchu Berniniego i Borrominiego, zachowała się na ogół biorąc odpornie.

Kompozytowe kapitele z brązu i stopy attyckie z tego samego materiału, ozdobione odgiętymi na zewnątrz liśćmi akantu, wskazują na to, że w gobelinach z h. Pogoń mamy jeden z wariantów kolumn, zastosowanych w Tabernakulum przez Berniniego.

Jakkolwiek kręcone kolumny nie miały miru we Francyi, to jednak i tam można na nie tu i ówdzie natrafić,

<sup>1)</sup> K. Escher, *Barock und Klassicismus*, Leipzig, p. 98, cytat 3.

<sup>2)</sup> Reprod. w dziele Frascchetti'ego, *Il Bernini...*, Milano 1900, p. 65 i 73. Cf. M. Boehn, *Lorenzo Bernini*, Bielefeld und Leipzig 1912, fig. 14.

<sup>3)</sup> K. Escher, op. cit., p. 98; M. Boehn, op. cit., p. 58 i fig. 16.

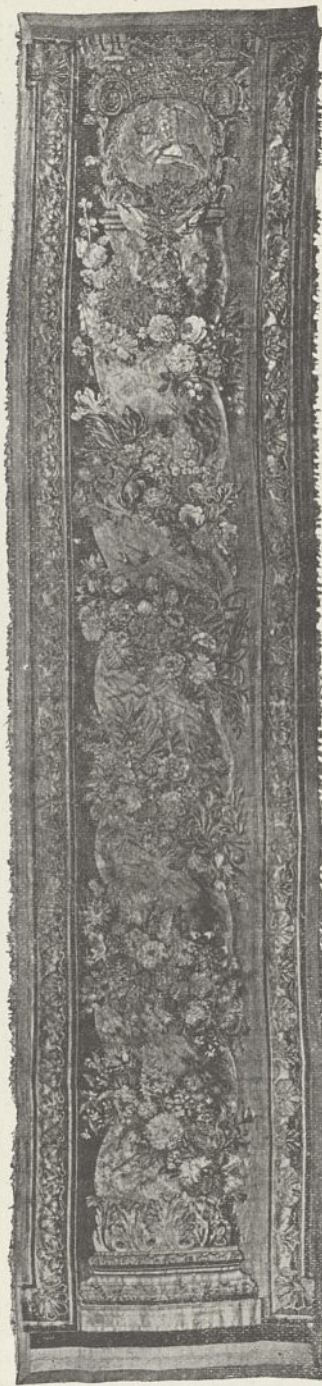


Fig. 2. Gobelin z herbem Pogoń.  
Kraków.  
Muzeum XX. Czartoryskich.

a nawet w gobelinach paryskich, współczesnych naszym tkaninom. Są to zresztą dosobnionione wypadki. Motyw ten udało mi się odnaleźć tylko w oponie z XVII w., która przedstawia Prośbę Dyany<sup>1)</sup>, następnie w Sądzie Salomona z seryi Stary Testament Antoniego Coypel'a, zaczętej w 1711 r.<sup>2)</sup>, w Uczcie u Estery (*Le repas d'Esther*) z prześlicznej seryi *Histoire d'Esther*, wykonanej podług kartonów J. F. de Troy z lat 1737—1740<sup>3)</sup>, a która zdobiła wersalskie apartamenty Delfina, w Walce Tezeusza z bykiem<sup>4)</sup> podług Karola Vanloo (1745), wreszcie w efektownym gobelinie Amor i Psyche<sup>5)</sup>, zaprojektowanym również w czasach Ludwika XV przez Karola Coypel'a. Jak z tego widać zasadniczy motyw naszych gobelinów nie wykluczałby możliwości ich paryskiego pochodzenia tem więcej, że elegancja kompozycji, stylizacja kwiatów, typ bordiury, wytworny koloryt o znacznej skali odcieni, użycie najmodniejszych barw, jak *gris Versailles* lub *couleur de citron*<sup>6)</sup>, a wreszcie daleko posunięta technika, wskazywałyby na to główne środowisko, które gobelinnictwu w XVIII w. ton nadawało.

Przypatrzmy się girlandzie. Zestawieniem i stylizacją kwiatów przypomina ona girlandy t. zw. *Nouvelle portière de Diane*<sup>7)</sup>, której siedm egzemplarzy znajduje się w Mobilier national. Kwiaty są tam wprawdzie drobniejsze, a girlandy odpowiednio do przeznaczenia lżejsze, powiewniejsze, związek jednak, tłumaczący się tem samem środowiskiem artystycznym, jest widoczny. Podług tradycji, zresztą niczem nie popartej, autorem kartonów do portyery Dyany miał być J. B. Oudry. Atrybucya ta długo się utrzymywała. Dopiero Gerspach zauważył, że w niektórych inwentarzach wymieniany bywa jako twórca kartonów Pierre-Josse Perrot<sup>8)</sup>, i już Migeon z tą atrybucją portyery Dyany w 1909 r. ogłosił<sup>9)</sup>. Fenaille podtrzymując autorstwo Perrot'a, przypisuje jednak

<sup>1)</sup> Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde meuble*, Paris, tabl. 18.

<sup>2)</sup> Tamże, tabl. 67. W obydwóch wypadkach bez wątpienia pod wpływem arrasów Rafaela.

<sup>3)</sup> M. Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600—1900)*, Paris, Hachette et Comp. *Période du dix-huitième siècle, deuxième partie, 1737—1793*, r. 1907, tabl. p. 16. Cf. tekst p. 6.

Dyrekcji krak. Muzeum Techniczno-Przemysłowego za łaskawe pośrednictwo w wypożyczeniu tej najnowszej, monumentalnej publikacji z biblioteki wied. Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie, składam na tem miejscu serdeczne podziękowanie.

<sup>4)</sup> Fenaille, op. cit., tabl. p. 138. Cf. tekst p. 137.

<sup>5)</sup> Helen Churchil Candee, *The tapestry book*, London 1913, przy p. 132.

<sup>6)</sup> Kolor żółty o odcieniu cytrynowym (*couleur de citron*) był bardzo modny we Francyi za Ludwika XV. Oto kilka przykładów. Żółte tło ma t. zw. *Nouvelle portière de Diane, 1728—1734* (Fenaille, op. cit., *Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, r. 1904, tabl. p. 306). Tło dwóch gobelinów, sprzedanych na aukcyi w Hôtel Drouot w Paryżu w 1904 r. a należących do jednej z replik słynnej *Histoire de Don Quichotte*, jest żółte (Fenaille, l. s. c., p. 201). *Couleur de citron* pojawia się często w porcelanie francuskiej z epoki rokoka (Figurka z 1753. Coll. de Stein. E. Garnier, *La porcelaine tendre de Sèvres*, Paris). Moda szła podówczas z Francyi. W niemieckiej porcelanie, zwłaszcza miśnieńskiej, kolor żółty bywa bardzo często stosowany w tle naczyń lub w strojach figurek około 1735 r. (K. Berling, *Das Meissner Porzellan und seine Geschichte*, Leipzig 1900, tabl. VIII, 1, 10; tabl. XII, 2, 5, 7). Franciszkowie hr. Potoccy z Peczary posiadają przepyszne żółte wazony miśnieńskie z epoki rokoka ze scenami z *fêtes galantes* w medalionach *en camaïeu*.

<sup>7)</sup> Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, tabl. p. 306; Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 79; E. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France*, tabl. 39 (*Histoire générale de la tapisserie, Paris, 1878—1884*).

<sup>8)</sup> E. Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892*, Paris 1893, p. 128.

<sup>9)</sup> G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909, p. 329.

kompozycję środkowego medalionu i nimf malarzowi P. J. Cazes, w rysunku zaś zwierząt i ptaków dopatruje się udziału Desportes'a.

Wykwintną portylerę Dyany, którą Perrot, malarz *des Menus Plaisirs* w paryskiej manufakturze, zaprojektował w 1727 r. dla Ludwika XV, wykonano w 17 egzemplarzach w latach 1728—1734 w pracowni *entrepreneur'a* Louis-Ovis de la Tour. W 1737 roku Stanisław Leszczyński, wybredny znawca sztuki i jej opiekun, zamówił cztery repliki tej portyery (wys. 3'43 m., szer. 2'60 m.). Audran wymienił lilie heraldyczne w narożnikach bordiury na monogramy z liter S. R. (*Stanislaus Rex*), a w miejsce herbu Francji na maleńkiej tarczy pod środkowym medalionem, wstawił herb polsko-litewski, Orła i Pogoń, złączony z Wieniawą Leszczyńskiego. Ludwik XV po śmierci swego teścia postarał się i o te egzemplarze<sup>1)</sup>.

Pierwowzorem girland w portylerze Dyany i w naszych tkaninach z h. Pogoń są bez wątpienia girlandy w gobelinach projektowanych przez Le Brun'a († 1690), które w szczególności opracowywał Jean Ba-



Fig. 3. Wazon z kwiatami. Gobelin podług kartonu J. B. Monnoyer'a. Paryż, Mobilier national.

(E. Guichard et A. Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*).

<sup>1)</sup> Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, tabl. p. 306, tekst p. 304—309. Stanisław Leszczyński, z którym wiąże się tak

dużo pierwszorzędnych dzieł sztuki, musiał być także amatorem gobelinów, w tym samym bowiem roku (1737) zamówił replikę seryi *Les mois Lucas*. Było to już dziewiąte w paryskiej manufakturze powtórzenie flamandzkiej seryi, wyobrażającej rodzajowo pojęte miesiące, a do której kartonów miał dostarczyć Lucas van Leyden. Autorstwo jego nie jest jednak pewne. *Les mois Lucas*, oznaczone u góry herbem Polski, złączonym z Wieniawą Leszczyńskiego i monogramami S. R. w narożnikach bordiur, zdobiły jego zamek Jolivet w Lotaryngii. Seryę tę zabrał Ludwik XV po śmierci Leszczyńskiego. W *Mobilier national* znajduje się z niej obecnie 10 sztuk (Fenaille, op. cit., *Période de Louis XIV, 1662—1699*, r. 1903, tabl. p. 354, tekst p. 352—353). W zamku Jolivet znajdowała się nadto serya gobelinów *Les métamorphoses d'Ovide*, złożona z 8 sztuk (Fenaille, l. s. c., p. 353).

ptiste Monnoyer (1634—1699), znany specjalista do kwiatów i owoców. Wiadomo, że w królewskiej manufakturze paryskiej specjalizacja była daleko posunięta. Genialny dekorator Le Brun, który objął artystyczne kierownictwo warsztatów, dostarczał najczęściej tylko ogólnikowych szkiców do kartonów, poszczególne zaś partye, w szkicach zlekka zaznaczone, jak architekturę, sprzęty, klejnoty, kwiaty, krajobrazy, ornamenty etc. opracowywał jego sztab artystyczny, złożony z pierwszorzędnych specjalistów. W ten sposób powstawał karton, który musiał mieć tę samą wielkość, jak zamierzony gobelin i odpowiadać wymaganiom techniki tkackiej. W sławnej wielkiej seryi *Les Maisons royales* zaprojektowanej przez Le Brun'a, krajobrazy wykończyli Vandermeulen, Genouels i Baudvin, większe figury opracował Baudvin Yvert, ptaki i zwierzęta Pierre Boullé, architekturę Guillaume Anguier, a kwiaty i owoce Jean Baptiste Monnoyer<sup>1)</sup>.

Powinowactwo naszych girland z girlandami wspomnianej, w 1662 r. zaczętej seryi, jest tak bliskie — bliższe nawet aniżeli z girlandami portyery Dyany — że, przynajmniej dla mnie, nie ulega wątpliwości, iż twórca kartonów do gobelinów z h. Pogoń musiał wyjść ze szkoły Monnoyer'a i jeszcze więcej ulec jego wpływowi, niż Perrot. Podobny stosunek zachodzi także między fakturą kwiatów w gobelinach z Muzeum XX. Czartoryskich, w której znać jeszcze pewne reminiscencye wielkiego stylu z czasów Ludwika XIV, a przepysznym wazonem z kwiatami (fig. 3), który jest głównym motywem gobelinu, wykonanego w Beauvais podług oryginalnego kartonu Monnoyer'a<sup>2)</sup>. Te same uwagi nasuwają się na widok podobnego gobelinu<sup>3)</sup> w Mobilier national (Garde-meuble), do którego kartonu dostarczył również Monnoyer (fig. 4). Jakkolwiek analizę stylistyczną utrudnia w tym wypadku przynależność porównywanych gobelinów do dwóch różniących się epok sztuki, baroku i rokoka, a nadto okoliczność, że w braku kartonów wnioskuje się z tkanin, w których musiała zaznaczyć się do pewnego stopnia także i indywidualność odtwórcy, to jednak związek między tymi zabytkami jest mimo to bardzo wyraźny. Z pewnością mamy tu do czynienia z tą samą szkołą, z tem samym środowiskiem artystycznym. Do tej sprawy jeszcze powrócę.

Motywy bordiur naszych gobelinów są złożone ramy, wzorowane na ramach do obrazów. Złoto naśladowano, jak zresztą wszędzie, różnymi odcieniami żółtej i czerwonej barwy.

Najstarsze arrasy bordiur, jak się zdaje, nie miały<sup>4)</sup>. Na schyłku wieków średnich ujmowano płaszczyznę obrazową w wąskie szlaki z drobnych liści, kwiatów lub owoców. Dopiero w XVI w., w okresie wpływów włoskich, zaczęto we Flandryi komponować szerokie, efektowne bordiury, w których główną rolę grały ornamenty groteskowe<sup>5)</sup>. Narodziny bordiury wiążą się z rosnącą stale od XVI w. dążnością do nadawania gobelinom charakteru obrazów. W drugiej połowie XVII w. doszło już nawet do tego, że w bordiurach zaczęto naśladować rzeźbione z drzewa i złożone ramy, a to w celu wywołania tem silniejszego złudzenia obrazu. Typ ramowy mają już bordiury niektórych

<sup>1)</sup> Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période de Louis XIV, 1662 - 1699*, r. 1903, tabl. p. 130, 138, 146, tekst p. 129.

<sup>2)</sup> Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 46.

<sup>3)</sup> Tamże, tabl. 45.

<sup>4)</sup> Tamże, tekst p. 2.

<sup>5)</sup> M. Mayer, *Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsb. Fürstenhauses in Bayern*, München und Leipzig 1892, p. 17.

gobelinów pomysłu Le Brun'a z lat 1659 i 1660, jak np. portyery *des Renommées, de Mars, du Char de Triomphe, de la Licorne et du Lion*<sup>1)</sup>. Moda ta, rodem z Paryża, trwała prawie przez cały wiek XVIII, występując z największym nasileniem zwłaszcza w czasach Ludwika XV<sup>2)</sup>. Do tego to typu należą bordiury gobelinów z h. Pogoń.

Zdobniczym motywem ram w naszych tkaninach są drobne muszelki, podobne do muszelek zdobiących ramowe bordiury współczesnych *Les chasses de Louis XV*, do których kartonów dostarczył Oudry, a które w manufakturze paryskiej wzięto na warsztaty w 1735 r.<sup>3)</sup>. Bordiury wspomnianych gobelinów są powtórzeniem bordiur pomysłu Perrot'a do t. zw. *L'ambassade turque*, wykonanej w latach 1731—1734 podług kartonu Parrocel'a<sup>4)</sup>.

Bliższe przyjrzenie się kompozycji bordiur gobelinów z h. Pogoń prowadzi do dalej idących wniosków. Bordiury te nie są zamknięte, nie biegną dokoła płaszczyzny obrazowej, ale u dołu i u góry zbaczą na prawo i na lewo od kolumny. Narożniki ich zwrócone są odśrodkowo, na zewnątrz. W tem miej-



Fig. 4. Kwiaty. Gobelin podług kartonu J. B. Monnoyer'a.  
Paryż, Mobilier national.  
(E. Guichard et A. Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*).

<sup>1)</sup> Fenaillé, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période de la fondation de la manufacture de la Couronne sous Louis XIV en 1662 jusqu'en 1699 date de la réouverture des ateliers*, r. 1903, tabl. p. 2 i 22, tekst p. 1.

<sup>2)</sup> Cf. *Les Dieux de la fable (Diane)* Andran'a, *Tenture des Indes* podług kartonów Filipa Desportes, *Histoire d'Esther* przez J. F. de Troy, *Les jeux russiens* podług Le Prince'a, *Histoire de Don Quichotte* podług Karola Coypel'a, *Portière de Diane* podług Perrot'a (Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 62, 64, 69, 75—78, 79, 85), *Amynthe et Silvie* podług Fr. Boucher (G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909, p. 339).

<sup>3)</sup> Fenaillé, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, r. 1904, tabl. p. 350 i następne, tekst p. 319 i 352. Cf. Guichard-Darcel, op. cit., tabl. 81; E. Müntz, *La tapisserie*, p. 311.

<sup>4)</sup> Fenaillé, l. s. c., tabl. p. 316 i 319.

scu poddany jest z obydwóch stron dalszy ciąg ram, względnie bordiur poziomych (*bordures horizontales*), co przy znamiennej formie tych tkanin zdaje się dowodzić, że one są tylko częściami jakiejś większej gobelinowej dekoracji.

Gobeliny, w których wysokość panuje nad szerokością, znane pod ogólną nazwą *entre-fenêtres*, towarzyszą zazwyczaj większym seryom, służąc w razie potrzeby do ich przedłużania lub wogóle do pokrywania węższych ścian. Miały już swoje *entre-fenêtres* słynne serye *Histoire d'Alexandre*<sup>1)</sup>, *Les Elements*<sup>2)</sup> *Les Maisons royales*<sup>3)</sup> itp. Ten sam format wąskich pasów, jak gobeliny z h. Pogoń, mają luźne *entre-fenêtres*, wykonane w paryskiej manufakturze w 1704 r. podług pionowych bordiur Historii Aleksandra, zaprojektowanej przez Le Brun'a jeszcze w 1663 r. Wysokość ich waha się między 3'35 m. a 4'90 m., szerokość między 0'65 m. a 1'05 m., wymiarami odpowiadają więc mniej więcej naszym gobelinom. Są to t. zw. *Termes simples*, gdyż ich motywem są słupy hermowe przyozdobione bronią i girlandami<sup>4)</sup>. Płaszczyzna obrazowa zamknięta jest po bokach ramami, które dźwigają gzyms, a za podstawę mają cokół. W *Termes simples*, jak i w podobnych *Termes doubles*, niema tak zagadkowych, odśrodkowo zwróconych narożników ram. Temi *pièces d'accompagnement* można było, dzięki ich zamkniętej kompozycji, posługiwać się swobodniej<sup>5)</sup>, niż gobelinami z h. Pogoń, które musiały mieć ściśle określone przeznaczenie. Jakież więc? Otóż zdaje się, że służyły do rytmicznego przedzielania figuralnych kompozycji, powiedzmy obrazów gobelinowych, które rozpięte były między nimi i do nich ściśle dostosowane. Te osobno tkane obrazy musiały mieć tylko poziome ramy (*bordures horizontales*); ram pionowych (*bordures montantes*) nie potrzebowały, tych bowiem pożyczają im dostosowane do nich gobeliny z kolumnami<sup>6)</sup>. Miejscem złączenia był wąski, dokoła biegnący szlak granatowy, a zaczątki ram poziomych ratowały rzecz w razie niemożności zupełnie szczelnego złączenia gobelinów z sobą, co zwłaszcza po pewnym czasie, z powodu nierównomiernego wyciągania się tkanin zagrażało mogło. Tylko taka kombinacja łomaczy nam, dlaczego narożniki ram zwrócone są odśrodkowo, co byłoby niezrozumiałem, gdybyśmy przyjęli, że te gobeliny miały pierwotnie wypełniać *montants* w tak zw. *lambris de hauteur*, lub wogóle mieścić się w jakimkolwiek obramieniu. Gdyby nawet pierwotnie tych *pièces d'accompagnement* nie było więcej nad te, które się dostały do Muzeum XX. Czartoryskich, to już kompozycja ich ram każe nam domyślać się istnienia trzech obrazów gobelinowych, które mieściły się między nimi.

<sup>1)</sup> *Entre-fenêtres* tej seryi powtarzają motywy bordiur pionowych. Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892*, Paris 1893, p. 137; Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période de la fondation... jusqu'à 1699*, r. 1903, p. 171.

<sup>2)</sup> Fenaille, l. s. c., tabl. p. 56 i 62.

<sup>3)</sup> Fenaille, l. s. c., tabl. p. 138 i 140.

<sup>4)</sup> Fenaille, op. cit., *Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, tabl. p. 61. Cf. Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 37.

<sup>5)</sup> Do trzeciej seryi *Histoire de Don Quichotte* K. Coypel'a, którą ks. Ludwik Orleański, syn Rejenta, polecił wykonać z nową bordiurą w paryskiej manufakturze dla hr. d'Argenson najprawdopodobniej w 1733 r., dodano oprócz dwóch *entre-fenêtres*, dwa wąskie pasy (3'20×0'85 m.), których kompozycja nie tamowała swobodnego posługiwania się nimi (Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, Paris 1904, tabl. p. 200. Cf. tekst p. 199 i 201).

<sup>6)</sup> Gobelin z XVIII w. z herbami Olizarów i Czwertyńskich w Gabinetie Archeologicznym Uniw. Jagiell. ma również tylko poziome bordiury, co wskazuje na podobny jego stosunek do innych sztuk seryi.

Zważywszy wysokość tkanin (4,16 m.) i ich architektoniczny motyw, którym jest kolumna, trzeba przyjąć, że dekoracja gobelinowa, do której one ewentualnie przynależały, zaprojektowana była w związku z architekturą jakiegoś salonu. Kolumny te musiały coś dźwigać, gdyż ponad nasadnikami kapiteli już nic niema a ramy są u góry otwarte. Nie może ulegać wątpliwości, że kolumny dźwigały w tym wypadku stiukowy gzyms, który biegł dokoła salonu, inaczej bowiem nie miałyby sensu. Gdyby użyte były wyłącznie w dekoracyjnej a nie pseudo-konstrukcyjnej intencji, byłyby nieco niższe, a na ich kapitelach stałyby kosze lub wazony z kwiatami, czego przykład mamy na polskich haftowanych makatach w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>1)</sup>.

Ze względu na konserwację tkanin i należyty efekt środkowych figuralnych gobelinów można przyjąć, że w salonie istniała odpowiednio obmyślana, mniej więcej 1 m. wysoka boazerya, t. zw. *lambris d'appui*, jaką prawie z zasady dawano we Francji już na przełomie ze stylu Ludwika XIV do Rejencyi<sup>2)</sup>, a to tem więcej, że w przeciwnym razie meble zasłaniałyby część kompozycji. W ten sposób otrzymalibyśmy z górną 5 m. jako domniemaną wysokość salonu.

Jakkolwiek zresztą rzecz się miała, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że tkaniny z h. Pogoń są tylko częściami większej gobelinowej dekoracji. Pierwotnie było ich zapewne więcej, a przyjmując proporcje za podstawę kombinacji, można przypuścić, że powierzchnia każdej do tych gobelinów przynależnej kompozycji figuralnej, wynosiła kilkanaście metrów kwadratowych. W każdym razie musiały to być większe gobeliny, a zachowane tkaniny z h. Pogoń uprawniają do wniosku, że ich wartość artystyczna była niezwykła. Co przedstawiały, tego się — przynajmniej na razie — nie dojdzie. Zapewne tak modne w epoce rokoka festyny parkowe (*fêtes galantes*), pory roku, czułościowe sielanki pasterskie (*pastorales*), lub sceny mitologiczne, krajobrazami swymi rozszerzały salon w pałacu, wprowadzając weń rzesze skrzydlatych amorków, życie, wesołość i cząstkę natury. Duch epoki i strojne w girlandy kolumny pozwalają nam domyślać się takich a nie innych przedmiotów. Gdyby zadaniem tych wąskich tkanin było tworzyć ramy scen historycznych, bohaterskich, które zresztą podówczas wychodziły już z mody, motywem ich byłaby raczej broń, jak np. w Historii Aleksandra<sup>3)</sup>. Za regułę brać jednak tego nie należy.

Tak wytwornej dekoracji gobelinowej niepodobna sobie wyobrazić bez wtóru lekkich malowideł na plafonie, jasnych mebli w stylu Ludwika XV, pokrytych adamaszkiem lub gobelinami, bronzów francuskich i grup z porcelany, wiadomo bowiem, że w XVIII w. dążono za wszelką cenę do jednolitego pod względem stylowym zespołu.

Artystyczne i techniczne zalety, o których już powyżej wspomniałem, jak lekki, pełen wyrazu rysunek kwiatów i owoców, szyk z jakim je w girlandy uwito, subtelne przejścia z barwy w barwę, gęstość przerobu itp. świadczą, że gobeliny z h. Pogoń wyszły z jakiejś francuskiej pracowni, zaopatrzonej w najświeższe wzory i udoskonalone warsztaty.

Gdy idzie o wiek XVIII nie trzeba szukać jej koniecznie we Francji.

<sup>1)</sup> Depozyt p. St. Rusieckiego.

<sup>2)</sup> R. Graul, *Das XVIII Jh. Dekoration und Mobiliar*, Berlin 1905, p. 8.

<sup>3)</sup> Guichard-Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-meuble*, Paris, tabl. 36.



W miarę jak gobelinnictwo w ciągu XVII w. we Flandryi upadało, 'punkt ciężkości przesunął się na Francję, aż wreszcie za Ludwika XIV doszło do odrodzenia się tego działy sztuki tkackiej w Paryżu. Za przykładem stolicy, w której w 1662 r. założono genialnie zorganizowane warsztaty pod nazwą *Manufacture royale des meubles de la Couronne*<sup>1)</sup> poszła prowincja. Z biegiem czasu pozakładano warsztaty w Lille, Cambrai, Felletin, Aubusson i Beauvais. W ciągu XVIII w. mnożą się w różnych krajach Europy mniejsze lub większe filiacje francuskie. Jak niegdyś o flamandzkich, tak teraz ubiegano się o francuskich gobelinników, którym przypadło w udziale zadanie szerzenia tego rękodzieła poza granicami ojczyzny.

Do francuskich filiacji należała także manufaktura drezdeńska, założona przez kurfirsta Fryderyka Augusta I, jako króla polskiego Augusta II, dla którego, jak zresztą dla wielu innych ówczesnych władców, ideałem był *le roi soleil* — Ludwik XIV. Ośniony blaskiem dworu wersalskiego, otaczał się niebывалым do tej pory w Saksonii przepychem, wyciskając ostatni grosz z saskiej i polskiej kieszeni. Każdy musi jednak przyznać, że August II modernizując Drezno na wielką skalę, wytyczając place i szerokie ulice, wznosząc prześlizny Zwinger i zakładając galeryę obrazów, stworzył jedno z najpiękniejszych miast na świecie.

Za Augusta II wytworzyło się w Dreźnie nawpół francuskie środowisko artystyczne. Obok genialnego Pöppelmann'a i Bähra, fantastyczne, mgliste ale niekiedy i wielkie pomysły kurfirsta wprowadzali w czyn liczni francuscy artyści<sup>2)</sup>, jak Raymond Le Plat, zamianowany w 1698 r. »ordonnateur de cabinet«, Zacharyasz Longuelune, uczeń Lepautre'a i Jean de Bodt, wykształcony pod kierunkiem Mansart'a, rzeźbiarz Jean Vinache<sup>3)</sup>, którego mistrzem był Coysevox, lub znany dobrze i w Polsce malarz Louis de Silvestre etc. Nietylko wprost z Francji, ale zrazu także i z tego środowiska przedostawał się do Polski wpływ francuski, wywołując zmiany w naszej kulturze artystycznej<sup>4)</sup>.

W 1714 r. August II założył w Dreźnie manufakturę gobelinów, której zadaniem było przedewszystkiem zaspokajać potrzeby dworu<sup>5)</sup>. Jak Ludwik XIV złożył kierownictwo warsztatów paryskich w ręce świetnego dekoratora Karola Le Brun'a, tak August powierzył je Ludwikowi de Silvestre<sup>6)</sup>, który w 1716 r. przybył do Drezna z Paryża<sup>7)</sup>, więc wprost z największego podówczas środowiska sztuki dekoracyjnej. Kierownictwo

<sup>1)</sup> G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909, p. 311 i następne.

<sup>2)</sup> P. Schumann, *Dresden*, Leipzig 1909, p. 119 i 162; C. Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, Dresden 1900—1903, passim (*Beschreibende Darstellung der älteren Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*); G. Servières, *Les artistes français à la cour de Saxe au XVIII siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, r. 1911. 2).

<sup>3)</sup> Twórca grobowca Adama Mikołaja Sieniawskiego, het. wiel. kor. († 1726) ojca ks. Augustowej Czartoryskiej. Nie wiadomo jednak gdzie się ten grobowiec znajdował i czy pozostały po nim ślady (M. Sokołowski, *Sprawozd. Komisji hist. sztuki Akad. Um.* VIII, p. CLXXXII).

<sup>4)</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1896, p. 12—13.

<sup>5)</sup> Gustaw Otto Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts*, Dresden 1895, p. 155. Książka ta jest w handlu wyczerpana. Korzystam z egzemplarza król. Biblioteki w Berlinie, wypożyczonego za łaskawym pośrednictwem Dyrekcji Biblioteki Jagiellońskiej.

<sup>6)</sup> Tamże, p. 156.

<sup>7)</sup> Silvestre uchodzi stale za ucznia Le Brun'a (Müller-Singer, *Allg. Künstler-Lexicon*, Frankfurt 1901, IV, p. 279), czego jednak w ścisłym tego słowa znaczeniu brać nie można, gdyż w roku śmierci Le Brun'a († 1690) liczył dopiero lat 15 (ur. w Paryżu d. 23 czerwca 1675 r., zmarł tamże w 1760 r.). Mariette w *Abecedario* ma go wyłącznie za ucznia malarza Bon Boullogne (1649—1717). Cf. Servières, op. cit., p. 336.

techniczne objął Jean Pierre Mercier<sup>1)</sup>, pochodzący z Aubusson, gdzie również istniała znana manufaktura gobelinów. W drezdeńskiej kolonii francuskich architektów, rzeźbiarzy i malarzy, znalazł się więc dla kompletu i francuski gobelinnik.

Mercier należał do emigrantów, którzy z przyczyn natury wyznaniowej zmuszeni byli po odwołaniu edyktu nantejskiego w 1685 r. ojczyznę opuścić. Zrazu osiedlił się w Berlinie. Zamianowany dnia 7 listopada 1686 przez Fryderyka Wilhelma Wielkiego († 1688) nadwornym gobelinnikiem (Tapeten-Würker), zaczął tkąć — podług kartonów Langerfelda, Casteels'a i Abrahama Cornelissa Begeyn'a — seryę gobelinów przedstawiających odniesione przez kurfirsta zwycięstwa<sup>2)</sup>. Zachowało się z tej seryi tylko sześć sztuk, które wystawione są obecnie w Muzeum Hohenzollernów w zamku Monbijou w Berlinie<sup>3)</sup>. Król Fryderyk I, syn i następca Wielkiego Kurfirsta, zamianował Mercier'a w 1706 r. kierownikiem nadwornej manufaktury (*Inspecteur des Gobelins*). Po śmierci jednak Fryderyka I († d. 25 lutego 1713 r.) wstąpił na tron Fryderyk Wilhelm I, który dążył przede wszystkim do zorganizowania wojska, wobec sztuki zaś zajął wprost wrogie stanowisko. Mercier przeniósł się też w następnym roku do Dreżna, gdzie za Augusta II nastąpiły świetne dla artystów czasy. Dnia 15 maja 1714 r. zamianowany został kierownikiem technicznym (*Inspecteur des tapisseries*) zakładanej właśnie w Dreźnie manufaktury<sup>4)</sup>.

Mercier urządził warsztat na przedmieściu Pirnajskim (Pirnaische Vorstadt) w t. zw. »Berlich's Schänke«, domu jednopiętrowym, otoczonym wielkim ogrodem. W warsztacie tym pracowało pod jego kierunkiem 10 robotników. Podług kontraktu zobowiązany był pracować przede wszystkim dla dworu, wolno mu było jednak przyjmować także i prywatne zamówienia. Do obowiązków Mercier'a należała również konserwacja gobelinów znajdujących się w Garde-meuble. Roczna jego płaca wynosiła 400 talarów, oprócz tego pobierał osobne wynagrodzenie od każdej sztuki<sup>5)</sup>.

W latach 1716 — 1719 wykonano w tej pracowni dwa wielkie gobeliny podług obrazów Silvestre'a na temat Pożegnanie Fryderyka Augusta z ojcem Augustem Mocnym i Przedstawienie Fryderyka Augusta na dworze wersalskim przez Elżbietę Karolinę. Obydwa, oznaczone P. MERCIER A DRESDEN ANO 1716 i 1719, znajdują się wraz z obrazami Silvestre'a, które za wzór do nich posłużyły, w zamku drezdeńskim<sup>6)</sup>. Tematy wiążą się z pobytom młodego Fryderyka Augusta, później jako króla pol., Augusta III, w Paryżu w 1714 r. pod nazwiskiem hr. de Lusace. Następca tronu został wtedy przedstawiony Ludwikowi XIV przez Elżbietę Karolinę Bawarską, ks. Orleanu<sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> G. O. Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts*, Dresden 1895, p. 155.

<sup>2)</sup> P. Seidel, *Die bildenden Künste unter König Friedrich I. Hohenzollern-Jahrbuch* 1900, p. 264. O manufakturze berlińskiej: E. Müntz, *La tapisserie*, Paris, p. 142 oraz *Hist. de la tapisserie en Italie, Allemagne etc.*, Paris 1878—1884, p. 17 w publikacji Guiffrey'a *Histoire générale de la tapisserie*.

<sup>3)</sup> Publikowane w *Hohenzollern-Jahrbuch*, 1897 i 1899.

<sup>4)</sup> G. O. Müller, op. cit., p. 156.

<sup>5)</sup> G. O. Müller, op. cit., p. 156. Cf. K. Berling, *Die sechs Wandteppiche aus dem Kurländer Palais zu Dresden. Dresdner Jahrbuch* 1905, p. 69, cytat 3.

<sup>6)</sup> G. O. Müller, op. cit., p. 141. Cf. P. Schumann, *Dresden*, Leipzig 1909, p. 144.

<sup>7)</sup> G. Servières, *Les artistes français à la cour de Saxe au XVIII siècle (Gazette des Beaux-Arts, t. 1911. 2, p. 333)*.

Mercier wykonał w Dreźnie więcej tkanin, jak np. Cztery pory roku podług Dubuisson'a (dwukrotnie) oraz wielki obraz przedstawiający Chrystusa na krzyżu między łotrami (*savonnerie*), który niegdyś zdobił ołtarz kaplicy w Prinzenpalais<sup>1)</sup>. Jego roboty są także skórzane obicia sal w Moritzburgu<sup>2)</sup>.

August II żywo interesował się warsztatem gobelinniczym, Mercier'a darzył względami i zaszczycał go odwiedzinami<sup>3)</sup>.

Mercier był kierownikiem drezdeńskiej pracowni aż do śmierci. Umarł w Dreźnie d. 22 czerwca 1729 r. Po nim objął kierownictwo jeden z jego współpracowników nazwiskiem Jacques Nermot<sup>4)</sup>. Temu jednak powodziło się gorzej niż poprzednikowi. Działalność Nermot'a, przypadająca w większej części już na panowanie Augusta III (1734—1763), ograniczała się — przynajmniej podług Müllera — głównie do naprawiania dawniejszych gobelinów. Dwie sztuki t. zw. Ujeżdźalni Pluvinela (*Pluvinel'sche Reitschule*) oznaczył swoim podpisem oraz datami 1739 i 1741.

Z prośby Nermot'a, wniesionej do tronu d. 18 czerwca 1743 r., pokazuje się, że już od 29 lat przebywał stale w Saksonii i że od dwóch lat nie dostał od dworu żadnej roboty, co go zmusiło do otwarcia pensjonatu dla młodzieży z domów szlacheckich. Dnia 22 czerwca 1741 został wprawdzie zamianowany nadwornym gobelinnikiem (*Hoftapetenwirker*), ale czy z odpowiednią płacą — nie wiadomo. Druga wojna śląska (zakończona pokojem drezdeńskim w 1745 r.), która niebawem wybuchła, a która dwór królewski i Brühla wprawiła w krytyczne położenie finansowe, zadała ostateczny cios manufakturze gobelinów w Dreźnie<sup>5)</sup>.

Historia drezdeńskiej pracowni jest prawie nieznaną. Bardzo nieliczne wzmianki o tym zresztą niewielkim warsztacie królewskim, rozrzucone są w wydawnictwach różnego rodzaju. Staralem się zestawić w jaką taką całość to, co mi się znaleźć udało.

Sygnatura J. NERMOT. Aō 1736. na jednym z naszych gobelinów, odnosi się więc do technicznego kierownika pracowni drezdeńskiej, nazwiskiem Jacques Nermot, który zajął tę pozycję po śmierci Merciera w 1729 r. Gobeliny z h. Pogoń zostały wykonane niezawodnie w królewskiej pracowni w Dreźnie, nic bowiem o tem nie wiadomo, by Nermot był kiedykolwiek w Polsce. Przeciwnie, z przytoczonych powyżej szczegółów z jego życia wynika, że Drezna nie opuszczał, że w mieście tem stale przebywał. Pięknych gobelinów z h. Pogoń nie mamy więc prawa włączać do krajowej produkcji nawet w tym stopniu, w jakim zaliczamy do niej antependya i ornaty tkane w Krakowie i Warsza-

<sup>1)</sup> G. Servières, *Les artistes français à la cour de Saxe au XVIII siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. 1911, 2, p. 346.) Co do tego dzieła, to autorstwo Mercier'a podobno nie jest zupełnie pewne. P. Schumann, *Dresden*, Leipzig, p. 144.

<sup>2)</sup> C. Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler von Dresdens Umgebung*, cz. II, p. 114 (*Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*).

<sup>3)</sup> Jedną z królewskich wizyt w manufakturze przekazał nam dziennik dworski (*Hofjournal*): »Freitag, den 17 October 1721. Nachmittag um 3 Uhr gingen Ihre Mayt. mit einer kleinen Suite nach dem Jagdhause Pillnitz, speiseten auch Abend allda, pernocrtirten aber in Pillnitz. Wie sie vor das Pirnsche Thor kamen, stiegen sie aus der Jagd Chaise und gingen unterdessen in Perlins Schenke und gaben dem Französischen Tapetmacher eine Visite«. G. O. Müller, op. cit., p. 157, cytat I.

<sup>4)</sup> G. O. Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts*, Dresden 1895, p. 157. Za nim: G. Servières, op. cit., p. 346. Panu Dr. Stanisławowi Świerzowi za zwrócenie mi uwagi na pracę Servières'a najserdeczniej dziękuję.

<sup>5)</sup> G. O. Müller, op. cit., p. 157.

wie przez jego rodaka Glaize'a w latach 1743—1758. Musi zatem odpaść przypuszczenie E. Świejkowskiego, który, wspominając w kilku słowach o jednym z tych gobelinów w *Zarysie artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa w Polsce*<sup>1)</sup>, powiada: »nazwisko fabrykanta J. Nermot na nim wypisane, dowodziłoby istnienia w owych czasach drugiej krajowej fabryki szpalerów«.

Twórcy kartonów do naszych gobelinów szukać należy również w Dreźnie. Bez wątplenia nie był nim Nermot, tkacz i kierownik techniczny, który — podobnie jak przedtem Mercier — z pewnością tylko firmował gobeliny wykonane w królewskim warsztacie. Kartony zaprojektował niezawodnie jeden z francuskich malarzy, których tytuł w Dreźnie pracowało. Silvestre opuścił Drezno dopiero w 1748 r.<sup>2)</sup> Oprócz niego dostarczali kartonów Mogk i Dubuisson<sup>3)</sup>. Obydwaj przenieśli się do Warszawy, lecz nie wiadomo kiedy. Johann Samuel Mogk (także Mock) przyjął prawo miejskie w Warszawie już w 1732 r., a z okoliczności, że miał tam dom, że w 1735 r. zamianowany został przez Augusta III pierwszym malarzem w Koronie i W. Ks. Lit. i że tam w 1740 umarł, wnosić można, że się w stolicy Polski na stałe osiedlił, że go więc w r. 1736 w Dreźnie już nie było<sup>4)</sup>.

Ze względu na dużą rolę, jaką w gobelinach z h. Pogoń grają kwiaty, najwięcej prawdopodobnym jest przypuszczenie, że kartony wykonał Jean Baptiste Guyot Dubuisson (także du Buisson) z Paryża, pejzażysta i malarz kwiatów, uczeń Monnoyer'a<sup>5)</sup> a to tem więcej, że jego mistrz, jak już wiemy, odznaczył się właśnie na tem polu w Paryżu. Tu powołuję się na zaznaczone powyżej powinowactwo stylizacji kwiatów w naszych tkaninach z kwiatami Monnoyer'a w gobelinach, tkanych w Paryżu i Beauvais. Kto wie nawet, czy Dubuisson nie pomagał swemu mistrzowi w opracowywaniu kwiatów i owoców w paryskiej manufakturze. Następcą jego nie został. Dział ten po śmierci Monnoyer'a († 1699) objął z tytułem *peintre fleuriste du Roy aux Gobelins*, inny jego uczeń, Jean Baptiste de Fonteney, który później swojemu synowi uitorował drogę do tego samego stanowiska w manufakturze paryskiej<sup>6)</sup>. Jeden z synów Dubuisson'a (Augustyn, 1700—1771) poświęcił się również malowaniu kwiatów i owoców<sup>7)</sup>.

Dubuisson przebywał około r. 1700 przez jakiś czas w Neapolu, następnie w Rzymie, gdzie znany malarz Antoine Pesne poślubił jego najstarszą córkę, Annę Urszulę. W r. 1700 przeniósł się z rodziną do Berlina, dokąd zięć jego został powołany. Polecony przez Pesne'a w 1717 r. Jakóbowi Henrykowi hr. Flemmingowi do malowideł »na drzwiach i kominkach« w jego nowym pałacu w Dreźnie, więc w t. zw. podówczas holenderskim a później japońskim (Japanisches Palais), osiedlił się w stolicy Saksonii. Z Berlina przywiózł z sobą cztery obrazy na temat Czterech pór roku, podług których

<sup>1)</sup> Kraków 1906, p. 148 (Wydawnictwo Muzeum Narodowego).

<sup>2)</sup> G. Servières, *Les artistes français à la cour de Saxe au XVIII<sup>e</sup> siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. 1911, 2, p. 340).

<sup>3)</sup> P. Schumann, *Dresden*, Leipzig 1909, p. 114.

<sup>4)</sup> Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1851, II, p. 49 i III, p. 333. Cf. Müller-Singer, *Allg. Künstler-Lexicon*, Frankfurt 1898, III, p. 218.

<sup>5)</sup> Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, X, Leipzig, t. 1914, p. 17.

<sup>6)</sup> Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins... Période du dix-huitième siècle, première partie, 1699—1736*, Paris 1904, p. 156—157.

<sup>7)</sup> Thieme-Becker, op. cit., X, p. 16.

August II polecił Mercier'owi wykonać gobeliny. Król wysłał te opony do Warszawy<sup>1)</sup>, zapewne ku ozdobie swej drugiej rezydencji. Do Warszawy podążył też i sam Dubuisson, lecz nie wiadomo w którym roku, i tam życie zakończył. Data jego śmierci nie jest znana. Jeżeli się zważy, że umierając liczył lat 75, a około r. 1700 był mężczyzną w sile wieku, skoro miał córkę mogącą już wstąpić w związki małżeńskie, to musiałby zaprojektować kartony — o ile wogóle żył jeszcze w 1736 r. — jako starzec co najmniej siedmdziesięcioletni i to zapewne w Warszawie, w której widocznie na schyłku życia stale przebywał, wnosząc z tego, że tam wydał za mąż dwie młodsze córki i że tam umarł<sup>2)</sup>. Kartony mogły być przesłane do Dreżna, gdzie je w gobelinach odtworzono. Wykluczoną tą kombinacją nie jest, ale też i mniej prawdopodobną. Nasuwa się jednak druga: gobeliny z h. Pogoń z 1736 r. są tylko replikami gobelinów dawniejszych, zaprojektowanych przypuszczalnie przez Dubuisson'a jeszcze w czasie jego pobytu w Dreźnie. Domysł ten jest tem prawdopodobniejszy, że w spisie gobelinów, wykonanych przez Mercier'a od 1714 do końca 1724 roku, figurują — bez oznaczenia autora kartonów — kręcone kolumny, *colonnes torses*, z fryzem i girlandami przetykanymi złotem i srebrem, oraz 6 taburetów na srebrnym tle<sup>3)</sup>. Zapewne były to również przez Dubuisson'a zaprojektowane *pièces d'accompagnement* jakiejś większej seryi, które Nermot powtórzył z modyfikacjami, na co wskazuje już choćby tylko brak złota w gobelinach z Muzeum XX. Czartoryskich (jest tylko srebro) jak również i to, że girlandy nie są przetykane ani złotą ani srebrną nicią. Kombinacja ta jest uzasadniona rażącem a z pewnością nie przypadkowym podobieństwem opracowania kwiatów w gobelinach z h. Pogoń i w gobelinach pomysłu Monnoyer'a, mistrza Dubuisson'a (tabl. III, fig. 3 i 4). Wspomniane *colonnes torses* nie zachowały się w Dreźnie; nie znaleziono tam również ich domniemyanych replik z h. Pogoń, które z naszymi gobelinami mogłyby złożyć się na jedną seryę<sup>4)</sup>.

Za dreźnieńskim pochodzeniem kartonów przemawia styl gobelinów z h. Pogoń, możliwy tylko w środowisku, mającem bezpośrednią styczność z Paryżem. Najświeższych modeli paryskich z pewnością w Dreźnie nie zabrakło. Autor kartonu, czy nim był Dubuisson, czy w końcu jakiś inny francuski malarz, mógł je mieć choćby tylko w gobelinach nabywanych przez dwór saski.

Zwracając powyżej uwagę na stylowy związek naszych tkanin z paryskimi gobelinami, nadmieniałem, że jedynie kręcona kolumna nie mieści się zbyt wygodnie w ramach ówczesnego gustu paryskiego, jakkolwiek i w stolicy Francji miewała niekiedy zwolenników. Natomiast na gruncie dreźnieńskim motyw ten jest, jak sądzę, więcej zrozumiały, gdyż właśnie dopiero w tym czasie wpływ Berniniego zaznaczył się silniej w sztuce tamtejszej, czego przykładem są choćby tylko rzeźby Baltazara Permosera (1650—

<sup>1)</sup> Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1851, III, p. 150.

<sup>2)</sup> Tamże.

<sup>3)</sup> »Die Tapeten, Colones torses, der Fries und die Guirlanden mit Gold und Silber erhöht auch 6 Tabourets auf silbernem Grunde. Zusammen 66 Dressd. Quadratellen à 30 Thlr... 1980. Thlr.«. G. O. Müller, *Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts*, Dresden 1895, p. 156.

<sup>4)</sup> Informacji tej udzielił mi za łaskawem pośrednictwem prof. Dr. W. Creizenacha, prof. Dr. Karol Berling, dyrektor król. Muzeum Przemysłu Artystycznego w Dreźnie, który gobelinów tych szukał w zamku dreźnieńskim przy pomocy urzędników dworskich.

1732), że pominię już dorobek młodszego pokolenia rzeźbiarzy<sup>1)</sup>. Nie bez znaczenia była w tym wypadku okoliczność, że artyści drezdeńscy mieli przed oczyma w Wielkim Ogrodzie (der Grosse Garten) w każdym razie już przed 1734 r. posąg ś. Jana Chrzciciela dłota Berniniego<sup>2)</sup>, który później przeniesiono do katol. kościoła nadwornego (kath. Hofkirche). Dodam jeszcze, że już podówczas, ale dopiero od niedawna, znajdowały się w Dreźnie późniejsze repliki sławnych arrasów na temat »Czyny Apostołów«, wykonanych podług kartonów Rafaela w Brukselli w latach 1515—1519. Nabył je w 1723 r. Jakób Henryk hr. Flemming za 3000 talarów, a w 1728 r. odsprzedał Augustowi II za 12.000 talarów<sup>3)</sup>. Obecnie wiszą w osobnej sali w Zwingerze. W arrasie przedstawiającym Uzdrawienie paralityka w świątyni jerozolimskiej Rafael zastosował te same kręcone kolumny, które później Berniniemu za wzór posłużyły. Wspaniała ta serya musiała wywrzeć silne wrażenie na drezdeńskich artystach i gobelinnikach i kto wie, czy autorowi kartonów do naszych gobelinów, względnie do owych *colonnes torses*, tkanych jeszcze przez Mercier'a, nie poddała myśli zastosowania tego motywu w odpowiedniej modyfikacji?

Zważywszy dużą wartość artystyczną gobelinów z h. Pogoń, trudno nie zadać sobie pytania, do kogo one należeć mogły?

Korona nad tarczą z h. Pogoń ma typ korony królewskiej, a nie mitry książęcej. Do istotnych części mitry książęcej należy czapka z ponsowej materii z dwoma skrzyżowanymi pod jabłkiem obłakami (Bügel), które bywają wysadzone perłami lub kosztownymi kamieniami (w sylwecie widoczne są tylko trzy połówki obłaków). Czapka obszyta jest u dołu futrem gronostajowem<sup>4)</sup> jak np. na gobelinie Radziwiłłowskim z czasów Augusta III w Muzeum Techniczno-Przemysłowem w Krakowie<sup>5)</sup>, albo tkwi w liściastej obręczy (Laubkrone). Natomiast korona królewska nowszych czasów ma cztery krzyżujące się pod jabłkiem obłaki (w sylwecie widać tylko pięć ich połówek), które wychodzą z liściastej obręczy, i jest otwarta, *à jour*<sup>6)</sup>. Taką właśnie jest polska korona królewska widniejąca nad herbem sasko-polskim na Zwingerze, Pałacu Japońskim, Palais am Taschenberg i tylu innych zabytkach, wiążących się z Augustem II i III<sup>7)</sup>. Na gobelinach z Muzeum XX. Czartoryskich korona, rubinami i szmaragdami suto wysadzana, ma tylko dwa obłaki. Połowy środkowego obłaku nie widać, albowiem zasłania ją wysoki, aż do szczytu korony sięgający liść obręczy. Korona jest otwarta, gdyż poprzez obłaki zarysowują się zlekka wole oczy, zdobiące wklęsły nasadnik kapitelu i cień rzucony na nie przez obłaki. Wątpliwości, jakie mogłaby pod tym względem nasuwać bezbarwna re-

<sup>1)</sup> Cf. E. Świeykowski, *Monografia Dukli*, Kraków 1903, p. 128. — Zależność Permosera od Berniniego widoczna jest np. w rzeźbach w Budziszynie. Wolfgang Roch, *Die Bautzner Werke Baltasar Permosers* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VII).

<sup>2)</sup> C. Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, Dresden 1900, cz. I, p. 237 i fig. 168 (*Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*). Cf. C. Justi, *Winkelmann*, Leipzig 1898, I, p. 248.

<sup>3)</sup> K. Woermann, *Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1908, p. 900—901.

<sup>4)</sup> Gerlach, *Kronen-Atlas*, Wien, p. 7 i 12, tabl. 87, I.

<sup>5)</sup> Reprodukcy w dziele W. Lipińskiego, *Stanisław Michał Krzyżewski*, Kraków 1912, tabl. przy p. 312.

<sup>6)</sup> Gerlach, op. cit., tabl. 87, I.

<sup>7)</sup> C. Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*. Heft, II, III, passim (*Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*) oraz J. L. Sponsel, *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden*, Dresden, passim.

produkcya, usuwa oryginał, w którym to widać wyraźnie. Spłaszczenie korony tłómaczy się brakiem miejsca. Wysunięcie korony ponad kapitel uniemożliwiłoby pseudo-konstrukcyjną funkcję kolumn, które najwidoczniej coś dźwigać miały. I tak już trzeba było abakusy kapiteli nadstawić nasadnikami. Wskazane brakiem miejsca spłaszczenie korony spowodowało w następstwie sprowadzenie obłąków z czterech do dwóch, przyczem środkowy obłąk, na który i tak już mało miejsca pozostało, zasłonięto celowo wyższym liściem obręczy. Bywają wypadki, że nawet w zwyczajnych warunkach sprowadzano cztery obłąki do dwóch, przyczem środkowy zasłanianio liściem obręczy, jak np. na żetonie koronacyjnym Augusta III z 1734 r.<sup>1)</sup> Mamy więc zupełnie taki sam kształt korony królewskiej na zabytku współczesnym naszym gobelinom. Z przytoczonych powyżej okoliczności wynika, że zamierzoną była w tym wypadku nie mitra książęca ale otwarta korona królewska.

Herb Pogoń jest zupełnie poprawny. Ze względu na harmonię kolorytu czerwoną barwę pola zastąpiono pomidorową, więc odcieniem czerwonej. Wiadomo zresztą, że w epoce rokoka unikano o ile możności barw silnych, zdecydowanych.

Pod Pogonią zwisa na wstędze z błękitnej mory szczegółowo odtworzony order Orła Białego, złączony z orderem Złotego Runa.

Dreźnieńskie pochodzenie, królewska korona, order Orła Białego i Złote Runo w jego sąsiedztwie, zdawałyby się wskazywać na przynależność tych pięknych gobelinów do Augusta III, który już od 23 listopada 1721 r. miał order Złotego Runa<sup>2)</sup>, a orderem Orła Białego, utworzonym przez Augusta II na początku XVIII w.<sup>3)</sup>, sam rozporządzał. Zagadkową byłaby jednak w tym wypadku Pogoń, zajmująca całą tarczę herbową, gdyż na zabytkach wiążących się z obydwojma Augustami, widnieje zawsze herb sasko-polski, złożony z Orła, Pogoni i herbu kurfirstowskiego pod koroną królewską. Należałoby więc przyjąć, że na innych gobelinach widniał orzeł polski, na innych znowu herb saskich kurfirstów, a że ze względu na jednolite wrażenie dekoracyjne każdy z tych herbów miał nad sobą królewską koronę, będącą zresztą symbolem najwyższej godności Augusta; Pogoni bowiem, jako herbowi W. Ks. Lit. przysługiwała tylko mitra, rodowemu zaś herbowi Augustów — czapka kurfirstowska obszyta gronostajem (Kurhut). Pierwotnie gobelinów tych było zapewne więcej, ale mimo usilnych poszukiwań nie mogę wskazać ani jednego precedensu tak dziwacznej, a szczególnie w tym wypadku zbytecznej i niczem nie dającej się usprawiedliwić »parcelacji« herbu sasko-polskiego<sup>4)</sup>. Właściciela gobelinów szukać więc należy wśród książąt polskich h. Pogoń. W rachubę mogą wejść w tym czasie tylko dwa książęce rody h. Pogoń, Sanguszków i Czartoryskich, inne bowiem już dawniej wymarły. Ale czem usprawiedliwić królewską koronę a nadto obecność Złotego Runa, skoro nie miał go żaden z Sangu-

<sup>1)</sup> W Muzeum im. Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie. Raczyński, *Gabinet medalów polskich*, 374; Bentkowski, *Spis medalów polskich*, 540.

<sup>2)</sup> Zobacz p. 83, nota I.

<sup>3)</sup> Sadowski, *Ordery i oznaki zewnętrzne w Polsce*, Warszawa 1904, p. 61—65.

<sup>4)</sup> Jedynie koronę, orła i miecze kurfirstowskie wpleciono tu i ówdzie w bujną ornamentykę Zwingera jako motywy zdobnicze, a nie w znaczeniu heraldycznym. Herb kurfirstowski w kartuszu na południowo-zachodnim pawilonie pochodzi najwcześniej z lat 1780—1784. C. Gurlitt, *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, Dresden 1901, z. 2, fig. 305, tekst p. 449 (*Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*).

szków, a z Czartoryskich order ten dostał dopiero ks. Adam, generał ziem podolskich<sup>1)</sup>, d. 6 stycznia 1808 r. od cesarza Franciszka I?

Nie chcąc posądzać właściciela gobelinów o przywłaszczenie sobie korony królewskiej i orderu Złotego Runa<sup>2)</sup>, próbuję rzecz wytłomaczyć w inny sposób. Tkaniny nasze są najprawdopodobniej replikami gobelinów, należących do osoby, która posiadała order Złotego Runa i której przysługiwała królewska korona. Sądzę, że mamy tu do czynienia z replikami wspomnianych już powyżej *colonnes torsées*, które figurują w spisie gobelinów wykonanych przez Mercier'a dla Augusta II w latach 1714 — 1724. Order Złotego Runa mógł już wtedy znaleźć się pod herbem sasko-polskim, gdyż August II posiadał go już od 1697 r.<sup>3)</sup>, a order Orła Białego sam na początku XVIII w. ustanowił. Przypuszczam więc, że w replikach zamówionych przez jednego z książąt polskich, wstawiono jego Pogoń w miejsce herbu sasko-polskiego, a pozostawiono order Złotego

<sup>1)</sup> *Liste nominale des chevaliers de l'Ordre illustre de la Toison d'or depuis son institution jusqu'à nos jours, revue et publiée par la chancellerie de l'ordre en 1904.* Wyd. jako manuskrypt.

Jest to jedyne źródłowe zestawienie kawalerów orderu Złotego Runa, dokonane przez dr. Payer'a von Thurn, kustosa c. i k. Bibl. fideikom. w Wiedniu i urzędnika kancelarii orderu Złotego Runa. Publikacji tej w krakowskich bibliotekach nie ma. Panu dr. Jerzemu Kieszkowskiemu, zamieszkałemu w Wiedniu, zawdzięczam wykaz wszystkich polskich kawalerów tego orderu od początku XVI w. aż do r. 1808, sporządzony przezeń na podstawie przytoczonego powyżej wydawnictwa:

- 4/3 1518 Zygmunt I.
- 20/1 1600 Zygmunt III.
- 30/11 1615 królewicz Władysław (IV).
- 7/11 1638 królewicz Jan Kazimierz.
- 21/8 1669 Michał Korybut.
- 7/12 1682 królewicz Jakób Sobieski.
- 30/12 1697 August II.
- 23/11 1721 Fryderyk August (III)
- 17/4 1734 ks. Tadeusz Lubomirski.
- 6/1 1808 ks. Adam Czartoryski, generał ziem. podol.

Nadto w liście hiszpańskiej obejmującej lata 1700—1787 a znajdującej się w dziele *Historia de la insignie order del Toyson de oro...* przez *Don Julian de Pinedo y Salazar... official mayor de la Cancilleria de la misma orden...* Madrid 1787, wymieniony jest z Polaków pod r. 1720 (20/1) tylko *Stanislaw Jablonowski, Conde de Jablonowski (sic), Palatino de Reuwa en la Gran Polonia.* Podług Pined'a, St. Jablonowski miał być towarzyszem króla St. Leszczyńskiego w Lotaryngii.

Dr. Payer von Thurn, z którym dr. Kieszkowski w tej sprawie konferował, uważa swoją listę, opartą na dokumentach kancelarii orderu Złotego Runa, za zupełnie dokładną; miał też sposobność przekonać się, że i przytoczona powyżej lista hiszpańska, której autor (Pinedo) był urzędnikiem hiszp. kancelarii Złotego Runa, jest wiarygodną. Opuszczeń w niej nie ma, tylko czasem nazwiska są niedokładnie podane. Wobec tego w czasie, w którym nasze gobeliny wykonano (1736), żaden z polskich magnatów z wyjątkiem ks. Tadeusza Lubomirskiego (h. Szreniawa), nie miał orderu Złotego Runa.

<sup>2)</sup> Są jednak dowody, że i tak bywało. Pan dr. Maryan Gumowski informuje mię, że w zbiorach zagranicznych widywał na zabytkach wiążących się z ks. Teresą Lubomirską, córką ks. Józefa Karola, marszałka wiel. kor. († 1702), poślubioną ks. Karolowi bawarsko-neuburskiemu, jej herb (Szreniawa) złączony z Orłem i Pogonią pod królewską koroną (!). Przedmioty te należały z pewnością do jej wyprawy.

Podobnie rzecz się miała i ze Złotem Runem. Jeden z Salisów, oficer Landsknechtów szwajc. w XVI w. kazał się sportretować ze Złotem Runem, którego nie miał, jak mię za łaskawem pośrednictwem dr. J. Kieszkowskiego informuje dr. Payer von Thurn, najlepszy dziś znawca historii tego orderu. Dr. Schnürerowi, dyrektorowi c. i k. Bibl. fideikom. w Wiedniu, znany jest znowu portret jednego z ks. Liechtensteinów, również ze Złotem Runem, które temu księciu nie przysługiwało.

<sup>3)</sup> Zobacz nota 1.



Runa, zresztą dyskretnie umieszczony i z dołu prawie niewidoczny, oraz królewską koronę, która przy swym uproszczonym kształcie może z pewnej odległości uchodzić śmiało za mitrę książęcą. Nermot tkał te repliki z pewnością podług dawniejszych, oryginalnych kartonów, które musiały znajdować się w warsztacie, i uprościł sobie robotę. Wymiana herbu sasko-polskiego na Pogoń nie nastęczała większych trudności, podczas gdy usunięcie Złotego Runa i przerobienie korony wymagałoby już dalej idących zmian w kartonie. Złote Runo pozostawiono może i w dobrej wierze, że je posiadał magnat, który te repliki zamówił, a który w każdym razie musiał być przynajmniej kawalerem orderu Orła Białego.

Z Sanguszków właścicielem gobelinów mógłby być tylko ks. Paweł Karol († 1750), od 1730 r. kawaler orderu Orła Białego<sup>1)</sup>, a od 1734 marszałek wiel. lit.<sup>2)</sup>, który w 1733 r. przebudował i znacznie rozszerzył pałac w swym ukochanym Lubartowie<sup>3)</sup>. Gobeliny z 1736 r. zdobiłyby więc pałac lubartowski, którego przebudowę może tylko w 1733 r. zaczęto, a dopiero z powodu jej rozmiarów w latach następnych ukończono.

Pozostaje jeszcze do rozważenia sprawa możliwej przynależności gobelinów do rodziny Czartoryskich.

Pogoń Czartoryskich ma u stóp rycerza trzy wieże. Otóż wież tych w herbie na gobelinach nie ma, co mogłoby budzić wątpliwość, czy one należały pierwotnie do Czartoryskich.

Pytania, kiedy do Pogoni Czartoryskich dodano wspomniane wieże, dotychczas jeszcze nie rozstrzygnięto. Dla mnie miarodajnym jest fakt, że na pieczęci Kazimierza Floryana Czartoryskiego<sup>4)</sup>, arcybiskupa gnieźnieńskiego, zmarłego w 1674 r. wież w herbie niema, jak niema ich również na pieczęci Stanisława Kostki Czartoryskiego<sup>5)</sup>, pana na Korcu, Oleksińcu i Kalwaryi Zebrzydowskiej, zmarłego w Warszawie w 1766 r.<sup>6)</sup>. Wśród jego tytułów figuruje na pieczęci i tytuł łowczego wiel. kor., którym ks. Stanisław był od 1742 r.<sup>7)</sup>, co zdaje się dowodzić, że przed tym rokiem wspomnianej odmiany w herbie Czartoryskich jeszcze nie było. Znajdujemy ją natomiast na pieczęci Fryderyka Michała Czartoryskiego<sup>8)</sup>, księcia na Klewaniu, zmarłego w 1775 r.<sup>9)</sup>. Od r. 1752 był on kanclerzem wiel. lit.<sup>10)</sup>, który to tytuł wymieniony jest na wspomnianej pieczęci, wykonanej jak z tego widać dopiero po 1752 r., co by świadczyło, że wieże dostały się do herbu Czartoryskich między r. 1742 a 1752 albo i później, w każdym jednak razie przed r. 1775, w którym ks. Fryderyk życie zakończył. Brak wież w h. Pogoń na naszych gobelinach z 1736 r. nie wykluczałaby więc ich przynależności do rodziny ks. Czartoryskich<sup>11)</sup>.

<sup>1)</sup> Borkowski, *Almanach błękitny*, p. 121.

<sup>2)</sup> Józef Wolff, *Senatorowie i dygnitarze Wiel. Ks. Litew. 1386—1795*, Kraków 1885, p. 171; Niesiecki, *Herbars polski*, Lipsk 1839—1846, I, p. 340.

<sup>3)</sup> *Encyklopedia powszechna*, Warszawa 1864, XVII, 311—312.

<sup>4)</sup> Pieczęć ta wyciśnięta na papierze znajduje się w Muzeum XX. Czartoryskich.

<sup>5)</sup> Tłok w Muzeum XX. Czartoryskich.

<sup>6)</sup> Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, Poznań 1886, VIII, 38—39.

<sup>7)</sup> Tamże, VIII, 38—39.

<sup>8)</sup> Tłok w Muzeum XX. Czartoryskich.

<sup>9)</sup> Żychliński, op. cit., XVII, 256.

<sup>10)</sup> Tamże, XVII, 256.

<sup>11)</sup> Zdaniem p. Adama Chmięła nie jest nawet wykluczone, że Czartoryscy przy nieustalonej heraldyce pieczętowali się w XVIII w. dowolnie Pogonią z wieżami lub bez nich,

Do któregoż zatem z Czartoryskich mogły te gobeliny należeć?

Możnaby wprawdzie wziąć w rachubę jeszcze ks. Kazimierza Czartoryskiego (1674—1741), kasztelana wileńskiego, od 1730 r. kawalera orderu Orła Białego<sup>1)</sup>, ożenionego z Izabellą Morsztynówną, podskarbianką koronną, wychowaną na dworze wersalskim za panowania Ludwika XIV<sup>2)</sup>, więc w samym środowisku gobelinnictwa; o wiele jednak prawdopodobniej zamówił gobeliny jego syn August Aleksander (1697—1782), pan na Klewaniu i Żukowie, późniejszy wojewoda ruski, jeden z najbogatszych i najpotężniejszych magnatów w ówczesnej Polsce. W r. 1731 ks. August ożenił się z Zofią z Sieniawskich Denhoffową, która mu wniosła w posagu olbrzymią fortunę. W tym samym roku odznaczony został przez Augusta II orderem Orła Białego<sup>3)</sup>. Księstwo Augustowie lubili otaczać się blaskiem. W całej Polsce znane były świetne ich rezydencje, Puławy, Willanów i Sieniawa. Orszak księcia składał się z samych cudzoziemców, Francuzów, Włochów, Niemców i Anglików. Po wstąpieniu na tron Augusta III i uspokojeniu się zawieruchy wojennej, książe często jeździł za granicę. Odwiedzał też i Drezno. Właśnie w roku ukończenia gobelinów, 1736, bawił w Dreźnie, gdzie d. 7 października August III nadał mu nowo utworzony order ś. Henryka<sup>4)</sup>.

Matka ks. Augusta, ks. Izabella, córka poety Andrzeja Morsztyna, była jak na nasze ówczesne stosunki zjawiskiem wyjątkowym. »Wychowana we Francji za Ludwika XIV w czasie, kiedy nauki, talenta i grzeczność miały swoją cenę, księżna Czartoryska wszystko to do kraju naszego przywozła. Z jej domu delikatna obyczajność, zagraniczne języki, przystojne zabawy, słowem dobry gust i znajomość rzeczy rozeszły się po kraju całym«<sup>5)</sup>. W takiej to atmosferze wychował się ks. August, któremu kultura francuska musiała być szczególnie sympatyczną, jak miłem i Drezno z jego podówczas jeszcze nawpół francuskim środowiskiem artystycznym. Wśród artystów, którzy urządzali rezydencje dla młodej pary, z pewnością nie zabrakło francuskich dekoratorów. Projekt salonu dla nieokreślonej bliżej księżnej Czartoryskiej — *princesse Sartorinski(!) en Pologne* — który Juste Aurèle Meissonier (1693—1750), rozgłosnej sławy dekorator paryski, ogłosił w swoim *Oeuvre*<sup>6)</sup>, przeznaczony był według wszelkiego prawdopodobieństwa dla księżnej Augustowej. Meissonier wykonał go zapewne równocześnie z projektem

<sup>1)</sup> Boniecki, *Herbars polski*, Warszawa 1900, III, p. 326.

<sup>2)</sup> *Encyklopedia powszechna*, Warszawa 1861, VI, p. 232—233 (Artykuł Juliana Bartoszewicza); L. Dębicki, *Puławy*, 1762—1830, Lwów 1887, I, p. 6.

<sup>3)</sup> *Encyklopedia powszechna*, VI, p. 238. (Artykuł Juliana Bartoszewicza).

<sup>4)</sup> Tamże, VI, p. 239. — Wojskowy order ś. Henryka, to krzyż złoty z białymi brzegami pod król. koroną i z wizerunkiem ś. Henryka ces. na złotym tle w kole błękitnym. Wstęga orderu błękitna z żółtymi brzegami (*Die Orden, Wappen und Flaggen aller Regenten und Staaten*, II ed. Leipzig 1883, tabl. V). Brak orderu ś. Henryka na gobelinach niczego jeszcze nie dowodzi, gdyż gobeliny mogły być już gotowe przed październikiem 1736 r.

<sup>5)</sup> Słowa ks. Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej, generałowej ziem. podol. przytoczone z jej rękopisu w dziele L. Dębickiego, *Puławy*, 1762—1830, Lwów 1887, I, p. 8.

<sup>6)</sup> M. H. Destailleur, *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris 1863, I, p. 69, tabl. 55—56. Destailleur opublikował tylko dwie ryciny z *Oeuvre* Meissoniera podpisane: *projet du Sallon de la Princesse Sartorinski(sic) en Pologne du côté des croisées i Vue du même Sallon du côté des glaces*. Do całości należą jeszcze w *Oeuvre* — *Vue du même Sallon, par le bout des so-phites* oraz *Pieds de table pour trumeaux*. Dwie pierwsze z tych rycin ogłosił podług heliografurowych reprodukcji w dziele Destailleur'a, W. Marconi, *Album architektoniczne sabytków od XII—XIX w.* XI—3, XI—4. Oryginały dwóch pierwszych rycin, niestety bez marginesów, posiada Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

dekoracyi gabinetu Franciszka Bielińskiego; marszałka wiel. kor.<sup>1)</sup>); więc około 1735 r. a zatem wkrótce po ślubie Zofii z Sieniawskich Denhoffowej z ks. Augustem (1731). Gobeliny z h. Pogoń, tkane w Dreźnie w 1736 r., wyraz francuskiego *esprit* w zakresie sztuki dekoracyjnej, byłyby więc zupełnie na miejscu w jednej z rezydencyi ks. Augusta Czartoryskiego, następnie zaś drogą sukcesyi przez ks. Adama, generała ziem podolskich, i ks. Adama, ministra, mogły przejść w prostej linii na własność ks. Władysława Czartoryskiego, prawnuka Augusta, poczem je do muzeum włączono. To przypuszczenie wydaje się najprawdopodobniejszym.

W braku źródeł archiwalnych zmuszony jestem ograniczyć się tylko do wysunięcia powyższych alternatyw. Może z czasem uda się komu kwestyę tę ostatecznie rozstrzygnąć.

Za obydwoh Augustów między Polską a Saksonią prawie nie ma granic na polu sztuki. Dreźniey architekci projektują i budują pałace w Warszawie i na prowincyi, salony polskich magnatów zdobią malowidła pendzla pracujących w Dreźnie artystów; a wybrednej porcelany dostarcza w wielkiej ilości fabryka w Miśni, założona przez Augusta II. Dreźniey manufaktura gobelinów istniała bądź co bądź lat blisko trzydzieści, a Mercier'owi wolno było także przyjmować prywatne zamówienia. Przywilej ten miał widocznie i jego następca, Nermot. W Polsce może więc znajdować się więcej opon tkanych w Dreźnie. Wszak magnaci nasi tak chętnie do »Florencyi rokoka« zaglądali! Może nie jeden gobelin, który uchodzi za wykonany we Francyi, okaże się wyrobem królewskiej manufaktury w Dreźnie, tej francuskiej filiacyi na saskiej ziemi. Badacze przemysłu artystycznego powinni liczyć się z tą możliwością. Wielkich wyników pod tym względem spodziewać się nie można, gdyż warsztat dreźniey, zatrudniający w najlepszych czasach za Augusta II tylko 10 robotników, nie był wielki, a w dodatku zadaniem jego było w pierwszym rzędzie zaspokajać potrzeby dworu.

Z upadkiem dreźniey pracowni, spowodowanym t. zw. drugą wojną śląską (zakńczoną pokojem dreźniey w 1745 r.), schodzą się początki działalności gobelinnika francuskiego, F. Glaize'a w Polsce. W grupie gobelinów przez niego w Warszawie i Krakowie tkanych, najstarszym — przynajmniej ze znanych dotychczas — jest ornat katedry plockiej z 1743 r. Bliższych szczegółów z życia Glaize'a nie znamy, kto wie jednak, czy nie przybył on do Polski z Dreznia, gdzie może był pomocnikiem Nermot'a tak, jak niegdys Nermot — Merciera? Wojna, w którą wmięszana była Saksonia, i dogorywanie dreźniey manufaktury, mogły go skłonić do szukania zarobku w Warszawie, którą z Dreznem za obydwoh Augustów tak bliskie łączyły stosunki na polu sztuki.

Gobeliny z h. Pogoń, dla Polski przez francuskich artystów na saskiej ziemi wykonane, należą więc do zabytków, mających znaczenie dla historii sztuki i kultury trzech narodów. Piękne te opony wskazują nam zarazem główną drogę, którą wpływ panującej w XVIII w. sztuki i kultury francuskiej przedostawał się do naszego kraju,

<sup>1)</sup> M. H. Destailleur, op. cit., w spisie rycin składających się na *Oeuvre Meissonnier'a* wymienia na str. 69—70, t. I — *Cabinet de M. le comte Bieliński (sic) grand maréchal de la Couronne de Pologne, exécuté en 1734.*, *Vue de l'angle du même cabinet.*, *Vue des trumeaux du même cabinet.*, *Plafond de peinture pour le cabinet de M. le comte de Bieliński, grand maréchal de la Couronne de Pologne* i *Canapé exécuté pour M. le comte de Bieliński, maréchal de la Couronne de Pologne en 1735.* Ostatnią rycinę ogłosił Władysław Łoziński w dziele *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. III, Lwów 1912, tabl. 34.



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH

CZĘŚĆ GOBELINU Z HERBEM POGOŃ.

gdzie natrafił na grunt tak bardzo podatny. Temat na pozór drobny, ale przez małe okienko widać czasem daleki i szeroki horyzont. Istotna wartość gobelinów z h. Pogoń oraz szereg zagadnień artystycznej i kulturalnej natury, wiążących się z tymi zabytkami, zachęciły mię do poświęcenia im niniejszego studium, zwłaszcza, że w ostatnich latach po ustaleniu w ogólnych zarysach historii głównych środowisk gobelinnictwa, zwrócono się za granicą do badania wytwórczości francuskich i flamandzkich filiacji, by wypełnić luki i rozszerzyć zakres wiadomości o tym najwięcej wyrafinowanym i najsubtelniejszym dziale przemysłu artystycznego.



Fig. 1. Medal Hansa Schwarza. Portret własny.  
(Erman, *Die deutschen Medailleure*).

## HANS SCHWARZ I JEGO POLSKIE MEDALE

NAPISAL

MARYAN GUMOWSKI

Wśród ruchu artystycznego, który tak nadzwyczajnie rozwinął się w Niemczech w początkach XVI w., warto śledzić rozwój sztuki medalierskiej, tej najmłodszej i jak się zdaje jedynej, która, nieznaną prawie w wiekach średnich, budziła się do życia dopiero pod ożywczymi promieniami Odrodzenia. Średniowieczne dzieła sztuki złotniczej lub rytowniczej, wspaniałe w swoim rodzaju gotyckie pieczęci i tłoki mennicze, mają z późniejszym medalierstwem luźny tylko związek: inne były jego cele i inna technika wykonania. Sztuka pieczętarzy i mincerzy była więcej dekoracyjna: żądano od nich znajomości heraldyki, pięknego rysunku tarczy, herbu, labru i korony. Celem natomiast medaliera był portret z całą różnorodnością znamion indywidualnych, która tak cechuje epokę renesansu. Jeżeli dawniejsi rytownicy rznąli tłoki wprost w głąb, negatywnie, to nowo występujący medalierzy modelują swoje dzieła już wypukło, a więc pozytywnie i to nie w metalu, lecz w drzewie lub kamieniu. Rytownicy i mincerze gotyckiej epoki należą do cechu złotników i u nich pobierają naukę, medalierzy zaś renesansowi pochodzą z kół malarzy lub rzeźbiarzy i w swej młodości w ich warsztatach się kształcą.

Takim typowym medalierem był Hans Schwarz, pierwszy wogóle artysta, który tej sztuce prawie wyłącznie się poświęcił. Do niedawna znała historia bardzo mało o nim szczegółów. Z Neudörffera<sup>1)</sup> wiadomo, że był rodem z Augsburga, synem Ulryka, a w początkach XVI w. uczniem Stefana Schwarza. Erman<sup>2)</sup> w swojej pracy o medalierach niemieckich, przytacza już 53 dzieła tego artysty, głównie na podstawie zbiorów Gabinetu numizmatycznego w Berlinie. Jednakże dopiero w rozprawie dra Habicha<sup>3)</sup>, ogłoszonej

<sup>1)</sup> Vischer, *Studien zur Kunstgeschichte*, p. 544.

<sup>2)</sup> Erman, *Die deutschen Medailleure*, Berlin, 1884, p. 20.

<sup>3)</sup> Habich, *Studien zur deutschen Renaissance-medaille*, *Fahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1906, p. 30.

w 1906 r., ukazuje się postać tego artysty w pełniejszym świetle, nietylko dlatego, że znalazł drugie tyle jego medali co Erman, ale i z tego względu, że szczęśliwymi odkryciami archiwalnymi uzupełnił wiele luk w historii życia tego artysty.

Wedle badań Habicha, Hans Schwarz przyszedł na świat w Augsburgu w 1492 lub 1493 roku i miał niezwykle liczne rodzeństwo. Ojciec jego bowiem, Ulryk Schwarz, z trzech małżeństw doczekał się aż 37 dzieci, z czego 20 żyło jeszcze w 1519 r., gdy umierał. Znany jest też obraz wotywny Hansa Holbeina starszego fundowany w 1508 r. przez Ulryka Schwarza, na którym młody Hans występuje w szeregu 13 żyjących wówczas synów. Czy rodzina tych Schwarzów była spokrewniona z Schwarzami krakowskimi<sup>1)</sup>, którzy w tych czasach właśnie prowadzą u nas rozmaite interesy z Bonerami, Betmanami, Szylingami i innymi mieszczanami krakowskimi, nie da się nic powiedzieć, a i w późniejszym życiu medaliera nie spotykamy żadnych śladów, któreby to wskazywały. Więcej natomiast wydaje się prawdopodobnym, że Schwarzowie augsburscy byli spokrewnieni z Schwarzami osiadłymi w Gdańsku i tem tłumaczyć można późniejszą protekcję, jaką snycerz Michał Schwarz, twórca wielkiego ołtarza w kościele P. Maryi w Gdańsku, otaczał młodego medaliera.

Czem był ojciec artysty, Ulryk, nie udało się dotychczas wyjaśnić; Habich przypuszcza, że złotnikiem. Syn, Hans Schwarz, zapisany został w 1506 r. jako uczeń do cechu wspólnego malarzy, złotników, rzeźbiarzy etc., oddany jednak na naukę do rzeźbiarza Stefana Schwarza, prawdopodobnie swego stryja. Ten ostatni nie należał do pierwszorzędných artystów, był snycerzem, i miał dosyć duże stosunki artystyczne, zwłaszcza z Holbeinami. Stąd pochodzi, że wśród rysunków starszego Holbeina, zachowanych w berlińskim Gabinecie rycin, widzimy aż 2 portrety młodego Hansa Schwarza, trzeci zaś podobny znajdujemy w Bazylei<sup>2)</sup>.

Nauka w warsztacie snycerskim krewnego trwała lat 4, poczem młody Hans już jako towarzysz, pracował w dalszym ciągu w tym samym zawodzie przez lat przynajmniej sześć. Czy i kiedy został przyjęty do cechu jako mistrz, nie wiemy. Prawdopodobnie fakt ten nie zaszedł wcale, gdyż Schwarz oddawszy się medalierstwu portretowemu, zapewne nie potrzebował już tego.

Nie odrazu począł nasz artysta tworzyć medale. Jego pierwsze dzieło dotąd zachowane, a datowane r. 1516, to płaskorzeźba w drzewie, ze zbiorów Felixa w Lipsku, przedstawiająca Złożenie do grobu; nadto kilka statuetek i medalionów znajduje się w różnych innych zbiorach. Wszystkie wskazują wprawdzie wpływy sztuki augsburskiej i holbeinowskiej, nieraz słabe ślady włoskiego renesansu, jednakże przedewszystkiem uderzają oryginalną surowością i prawdziwie niemieckim zacięciem, które Schwarza od innych współczesnych mistrzów odróżnia.

Do właściwych medali portretowych zwrócił się artysta w 1516 r., tworząc jako pierwsze swe dzieło w tym kierunku medal Konrada Peutingerera z Augsburga. Sejm zaś augsburski 1518 r. nastręczył Schwarzowi sposobność do rozwinięcia w całej sile swego talentu i wykonania szeregu medali portretowych. Panowie i książęta niemieccy, którzy na sejm ten przybyli, dawali się widocznie chętnie portretować, jeżeli z tego jednego roku pozostały dotychczas 24 medale naszego artysty. W następnym roku, 1519, widzimy

<sup>1)</sup> Ptaśnik, *Bonerowie, Rocznik krakowski* VII, 1905, p. 25.

<sup>2)</sup> Woltmann, *H. Holbein. Silberstiftzeichnungen in Berlin*, tabl. XXIV i LVIII; His, *H. Holbein d. J. Feder- und Silberstiftzeichnungen*, tabl. XI.

już Schwarza w Norymberdze jako bardzo poszukiwanego portrecistę, stojącego pod opieką wpływowego proboszcza kościoła ś. Sebalda, Melchiora Pfinzinga, i współzawodniczącego z Ludwikiem Krugiem, artystą, którego warsztat medalierski był dotychczas jedynym w Norymberdze. Obfitość medali tutaj powstałych tak w r. 1519, jak i w latach następnych czyni z Schwarza jednego z tych artystów, którymi wówczas Norymberga słynęła i których się do norymberskiej plejady powszechnie zalicza.

Nie było mu jednak przeznaczonem długo w tem mieście przebywać. Podczas zaustów 1520 roku uniósł go gwałtowny temperament, pozwolił sobie na tak grube wybryki i obrazę niektórych obywateli, a nawet namiestnika królewskiego Tilmanna von Bremen, że rada norymberska zniewoliła go, by w przeciągu 3 dni wydalił się z miasta. Nie pomogły wpływy jego opiekuna Melchiora Pfinzinga; Schwarz musiał 3 marca opuścić Norymbergę.

Od tego czasu zacierają się po nim ślady prawie zupełnie, a dalsze koleje jego życia kreśli Habich na podstawie licznych medali i dziejów osobistości przez niego portretowanych. Że Schwarz udał się zrazu do Augsburga, swego rodzinnego miasta, świadczy medal Albrechta Dürera z 1520 r. i notatka w dzienniku tego sławnego malarza, że pozował w Augsburgu Schwarzowi do konterfektu i zapłacił mu zań 2 dukaty. Była to zatem albo zwykła cena, którą Hans Schwarz brał za medal zamówiony, albo też wyjątkowo niska, koleżeńska cena dla znajomego z Norymbergi Dürera.

Jednakże i w Augsburgu długo nie zabawił. Chęć podróży i ciekawość przygód parła go podobnie jak wielu innych jemu współczesnych do dalekich wędrówek, przedewszystkiem do świetnych miast nadreńskich: Wormacyi, Spiry, Heidelberga i innych, które przyjmowały właśnie wówczas w 1521 r. nowo ukoronowanego króla Karola V. Sądząc z medali, musiał jednak już w 1523, a i później w 1525 r. przebywać znowu w Norymberdze i Augsburgu, gdyż portretuje osobistości z temi dwoma miastami związane. Co się jednak dalej z nim dzieje, na to nauka niemiecka nie daje żadnej odpowiedzi. Z badań F. F. Leitschuha<sup>1)</sup> widać, że wędrówki artystyczne zawiodły Schwarza aż do Paryża, gdzie w r. 1532 widzimy go w towarzystwie sławnego humanisty Jana Secundusa. Dr Habich pragnie w swej monografii odnieść do tego artysty zapiskę z 1540 r. z Nördlingen, która powiada, że niejaka Afra Schäufelin, wdowa, wyszła za mąż za malarza Hansa Schwarza von Oettingen\*, który takim samym monogramem miał się posługiwać, co i zmarły jej małżonek. Wiadomość ta o tyle tylko może zasługiwać na zaufanie, ile że rzeczywiście sygnatury obu artystów: Hansa Schwarza na medalach i Hansa Schäufelina na rycinach, są bardzo do siebie podobne.

Główny okres działalności naszego medaliera przypada zatem na 10-letni okres czasu od r. 1516—1525, z czego najplodniejszą epoką były krótkie czasy pobytu w Norymberdze i Augsburgu. Wynikiem jego działalności są obok nielicznych rzeźb figuralnych, przedewszystkiem medale, których już Erman znał 53 sztuk, a których Habich w najnowszym swem dziele<sup>2)</sup> przytacza sztuk 135. Przeważnie są to rzeczy datowane, zaopatrzone rokiem kalendarzowym, albo określeniem wieku portretowanej osoby, czasem podpisane przez artystę sygnaturą HS lub monogramem z tychże liter. Większa ich część, to medale jednostronne, w drzewie bukszpanowem rzeźbione, o znacznej wypukłości, silnie zarysowanych profilach i energicznej charakterystyce.

<sup>1)</sup> *Kunstchronik*, 1911/12, nr. 6.

<sup>2)</sup> Habich, *Die deutschen Medailleure des XVI Jahrh.*, Halle 1916, p. 21 i nast.



Medale Hansa Schwarza robione były przeważnie z natury: portretowany pozował do medalu artyście, który siedzącego rzeźbił wprost na krążku drewnianym. Tak pozował mu Albrecht Dürer w Augsburgu 1520 r. Nie zawsze jednak mógł artysta mieć daną osobę przed sobą na dłuższy przeciąg czasu. Zwłaszcza w długoletnich jego wędrowkach po Niemczech i okolicznych krajach pośpiech kazał mu inaczej postępować. Oto posługiwał się ołówkiem, szkicował sobie portrety w notesie, aby później według tych notatek wykończyć medale w domu. Stąd oprócz medali pozostało po nim jeszcze 125 sztuk rysunkowych portretów, przechowywanych dzisiaj w bibliotekach w Berlinie, Bambergu, Weimarze i innych.

Rysunki Hansa Schwarza mają w historii sztuki niemieckiej osobną już literaturę z tego powodu, że długo przedmiotem polemiki było pytanie, czy autorem ich jest Albrecht Dürer czy też Hans Schwarz.<sup>1)</sup> Wszyscy godzili się wprawdzie na zdanie, że są to pobieżne, ale genialnie ujęte szkice, jednakże dopiero w ostatnich latach zgodzono się powszechnie na autorstwo Schwarza, gdy na jednym z portretów znaleziono jego monogram i gdy z drugiej strony, odkrywano coraz więcej medali, które do portretów tych ogromnie są zbliżone. Obecnie służą medale do zdeterminowania niepodpisanych rysunków, portrety zaś do oznaczenia niepodpisanych medali Schwarza.

Powyższe szczegóły życia i działalności Hansa Schwarza przedstawiłem na podstawie cytowanej kilkakrotnie monografii dyrektora Gabinetu numizmatycznego w Monachium, Jerzego Habicha<sup>2)</sup>, uznanego dzisiaj za pierwszorzędną powagę w kwestyi medali niemieckiego renesansu. Z badań jego widać, że w opisie działalności naszego medaliera są jednak przerwy jeszcze niewypełnione, okresy życia, których dotąd nie rozświetla ani zapiska archiwalna, ani medal czy rysunek. Do takich okresów należą: rok 1524, lata 1526—1532 i wreszcie cały następny okres życia. Spróbujmy, czy nie uda się nam choć częściowo wypełnić tej luki.

Hans Schwarz należał, jak już wspominałem do artystów, którzy nie mają stałego



Fig. 2. Medal Jerzego ks. saskiego z r. 1518.  
Wiedeń. Gabinet numizmatyczny Muzeum Cesarskiego.

<sup>1)</sup> Erman, *Die deutschen Medailleure*; Hauser, w *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1871, p. 241; Zahn, w *Fahrbücher für Kunstwissenschaft*, 1871, p. 241; Stillfried, *Albrechts Dürers Handzeichnungen*, Nürnberg 1871; Leitschuh, *Aus den Schätzen der Bamb. Bibliothek*, 1888; Habich, w *Fahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1906, p. 32.

<sup>2)</sup> Na tej samej podstawie opisany jest życiorys Schwarza u Ferrera, *Bibliographical Dictionary of Medallist*, Londyn 1912, V, p. 412.

miejsca pobytu, do tych ptaków wędrownych epoki Odrodzenia, którzy najlepsze lata swej działalności przepędzili przenosząc się po rozmaitych miejscowościach całej Europy. Nie byłoby zatem nic dziwnego, gdyby w wędrówkach swoich zawadził kiedy i o Polskę, która przecież z Augsburgiem i Norymbergą właśnie wówczas miała tyle wspólnych nietylko handlowych, ale i artystycznych interesów. Że tak rzeczywiście było, dowodzi cały szereg medali polskich, które nie komu innemu, tylko Schwarzowi przypisać musimy.

Mówię mianowicie o medalach z 1526 i 1527 r. w pierwszym rządzie króla Zygmunta I, których jest 5, a mianowicie:

1. Medal jednostronny złoty z Muzeum w Bazylei, wyobrażający popiersie Zygmunta Starego w prawo w profilu, w czepcu na głowie, w szubie futrzanej z łańcuchem Złotego Runa na ramionach (fig. 4).

2. Medal jednostronny z podobnym popiersiem królewskim, ale z dodaniem dyademu na czole, oraz z dwuwierszem: »MAGNVS ET INFRACTVS FORTIS PIVS ATQVE POTENS REX 15 | EN EGO SISMVNDVS SCEPTRA POLONA FERRO 27« (fig. 5).

3. Medal jednostronny podobny, ale głowa bez dyademu, dokoła głowy brak obwódki, a dwuwiersz nieco inny: »MAGNANIMV̄ INVICTVM INFRACTVM FORTEMQVE POTENTEM | SISMVNDVM REGEM PARVA TABELLA REFERT« (fig. 6).

4. Medal dwustronny, na którym popiersie z dyademem na czole jak na fig. 6, jednak piersi en face, głowa szczuplejsza, a napis jednówierszowy: »EN EGO SISMVNDVS SCEPTRA POLONA FERRO«. Na stronie odwrotnej kompozycja wzięta z medalu Izabelli Sessy z Wenecyi roboty Pomedella, nic wspólnego z medalem Zygmunto wskim nie mająca (fig. 7).

5. Duży medal dwustronny z 1527 r. z podobnym popiersiem Zygmunta Starego i napisem: »D·SIGIS·I·R·P·P·EF·AD·VIVAM·IMAGI·ÆTA·60«. Na odwrociu 5 tarczy herbowych i dalszy ciąg tytułów (fig. 8 a i b).

Medali powyższych nie opisuję szczegółowo z tego względu, że uczynili to już po wilekroć rozmaici autorowie w licznych katalogach numizmatycznych i rozprawach naukowych, a wreszcie uczyniłem i ja sam w *Medalach Jagiellonów*, gdzie przytoczyłem całą odnośną literaturę<sup>1)</sup>. Powtarzać jej tutaj przy każdym medalu z osobna nie widzę potrzeby, natomiast uwzględnić muszę publikacje, jakie się od czasu mojego wydawnictwa ukazały.

Odnosnie do powyższych medali dzielę całą literaturę na dwie grupy: na katalogi numizmatyczne, które dla naszego tematu nie mają prawie żadnego znaczenia i na opracowania i rozprawy naukowe, które wypowiadają najrozmaitsze zdania i opinie o tych dziełach sztuki. Opinie te były przeważnie ogólnikowej natury, ale też zarazem rozbieżne tak dalece, że gdy jeden autor mówi o tych medalach jako o dziełach sztuki włoskiej, drugi widzi w nich wytwór niemieckiego renesansu. Jako wyraz opinii panującej w naszych kołach naukowych o tych dziełach, należy przytoczyć przedewszystkiem dwie obszerniejsze prace o medalach powyższych, mianowicie rozprawy dra F. Koperi i dra J. Kieszkowskiego.

Kopera, opisując dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu<sup>2)</sup>, mówi również i o naszych medalach, przyczem jest stanowczo za ich włoskiem pochodzeniem; opiera zaś

<sup>1)</sup> Gumowski, *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906, p. 55 i nst.

<sup>2)</sup> *Sprawozdania Komisji historii sztuki Akad. Umiej.*, Kraków 1900, p. 124.

to przypuszczenie na podstawie pewnego podobieństwa medali zygmunto-wskich do medali Kosmy Medyceusza z 1480 r., na podstawie kształtu tarcz, które uważa za włoskie, wreszcie na szczególne, że napis nie otacza popiersia, lecz idzie tylko górą jak na wszystkich medalach Pomedella, medaliera werońskiego. W konkluzji powiada, że »wobec tego rzecz zapewne tak się miała, że włoski artysta, może pochodzący z północnych Włoch przedsięwziął studia nad królewskim popiersiem i, mając zrazu wykonać zwyczajem przedewszystkiem praktykowanym w Niemczech medalion, który miał być cesarzowi posłany, dorobił na żądanie króla odwrocie z herbami«. Co to był za artysta włoski, to sprecyzował autor w innej, najnowszej swej pracy<sup>1)</sup>, przypisując wspólnie z St. Cerchą omawiane medale Giov. Ciniemu z Sieny, jednemu z rzeźbiarzy pracujących przy budowie kaplicy zygmunto-wskiej na Wawelu. Twierdzenie to udowadnia w sposób następujący: medal bazylejski (fig. 4) ma podobnie pulchne policzki i fałdy przy ustach, co i medal w marmurze wykuty na obramieniu pomnika królewskiego w wymienionej kaplicy; kształt liter obu medali również podobny; łańcuch zaś na futrze to takie samo łączenie się i przesuwanie form, jakie widzimy w rozmaitych rzeźbach i groteskach na ścianach tej kaplicy. Że zaś twórcą tych ostatnich jest według przekonania autorów Giovanni Cini, zatem i medale wyszły z jego ręki,

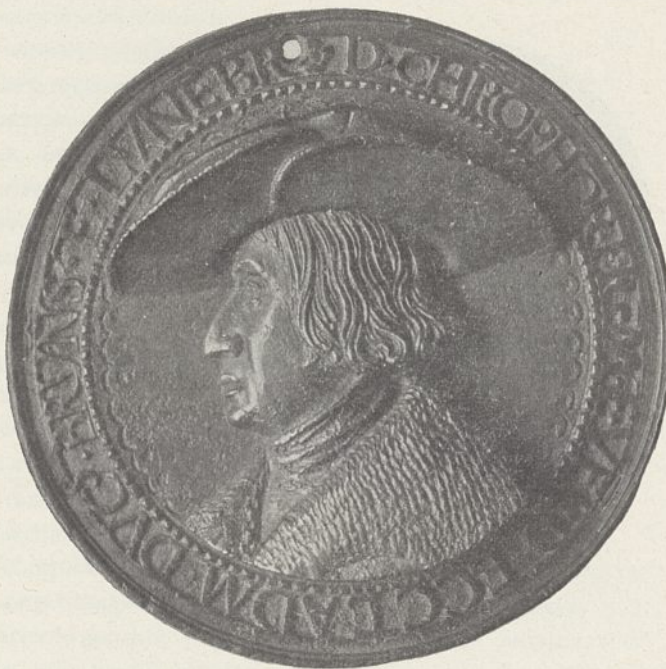


Fig. 3. Medal Krzysztofa, arcybiskupa bremeńskiego. Wiedeń, Gabinet numizmatyczny Muzeum Cesarskiego.

tembardziej że i ludwisarnia odlewająca w spiżu różne dzieła Ciniego była właśnie w 1527 r. czynna. W jednym tylko odstąpili autorowie rozprawy o Cinim od pierwszego zdania Kopery: oto nie mówią już nic o medalu ze zbiorów ks. Czartoryskich z odwrociem Pomedella, (fig. 7), oba medale z dwuwierszami przy popiersiu (fig. 5 i 6) uważają za studia do medalu bazylejskiego, który gra już główną rolę, natomiast duży medal z herbami na odwrociu (fig. 8) uważają za dzieło medaliera niemieckiego, »który skopiował dzieło Ciniego i niezgrabnie dokomponował odwrocie«.

Na krańcowo, można powiedzieć, przeciwnym stanowisku stoi w tej kwestyi dr Kieszkowski w bardzo cennej swej pracy o kanclerzu Szydłowieckim<sup>2)</sup>. Analiza szczegółów

<sup>1)</sup> Kopera i Cercha, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny*, Kraków 1916, p. 104.

<sup>2)</sup> Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmunto-wskich czasów*, Poznań 1912, p. 368.

rysunku i modelunku wymienionych medali prowadzi go do całkiem innych wniosków. Przedewszystkiem widzi tutaj nie jednego, lecz kilku artystów, tak włoskich, jak niemieckich. Za dzieła ręki włoskiej uważa Kieszkowski medal bazylejski (fig. 4) i medal z odwrociem greckiem Pomedella (fig. 7). Medal z dystychem »*Magnanimum invictum*« (fig. 6) uważa tylko za kopię bazylejskiego, medale zaś: duży z herbami na odwrociu (fig. 8) i medal »*Magnus et infractus*« (fig. 5) są według niego roboty niemieckiej. Ogółem widzi w nich 4 odrębne ręce, czterech artystów, 2 Włochów i 2 Niemców.



Fig. 4. Medal Zygmunta I.  
Muzeum w Bazylei.

Autor nie stara się zupełnie udowodnić włoskiego pochodzenia dwóch przez siebie determinowanych medali, lecz poprzestaje na dowodach Kopery. Stara się natomiast wykazać najpierw różnice stylistyczne między wszystkimi medalami, a potem niemieckie pochodzenie dwóch sztuk przynajmniej. Niemieckość tę widzi w złotniczej robocie dużego medalu (fig. 8), oraz w wybitnym naturalizmie i w kształcie liter »tak mało pięknych« medalu drugiego (fig. 5).

Autorowie, którzy te medale przypisują artyście włoskiemu, prawdopodobnie nie zauważyli, że niemiecka numizmatyka wykazać może zabytki daleko bardziej zbliżone do omawianych zygmontowskich medali, niż w zupełnie innym stylu trzymane medale Medyceusza<sup>1)</sup> i Pomedella, a zarazem o wiele bliższe, niż rzeźby kaplicy zygmontowskiej. Ci natomiast, którzy przeczą

oczywistej łączności wszystkich 4 medali i na podstawie analizy modelunku i rozmaitych szczegółów drugorzędnych chcą wyciągać wnioski, zapominają widocznie, że mają do czynienia nie z oryginałami, lecz z kopiami, z późniejszymi odlewami medali, które pierwotnego pociągnięcia ręki artysty oddać już nie są w stanie. Oryginały tych medali były prawdopodobnie w drzewie modelowane, jak inne medale współczesne. Pierwsze ich odlewy były zapewne złote i z tych mamy tylko egzemplarz bazylejski. Inne natomiast srebrne lub brązowe odlewy są jeszcze późniejszymi edycjami i z pewnością bez udziału artysty były robione.

Mylą się ci badacze, którzy uważają duży medal dwustronny wiedeńskiego Gabinetu (fig. 8) za oryginał w złocie lany z posrebrzaną twarzą królewską, lub za oryginał srebrno-złoty. Jest to bowiem, jak już wykazałem w *Medalach Fagiellonów*, a o czym również mówi dyrektor wiedeńskiego Gabinetu Domanig<sup>2)</sup>, medal srebrny pozłacany, taki sam prawie, jak egzemplarze znajdujące się w zbiorach Ossolineum we Lwowie i hr. Potockich w Krakowie. Pozłacanym również jest medal jednostronny: »*Magnanimum invictum*« w muzeum Czartoryskich (fig. 6), a nie złotym, jak twierdzi Kieszkowski. Wszystkie te medale to odlewy dosyć późne, cyzelowane nie ręką artysty, ale późniejszych odlewczy, dlatego wyciąganie wniosków z ich modelunku jest rzeczą bardzo niebezpieczną.

<sup>1)</sup> Por. Heiss, *Les medailleurs de la Renaissance*, Paris 1881, p. 41, oraz Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, p. 55.

<sup>2)</sup> Domanig, *Die deutschen Medaillen*, Wien 1907, nr. 46 (»mit ausnahme des Kopfes ganz vergoldet«).

Zatrzymałem się umyślnie dłużej nad opinią polskich badaczy dlatego, że oni pierwsi rzeczywiście ujęli tę grupę medali w jedną całość, obszernie się nad nią rozwodzą i w dalszym ciągu swoich prac opierają na podstawie tych i innych medali bardzo daleko idące wnioski, czyli uznają ogromną ich ważność dla dziejów kultury.

Daleko krócej ale też bardziej jednolicie przedstawia się literatura obca, dotycząca tych medali. W Niemczech znany był do niedawna tylko duży medal wiedeński z herbami na odwrociu (fig. 8), o którym wyraża się Domanig, że jest dziełem jakiegoś norymberskiego artysty. Pochlebiam sobie, że dopiero moje dzieło o *Medalach Jagiellonów* zwróciło na te zabytki uwagę niemieckich kół uczonych, a zwłaszcza uwagę Habicha, najlepszego znawcy medalierstwa niemieckiego renesansu. Autor ten<sup>1)</sup> odrazu zgodził się na stworzenie jednej grupy ze wszystkich 5 medali zygmontowskich i naprzód z pewnym wahaniem, a potem zupełnie już śmiało przypisał je wszystkim Hansowi Schwarzowi. Początkowe przypuszczenie zamieniło się u niego w zupełną pewność, że są to dzieła Schwarza, zwłaszcza strony popiersiowe wszystkich medali, przyczem pierwotypy i najlepiej jeszcze dochowane oryginalne jego dzieła widzi w medalu bazylejskim (fig. 4) i w medalu u ks. Czartoryskich z odwrociem Pomedella (fig. 7). Obie strony tego ostatniego medalu publikuje Habich osobno na tablicy I (nr. 10), a stronę popiersiową uważa za najbliższą stojącą francuskich medali Schwarza, zrobionych już po 1527 roku.

Medalami tymi zajmował się wreszcie i autor francuski, Louis Fournier, który w artykule *«L' Art en Pologne»*<sup>2)</sup> podkreśla niemieckie ich pochodzenie i zupełnie niemiecki ich styl i rysunek.

Dla każdego nieuprzedzonego badacza, który tylko nieco zapoznał się z dziełami Hansa Schwarza, nie ulega wątpliwości, że medale zygmontowskie z 1527 r. jedynie z ręki tego artysty wyjść mogły. Widzimy na nich bowiem wszystkie te zasadnicze cechy, które charakteryzują augsburskiego artystę. Przedewszystkiem zaliczymy tu duży dwustronny medal z r. 1527, znany z mocno już cyzelowanego egzemplarza Gabinetu wiedeńskiego. Spostrzegamy na nim podobnie silnie zarysowany profil, jak na wielu medalach schwarzowskich, popiersie ustrojone w charakterystyczny czepiec, jak na medalach Jakuba Fuggera, Hansa Tummera, Hansa Burgkmaira, hr. Montfort, Kolmana Helmschmida, ks. Jerzego saskiego (fig. 2), Fryd. Behama, Thom. Löffelholza i w. innych<sup>3)</sup>. Futro na ramionach jest, można powiedzieć, charakterystycznym dla robót tego artysty,



Fig. 5. Medal Zygmunta I z r. 1527.  
Kraków, Muzeum hr. Czapskich.

<sup>1)</sup> Habich, *Hans Schwarz in Frankreich*, *Mitteilungen der bayer. num. Gesell. in München*, 1911, p. 52; tenże, *Die deutschen Medailleure des XVI Jahrh.*, Halle 1916, p. 21.

<sup>2)</sup> *Gazette des Beaux Arts*, 1901, p. 431.

<sup>3)</sup> Przytaczam medale wedle monografii Habicha w *Fahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1906.

który wielką część portretowanych przez siebie osób w ten sposób ubiera, jak to widzimy zwłaszcza na medalach H. Tummera, Joachima brandenb., Jerzego ks. saskiego (fig. 2), Krzysztofa arcyb. bremeńskiego (fig. 3), Albrechta Dürera itd. Ubioru takiego, t. j. czepca na głowie, a futra na ramionach, jako specjalnie niemieckiego nie spotyka się prawie nigdy na medalach włoskich i już dlatego o włoskim pochodzeniu tych medali nie można mówić. Bardzo charakterystyczną cechą Schwarza jest duży i regularny kształt liter w napisie oraz silnie wystające obwódki otokowe. Odnosi się to zwłaszcza do wy-



Fig. 6. Medal Zygmunta I.  
Kraków. Muzeum hr. Czapskich.

kończonych kompletnie medali i tak, jak na dużym medalu zygmuntofskim, widzimy to samo na medalach z portretami: Alex. Schwarza, Jak. Fuggera, Konr. Peutingera, Hansa Burgkmaira, Kolmana Helmschmida, Krzysztofa bremeńskiego (fig. 3) etc. Również bardzo dla Hansa Schwarza znaną i nigdzieindziej nie spotykaną cechą jest ów ornament dokoła popiersia, który występuje na wielu wymienionych medalach, chociaż w skromniejszej niż na medalu Zygmunta I postaci.

Ogólnym układem, wielkością i okazałością zbliża się medal zygmuntofski najwięcej jeszcze do medalu Krzysztofa, arcyb. bremeńskiego (fig. 3), a zwłaszcza do medalu Jerzego ks. saskiego (fig. 2), wykonanego przez Schwarza podczas sejmku augsburskiego w 1518 r. Podobieństwo tak w napisie, ozdobach, jak stroju popiersia i modelunku twarzy, jest wprost uderzające. Różnica polega tylko na tem, że u ks. Jerzego, popiersie jest dokoła obwiedzione otokiem i napisem, a u króla Zygmunta popiersie przerywa otok i dochodzi do samego dołu. Że nie ma to większego znaczenia i nie jest zasadniczą cechą medali włoskich, jak chcą niektórzy, dowodem cały szereg medali choćby tylko samego Hansa Schwarza, np. z portretem jego własnym (fig. 1) lub portretami Hieronima Ebnera, Andrzeja Imhofa, Jerzego, biskupa spirskiego, Albrechta Dürera, Jana II v. Simmern-Sponheim i w. innych.

Że cztery mniejsze medale zygmuntofskie z r. 1527 (fig. 4—7) są tej samej ręki, na to godzą się prawie wszyscy badacze. Czy medale te są studyami do dużego medalu dwustronnego (fig. 8), czy też zupełnie odrębnymi utworami, rzecz obojętna. Faktem natomiast jest, że Hans Schwarz nieraz po kilkakroć portretował jedną i tę samą osobę, np. ośm razy cesarza Karola V na medalach z lat 1520 i 1521, dwa razy Hansa Tummera w r. 1518, podobnie po dwa razy królów Chrystyana I duńskiego, Franciszka I francuskiego, Henryka VIII angielskiego i t. d.<sup>1)</sup>

Jest jeden charakterystyczny szczegół, na który warto zwrócić uwagę. Oto na jednym z medali Zygmunta I z dystychem *MAGNVS ET INFRACTVS...* (fig. 5) rok 1527 nie mógł się zmieścić na końcu wiersza; artysta poradził sobie więc w ten sposób, że 15 wypisał u góry, zaś 27 pod spodem w drugim wierszu. Ten sam sposób wybrnięcia z kłopotu widzimy na innym medalu Schwarza z portretem Jerzego, biskupa

<sup>1)</sup> Podług spisu u Habicha, *Die deutschen Medailleure*, p. 25.

spirskiego<sup>1)</sup>: i tutaj wypisał rok 1520, dając MCCCCC w ciągu wiersza, a XX bezpośrednio pod spodem. Jest to zatem cecha, świadcząca również o wspólnym twórcy obu medali.

Oprócz wymienionych 5-ciu jest jeszcze 6-ty medal Zygmunta Starego, który niewątpliwie okazuje tę samą rękę Hansa Schwarza. Jest nim mały medalik jednostronny, (fig. 9) opublikowany przezemnie w *Medalach Jagiellonów* pod nr. 63. Polscy autorowie, zapomnieli o nim, lub nie znali go zupełnie; ja sam przyznawałem mu niemieckie pochodzenie, ale nie wiązałem go zbyt z innymi medalami 1527 r. Czyni to dopiero Habich w ostatniej swej pracy o medalierach niemieckich, śmiało razem z innymi medalami Zygmuntońskimi z 1527 r. przypisując go Hansowi Schwarzowi. I rzeczywiście, zbadawszy medalik ten bliżej, zobaczymy, że ma on znacznie więcej niemieckiego charakteru w sobie niż inne, a z tego względu jest może pierwszym konterfektem króla, który przed innymi wyszedł z rąk Hansa Schwarza.

Wszystkie omówione wyżej medale Zygmunta Starego mają bardzo wiele cech wspólnych, które je tak nawzajem jak i z innymi pracami Schwarza łączą. Wspólnym dla wszystkich jest popiersie królewskie, jego układ, strój i wyraz twarzy. Trzy medale przedstawiają nadto króla z diademem na czole, dwa zaś otoczonego dystychami czyli dwuwierszami bardzo do siebie zbliżonymi. Medal z Muzeum Czartoryskich (fig. 7) wreszcie, który najwięcej jeszcze odskakuje swoim typem od innych, ma właśnie ten sam wiersz dystychu: EN EGO SISMVNDVS jak i jeden z medali dwuwierszowych. Wreszcie tak ten medal, jak i dwa inne z dwuwierszami (fig. 5 i 6) mają jedno i to samo skrócenie w napisie t. j. SISMVNDVS (zamiast SIGISMVNDVS), które najlepiej wspólne ich pochodzenie wskazuje. Skrót ten potrzebny był wprawdzie do rytmu wiersza, ale takie skrócenia i podobne błędy nie są zresztą u Schwarza rzadkością, gdyż nieraz czytamy na jego medalach: SEBADVS Pfinzing, FGGER (zamiast Fugger), IVX (zam. Dux Saxoniae), CHROPHOR (zam. Christophorus) etc.<sup>2)</sup>

Z powyższą grupą 6-ciu medali zygmuntońskich wiąże się jaknajściślej medal kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego z 1526 r. (fig. 10), znany dotychczas z jednego tylko egzemplarza brązowego, znajdującego się w Gabinetcie Ermitażu w Petersburgu, a pochodzącego ze zbiorów Uniwersytetu warszawskiego. Literatura niemiecka nie zna go zupełnie, tak że na próżno szukać go w spisach Ermana lub Habicha. W literaturze polskiej<sup>3)</sup> zajmowano się nim bardzo mało, najwięcej jeszcze w cytowanych parokrotnie rozprawach Kopery i Kieszkowskiego. Wszyscy autorowie wiążą ten medal z innymi medalami królewskimi z 1527 r., a dwaj na końcu wymienieni wypowiadają się nawet



Fig. 7. Medal Zygmunta I.  
Kraków, Muzeum XX Czartoryskich.

<sup>1)</sup> Habich, l. c., tabl. C nr. I; coś podobnego spotykamy na medalu z własnym portretem artysty i napisem SCHAWA | RCZ (sic!).

<sup>2)</sup> Por. medale na tablicach w *Fahrbuch der kön. pr. Kunstsammlungen*, 1906.

<sup>3)</sup> Pamiętnik warszawski 1815, III, p. 237 i VI, p. 530; Raczyński, *Gabinet medalów*, I, p. 46; Stronczyński, *Dawne monety polskie*, III, p. 94; Kopera, *Dary z Polski dla Erasma z Rotterdamu*, p. 125; Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, p. 371; Kopera i Cercha, *Giovanni Cini*, p. 105.

szerzej co do osoby artysty. Według Kopery autorem medalu Szydłowieckiego jest Włoch, a według ostatnich badań Giovanni Cini z Sieny, ten sam, który swymi rzeźbami pokrywał ściany kaplicy zygmuntońskiej i któremu zresztą autor przypisuje wszystkie medale Zygmunta I z r. 1527. Kieszkowski, autor książki o tym kanclerzu, opiera znowu na tym medalu bardzo daleko idące wnioski. W modelowaniu twarzy i innych szczegółów widzi te same rysy, co na medalu Zygmunta Starego *magnus et infractus* (fig. 5) i wobec tego przypisuje medal Szydłowieckiego artyście niemieckiemu, jednemu z czterech medalierów, pracujących według niego nad portretami królewskimi. Co więcej widzi, podobieństwo nadzwyczajne między tym medalem (fig. 10), a portretem Szydłowieckiego na płycie grobowej pomnika w Opatowie i twierdzi, że autor medalu musiał być zarazem twórcą tej płyty pomnikowej. Zdanie to podziela również i L. Fournier w artykule o sztuce w Polsce<sup>1)</sup>, a ostatnio także Kopera i Cercha, uważając jednak tak medal jak i pomnik opatowski za dzieło włoskie, nie niemieckie. Fournier nawet zdumiewa się nad szlachetnością profilu twarzy *à la Galba*, nad wpływami antyku i nad zręcznością, z jaką medalier renesansu potrafił naśladować monety rzymskie.



Fig. 8 a. Strona główna medalu Zygmunta I z r. 1527. Wiedeń, Gabinet numizmatyczny Muzeum Cesarskiego.

bezsprzecznie do tego samego artysty co medale zygmuntońskie; na to zgadzają się wszyscy autorowie. Nie szukając różnic modelunku twarzy, o którym nie wiemy, czy jest oryginalny, widzimy cały układ popiersia, strój głowy i ramion, wreszcie napis uderzająco podobny do tego, jaki znajdujemy na medalach królewskich z 1527 r. Medal wyszedł zatem bezwątpienia z tej samej ręki i tak jak tamte jest dziełem Hansa Schwarza.

Kwestya, czy Schwarz jest zarazem twórcą płyty grobowej Szydłowieckiego w Opatowie i wogóle czy płyta ta wyszła z rąk tego samego artysty co medal kanclerza<sup>2)</sup>, nie da się moim zdaniem rozwiązać na podstawie tych danych, jakie dzisiaj posiadamy. Fakt, że istnieje rzeczywiście pewne podobieństwo rysów twarzy na medalu i pomniku, niczego jeszcze nie dowodzi; przeciwnie byłoby bardzo dziwnem, gdyby dwa portrety jednej i tej samej twarzy, jeden przedstawiający ją w profilu, drugi wprost, były do siebie niepodobne.

<sup>1)</sup> *Gazette des Beaux-Arts* 1901, p. 432; Fournier, reprodukując medal Szydłowieckiego, porównywa go z monetami rzymskimi cesarza Galby.

<sup>2)</sup> Zdanie to wypowiadają Fournier, Kieszkowski, Kopera i Cercha w przytoczonych rozprawach.



Medale zygmontowskie z r. 1527 (fig. 4—9) oraz medal kanclerza Szydłowieckiego z r. 1526 (fig. 10) nie są jeszcze wszystkimi dziełami, jakie Schwarz dla Polski zostawił. Jest dużą zasługą Kieszkowskiego, że w swem obszernem i bardzo cennem dziele zwrócił uwagę na kilka innych medali, które z wymienionymi bardzo ściśle się łączą, a mianowicie na medale Albrechta brandenburskiego, księcia pruskiego, niedawnego, bo w roku 1525 dopiero zaprzysiężonego lennika polskiego.

Medali Albrechta pruskiego istnieje cały szereg, jednakże dwa pochodzące z 1526 roku szczególnie łączą się z medalami zygmontowskimi. Jeden to jednostronny z popiersiami księcia i żony jego Doroty, z pięknym łacińskim dwuwierszem dokoła (fig. 11); drugi to mniejszy medal dwustronny z popiersiem księcia z jednej, a księżnej z drugiej strony (fig. 12). Pierwszy znajduje się w Gabinecie numizmatycznym w Berlinie, drugi w Gabinetach gotajskim i wiedeńskim. Publikuje pierwszy jeszcze Vossberg<sup>1)</sup> podług Spiessa<sup>2)</sup>, oba zaś medale Menadier, dyrektor Gabinetu berlińskiego<sup>3)</sup>, wreszcie Kieszkowski we wspomnianem dziele<sup>4)</sup>. Ostatni autor pisze bardzo wyczerpująco o obu medalach i o ich związku z medalami polskimi, tak że na tem miejscu wypada mi tylko powtórzyć główne jego spostrzeżenia.

Nie dotykając zatem kwestyi modelunku portretów, jako nie dowodzącej niczego, podkreślić należy na większym medalu Albrechta (fig. 11) ten sam układ kompozycji t. j. przesunięcie popiersia do samego brzegu i otoczenia go dwuwierszem, podobnie jak na medalach królewskich i medalu kanclerza. Charakter liter jest na tych dziełach zupełnie ten sam, z specyjalnem *Z* przy końcu skróconych wyrazów — SCHIDLOVICZ i ATOZ — wreszcie wiersz łaciński wskazuje wspólne ich pochodzenie. Medal zaś dwustronny (fig. 12) ma popiersie księcia i księżnej zupełnie takie same jak medal większy albrechtowski, obwódkę perełkową podobną jak medal Szydłowieckiego (fig. 10) i jak medal króla Zygmunta Starego *magnus et infractus* (fig. 5); wreszcie charakter liter, widocznie ręcznie w wklęsłej formie pisanych, jest ten sam jak na innych omawianych medalach. Nie ulega przeto wątpliwosci, że autorem medali Albrechta pruskiego z 1526 r. jest nie kto inny, jak twórca medalu Szydłowieckiego z r. 1526 i medali Zygmunta



Fig. 8 b. Strona odwrotna medalu Zygmunta I z r. 1527. Wiedeń. Gabinet numizmatyczny Muzeum Cesarskiego.

<sup>1)</sup> Vossberg w *Mémoires de la société imp. d'archéol.*, Petersb. 1852, p. 386.

<sup>2)</sup> Spiess, *Brandenb. histor. Münzbelustigungen* 1769, 23. I, tabl. XIV, nr. 3.

<sup>3)</sup> *Schaumünzen des Hauses Hohenzollern*, tabl. 72, nr. 555 i 556.

<sup>4)</sup> *Kanclers Krzysztof Szydłowiecki*, p. 370.

Starego z r. 1527. Z tego zaś, co wyżej powiedziano, wynika, że wykonał go augsburski medalier: Hans Schwarz.

Vossberg, opisując medal jednostronny Albrechta pruskiego pod nr. 5, wspomina pod nr. 3 i 4<sup>1)</sup> o dwóch innych medalach tegoż księcia, opisanych w *Preussische Sammlungen* (tom III, p. 40), które tem tylko się różnią, że jeden z nich ma napis, drugi zaś napisu nie ma. Ani jednego, ani drugiego medalu Vossberg nie widział, wie tylko, że z jednej strony było popiersie księcia, z drugiej popiersie księżnej, zaś na medalu z napisem był następujący, choć nie wiadomo jak rozłożony dwuwiersz:

EXPRIMIT ALBERTI ATQVE DOROTHEE PAGINA VVLTVS  
INCLYTA QVOS PRIMOS PRVSSIA NACTA DVCES 1526.

Jakkolwiek nie wiemy, jak medale powyższe wyglądały, to jednak dwuwiersz ten jest tak charakterystyczny dla polskich medali Hansa Schwarza, tak nadzwyczajnie podobny do innych dystychów na jego medalach, że śmiało i te dwa do tego samego szeregu włączyć możemy. Szczęśliwe jakie odkrycie z pewnością potwierdzi to przypuszczenie. Dla lepszej jednak orientacji zestawiam na tem miejscu wszystkie znane z medali dystychy, a mianowicie:

na medalu Zygmunta I bez roku (fig. 6):

Magnanimū invictum infractum fortemque potentem  
Sismundum regem parva tabella refert.

na medalu Zygmunta I z 1527 r. (fig. 5):

Magnus et infractus fortis pius atque potens rex  
En ego Sismundus sceptrā polona fero.

na medalu Szydłowieckiego z 1526 r. (fig. 10):

Cristophori e Gracci et Schidlovicz stemmate natum  
Indicat exemplar sculpta tabella tibi.

na medalu jednostronnym Albrechta pruskiego (fig. 11):

Si iuvat Alberti, atque Dorothee cernere vultus,  
Principis exemplar, prestat utrumque tibi.

na medalu dwustronnym Albrechta z 1526 r.:

Exprimit Alberti atque Dorothee pagina vultus  
Inclyta, quos primos Prussia nacta duces.

Powyższych 5 dystychów pochodzi najwidoczniej z jednej ręki, jeden poeta był ich autorem: świadczą o tem powtarzające się wyrażenia: vultus, pagina, tabella i ten sam u wszystkich układ wierszy. Naturalnie nie można o ich autorstwo posądzać medaliera Hansa Schwarza; poeta który je stworzył musiał być zręcznym dworakiem, wymownym humanistą i schlebiającym dworowi polskiemu literatem. Takim był wówczas Andrzej Krzycki, biskup przemyski, później od 1527 r. biskup płocki, bawiący u dworu i używany często do poselstw zagranicznych. Czytając rozmaite jego *Carmina*<sup>2)</sup> nie można oprzeć się wrażeniu, że on jest także twórcą dystychów medalowych. Prof. Morawski, wydawca dzieł poetyckich Krzyckiego, nie znał naszych dystychów i nie włączył ich do swej publikacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że odpowiadają one najzupełniej talentowi i sposobowi myślenia tego biskupa przemyskiego. Podobnie jak na medalach nazywa króla stale formą skróconą SISMVNDVS, czy to w wierszu pod drzeworytem

<sup>1)</sup> *Memoires de la société imp. d'archéol.*, Petersb. 1852, p. 383.

<sup>2)</sup> K. Morawski, *A. Cricii Carmina*, Kraków 1888.

Vietora z 1531 r. (p. 78), czy w »Carmen Saphicum«, czy na wielu innych miejscach. »Rex invictissimus« nazywa się król tak na medalach, jak w wierszach powstałych w 1526 r., n. p. »Ad Sigism. Primum qua ratione Neptunus Vistulam a Gdano divertit« lub w »Commendatio morae Gdanensis« (p. 105 i 106). Znane są wiersze na Szydłowieckiego i aż 5 rozmaitych epigramów na jego herbową tarczę (p. 151 i 152), wreszcie epitafium króla Jana Olbrachta, gdzie mamy tak specjalne i na medalach powtarzające się wyrażenia jak »magnanimus rex« lub »sceptra Polonorum tenui«. Dla nas jest zatem rzeczą pewną, że przy powstawaniu powyższych medali duży udział miał obok Hansa Schwarza i polski poeta Andrzej Krzycki, który do portretów przez medaliera stworzonych układał specjalne wiersze.

Zanim przejdziemy do dalszych wniosków nasuwających się przy tej sposobności, musimy zwrócić uwagę na jeden jeszcze medal Hansa Schwarza, który w szeregu tutaj opisywanym jest najwcześniejszy, bo 1525 r. datowany (fig. 13). Jest to medalik bardzo mały, zaledwie 13 mm. średnicy mający, który z jednej strony wyobraża popiersie księcia Albrechta w zbroi z odkrytą głową i napisem w górze: AL:MAR:BR:PRI:DUX:PRV: (Albertus marchio brandenburgensis, primus dux Prussiae); z drugiej strony widzimy wieńiec laurowy, a w nim 5 wierszy: PAX | MVLTA | DILIGE | LEG: | DN: | 1525 | . (Pax multa diligentibus legem Domini)<sup>1)</sup>.

Odlew srebne tego medaliku znajdują się w Gabinetach numizmatycznych w Berlinie, Królewcu i Malborgu i mimo tak drobnych rozmiarów robią zawsze jedno wrażenie: mianowicie zupełnego podobieństwa i pokrewieństwa z innymi medalami Hansa Schwarza. Nietylko strona popiersiowa jest w jego stylu i nadzwyczaj podobna do późniejszych medali Albrechta wyżej opisanych, ale i strona odwrotna z napisem w wieńcu odpowiada jaknajzupełniej innym medalom Schwarza, jest, jak mówi Habich, najulubieńszym jego motywem. Ten sposób wypełniania odwrocia widzimy bardzo często na medalach tego artysty, powstałych w latach poprzednich w Norymberdze, Augsburgu i gdzieindziej, a najlepszym tego dowodem medale Dürera, Pfinzingów i w. innych. W ten sposób medalik albrechtowski łączy się stroną odwrotną z innymi pracami Schwarza, wykonanymi w Niemczech, stroną zaś popiersiową z całym szeregiem wyżej opisanych medali, jakie powstały w Polsce.

Medalami Albrechta zajmowała się także i niemiecka literatura numizmatyczna, ale do nieco innych dochodzi od nas rezultatów. Ostatnie dzieło Habicha<sup>2)</sup> o medalierach niemieckich XVI wieku przypisuje wszystkie omawiane medale Albrechta niejakiemu Jakóbowi Binckowi, medalierowi pracującemu w północnych Niemczech, Danii i Niderlandach. Uczony ten nie jest jednak bardzo pewny w swoich wyrażeniach i poglądach już z tego względu, że główna czynność Bincka mieści się w okresie lat 1537—1544, a więc dosyć daleko od lat 1525 i 1526 naszych medali. Habich daje też w nagłówku znak zapytania i uważa te medale za młodzieńcze prace Bincka, może jeszcze w norymberskich jego czasach wykonane. W każdym razie uważa je za dzieła jednego artysty,



Fig. 9.  
Medal Zygmunta I.  
Kraków.  
Muzeum hr. Czapskich.

<sup>1)</sup> Opisują go: Vossberg, l. c., p. 382, nr. 1, tabl. XVI, nr. 2; Bahrfeldt, *Katalog zbioru Malbor.*; Menadier, *Schaumünzen des Hauses Hohenzollern*, 549; Habich, *Die deutschen Medailleure*, tabl. X, II i III a.

<sup>2)</sup> Habich, *Die deutschen Medailleure*, Halle 1916, p. 180.

a Binckowi przypisuje dlatego, że w sztywnym według niego popiersiu i w kształcie liter widzi pewne podobieństwo z medalami z 1544 r. które są już stwierdzonymi pracami tego artysty. Zapatrywanie Habicha jest mylne choćby z tego względu, że kształt liter w medalach z 1525 i 1526 r. jest zupełnie odmienny od tegoż na medalikach z r. 1544, jak i wogóle cała ich technika jest różna. Medaliki Albrechta z 1544 r. Bincka roboty są stemplem bite i mają litery czcionkami regularnie wykonane, natomiast medale z 1526 r. są lane, a litery ręcznie we wklęsłej formie grawirowane. Habich nie zwraca też uwagi na zupełne podobieństwo medalu Albrechta z 1526 r. z medalem Zygmunta I, tak co do modelunku jak i charakterystycznego dwuwiersza. Z tego powodu znajduje się w sprzeczności, kładąc medale zygmuntofskie między dziełami Hansa Schwarza, zaś albrechtowskie między pracami Jakóba Bincka. Jak z całego toku niniejszego przedstawienia widać, tak jedne jak drugie medale są dziełem jednego i tego samego artysty, a mianowicie nie kogo innego, tylko Hansa Schwarza.

Medale Zygmunta Starego, kanclerza Szydłowieckiego i Albrechta pruskiego mają tyle cech wspólnych między sobą, że musiały w pracowni artysty także razem powstawać, a przynajmniej w pewnym ściśle ograniczonym okresie czasu, a także w jednej jakiejś miejscowości. Czas określają nam daty na medalach mianowicie lata 1525—1527. W roku 1525 powstaje mały medalik Albrechta (fig. 13), w 1526 r. inne medale tego księcia, oraz medal Szydłowieckiego, w 1527 r. medale królewskie. Portrety te są tak pełne charakterystyki, że wykluczonem być musi, jakoby je Schwarz mógł robić gdzieś w Niemczech, w Augsburgu czy Norymberdze, na podstawie nadesłanych mu z Polski drzeworytów lub innych portretów. Medale te modelowane były tylko z natury lub według własnych szkiców, również z natury rysowanych, a potwierdza to również napis na najwspanialszym medalu króla Zygmunta I z 1527 r. (fig. 8): *effigiatus ad vivam imaginem*. Hans Schwarz musiał więc być w tych latach w Polsce, co zresztą z dotychczasowym stanem wiadomości o nim bardzo dobrze się zgadza.

Jak wyżej wspomniałem, lata po 1521 r. są dla Schwarza okresem wędrówek, archiwalnie prawie nieznanym, po którym pozostały nam tylko medale i szkice rysunkowe. Te dają nam w pewnej mierze świadectwo, gdzie artysta bawi, z jakimi ludźmi się styka, kogo portretuje. Według spisów u Habicha<sup>1)</sup> musiał Schwarz przebywać w 1525 r. jeszcze w Spirze, gdyż tę datę noszą 2 medale z portretami osobistości spirskich: palatyna Jerzego, biskupa spirskiego, oraz Jerzego von Schwalbach, proboszcza tamże. Tą samą datą oznaczony jest jeszcze mały jego medalik z portretem Jakóba Fuggera<sup>2)</sup>, zmarłego w tym samym roku w Augsburgu, coby wskazywało, że i w rodzinnem mieście artysta nasz się zatrzymał. Jeżeli zatem tę samą datę 1525 czytamy na medalu Albrechta pruskiego, znak to niezawodny, że Schwarz musiał z Augsburga lub Spiry udać się w daleką podróż na Wschód i tutaj do Królewca zawitać.

Stolica nowo utworzonego księstwa przygotowywała się właśnie na wielkie uroczystości. Po hołdzie na rynku krakowskim i obdarzeniu Albrechta dziedzicznym lennem pruskiem miał ten książę przybyć do Królewca i odebrać uroczysty hołd od stanów. Możliwe, że przybycie Hansa Schwarza na dwór pruski nie nastąpiło z własnej inicjatywy, lecz za poprzednim wezwaniem ze strony Albrechta. Książę bowiem, zmieniając

<sup>1)</sup> Habich, *Die deutschen Medailleure*, p. 26.

<sup>2)</sup> Domanig, *Die deutschen Medaillen*, nr. 63.

stosunek prawny swojego kraju, potrzebował rytownika do zrobienia nowych dla siebie pieczęci i medaliera do przygotowania pamiątkowych numizmatów, które według zwyczaju należało rozrzucić między lud przy pierwszej uroczystości. Jednego i drugiego artystę mógł znaleźć bardzo dobrze w osobie Hansa Schwarza.

Pieczęci Albrechta pruskiego, które musiały być wygotowane wkrótce po przysiędze homagialnej w Krakowie, znamy 3; wielką, średnią, czyli kancelaryjną i sekretną czyli sygnetową. Opisuje je Vossberg między innymi numizmatami tegoż księcia, ale na swoich tablicach rysuje tylko jedną t. j. wielką pieczęć<sup>1)</sup>. Jest ona tak podobna do strony odwrotnej dużego medalu króla Zygmunta z 1527 r. (fig. 8) z kształtu tarcz, charakteru liter, wypukłych obwódek i całego układu kompozycyjnego, że śmiało można przypuszczać w niej autorstwo Hansa Schwarza. Innych mniejszych pieczęci nie znam, a z opisów Vossberga trudno coś pewnego sądzić, dlatego co do nich wstrzymać się z zdaniem muszę.

Oprócz pieczęci wykonać miał Schwarz jeszcze medal. Jest to, jak już wspomniałem, mały medalik z datą 1525 i napisem *pax multa diligentibus legem Domini* (fig. 13). Vossberg twierdzi w swym opisie, że medalik ten służył do uświetnienia uroczystego wjazdu Albrechta do Królewca i srebrne jego egzemplarze rozrzucane były przy tej sposobności między lud. Na jakiej podstawie twierdzenie to Vossberg opiera, nie wiadomo, ale jest to bardzo możliwe. Tem też, że medalik ten był przeznaczony do rozrzucania w wielkiej liczbie, tłumaczyły by się jego niezwykle małe kształty, dobrze licujące z oszczędnością, z jakiej znany był książę pruski.

Albrecht odbył wjazd do Królewca w 4 tygodnie po hołdzie krakowskim, a więc z początkiem maja 1525 r. Na ten termin musiały zatem być gotowe i pieczęci i medalik, a to daje nam wskazówkę, że autor tych dzieł, Hans Schwarz, musiał już wtedy być w orszaku księcia i nad temi rzeczami pracować, aby je przed uroczystością królewiecką wykończyć. Jest tedy możliwem, że Schwarz wezwany przez księcia przybył już na uroczystości krakowskie i później razem z całym dworem wyjechał do Królewca.

Wynika z tego, że na dworze Albrechta pruskiego musiał Schwarz przebywać od kwietnia 1525 przez resztę tegoż roku oraz conajmniej w początkach r. 1526, a może nawet przez cały ten rok. Z roku tego istnieją obok medali albrechtowskich także 2 inne medale, przez Schwarza wykonane i spisem jego robót objęte: mianowicie medal ces. Fryderyka III zmarłego, jak wiadomo, dawno przedtem, bo 1492 r., oraz medal elektora Palatynatu Ludwika V, który, jak słusznie powiada Habich, jest tylko od-



Fig. 10. Medal Krzysztofa Szydłowieckiego z r. 1526.  
Petersburg. Ermitaż.  
(Kieszkowski, *Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki*).

<sup>1)</sup> Vossberg, l. c., nr. a, tabl. XIV, nr. 1.

mianą dawniej, 1520 r. modelowanego portretu i nie może służyć do osądzenia, gdzie artysta przebywał. Badając bliżej ten medal elektora palatyńskiego, dochodzimy do wniosku, że rok 1526 jest na nim nie wypukło odlany, ale wklęsło wyryty, że zatem medal jest ten sam, co z 1520 r. i tylko data późniejsza obcą ręką jest wygrawirowana. Jako taki nie może być najmniejszym kryterium przy badaniu śladów artysty.<sup>1)</sup>

Pozostają więc medale pruskie, które wymownie świadczą, że Schwarz przebywał w Królewcu i uświetniał tamtejsze uroczystości 1526 roku. Jedną z nich i to najważniejszą, było małżeństwo dawnego wielkiego mistrza z księżną Anną Dorotą duńską, zawarte 9 maja 1526 r. Fakt ten uświetnił artysta znowu medalem, dwustronnym, o którym wyżej wspomniałem, przedstawiającym z jednej strony popiersie księcia, z drugiej popiersie księżny (fig. 12). I ten medal z powodu małych rozmiarów służył prawdopodobnie do rozrzucania między lud w czasie wesela. Może w tym czasie i z okazji tej uroczystości powstały inne medale obojga księstwa, jednakże tak jak one do nas doszły, świadczą o nieco innym ułożeniu się stosunków.

Z listów ks. Albrechta wydanych przez Ehrenberga<sup>2)</sup> widzimy, że właśnie wówczas przebywa na dworze królewieckim artysta medalier, którego książę bardzo ceni i który dla niego robi medale. Źródła piśmienne nie wymieniają nazwiska tego artysty; że to był jednak Hans Schwarz, widzimy nie tylko z wymienionych medali, ale i z innego nader ciekawego faktu. Oto w liście z dnia 9 marca 1526 r. pisze kanclerz Szydłowiecki do Albrechta, że dowiedział się od malarza gdańskiego, Michała, o pobycie u księcia takiego artysty, który bardzo dobrze potrafi robić portrety w metalu, kamieniu lub drzewie<sup>3)</sup>; prosi zatem kanclerz księcia, by na jakiś czas przysłał mu owego artystę, gdyż bardzo go potrzebuje; obiecuje przytem dobrze się nim opiekować i wynagrodzić.

Kimże był właściwie ów malarz gdański, Michał, który medalierem naszym się tak zajmuje, i który go Szydłowieckiemu poleca? Kieszkowski słusznie przypuszcza, że był to nie malarz, ale właściwie rzeźbiarz Michał, twórca wielkiego ołtarza w kościele P. Maryi w Gdańsku, który tylko imieniem samem i datą 1516 dzieło to swoje podpisał. Prof. Bode<sup>4)</sup>, analizując to dzieło, twierdzi, że twórca jego, Michał, to uczeń Wolgemutha, rodem z Augsburga i że prawdziwe jego nazwisko to Michał Schwarz. Byłby to zatem albo brat medaliera Hansa, który jak to na wspomnianym obrazie Holbeina widać, miał braci aż 12-tu, albo też jakiś z jego stryjów, może brat owego Stefana Schwarza, także rzeźbiarza, u którego młody Hans pobierał nauki. Czy ci dwaj Schwarzowie utrzymywali ze sobą dawniej jakie bliższe stosunki, nie wiadomo napewno, że jednak nasz medalier miał w Gdańsku pewien punkt oparcia, świadczy prócz powyższego faktu jeszcze

<sup>1)</sup> Medal Ludwika V z Palatynatu reprodukuje Domanig, l. c., nr. 50, z dodanym zaś rokiem 1526, Habich, w *Fahrbuch*, l. c., tabl. D. 2.

<sup>2)</sup> Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, p. 145.

<sup>3)</sup> „E. F. G. einem Maler oder vielmehr Bildhauer besitzen, welcher auf das beste menschliche Bildnisse in Erstafern, Stein und Holz darzustellen weiss.“ Wyrażenie *Erstafern* tłumaczy Kieszkowski jako płyty pomnikowe spiżowe, i wyprowadza stąd wniosek, że Szydłowiecki, prosząc księcia o tego artystę, miał na myśli nie tyle medal ile pomnik swój grobowy w Opatowcu (Por. Kieszkowski, p. 374). Tłumaczenie takie jest co najmniej za śmiałe, gdyż i medale nazywają się „tablicami“ (*parva tabella* na medalu Zygmunta I) i słowo *Bildniss* oznacza portret, a nie całą figurę nagrobkową.

<sup>4)</sup> Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887, p. 127.

rysunek w bibliotece bamberskiej<sup>1)</sup>, przedstawiający portret niejakiego »Łukasza von Danzig«, nieznanego zresztą bliżej.

Protekcyja Michała Schwarza z Gdańska była o tyle skuteczna, że, jak widzieliśmy z listu, Szydłowiecki zwrócił się rzeczywiście do księcia Albrechta z prośbą o przysłanie medaliera. Odpowiedź księcia nadeszła do Malborka, gdzie kanclerz wraz z dworem królewskim przebywał, w tydzień później, mianowicie 16 marca r. 1526. Donosi w niej książę, że posyła dawno obiecanego rzeźbiarza (Bildhauer), a zarazem jako dowód jego znacznej sztuki jeden srebrny medal, przez niego wykonany [als einen Beweis seiner bedeutenden Kunst eine von ihm gearbeitete, silberne Münze (nummum)]<sup>2)</sup>.

Medal ten, Szydłowieckiemu na pokaz przysłany, będzie to nie medal ślubny, jak niektórzy sądzą, z popiersiem ks. Doroty, który jeszcze nie mógł istnieć, a w każdym razie na 2 miesiące przed ślubem nie mógł być rozdawany, lecz jakiś inny medal Albrechta, którego obecnie nie znamy, albo co prawdopodobniejsze, ów malutki medalik z 1525 r. (fig. 13) przygotowany na wjazd uroczysty do Królewca. By rzeczywiście Hans Schwarz razem z listem książęcym do Malborka zjechał i zaraz wówczas Szydłowieckiego sportretował, nie wydaje mi się prawdopodobnem. W każdym razie pobyt jego w Malborku musiał być krótki, a artysta musiał prędko wracać do Królewca, aby przygotować wspomniane medale ślubne Albrechta i Anny Doroty. Ślub ten odbył się dnia 9 maja, przyczem zapewne rozrzucanie medali między lud było w programie uroczystości. Dopiero potem mógł artysta wrócić po raz wtóry na dwór polski, tym razem już wspólnie z księciem pruskim, który na zjazd do Gdańska podążał.

W Gdańsku bowiem już w styczniu 1525 wybuchła rewolucya na tle religijnem, którą stłumić wszelkimi sposobami uważał król Zygmunt Stary za swój obowiązek. Było to powstanie cechów i pospólstwa miejskiego przeciw Radzie i Kościołowi katolickiemu, zakończone nietylko obaleniem dawnej i wyborem nowej Rady, ale także wyrzuceniem księży i zakonników z miasta i obrabowaniem kościołów i klasztorów. Król na razie pytał senatorów o zdanie, naradzał się w tym przedmiocie na sejmie w końcu 1525 r., wreszcie z początkiem roku 1526 ruszył do Malborka, aby potem osobiście sprawę w Gdańsku załatwić. W Malborku, dokąd przybył 8 marca, zatrzymał się czas jakiś, a do niesfornego miasta wysłał przodem specjalną komisję, na jej zaś czele kanclerza Szydłowieckiego i biskupa kujawskiego razem z 200 jeźdźcami, gdyż obawiano się powstania i rozruchów. Dnia 17 kwietnia dopiero przyjechał z Malborka sam król w otoczeniu całego dworu i wspaniałej świty, bijący taką dostojnością i potęgą, że miasto musiało wszelki opór uważać za niemożliwy i ugiąć się przed wolą królewską. Protestanci drogo przypłacili wówczas swoją rewolucję; 12 przewódców kazał król ściąć na



Fig. 11. Medal Albrechta ks. pruskiego i jego żony Doroty ks. duńskiej z r. 1526.

Berlin. Gabinet numizmatyczny.

<sup>1)</sup> Jest to jeden z 55 rysunków Hansa Schwarza tam przechowany i dotąd nieopublikowany. Por. Habich w *Fahrbuch*, l. c., p. 46.

<sup>2)</sup> Ehrenberg l. c., p. 145, nr. 17.

rynku, zrabowane mienie kościołom i zakonom oddać, dawną radę przywrócić do urzędowania, a na miasto całe nałożył karę 2000 fl. rocznie i zapłatę 10-letniego podatku z góry<sup>1)</sup>. Wielu z znaczniejszych protestantów ratowało się ucieczką, między innymi predykant Jakób Hegge, za którym król listy gończe po Europie wysyłał.

Zygmunt I bawił w Gdańsku przeszło 4 miesiące, bo dopiero w sierpniu miasto opuścił, a czas ten zużył nie tylko na regulowanie stosunków miejskich i prowincji pruskiej, ale także na załatwienie rozmaitych spraw politycznych. Oprócz bowiem całego



Fig. 12. Medal Albrechta ks. pruskiego i jego żony Doroty. Wiedeń. Gabinet numizmatyczny Muzeum Cesarskiego.

szeregu dostojników koronnych i litewskich, zjechali do Gdańska wówczas i sąsiedni książęta pomorscy Jerzy i Barnim, wraz z biskupem kamińskim, a w maju zaraz po swoim ślubie przyjechał i ks. Albrecht pruski, odprowadzając zarazem poselstwo i panie duńskie, które jego narzeczonej ks. duńskiej Annie Dorocie do Królewca towarzyszyły. Książęta ci skorzystali z pobytu króla w niedalekiem ich granic mieście, aby upomnieć się osobiście o posagi

ich matek, królowien polskich, a siostr Zygmunta Starego; posagi te bowiem dotychczas jeszcze nie były uregulowane.

Był to zatem zjazd niezwykle wspaniały, jedyny w 1526 r., który wszystkie osoby nas tu interesujące razem zgromadził. Był tam bowiem i Andrzej Krzycki, biskup przemyski, autor dystychów na medalach, który jednak bardzo prędko miał zwrócić się przeciw kanclerzowi i napisać na niego wiersz pełen gniewu i uszczypliwości za jego rzekome popieranie luteranizmu<sup>2)</sup>. Był i kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, który, wysłany naprzód jako komisarz do Gdańska, ściągnął na siebie wnet podejrzenie, że za pieniądze pozwalał skompromitowanym uciec lub nawet ochraniał ich swoją opieką. Był razem z nimi i Albrecht pruski, który właśnie na zjeździe w Gdańsku 26 maja zawiera z Szydłowieckim braterstwo i układ przyjaźni dozgonnej<sup>3)</sup>. Zawarcie takiego braterstwa nie obeszło się z pewnością bez uczt wspaniałych i podarków obustronnych, a była to również jedyna chwila, którą medalami mógł artysta upamiętnić. W orszaku bowiem ks. pruskiego musiał się znajdować i jego nadworny medalier, który właśnie niedawno wykonał medal ślubny obojga księstwa (fig. 12) i o którego już w marcu tegoż roku prosił kanclerz. Artysta ten, nie nazwany w źródłach, ale jak medale wskazują, nikt inny, jak Hans Schwarz, musiał w Gdańsku podczas pamiętnego zjazdu 1526 wykonać medal Szydłowieckiego oraz medal Albrechta i Doroty pruskiej (fig. 11) i to na pamiątkę zawartego między nimi braterstwa.

Sądzę dalej, że na tym samym zjeździe gdańskim 1526 r. powstały także inne medale Hansa Schwarza, a przede wszystkim medale królewskie. Trzy z nich, jak wiadomo, są bez daty, więc przydzielenie ich do 1526 r. nie przedstawia większych trud-

<sup>1)</sup> Zivier, *Neuere Geschichte Polens*, Gotha 1915, p. 312 i nst.

<sup>2)</sup> *Acta Tomiciana*, IX, p. 102.

<sup>3)</sup> *Acta Tomiciana*, IX, p. 65.



ności, tem bardziej, że na jednym z nich dwuwiersz Krzyckiego tworzy dobrą analogię do medali Szydłowieckiego i ks. Albrechta. Chodzi zatem o dwa tylko medale, opatrzone rokiem 1527, a to o medal duży dwustronny, z herbami na odwrociu (fig. 8) i o medal jednostronny z dwuwierszem *magnus et infractus...* (fig. 5). Otóż ten ostatni medal tak przypomina różnymi szczegółami medal Szydłowieckiego, napisem, dyademem na czole, obwódką perełkową i t. d., że zapewne bardzo niedługo po nim wyszedł z pod rąk artysty. Że medalier oba te medale królewskie antydatował, t. zn. rok 1527 napisał zawczasie, dowód mojem zdaniem oczywisty w tem, że na dużym medalu liczy 60 lat wieku królowi. Tymczasem Zygmunt Stary, urodzony 1 stycznia 1467 r. miał lat 60 w roku 1526, natomiast w 1527 musiałby już mieć 61, a właściwie być w 61 roku życia.

Ten błąd na medalu jasno wskazuje, że Schwarzwald pracował nad portretem króla w r. 1526, ażeby na urodziny królewskie dnia 1 stycznia 1527 r. już medal gotowy mógł być okazany. Sprawdzałyby się przeto teorya dawniejszych numizmatyków i badaczy, według której rzeczony duży medal odlany został na uroczystość urodzin królewskich. Jeżeli jednak medal ten, jak i wszystkie jego poprzednie studia, powstał w r. 1526, to mogło to nastąpić tylko na zjeździe w Gdańsku, a prawdopodobnie na zamówienie Szydłowieckiego. Tylko tam bowiem miał król czas do pozowania, co artysta z pewną dumą zaznacza na medalu (*effigiatu ad vivam imaginem*), później natomiast podróż do Warszawy, sprawa przyłączenia Mazowsza do Korony, podróż do Krakowa na wiadomość o śmierci Ludwika Jagiell. pod Mohaczem i sprawa sukcesji węgierskiej, nie bardzo były odpowiednie do równoczesnego robienia portretu królewskiego. Konterfekt zrobiony w Gdańsku musiał prawdopodobnie artyście wystarczyć.

Medale Zygmunta Starego robił Hans Schwarzwald nietylko dla króla samego i na jego zamówienie, ale co pewniej przypuścić należy, na zamówienie dworzan i rozmaitych dygnitarzy. Między nimi Seweryn Boner obstał złoty medal z portretem królewskim (fig. 4) w tym celu, by posłać go w darze Erazmowi z Rotterdamu do Bazylei. Inny, może Szydłowiecki, zamówił medal królewski, by go wręczyć królowi z okazji urodzin. Tem tłumaczmy tak wiele odmian medalu, na których popiersie królewskie jest zawsze jednakie, jakby według jednego rysunku czy modelu tworzone. Że ten pierwotny model mógł powstać tylko w czasie zjazdu gdańskiego 1526 r., wynika z całego powyższego przedstawienia.

Nie wiemy, jak długo Hans Schwarzwald bawił w Polsce i czy przypadkiem nie pozostawił więcej śladów po sobie, niż wyżej opisane medale. Jest bardzo możliwe, że podczas zjazdu gdańskiego robił portrety i innych wysokich osobistości, tak dostojników polskich, jak i książąt pomorskich, ale żaden medal ani szkic rysunkowy do naszych czasów się nie dochował. Jak już na początku wspomniałem, udał się wówczas nasz artysta na zachód prawdopodobnie do rodzinnego Augsburga, o czem świadczyć może medal dra Kleinmüllera z 1527 r., a w roku 1532 widzimy go już w Paryżu w gronie tamtejszych humanistów. Po drodze prawdopodobnie zatrzymał się w Danii i Anglii, czego domyślać się pozwalają medale jego z portretami królów<sup>1)</sup> Chrystyana duńskiego



Fig. 13. Medal Albrechta ks. pruskiego z r. 1525. Berlin. Gabinet numizmatyczny.

<sup>1)</sup> Simonis, *L'art du medailleur en Belgique*, I, tabl. VI. 5; Habich, *Die deutschen Medailleure*, p. 28.

i Henryka VIII angielskiego, oba niestety bez daty. Z paryskich zaś jego czasów pochodzi cały szereg medali portretowych francuskich osobistości jak n. p. króla Franciszka I, Karola Konetabla de Bourbon, malarza Jana Cloueta i innych.

W Polsce Hans Schwarz prawdopodobnie drugi raz już nie był. Medale zaś jego, jedne z najpierwszych, jakie w naszym kraju się ukazały, pozostały na wieki świadectwem jego tutaj działalności i wśród rozmaitych portretów przechowały nam najwierniej rysy osób, które tak olbrzymi wpływ na dzieje ówczesne wywierały.

---

---

# WŁOSKIE MAJOLIKI QUATTROCENTA W KRAKOWSKICH ZBIORACH.

OPRACOWAŁ

W. STANISŁAW TURCZYŃSKI.

W muzeach i zbiorach polskich napotykamy niewielkie lecz cenne kolekcje włoskich majolik z epoki rozkwitu Odrodzenia i z czasów późniejszych, natomiast ceramika wczesna po koniec quattrocenta należy do mało znanych wyjątków. Zjawisko to stanie się zrozumiałem, gdy się zważy, że jak wiele innych, tak i ta dziedzina artystycznego przemysłu średniowiecza była do niedawna mało znaną i badaną; stąd i zagraniczni i nasi zbieracze chętniej gromadzili barwne i ozdobne, sławne majoliki renesansowe, aniżeli wyroby niedbale wykonane i na pierwszy rzut oka pospolite.

Prowadzone od niedawna naukowe studia stopniowo wyjaśniają wątpliwości dotyczące stylu, czasu powstania i pochodzenia tych prymitywnych glinianych naczyń, tak istniejących w publicznych i prywatnych zbiorach, jak i ustawnie odnajdowanych. Wykopane i znalezione w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat w rozmaitych miejscowościach Włoch liczne naczynia, przeważnie pogruchotane, przyniosły nauce obfity materiał. Część tych naczyń za pośrednictwem handlarzy rozprószyła się po całym świecie; do polskich zbiorów zabłąkało się ich niewiele i dlatego może będzie pożytecznym zwrócenie uwagi na razie na kilka nie zbadanych dotąd okazów, znajdujących się w Krakowie.

Ze względu na to, że w związku z przedmiotem niniejszego opracowania wypadnie poruszyć kilka kwestyj ogólnych, nauce polskiej mało przyswojonych, wydaje się stosownym streszczenie na tem miejscu wyników nowszych badań z dotyczącego zakresu<sup>1)</sup>.

Początki włoskiej majoliki<sup>2)</sup> tkwią w epoce wczesnego średniowiecza. Wyrabiane

---

<sup>1)</sup> Wspaniale ilustrowana praca W. Bodego, *Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana*, Berlin 1911, jest jedną z pierwszych, która w klasyfikacji włoskiej ceramiki prymitywnej, uwzględniając archiwalia, napisy i znaki na naczyniach, stara się zarazem bliżej określić czas powstania i pochodzenia poszczególnych okazów, a następnie połączyć je w grupy za pomocą stylowego rozbioru dekoracji, nie wiążąc zbyt pochopnie każdego naczynia z miejscowością, w której zostało wykopane, jak to czyni cały szereg zwłaszcza włoskich uczonych.

<sup>2)</sup> Wyroby z palonej gliny, której dziurkowata powierzchnia jest pokryta glazurą, noszą ogólne miano fajansów. Wyraz fajans pochodzi od nazwy włoskiej miejscowości Faenzy, która była jednym z głównych śródowisk przemysłu ceramicznego na schyłku wieków średnich, a zwłaszcza w epoce Odrodzenia.

Wyraz majolika był w XV wieku ogólnym określeniem hiszpańskich fajansów importowanych do Włoch

do codziennego użytku pospolite ludowe garnki, wypalane w ogniu, nieraz zdobne grubą plastyczną dekoracją i kolorowane brunatną lub zieloną barwą, często pokryte przejrzystym lub zabarwionem szklivem ołowianej polewy, — sięgają VII wieku po Chr. i nie bez słuszności mogą być uważane za dalszy ciąg ceramiki późnorzymskiej. Ślady tych wyrobów — wedle dotychczasowych badań — giną w IX stuleciu, aby pojawić się na nowo w wieku XIII.

Systematyczne poszukiwania, przeprowadzone w Orvieto, wyrzuciły z rumowiska piwnic, starych lochów i dawnych pałaców, tudzież z kanałów ściekowych znaczną ilość fragmentów majolikowych z XIII i XIV wieku; podobne czerepy odnaleziono przypadkowo również w Sienie, Florencji, Rzymie, Faenzy i kilku innych miejscowościach. Wykonanie tych mis, czar i raz wysokich, smukłych, to znowu przysadkowatych i brzuchatych dzbanów i waz jest grube; użyte do niedołącznie traktowanej dekoracji charakterystyczne włoskie wzory średniowieczne, podpadają panującym wówczas w całej Europie wpływom wschodnim. Zasadniczą barwą jest zielona, przy której bardzo rzadko występuje blade niebieska obok jasno-żółtej; kontury rysunku są obwiedzione brudną czerwono-fioletową farbą (mangan). Na uwagę zasługuje coraz częstsze posługiwanie się w tym czasie kryjącą polewą cynową, która z czasem wypiera przejrzystą glazurę ołowianą<sup>1)</sup>.

W drugiej połowie XIV wieku, wskutek olbrzymiego rozszerzania się we Włoszech morowej zarazy, powstają w Sienie i Florencji większe garncarskie warsztaty, zawdzięczające swoje istnienie wzmożonemu popytowi na naczynia apteczne<sup>2)</sup>. Typami słoju aptecznych najbardziej rozpowszechnionych są ciężkie wazy z gładkimi lub kręconymi uchami oraz t. zw. »albarelli« (albarello — po włosku — małe drzewko); kształt tych ostatnich powstał zapewne z naśladownictwa członów trzciny bambusowej, w których przewożono ze wschodu na zachód pachnidła; »albarelli« są to przysadkowate naczynia cylindrycznej formy o lekko wtloczonych ściankach z uchami lub bez nich, z krótką szyją o dużym otworze i niewielką stopą (przykrywy zwykle brak). W plastycznej i barw-

---

i do Francji; w XVI wieku nazwę tę stosowano również do fajansów włoskich, a z biegiem czasu majolikami nazwano fajansy wszelkiego rodzaju. Etymologicznym źródłem tego wyrazu jest nazwa jednej z balearskich wysp, Majorki, która była handlowym punktem wymiany towarów pomiędzy Hiszpanią i Włochami. Starowłoskie brzmienie *Maiorica* już w XIV wieku często zmienia się na *Majolica* (Dante, *Inferno*, XXVIII: »Tra isola di Ciproe di Maiolica...«).

Cf. A. Кубе, Испано-мавританские фаянсы Императорского Эрмитажа (Старые Годы, С.-Петербургъ, 1914, Май, p. 10, 11).

<sup>1)</sup> Polewa ołowiana pokrywa powierzchnię naczynia przejrzystym szklivem, zabarwianem tlenkami metali. Często przed użyciem polewy skorupę naczynia pokrywa się cienką warstwą gliny szlachetniejszej, na której bądź maluje się ornamenty farbami, bądź nalepia się ornamenty wypukłe, lub też wydrapuje się je rylcem, a dopiero potem oblewa glazurą i poddaje działaniu ognia. Wyroby z porowatej gliny, pokryte ołowianą polewą nazywają się półfajansami lub mezzamajolikami dla odróżnienia od fajansów czyli majolik właściwych, oblanych polewą cynową.

Kryjąca, białego koloru polewa cynowa wytwarza się z dodania do polewy ołowianej znacznej ilości oksydu cyny; pokryta nią glina staje się zarazem tłem barwnej dekoracji; farby dekoracji kładzione na zanurzone w cynowej polewie naczynie szybko wsiąkają, a po poddaniu naczynia działaniu ognia przetapiają się z polewą i nabierają jej blasku. Cf. O. v. Falke, *Majolika*, Berlin 1907, p. 3—7 i 96—99.

<sup>2)</sup> Szklane, kamionkowe i fajansowe naczynia apteczne dawniej wraz lekarstwami, korzeniami, ziołami i pachnidłami sprowadzano ze Wschodu (zapewne z Syrii i Egiptu) oraz z Hiszpanii. Cf. W. Bode, *Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana*, Berlin 1911, p. 11.

nej dekoracji, odpowiadającej ciężkim i jednostajnym kształtom, ujawniają się obok wpływów wschodnich i hiszpańskich tradycyjne i nowe pierwiastki rodzime; kontury wzorów, pokrytych przeważnie głęboką zielenią, są zaznaczone manganowym fioletem na tle brudnej polewy wpadającej w ton liliowy lub szary; tu i ówdzie, zwłaszcza pod koniec XIV wieku występują barwy jasnożółta i ciemniejsza ochra. Obok waz i słoików aptecznych spotykamy w tym czasie i inne rodzaje naczyń, jak dzbany, misy i talerze o podobnym charakterze zdobienia, który z małymi wyjątkami długo utrzymuje się na jednym poziomie i wkracza w początek XV wieku.

Ta masowa produkcja, spowodowana najprzód koniecznością, z biegiem czasu staje się bodźcem do wydoskonalenia się garncarskiego rzemiosła w kierunku artystycznym.

Już w drugiej ćwierci XV wieku dostrzegamy w rozwoju artystycznym znaczny postęp, dalszy krok, którego znaną cechą jest wprowadzenie do pewnej grupy florenckich majolik — za wzorem Wschodu i Hiszpanii — głębokiej barwy błękitnej, grubo nałożonej na znacznie już jaśniejsze tło cynowej polewy (kontury rysunku są jak dawniej obwiedzione fioletem manganem). Do grupy tej należą również przeważnie naczynia apteczne, a typem najpowszechniejszym są brzuchate wazy z niską szeroką szyją bez nakrywy, z dwoma wysoko osadzonemi uchami<sup>1)</sup>. Na ornamentykę składają się średniowieczne motywy geometryczne i roślinne, stylizowane zwierzęta, herby, emblematy szpitalów<sup>2)</sup>, a wreszcie pobieżnie traktowane wyobrażenia ludzkich postaci (te ostatnie często karykaturalne, noszą charakter swoisty, włoski). Głównem środowiskiem fabrykacji tego rodzaju naczyń w latach 1425—1450 była Florencja i jej najbliższe okolice, jakkolwiek podobne majoliki znaleziono również w Sienie, Faenzy i w Orvieto<sup>3)</sup>.

Nawiasem wspomniane wyżej wpływy wschodnie, a zwłaszcza hiszpańskie, były następstwem naśladownictwa importowanych do Włoch kosztownych naczyń, przeznaczonych nie tyle do codziennego użytku, ile służących ku ozdobie i gwoli zaspokojeniu wzrastających potrzeb artystycznych.

Podczas gdy omówiona poprzednio grupa majolik toskańskich z drugiej ćwierci XV wieku wykazuje wpływy hiszpańskie pośrednie, to od połowy tegoż stulecia aż po jego koniec zależność ta wzrasta i staje się dla pewnej kategorii wyrobów cechą zasadniczą. Tu należy zauważyć, że główny urok hiszpańskich fajansów Malagi i Walencji, znajdujący swe źródło w technice, ów metaliczny tęczyowy połysk (reflet metallique) pozostaje nadal tajemnicą Hiszpanii; zależność zaś właściwa polega na naśladownictwie stylu i zapożyczeniu motywów dekoracyjnych.

Na całym szeregu majolik, powstałych w drugiej połowie XV wieku we florenckich i okolicznych warsztatach, znać tak bezpośrednio odtwarzanie i kopiowanie wzorów hiszpańsko-maurytańskich, że można nawet wydzielić osobną kategorię, której Bode

<sup>1)</sup> W. Bode, op. s. c., p. 14—20, tabl. XIV—XIX.

<sup>2)</sup> Szpitala S. Maria della Scala w Sienie, filii tegoż we Florencji, a głównie szpitala S. Maria Nuova we Florencji. Cf. W. Bode, op. s. c., p. 11.

<sup>3)</sup> Dla ściślejszego określenia pochodzenia i czasu powstania prymitywnych majolik niepozbawione znaczenia są umieszczane na naczyniach zazwyczaj pod uchami znaki warsztatowe, z których Bode (op. s. c., p. 17, 18 i dwie ostatnie strony nie paginowane) wysnuwa interesujące i zrecznie umotywowane wnioski.

po raz pierwszy nadaje miano »majolik florenckich z dekoracją, opartą o wzory hiszpańsko-maurytańskie«<sup>1)</sup>.

Od grupy włosko-maurytańskiej należy odróżnić w drugiej połowie XV wieku znaczną ilość przeważnie tokańskich majolik, które przy coraz silniej ujawniającym się dążeniu do samodzielnej artystycznej inwencji nawiązują w traktowaniu motywów zdobniczych dawnej gotyckiej tradycje z pierwiastkami naturalistycznymi i panującym w ówczesnej ornamentyce kierunkiem zwrotu do antyku. I tej grupie niepodobna odmówić uporczywie tkwiących w przemyśle artystycznym quattrocenta wpływów Islamu i Hiszpanii, jednak zasługuje ona na szczególne wyróżnienie z tego powodu, że stanowi w historii majoliki włoskiej przejście od ślepego naśladownictwa do obudzenia się artystycznej indywidualności narodowej.

Powyżej wyszczególnione trzy grupy majolik (pierwsza z drugiej ćwierci XV wieku i dwie ostatnie z drugiej połowy tegoż wieku), mają pomiędzy sobą tyle cech wspólnych, że przeprowadzenie ścisłego podziału na okresy, style i miejscowości fabrykacji jest jeszcze wobec stanu dotychczasowych badań zadaniem bardzo trudnym. Dlatego charakterystyka zwłaszcza odnośnie do drugiej połowy quattrocenta z natury rzeczy musi ograniczyć się do pojęć ogólnych, które w badaniach późniejszych ulegną jeszcze niejednej zmianie.

Techniczna strona wyrobów tego czasu wydoskonala się bardzo powoli. Kształty naczyń utrzymują się tradycyjnie dalej — z małymi wyjątkami w kierunku wpływów wschodnich i hiszpańskich; paleta malarska w zestawieniu z XIV i pierwszą połową XV wieku zyskuje nieco na skali: panującym tonem jest jeszcze zawsze błękit (o rozmaitych odcieniach, od ciemnego intensywnego granatu do barwy blado-niebieskiej, przybierającej czasem odcień zielonawy); za błękitem idzie kolor zielony; do znaczenia konturów używa się najczęściej fioletowy mangan, który nieraz występuje samoistnie; spotyka się też barwy: żółtą (cytrynową i ciemniejszą), ceglastą i brunatną.

Ornamentyka majolik XV wieku składa się z rozmaitych pierwiastków. Wzory geometryczne, jak biegnące poziomo, pionowo i spiralnie pasy, a także koła, służą nieraz do uwydatnienia mało zdecydowanego kształtu naczyń, jakoteż stają się ramami, ujmującymi motywy roślinne i zamykającymi kompozycję; towarzyszą im linie faliste i zygzakowate, esy, przecinające się kreski, prążki i punkty, które właczają się wszędzie, gdzie chodzi o wypełnienie przestrzeni. Zasób motywów roślinnych jest skąpy: stereotypowe kwiaty, łodygi, sploty i liście bluszczu, dzikiego winogrodu, grochu, liście dębowe, dzwonki, wierzchołki cyprysów, trójliścia i pięcioliścia przypominające palmety, — wszystko raz zdrobniałe, to znowu traktowane szeroko i z rozmachem. Na kompozycję składają się herby, gotyckie inicjały, wstęgi przeważnie z gotyckimi napisami, serca, pióra pawie z oczami, łuski, stylizowane w duchu wschodnim zwierzęta, ryby i potworki, wreszcie całe postaci ludzkie i głowy w profilu; te ostatnie motywy, t. j. wyobrażenia figuralne grają jeszcze podrzędną rolę i są wykonywane głównie za pomocą liniowych konturów, rzadko z użyciem nadania słabego modelunku<sup>2)</sup>.

Z powyższych ogólnych spostrzeżeń wynika, że zdobienie tokańskich majolik z drugiej połowy XV wieku, ulegając zrazu silnym wpływom wschodnim i hiszpańsko-

<sup>1)</sup> W. Bode, op. s. c., p. 21—28.

<sup>2)</sup> O. v. Falke, *Majolika*, Berlin 1907, p. 103.

maurytańskim, z wolną wplata w dekoracyjne motywy pierwiastki indywidualne, wiąże dawne i średniowieczne tradycje z nowymi prądami i wytwarza szereg typów, które w późniejszym rozwoju tężeją, nabierają z biegiem czasu coraz więcej rodzimego charakteru włoskiego, aż w wieku XVI dochodzą do pełni rozkwitu i osiągają styl, którym Włosi mogą poszczycić się jako zdobyczą własną.



Fig. 1. Misa półfajansowa. Kraków. Muzeum XX. Czartoryskich.

Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie posiada w zbiorze włoskich majolik trzy okazy, pochodzące z XV wieku, Gabinet historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego jeden okaz. Dla ułatwienia przeglądu w chronologicznym następstwie oznaczam te cztery przedmioty liczbami 1—4, podając na początku nazwę instytucji, numer inwentarza muzealnego i pomiary metryczne.

1. Muzeum XX. Czartoryskich; nr. inw. 134; śr. 0'47 m.; fig. 1.

Misa półfajansowa, wykonana z grubej, ciemnej gliny, pokryta warstwą gliny jasnej (terra di Vicenza, terra di Siena), ozdobiona barwną dekoracją o konturach rysunku wydrapanych rylcem (sgraffito), obłana przezrystą ołowianą glazurą.

W środkowym polu ciemno-żółty byk, kroczący od strony lewej ku prawej, z pochylonym ku ziemi łbem, z białymi rogami i wysuniętym jakgdyby dla pochwycenia paszy językiem. Na białym tle dokoła luźno rozrzucone większe i mniejsze plamy o kształtach przypominających dzwonki z wpisanymi w środek dębowymi liśćmi, serca, żółędzie, odcinki koła, języki i t. p. — wszystko znaczone barwami ciemno-żółtą przezrystą, brudno-niebieską kryjącą, zieloną przezrystą i tu i owdzie brunatno-fioletowym manganem. Ornament brzegu, okolony z jednej strony zielonym pasem na krawędzi, z drugiej koncentrycznym pasem żółtym, zamykającym dekorację środka misy, składa się z podwójnego systemu sąsiadujących trójkątów, których podstawy opierają się na przemian to o obramienie kompozycji środkowej, to o krawędź misy; w każdy trójkąt systemu pierwszego są wpisane stylizowane dębowe liście z niebieskim klinem wewnątrz,



Fig. 2. Fragment talerza półfajansowego  
(F. Argnani, *Il rinascimento delle ceramiche  
maiolicate in Faenza*).

występujące białe na żółtym tle; w trójkąty systemu drugiego wchodzi odcinki koła i języki, występujące białe na tle wypełnionym barwami błękitną i zieloną. Zasługuje na uwagę, że barwna dekoracja pola środkowego występuje ciemno na tle podkładu białej gliny, podczas gdy sposób traktowania dekoracji brzegu jest wprost przeciwny: zasadnicze płaszczyzny ornamentacyjne tworzą białe plamy na tle ciemnym, zdobionym barwami, usuwającymi się na drugi plan.

Opisana misa jest jedynym w krakowskich zbiorach okazem włoskiej mezza majoliki, techniki, która była we Włoszech w powszechnym użyciu w ciągu całego średniowiecza, przed wynalezieniem polewy cynowej. Przebieg technicznego wykonania naczynia był następujący: na jasnej warstwie białej gliny, pokrywającej ciemno-brunatną skorupę misy, zostały wykonane manganową farbą grubymi liniami kontury dekoracji; następnie odpowiednie zaznaczone konturami pola pokryto farbami żółtą, zieloną i błękitną, poczem kontury rysunku zostały rylcem wydrapane aż do pierwotnej skorupy (*sgraffito*), naczynie całe oblane przezrystą ołowianą polewą i wypalone; tam, gdzie rylec przypadkiem konturu nie dotknął, pozostał w przerwach fiolet manganu, którego resztki widać również na krawędziach rowków.

W całej dekoracji ani jeden szczegół nie wykracza poza surowy gotycyzm średniowiecza, a stylizacja geometrycznych i roślinnych motywów, tudzież wyobrażonego na misie byka, nosi wybitne piętno ornamentyki Wschodu i Hiszpanii. Kompozycję, stojącą na niskim szczeblu artystycznego rozwoju, charakteryzuje ociążałość form ujętych w grube i surowe linie, jakoteż przeładowanie tła ciemnymi plamami ornamentów bezładnie rozrzuconych w środkowym polu dokoła byka. Wyobrażenie pasącego się byka można uważać równie dobrze za herb, jak i za ozdobę bez określonego znaczenia<sup>1)</sup>.

Prymitywny styl całej dekoracji, bezpośrednie wpływy wschodnie i hiszpańskie, użycie gotyckich motywów zdobniczych, traktowanie konturów *sgraffito*, wykonanych niedbale, lecz wprawną ręką, zespół barw żółtej i zielonej, obok brudno-niebieskiej i manganowego fioleto, — te wszystkie cechy wskazują, że misa nasza powstała naj-

<sup>1)</sup> Cf. H. Wallis, *Figure design and other forms of ornamentation in XV-th century italian maiolica*, London 1905, fig. 57; H. Wallis, *The albarello. A study in early Renaissance maiolica*, London 1904, fig. 102.



później w pierwszych latach XV wieku, w jednym z warsztatów północnych lub środkowych Włoch.

Argnani<sup>1)</sup> publikuje fragment półfajansowego talerza, na którym ornament brzegu, składający się z trójkątów z wpisanymi w nie dębowymi liśćmi, uderzająco przypomina dekorację brzegu naszej misy; podobną jest stylizacja wzorów, również odpowiadają sobie barwy żółta i zielona, jakoteż wydrapane *sgraffito* kontury rysunku (fig. 2). Argnani uważa publikowany przez siebie fragment za wyrób Faenzy z pierwszych lat XV wieku.



Fig. 3. Waza majolikowa. Kraków. Gabinet historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2. Gabinet historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego; nr. inw. 351; wys. 0,22 m.; fig. 3.

Waza majolikowa z korpusem o kształcie kuli, przechodzącej u dołu w niską z wgiętym profilem stopę, u góry w krótką i szeroką, lekko rozchylającą się szyję; ucha płaskie masywne z zazębionymi krawędziami, skorupa gruba, dobrze wypalona, obłana cynową polewą jasno-szarą, popękaną. Zasadniczą farbą jest głęboki błękit, nałożony grubymi warstwami. Dekoracja brzuśca jest podzielona przez ucha na dwie części w rozkładzie kompozycji do siebie podobne.

<sup>1)</sup> F. Argnani, *Il rinascimento delle ceramiche maioliche in Faenza*, Faenza 1898, I p. 171, II, tabl. IV fig. VII.

Na jednej stronie, w środku nieregularnie wykrojonego pola, serce brunatno-fioletowego koloru, przecięte wstęgą z zawiniętymi końcami; na wstędze napis minuskułą gotycką »mar garita«; kontury serca i wstęgi — granatowe; pozostałe pola, a mianowicie pole górne wypełniają dwa trójliście, pola dolne — stylizowane liście grochu (?), po bokach zaś biegną pionowe pasy a między nimi szereg prążków w kształcie odwróconej litery S. Druga strona korpusu jest ozdobiona w sposób podobny z tą różnicą, że napis na banderoli przeszywającej serce brzmi: »mem entome« i u góry zamiast trójliści mamy rozszczepione listki formy owalnej. Na płaskich zazębionych uchach po obu stronach namalowane błękitną farbą potworki z rozwartymi uzębionymi paszczami i ry-

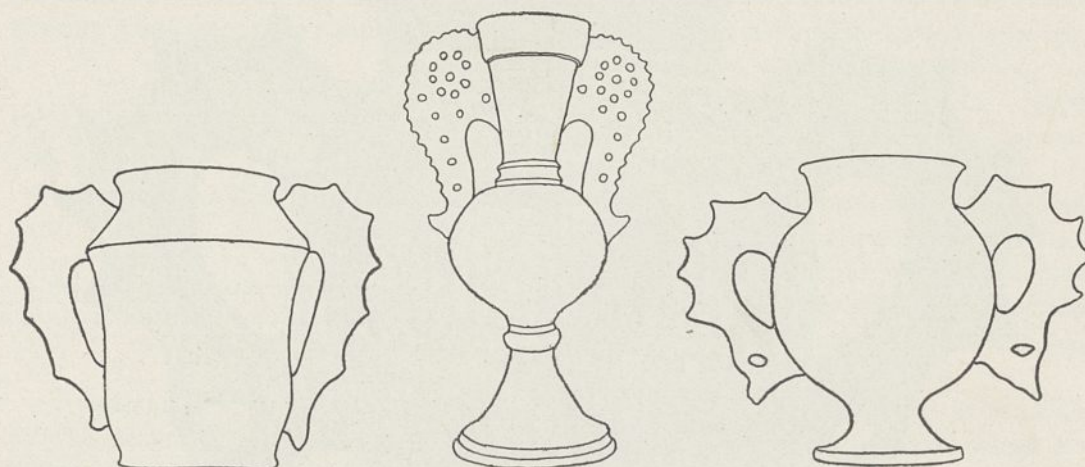


Fig. 4. a) Waza w Museo Bargello we Florencji. b) Waza w petersburskim Ermitażu. c) Waza w zbiorach Uniwersytetu krakowskiego.

biemi ogonami; głowy ich są oddzielone od tułowia zieloną linią; także pasmo biegnie przez środek tułowia; kontury podkreślone grubszą warstwą ciemnobłękitnej farby; krawędzie pokryte manganem. Na podstawie szereg biegnących od góry ku dołowi smug, a pomiędzy nimi esy. Na szyi wyrastają od dołu granatowe pasma ukośne. Naczynie jest sklezione z kilkunastu części; jedno ucho (lewe na fig. 3) nieudolnie dorobione z gipsu i pomalowane olejnymi farbami.

Opisana waza wraz z innymi przedmiotami została ofiarowana przez X. Władysława Czartoryskiego około roku 1875 i zapisana w inwentarzu zbiorów jako wyrób niemiecki bez określenia czasu powstania i sposobu nabycia.

Porównanie z majolikami publikowanymi przez Bodego i Wallisa nasuwa pod każdym względem tak wiele analogii, że szczegółowy rozbiór prawie nie pozostawia wątpliwości, iż waza nasza jest wyrobem włoskim i należy do grupy majolik toskańskich, powstałych w połowie XV wieku.

Technikę naszej wazy charakteryzuje wspólna wczesnym wyrobom włoskim ciężka masa dobrze wypalanej gliny, obłana jasno-szarą cynową polewą, która służy za tło dekoracji. Ornamenty są znaczone farbami, stapiającymi się z polewą, nałożonymi grubo z rozmachem i pewnym niedbalstwem, właściwym wyrobom warsztatowym. Pobieżność wykonania w stosunku do kształtu jest również widoczną.

Kształt jest jednym z typowych przykładów grubego naśladownictwa form hiszpańsko-maurytańskich.

Przyjrząwszy się pięknej hiszpańskiej wazie z XV wieku, znajdującej się w petersburskim Ermitażu<sup>1)</sup>, (fig. 4 b), odnajdziemy na naszym naczyniu te same zbarbaryzowane kształty: podobny kolisty korpus, osadzony na wgiętej w profilu podstawie; lekko zazębiane ucha wazy z Walencji mają wykwintną formę skrzydeł, podczas gdy nasze (fig. 4 c), wychodząc z tego samego motywu, przypominają raczej koguci grzebień. Bliższą analogię, gdy chodzi o bezpośrednie pokrewieństwo uch, znajdziemy przy porównaniu z kształtem florenckiej wazy z połowy XV wieku, znajdującej się we florenckim Bargello (fig. 4 a).



Fig. 5. Albarello. Zbiory Beckeratha.  
(Wallis, *The Albarello. A study in early Renaissance maiolica*).



Fig. 6. Plyty posadzkowe. Neapol. S. Giovanni a Carbonara.  
(Wallis, *The maiolica pavement tiles of the fifteenth century*).

Ogólny ton dekoracji jest utrzymany w barwie płynnego niezmiernie intensywnego błękitu, który pojawia się we Włoszech już w drugiej ćwierci XV wieku obok manganowego fioletu, którą to farbą jest zaznaczone na naszej wazie serce i cienie wstęg; dyskretne zielone pręgi, znajdujące się między błękitnymi liniami na tułowiu potworków dopełniają zespołu kolorów powszechnie używanych w XV wieku.

Przechodząc z kolei do wzorów ornamentyki, widzimy, że głównym motywem kompozycji jest serce przeszycie banderolą z napisem minuskułą gotycką »margarita memento me«<sup>2)</sup>. Napis ten mówi, że waza nasza mogła być upominkiem, ofiarowanym przez zakochanego młodzieńca wraz z kwiatami jakiejś »Małgorzacie«; waza taka mogła być również prezentem ślubnym.

Tak pomysł serca przeszyciego banderolą, jak treść napisu i użycie minuskuły gotyckiego alfabetu przemawia za tradycjami quattrocenta i jest zarazem wśród cech stylistycznych całej dekoracji naszego naczynia jedynym pierwiastkiem o charakterze czysto

<sup>1)</sup> А. Куба, Испано-мавританские фаянсы Императорского Эрмитажа (Старые Годы, С.-Петербургъ 1914, Май, tabl. p. 6).

<sup>2)</sup> *Memento me* zamiast *memento mei*.

włoskim. Motyw serca, wstęgi i napisu odnajdujemy na kilku naczyniach, publikowanych przez Wallisa i Bodego<sup>1)</sup> (fig. 5).

Motywy roślinne, owe tak wpadające w oko trójliście i owalne rozszczerzone listki, poznamy najpierw na hiszpańskich talerzach Walencji, później na pochodzących z r. 1440 posadzkowych płytach w kaplicy Caraccioli kościoła s. Giovanni a Carbonara w Neapolu (fig. 6), wreszcie na rozsypanych po rozmaitych zbiorach majolikach XV wieku, publikowanych przez Wallisa i Bodego<sup>2)</sup> (fig. 7).



Fig. 7. Albarello. Berlin. Zbiory Bodego. (Bode, *Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana*).

Na wazie florenckiej z pierwszej połowy XV wieku widzimy wymalowanego potworka również z rybim ogonem i uzębioną paszczą<sup>3)</sup>.

Ornament geometryczny, owe pasy, spiralne smugi, esy i kropki nieodzownie towarzyszą niemal wszystkim wyrobom fajansowym i wschodnim, i hiszpańskim, i włoskim od czasów najdawniejszych.

Gdy teraz pochodzenie, styl i czas powstania naszej wazy są w przybliżeniu określone, wypada zdać sprawę z artystycznej wartości tego okazu i jego znaczenia w naszych zbiorach.

Kolisty korpus z doczepionymi doń wielkimi odstającymi uchami jest osadzony na nikłej stopie, co przy pewnym efekcie dekoracyjnym wywołuje wrażenie ociężałości, i jakgdyby niezgodności z prawami statyki. Niedbała pod względem technicznym dekoracja, przy charakterystycznej barwnej jednostajności, nie odznacza się rozma-

tością motywów ornamentacyjnych: po obu stronach przeszywająca serce banderola z napisem, listki u góry i u dołu, niedbale rzucone pasma, a wśród nich prążki i esy, wreszcie w rysunku ledwo konturem zaznaczone potworki na uchach — to wszystko.

Z powyższego widzimy, że waza nasza nie tylko nie odznacza się szlachetnością wykwalifikowanych form, właściwą ceramice hiszpańskiej, ale nawet w grupie siostrzanych naczyń włoskich z tej samej epoki zajmuje stanowisko drugorzędne i należy do pospolitych produktów warsztatowych, wyrabianych w XV wieku w wielkiej ilości.

Nie należy jednak zapominać, że wiek XV jest w ceramice włoskiej okresem poprzedzającym i dopiero zapowiadającym epokę rozkwitu. Drugorzędna wartość artystyczna naszej wazy wynika więc z istoty rzeczy, niemniej naczynie samo jest dobrym, przeciętnym przykładem panującego stylu swego czasu.

### 3. Muzeum XX. Czartoryskich; nr. inw. 247; wys. 0.188 m.; fig. 8 i 9.

Dzban o pękatym brzuścu, który zwężając się ku górze przechodzi w lejek o gruszkowatym przecięciu; płaskie i lekko wgięte przez całą długość ucho, łączy pionową

<sup>1)</sup> Cf. H. Wallis, *The albarello. A study in early Renaissance maiolica*, London 1904, fig. 2, 47, 64, 65; W. Bode, *Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana*, Berlin 1911, tabl. XXXVII.

<sup>2)</sup> Cf. Wallis, op. s. c., fig. 20, 66; Bode, op. s. c., fig. p. 31, tabl. XXIII, XXXI.

<sup>3)</sup> Bode, op. s. c., tabl. XVII.

linią lejek z dolną częścią brzuśca. Skorupa gruba, niezbyt ciemna, oblana białą cynową polewą o żółtawym odcieniu.

Frontową stronę naczynia zdobi popiersie młodej kobiety w profilu, zwróconym ku prawej stronie; na głowie czepek, z pod którego spadają na piersi długie pasma wijących się włosów, osłaniających ucho i połowę policzka; po obu stronach popiersia pnące się ku górze gałązki, zakończone trójliściami; nad głową zygzak. Opisana kompo-



Fig. 8. Dzban majolikowy. Kraków, Muzeum XX, Czartoryskich.

zycya jest okolona szeregiem koncentrycznych pasów; z ostatniego koła, zamykającego medalion z popiersiem wybiega szereg prostopadłych kresek. Pozostała część naczynia podzielona pionowemi i koncentrycznemi poziomemi liniami, a pomiędzy niemi po obu stronach ucha i na lejku wstęgi z przecinającymi się kresek; wąskie pola pomiędzy ramami medalionu i pionowemi liniami wypełnione szeregiem kresek zamkniętych w faliste zygzakowate linie poziome. Na zewnętrznej stronie ucha szereg poziomych prążków, kończących się przy podstawie znakiem warsztatowym, złożonym z trzech przecinających się kresek (fig. 10).

Zasadniczą barwą dekoracji jest niebieska, znacznie jaśniejsza od błękitnej na naczyniu poprzednim; inne kolory występują bardzo dyskretnie tylko na frontowej stronie naczynia: fioletowym manganem jest pokryte ubranie kobiety, cienkie prążki pomiędzy listkami i środkowy pasek ram medalionu; farbą żółtą jest zabarwiony pasek na szacie pomiędzy kołnierzem i rękawem; ta sama farba rozrzedzona cienką warstwą pokrywa czepek i włosy, co w połączeniu z konturami barwy niebieskiej nadaje tej



Fig. 9. Dzban majolikowy. Kraków. Muzeum XX. Czartoryskich.

ostatniej odcień zielonawy; jasno żółta, cytrynowa, wypełnia trójliscie i jeden pasek ram medalionu; farba jasno zielona pokrywa tylko jeden pasek ram medalionu.

Górna część naczynia jest dorobiona z gipsu i pomalowana olejną farbą dość zręcznie, chybione są jednak proporcje, gdyż lejek pierwotnie musiał być szerszy.

Jeżeli kształt opisanego dzbana jest niewiele mówiąc powtórzeniem odwiecznych tradycji, to charakter dekoracji nie pozostawia wątpliwości co do jego pochodzenia.

Pospolite i ubogie w motywy szczególnie ornamentacyjne spotykamy na całym szeregu włoskich majolik quattrocenta<sup>1)</sup>.

Wybitnie włoski typ głowy kobiecej w profilu jest odbiciem malarskich wzorów quattrocenta, przeniesionych z deszczulek i murów na polewaną glinę za pomocą konturów bez modelunku. Technika, harmonia i dobór barw, sposób traktowania rysunku i podkreślone wyżej cechy rodzime pozwalają odnieść datę powstania naczynia do drugiej połowy XV wieku i zaliczyć do grupy majolik tokańskich, w których pod względem traktowania dekoracji wpływy obce są prawie niewidoczne.

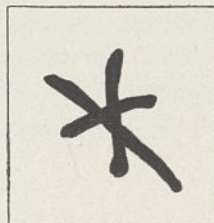


Fig. 10. Znak warsztatowy na dzbanie fig. 8 i 9.

4. Muzeum XX. Czartoryskich; nr. inw. 147; śr. 0.30 m.; fig. 11.

Misa z brunatnej grubej gliny, oblana cynową, tu i ówdzie łuszczącą się polewą, o brudnym, kremowo szarym odcieniu.

W środku jeździec na koniu, krocącym od strony prawej ku lewej. Jeździec, młody mężczyzna o długich kędzierzawych włosach, nakrytych wysoką czapką, zwrócony korpusiem i nieco pochyloną ku dołowi głową w trzech czwartych do widza, ubrany w typowy strój końca XV wieku, lewą ręką trzyma cugle; strój składa się z krótkiego pod szyję pancerza, zakończonego u dołu bufami, z bufiastych rękawów, przepasanych w środku przedramienia, i z długich obcisłych spodni. Na zadzie konia siedzi zakapturzony sokół, przypominający sowę. Po lewej stronie jeźdźca wyrastają trzy stylizowane cyprysy, na bliższym i dalszym planie trawki i drzewka.

Cały rysunek wykonany niebieskimi konturami, farbą nałożoną cienką warstwą na polewę; słaby modelunek, wykonany tą samą rozrzedzoną niebieską barwą. Zbroja jeźdźca wraz z bufami zaznaczona farbą zieloną; żółtą farbą pokryte włosy jeźdźca, rękawy, uzda i lejce; żółtymi plamkami odznaczone są oczy, dziób, tudzież kreska na brzuchu sokoła, pod kopytami konia zieleń, a na niej żółte trawki i drzewka; cyprysy w połowie żółte, w połowie zielone. Nad głową jeźdźca, nad łbem konia, nad sokołem i zadem końskim zakreślone łukowate linie, a powstałe pomiędzy liniami i brzegiem misy żagielki, wypełnione niebieskimi esami i kreskami; w środku największego żagielka żółta plama.

Kompozycja środkowa oddzielona od brzegu dwoma koncentrycznymi pasami — żółtym i zielonym; pomiędzy tymi pasami a pasem żółtym, okalającym krawędź misy, ornament złożony z następującego powtarzającego się motywu: w czworokątnym podłużnym polu biały podłużny romb o wgiętych ściankach, ujęty w żółtą ramę; cztery okrągłe plamy, rzucone manganowym fioletem na boki białego rombu tworzą zeń rodzaj krzyża o śpiczasto zakończonych ramionach; w półłunetach pomiędzy ramami rombu i ścianami prostokąta niebieskie esy i kropki. Poszczególne ogniwa opisanego motywu, powtarzającego się schematycznie dokoła, oddzielają się od siebie trzema pionowymi paskami: zielonym, białym pokreskowanym niebieskimi poziomymi liniami i niebieskim.

Na odwrotnej stronie misy w odległości 14 cm. od krawędzi kolistą bruzdą szerokości 2 cm. ze śladami odbicia gliny już po wypaleniu naczynia, świadcząca o ode-

<sup>1)</sup> Cf. F. Argnani, *Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza*, Faenza 1898, II, tabl. XV, g. I, IV; W. Bode, *Die Anfänge der Majolikakunst in Toscana*, Berlin 1911, fig. 3 p. 30, tabl. XXXII.

rwaniu w tym miejscu niegdyś istniejącej podstawy; przypuszczenie to potwierdza fakt, że przestrzeń od krawędzi aż do bruzdy jest oblana cynową polewą o brudno żółtem zabarwieniu, podczas gdy część środkowa, okolona śladem dawnej podstawy, jest tylko wypalona, lecz polewą nie oblana.

Z publikacji Darcel'a<sup>1)</sup> dowiadujemy się, że misa ta w r. 1869 należała do kol-



Fig. 11. Misa majolikowa, Kraków. Muzeum XX. Czartoryskich.

lekcyi monsignora Cajani'ego w Rzymie, skąd zapewne drogą publicznej licytacji nabył ją ks. Władysław Czartoryski.

Darcel w objaśnieniu do kolorowej tablicy, wykonanej z licznymi błędami, mówi, że misa ta należy do wyrobów fabryki w Caffagiolo, że kompozycja środkowa wyo-

<sup>1)</sup> M. A. Darcel, *Recueil de faïences italiennes des XV-e, XVI-e et XVII-e siècles*, Paris 1869, p. 18, tabl. 11.



braza włoskiego księcia, przyczem, nie wiedząc, jak wytlómaczyć obecność sowy siedzącej na zadzie konia, zadaje pytanie, czy jest ona symbolem allegorycznym, czy też heraldycznym.

Na bliższe określenie fabryki, w której misa została wykonana, nie posiadamy żadnych dowodów potwierdzających przypuszczenie Darcel'a. Rozwinięta kompozycja w duchu włoskim, przedstawienie postaci i głowy jeźdźca już nie w profilu, lecz *en trois*



Fig. 12. Ornament na misie w Muzeum Cluny w Paryżu.  
(Wallis, *Figure design and other forms of ornamentation in XV-th century italian maiolica*).

*quart*, obok archaicznego, trącającego gotycyzmem ornamentu brzegu, pozwala oznaczyć czas powstania naczynia na ostatnią ćwierć XV wieku.

Jeśli przypuścimy, że ptak siedzący na zadzie konia jest nie sową, lecz zakapturzonym sokołem, będziemy mogli nazwać jadącego na koniu młodzieńca myśliwym, wyruszającym na łowy.

Cyprysy stylizowane w podobny sposób, jak na naszej misie, i również zabarwione w połowie żółta, w połowie zielono, spotykamy na paru majolikach włoskich, publikowanych przez Argmani'ego<sup>1)</sup> i Wallisa<sup>2)</sup>. Identyczny ornament brzegu widzimy na misach z XV wieku znajdujących się w Musée de l'Hotel Cluny w Paryżu<sup>3)</sup> (fig. 12), w zbiorach W. Bodego w Berlinie<sup>4)</sup> i M. Raymonda Koechlina<sup>5)</sup>.

Opisane cztery majoliki, znajdujące się w krakowskich zbiorach, nie dają wprawdzie dokładnego wyobrażenia o rozwoju włoskiej ceramiki prymitywnej, jednak, ze względu na rzadkość tego rodzaju zabytków przemysłu artystycznego w polskich zbiorach, wartość ich dla nas jest bynajmniej nie podrzędną, tem więcej, że szczęśliwym zbiegiem okoliczności reprezentują one chociaż w przeciętnych przykładach najważniejsze kierunki i okresy od początku aż po koniec quattrocenta.

Na misie mezzamajolikowej z bykiem, pochodzącej z pierwszych lat XV wieku, widzimy wprost niewolniczą zależność od wzorów wschodnich i hiszpańskich, w której prawie niepodobna dopatrzeć się pierwiastków rodzimych, ani indywidualności artystycznej. Waza z napisem *Margarita memento me*, pochodząca z drugiej ćwierci XV wieku, jest charakterystycznym przykładem postępu w technice, który ujawnia się w użyciu

<sup>1)</sup> F. Argmani, *Il rinascimento delle ceramiche maioliche in Faenza*, Faenza 1898, II, tabl. XVI, fig. 1.

<sup>2)</sup> H. Wallis, *Figure design and other forms of ornamentation in XV-th century italian maiolica*, London 1905, fig. 39, 77.

<sup>3)</sup> Op. s. c., fig. 40.

<sup>4)</sup> Op. s. c., fig. 71.

<sup>5)</sup> H. Wallis, *The albarello. A study in early Renaissance maiolica*, London, 1904, fig. 58.

polewy cynowej zamiast ołowianej i wprowadzeniu do dekoracji barwy głęboko błękitnej; w ornamentacji, obok geometrycznych i roślinnych wzorów hiszpańsko-maurytańskich pojawia się motyw swoisty: serce przeszyte banderolą z napisem. Dzban, pochodzący z trzeciej ćwierci XV wieku, przy archaizmie kształtu oraz liniowych i roślinnych motywów dekoracji, w traktowaniu popiersia kobiety w profilu sam przez się mówi o włoskim pochodzeniu naczynia, a zarazem świadczy o obudzeniu się w rzeźmie dążności artystycznych. Czwarty wreszcie okaz, misa z wyobrażeniem myśliwego z sokołem na koniu, wskazuje, jak w końcu XV wieku te artystyczne dążności wstają i wyzwają się z pod obcych wpływów, aby w wieku XVI zakwitnąć pełnym blaskiem dojrzałego Odrodzenia.

---

---

# TRZY ZABYTKI MALARSTWA POLSKIEGO Z XV I XVI WIEKU

NAPISAŁA

KONSTANCYA STĘPOWSKA.

## I.

W VIII tomie *Sprawozdań komisji historii sztuki* został ogłoszony mój referat o tryptyku z legendą ś. Mikołaja, na którym silnie odbił się wpływ Kulmbacha. Obecnie pragnę słów parę poświęcić głównemu szafiastemu ołtarzowi, poświęconemu patronowi kościółka na cmentarzu w Lipnicy Murowanej — ś. Leonardowi.

Już samo to wezwanie interesuje swą niezwykłością i pewną archaiczną nutą. Pod wezwaniem ś. Leonarda wzniesiono kryptę wawelskiej katedry; ś. Leonard jest patronem farnego kościoła w Lubiniu — a obie te fundacye do najstarszych w Polsce się zaliczają i w ścisłym są związku z najstarszym w Polsce zakonem — Benedyktami. Kościółek lipnicki nie zdaje się sięgać poza początek XVI-go wieku. Na modrzewiowych jego ścianach, wśród zwojów ornamentyki w XVIII w. przemalowanej, tuż koło wielkiego ołtarza, widzimy tabliczkę z datą »1202« lecz data fałszywa — jak się zdaje ze złego odczytania gotyckiej piątki powstała, i w oryginalnej transkrypcji »1505« brzmieć by powinna: tak przynajmniej sądzićby trzeba zarówno ze stylu budowli o poligonalnem presbiteryum, sobotach i bardzo stromym dachu, — jako też i ze stylu dekoracyi płasko szalowanego pułapu. Lecz pierwotna fundacya sięgać musi znacznie wstecz i wiązać się z niezbyt odległym Tuchowem, do Tynieckich Benedyktynów należącym. W r. 1500 Lipnica uległa wielkiemu pożarowi; wtedy zniszczyć mógł pierwotny kościółek ś. Leonarda, w 1502 zaś wzniesiono prawdopodobnie ten, który do dziś istnieje.

Jeżeli nie wiele mamy w Polsce kościołów pod wezwaniem ś. Leonarda, to tem bardziej rzadkie są obrazy, czci tego świętego poświęcone. Tryptyk lipnicki, w którym, prócz postaci świętego Benedyktyna w głównym obrazie, na skrzydłach mamy sceny z życiem ś. Leonarda związane, należy do zupełnych wyjątków i, jak dotąd, jest na ziemiach polskich ikonograficznym unikatem. (fig. 1—3).

Leonard, założyciel opactwa w Noblac pod Limoges, czczony jest w okolicach Liège jako patron górnictwa i ogrodnictwa, lecz Legenda Aurea przedstawia go prze-

dewszystkiem jako patrona więźniów, których za życia prośbami swemi od kaźni wy-  
praszał, po śmierci zaś cudami kruszenia oków i łańcuchów i oswabadzaniem niewinnie



Fig. 1. Lipnica Murowana, kościół ś. Leonarda. Tryptyk z predellą.

uwięzionych zasłynął. Krytyk lipnicki idzie wiernie za Złotą legendą i wyobraża ś. Leo-  
narda w stroju opackim, z księgą modlitw i egzorcyzmów w jednej, z kajdanami w dru-

giej dłoni. (fig. 2). Na skrzydłach zaś, w górnej ich połowie, dostrzegamy dwa przedstawienia, z których jedno jest ilustracją siły modlitwy ś. Leonarda i najważniejszego cudownego zdarzenia za jego życia, drugie zaś — jednego z największych cudów, jakie ś. Leonard zdołał po śmierci.



Fig. 2. Lipnica Murowana, kościół ś. Leonarda. Obraz środkowy tryptyku.

Na skrzydle prawem widzimy świętego, czytającego modlitwy z księgi. Słup z łańcuchem oddziela go od grupy osób: na pierwszym planie klęczy niewiasta, za nią król w koronie, dalej dwoje chłopiąt. (fig. 3). Scena ta, jak się zdaje, odnosi się do założenia opactwa w Noblac. Oto co o tem zdarzeniu opowiadała Złota legenda: Święty Leonard żył pustelniczo w lasach otaczających Limoges. Zdarzyło się raz, że król dla polowania przybył do zameczku w lasach tych pobudowanego, za nim zaś przybyła królowa, na którą wkrótce przyszedł czas rozwiązania, bez pomocy zaś koniecznej w niebezpieczeństwo życia popadła. Święty przechodząc mimo i usłyszawszy płacz i lament, wstąpił do

gmachu, a przez króla zapytany, kim był, odpowiedział. Król, usłyszawszy, że ucni<sup>a</sup> ś. Remigiusza ma przed sobą, dobrą nadzieję powziął, wiedząc, że pustelnik od dobrego mistrza dobrze musiał być nauczonym. Zaprowadził go więc do królowej prosząc, aby modłami swemi podwójną mu radość otrzymał: ocalenia małżonki i otrzymania zdrowego potomka. Święty, w modlitwie się zatopił i wkrótce, o co prosił, otrzymał. Król uszczęśliwiony wiele złota i srebra dać mu pragnął, lecz święty przyjąć nic nie

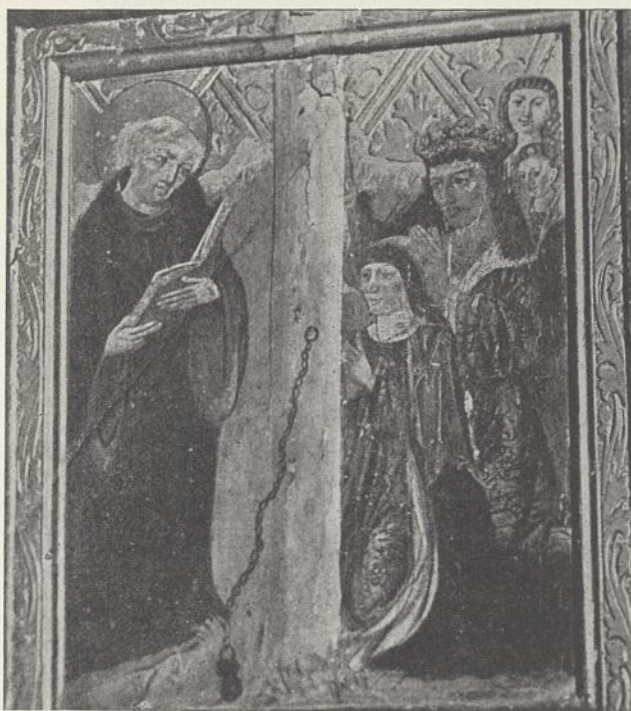


Fig. 3. Lipnica Murowana, kościół ś. Leonarda.  
Górny obraz lewego skrzydła tryptyku.

chciał, mówiąc, że niczego mu nie potrzeba i że, bogactwami wzgardziwszy, pragnie tylko w tych lasach Chrystusowi służyć. Gdy zaś król całą ową puszcę chciał mu darować, odrzekł on: nie całą, lecz tyle tylko, ile na osiołku moim nocą objechać zdołam. Na co król chętnie się zgodził, a na królewskiej darowiźnie święty Leonard pobudował klasztor i zamieszkał w nim z towarzyszami.

Druga scena na lewym skrzydle tryptyku odnosi się do cudownego uwolnienia więźnia, pobożnego sługi ś. Leonarda. (fig. 1). Służkę tego napadł rycerz — rozbójnik i pojmał, pojmuwszy zaś, rozmyślać zaczął, w jakiby sposób od ucieczki więźnia mógłby się zabezpieczyć, a suty okup za niego otrzymać. Powszechnie zaś było wiadomo, że przed modlitwą do ś. Leonarda okowy i łańcuchy jako воск topniały. Loch podziemny kopać więc kazał, do niego więźnia wrzu-

cił, a nad lochem wieżę drewnianą pobudował, w której dniem i nocą dziesięciu zbrojnych rycerzy przebywało. Lecz ów więzień dniem i nocą modlić się do ś. Leonarda nie przestawał. Aż na czwartą noc wicher zerwał się okrutny i wieżę wraz z rycerzami na rozkaz ś. Leonarda przewrócił, święty zaś, nad lochem się nachyliwszy, zawołał: »czuwasz-li, słuگو wierny?« A tamten z lęku za drugim razem dopiero odpowiedział. Wtedy wziął go ś. Leonard za rękę, i jako przyjaciel z przyjacielem rozmawiając, łaskawie wyprowadził z ciemnicy aż do miasta, gdzie kościół pod jego wezwaniem się wznosił; tam u ołtarza okowy powiesić mu rozkazał — i zniknął. Data wykonania odpowiada prawdopodobnie dacie fundacji kościoła; tryptyk malowany jest starannie, lecz nosi cechy rzemieślniczej porządnej i dokładnej roboty; pewna suchość i schematyzm rysunku, pewna twardość i konwencjonalność modelunku, powtarzanie się jednych i tych samych typów — wszystko to świadczy o słabem uzdolnieniu malarza. Brak zupełny fantazyi zaznacza się szczególnie w scenie uwolnienia z wieży. Nowość tematu zdolniejszemu

malarzowi pozwoliłaby stworzyć świeżą, oryginalną kompozycję. Nasz mistrz cechowy nie umie sobie z nią poradzić i dla wypełnienia tła dwa razy powtarza postacie świętego i jego pobożnego sługi: raz zstępują z wieży po schodach, drugi raz wychodzą po za otwartą bramę. Jeżeli jednak odmówić trzeba malarzowi naszemu fantazyi, to nie można mu odmówić pewnego zmysłu obserwacji. Jego święty Leonard pełen troskliwości, podtrzymuje dłonią więźnia, który odwykł od chodzenia i niepewnie zstępuje ze schodów; na pierwszym planie uwolniony stąpa pośpiesznie i szeroko, aby jaknajprędzej wydostać się poza bramę, święty — tradycją średniowieczną dużo większy od swego protegowanego, tak że ten chłopiędziem się zdaje — nachyla ku niemu głowę i wiedzie go za rękę.

Predella — zarówno jak i skrzydła zewnętrzne ze scenami męki Pańskiej — malowana jest niedbale i pobieżnie, lecz, jak się zdaje, wyszła z pod tej samej ręki.

## II.

W znanym kościółku w Dębnie pod Nowym Targiem, publikowanym w V tomie *Sprawozdań* przez Łuszczkiewicza, znajduje się również tryptyk, dochowany z całkowitem uwieńczeniem, fialami i maswerkiem (fig. 4). Łuszczkiewicz wspomina o nim, jako o bardzo wybitnym dziele krakowskiego cechowego malarstwa i zaznacza, że pożądanym byłoby dobre odfotografowanie zabytku, gdyż w drewnianym kościółku może on łatwo zniszczyć wskutek pożaru. Niestety, zwykłymi środkami fotografa-amatora uzyskanie dobrego zdjęcia jest prawie niemożliwe, wskutek bardzo niekorzystnego oświetlenia. Jednakże, nawet słaba fotografia może nam dać pojęcie, że tryptyk w Dębnie stoi znacznie wyżej od lipnickiego ołtarza ś. Leonarda — więcej tu znacznie swobody, życia, wyrazu — schemat zastąpiony został bystrą obserwacją, która nie przelamuje więzów stylowych, zachowuje całą uroczystą powagę kościelnego obrazu (czego już brak małemu lipnickiemu tryptyczkowi ze ś. Mikołajem) lecz nadaje mu indywidualne, dramatyczne piętno. Madonna dzierząc dzieciątka, patrzy na widza z wyrazem bólu; ściągnięcie podniesionych brwi, charakterystyczne zaciśnięcie ust sprawia wrażenie, jakby powstrzymywała łkania. To jest Dolorosa, Smętna Dobrodziejka, choć ikonograficznie do grupy tej się nie zalicza, bo brak emblematów, pojęciu temu właściwych. Lecz dzieciątka dostraja się w zupełności do typu Maryi. To nie maleńki Jezusik, sięgający do kwiatka, ptaszka, klamry błyszczącej — uśmiechający się do uśmiechniętej, młodziutkiej matki; to Chrystus-dziecko, z powagą zwracający się do ś. Michała i błogosławiącym gestem rozgrzeszający duszę, na szalach archanielskich ważoną: pod gestem tym szala dobrych uczynków staje się ciężką, przeważa i ziemi prawie dotyka. Archanioł Michał to typ młodego rycerza-mocarza, o pięknej małej głowie, na szerokich potężnych barkach osadzonej. Głowa to niezwykle piękna i szlachetna — taka jakiej się często w naszym cechowym malarstwie nie spotyka. Najsłabszą jest postać ś. Katarzyny, o obojętnej, nic nie mówiącej twarzy, — natomiast na skrzydłach uderza nas znów typ ś. Jana Chrzyciela, piękny i surowy. Koloryt o akordzie zwykłych w gotyku, lecz głębokich i soczystych tonów: ciemno-czerwony i ciemny szafir, podkreślony złotem, dominują; draperye, monotonne i suche w ołtarzu lipnickim, tu nabierają życia i rozmachu: szerokie płaszczyzny, zgniecione lekko u brzegu, rozdymają się w wietrze i otaczają figurę skłębionymi zwojami materyi. Naga postać dzieciątka, jakkolwiek zbyt drobna w sto-

sunku do swych proporcji kilkoletniego chłopaczka, dowodzi zupełnie poważnej obserwacji natury. Staranny i delikatny modelunek nadaje głowom dużą plastykę (szczególniej głowie ś. Michała). Wreszcie tło, w lipnickim tryptyku wyciśnięte w tak pospolity



Fig. 4. Dębno, kościół. Tryptyk.

w naszym cechowym malarstwie wzór ukośnej kraty, wypełnionej motywem zbliżonym do stylizowanej linii, tu pokrywa się pięknym ornamentem o liściastych gotyckich wolutach.



Tryptyk z Dębna ma obecnie predellę pokrytą późnem, słabem malowaniem i cyboryum barokowe grubej roboty. W zakrystyi jednakże znajduje się stare drewniane, cyboryum — które należałoby może ustawić na pierwotnem miejscu.

## III.

Trzeci tryptyk, któremu słów parę poświęcić zamierzam, znajduje się w kościele przydonickim (pow. sądecki). Przedstawia on zaślubiny ś. Katarzyny i ś. Mikołaja (fig. 5).

Pośrodku Madonna, o miłym, polskim, dziewczęcym typie, na tle mandorli i krzewu; dzieciątko, przez nią trzymane, wkłada pierścień na palce ś. Katarzyny, o typie bardziej niemieckim i oczach zbyt wypukłych i dolną powieką osłoniętych, co twarzy daje wyraz sennego znużenia. Z drugiej strony ś. Mikołaj, przedstawiony jak starzec zgryźliwy i zrzędlawy, w infule nasuniętej na oczy i z pastorałem sztywno trzymanym w zaciśniętej pięści. U dołu kłęczący fundator, ksiądz, może proboszcz przydonickiego kościoła.

Łuszczkiewicz, opisując tryptyk ten w Wiad. Arch. Num., nazywa go siedmnaście-wiecznym i wykonanym według holenderskich (?) sztychów, twierdzenie to zaś opiera na kompozycjach skrzydeł bocznych. Niestety, nie mogę przedłożyć fotografii tych skrzydeł —

lecz na podstawie szczegółowego badania mogę zapewnić, nie mają one nic wspólnego ani z XVII w., ani z holenderskimi sztychami. Stroje figur wskazują wyraźnie na połowę XVI w., a kompozycje opierają się zapewne o ryciny niemieckie tej samej epoki. Przedstawiają one cztery sceny życia ś. Katarzyny: dysputę z uczonymi, scenę przed biczowaniem (święta obnażona, zawieszona za ręce na słupie), ścięcie i apoteozę świętej. Środkowy obraz w stylu i kostyumach wydaje się być wcześniejszym. Zarówno strój Madonny, jak i ś. Katarzyny — tej ostatniej szczególnie — jest niemie-



Fig. 5. Przydonica, kościół. Obraz środkowy tryptyku.

cki z początków XVI w. Ś. Katarzyna ma na ramionach futrem podbitą pelerynę, ów goller, którym w początkach XVI w. norymberskie panie osłaniały zbyt głębokie wycięcie sukni, a strój ten, zarówno jak i układ włosów, płaszcz i prawej ręki, przypomina zlekka obraz ś. Katarzyny Kulmbacha obecnie w Muz. Czart. Madonna natomiast jest bezpośrednio wzięta z miedziorytu Dürera »Maria mit der Sternenkron« z r. 1516. Zmianie uległy: poza dziecka — które tu podaje pierścień ś. Katarzynie — typ Maryi, spolszczony w dalszym tryptyku, i jej gwiaździsta korona, zbyt wysoka i strzeliście gotycka dla smaku naszego malarza. Zastąpił ją więc niską, ciężką pseudo-renesansową. Odmianie uległ i zewnętrzny wygląd tryptyku: zamiast wysmukłych fiali i przeźroczonego maswerku, obramiających wysoki obraz szczytowy, tryptyk zamknięty jest półkolistym obrazem ś. Trójcy. Ornament w tle i ramach wyraźnie renesansowy. Koloryt zatracił głębokie tony, występuje barwa szara, blado-różowa etc. Wszystkie te cechy, razem zestawione, każą wnioskować, że przydonicki tryptyk ś. Katarzyny powstał w drugiej połowie XVI w. i że jest typowym dziełem swego czasu. Sprawność techniczna dość znaczna, ładna głowa Maryi, piękny wzór ornamentu świadczą, że tryptyk ten jest dziełem stołecznego i niepośledniego malarza; lecz malarz ten jest na wskrós niesamodzielny, i to nie w dawniejszym znaczeniu tego wyrazu. Malarz cechowy poprzedniego okresu, piętnastowiecza, malował typy zgodnie z tradycją, powtarzał uświęcone kompozycje — lecz typy te i kompozycje były własnością ogólną, z której czerpać każdy malarz był obowiązany, a przetwarzał je w miarę zdolności. Tu widzimy poddawanie się bezwzględne nietylko pewnym regułom i przepisom obowiązującym dla wszystkich, lecz i wpływowi wybitnych indywidualności, — nie przetwarzanie szablonów, lecz kopiowanie indywidualnych pomysłów. To już początek końca cechowego malarstwa.

Trzy te tryptyki, znajdujące się dotąd na miejscu pierwotnego przeznaczenia, nie-restaurowane i dochowane w całości, są interesującym materiałem do dziejów cechowego krakowskiego malarstwa. Pierwszy z nich lipnicki, jest rzemieślniczym, przeciętnym przykładem malarstwa cechowego końca XV stulecia; drugi dobrym i pięknym przykładem tegoż malarstwa z pierwszej ćwierci XVI w. Trzeci wreszcie pokazuje nam, w jaki sposób przejmowało ono renesansowe wpływy, przeradzało się w ślepe naśladownictwo — i konało.

---

## DWIE CENNE POLSKIE PAMIĄTKI W WIEDNIU

OPISAL

STANISŁAW TOMKOWICZ.

W mało zwiedzanym, od niezbyt dawna otwartym dla publiczności, zbiorze zabytków kościelnych nadwornej kaplicy cesarskiej w Burgu wiedeńskim (»Geistliche Schatzkammer des allerh. Kaiserhauses«) znajdują się wśród mnóstwa wyrobów złotniczych, kosztowności, haftów i tkanin, trzy przedmioty, mające związek z Polską, o ile wiem, przez nikogo z Polaków dotąd nie opisane. W przedsionku wisi na ścianie dość duży arras, oznaczony l. 5. Przedstawiono na nim w środku postać alegoryczną Charitas, otoczoną trojgiem dzieci i trzymającą w ręku serce płonące. Po bokach z jednej strony: Dawid, Tobiasz i na drugim planie scena miłosiernego Samarytanina, z drugiej strony Magdalena, zlewająca Chrystusowi nogi wonnym olejkiem. Piękny szlak wśród ornamentów groteskowych ma wplecione postaci alegoryczne. Według urzędowego katalogu (»Führer«), wydanego w r. 1909, jest to jeden numer z cyklu 7 cnót, robota brukselska z drugiej połowy XVI w. Arras stał się własnością cesarza Maksymiliana II, przy podziale spadku po siostrze jego Katarzynie, królowej polskiej. Trzecia ta żona Zygmunta Augusta nie żyła z mężem i osiadłszy w Linczu, tam umarła na kilka miesięcy przed nim, w lutym r. 1572. Czy ten arras był w Polsce, nie wiemy.

Ważniejsze są dla nas dwa dalsze przedmioty, umieszczone obok siebie w środkowej z trzech szaf oszklonych w drugiej, głównej sali, na prawo głównego przejścia przez jej długość. Udało mi się uzyskać pozwolenie ich fotografowania dla Akademii Umiej. Ze względu na znaczenie historyczne i wartość artystyczną godne są publikacji i szerszego omówienia.

### I.

Jeden z nich, to pacyfikał<sup>1)</sup> średniowieczny, oznaczony Nrem 216. W katalogu z r. 1909 napisano, że mieści kilka cząstek drzewa Krzyża ś., ozdobiony herbami pol-

<sup>1)</sup> Tak u nas powszechnie nazywają krzyże niezbyt wielkie z postumentem, zawierające relikwie Krzyża ś., niecałkiem właściwie, bo nazwa ta w zwykłym użyciu kościelnym oznacza tabliczkę z relikwiami, po zniesieniu pocałunku pokoju podawaną wiernym, zwłaszcza kapłanom, do pocałowania podczas mszy ś. przed komunią ś. (*pax, osculum pacis, pacificale*). Por. Otte, *Handbuch der Kirchl. Kunstarchäol.* Wyd. 5-te, I. 207. Tenże, *Archäol. Wörterbuch* pod: *pacificale* i *Kusstäfelchen*.

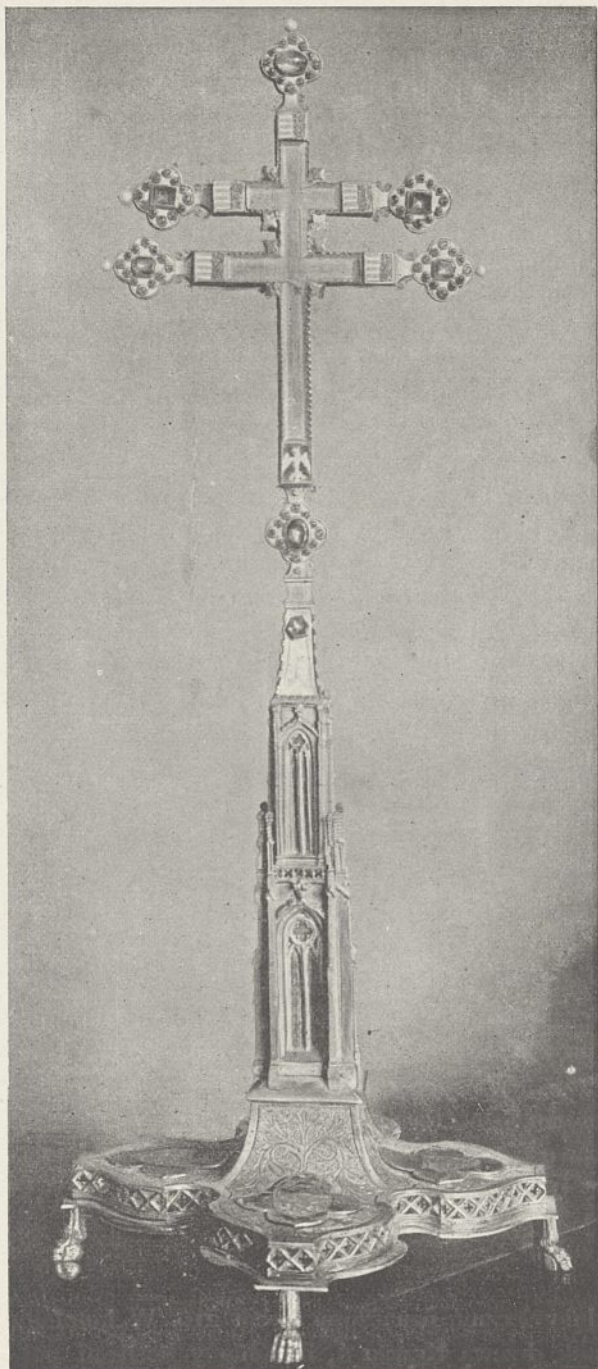


Fig. 1. Wiedeń. Skarbiec kaplicy zamku ces.  
Pacyfikał z daru Ludwika króla polsk. i węg.

u. *Erhaltung der Baudenkmale*. Rocznik XIX, Wiedeń 1874, str. 82 i n. Opis niezbyt ścisły i wyczerpujący, reprodukcja drzeworytowa licha.

skimi i węgierskimi z czasów Ludwika II, króla węgierskiego i polskiego<sup>1</sup>). Wizerunek tego pacyfikału z dwóch stron i szczegół podajemy ze zdjęcia fotograficznego w fig. 1, 2 i 3. Mierzy on wysokości (z perłą u szczytu) 0'652 m. Jest ze srebra miejscami pozłacanego, częściowo kutego, w znacznej części lanego, z rytowaniami, emalią, drogimi kamieniami i kilku perłami. Ma kształt krzyża patriarchalnego (*crux bipartita*), osadzonego zapomocą nogi wieżyczkowej na stopie szerokiej, w kształcie czworoliścia. Na 4 łapach zwierzęcych palczastych, lecz z boku kopytko nieco przypominających, w wysokości 0'031 m, spoczywa ogzysmowany cokół z przeźroczą gotyckiego. Na nim leży stopa relikwiarza, złożona z 4 liści, wklęsło wygiętych, o kształcie gruszkowego przekroju żeber gotyckich. Tworzą one razem w rzucie poziomym figurę regularną, wdzięcznie wykrawaną, której większa średnica wynosi 0.25 m., a wliczając występujące nieco łapki, 0'275 m. Powierzchnia każdego z tych liści pokryta jest cyzelowanym płaskim ornamentem roślinnym, który otacza kontury czworoliścia z tarczą herbową w środku, o rysunku listków zakreślonym łukiem podwójnie wygiętym (*Eselsrücken*). Czworoliście te, na osobnych blachach wycięte i nitami przytwierdzone, nie są jednakie. Dwa z nich, na przedniej i na tylnej stronie relikwiarza, mają prócz obwódki srebrnej gładkiej także wewnątrz niej maswerk najprostszego pomysłu (fig. 3). Wnętrze maswerku i trójkąciki między maswerkiem a obwodem wypełnia w polach wyżłobionych emalia z masy

<sup>1</sup>) Pisał o nim: K. Lind, *Ein mittelalterl. Altarkreuz*. *Mitteil. d. Zentral-Kom. zur Erforschung*

przejrzystej, przez którą widać na dnie wyżłobienia ryte w metalu żyłki liści. W każdym maswerku są trzy listki kwiatu bratka brunatno czerwone, środek kwiatu jest szafirowy, trójkątne zaś ciemnozielone. Tarcza herbowa mieści cyzelowanego w srebrze orła polskiego w koronie, pozłoczonego, na tle emalii nieprzejrzystej, silnie żółtej, a nie czerwonej, jakby właściwie być powinno. Druga para czworoliści podobnego kształtu, na stopie relikwiarza, jest bez maswerku; bratki emaliowane są przejrzyste, zielone, ze środkiem szafirowym, na tle mętnobrunatnym. Tarcze herbowe na tych drugich czworoliściach zawierają herb węgiersko-andegaweński: na połowie pola cztery rzeki czy belki srebrne, złoczone, na tle emalii żółtej (powinna być czerwona), nieprzejrzystej, na drugiej połowie — lilie srebrne, złoczone, na tle emalii szafirowej przejrzystej. Ale jedna z tych tarcz, może później dorobiona, ma części metalowe wypukłe, a emaliowane wklęsłe, jakby zapadnięte, zielone zaś listki bratka grubszej i dość niedołężnej roboty, z masy mętej.

Wyżej wznosi się na kwadratowej podstawie wieżyczka gotycka, wysmukła, zwężająca się ku górze, ze szkarpmi pod kątem prostym podpierającymi narożniki i zakończonymi każda pinaklem, dwupiętrowa, z dużymi stosunkowo oknami, których maswerki zdobią wnęki, wypełnione w głębi emalią ciemno zieloną, przejrzystą, częściowo uszkodzoną. Obramienia okien profilowane przechodzą górną w łuk lekko podwójnie przegięty i ozdobiony żabkami, a u góry wystrzela z niego płaski kwiatonik. Piramidalny hełm wieży, na którym z przodu osadzony jest średniej wielkości szafir szlifowany, przechodzi w podstawę krzyża.

Krzyż jest o dwóch ramionach poprzecznych. Dolna pionowa odnoga krzyża ma wys. 0'155 m., boczna odnoga dłuższego ramienia poprzecznego długości 0'07 m.; boczna odnoga ramienia krótszego nad niem 0'05 m. Odnogi krzyża wybiegają każda w klejnot srebrny czworolistny; jest takich sześć, każdy po stronie przedniej relikwiarza ma w środku na tle emalii turkusowego koloru dość duży szafir prawdziwy, szlifowany w fasety, otoczony wieńcem małych szkiełek szafirowych, nieszlifowanych. Tylko nad górnym ramieniem pionowym szafir duży jest odmienny, blado błękitny, en cabochon. Zewnętrzne zakończenie tych klejnotów bocznych i górnego stanowi wolno na druciku sterząca perła prawdziwa.

Połączenie klejnotów z ramionami ma kształt szyjki o czterech powierzchniach wklęsłych; każde z takich połączeń przyozdobione jest po dwóch bokach rozszerzającymi je esownicami z drucików. Kąty przy spotkaniu się ze sobą ramion krzyża wypełnione są każdy listeczkami, na dwie strony z przodu i z tyłu wyrobionym jednako. Małe te listeczki pokryte są emalią ponsową przejrzystą, a mają środek emaliowany, przejrzysty, szafirowy. Przez emalię widać drobnuteńkie rytowane żyłki listków.

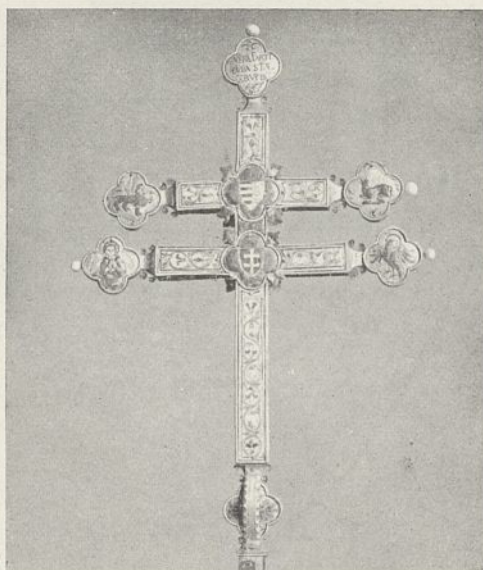


Fig. 2. Odwrotna strona krzyża, szczegół do fig. 1.

Z przedniej strony relikwiarza (fig. 1) powierzchnia krzyża wypełniona jest płytkami z krystalu górnego, nakrywającymi cząstki drzewa Krzyża ś., i ujętymi w srebrną ząbkowaną listewkę z blaszki. Te płytki przezroczyste nie dochodzą do końca ramion krzyża. Dopełniają ich w tych końcach kwadratowe srebrne tarcze herbowe z herbem andegaweńsko-węgierskim. W jednej połowie pola są rzeki białe emaliowane na tle żółtem emaliovanem. Emalia jest żłobkowa, nieprzezroczysta. Na drugiej połowie lilie złoczone na tle emalii szafirowej, żłobkowej, przejrzystej.

Po tejże stronie dolny koniec ramienia pionowego ma na tarczy prostokątnej orła polskiego z emalii białej na szmaragdowo zielonem polu; emalia zielona jest przejrzysta.

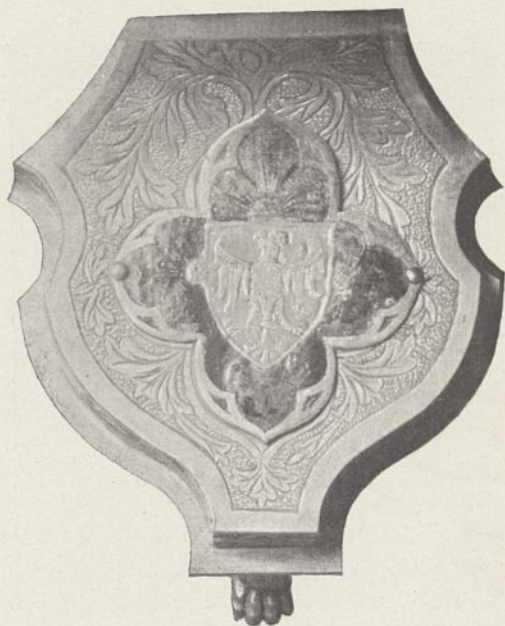


Fig. 3. Herb polski. Szczegół do fig. 1.

»croix pattée«. Odnoga dolna pionowa ma brzegi równoległe i dochodzi do samego brzegu tarczy, lecz tu brak atrybutów herbu węgierskiego. Emalia czerwona i niebieska jest przejrzystą.

Czworoliść u dołu krzyża, a nad hełmem wieży stanowiącej podstawę relikwiarza, ma na powierzchni metalowej rytowanego orła dwugłowego<sup>1)</sup>; wyźłobienia rytowania napuszczone są czarną masą szklistą. Rysunek ten jest już nie średniowieczny, a jeszcze późniejszym dodatkiem jest zasłaniający go częściowo kabłąk pionowy, przynitowany zewnętrznie, a zapewne dany dla wzmocnienia delikatnego połączenia podstawy z krzyżem. Cztery boczne czworoliście, zakończone ramiona poziome krzyża, posiadają powierzchnie metalowe ozdobione symbolami ewangelistów z emalii żłobkowej, przejrzystej, w skombinowanych barwach: zielonej, czerwonej, brunatnej, żółtej i szafirowej. Na resztę wolnego pola przy każdym symbolu rzucono podobny wielobarwny ornament

<sup>1)</sup> Por. niżej K. 12.

listeczków emaliowych. Na górnym czworoliściu wryto i czarną masą wypełniono napis:

Vera parti  
cula Stae  
ercvis

pod nim takiż czarny skręt kaligraficzny. Pole napisu otacza obwódka delikatnych skrętów barokowych z zielonej emalii przezrystej. Boczne ściany grubości krzyża, mieszczącego relikwie, ozdobione są rombami z druciku srebrnego, dość delikatnej roboty filigranowej.

Czy pacyfikał ten jest istotnie darem Ludwika polsko-węgierskiego? Nie są nam znane daty historyczne, na których opiera się twierdzenie urzędowego katalogu<sup>1)</sup>, ale popierają je dostatecznie świadectwa wewnętrzne, dające się wyciągnąć z samego przedmiotu.

Ludwik z domu andegaweńskiego, król węgierski od r. 1342, potem i polski od r. 1370, † 1382, żył w czasach silnie rozwielnionego kultu relikwii. Sam bardzo pobożny, uprawiał ten kult w wysokim stopniu, a miejsca cudowne hojnie obdarowywał cennymi relikwiarzami i kosztownymi przedmiotami. Sporą ich ilość posiada po dziś dzień skarbiec klasztoru w Mariazell w półn. Styrii<sup>2)</sup>, gdzie nawet średniowieczny kościół klasztorny, później powiększony i przebudowany, jego był fundacyi. W Akwizgranie zaś w skarbcu katedralnym znajduje się kilka relikwiarzy podobnego pochodzenia<sup>3)</sup>, których pomysł i złotnicze wykonanie bardzo przypomina pacyfikał wiedeński; zwłaszcza uderza podobieństwo rysunku nóżek i stóp jednych i drugich naczyń, tudzież umieszczonych na liściach ich stopy tarcz z emaliowanymi herbami Węgier i Polski. Relikwiarz, w wymienionym artykule Bocka przedstawiony jako fig. 1, ma dolny cokół przeźroczy całkiem taki sam jak cokół naszego pacyfikału. Na srebrnej znów ramie obrazka koronacyi M. Boskiej w Akwizgranie (u Bocka fig. 7) widzimy między innymi powtarzające się kilka razy takie same emaliowane herbiki Węgier, niektóre podobnie jak na ramionach krzyża przodkowej strony naszego pacyfikału umieszczone na tarczach równoległobocznych, tylko że te równoległoboki nie są kwadratami, ale rombami na kant postawionymi. Pola z herbami przeplatane są polami ornamentacyjnymi, na których sploty roślinne cyzelowane powtarzają niemal dosłownie motyw i rysunek i nawet wykonanie liści rytych na stopie naszego pacyfikału dokoła tarcz jego herbowych (fig. 3). Coś podobnego powtarza się jeszcze i na kunsztownej ramie srebrnej cudownego obrazka M. B. w Mariazell, tylko że sploty roślinne są tu — o ile pozostały w mojej pamięci i co potwierdza fotografia, którą posiadam — wypukło trybowane; niestety reprodukcya w cytowanej pracy Petschniga jest niedokładna i niewiarygodna. Według ściślejszego od reprodukcji opisu Petschniga przeplatają się tam również herby węgierskie z polskimi — nie zaś, jakby wskazywał jego drzeworyt na fig. 17, z orłami dwugłowymi — a w herbach polskich zachodzą co do kolorów heraldycznych nieścisłości podobne jak na pacyfikale

<sup>1)</sup> *Führer durch die geistliche Schatzkammer des allerh. Kaiserhauses*. Wiedeń 1909. Nr 216 na str. 68.

<sup>2)</sup> Hans Petschnig, *Die Wallfahrtskirche zu Maria-Zell*. *Mitteil. der Zentralkomm. z. Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*. Roczn. XIV. Wiedeń 1869, str. 67 i n.

<sup>3)</sup> Fr. Bock, *Die Geschenke Ludwig des Grossen an die Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen*. *Mitteil. d. Z.-K. z. Erforschung und Erhaltung d. Baudenkmale*. Roczn. VII, Wiedeń 1862, str. 113 i n. — Por. Fr. Bock, *Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze*. I. Th, Aachen 1868. Dwa zeszyty; w drugim o darach Ludwika króla polsk.-węg.

wiedeńskim. Można je wytłumaczyć albo niedostateczną biegłością złotników ówczesnych w wypalaniu barwników, albo pewnem lekceważeniem, z jakim rękodzielnicy i artyści obchodzili się czasem z przepisami heraldyki.

Nie brak tedy analogii, przemawiających silnie za pochodzeniem naszego pacyfikału od tego samego króla, który obdarował skarbiec w Akwisgranie i Mariazell, a połączenie herbów Węgier i Polski wskazuje, że pacyfikał robiony był po r. 1370, tj. po dacie objęcia przez Ludwika także i tronu polskiego. Przyjęciu ostatniej trzeciej części wieku XIV nie sprzeciwiają się też właściwości stylowe i techniczne pacyfikału. Ale tu należy uczynić niejaki zastrzeżenia.

Pewne szczegóły wskazują, że relikwiarz w postaci dzisiejszej nie powstał na raz, cały z jednego rzutu, ale został złożony z różnych części nie równoczesnego pochodzenia. Sam krzyżyk z drzewem Krzyża ś., a przynajmniej przodkowa jego część, jest roboty średniowiecznej i mógł początkowo istnieć sam dla siebie, może bez zakończających jego ramiona kunsztownych czworoliści, jako duży co prawda pektorał. Z temi zakończeniami rozmiary jego (wys. ok. 0'27 m., najw. szer. ok. 0'16 m.) stanowczo wydają się do tego użytku za wielkie. Kształt tego krzyża patryarchalnego mógłby nawet — choć to mało prawdopodobne — być w związku z herbem Węgier<sup>1)</sup>. Technika, zwłaszcza części emaliowanych, wskazuje na wiek XIV, a połączenie 5 herbów węgierskich z jednym orłem polskim, współczesnej z niemi roboty i przy użyciu tych samych barw emalii, białej i żółtej, każe odnieść powstanie krzyża do czasów Ludwika węg.-polskiego. On też pewno kazał dorobić cały postument gotycki, z medalionami czworolistnymi, gotyckimi, równie z XIV w. pochodzącymi, ale na których emalia ma inny wygląd i inne odcienie barw. Cała noga, ładnie skomponowana, jest dość grubej stosunkowo do krzyża roboty. W epoce renesansu przyozdobiono górną część relikwiarza, kładąc na odwrotnej stronie krzyża srebrną blaszkę o misternym rysunku i wykonaniu emaliowych skrętów, do której na skrzyżowaniach belek przytwierdzono dwa dawniejsze medaliony czworolistne z herbami węgierskimi. W tym też zapewne czasie dodano do odnog samego »pektorału« zakończenia z klejnotów czworolistnych. Ich zwłaszcza część tylna, tj. emaliowane symbole ewangelistów, dalej orzeł dwugłowy, zasłonięty częściowo kabłąkiem wzmacniającym poniżej dolnej odnogi »pektorału«, wreszcie napis nad odnogą pionową górną, mają cechy epoki renesansu. Cały rysunek czworoliści tych nie jest podobny do czworoliści gotyckich medalionów na stopie i nie gotyckie już są szyjki łączące odnogi krzyża z klejnotami czworolistnymi, ubrane ażurową ozdobą z druciku, w kształcie wolut renesansowych. Uderza szczególnie, że po stronie przedniej czworoliście obwiedzione są listewką gładką, podczas gdy te same części po stronie tylnej mają obwódka z drucika perełkowanego, taką samą jak obwódka całego konturu krzyża po tejże stronie.

Bądź co bądź, te niejednorodne części pacyfikału składają się na całość okazałą, nie we wszystkich szczegółach delikatną, ale ozdobną i bardzo zajmującą, a pod względem kompozycji szlachetną i poważną.

<sup>1)</sup> Herb węgierski za czasów dynastii andegaweńskiej, do której Ludwik należał, składał się z dwóch herbów złączonych: z lilij andegaweńskich i 4 rzek czy belek białych na polu czerwonym. Oprócz tego używano jeszcze i krzyża podwójnego, godła, nadanego ś. Stefanowi jako królowi apostołskiemu przez papieża Sylwestra II. Taki krzyż widzimy też na odwrocie naszego pektorału, jako herbik emaliowany na przecięciu się belki krzyża pionowej z dolną i dłuższą poziomą. Ta nierówna długość belek poprzecznych przemawia za tem, że kształt relikwiarza naśladuje krzyż patryarchalny, nie węgierski.




W chwili oddawania tego opisu do druku dr. Jerzy Kieszkowski w liście z Wiednia nadsyła mi uwagę, że na całym tym krucyfiksie nie ma śladu znaku złotniczego i że »trzon« jego, tj. zapewne część wieżyczkowata nogi między stopą a tem, co nazwałem pektorałem, jest, jego zdaniem, wyrobem nowszym, z połowy pierwszej XIX w., z brązu<sup>1)</sup>. Jeśli tak, to mniemam, że skopiowano w nim srebrny trzon z XIV w.

## II.

Odmianą postać i zgoła różne cechy ma drugi przedmiot, będący pamiątką polską i krakowską w całym znaczeniu.

Niewielki relikwiarz, w stylu renesansu przekwitłego, raczej nawet wczesnego baroku, w szczegółach wykonania nader subtelny, a grą barw bawiący oko, zapisany jest pod l. 217 w Katalogu urzędowym, w którym powiedziano, że z wyjątkiem srebrnego krzyżyka jest szczerozłoty, a przez kard. Jerzego Radziwiłła i kapitułę katedr. krak. ofiarowany był w darze arcyksiężnie Maryi, córce Albrechta V, księcia bawarskiego, która ur. 1551 r., w r. 1571 wyszła za mąż za arcyksięcia Karola styryjskiego i zmarła w r. 1608.

Cała wysokość relikwiarza aż do szczytu krzyżyka wieńczącego wynosi 0,285 m. Stopy eliptycznej w rzucie poziomym średnica dłuższa, łącząca boki, mierzy 0,099 m.; średnica krótsza, od przodu ku tyłowi, 0,096 m. Całość wraz z podstawą jest wykonana ze złota. Przy oględzinach nie spostrzegłem znaku złotniczego. Dodatkowo doniósł mi potem listownie dr. Jerzy Kieszkowski, któremu za to wdzięczność wyrażam, że znak maleńki bardzo płasko odbity znajduje się na przedniej stronie krzyżyka wieńczącego, między głową Chrystusa a tytułem krzyża (INRI). Znaczek ten, według szkicu uprzejmie narysowanego w powiększeniu przez mons. dra Franciszka Hlawati, kapelana kaplicy zamku

ces. w Wiedniu, przedstawia się tak <sup>2)</sup>. Na fotografii jednak widzimy przez lupę w tem miejscu, nie uwidoczniiony w reprodukcji, znak odmiennego kształtu z literami CA. Według M. Rosenberga jest to t. zw. repunca wyrobów srebrnych. Według świadectwa inwentarza relikwiarz był repuncowany w r. 1806/7.

Wobec niezbyt zmniejszonego w porównaniu do oryginału fotograficznego zdjęcia z przodu (fig. 4) i z tyłu (fig. 5) nie widzę potrzeby nad kształtem szczegółowo się rozpisywać. Jest on wykwinny, choć prosty i skromny. Nad nodusem, przypominającym wazon groteskowy, połączenie nogi z właściwym naczyniem na relikwie stanowi wypukło rzeźbiony ze złota orzeł jednogłowy, delikatnej roboty, dzióbem zwrócony ku przodowi, skrzydłami rozpostartymi, wygiętymi nieco w tył, obejmujący trzon nogi cylindryczny, do którego orzeł grzbietem jest przyparty. Na skrzydłach i ogonie ma on pióra z czarnej emalii, obwiedzione brzeżkami złotymi. Szyja, głowa i nogi, pozornie całkiem czarne, mają jednakże wśród emalii złoty cienki rysunek. Wypukłą pierś, a właściwie cały korpus ptaka, oprócz kończyn, tworzy tarcza herbowa, podzielona na 4 pola, całe emaliowane. W dwóch górnych polach widzimy herby: Trąby i Odrowąż, w dwóch dolnych Tarnawa (z krzyżem o dolnej odnodze wydłużonej) i Dąbrowa. Trąby są czarne w polu szafirowem; Odrowąż Szydłowieckich, okolony wężem czy smokiem, gryzącym

<sup>1)</sup> Urzędowy katalog mówi o »postumencie« ze srebra pozłacanego, ale ma może na myśli jedynie stopę.

<sup>2)</sup> W dziele Marka Rosenberga, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, wyd. II z r. 1911, znaku takiego nie znajdujemy, a dwa znaki nieco zbliżone: N O, odnoszą się do złotnika z XVIII w.



Fig. 4. Wiedeń. Skarbiec kaplicy zamku ces.  
Relikwiarz ś. Stanisława biskupa.

się w ogon, biały w polu czerwonym, a smok zielony. Sam rysunek znaku Odrowąża raczej przypomina h. Ogończyk. W Tarnawie krzyż biały w polu czerwonym; w Dąbrowie podkowa biała w polu szafirowym. Razem jest to więc orzeł radziwiłłowski, czyli dawniejszego typu orzeł cesarski, ze skombinowanymi na piersiach herbami Radziwiłłów (Trąby) oraz matki i dwóch babek kard. Radziwiłła<sup>1)</sup>. Po stronie relikwiarza odwrotnej, na tarczy owalnej, wypukłej, przytwierdzonej do trzonu cylindrycznego, widzimy herb kapituły katedr. krak.: 3 korony złote na emaliowym tle szafirowym.

Relikwia zawarta jest wyżej, między dwoma szklami eliptycznymi w złotej oprawie, która po dwóch bokach przy zawiaskach i zamczku ma umieszczone małe ze złota lane posążki, wysokości 0'021 m., misternej roboty i dobrego rysunku; jeden to zap. ś. Paweł wsparty na mieczu; druga figurka to Wiara, trzymająca kielich i krzyż. Pięknie też odlanym jest posążek Chrystusa wys. 0'03 m., przytwierdzony do krzyżyka, wieńczącego relikwiarz, na którego to krzyżyka tylnej stronie wyrytowano narzędzia Męki Pańskiej. Grubość ściany owalu oprawy naczynia na samą relikwię obiegają zewnątrz dwa sznury perełek i między nimi ornament groteskowy złoty, miniaturowego wykonania, na tle czarnej emalii, czy niella. Oprawę tę dołem podpierają rozchodzące się na dwie strony lekkie esownice; wytwornie rozczłonkowane i częściowo przybrane perełkami emaliowanymi na grzbietach. Podobne mniejsze, inaczej odwrócone dwie esownice w górze tej oprawy zbiegają się u wyrostu nogi krzyżyka wieńczącego; dwie zaś silniejsze i cięższe esownice zdobią przejście ze stopy do trzonu nogi. Inne skręty jakby klamry spajają po bo-

<sup>1)</sup> Matką kardynała była Szydłowiecka h. Odrowąż; tej zaś matką Targowicka h. Tarnawa. Matką Mikołaja Czarnego Radziwiłła, ojca kardynała, była Kiszczanka h. Dąbrowa.

kach trzonu nad nodusem kończyny skrzydeł orła z brzegami tarczy herbowej kapituły krak. Pod tą tarczą wypełnia próżne miejsce rodzaj zwitku, naśladowującego wycinaną i skręcaną skórę. Wszystkie te ornamenty są nader szlachetnego pomysłu i wykonania.

Atoli największą obok tych subtelnych form ozdobę relikwiarza stanowi jego część kolorystyczna, emalia. Jest ona przeważnie żłobkowa i przejrzysta. Całą powierzchnię listewek, stopy, nogi nodusu i wogóle wszystkich części od dołu aż do wysokości orła pokrywa rzucik złożony z listeczków, kwiatów gwoździków i innych, ślimaków, libell, motylów i ptaków, bażantów i pawi, których rozmiary dadzą się tylko mierzyć na milimetry, a na których zabarwienie składają się kolory: karmazynowy, szmaragdowy, szafirowy i czarny. Trudno opisać silny efekt tej ozdoby. Barwy są niezmiernej żywości i natężenia, igrają jak różnokolorowe motylki po błyszczących powierzchniach złota, mieniają się jak piórka kolibrów. Na ptaki, owady i kwiaty, mierzące po parę milimetrów wysokości lub średnicy, składają się szczegóły, wykonane kilku barwami, a blask ich powierzchni podnosi to, że przez emalię widać dno złote, rytowanym rysunkiem wypełnione, na tem dnie widać nawet wypukłości modelunku zwierzątek tych i roślin, po których ślizga się światło.

Nodus, podobnie ozdobiony, podzielony jest na pola liniami geometrycznymi z czarnej emalii; talerzyk płaski nad herbami, a pod relikwiami, cały pokryty emalią karmazynową przejrzystą.

Nie małą rolę odgrywa emalia biała, oczywiście nieprzejrzysta, mleczna. Nią pokryta jest dolna listewka podstawy, a na tem tle biegnie ornament drobniutkich skrętów złotych; wyżej cokolik pionowy, oddzielający stopę od początku nogi, ma na białem tle, podzielonem podwójnymi linijkami pionowymi na kwadraciki, maleńkie złote czworoliście, które sprawiają wrażenie roboty ażurowej. Z białej emalii, miejscami nie wypełniającej żłobkowanych wgłębień, lecz jakby na równej powierzchni narzuconej, są światła i wypukłości na skrętach wolno czepiających się nogi, dolnej części oszklonego owalu relikwiarza, podstawy krzyżyka wieńczącego całość, dalej sznurki mikroskopijnych różnego kształtu perełek, obiegające wałeczki i gzymsiki nogi i nodusu, i wreszcie ciało Chrystusa na krzyżu. Po stronie przedniej nodusu umieszczony jest szlifowany rubin niewielki wśród ornamentów roboty złotniczej i emaliowej.

Z tą bogatą kolorystyczną ozdobą łączy się doskonale napis, który dwoma wstążeczkami obiega powierzchnię wypukło wygiętej dolnej części stopy. Litery jego są to



Fig. 5. Odwrotna strona relikwiarza, szczegół do fig. 4.

pięknie narysowane kapitaliki jednostajne, złote, na szafirowem tle wstęgi o 0'003 m. szerokości, pokrytej emalią przejrzystą. W wierszu I czytamy tam:

*† geor<sup>a</sup> cardlis radziwil epvs cracovien et eiusdem ecclae captvm,*

a w wierszu II pod nim

*ser<sup>mas</sup> mariae archiducissae avstriae de brachio s. Stanislai epi et martyris d. d: MDXCVII<sup>1)</sup>.*

Dołączone tutaj fotograficzne zdjęcia relikwiarza widzianego z przodu (fig. 4) i z tyłu (fig. 5), wielkości trochę zmniejszonej, dają wyobrażenie o kompozycji jego i rysunku; nie mogą oddać mikroskopijnej subtelności szczegółów, tudzież całej piękności i blasku bogatej gammy barw tego zabytku, który na ogół przypomina nieco krakowski relikwiarz ś. Zygmunta w katedrze na Wawelu, przewyższa go jednak wytworną szlachetnością form, efektem kolorystycznym i doskonałością roboty.

Co do historii relikwiarza, poza napisem na nim samym brak innych źródłowych wiadomości. Musimy poprzestać na kombinacjach i domysłach. Arcyksiężna Marya, z rodu Wittelsbachów, była, jak już wiemy, córką Albrechta V księcia bawarskiego; ten Albrecht, † 1579, jako prawnuk po kądzieli ces. Fryderyka III przez jego bratanicę Elżbietę, córkę ces. Albrechta II, a żonę naszego Kazimierza Jagiellończyka, był z daleka spokrewnionym z ostatnimi Jagiellonami polskimi. Węzły te wzmoeniło jeszcze jego małżeństwo, ożenił się bowiem w r. 1546 z Anną, córką ces. Ferdynada I i Anny, córki Władysława Jagiellończyka, króla czesko-węgierskiego, a siostrą dwóch żon Zygmunta Augusta, pochodzących z domu austriackiego. Córka więc Albrechta V bawarskiego, Marya, była siostrzenicą dwóch z kolei królowych polskich; jako żona zaś arcyksięcia Karola styryjskiego, była ona matką dwóch innych królowych polskich, Anny i Konstancyi, obu z kolei żon Zygmunta III. Pierwsza z nich żyła do r. 1598.

Jaki mógł być bezpośredni powód ofiarowania w r. 1597 cennego z Krakowa upominku matce ówczesnej królowej polskiej Anny, nie umiem powiedzieć. Wiadomo tylko, że arcyksiężna Marya zawsze silny wpływ wywierała na Zygmunta III, swego zięcia, i gdy w r. 1598 zjechała na pogrzeb córki swej Anny do Polski, pozostała tu przez cały rok i ułożyła wtedy projekt powtórnego małżeństwa Zygmunta III z małą jeszcze wówczas siostrą zmarłej — projekt urzeczywistniony później w r. 1605.

Być może, iż już wcześniej, za życia jeszcze pierwszej żony Zygmunta III, osobistości wśród duchowieństwa polskiego wysoko położone i troszczące się o losy państwa, licząc się z tym wpływem, chciały zjednać sobie przychylność potężnej a energicznej pani, dobrze ją usposobić dla swych osób i dla zamysłów, snutych na przyszłość.

Także i co do pochodzenia relikwiarza ograniczyć się musimy do domysłów. Znak złotniczy nie dał nam tu wyjaśnienia. Na pierwszy rzut oka przedmiot wydaje się być robotą włoską. Ale czy nie mógłby być wykonanym w Krakowie? Kwitnęło w Polsce złotnictwo przez cały wiek XV i XVI. Było złotników bardzo wielu, zarówno Polaków jak cudzoziemców. Dzięki pracom Wład. Łozińskiego wiemy najwięcej o lwowskich. Ale byli też liczni w innych miastach. W Krakowie obok mieszczzańskich, cechowych, pracował zwłaszcza od czasów Zygmunta Augusta zastęp złotników królewskich. Może relikwiarz jest dziełem Włocha, który żył i pracował w Krakowie.

<sup>1)</sup> Znaki skrócenia, których w druku nie można było oddać, znajdują się nad: *cardlis, epvs, ecclae i epi.*

## DOPEŁNIENIE

### DO PRACY: O LECYTACH GRECKICH

SKREŚLIŁ

PIOTR BIEŃKOWSKI.

Już po wydrukowaniu powyższego studium doszło do mej wiadomości, że w Muzeum Techniczno Przemysłowym w Krakowie, tudzież w prywatnym posiadaniu znajduje się kilka lecyt i pokrewnych im arybalów, które, choć same przez się nie mają większej wartości, to jednak w tym związku zasługują na wzmiankę. To samo odnosi się do paru lecytek, które się jeszcze w składach Gabinetu hist. sztuki i archeologii Uniw. Jag. znalazły.

18) Muz. Techn. Przem. 798; w. 0·185; średnica brzuśca 0·085. Pochodzi rzekomo z Grecyi (Aten?). Czerwono żółta glina i rodzaj lazury, którą jest powleczone naczynie, czynią prawdopodobnym ten domysł. Samo naczynie ma obecnie wiele luk i jest posklejane z kawałków. Zewnętrzne cechy takie same jak u n. 1—5. Tylko czarny pokost, którym figury i ornamenty są cienko nałożone, w wielu miejscach się przetarł, tak że przeziera kolor gliny jasno czerwono lazurowanej. Grzbiet nie oddzielony od szyjki. Ozdobę jego tworzy zwyrodniały ornament sztabkowy, mianowicie sztabki przybrały kształt nieforemnych plamek. Poniżej, dokoła grzbietu wieniec pączków lotosu, zwróconych ku dołowi, a u nasady łączonych co czwarty pączek kabłąkami szypułek. Nadto w nieznacznej odległości od nasady szereg grubych krop, niepołączonych z sobą.

Obraz (0·71 × 0·15) jest tylko u dołu oddzielony linią ceglasto czerwoną od reszty brzuśca. Przedstawia walkę pary włóczników w towarzystwie dwóch innych osób. Obaj podnoszą jednakowo prawe ramię z włócznią i występują lewą nogą naprzód; obaj mają na sobie krótkie chitony, paru liniami zaznaczone i płaszczyki, spadające ostrymi końcami z ramion; obaj wreszcie mają nagolenice i krągłe (cyrklem zakreślone) tarcze na lewym ramieniu. Jedna z tarcz, widoczna od zewnątrz, jest ozdobiona dwoma białymi koncentrycznymi pasami. Hełm prawego rycerza miał niegdyś biały grzebień i długą kitę. Po lewej stronie naczynie okazuje w tem miejscu lukę.

Po obu stronach tej heraldycznie skomponowanej grupy spokojnie stojące i przypatrujące się postaci w płaszczach, niepewna, czy męskie czy kobiece. Lewa z długim włosiem, jakoby w warkocz na szyi zaplecionym ma na sobie biały chiton i czarny himatyon przerzucony od prawego biodra ku lewemu ramieniu. Prawa ręka zwieszona, włócznia w lewej bardzo cienka. Rysy twarzy bardzo sumarycznie zaznaczone paru

kreskami. — Prawa postać szczelnie w płaszcz otulona, również bez brody i wąsów, z krótkim włosiem. Włócznia, nie mniej cienka, jest jakgdyby wetknięta w ziemię; przynajmniej nie widać ręki, któraby ją trzymała.

Wykonanie tej sceny jest bardzo niedbałe i nieudolne. Fałdy draperyi są oddane tak grubymi i głębokimi rytami, że pokost w niejednym miejscu się wykruszył. Ogółem jednak linie ryte są jeszcze oszczędnie stosowane. Z tego, tudzież z rodzaju kompozycji i osnowy sceny — częściej na najstarszych czarno figurowych naczyniach (n. p. Berliner Vasenkatalog n. 1745, 1746) — widać, że mamy przed sobą pośledni i rzemieślniczy utwór ceramiki z VI wieku, zapewne attycki. Ale ornament lotusowy, tudzież profil brzuśca silnie ku dołowi wciągnięty, przemawiają za tem, że lecyta powyższa powstała dopiero około połowy tegoż wieku (por. Furtwängler, Berl. Vasenk. n. 1951—5).



Fig. 17. Scena Bakchiczna.

wstecz po za siebie, a więc w lewo zwróconą. Lewe ramię podniesione ku głowie, prawe zgięte w łokciu, być może z krotalami. Twarz uszkodzona. Warkocz na szczycie głowy podwiązany. Chiton z szeroką bortą u dołu i szerokimi półrękawami. Nadto górna część ciała przewiązana skórą zwierzęcą, która jednak dzisiaj nie jest scharakteryzowana jako taka. Nagie części ciała, a może i skóra były niegdyś uwydatnione białą farbą. Fałdy chitonu są naprzemian czerwone i czarne. Za Menadą w podskokach Sylen z ciemnofioletową brodą i czupryną. Reszta długiego włosa czarna. Długi, ale cieniutki ogon od-

19) Muz. Techn. Przem. 789; w. 0'18 (fig. 17). Pod spodem stopy napisane atramentem: Roma 29 Aug. 1845 — I. Wł. N. do Zbiorów Biblioteki Mściowskiej<sup>1)</sup>.

Naczynie tylko zewnątrz tu i owdzie uszkodzone, zresztą nawet nie pęknięte. Gлина i lazura ciemniejsze niż n. 18. Szyjka od grzbietu oddzielona paskiem, ciemno karminowym. Sam grzbiet u góry ozdobiony skarłowaciałym ornamentem sztabkowym (sztabki kształtu krótkich maczug); poniżej wieniec z pączków lotosu, połączonych z sobą — co drugi — kabłąkowatymi szypułkami. Oba ornamenty oddane wyłącznie czarnym pokostem, bez rytanych linii.

Obrazek (0'067 × 0'11), tylko spodem odgraniczony od reszty czarnego brzuśca grubą linią karminową, na której posuwają się w prawo tanecznym krokiem trzy osoby z orszaku Bakchusa. W środku Menada na modłę archaiczną przedstawiona z nogami w prawo, górną częścią ciała z przodu, głową wstecz po za siebie, a więc w lewo zwróconą. Lewe ramię podniesione ku głowie, prawe zgięte w łokciu, być może z krotalami. Twarz uszkodzona. Warkocz na szczycie głowy podwiązany. Chiton z szeroką bortą u dołu i szerokimi półrękawami. Nadto górna część ciała przewiązana skórą zwierzęcą, która jednak dzisiaj nie jest scharakteryzowana jako taka. Nagie części ciała, a może i skóra były niegdyś uwydatnione białą farbą. Fałdy chitonu są naprzemian czerwone i czarne. Za Menadą w podskokach Sylen z ciemnofioletową brodą i czupryną. Reszta długiego włosa czarna. Długi, ale cieniutki ogon od-

Obrazek (0'067 × 0'11), tylko spodem odgraniczony od reszty czarnego brzuśca grubą linią karminową, na której posuwają się w prawo tanecznym krokiem trzy osoby z orszaku Bakchusa. W środku Menada na modłę archaiczną przedstawiona z nogami w prawo, górną częścią ciała z przodu, głową

<sup>1)</sup> Ani Chwałewik: Zbiory Polskie (Warszawa 1915), ani Wiktor Windyg-Wittyg: Ex librisy polskie XVI—XX wieku (Warsz. 1907) nie wiedzą nic o zbiorach i bibliotece w Mściowie. Słownik Geograficzny podaje, że dobra Mściów, położone nad Wisłą pod Sandomierzem, należały w XV wieku do Konicpolskich. Ale do kogo należały w połowie ubiegłego wieku i kto nosił się z zamiarem — widocznie nieurzeczywistnionym — utworzenia w Mściowie biblioteki i zbiorów, kto skupował w Rzymie antyki dla tej instytucji, czyli kogo rozumieć przez inicjały I. Wł. N., oto pytanie, na które nie udało mi się dotychczas znaleźć odpowiedzi.

dany rozcieńczonym pokostem. Krótkie uszy zwierzęce nastroszone, ramiona są nieproporcjonalnie cienkie i tylko ogólnikowo zaznaczone. Oko odtwarzają dwa kółka koncentrycznie ryte. — Na czole orszaku kroczy drugi Sylen, żywym ruchem rąk i zwrotem głowy jakoby zachęcający Menadę do tańca. Broda jego i czupryna tak samo odznaczają ciemnofioletową barwą. Okrągłe oczy i bardzo wielkie uszy oddane są rytemi liniami. — Tło obrazu jest ożywione dekoracyjnymi gałęziami o dwu rzędkach liści przeciwstawnych.

Ogółem mało wewnętrznego modelowania, zwłaszcza na korpusie lewego Sylena. Ale fałdy draperyi są już odróżnione nie tylko rytemi liniami, lecz i kolorami, w czym upatrywać należy dążność do odtworzenia części odzieży w świetle lub mroku. Całość trzyma się jeszcze zupełnie na poziomie sylwetowego malarstwa VI wieku i z przyczyn pod n. 3 podanych odnieść ją należy do drugiej połowy tegoż okresu.

20) Muz. Techn. Przem. 805; w. 13. Wykopana w okolicy dzisiejszego Kerczu, darowana przez p. Zgórskiego r. 1886.

Pyszczyk z częścią szyjki odłamany i niekompletny, dolna część brzuszka ma pokost uszkodzony. Pod względem zewnętrznym odpowiada ta lecyta n. 6, a jeszcze bardziej n. 8. Jak tam, tak i tu dekoracja brzuszka składa się z trzech otwartych ku górze palmet, osadzonych każda na dwóch kółkach, a oddzielonych od siebie zwyrodniałymi pączkami lotosu, które przybrały kształt pałek, ku górze skierowanych. Odrosłe owych pączków są białą farbą wyciągnięte i tworzą trzy arkady nad palmetami. Same liście są czarnym pokostem mniej lub więcej rozcieńczonym wymalowane, a nadto oddzielone i od siebie i od wspólnego ośrodka liniami rytemi. Gdy n. 8 ma dziesięciolistne palmety, tu jest piętnaście liści w każdej palmecie. Główna jednak różnica polega na tem, że tło naszej lecyty jest lazurowane, nie zaś pobielane jak tam.

Natomiast najzupełniej pod względem techniki zgadza się z n. 6—8 lecytka:

21) Uniwers. 1138; w. 011; średnica 0045, z daru X. Wł. Czartoryskiego. Znaleziona w Olbii. Szyjka i uszko utracone. Całe naczynie jest powleczone cieniutką warstwą cielisto żółtej gliny, na której ornamenty są wymalowane ciemnobrunatnym pokostem, odbarwionym prawie wszędzie na czerwony. Na grzbiecie promienie i sztabki w dwu rzędach ponad sobą. Dekoracja brzuszka jak u n. 6 składa się z gałązki błuszczy, obramionej u góry pasem kratkowanym, u dołu czarną linią pokostową.

N. 20 i 21 są znacznie późniejsze od n. 18—20 i mimo czarnofigurowej techniki pochodzą, jak to wykazano na str. 13, — z V, a może początków IV wieku.

Jeszcze jedną czerwonofigurową lecytkę z pierwszej połowy V wieku ma Uniwersytet krak. z daru X. Wł. Czartoryskiego:

22) Uniw. 1167; w. 010, średnica 005 (fig. 18). Uszko odbite, reszta z jasnej, lekkiutko lazurowanej gliny. Niezwykle długa szyjka nie jest niczem oddzielona od grzbieta, na którym czarnofigurową techniką są oddane dwa rzędy sztabek, jeden po nad drugim, tak samo meander, który na szerokości 008 obramia od góry czarno pokostowany brzusek. Na nim figura mężczyzny w płaszczu, wspartego na kiju, zadumanego przed stelą nagrobkową. W tej samej postawie i z podobnym wyrazem melancholii stoi przy nagrobku młody żołnierz grecki wsparty na włóczni, z ciałem lekko pochylonem, głową zwieszoną, jakby pod ciężarem smutnych myśli, którego widzimy na lecytce, reprodukcja Riezlera, Weissgrund. Lekythen, tabl. 23 i 73. Pokrewny motyw ruchu i wyrazu cechuje środkową postać płaskorzeźby nagrobkowej attyckiej w Brytyjskim

Muzeum (Catal. of sculpture (1892), n. 750; Ancient marbles, t. II, tabl. 41). Znamy go także z reliefu znalezionej na Akropoli ateńskiej, gdzie w identycznej niemal postawie i przed podobnym filarem jest przedstawiona Atena (repr. Monuments et Mémoires E. Piot, t. III (1896), tabl. 2). Jak ten relief wotywny, tak i nasza lecytka sądząc z sposobu oddania draperyi pobieżnego, ale znamiennej, z kształtu i proporcji brzuśca, będzie pochodzić z lat około 460 prz. Chr., i to z Attyki.

Na zakończenie kilka arybalów, które zaliczają się do rodziny lecyt z powodu bliskiego pokrewieństwa kształtów, zwłaszcza szyjki, pyszczka i uszka (C. J. G. 8498).



Fig. 18. Mężczyzna w żałobie przed nagrobkiem.

Z nich n. 23—27 mają charakterystyczny kształt naszych karetek do wody i przez niektórych uczonych, jak Walters, History of ancient pottery t. I 190 i Cecil Smith, Cat. of vases in the Brit. Mus. t. IV są wprost nazywane lecytami aryballosowemi na tej podstawie, że rzekomo powstały jako wczesna odmiana rdzennej, »klasycznej« lecyty. Nie jest to jednak prawdopodobne. Ogólna ewolucja kształtów w zakresie sztuki starożytnej, polegająca na dążności do coraz smuklejszych form, przemawia raczej za zdaniem Roberta (w Pauly - Wissowa, Realencyklopädie s. v. aryballos), że przeciwnie się rzecz miała, że lecyta wywodziła się z aryballosa. Fakt jest, że aryballosy tego kształtu jak n. 23, już w pierwszej połowie V wieku się pojawiają i ulegają ciągłym modyfikacjom. Nie ma tedy potrzeby, mimo pewnego podobieństwa szczegółów, wprowadzać obu tych grup naczyń w genetyczny z sobą związek.

23) Muz. Techn. Przem. 802; w. 0'08, obj. 0'165 (fig. 19). Naczynie rzekomo znalezione w Etruryi. Dar nieznanego ofiarodawcy. Doskonale zachowane, tylko kawałek pyszczka przyklejony. Prześliczny lśniący czarny pokost pokrywa równomiernie całe naczynie, ulepione z żółtawo-czerwonej gliny o bardzo cienkich ściankach.

Obrazek (0'045 × 0'045) wydobyty z tła gliny lazuruwanej przedstawia kobietę z koszem ofiarnym w ręku. Jest ona w jońskim chitonie z szerokimi półrękawami i w himatyonie, przerzuconym przez lewe ramię i obciążonym na rogach wisiorami. Głowa w czepku, ujętym szeroką taśmą; w uchu owalny kolczyk. Widocznie powstała przed chwilą z krzesła, którego tylko przednia połowa z jedną toczoną nogą jest odtworzona, i niesie w prawej ręce kosz z trzema rogami, jakiego zazwyczaj używano przy ofiarach. Nad krzesłem zwisa z ściany szeroka wstęga z frendzlą.

Linia terenu jest barwy gliny lazuruwanej, dość szeroka i gruba. Styl jeszcze z połowy V wieku, jak się okazuje z sposobu oddania szat liniami równoległymi. Postać jest utrzymana w charakterze szkicu, oko już w profilu, oddane paru pobieżnymi kreskami, na nogach — zdaje się — obuwiu. Całość sprawia wrażenie bardzo szlachetne i jest istnym cackiem ceramiki attyckiej, utworem surowego pięknego stylu.

24) Uniw. 1149; w. 0'11, średnica 0'065, z daru X. Wł. Czartoryskiego. Całe naczynie z wyjątkiem denka i pręgi biegnącej środkiem dookoła brzuśca, a zdobnej na szerokości 0'10 niewykończonym meandrem, jest pokryte lśniącą, czarną glazurą czyli po-



kostem. Głina, z której aryballos ulepiony, nie jest zdaje się attycka, tylko szarawa, południowo włoska, skutkiem czego i lazura wydaje się ciemniejsza niż zazwyczaj.

25) Uniw. 1152; w. 0.075, średn. 0.053. I ten aryballosik jest cały czarno pokostowany z wyjątkiem denka i dwu pręg, biegnących dokoła, które zachowały kolor gliny, jaśniej lazuruwanej niż n. 24.

26) Uniw. 1130; w. 0.055, średn. 0.04. Z daru K. Wernickiego z Odessy, znalezione w miejscu dawnej Olbii. Pyszczyk utracony, stopka znacznie uszkodzona. Cały aryballosik czarno pokostowany, ale pokost, cienko nałożony, jest miejscami brunatny i starty.

Trzy ostatnie naczynka n. 24—26 były widocznie przeznaczone do pośledniego użytku, dla osób mniej zamożnych. Ale są niewątpliwie autentyczne. Natomiast poważne zastrzeżenia trzeba poczynić co do następującego aryballosu, o którym pomocnica naukowa przy katedrze archeologii klasycznej p. M. Ruxerówna nadsyła następujące trafne uwagi:

27) Lecyta aryballosowa w posiadaniu Cecylii hr. Mycielskiej w Wiśniowej, ze zbiorów po p. Henrykowej z Mycielskich Lisickiej. W. 0.205, średn. 0.12. Naczynie dobrze wypalone. Tylko dziwna rzecz, że glina, z której uszko, pyszczyk i stopa są ulepione, okazuje w przełamaniu barwę czerwono-żółtą, właściwą attyckim naczyniom, natomiast brzusec jest jakoby z szaropopielatej gliny, widocznej nie tylko tam, gdzie są figury i ornamenty, ale i w innych miejscach pod pokostem. Pokost ten pokrywający całe naczynie nie wyjmując stopki, jest czarny o oliwkowym odcieniu, a połysku nieco przyćmionym; gdzieś fioletowe plamy, czerwonych zaś brak.

Kształt naczynia oddala się nieco od normy. Stopka o małej stosunkowo średnicy ma profil bazy attyckiej. Brzusec pękaty wydłuża się lekko ku górze i tworzy z grzbietem jedną krzywiznę. Szyjka oddzielona od grzbietu jakby plastycznym pierścieniem, przechodzi w pyszczyk zupełnie tak ukształcony jak u lecyt. Ucho ma kształt gładkiej wstęgi.

Naczynie uległo widocznie w warsztacie nowożytnego restauratora częściowemu sfałszowaniu. Mianowicie wszystkie figury i ornamenty są wydrapane ostrem narzędziem, które usunęło stary pokost i ześlizgując się zostawiło tu i owdzie ostre rysy, a postaciom nadało poszarpane kontury. Przesztwory wydrapane pokrył fałszerz cieniutką warstwą szarej gliny, a dopiero na tak spreparowanym podłożu wymalował szczegóły postaci, prawdopodobnie temperą. Ornament zaś sztabkowy na szyi i palmetę pod uchem wymalował pastelowo, najpierw farbą czerwoną, potem żółtą; wzór półjajowy — w formie zresztą nieklasycznej — farbą najpierw żółtą, potem czarną na podkładzie czerwonym.

Brzusec zdobią obecnie trzy postaci kobiece, pierwsza na lewo w jońskim chitonie i himatyonie z przegiętą w tył głową i tyrsosem czy berłem w lewej ręce; na przeciw niej druga, w doryckim peplosie, lewą ręką ujmuje szatę, prawą wyciąga przed



Fig. 19. Kobieta z koszykiem ofiarnym w ręku.

siebie; trzecia na prawo, znacznie od obu poprzednich wyższa i ku nim zwrócona, w zwisającej prawej ręce trzymała oinochoę, w lewej podnosiła duży podłużny przedmiot, nie dający się bliżej określić. — Poniżej postaci meander falisty.

Cały ten obrazek, któremu zbywa na tak znamienych dla autentycznych malowideł greckich liniach reliefowych, jest wymalowany gładką lśniącą farbą, dającą się zetrzeć, gdy ją zwilżymy spirytusem.

Widać z tego, że aryballos był pierwotnie pokryty tylko czarnym pokostem. Jedyną jego ozdobę na froncie stanowiła bogato rozwinięta palmeta, w części zniszczona



Fig. 20. Lecytka w późnym geometrycznym stylu.

przez środkową figurę, w części zaś zachowana jako matowy wzór na pokoście. Głównej, niejako rdzennej palmecie odpowiadała zapewne u dołu druga mniejsza; w prawo i lewo rozchodziły się pędy, zawinięte kilkakrotnie w ślimacznice, na których tle były rozrzucone poszczególne listki. Podobnie stylizowane palmetty i pędy znajdujemy pod uchami czar attyckich (Arch. Jahrbuch 1892, str. 110 nst, fig. 13—15), na hydrii Meidiasa z IV w. (Nicole, Meidias tabl. 1), na licznych lecytach aryballosowych z IV w. (Antiquités d. Bosph. Cimm. tab. XLVIII<sub>3</sub> i Jahn, Vasen m. Goldschmuck, tab. II 4; Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei tab. 78<sub>3</sub>, Arch. Zeit. 1879, tab. X), między innymi na słynnej wazie Xenophantosa (Ant. d. Bosph. Cimm. tab. 45).

Pod względem morfologicznym lecyta, o której mowa, należy do form przejściowych. Szyjka jest stosunkowo niedługa, a pyszczyk zajmuje miejsce pośrednie między wczesną formą szerokiej czarki, a znamiennej dla egnackich<sup>1)</sup> i późnych apulskich aryballosów formą dzwonka leśnego<sup>2)</sup>. Tak samo brzusec ma średnicę w stosunku do wysokości mniejszą niż na czerwonofigurowych attyckich aryballosach, u któ-

rych w dodatku stopka jest niewiele węższą od średnicy brzuśca<sup>3)</sup>. Atoli w porównaniu z późniejszymi apulskimi i egnackimi jest nasz aryballos jeszcze bardzo pękaty.

Z tych wszystkich cech wynika, że pochodzi on z drugiej połowy IV wieku, za czym przemawia także ornament, lubo pobieżny, nie pozbawiony jednak piętna stylowego.

Zdobienie tej klasy naczyń jedną tylko palmętą jest rzadkie, ale nie jest bezprzykładne<sup>4)</sup>. I to nakładano ją albo reliefowo, albo barwami. W pierwszym wypadku glinę, nałożoną wprost na pokost, rozrabiano na naczyniu i modelowano, w drugim malowano ornament na pokoście tak jak w czarnofigurowej technice. W jednym czy drugim wypadku po odpadnięciu glinki czy farby pozostają podobne matowe ślady. Ze względu jednak na to, że odrośle palmetty na naszym naczyniu są prawie bez różnicy jednakowo grube, większe prawdopodobieństwo przemawia za tem, że były one

<sup>1)</sup> Archäol. Anz. t. XXIV, Beil. zu Sp. I, n. 6, 9, 19, 22.

<sup>2)</sup> Katalog griech. u. ital. Vasen, Lampertz'sche Kunstversteigerung zu Köln 1907. Nr. 94 i 96.

<sup>3)</sup> Furtw.-Reichhold, Gr. Vasenmal., tabl. 78. Walters, Hist. of ancient pottery, t. I, tabl. 42; Jahn. l. c.

<sup>4)</sup> Furtwängler, Katal. der Berliner Vasensammlung Nr. 2699—2701, 3491, 3645.

nie farbą, ale gliną nakładane, co naturalnie nie znaczy, że były aplikowane. — Szara glina, zielonkawy ton pokostu i brak plam czerwonych, zdają się wskazywać na Włochy południowe jako ojczyznę tego naczynia. —

Wreszcie na uwzględnienie zasługują cztery naczynka napozór zupełnie odmiennego kształtu. Albowiem brzusec ich ma kształt serca, szyjka krótka rozszerza się ku górze i tu rozpląszcza na podobieństwo talerzyka, a stopka jest tak mała jak guzik, skutkiem czego ostałość naczynia jest bardzo mała. Tylko płaskie a szerokie uszko okazuje pewne podobieństwo do lecytowego. A jednak nie ulega wątpliwości, że także takie naczynia nazywali Grecy lecytami, albowiem na jednym z nich, które znajduje się w Neapolu, jest wyryty napis, w którym ono jest nazwane lecytą (C. J. G. 8337). Ten typ lecyt jest częsty zwłaszcza w protokorynckiej ceramice i w starowłoskim »bucchero«. Stąd niektórzy uczeni jak A. Fairbanks (Athenian lekythoi, str. 9) uważają go za podstawowy czyli macierzysty, z którego się wywiodły zarówno aryballos, jak właściwa lecyta. Krakowskie okazy tego typu są wszystkie bardzo znamienne.

28) Muz. Techn. Przem. 800; w. 0'08; objętość 0'19 (fig. 20). Pochodzi rzekomo z Etruryi. Technika, którą naczynko jest przyozdobione, odpowiada późnej geometrycznej epoce. Ornamenty są malowane ciemnobrunatnym pokostem bezpośrednio na glinie, bez pomocy lazury. I tak uszko jest zdobne poziomymi pręgami, górna zaś powierzchnia talerzyka wieńcem kresek. Także ujście szyjki od wewnątrz, a wargi talerzyka od zewnątrz, wreszcie cała stopka u dołu są czarno pokostowane. Sama szyjka ma naturalny kolor gliny i jest od grzbietu oddzielona szerokim paskiem. Grzbiet jest pokryty ornamentem z palczastych liści, który się powtarza — w odwrotnym kierunku — tam, gdzie brzusek wyłania się z stopki. Środkowa część brzusca jest ozdobiona trzema szerokimi pasami, raz grubiej, raz cienie pokostowanymi i zarówno od góry jak i od dołu obramiona trzema cienkimi liniami na naturalnym tle gliny.

Zupełnie podobne naczynia wykopał E. Gabrici w Kume pod Neapolem (repr. Monumenti antichi vol. XXII, tabl. 55, n. 6 i tabl. 51, n. 6 i 8; tabl. 54, n. 4) i odnosi je do VII i VI wieku przed Chr. Nasze naczynie może pochodzić nawet z V wieku, gdyż geometryczny jego charakter zasadza się wyłącznie na kombinacji linii poziomych, która na ostatnich wyrobach powtarza się nawet w epoce rozkwitu.

29) Muz. Techn. Przem. 790; w. 0'09, obj. 0'175, średnica 0'052 (fig. 21). Na spodzie stopki napis jak n. 19. Podobnie jak poprzednie, tak i to naczynko jest prawie nie uszkodzone i nie pęknięte. Z czarnej, a raczej ciemno szarej gliny, w dodatku czarno pokostowane. A więc »bucchero« w pełnym tego słowa znaczeniu. Jest możliwe to, co podaje inwentarz, że pochodzi z Etruryi, chociaż identyczne naczynia znajdowano na całym obszarze Włoch. — Kształt brzuska bardzo zbliżony do jaja. Szyjka cylindryczna z szerokim poziomym kołnierzem, połączona z brzuszkiem zapomocą szerokiego, płaskiego i zwężającego się ku dołowi uszka. Otwór naczynka nader wąski.



Fig. 21. Lecytka  
»bucchero nero«.

30) Uniw. 1115; w. 0095; obj. 0175. Z daru X. W. Czartoryskiego. Technika taka sama jak n. 28. Dekoracja czerwono brunatnymi pasami, jużto ciemniejszymi, jużto jaśniejszymi jest przeprowadzona konsekwentnie tak, że z wyjątkiem grzbietu pokrywa całe naczynie, nawet górną powierzchnię talerzyka i dolną nasadę brzuska. Także linie oddzielające brzuszek naczynia od góry i dołu są znacznie grubsze.

31) Uniw. 1114; w. 009; obj. 017. Pochodzi rzekomo z Capri, darowane przez I. Karnickiego. Niemal identyczne z poprzednim, tylko nieco mniejsze i jeszcze mniej dbale ozdobione. Talerzyk pyszczka zupełnie płaski jak u naczyń, zwanych alabastro-nami. Widocznie zależało na tem, aby z oliwy, z głębi dobytej, nie uronić ani kropelki i zatrzymać ją na talerzyku.

Jak się z powyższego rozbioru okazuje, czternaście nowych naczyń w nim uwzględnionych z wyjątkiem n. 23 nie wznosi się nad średnią miarę, nie nasuwa nowych zagadnień, a więc nie zajmie nawet w krakowskich zbiorach wybitnego stanowiska. Z tem wszystkim zasługiwały na zbadanie. Nie tylko dlatego, że nasze, z naszą kulturą zrosłe, rękami polskich miłośników zebrane, ale także dlatego, że dają pewne wyobrażenie o przeciętnym poziomie cywilizacji greckiej VI i V wieku prz. Chr., zwłaszcza tych warstw, które nie stać było na dzieła celniejszych mistrzów. Poświęciliśmy ich technice, ornamentom i kształtom pilną uwagę, bo jedynie te szczegóły, chociaż napozór obojętne i zbędne, zdołają kiedyś rozświetlić zawiłe drogi rozwoju i zmienny charakter sztuki stosowanej helleńskiej.

---

# SPRAWOZDANIA

## Z POSIEDZEŃ KOMISYI HISTORII SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1910 roku.

### Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1910 r.

Przewodniczący: *Dr. Maryan Sokołowski*, prof. Uniwersytetu Jagiell., członek czynny Akad. Umiej., członek Rady sztuki przy Ministerstwie oświaty, członek koresp. ces. Akademii nauk w Petersburgu, korespondent c. k. Komisji centralnej konserwatorskiej, członek koresp. c. k. austriackiego Instytutu archeologicznego w Wiedniu, członek honorowy Tow. przyjaciół sztuk pięknych, Tow. miłośników Krakowa i Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury w Krakowie, członek honorowy Tow. historyków sztuki w Wrocławiu, członek czynny Tow. starożytników w Królewcu, członek czynny ces. Tow. archeologicznego w Moskwie, dyrektor Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Sekretarz: *Dr. Józef Muczkowski*, st. radca Sądu wyż. kraj. w Krakowie, konserwator.

*Dr. Władysław Abraham*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akademii.

*Dr. Jan Bołoz Antoniewicz*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akademii.

*Dr. Oswald Balzer*, prof. uniw. we Lwowie, dyrektor Arch. aktów grodzkich i ziem. we Lwowie, członek czynny Akad.

*Władysław Bartynowski* w Krakowie.

*Dr. Zygmunt Batowski*, bibliotekarz c. k. Bibl. Uniw. we Lwowie.

*Dr. Klemens Bąkowski*, adwokat w Krakowie.

*Dr. Ignacy Bett*.

*Dr. Piotr Bieńkowski*, prof. Uniw. Jagiell. członek koresp. Akad. w Krakowie.

*ŹE. ks. Dr. Józef Bilczewski*, arcybiskup lwowski obrz. łac., członek czynny Akademii.

*Dr. Ludwik Birkenmajer*, Prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

*Ferdynand Bostel*, prof. gimn. we Lwowie.

*Kazimierz Broniewski* w Warszawie.

*Ks. Antoni Brykczyński*, proboszcz w Goworowie.

*Jan Bukowski*, art. malarz w Krakowie.

*Stanisław Cercha*, art. malarz w Krakowie.

*Adam Chmiel*, archiwaryusz m. Krakowa.

*Ks. Dr. Stanisław Chodyński*, prałat, prof. Semin. duch. w Włocławku, członek koresp. Akad.

*Dr. Wilhelm Creizenach*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad.

*ŹE. Dr. Ludwik Cwikliński*, szef sekcji w Minist. wyznań i oświaty w Wiedniu, b. prof. Uniw. lwowskiego i konserwator, członek czynny Akad.

*Dr. Aleksander Czołowski*, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie, konserwator.

*Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek koresp. Akad.

*Dr. Marcei Nałęcz Dobrowolski* w Krakowie.

*Józef Dziekoński*, architekt w Warszawie.

*Dr. Herman Ehrenberg*, archiwista i prof. Uniw. w Królewcu.

*Władysław Ekielski*, prof. wyższej Szkoły przem. w Krakowie.

*Wacław Fiedorowicz* w Witebsku.

*Ks. Dr. Jan Fijałek*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwator, członek koresp. Akad.

*Dr. Ludwik Finkel*, prof. Uniw. we Lwowie, konserwator, członek koresp. Akad.

*Ludwik Fournier*, b. prof., literat w Lyonie, członek koresp. Akad.

*Dr. Karol Hadaczek*, prof. Uniw. we Lwowie.

*Zygmunt Glogier* w Jeżewie.

*Dr. Maryan Gumowski* w Krakowie.

*Zygmunt Hendel*, architekt w Krakowie, koresp. c. k. Komisji konserwatorskiej.

*Aleksander Janowski* w Warszawie.

- Dr. Wojciech Kętrzyński*, dyr. Zakładu narod. im. Ossolińskich, członek czynny Akad., konserwator we Lwowie.
- Dr. Jerzy Kieszkowski* w Wiedniu.
- Dr. Feliks Kopera*, docent Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum narodowego, konserwator w Krakowie.
- Dr. Józef Korzeniowski*, kustosz Biblioteki Jagiell., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.
- Michał Kowalczyk*, architekt we Lwowie.
- Dr. Stanisław Krzyżanowski*, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum m. Krakowa, konserwator, członek koresp. Akad.
- Ks. Ferdynand Lehner*, proboszcz na Winogradach w Pradze.
- Leonard Lepczyński*, radca górniczy, konserwator, członek czynny Akad., w Krakowie.
- JE. Andrzej Ks. Lubomirski*, kurator Zakładu narod. im. Ossolińskich, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, we Lwowie.
- Dr. Władysław Łoziński*, koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek Rady sztuki przy Ministerstwie oświaty, członek czynny Akad., we Lwowie.
- Henryk Mańkowski*, prezes Tow. numizmat. krak., w Winnogórze.
- Gustaw bar. Manteuffel* w Rydze.
- Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.
- Stawomir Odrzywolski*, radca budownictwa, prof. wyższej Szkoły przemysł., konserwator, w Krakowie.
- Dr. Julian Pagaczewski*, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.
- Dr. Nikodem Pajzderski* w Krakowie.
- Dr. Fryderyk Papée*, dyr. Biblioteki Jagiell. w Krakowie, konserwator, członek koresp. Akad.
- Ks. Dr. Antoni Petruszewicz*, prałat kapituły archikatedr. lwowskiej obrz. gr.-kat., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek czynny Akad., we Lwowie.
- JE. Leon hr. Piniński*, prof. Uniw. lwowskiego, b. Namiestnik galicyjski, członek czynny Akad., we Lwowie.
- Dr. Antoni Prochaska*, adjunkt Arch. kraj. we Lwowie, członek koresp. Akad.
- Dr. Jan Ptaśnik*, docent Uniw. Jagiell., prof. wyższej Szkoły realnej w Krakowie.
- Dr. Ludwik bar. Puszet*, art. rzeźbiarz, w Krakowie.
- Dr. Władysław Rebczyński*, kustosz Muzeum przemysł. miej. we Lwowie.
- Dr. Witold Rubczyński*, Prof. Uniw. we Lwowie.
- Kazimierz Skórewicz*, architekt w Warszawie.
- Józef Smoliński*, art. malarz w Warszawie.
- Dr. Stanisław Smólka*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i b. sekretarz gen. Akad. w Krakowie.
- Tadeusz Stryjeński*, radca budownictwa, koresp. c. k. Komisji centr. konserwat., w Krakowie.
- Jan hr. Szeptycki*, członek c. k. Komisji centr. konserwat., konserwator, w Przyłbicach.
- Adolf Szyszko-Bohusz* w Petersburgu.
- Dr. Stanisław Tomkowicz*, konserwator, członek c. k. Komisji centr. konserwat., członek czynny Akad., w Krakowie.
- Ks. Dr. Tadeusz Trzeciński* w Gnieźnie.
- Dr. Bolesław Ulanowski*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek czynny i sekretarz gen. Akad. w Krakowie.
- Jerzy Warchałowski*, redaktor czasop. »Architekt« w Krakowie.
- Maryan Wawrzeniecki*, art. malarz w Warszawie.
- Michał Witanowski* w Łęczycy.
- Tadeusz Wojciechowski*, prof. Uniw. lwowskiego, członek czynny Akad., korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., we Lwowie.
- Stefan Zaborowski* w Rawie mazowieckiej.
- Władysław Zahorski* w Wilnie.
- Dr. Jan Sas Zubrzycki*, architekt w Krakowie.

**Posiedzenie z dnia 27 stycznia 1910 r.**

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski przedstawił referat *O zamku w Rydzynie*, ilustrując go licznymi zdjęciami fotograficznymi. Posiadłość ta w XV wieku należy do rodziny Czerwińskich z Wierzbna, którzy następnie swe rodowe nazwisko zmieniają na Rydzyńskich. W ich posiadaniu dobra te znajdują się do połowy XVII w., poczem przechodzą na własność Leszczyńskich Rafał Leszczyński, wojewoda poznański, buduje część zamku, składającego się z dwóch skrzydeł w kształcie litery L. W r. 1736 Stanisław Leszczyński sprzedaje Rydzyńską Józefowi Aleksandrowi hr. Sułkowskiemu, który rozpoczyna przebudowę zamku i prowadzi ją do r. 1750. Józefa Aleksandra Sułkowskiego łączą blizkie stosunki z dworem Augusta II, a tradycja utrzymuje, że miał on być synem naturalnym tego króla; tem się tłómaczą częste odwiedziny Augusta II na zamku Rydzyńskim. Zamek ten zbudowany jest na podstawie kwadratu, z wieżami po czterech bokach. Apartamenty recepcyjne znajdują się na 2-giem piętrze. Zdobią je dekoracje stiukowe wczesno rokokowe. Na uwagę zasługują trzy sale t. zw. pór roku i świata, obite gobelinami, dalej sala wodna ośmiokątna a wreszcie sala prymasowska w stylu *empire*, prawie identyczna z salą w zamku warszawskim. Sufit



Fig. 1. Kraków, Skarbiec katedralny. Kielich »Królowej Jadwigi«.

ozdobiony obrazem, przedstawiającym Olimp, szkoły Bacciarellego.

Zamek posiadał stokilkadzieciąt portretów współczesnych panujących i innych wybitniejszych osobistości owego czasu.

Z kolei przedstawił Dr Zygmunt Bato wski pierwszy rozdział swej monografii o malarzu Janie Piotrze Norblinie (1745—1830), którą ogłosił potem pt. *Norblin* we Lwowie w r. 1911 jako tom XIII wydawnictwa Tow. nauczycieli szkół wyższych »Nauka i sztuka«.

Wreszcie przewodniczący okazał fotografie dwóch żydowskich naczyń liturgicznych, znajdujących się obecnie w Muzeum cesarskim w Wiedniu, a pochodzących z synagogi w Wojnarowej, pow. grybowski, w Galicyi.

#### Posiedzenie z dnia 24 lutego 1910 r.

Przewodniczący zdał sprawę z badań p. Józefa Pełeńskiego nad przeszłością Halicza. Wyniki tych studyów zostały ogłoszone w osobnej książce wydanej przez Akademię Umiejętności p. t. Dr Józef Pełeński: *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej*, Kraków 1914.

Przewodniczący streścił swój referat *O kielichu królowej Jadwigi w skarbcu katedry na Wawelu*. W Europie znajdują się jeszcze cztery podobne kielichy: w Muzeum starożytności śląskich we Wrocławiu, w Muzeum Germańskim w Norymberdze, w Muzeum w Amsterdamie i w Musée des Arts décoratifs w Paryżu. Krakowski kielich (fig. 1). pochodzący z dawnego kościoła ś. Jadwigi, składa się z dwóch części: górnej z kryształu górnego i dolnej srebrnej, powstałej w drugiej połowie XIV wieku. Szkła te mają w nauce utartą nazwę »Hedwigsgläser«. Gaston Mijon w dziele *Manuel de l'Art musulman* określa ich pochodzenie jako egipsko fatymickie z X wieku. Rzniete w kryształach emblematy orła, gryfa lub lwa są godłami sułtanów fatymickich w Egipcie.

Wreszcie przewodniczący okazał zdjęcia fotograficzne zabytków romańskich opactwa w Sulejowie.

#### Posiedzenie z dnia 21 kwietnia 1910 r.

Przewodniczący prof. M. Sokołowski przedstawił plany i przekroje Zamku w Podhorcach, wykonane przez p. A. Szyszko-Bohusza. Zamek ten, pierwotnie siedziba Koniecpolskich, miał początkowo tylko jedno piętro, dopiero następni właściciele, Rzewuscy, nadbudowali drugie piętro. Piękny kościół, budowa centralna z kolumnadą u wejścia, jest fundacją Rzewuskich z XVIII w. Przewodniczący okazał liczne zdjęcia fotograficzne, odnoszące się do architektury tego zamku jak i do bogatych wewnątrz komnat zamkowych.

Następnie przewodniczący przedstawił plany i fotograficzne zdjęcia kolegiaty w Zamościu i widoki miasta Zamościa. Stanowią one bogaty materiał ilustracyjny do projektowanej i będącej już w toku inwentaryzacji zabytków dóbr ordynacji zamojskiej.

Wreszcie przewodniczący odczytał wyjątek ze swej obszerniejszej pracy o ceramice i o szklach weneckich w Polsce. Niewykończony rękopis tej pracy znajduje się w archiwum komisji i po dodaniu uzupełnień zostanie ogłoszony.

#### Posiedzenie z dnia 2 czerwca 1910 r.

Dr Józef Muczkowski przedstawił referat *O obrazie Ofiarowania N. Maryi Panny, znajdującym się w klasztorze PP. Prezentek przy kościele ś. Jana w Krakowie*. W klasztorze PP. Prezentek przy kościele ś. Jana w Krakowie znajduje się obraz (1.50 m. sz. × 1.12 m w.) przedstawiający Ofiarowanie N. Maryi Panny. (fig. 2). Tradycja miejscowa wskazywała dotychczas Rubensa jako twórcę tego obrazu i ofiarodawca jego Jan Pernus, rajca krakowski, zmarły dnia



24 sierpnia 1678 r., uważał ten obraz za dzieło Rubensa. W testamencie swym<sup>1)</sup> pisze Pernus: »Obraz Praesentationis, co w izbie mojej jest nade drzwiami, wielki, Rubensa roboty, z dawna ofiarowałem do Konwentu IMC Panny Czeskiej na szpitalną ulicę, o czym wiadomo dobrze Imci X. Dobrzyckiemu, proszę by odemnie za wdzięczne przyjęły, mnie przed Panem Bogiem nie przepominały«.

Konwent »Panny Czeskiej«, tak nazwany przez Pernusa od nazwiska jego fundatorki Zofii z Maciejowskich Czeskiej, wdowy po Janie herbu Jastrzębiec, powstał w r. 1623, i znajdował się pierwotnie przy ulicy Szpitalnej. Pruszcz w Klejnotach m. Krakowa (str. 48, wyd. Turowskiego) podaje, że »Te panny z kamienicy ze Szpitalnej ulicy są przeprowadzone na to miejsce (do kościoła ś. Jana Chrzciciela) w r. 1726 po zakończonem po części wymurowanem mieszkaniu z jałmużny różnych fundatorów«.



Fig. 2. Ofiarowanie N. P. M. Kraków. Klasztor PP. Prezentek.

Że obraz ten nie jest dziełem Rubensa, to już na pierwszy rzut oka rozpoznać można. Ale pochodzi on niezawodnie z Holandii. Prof. Mycielski jest skłonny przypisać go Gerardowi Honthorstowi (urodz. 4/11 1590 w Utrechcie † 27/4 1656 tamże). Jest on uczniem Abrahama Bloemaerts, kształcił się następnie w Rzymie, gdzie studyował przedewszystkiem dzieła Caravaggia. Powrócił następnie do Utrechtu, później przebywał dłuższy czas w Hadze. W latach 1620–1621 bawił w Londynie na dworze Karola I. W dziełach jego mięszają się wpływy ho-

<sup>1)</sup> Adam Chmiel: *Z Herbarsa miészcańskiego. Rocznik krakowski* tom V str. 80.

lenderskie z włoskimi, lubuje on się w przedstawianiu nocnego oświetlenia światłem lampy lub świecy. Stąd przewali go Włosi »Gerardo delte notte«.

W jaki sposób obraz ten dostał się w posiadanie Pernusa, oraz jakie stosunki łączyły krakowskiego mieszczanina ze sztuką, niestety nie wiemy.

Prof. Dr Jerzy hr. Mycielski przedstawił stosunki łączące króla Zygmunta III Wazę z dworem Neuburskim, którymi tłumaczą się liczne portrety tego króla, znajdujące się w galerii zamku w Schleissheim, w Bawarii. Galeria obrazów tego zamku posiada trzy portrety Zygmunta III: jeden, malowany na miedzi po r. 1590 przez Marcina Krebera, przedstawia naszego króla jeszcze w młodym wieku; drugi wyobraża króla już z orderem Złotego runa, więc pochodzi z lat już po r. 1603. Ten portret może być dziełem Jakóba Troschla. Trzeci obraz jest zagadkowy; pochodzi on z zbiorów książąt Neuburskich. W galerii zamku schleissheimskiego znajduje się nadto portret królowej Anny Jagiellonki, podobny zupełnie do takiegoż portretu królowej, znajdującego się w Muzeum cesarskim w Wiedniu. Oprócz tego w galerii tej znajduje się obraz malowany przez króla Zygmunta III dla rektora kolegium OO. Jezuitów w Neuburgu. Przedstawia on dwóch świętych jezuickich: Ignacego i Franciszka Ksawerego. Ramy do obrazu tego wyrzeźbił królewicz Jan Albert, późniejszy biskup krakowski. W zbiorach Muzeum Narodowego w Monachium znajduje się wreszcie miniatura portretu arcyksiężniczki Anny, pierwszej żony Zygmunta III-go.

Zbiory monachijskie mieszczą także liczne obrazy, odnoszące się do rodziny króla Jana III Sobieskiego. Przez małżeństwo Teresy Kunegundy, córki króla Jana, z elektorem Maksem Emanuelem weszli Sobiescy w koligację z domem Bawarskim. Tą drogą zapewne dostał się do Muzeum Narodowego w Monachium portret króla Jana III-go, oraz dwa portrety jego córki Teresy Kunegundy, pędzla Viviena, malarza nadwornego elektora Maksa Emanuela. Ostatni z nich, wielkich rozmiarów, przedstawia Elektora wraz z małżonką i gloryfikuje jego powrót po zwycięskiej wojnie o sukcesję hiszpańską. Bardzo ciekawe obrazy, przedstawiające bitwy króla Jana III i gloryfikujące inżyniera Duponta, przełożonego nad armatą koronną, znajdują się również w monachijskim Muzeum Narodowym. Jest tych obrazów sześć, malowanych przez Jana Baptystę Martina, zwanego Martin des Batailles. Wykonane one zostały prawdopodobnie na zamówienie Duponta, gdyż na każdym z tych obrazów znajduje się wzmianka, jaki udział brał Dupont w bitwach króla Jana III-go.

Przewodniczący prof. Dr Maryan Sokołowski przedłożył fotografie dwóch arrasów florenckich z wyobrażeniem przyjęcia poselstwa polskiego, powołującego na tron polski króla Henryka Walezego. Referat ten został ogłoszony w IX tomie *Sprawozdań Komisji*.

#### Posiedzenie z dnia 23 czerwca 1910 r.

Prof. J. Tarczałowicz z Zakopanego przedstawił zdjęcie architektoniczne cerkwi w Nowosiółce jako dalszy ciąg swej pracy o »Murowanych cerkwiach ruskich«. Nowosiółka nad Zbruczem, pow. borszczowski, posiada niewielką cerkiew jednonawową pochodzącą z XVI wieku, przeklepioną beczkowem sklepieniem z małą ślepą kopułą pośrodku, przypominającą tego rodzaju budowy na Bukowinie i w północnej Rumunii. Ponad kopułą wznosi się sygnatura o charakterze XVII wieku. Do cerkwi zakończonej półokrągłą apsydą prowadzą dwa wejścia; nad wejściem głównym, na płycie kamiennej stanowiącej nadproże, widnieje napis ruski kirylicą: »Rab bożyj Zaszko poprawył wowse odpuszczenie hryhow roku bożyja 1611 miesieczja jułyja«. Poprawki Zaszki, widoczne z rzutu poziomego, odnoszą się do budowy szkarp bocznych i pogrubienia murów ze strony wewnętrznej. Budowa cała wykonana z kamienia miejscowego. W dalszym ciągu podał p. T. opisy kapelanii pod wezwaniem ś. Antoniego w Sieniawie, zbudowanej w roku 1740 przez Sędzimira i kościoła ś. Michała w Dębnie, pow. nowotarski. Jest to część większej pracy, obejmującej kościoły drewniane w Polsce. Liczne zdjęcia architektoniczne, fotograficzne

i rysunki bogatej dekoracji wnętrza kościoła zebrane przez prelegenta będą pożądanym uzupełnieniem pracy ś. p. Łuszczkiewicza o tym kościele. Ś. p. Łuszczkiewicz uważa budowę kościoła w Dębnie za dzieło XVI wieku. Prof. Tarczałowicz, porównywając charakterystyczne typy wiązań dachowych kościołów w Maulbronn, Schiffenburgu, Koblency, Marburgu i innych z epoki późno romańskiej i gotyckiej, skłonny jest przyznać niezwyklej sztuce, jakim jest bezsprzecznie kościół w Dębnie, daleko starsze pochodzenie. Epoki powstania budowy nie oznacza, świadcząc, że określić ją będzie można wówczas, gdy konstrukcyjne właściwości dachów naszych kościołów z wieku XIV i XV bliżej i lepiej poznane i opisane zostaną. Dotychczas w tym kierunku nic nie zrobiono.

W dyskusji uznał Prof. M. Sokołowski trafność uwag Prof. Tarczałowicza i oświadcza, że dawno było jego myślą zbadanie tej pierwszorzędnej doniosłości sprawy w sposób, jak to Prof. Tarczałowicz krótko przedstawił. Zwraca jednak uwagę, że wiązanie dachowe, właściwe wymienionym zabytkom niemieckim, jest wedle wszelkiego prawdopodobieństwa u nas tylko dowodem zastarzałego konserwatyzmu i że wcale jeszcze nie dowodzi, aby budynki takie wiązania posiadające dały się odnieść do dawniejszych czasów.

Prof. Dr Jerzy hr. Mycielski, uzupełniając swoje dawniejsze studia nad malarzem Kucharskim, zamieszczone w tomie IV sprawozdań, podał wiadomość o portrecie pędzla Kucharskiego, przedstawiającym królową Maryję Antoninę z czasów, gdy nieszczęśliwa królowa zamknięta była w więzieniu w Temple. Portret ten wystawiony był na krakowskiej wystawie portretów na wiosnę b. r. urzędzonej.

#### Posiedzenie z dnia 30 czerwca 1910 r.

P. Leonard Lepszy przedstawił fotografie putta, odnalezonego przed niedawnym czasem za stallami kościoła ś. Anny. Sądząc po wybitnej roli, jaką zajmują putta w dekoracji Baltazara Fontany, przypisuje p. Lepszy autorstwo tego biustu Fontanie. Dzięki księdzu proboszczowi Capucie, biust ten znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym.

Prof. Dr Jerzy hr. Mycielski przedstawił wyniki swych dłuższych badań nad genealogią rodziny Krasieńskich i stosunkiem jej do sztuki. Gniazdem tej rodziny jest Krasne w ziemi Ciechanowskiej, województwie Płockiem. Pierwotny kościół w Krasnem z r. 1487 był drewniany, dopiero Franciszek Krasieński, biskup krakowski, buduje kościół murowany, którego budowa rozpoczęta w r. 1570, w pięć lat później ukończona została. Jest to budowa trójnawowa w stylu odrodzenia, o sklepieniu beczkowem, z wieżą nad kruchtą. Jan Kazimierz Krasieński, podskarbi koronny 1607—1669, rozszerza pierwotny kościół i zdobi go wspaniałymi nagrobkami swej rodziny. Wreszcie Błażej Krasieński w r. 1777 każe kościół przemaalować. W prezbjterium za głównym ołtarzem zachowały się jeszcze dawne malowidła pędzla Ecksteina.

Wreszcie Dr Franciszek Klein podał wyniki swych badań nad architekturą barokowych kościołów krakowskich a w szczególności nad kościołem OO. Misyjonarzy w Krakowie. Pierwowzoru dla tej budowli dopatruje się w kościele Tre re Magi w Collegio di Propaganda Fide w Rzymie, dziele Franciszka Borrominego.

#### Posiedzenie z dnia 27 października 1910 r.

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski przedstawił w dłuższym referacie wyniki badań swych nad kilku portretami ostatnich Jagiellonów i ich żon, przeważnie z trzeciej ćwierci XVI w. Za jedyny dotąd znany portret naturalnej wielkości w całej postaci Zygmunta I-go uważać należy ten, który jest od wieków umieszczony nad wejściem do kaplicy Zygmuntofskiej. Zbadanie jego wykazuje, że malowany był w r. 1547, temperą na płótnie, niezawodnie jako ozdoba uroczystości z okazji 80-letniej rocznicy urodzin króla, którego jednak przedstawiono takim, jakim

był w okresie Kongresu Wiedeńskiego, czyli koło r. 1515. Portretu Bony w młodym wieku nie znamy. Zupełnie autentycznymi są tylko dwie jej miniatury w Muzeum ks. Czartoryskich — jedna z pracowni Łukasza Cranacha młodszego, druga włoska, nieco późniejsza, na obydwóch Bona już w stroju wdowim. Pierwsza pochodzi z r. koło 1550, druga malowana może już we Włoszech około r. 1556. Nieznanym jest również większy portret współczesny Zygmunta Augusta. Dwie miniatury w Muzeum ks. Czartoryskich przedstawiają go w dwóch odrębnych epokach życia: pierwsza, z pracowni Cranacha, daje się na podstawie stroju odnieść do r. 1550 (król przedstawiony w wieku mniej więcej lat 30 — żałoby po Barbarze jeszcze niema); druga w stroju włoskim, pochodzi z r. 1570, jest o wiele piękniejsza i pełna charakteru. Całkiem nowe szczegóły podać można o wizerunkach dwóch austriackich żon Zygmunta Augusta, których portrety w całej postaci naturalnej wielkości, znajdują się w »Germanisches Museum« w Norymberdze. Portret Elżbiety jest repliką, wykonaną po r. 1550, jakiegoś zaginionego oryginału z r. 1542, oraz takiegoż samego portretu z zamku Ambras z r. 1556; przedstawia ją na rok przed przybyciem do Polski, a sygnowany jest monogramem P. F. Portret kr. Katarzyny malowany był w r. 1559, zapewne w Polsce, i ten znany jest jedynie z tego jednego egzemplarza norymberskiego. Portrety kr. Barbary są albo nieco fantastyczne, chociaż na jakimś zaginionym oryginale niezawodnie oparte (portret w Nieświeżu, w Mańkiewiczach), albo też dziwnie i nieprawdopodobnie zeszpecające swój model, z tradycyi tak piękny — obie miniatury w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Referat powyższy wywołał długą i ożywioną dyskusję, w której udział brali prof. M. Sokołowski, prof. J. Bołoz Antoniewicz, Dr St. Tomkowicz, prof. Birkenmajer, p. Bartynowski i inni.

P. Adolf Szyszko-Bohusz przedłożył zdjęcia archit. zamków w Janowcu, Krupem i Dąbrowicy, jako plon wycieczki odbytej w Królestwie latem r. b. Liczne zdjęcia fot. p. Stefana Zaborowskiego wykazały dokładnie stan obecny tych wspaniałych niegdyś rezydencji magnackich. Zamek w Janowcu, zbudowany przez Piotra Firleja w końcu XVI wieku, miał, dzięki różnorodnym attykom koronkowym, po których ślady pozostały, dużo pokrewieństwa z zabytkami pobliskiego Kazimierza Dolnego z tegoż czasu pochodzącymi. W wieku XVIII, zdaje się za czasów Lubomirskich, przebudowano cały zamek, dodając okrągłe wieże narożne, całe skrzydła i kaplice, oraz dekorując wszystko w stylu rokoko. Z tego właśnie czasu pochodzą resztki stiukowej i malarskiej dekoracji wnętrza. Zamek w Dąbrowicy, również rezydencja Firlejów, pochodzi już z XVII wieku. Dochowała się jedna z czterech wież narożnych. Architektura wskazuje dużo cech wspólnych z budową kościoła pokarmelickiego w pobliskim Lublinie. Zamek nareszcie w Krupem, zbudowany czy też raczej przebudowany z dawniejszego w r. 1608, stanowił własność ongi Samuela Zborowskiego; jest to budowa obszerna i monumentalna, dochowała się stosunkowo nieźle. Całość w kwadrat zbudowana, otoczona fosami i stawami, w narożniku północno-zachodnim w dziedzińcu drugim ma pałac, na którego południowej ścianie dochowały się nawet dekoracje sgraffitowe.

W końcu prof. Dr. M. Sokołowski przedłożył fotografie nadesłane przez Tow. krajoznawcze w Warszawie a dotyczące zabytków w Tumie pod Łęczycą (stalle, relikwiarze) oraz w Miechowie (klasztór Bożogrobców); fotografię kałamarza złotego w kształcie kanapy, ofiarowanego podobno przez Stanisława Augusta cesarzowej Katarzynie, znajdującego się obecnie w Ermitażu petersburskim; nareszcie fotografie z rysunków kodeksu królewskiej biblioteki w Dreźnie z r. 1661. Rysunki te wykonane piórkiem i kolorowane ilustrują podróż Majerberga przez Polskę, Prusy książęce, Kurlandję, Inflanty i Rosję. Na tę ostatnią przypada lwią część rysunków publikowanych już w Petersburgu w r. 1903. Z miast polskich i wiosek mamy widoki: Zdun, Krotoszyna, Jarocina, Żerkowa, Pogorzelicy, Miłosławia, Żydowa, Gniezna, Niestronna, Pakości, Kraszkowa, Bydgoszczy, Pruszcza, Tucholi, Legmundtu, Góry, Schöneck, Gołąbia, Gdańska, Vogelsangu, Armlen. Ten ostatni bogaty materiał wraz z tekstem nadesłał ks. Tadeusz Trzeciński z Wałkowa w Poznańskim.

## Posiedzenie z dnia 1 grudnia 1910 r.

P. Adolf Szyszko-Bohusz przedłożył zdjęcia fotograficzne oraz litografie z r. 1832 wraz z planem sytuacyjnym kurhanu i słuza pomnikowego na miejscu zgonu hetmana Żółkiewskiego w Bessarabii. Po bitwie pod Cecorą hetman, związawszy wozy w tabor ruchomy, pośród ciągłych utarczek cofał się ku granicy Rzeczypospolitej. Kresem tego nużącego pochodu miał być Mohylów nad Dniestrem. W odległości zaledwie 10 kilometrów od Dniestru, względnie od miasteczka Ataki, naprzeciw Mohylowa leżącego, przyszło do ostatniej bitwy, w której poległ hetman z nieznaną już garstką obrońców taboru. W tem miejscu, w szczerym stepie w pobliżu wsi Arianeshti usypano kurhan i wzniesiono słuza pamiątkowy. Słuza ten do ostatnich czasów przetrwał w tym stanie, jaki mu po odnowieniu w XVIII w. nadano. Na litografii z r. 1843 podług rysunku J. Woronieckiego na jednej stronie słuza widnieje napis: Ogiński H. W. L. — wskazujący może fundatora tej restauracji. Słuza, sądząc z rysunków i resztek, jakie się dochowały, z kamienia miejscowego (wapień), kwadratowy w planie, o boku przeszło metr szerokości, wysoki na jakie 5 metrów. Górną połowę, nad kordonem, na którym właśnie był ów napis wyżej cytowany — z drugiej strony był zdaje się napis »Żółkiewski« — zajmowały dwie wnęki z osadzonymi w nich płytami z napisem. Po tych już nic nie pozostało. Słuza uszkodzono w trakcie poszukiwań za skarbami, które miały się znajdować w kurhanie. W ostatnich latach zawiązał się w Mohylowie komitet obywatelski celem odnowienia i utrzymania w porządku tego zabytku. Zebrano dość znaczną kwotę, jednakże cała akcja rozbiła się o niechęć władz rosyjskich.

W kwestyi tej zabierali głos: prof. hr. Mycielski i p. Cercha.

Przewodniczący, przypominając referat złożony na poprzednim posiedzeniu przez prof. hr. Mycielskiego, przedłożył w zdjęciach fotograficznych dwa portrety, znajdujące się w zbiorach hr. Pinińskiego. Są to portrety Ludwika Węgierskiego i Zygmunta Starego. Prof. hr. Mycielski nadmienił, że podobny portret królewicza Ludwika, malowany na drzewie, znajduje się w Brukseli. Drugi, słabszy egzemplarz w galerii Pitti.

Następnie Przewodniczący mówił o *Bartolomeo Ridolfim*. Wiadomości o tym utalentowanym artyście dekoratorze są nader skąpe, a jednak rzeczą bardzo pożądaną jest wykazanie jego dzieł we Włoszech się znajdujących, a to ze względu na więcej niż prawdopodobną, chociaż być może bardzo krótką jego działalność w Polsce. Vasari w drugiej edycji swego dzieła (1568 r.) wyraźnie wśród artystów z Weroni pochodzących, wymienia Ridolfiego, dodając, że opuścił Weronę, razem z synem wyjechał do Polski i tam buduje pałace, rzeźbi biusty i medale. Wszystkie te wiadomości zaczerpnął Vasari od słynnego przeora dominikanów w Weronie, Marco Medici. U tego ostatniego gościł często Spytko Jordan z Zakliczyna, bawiąc u wód siarczanych w Caldoro: u niego mógł poznać Ridolfiego i zaprosić go do swych posiadłości w Polsce, stąd związek pomiędzy Polską a Ridolfim. Że niema o nim żadnych wzmianek w naszych źródłach — jak zresztą niema np. o Kulmbachu — nic dziwnego, gdyż był on w służbie prywatnej.

Bartolomeo Ridolfi był uczniem i zięciem znanego i wziętego w początku XVI w. budowniczego i malarza Gian Marii Falconetta. Pierwszą robotą Ridolfiego jest dekoracja stiukowa w pałacu, stawianym przez Falconetta w Padwie dla Luigi Cornaro (palazzo Giustiniani). W pawilonie tego pałacu (casino) mamy sufit udekorowany stiukami Ridolfiego, przypominającymi w niektórych motywach dekoracje rafaelowskie. Stiuki te na tle lazuruwem tu i ówdzie są złoczone; pochodzą z r. mniej więcej 1524. Z zabytków związanych z imieniem Ridolfiego w Weronie wymienić możemy pałac rodziny Canossa, zbudowany przez Sanmichelego w r. 1527. Tutaj również przez Ridolfiego wykonane są niektóre dekoracje stiukowe, np. dekoracje dolnych sklepień. Wpływ Rafaela mniej się daje odczuwać, więcej jest samodzielności, dużo talentu i finezyi. Podobnie w Weronie znajduje się inny pałac — Casa Murari koło S. Nasaro — posiadający dekoracje, które możemy Ridolfiemu przypisać. Trzeci nareszcie zbytek, już nie

islniejący pałacyk, zniszczony przez wylew Adygi i zniesiony, którego jednak szczegółowe zdjęcia przechowywały się w Municipium, jest ostatniem dziełem artysty w Weronie. W ornamencie znać już niby przedsmak baroku — coś w rodzaju blehornamentu niemieckiego. Ostatniem nareszcie dziełem Ridolfiego, co do którego wątpliwości być nie może, jest dekoracja pałacu Chieregati w Vicenzy. Budowniczym tego pałacu był Palladio. W dziele swem »De Architectura« wspomina wyraźnie o Bartolomeo Ridolfi, jako dekoratorze pałacu, nadmieniając, że był najbardziej utalentowanym z wszystkich, jakich znał. Palazzo Chieregati, dzisiaj Museo Civico, wzniesiony został w r. 1567. Zaraz po tem Bartolomeo Ridolfi przyjeżdża do Polski. Długo tu nie zabawił — rzeczą wątpliwą jest, czy wogóle dużo w tych parę lat przed śmiercią mógł w nowych warunkach stworzyć. Ślady jego działalności może dałyby się w ruinach Melsztynu doszukać. Łuszczkiewicz przypisuje mu autorstwo pomnika Spytka Jordana: zapewne jest w tem dużo prawdopodobieństwa; jeśli nie cały pomnik, to niektóre jego części rzeczywiście charakter ornamentu jego przypominają.

Na zakończenie przewodniczący przedłożył jedyny znany rysunek Wita Stwosza, znajdujący się w Gabinetie archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rysunek ten został ogłoszony w VIII tomie »Sprawozdań« z objaśniającym tekstem Dra Stanisława Tomkowicza.

# SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORII SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1911 roku.

## Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1911 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, prezes Grona konserwatorów zabytków sztuki Galicyi zach., członek honorowy c. k. Komisji centralnej konserwatorskiej, członek czynny Akad. Umiej., członek honorowy Tow. numizmatycznego i Tow. opieki nad zabytkami, w Krakowie.  
Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.  
Sekretarz: *Adolf Szyszko-Bohusz*, architekt w Krakowie.  
*Dr. Władysław Abraham*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akademii.  
*Dr. Jan Bołoz Antoniewicz*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akademii.  
*Dr. Oswald Balzer*, prof. Uniw. we Lwowie, dyrektor Arch. aktów grodzkich i ziem. we Lwowie, członek czynny Akad.  
*Władysław Bartynowski* w Krakowie.  
*Dr. Zygmunt Batowski*, bibliotekarz c. k. Bibl. Uniw. we Lwowie.  
*Dr. Klemens Bąkowski*, adwokat w Krakowie.  
*Mathias Berson* w Warszawie.  
*Dr. Ignacy Bett*.  
*Dr. Piotr Bienkowski*, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Akad. w Krakowie.  
*ŹE. ks. Dr. Józef Bilczewski*, arcybiskup lwowski obrz. łac., członek czynny Akademii.  
*Dr. Ludwik Birkenmajer*, Prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.  
*Ferdynand Bostel*, prof. gimn. we Lwowie.  
*Kazimierz Broniewski* w Warszawie.  
*Ks. Antoni Brykczyński*, proboszcz w Goworowie.  
*Jan Bukowski*, art. malarz w Krakowie.  
*Stanisław Cercha*, art. malarz w Krakowie.  
*Adam Chmiel*, archiwaryusz m. Krakowa, koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej.  
*Ks. Dr. Stanisław Chodyński*, prałat, prof. Semin. duch. w Włocławku, członek koresp. Akad.  
*Dr. Wilhelm Creizenach*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad.  
*ŹE. Dr. Ludwik Ćwikliński*, szef sekcji w Minist. wyznań i oświaty w Wiedniu, b. prof. Uniw. lwowskiego i konserwator, członek czynny Akad.  
*Dr. Aleksander Czołowski*, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie, konserwator.  
*Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek koresp. Akad.  
*Dr. Marceł Natęcz Dobrowolski* w Krakowie.  
*Józef Dziekoński*, architekt w Warszawie.  
*Dr. Herman Ehrenberg*, archiwista i prof. Uniw. w Królewcu.  
*Władysław Ekielski*, prof. wyższej Szkoły przem. w Krakowie.  
*Wacław Fiedorowicz* w Witebsku.  
*Ks. Dr. Jan Fijałek*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., członek koresp. Akad.  
*Dr. Ludwik Finkel*, prof. Uniw. we Lwowie, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ludwik Fournier*, b. prof., literat w Lyonie, członek koresp. Akad.  
*Dr. Karol Hadaczek*, prof. Uniw. we Lwowie.  
*Zygmunt Glogier* w Jeżowie.  
*Dr. Maryan Gumowski*, docent Uniw. Jagiell., kustosz Muzeum Czapskich w Krakowie.

- Zygmunt Hendel*, architekt w Krakowie, koresp. c. k. Komisji konserwatorskiej.  
*Aleksander Janowski* w Warszawie.  
*Dr. Wojciech Kętrzyński*, dyr. Zakładu narod. im. Ossolińskich, członek czynny Akad., konserwator we Lwowie.  
*Dr. Jerzy Kieszkowski* w Wiedniu.  
*Dr. Feliks Kopera*, docent Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum narodowego, konserwator w Krakowie.  
*Dr. Józef Korzeniowski*, kustosz Biblioteki Jagiell., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.  
*Michał Kowalczyk*, architekt we Lwowie.  
*Dr. Stanisław Krzyżanowski*, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum m. Krakowa, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ks. Ferdynand Lehner*, proboszcz na Winogradach w Pradze.  
*Leonard Lepszy*, radca górniczy, konserwator, członek czynny Akad., w Krakowie.  
*JE. Andrzej Książę Lubomirski*, kurator Zakładu narod. im. Ossolińskich, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, we Lwowie.  
*Dr. Władysław Łoziński*, koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek Rady sztuki przy Ministerstwie oświaty, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*Henryk Mańkowski*, prezes Tow. numizmat. krak., w Winnogórze.  
*Gustaw bar. Manteuffel* w Rydze.  
*Dr. Józef Muczkowski*, st. radca Sądu kraj. w Krakowie, konserwator.  
*Sławomir Odrzywolski*, radca budownictwa, prof. wyższej Szkoły przemysł., konserwator, w Krakowie.  
*Dr. Julian Pagaczewski*, docent Uniw. Jagiell., w Krakowie.  
*Dr. Nikodem Pajzderski* w Krakowie.  
*Dr. Fryderyk Papée*, dyr. Biblioteki Jagiell. w Krakowie, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ks. Dr. Antoni Petruszewicz*, prałat kapituły archikatedr. lwowskiej obrz. gr.-kat., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*JE. Leon hr. Piniński*, prof. Uniw. lwowskiego, b. Namiestnik galicyjski, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*Dr. Antoni Prochaska*, adjunkt Arch. kraj. we Lwowie, członek koresp. Akad.  
*Dr. Jan Ptaśnik*, docent Uniw. Jagiell., prof. wyższej Szkoły realnej w Krakowie.  
*Dr. Ludwik bar. Puszet*, art. rzeźbiarz, w Krakowie.  
*Dr. Władysław Rebczyński*, kustosz Muzeum Przemysł. miej. we Lwowie.  
*Dr. Witold Rubczyński*, Prof. Uniw. we Lwowie.  
*Kazimierz Skórewicz*, architekt w Warszawie.  
*Józef Smoliński*, art. malarz w Warszawie.  
*Dr. Stanisław Smolka*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i b. sekretarz gen. Akad. w Krakowie.  
*Tadeusz Stryjeński*, radca budownictwa, korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., w Krakowie.  
*Jan hr. Szeptycki*, członek c. k. Komisji centr. konserwat., konserwator, w Przyłbicach.  
*Ks. Dr. Tadeusz Trzciniński* w Gnieźnie.  
*Dr. Bolesław Ulanowski*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek czynny i sekretarz gen. Akad. w Krakowie.  
*Jerzy Warchałowski*, redaktor czasopisma »Architekt« w Krakowie.  
*Maryan Wawrzyniecki*, art. malarz w Warszawie.  
*Michał Witanowski* w Łęczycy.  
*Tadeusz Wojciechowski*, prof. Uniw. lwowskiego, członek czynny Akad., korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., we Lwowie.  
*Stefan Zaborowski* w Rawie mazowieckiej.  
*Władysław Zahorski* w Wilnie.  
*Dr. Jan Sas Zubrzycki*, architekt, prof. politechniki we Lwowie.



**Posiedzenie z dnia 27 marca 1911 r.**

Posiedzenie zwołane dla uczczenia pamięci zmarłego dnia 25 marca przewodniczącego Komisji prof. Dra Maryana Sokołowskiego.

Zastępca przewodniczącego p. Leonard Lepszy wygłosił następujące przemówienie:

Komisja do badania historii sztuki w Polsce straciła swego przewodniczącego ś. p. Maryana Sokołowskiego. Żałobą okryły się serca nasze, bośmy stracili najwybitniejszego i najzasłużeńszego uczonego wśród naszego grona. On był jednym z założycieli tej Komisji, on jej nakreślił program prac naukowych i on był tym, który w znacznej mierze sam go wykonał. Umysł to był niezwykle świetny, wprost wyjątkowy, obejmujący szerokie widnokręgi wiedzy ludzkiej, przytem erudyta nie mający sobie równego. Obdarzony od natury olbrzymią pamięcią, był wzorem pracowitości i poświęcenia dla nauki, której stał się prawdziwą, wielką ozdobą. Nic też dziwnego, że imię ś. p. Maryana Sokołowskiego znane było daleko poza granicami Polski, że uczeni cudzoziemcy zasięgali jego opinii, a rozprawy jego pilnie studiowali. Nauka polska poniosła przez śmierć naszego przodownika cios niepowetowany. Każdy z nas wie, ile mamy do zawdzięczenia w naszych pracach jego wytrawnej znajomości przedmiotu, krytyce, ścisłości i doświadczonej radzie. Któż bo nie pamięta, jak zawsze gorąco zachęcał do poważnych studyów, dawał wskazówki, jednał coraz to nowych współpracowników, kierował nimi i pilnował, by w badaniach nie schodzili na manowce. Niejednokrotnie poddawał tematy, odpowiadające uzdolnieniu, omawiał je krytycznie, zapalał się i rozsypywał hojnie brylanty swej głębokiej wiedzy. Jego entuzjazm zawsze młodzieńczy dla badań naukowych udzielał się słuchaczom, przejmował do głębi i zniewalał do współdziałania. Dzisiaj ze łą wdzięczności zwracamy się ku ceniom tej wzniosłej postaci, dziś boleść nasza się zdwaja, a Panowie na znak tej nad wszelki wyraz ciężkiej naszej straty, stojąc wysłuchawszy tego wspomnienia, oddajecie cześć zasługom zmarłego nieodżałowanego męża nauki.

**Posiedzenie z dnia 20 kwietnia 1911 r.**

Dr. Feliks Kopera przedłożył pierwszą część pracy o działalności artystycznej Ciniego w Krakowie, z datami biograficznymi, zebranymi przez p. Stanisława Cerchę. Druga część tej pracy została przedstawioną na posiedzeniu komisji dnia 31 października 1911 r.

Obydwie części, ujęte w książkę, zostały wydane w r. 1916 nakładem J. Czerneckiego w Krakowie p. t.: Stanisław Cercha i Feliks Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce.*

Przewodniczącym komisji na miejsce ś. p. prof. Maryana Sokołowskiego wybrano Dra Stanisława Tomkowicza.

**Posiedzenie z dnia 23 czerwca 1911 r.**

Prof. Dr Jerzy hr. Mycielski przedłożył pewne szczegóły o malarzu Tomaszu Dola-belli, którego działalność w zakresie malarstwa portretowego i dekoracyjnego tak znaną jest w Polsce. Zanim jednak może być mowa o jego działalności w Polsce, należy zbadać, czy i jakie jego pendzla zabytki pozostały w jego ojczyźnie — Włoszech. Wiadomości i dat dotyczących tej najwcześniejszej epoki jego działalności niema prawie żadnych. Z dzieła Pellegrini'ego *Tre Bellunesi in Polonia* dowiadujemy się jedynie, że urodził się koło r. 1570. Dalej Historya Malarstwa Ridolfiego poucza, że w młodym wieku — a więc w początku XVII stulecia — opu-szcza Włochy i osiada na stałe w Polsce, jako malarz nadworny Zygmunta III-go, maluje portrety jego i królowej Konstancyi, jak również ich synków. Co zaś do dzieł we Włoszech wykonanych wspomina Ridolfi, że w Wenecyi, w kościele dei SS. Apostoli, mistrz jego Vassilacchi

wraz z uczniami malował sufit. Dzieło to zrujnowane w połowie XVII w. do nas nie doszło. Doszło nas natomiast inne w palazzo Ducale, w sala del Senato. Jest to kompozycja dekorująca sufit, a przedstawiająca dożę weneckiego Cicognę (1585—95) adorującego przenajśw. Sakrament. Ciekawem jest, że sądząc z obrazu tego, Dolabella wzorował się nie na dziełach swego mistrza, zimnego na ogół dekoratora, lecz raczej na dziełach Jacopa Tintoretta i Bassanów. Nawet późniejsze obrazy jego, jak na przykład obrazy u Dominikanów w Krakowie, potwierdzają to spostrzeżenie. Obraz wyżej wymieniony mógł zapewne powstać jeszcze za życia doży, a więc koło r. 1595, w przeddzień wyjazdu Dolabelli do Polski. Prelegent wyjaśnił wywody swoje fotografiami z utworu tego, tudzież z obrazów innych wspomnianych Wenecyan.

P. Mieczysław Skrudlik odczytał następnie swą pracę o klasztorze Kapucynów w Krakowie i znajdujących się w nim obrazach, w szczególności zaś o obrazach Piotra Dandiniego malarza z Florencji. Kapucyni przybywają do Krakowa w r. 1695. Budowę kościoła początkowo zajęty jest architekt Ceroni, później od r. 1699 architekt Pellegrini. Ukończono budowę w r. 1703. Całość przedstawia się bardzo skromnie: kościół barokowy, jednonawowy, z trzema bocznymi kaplicami (kaplica loretańska jest późniejsza, bo z lat 1712—19). W wielkim ołtarzu znajduje się obraz Zwiastowania, dzieło Piotra Dandiniego, dar księcia Toskany Kosmy III Medyceusza. Nadesłany w r. 1701 do Krakowa, przypomina on obraz z XIV w., znajdujący się w bocznej kaplicy kościoła Serwitów w Florencji. Dandini starał się utrzymać archaiczny wygląd obrazu, całość jednak wskazuje technikę końca XVII wieku. Zaraz potem nadeszły inne dzieła Dandiniego: Ukrzyżowanie, ś. Antoni i ś. Kajetan — z tych pozostał do dzisiaj tylko ten ostatni. Pietro Dandini był nadwornym malarzem Medyceuszów, pochodził z artystycznej rodziny, zmarł w r. 1712 we Florencji. Prócz obrazów Dandiniego w kościele Kapucynów znajdują się w bocznych ołtarzach obrazy: ś. Franciszek (Czechowicza z r. 1775) i ś. Antoni (sprowadzony z Bolonii). W górnej części w. ołtarza ś. Józef (Molitora), w drzwiczkach cyboryum — Głowa Chrystusa (niemieckiej szkoły XVI w.). W pokojach tak zwanych gościnnych znajdują się portrety Pawła i Michała hr. Sołtyków, pendzla Lampiego; nareszcie w refektarzu portret Jana III-go, kopia Zwiastowania znajdującego się w wielkim ołtarzu i obraz Bożego Narodzenia pochodzący z r. 1720.

W dyskusji nad referatem, w której brali udział pp. Tomkowicz, Mycielski i Pagaczewski, podniesiono podobieństwo w układzie obrazów Zwiastowania, znanych nam w Zamościu (Carlo Dolci), w Florencji (Santissima Annunziata), w katedrze gnieźnieńskiej i w zbiorach Gabinetu archeologicznego w Krakowie.

#### Posiedzenie z dnia 11 października 1911 r.

Dr Stanisław Tomkowicz, przedkładając fotografie dwóch znalezionych przez siebie cennych pamiątek, z Polską związanych, w skarbcu kaplicy zamkowej w Wiedniu, mianowicie relikwiarza z drzewem Krzyża ś. fundacji króla Ludwika węgierskiego i polskiego, tudzież relikwiarza z kosteczką ś. Stanisława biskupa, z daru kapituły kat. krak. i kardynała Jerzego Radziwiłła bisk. krak., zastanawiał się nad nimi szczegółowo w referacie, który zostaje pomieszczony osobno w niniejszym tomie »Prac«.

Na ostatku Dr Stefan Komornicki zdał sprawę z przebiegu tegorocznej wycieczki podjętej przez przewodniczącego i referenta do Zamościa i jego okolic, celem dalszego prowadzenia zaczętego dawniej inwentaryzowania zabytków ordynacji Zamojskiej. Wycieczka objęła miejscowości: Krasnystaw, Turobin, Żółkiewkę, Chłaniów, Gorzków, Tarnogórę w pow. Krasnostawskim; Urzędów i Janów w Janowskim. Zrobiono pewną ilość opisów i zdjęć fotograficznych, a stwierdzono zabytki architektury, których pomierzenie jest dla monografii potrzebne. Pomiarami zajął się następnie architekt p. Fr. Mącyński.

# SPRAWOZDANIA

## Z POSIEDZEŃ KOMISYI HISTORII SZTUKI

za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1912 roku.

Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1912 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, b. konserwator zabytków sztuki m. Krakowa i jego okręgu, członek honorowy c. k. Komisji centralnej konserwatorskiej, członek czynny Akad. Umiej., członek honorowy Tow. numizmatycznego i Tow. opieki nad zabytkami, w Krakowie.  
Zastępca przewodniczącego: *Dr. Ferzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.  
Sekretarz: *Dr. W. Stanisław Turczyński* w Krakowie  
*Dr. Władysław Abraham*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akademii.  
*Dr. Jan Bolez Antoniewicz*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akademii.  
*Dr. Oswald Balzer*, prof. uniw. we Lwowie, dyrektor Arch. aktów grodzkich i ziem. we Lwowie, członek czynny Akad.  
*Władysław Bartynowski* w Krakowie.  
*Dr. Zygmunt Batowski*, bibliotekarz c. k. Bibl. Uniw. we Lwowie.  
*Dr. Klemens Bąkowski*, adwokat w Krakowie.  
*Mathias Berson* w Warszawie.  
*Dr. Ignacy Bett* w Charlottenburgu.  
*Dr. Piotr Bienkowski*, prof. Uniw. Jagiell. członek koresp. Akad. w Krakowie.  
*ŹE. ks. Dr. Józef Bilczewski*, arcybiskup lwowski obrz. łac., członek czynny Akademii.  
*Dr. Ludwik Birkenmajer*, Prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.  
*Ferdynand Bostel*, prof. gimn. we Lwowie.  
*Kazimierz Broniewski* w Warszawie.  
*Ks. Antoni Brykczyński*, proboszcz w Goworowie.  
*Jan Bukowski*, art. malarz w Krakowie.  
*Stanisław Cercha*, art. malarz w Krakowie.  
*Adam Chmiel*, archiwaryusz m. Krakowa.  
*Ks. Dr. Stanisław Chodyński*, prałat, prof. Semin. duch. w Włocławku, członek koresp. Akad.  
*Dr. Wilhelm Creizenach*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Akad.  
*ŹE. Dr. Ludwik Cwikliński*, szef sekcji w Minist. wyznań i oświaty w Wiedniu, b. prof. Uniw. lwowskiego i konserwator, członek czynny Akad.  
*Dr. Aleksander Czołowski*, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie, konserwator.  
*Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek koresp. Akad.  
*Dr. Marceli Natęcz Dobrowolski* w Warszawie.  
*Józef Dziekoński*, architekt w Warszawie.  
*Dr. Herman Ehrenberg*, archiwista i prof. Uniw. w Królewcu.  
*Władysław Ekielski*, prof. wyższej Szkoły przem. w Krakowie.  
*Wacław Fiedorowicz* w Witebsku.  
*Ks. Dr. Jan Fijałek*, prof. Uniw. we Lwowie, korespondent c. k. Komisji centr. konserwator, członek koresp. Akad.  
*Dr. Ludwik Finkel*, prof. Uniw. we Lwowie, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ludwik Fournier*, b. prof., literat w Lyonie, członek koresp. Akad.  
*Dr. Karol Hadaczek*, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Akademii.  
*Zygmunt Glogier* w Jęzewie.  
*Dr. Maryan Gumowski*, docent Uniw. Jagiell., kustosz Muzeum Czapskich w Krakowie.

- Zygmunt Hendel*, architekt w Krakowie, koresp. c. k. Komisji konserwatorskiej.  
*Aleksander Janowski* w Warszawie.  
*Dr. Wojciech Kętrzyński*, dyr. Zakładu narod. im. Ossolińskich, członek czynny Akad., konserwator we Lwowie.  
*Dr. Jerzy Kieszkowski* w Wiedniu.  
*Dr. Feliks Kopera*, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum narodowego, konserwator w Krakowie.  
*Dr. Józef Korzeniowski*, kustosz Biblioteki Jagiell., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek koresp. Akad. w Krakowie.  
*Michał Kowalczyk*, architekt we Lwowie.  
*Dr. Stanisław Krzyżanowski*, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum m. Krakowa, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ks. Ferdynand Lehner*, proboszcz na Winohradach w Pradze.  
*Leonard Lepczyński*, radca górniczy, konserwator, członek czynny Akad., w Krakowie.  
*JE. Andrzej Ks. Lubomirski*, kurator Zakładu narod. im. Ossolińskich, korespondent c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, we Lwowie.  
*Dr. Władysław Łoziński*, koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek Rady sztuki przy Ministerstwie oświaty, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*Henryk Mańkowski*, prezes Tow. numizmat. krak., w Winnogórze.  
*Gustaw bar. Manteuffel* w Rydze.  
*Dr. Józef Muczkowski*, st. radca Sądu kraj. w Krakowie, konserwator.  
*Sławomir Odrzywolski*, radca budownictwa, prof. wyższej Szkoły przemysł., konserwator, w Krakowie.  
*Dr. Julian Pagaczewski*, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.  
*Dr. Nikodem Pajzderski* w Krakowie.  
*Dr. Fryderyk Papée*, dyr. Biblioteki Jagiell. w Krakowie, konserwator, członek koresp. Akad.  
*Ks. Dr. Antoni Petruszewicz*, prałat kapituły archikatedr. lwowskiej obrz. gr.-kat., koresp. c. k. Komisji centr. konserwatorskiej, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*JE. Leon hr. Piniński*, prof. Uniw. lwowskiego, b. Namiestnik galicyjski, członek czynny Akad., we Lwowie.  
*Dr. Antoni Prochaska*, adjunkt Arch. kraj. we Lwowie, członek koresp. Akad.  
*Dr. Jan Ptasnik*, prof. Uniw. Jagiell., prof. wyższej Szkoły realnej w Krakowie.  
*Dr. Ludwik bar. Puszet*, art. rzeźbiarz, w Krakowie.  
*Dr. Władysław Rebczyński*, kustosz Muzeum przemysł. miej. we Lwowie.  
*Dr. Witold Rubczyński*, Prof. Uniw. we Lwowie.  
*Kazimierz Skórewicz*, architekt w Warszawie.  
*Józef Smoliński*, art. malarz w Warszawie.  
*Dr. Stanisław Smolka*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i b. sekretarz gen. Akad. w Krakowie.  
*Tadeusz Stryjeński*, radca budownictwa, koresp. c. k. Komisji centr. konserwat., w Krakowie.  
*Jan hr. Szeptycki*, członek c. k. Komisji centr. konserwat., konserwator, w Przyłbicach.  
*Adolf Szyszko-Bohusz*, prof. politechniki we Lwowie.  
*Ks. Dr. Tadeusz Trzciniński* w Gnieźnie.  
*Dr. Bolesław Ulanowski*, prof. Uniw. Jagiell., konserwator, członek czynny i sekretarz gen. Akad. w Krakowie.  
*Jerzy Warchałowski*, redaktor czasop. »Architekt« w Krakowie.  
*Maryan Wawrzyniowski*, art. malarz w Warszawie.  
*Michał Witanowski* w Łęczycy.  
*Tadeusz Wojciechowski*, prof. Uniw. lwowskiego, członek czynny Akad., korespondent c. k. Komisji centr. konserwat., we Lwowie.  
*Stefan Zaborowski* w Rawie mazowieckiej.  
*Władysław Zahorski* w Wilnie.  
*Dr. Jan Sas Zubrzycki*, architekt, prof. politechniki we Lwowie.

**Posiedzenie z dnia 9 lutego 1912 r.**

Prof. Dr Piotr Bieńkowski przedłożył referat p. t. »Laokoon w Polsce«, ogłoszony potem w IX tomie »Sprawozdań« komisji.

P. Mieczysław Skrudlik przedstawił wyniki swoich badań krytycznych nad twórczością Tomasza Dolabelli w Polsce, ilustrując referat licznymi fotografiami z jego obrazów.



Fig. 3. Krzyż romański. Warszawa. Muzeum przemysłu i rolnictwa.

Praca ta p. t. *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła* została ogłoszoną w XVI tomie »Rocznika krakowskiego«.

Przewodniczący Dr Stanisław Tomkowicz złożył nadesłany przez p. Maryana Wawrzynieckiego komunikat *O krzyżu romańskim brązowym, wykopanym w polu koło m. Słomnik pod Miechowem, a znajdującym się w Muzeum przemysłu i rolnictwa w Warszawie.*

Z komunikatu tego wyjmujemy następujące najważniejsze ustępy:

Okolice miasteczka Słomnik w Krakowskim obfitują w zajmujące zabytki romańszczyzny. Pobliska wieś Kacice w murach mieszkalnego dworu niegdyś opatów mogiłskich (a obecnie donataryusza rosyjskiego, p. Nabokowa) kryje kaplicę czy część murów romańskiego kościoła, zapewne będącego śladem pierwotnej tutaj rezydencji Cystersów, osiadłych później w Mogile (zob. Sprawozdania kom. hist. szt. tom VII, str. CCCLXX). Nieco dalej, na północ leży wieś Prandocin z ciosowym romańskim kościołem, na który w r. 1881 zwróciłem uwagę prof. Władysława Łuszczkiewicza i spowodowałem jego wycieczkę, której wynikiem było potem studium naukowe o tym kościele. Świeżo teraz p. Dunin, kierownik stacji oceny nasion w Słomnikach znalazł na polach podmiejskich starożytny krzyż brązowy i postanowił przesłać go do muzeum mającego podobno powstać w Równem na Wołyniu. Zawiadomiony o tem przez artystkę malarzkę, p. A. Duninównę, wyjednałem nadesłanie zabytku do zbiorów Muzeum przemysłu i rolnictwa w Warszawie, gdzie mogłem bliżej zbadać przedmiot ten, którego fotografię załączam (fig. 3).

Wymiary krzyża są następujące: wysokość całości krzyża 0'21 m.; największa szerokość w wysokości ramion poprzecznych 0'134 m.; szerokość blachy odnog krzyża waha się między 0'039 i 0'04; grubość blachy 0'002. Wysokość samej postaci Chrystusa 0'139 m.; rozłożone ramiona od końca do końca ręki 0'123 m. Blacha krzyża oderwaną została gwałtownie, jak tego dowodzi silne zgięcie lewego ramienia; może była przymocowaną do okładziny księgi oprawnej. Prócz tego znać ślady równie gwałtownego oderwania od krzyża wypukłej postaci Chrystusa, z której jedynie stopy plastyczne w swoim miejscu zostały. Kruszec pokryty jest piękną patyną zieloną; emalia, która prawdopodobnie wypełniała niegdyś wgłębione pola krzyża, całkiem zniknęła; świadczy to, jak się zdaje, że zabytek długo przeleżał w ziemi, zanim go traf wydobył na wierzch.

Ze względu na bliskie sąsiedztwo starych świątyń romańskich przypuszczam, że krzyż, który zdaniem mojem można zaliczyć do epoki schyłku stylu romańskiego, może być w związku z przebywaniem w tej okolicy zakonu Cystersów około r. 1220. Sylweta postaci Chrystusa, zarówno jak zachowane stopy, jest poprawną i świadczy o technicznej umiejętności wykonawcy.

P. Stanisław Cercha okazał w końcu kilka amatorskich zdjęć fotograficznych z pałacu niegdyś Teppera w Warszawie przy ulicy Miodowej 3. Pałac, urządzony ze smakiem i zbytkownie w drugiej połowie XVIII w., posiada okazałą klatkę schodową, a w pokojach mieszkalnych II piętra wybornie zachowane bogate stiuki, boazerje i zwierciadła.

#### Posiedzenie z dnia 7 maja 1912 r.

Dr W. Stanisław Turczyński przedłożył referat *O portrecie kobiety z gronostajem w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, przypisywanym Leonardowi da Vinci. Referat ten ma być ogłoszony w wydawnictwach Komisji.

Następnie Dr Maryan Goyski zdał sprawę z odnalezionego w rękopisie Nr 16 Biblioteki hr. Branickich w Suchoj materiału, dotyczącego uposażenia ołtarza ś. Antoniego w katedrze krakowskiej, zniesionego w XVIII wieku, a w swoim czasie stanowiącego jakby osobną kaplicę i mauzoleum rodu Kmitów. Rękopis pochodzi z początku XVII w., jest kopią lustracji województwa krakowskiego w r. 1564 i zawiera dokumenty, potwierdzające fundacye na rzecz ołtarza, inwentarze skarbca ołtarzowego i t. d. Autor wyraża przypuszczenie, że cały ten materiał sporządzony został dla użytku ołtarzystów przez Mikołaja z Koprzywnicy w r. 1513—1515, kopia zaś, znajdująca się w Suchoj, sporządzoną była dla Sebastjana Lubomirskiego, kasztelana małogoskiego, dziedzica Wiśnicza. Komunikat ten ogłoszonym zostanie odrębnie w wydawnictwach Komisji.

W końcu p. Stanisław Cercha okazał w podobiznie szkic piórkowy Jana Suesa z Kulmbachu, przedstawiający nieznanego biskupa, a znajdujący się w bibliotece uniwersyteckiej w Erlangen.

Prelegent znajduje w nim wiele podobieństwa z wyobrażeniem biskupa krakowskiego, kardynała Fryderyka Jagiellończyka, na płycie grobowej w katedrze na Wawelu, mianowicie w układzie figury, głowy i rąk i uważa go za jeden ze szkiców do portretu kardynała, a więc i do płyty grobowej. Potwierdzać to zdaje się charakterystyczny dla Kulmbacha sposób cieniowania rysunku na płycie. Odlew płyty bronzowej zapewne był dziełem Piotra Vischera starszego, który zamiast architektury romańskiej, którą widzimy na szkicu, zastosował w odlewie zwykle przez niego ryte tło, jak wnętrze gotyckiej świątyni traktowane. Płytę sprawił może król Aleksander, lub nawet Zygmunt I, wkrótce po śmierci Fryderyka, która nastąpiła w 1503 r. Płaskorzeźba zaś na zewnętrznej stronie grobowca pochodzi już z r. 1510 i jest prawdopodobnie dziełem Jana Vischera.

### Posiedzenie z dnia 6 czerwca 1912 r.

Dr Marcełi Nałęcz Dobrowolski zdawał sprawę z poszukiwań, tyjących się tak zwanych *Tańców śmierci*. W dalszym ciągu swych poprzednich prac w tym kierunku — prosił stanowczo mylnie, a utarte zdanie Seelmana o »Tańcu Bernardyńskim« i przypisuje bezwarunkowo autorstwo owego »Tańca« Lexyckiemu, a nie J. J. Ridingerowi. Natomiast drugi obraz, pochodzący z kościoła Maryackiego w Krakowie, a znajdujący się obecnie w Gabinetie archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, ma pewien związek z J. J. Ridingerem. W poszukiwaniach swych autor referatu natrafił w Monachium na bardzo rzadki i interesujący miedzioryt J. E. Ridingera, który treścią i układem figur przypomina obraz krakowski. Oba utwory są niezmiernie ciekawymi zabytkami kulturalnymi, i łącząc się bezpośrednio z właściwymi »Tańcami śmierci«, stanowią ostatnie ogniwo w łańcuchu alegoryczno-symbolicznych dzieł plastyki średniowiecznej. Z drugiej zaś strony rzadki i nieznanany zdaje się w samych Niemczech utwór J. E. Ridingera, podobnie jak zbliżone do niego malowidło krakowskie, wyrosły na jakimś wspólnym, nieznanym autorowi bliżej pniu, zapewne znacznie starszym niż oba omawiane utwory.

Następnie Dr Stefan Komornicki odczytał wyjątki z swej pracy p. t. *Dwory murowane w Polsce w w. XVI*. W drugiej połowie XV wieku wraz z poczuciem odrębności stanowej i siły wzrasta dobrobyt szlachty i pojawiają się pierwsze dwory w kształcie małych zamczków murowanych. Forma ta rozwija się w wieku XVI, poczyna być naśladowaną w architekturze drzewnej i w ten sposób staje się krzewicielką nowego typu mieszkalnego. Za przykład takich murowanych »fortalicjów« mogą służyć dwory w Wieruszycach i w Jeżowie, które referent szczegółowo opisał, przedkładając zdjęcia architektoniczne i fotograficzne. Oba są jeszcze w planie bardzo proste, co wskazuje, że przy ich budowie miano przedewszystkiem obronność na oku. W połowie XVI w. obadwa zostały rozszerzone i udekorowane. Liczne ślady takiej dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej dochowały się w dobrym stanie w Jeżowie.

### Posiedzenie z dnia 5 grudnia 1912 r.

Przewodniczący, poświęciwszy na wstępie gorące wspomnienie pamięci zmarłej w b. r. Konstancyi Stępowskiej,<sup>1)</sup> wysoce uzdolnionej i pełnej zapału pracowniczki na polu historii polskiej sztuki, przedstawił memoriał nadesłany przez Prof. Dra P. Bieńkowskiego w sprawie za-

<sup>1)</sup> Konstancya z Kamienieckich Stępowska (\* 1878 † 1912). Urodzona na wsi w okolicach Warszawy, wykształcenie średnie otrzymała w tem mieście, poczem wyjechała do Paryża; gdzie przez 2 lata uczęszczała w Sorbonnie na wykłady znakomych profesorów historii, filozofii i literatury. Wyjście za mąż w r. 1897 nie przerwało jej dalszych nauk. Owszem w tym dopiero czasie znalazła drogę umysłowi swojemu właściwą, oddając się studjom historyczno-estetycznym w zakresie literatury i sztuki, naprzód w Kijowie, potem w Warszawie. Dalej posunęła te studia w latach 1902 i 1903, gdy jako słuchaczka zwyczajna na uniwersytecie

biegów około uzyskania od rządu i miasta odpowiednio uposażonego gmachu, dla pomieszczenia zgromadzonych w jedną całość dotychczasowych zbiorów odlewów gipsowych Gabinetu historii sztuki i archeologii Uniw. Jagiell., Akademii Sztuk Pięknych, Muzeum techniczno-przemysłowego i wyższej Szkoły przemysłowej i około zapewnienia na przyszłość rozwoju i organizacji tego nowego muzeum. Myśl utworzenia w Krakowie instytucji, której istnienie przyczyniłoby się do podniesienia ogólnego poziomu naszej kultury i sztuki, obecni jednogłośnie przyjęli z najwyższym uznaniem, postanawiając używać jej wszelkiego moralnego poparcia.

Dr Maryan Morełowski przedłożył pracę p. t. *Arras z historią rycerza z łabędziem w kościele ś. Katarzyny w Krakowie*, która została ogłoszoną w IX tomie »Sprawozdań« Komisji.

Sekretarz odczytał komunikat ś. p. Konstancji Stępowskiej *O trzech tryptykach, malowanych w kościołach w Lipnicy Murowanej, Dębnie i Przydonicy*. Pracę tę zamieszczamy w niniejszym tomie »Prac« Komisji.

Dr W. Stanisław Turczyński przedstawił referat p. t. *Przyczynki do działalności Baltazara Fontany w Krakowie*, ogłoszony potem w IX tomie »Sprawozdań« Komisji.

Przewodniczącym na rok 1913 wybrano Dra Stanisława Tomkowicza.

---

w Bernie szwajcarskiem korzystała z wykładów Auera (historia architektury), Wasera (archeologia klasyczna), Praechtera (sztuka grecka i rzymska), Tschenschnera (hist. malarstwa niemieckiego), a obok tego słuchała wykładów filozofii, filologii klasycznej, historii starożytnej, literatury francuskiej i niemieckiej. Po powrocie do kraju, przez ciąg lat 1905—1908 miała sposobność specjalnie się wykształcić w umiłowanym kierunku, pracując w uniwersyteckim Gabinetzie historii sztuki w Krakowie a zarazem chodząc na wykłady profesorów: Maryana Sokolowskiego, hr. Mycielskiego, Demetrykiewicza, Wincentego Zakrzewskiego, Potkańskiego i Heinricha. — Niezmiernie żądna wiedzy i z natury bystra, o umyśle bogato uposażonym, pracy ulubionej oddawała się z zapałem i na polu historii sztuki zdobyła sobie wielki zasób wiadomości; przewodnikiem jej zaś w ich zużytkowaniu była nabyta metoda naukowa i wrodzona zdolność kombinacyjna.

Niestety delikatne zdrowie, nadto podkopane może nadmiarem pracy, coraz częściej zmuszało ją do szukania ulgi w wyjazdach do miejsc kuracyjnych. Jeszcze i te sposobności wyszukiwała dla celów naukowych, gdy np. w r. 1907 jeździła do Pragi czeskiej dla badania malarstwa miniaturowego średniowiecznego. Na wycieczkach w kraju przeprowadzała studia nad zabytkami we Lwowie, Wilanowie, na Podkarpaciu i w różnych stronach Galicji, chętnie docierała do mało znanych zbiorów w naszych klasztorach żeńskich w Krakowie, Starym Sączu i t. d. Zdumiewa wielostronność, z jaką obejmowała najrozmaitsze dziedziny i przedmioty: malarstwo, rzeźbę, sztukę średniowieczną, sztukę nowszych czasów, malarstwo czeskie, malarstwo ruskie, przemysł artystyczny (meble, pasy polskie, dywany i kobierce). Wreszcie nie obcą jej była poezja, krytyka artystyczna i pedagogia. We wszystkich tych kierunkach pozostawiła prace, z których część tylko była drukowaną, część pozostała w rękopisie; jeszcze więcej kryje się w nagromadzonych materiałach, notatkach i fotografiach, których już nie zdążyła opracować.

Drukem wyszły między innymi nader pouczające jej »Przechadzki z działy szkolną po Krakowie«, w Przewodniku Oświatowym w latach 1905—1907 (Kościół Maryacki, Muzeum narod., Katedra na Wawelu, Groby królewskie, Kazimierz, Skalka). Inne ogłasza w Kalendarzu Tow. Szk. ludowej. W Sprawozdaniach Komisji hist. szt. Akademii Umiejętności ukazały się następujące prace naukowe śp. Stępowskiej: Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie. — Nowe przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską. I. Relikwiarz bonerowski w skarbcu kościoła Maryackiego w Krakowie. II. Tryptyk ś. Mikołaja w kościele cmentarnym Lipnicy Murowanej. — Polskie dywany wełniane (tom VIII). — Trzy zabytki snycerstwa polskiego. — Obraz Zwiastowania N. P. Maryi w Zbiorach Gabinetu hist. sztuki Uniw. Jag. w Krakowie. — O pasach i kobiercach polskich (tom IX).

Śmierć w młodym stosunkowo wieku przecięła pasmo pracowitego żywota, rokującego najpiękniejsze nadzieje. Gdyby śp. Stępowskiej dozwolone było żyć i działać dłużej, niewątpliwie byłaby zajęła znakomite stanowisko naukowe, do jakiego posiadała wszelkie warunki. I tak to, co pozostawiła, budzi szacunek i zapewnia jej poczesne imię w rzędzie pracowników zasłużonych około historii sztuki i kultury w Polsce.

---







## TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ

za rok 1910, 1911 i 1912.

---

- Batowski Zygmunt**, Norblin, str. IV.
- Cercha Stanisław**, Pałac niegdyś Teppera w Warszawie, str. XVIII. — Szkic Jana Suesa z Kulmbachu w Erlangen, przedstawiający nieznanego biskupa, i pomnik brązowy kard. Fryderyka katedry krak., str. XVIII.
- Dobrowolski Marceł**, Tańce Śmierci, str. XIX.
- Goyski Maryan**, Uposażenie ołtarza niegdyś ś. Antoniego fundacyi Kmitów w katedrze krak., str. XVIII.
- Klein Franciszek**, Kościół OO. Misyonarzy w Krakowie, str. VII.
- Komornicki Stefan**, Wycieczka naukowa do Zamościa i jego okolic, str. XIV. — Dwory murowane w Polsce w XVI w., str. XIX.
- Kopera Feliks i Cercha Stanisław**, Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce, str. XIII.
- Lepszy Leonard**, Putto Fontany w Muzeum narod. w Krakowie, str. VII.
- Muczkowski Józef**, O obrazie Ofiarowania N. P. Maryi w klasztorze PP. Prezentek przy kościele ś. Jana w Krakowie, str. IV (fig. 2).
- Mycielski Jerzy**, O zamku w Rydzynie, str. III. — Portrety królów polskich, ich rodzin oraz obrazy bitew Jana III w Schleissheim i w Monachium, str. VI. — Kucharskiego portret Maryi Antoniny, str. VII. — Stosunek rodziny Krasińskich do sztuki, str. VII. — Portrety ostatnich Jagiellonów i ich żon, str. VII. — Nowe szczegóły o malarzu Tomaszu Dolabelli, str. XIII.
- Peleński Józef**, O przeszłości Halicza, str. IV.
- Skrudlik Mieczysław**, Klasztor OO. Kapucynów w Krakowie i znajdujące się w nim obrazy, str. XIV. — Badania krytyczne nad twórczością Dolabelli w Polsce, str. XVII.
- Sokołowski Maryan**, Dwa naczynia liturgiczne żydowskie w Muzeum ces. w Wiedniu, str. IV — O kielichu królowej Jadwigi w skarbcu katedr. na Wawelu, str. IV (fig. 1). — Zabytki romańskie w Sulejowie, str. IV. — Zamek w Podhorcach, str. IV. — Miasto Zamość, str. IV. — Ceramika i szkła weneckie w Polsce, str. IV. — Zabytki w Tumie pod Łęczycą i w Miechowie, kałamarz Stanisława Augusta i widoki miast polskich w kodeksie bibliot. Król. w Dreźnie, str. VIII. — Portrety Zygmunta Starego i Ludwika węg., str. IX. — O Bartłomieju Ridolfim, str. IX.
- Szyszk-Bohusz Adolf**, Zamki w Krupem, Janowcu i Dąbrowicy, str. VII. — Kurhan i słup pomnikowy na miejscu zgonu Żółkiewskiego w Besarabii, str. IX.
- Tarczałowicz J.**, Cerkiew murowana w Nowosiółce i drewniana w Sieniawie, str. VI.
- Turczyński W. Stanisław**, O portrecie kobiety z gronostajem w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, str. XVIII.
- Wawrzeniecki Maryan**, O krzyżu romańskim brązowym wykopanym w polu koło m. Słomnik, a znajdującym się w Muzeum przemysłu i rolnictwa w Warszawie, str. XVII (fig. 3).
-



Z Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego  
w Krakowie.