

47
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM IV. — ZESZYT II.

TADEUSZ MAŃKOWSKI: August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia. — STANISŁAW JAN GĄSIOROWSKI: Późnohellenistyczne i wczesnochrześcijańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich. — Sprawozdania z posiedzeń za lata 1926—1927. (Treść Sprawozdań na str. 3 okładki).

ZE 118 RYCINAMI W TEKŚCIE

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA i WOLFFA
WARSZAWA—KRAKÓW—LUBLIN—ŁÓDŹ—POZNAŃ—WILNO
MCMXXVIII

631

ALL MS



Fig. 1. Popiersie portretowe Augusta Moszyńskiego.

AUGUST MOSZYŃSKI ARCHITEKT POLSKI XVIII STULECIA.

NAPISAŁ

TADEUSZ MAŃKOWSKI.

I.

Związki Moszyńskiego z Dreznem i wpływy drezdeńskiego środowiska artystycznego. Związki z rodziną Potockich i fundacje Józefa Potockiego dla zakonu dominikanów.

August Fryderyk Moszyński, ur. 1732 r., był synem Jana Kantego, starosty gostyńskiego, inowłodzkiego i ujskiego, który zaślubił był Fryderykę Augustę de Cosel, córkę naturalną Augusta II i hrabiny Hoym, a który ciesząc się względami królewskimi został w r. 1729 krajczym wielkim koronnym i podskarbis nadwornym, w r. 1736 zaś podskarbis wielkim koronnym. Po zmarłym w r. 1737 ojcu zatem i matce dziedziczył August Moszyński stosunki z dworem saskim. Tego rodzaju związki krwi z domami królewskimi nie ubliżały nikomu w oczach współczesnych, lecz przeciwnie wynosiły ponad rody dawnej szlachty o klejnocie bez zmayı. August Moszyński o tem pamiętał mówiąc

Prace Kom. hist. sztuki T. IV.

22



254014/1

AKC. 145/D/88

i pisząc »je sais aussi ce que je dois à ma naissance et au rang que j'occupe dans le monde«¹. Stanowisko na dworze saskim wybitne, rokowało dalszą świetną przyszłość uznanemu za bardzo zdolnego i wykształconemu Augustowi Moszyńskiemu. Od króla Augusta III otrzymał Moszyński polską godność stolnika wielkiego koronnego, u dworu drezdeńskiego pobierał pensję 2.000 dukatów rocznie, za Stanisława Augusta był szambelanem królewskim, kawalerem orderów Orła Białego i ś. Stanisława, starostą inowłodzkim, dymirskim i sieciechowskim.

Zburzony w r. 1866² pałac Moszyńskich³, którzy mieli tytuł hrabiów cesarstwa rzymskiego, był w Dreźnie siedzibą jednego z wybitnych rodów magnackich polsko-saskich, który chciał emulować z Flemmingami i Brühlami. Zbudował go w r. 1740 Juliusz Henryk Schwarze⁴, architekt, którego łączą stosunki z rodzinami zarówno hr. Moszyńskich jak i hr. Cosel. W r. 1762—1764 odbudowuje Schwarze po pożarze istniejący po dziś dzień pałac hr. Cosel w Dreźnie, zbudowany pierwotnie według planu Knöffla w latach 1744—1745.

W obszernych ogrodach położony pałac Moszyńskich przedstawiał typ jednej z licznych pałacowych budowli pierwszej połowy XVIII w., stylu t. zw. rokoko drezdeńskiego, jakich nie brak także w Polsce, a w szczególności w Warszawie. Łączą one w sobie zarówno włoskie, jak i francuskie cechy stylowe, które jednak razem pod wpływem miejscowym składają się na piętno swoiste, drezdeńskie. Schwarze w swej działalności był niewątpliwie zawisłym od twórczości architektonicznej francuza w saskiej służbie dworskiej, Zacharjasza Longuelune (1669—1748)⁵.

Z dwóch wymienionych drezdeńskich architektów, których twórczość łączy się po części z rodami magnackimi hr. Cosel i hr. Moszyńskich, wybitniejszym od Schwarzego był Jan Krzysztof Knöffel (1686—1752), który obok Lungueluna wywarł na Schwarzego niewątpliwy wpływ. Schwarze zajmował wpływowe stanowisko urzędowe jako »Oberlandbaumeister«, a w r. 1752 powierzono mu kierownictwo budowy dworskiego kościoła katolickiego w Dreźnie (Katholische Hofkirche). Plany tego kościoła wykonał Gaetano Chiaveri, architekt włoski, którego twórczość związana jest ściśle z Dreznem. Tu dochodzimy też do nazwiska architekta, którego twórczość niejednokrotnie oddziaływała na Moszyńskiego.

Te związki z wybitnymi architektami drezdeńskimi nie wyjaśniają nam jednak same przez się podstaw wykształcenia i wiedzy architektonicznej Moszyńskiego.

Danych źródłowych brak nam w tej mierze⁶. Ale przypuścić można, że poza wrodzonymi zdolnościami i usilną pracą, sam sposób kształcenia młodzieży w XVIII w. sprzyjać mógł rozwojowi zdolności młodego Moszyńskiego jako architekta. Architektura w XVIII w. była nietylko naczelną wśród sztuk w pojmowaniu ogółu, nietylko najwięcej zajmowała umysły współczesnych, ale także w szkołach (np. jezuickich i pijarskich) była wykładana, jako część nauk matematycznych, które zwłaszcza ze względu na wiedzę woj-

¹ Rękopis Nr 676 Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, s. 1331 i nast.

² Gurlitt l. c. s. 430.

³ Paul Schuman, Dresden, Leipzig 1909, s. 155, 176 (Berühmte Kunststätten Band 46). Rzut poziomy pałacu Moszyńskich znajduje się w dziele A. Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire, Leipzig 1911, T. II, s. 239, patrz także C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und Rococo in Deutschland (Gesch. d. neueren Baukunst B. V, Abt. II), Stuttgart 1889, s. 430. Widok pałacu Moszyńskich od strony ogrodu daje sztych Carla Gottfrieda Nestlera (1730—1777).

⁴ G. H. Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon. München, B. 16, s. 125.

⁵ C. Gurlitt, l. c. s. 414.

⁶ Archiwum rodzinne Moszyńskich zaginęło w czasie ostatniej wojny, spalone w Berszadzie na Wołyniu.

skową na zachodzie wpajane były najgorliwiej w młodzież szlachecką, przedewszystkiem z myślą o jej karierze wojskowej. Stąd także tak wielu wojskowych cudzoziemców w służbie polskiej w XVIII w. trudni się zarazem budownictwem cywilnym, poza ściśle wojskowym zakresem sztuki budowniczej.

Dwie instytucje w Dreźnie około połowy XVIII w. kształciły inżynierów i architektów. Przedewszystkiem utworzona w r. 1720 »Militär-Oberbaukommission«¹, która zwróciła uwagę także na zatrudnienie wojskowych inżynierów obok zajęć wojennych — kładł na to nacisk król. saski tajny radca hr. Wackerbarth, »Generalitendant der Militär- und Civilgebäude«. Jego następca w urzędzie, znany architekt Jan de Bodt w r. 1742 stworzył korpus inżynierów wojskowych i powołał do życia drugą z tych instytucyj, t. j. »Ingenieurbildungsanstalt« w Dreźnie.

Jakkolwiek kształcono inżynierów w tym zakładzie dla celów wojskowych, to jednak wielu wśród nich uzdolnionych szczególnie w tym kierunku, poszło drogą twórczości architektonicznej, nie porzucając swego wojskowego stanowiska. Do nich należeli: Klengel, Eosander v. Göthe, który w r. 1726 został mianowany szefem saskiego korpusu inżynierów, Jan de Bodt, powołany w r. 1728 na szefa korpusu inżynierów i Głównego Urzędu budownictwa (Oberbauamt). Nazwiska ich jako twórców w zakresie architektury znane są w dziejach sztuki.

Z wyjątkiem Eosandra wszyscy oni byli zarazem urzędnikami saskiego Głównego Urzędu budownictwa, rządowej instytucji cywilnej, w której oficjalne stanowisko piastowali najwybitniejsi drezdeńscy architekci. Tam rozstrzygały się ważne zagadnienia architektoniczne, tam przygotowywano plany królewskich budowli, zarówno dla Drezna, jak i dla Warszawy, zwłaszcza w czasach Augusta II. To też miarodajnymi byli architekci »Oberbauamtu«, którzy jednak przedtem często przechodzili wojskową »Ingenieurbildungsanstalt« w Dreźnie. O innym jakimkolwiek zakładzie teoretycznego wykształcenia w rzeczach architektury mowy podówczas nie było.

Z pośród wojskowych inżynierów saskich czynnych w Polsce, wybitniejszymi byli inżynier-podpułkownik Christoph Naumann, czynny w Warszawie od r. 1714 przy odnowieniu zamku królewskiego, oficer-inżynier fortyfikacji Joachim Daniel Jauch, w Polsce od r. 1713, twórca licznych planów budowli warszawskich i innych².

Z wielkich nazwisk architektów drezdeńskich, działających w Polsce, poza Pöppelmannem, podkreślić należy przedewszystkiem nazwisko Gaetana Chiaverego, twórcy zbyt mało dotąd uwzględnianego w europejskiej historii sztuki XVIII w., który interesuje nas specjalnie ze względu na wpływ, jaki wywarł na Moszyńskim, a pomijamy tu same plany na królewski zamek w Warszawie, które Chiaveri opracował na zlecenie króla.

Ur. w r. 1689 w Rzymie, w młodości jako architekt w służbie Piotra Wielkiego przybył w r. 1731 z Rosji do Warszawy, gdzie spodziewał się otrzymać miejsce królewskiego architekta na dworze Augusta II³. Zyskał tam poparcie wszechwładnego podówczas ministra dworu, Sułkowskiego, który w r. 1736 kazał dla Chiaverego asygnować z kasy Urzędu budownictwa roczną płacę 300 talarów. Z tą płacą w randze kie-

¹ I. L. Sponzel, *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden*, Dresden 1924, s. 117.

² C. Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*, Berlin 1917.

³ J. Mycielski, *Gaetano Chiaveri w Polsce i jego książka szkiców w król. gabinecie rycin w Dreźnie*. (Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, T. VI. Kraków 1900), Schumann j. w. s. 183. Sponzel j. w. s. 282 i nast. Thieme-Becker, *Allgem. Lexicon der bildenden Künstler*, Leipzig 1912. B. VI. s. 489 (artykuł Fr. Noacka »Gaetano Chiaveri«).

rownika budowlanego (Baukondukteur), przeszedł Chiaveri w służbę Augusta III z tem, że w przyszłości po ustaleniu się stosunków w Polsce miał być zrównany z innymi królewskimi architektami. Z Warszawy posyła Chiaveri do Drezna plan łuku triumfalnego, który miał być wystawiony na moście na Łabie. Gdy zaś królewski malarz w Warszawie Jan Mock umiera w r. 1737, Chiaveri podaniem pisanem w języku włoskim prosi Augusta III o zwiększenie swej płacy poborami zmarłego. W r. 1738, zdaje się, nastąpiła stabilizacja Chiaverego w służbie królewskiej i przeniesienie jego z Warszawy do Drezna, a zarazem powierzono mu osobnym dekretem »Directione d'una certa fabrica da fare nella Residenza reale di Dresda«, z płacą 500 talarów rocznie. Chodziło o zleconą jeszcze testamentem Augusta II budowę katolickiego kościoła według planów przedłożonych przez Chiaverego, który to zamiar pokrywano ogólnie enigmatycznymi słowami, by nie drażnić protestanckiej ludności stolicy. Cała budowa prowadzona i wykonywana była przez włosków i włoskich robotników, a sam Chiaveri prowadził ją do r. 1746, do czasu, gdy intrygi współzawodnika jego Knöffla spowodowały usunięcie się Chiaverego i opuszczenie Drezna w r. 1749. Mimo to plany nie Knöffla, zmarłego w r. 1752, lecz Chiaverego w dalszym ciągu były wykonywane przez Schwarzego, jako kierownika budowy »Hofkirche« w ostatnim jej stadjum.

Daty, dotyczące działalności Chiaverego i budowy drezdeńskiej »Katholische Hofkirche«, mają znaczenie ze względu na przyszłą twórczość architektoniczną Moszyńskiego.

Drezno za Augusta III, na którego okres panowania przypada młodość Moszyńskiego, nie błyszczało już wprawdzie jak za Augusta II nieporównaną świetnością dworu, przygasła ona nieco, ustał nieustanny przedtem wir zabaw, uroczystości i świetnych festynów dworskich, ale w jednym utrzymano tradycje poprzedniego panowania w całej pełni t. j. w gromadzeniu zbiorów sztuki, kulcie muzyki i teatru. »J'avois eu toujours un grand usage du théâtre«, mówi potem Moszyński sam o sobie, mając na myśli niewątpliwie Drezno. Za Augusta III zbiory artystyczne jego poprzednika powiększyły się o galerję obrazów nabytych w Modenie, między temi zaś były takie, jak Tycjana »Grosz czynszowy«, oraz nabytkiem Rafaela »Madonny Sykstyńskiej«. Przeżycia drezdeńskie wpłynęły na ukształtowanie się indywidualności Augusta Moszyńskiego, na jego zamiłowania artystyczne, na jego »augustejskie« nieliczenie się z pieniędzmi, które mu potem w Polsce zjednało uszczypliwe miano »expensa«, podczas gdy jego starszy brat Fryderyk, stanowiący z usposobienia jego przeciwieństwo, otrzymał analogiczny przydomek »percepta«¹.

Moszyński był typem sasko-polskiego dygnitarza dworskiego, którego ojczyznę i siedzibę mogła być zarówno Saksonja jak i Polska. Godność polską stolnika wielkiego koronnego piastował August Moszyński w tym samym czasie, gdy Stanisław August Poniatowski, z którym go łączyły stosunki przyjaźni i wspólność artystycznych umiowań, był stolnikiem wielkim litewskim. Ożenienie z Potocką i elekcja przyjaciela jego, stolnika litewskiego, na króla polskiego wywołały skutek, iż stolnik koronny jakkolwiek nieświetnie władający językiem polskim, postanowił stać się Polakiem i oddał swe usługi i swą osobę w zupełności Stanisławowi Augustowi, z którym związał odtąd całe swe

¹ J. Bartoszewicz, Znakomici mężowie polscy w XVIII w. Wizerunki historycznych osób... Petersburg 1853—1856, T. II, s. 115. Dr. J. Rolle (Dr. Antoni J.), Sylwetki i szkice historyczne i literackie. Serja IX. (Spuścizna po Moszyńskim). Kraków 1893.

życie. Na wieść, że Stanisław August Poniatowski jest kandydatem na tron królewski, Moszyński przybywa do Polski, by osobiście wszelkimi siłami, a rzekomo także i pieniędzmi poprzeć kandydaturę przyjaciela, gdy zaś elekcja stała się faktem dokonanym, zrywa węzły, które go łączyły z Dreznem i Saksonją, i pozostaje w Polsce, oddając się na usługi króla.

Dzieje ożenienia się Moszyńskiego dziwnie łączyły się z jego działalnością na polu architektury.

Józef Potocki, na Stanisławowie, Brodach, Niemirowie, Zbarażu i Józefowie, wojewoda kijowski, a potem hetman wielki koronny, wojewoda poznański, krakowski nakoniec kasztelan krakowski, zmarły w Założcach 19 maja 1752, a pochowany w Stanisławowie, części dochodów z niezmiernej swej fortuny używał w starości na wznoszenie domów bożych.

Szczególną opieką swą obdarzała rodzina Potockich zakon dominikanów, jak to stwierdzają słowa dominikańskiego panegirysty¹: »Nieśmiertelnymi Pańskiej łaskowości świadkami są bazyliki i klasztory na honor Boga i Marji Zakonowi naszemu przez JW. Potockich wystawione, jako to Jezopolski, Halicki, Czortkowski, Smoleński, Tyśmienicki, Latyczowski, Kamieniecki, Buczacki, Śniatyński, Potocki, Tarnopolski i inne pobożne i hojne fundusze. Tej fundamentalnej i wrodzonej JW. Potockim pobożności odgłos obił się o pierwszy kamień nowej bazyliki lwowskiej Bożego Ciała założony rękami JO. Kasztelana Krakowskiego (Józefa Potockiego), jako drugiego naszych czasów Konstaty na Świątynie Pańskie hojnego...«.

Schlebiając protekcji i łaskom magnackiej rodziny Potockich, dominikanie nawet ukuli przysłowie »tam diu Domus Potocciana, quam diu religio Dominicana«, a dom Potockich miał kwitnąć wiecznie »przy Dominikańskiego pieska (domini-canis) ustawicznie pałającej na chwałę Boską i N. P. Marji straży«, jak w makaronicznym koncepcie wyrażał to kaznodzieja na poświęceniu lwowskiego kościoła dominikanów². »Święci Apostołowie Piotr, głowa i Paweł, obrońca Kościoła Świętego... w punkcie separacji duszy« zmarłego hetmana Józefa Potockiego, mieli stanąć »z interpozycją do Boga przy nim jako przy fundatorze kilku kościołów farnych, jako to kollegjaty stanisławowskiej, zbarskiego, tarnopolskiego, kąkolnickiego, tarnawieckiego etc. kościoła i innych...«. Tyle bowiem kościołów fundował i zbudował sam jeden tylko przestawiciel rodu Potockich, kasztelan krakowski i hetman wielki koronny, Józef Potocki.

Kościół dominikanów we Lwowie powstaje jego sumptem za przyczynieniem się innych członków rodziny Potockich, kościół dominikanów w Tarnopolu również jemu zawdzięcza fundację, a na budowę łożą po śmierci hetmana jego wnukowie.

Jedyny syn Józefa Potockiego, Stanisław, naprzód smoleński, później kijowski, wkońcu poznański wojewoda, miał sześcioro dzieci, z których córka Teofila³ wyszła za Augusta Moszyńskiego. Stąd ściśle związki Moszyńskiego z rodem Potockich, z ich działalnością na polu budownictwa, z ich fundacjami kościelnymi. Myśl męża dalej snuje

¹ Hasło Słowa Bożego, łaskę, pokój i chwałę wcielonego słowa Matki berłowładnej... cudownej w obrazie lwowskim od ś. Łukasza... malowanym... ukoronowanej roku generalnego jubileuszu 1751... głoszące. Lwów 1754.

² Ibid. Dz. F. Porównanie to znalazło plastyczne przedstawienie w płaskorzeźbie, zamieszczonej na lewo od portalu bocznego wejścia kościoła dominikanów we Lwowie, na której pies trzyma pochodnię w pysku.

³ Kossakowski, Monografie historyczno-genealogiczne niektórych rodzin polskich. Warszawa 1860. T. 2.

wdowa po Józefie Potockim, Ludwika z Mniszchów Potocka, która buduje swoim kosztem kościół w Mikulińcach¹ pod Tarnopolem (konsekracja r. 1779), osadzając przy nim misjonarzy wincentynów.

Związki rodzinne powodują jednak, że zarówno hetman, jak i wdowa po nim, w zamierzeniach budowy kościołów odnoszą się do męża wnuczki, który jako architekt i artysta daleko wyszedł poza dyletantyzm i amatorstwo. Moszyński widząc przed sobą pole do działania w tym kierunku, z zapałem oddaje się twórczości architektonicznej, pozostawiając dzieła niepowседневne, których dotąd nie umieliśmy związać napewne z nazwiskiem żadnego architekta.

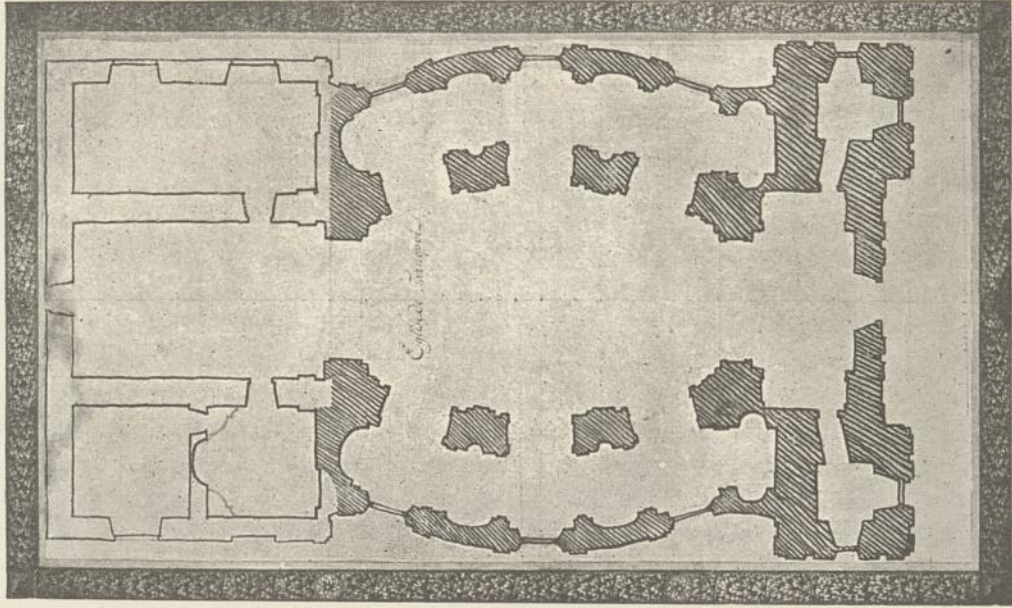


Fig. 2. Rzut poziomy kościoła dominikanów w Tarnopolu. Projekt Moszyńskiego.

II.

Moszyńskiego plany kościoła dominikanów w Tarnopolu. Odmienne jego wykonanie. Możliwość wpływów Ch'averego *Genius loci* polskiej architektury.

Jedno z dzieł Moszyńskiego doczekało się obszernej monografii, której autor przedsięwziął rozległe studia porównawcze, mające na celu wyśledzenie twórcy kościoła oo. dominikanów w Tarnopolu, na podstawie porównawczego rozbioru stylu. Metodyczna i sumienna praca ks. Żyły² doprowadza do wyniku, iż w fasadzie tarnopolskiej tkwią przede wszystkim pierwiastki niemieckie, dokładniej mówiąc austriackiego baroku kościelnego jezuickiego, przejawiające się w konstrukcji, a nadto pierwiastki włoskie, których autor dopatruje się w jej rozczłonkowaniu, oraz w dekoracji. Swojskimi, według ks. Żyły, są wysokie spiczaste hełmy stanowiące zakończenie wież kościoła, pochodzące zresztą zdaje

¹ Słownik geograficzny, Warszawa 1885, T. VI, s. 412 (artykuł Bron. Rozwadowskiego p. t. Mikulińce).

² Ks. Wł. Żyła, Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu 1749—1779. Lwów 1917.

się dopiero z połowy XIX w. Ostatecznie źródeł pomysłu kościoła tarnopolskiego, szukać należy drogą na Morawy w kościelnym baroku austriackim, a pośrednio we włoskim, przyczem ks. Żyła uwzględnia, iż twórca kościoła tego nie był tylko ślepym naśladowcą obcych wzorów, ale oparł się na nich tylko w ogólnych zarysach, a modyfikacje i szczegóły pochodzą od niego samego. Do nazwiska twórcy planów kościoła dominikanów w Tarnopolu autor powyższej monografji jednak nie dochodzi.

Tymczasem przechowane w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie zbiory »Gabinetu rycin Stanisława Augusta« odkrywają nam niewątpliwego twórcę kościoła oo. dominikanów w Tarnopolu.

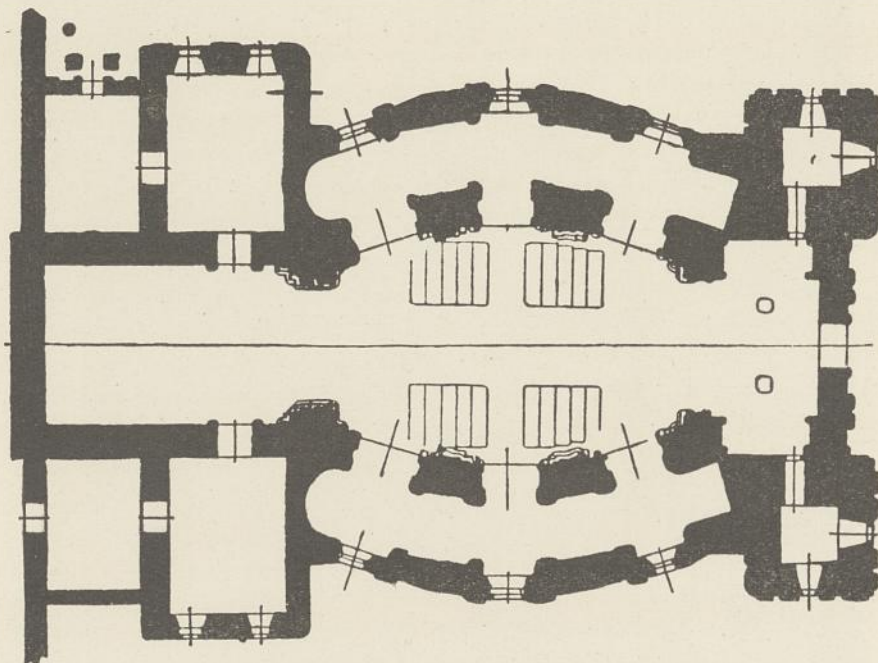


Fig. 3. Rzut poziomy obecnego kościoła dominikanów. (Z pracy ks. Wład. Żyły: Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu 1917).

Był nim August Moszyński.

Teka Nr. 186 zbiorów Gabinetu rycin Stanisława Augusta zawiera pod nr. 120, 121 i 122 trzy plany rysowane piórkiem i tuszem, lawowane sepją, z których pierwszy zaopatrzony jest zamieszczonym pośrodku samego planu napisem: »Eglise de Tarnopol« (Wymiary 50×29 cm). Plan ten obejmuje rzut poziomy kościoła. (Fig. 2).

Drugi plan oznaczony Nr. 121 również nosi na samym planie zamieszczony napis: »Projet de L'Élevation de L'Eglise des Dominicains par le Comte Moszyński«. Pod ramką, którą otoczony jest sam plan, znajduje się dopisek ołówkiem: »de Tarnopol«. (Wymiary 49×32½ cm).

Ostatni plan Nr. 122 nosi napis¹: »Projet de Coupole pour L'Eglise de Tarnopol par le Comte Moszyński«. (Wymiary 53½×55 cm).

¹ Napisy na planach mają wszelkie cechy współczesności z powstaniem samych planów, o których wyżej mowa.

Zdaje się, że nie są to pierwsze plany oryginalne, ale ich kopje, może na zlecenie króla sporządzone dla jego zbiorów.

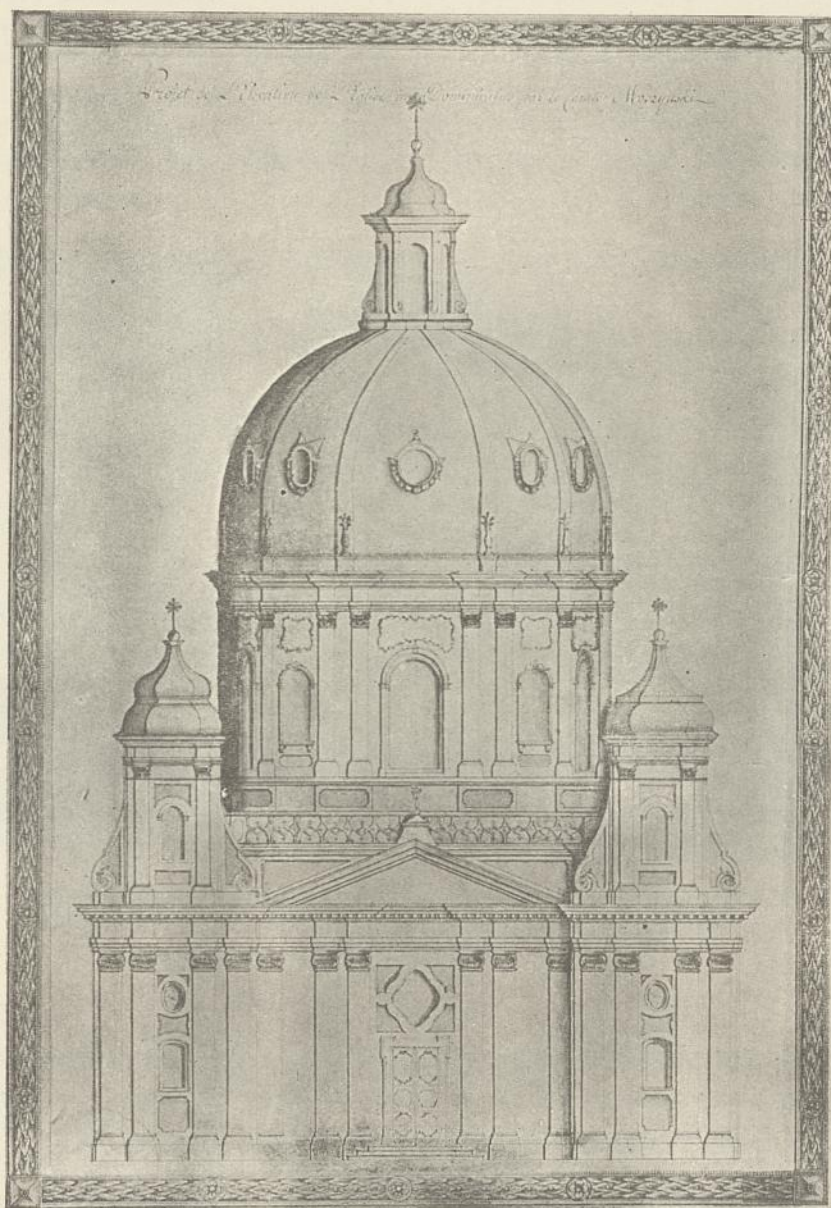


Fig. 4. A. Moszyńskiego projekt kościoła dominikanów w Tarnopolu.

Jeżeli porównamy rzut poziomy projektu Moszyńskiego (Nr. 120) kościoła tarnopolskiego ze zdjęciem architektonicznym planu tegoż kościoła w obecnym jego stanie (fig. 3), publikowanem w rozprawie ks. Żyły, stwierdzimy, że plany te są jednakowe przy małych odchyleniach w drobnych tylko szczegółach.

W wykonaniu rzut poziomy Moszyńskiego został zachowany, a ważniejszą zmianą było tylko przedłużenie w bocznych kierunkach dwóch kaplic w części kościoła obok



Fig. 5. Fasada obecna kościoła dominikanów w Tarnopolu.

prezbiterjum. Pozatem wyokrąglenia ścian w obejściu, projektowane przez Moszyńskiego, zastąpiono prostymi płaszczyznami. Wszystko to nie stanowi zmian istotnych, lecz o ile chodzi o zastosowanie linii prostych w miejsce wyokrąglonych, czyni wrażenie, jak gdyby

technicznego upraszczania pierwotnego planu i łagodzenia jego pierwotnie bardziej barokowych tendencji.

Inaczej ma się rzecz, o ile chodzi o samą fasadę kościoła. Według planu Moszyńskiego elewacja fasady kościoła (fig. 4) miała mieć jedną tylko kondygnację, rozczłonkowaną na trzy bogato opilastrowane części, z których środkowa miała być ponad górnym gzymsem zakończona trójkątnym szczytem, zaś części boczne niskimi wieżami, wspartymi z boków spływami i wolutami, wysokość wież nie sięgała nawet wysokości opilastrowanego tamburu i baniastej kopuły z latarnią ośmioboczną, przykrywającej środkową część wysokiego kościoła.

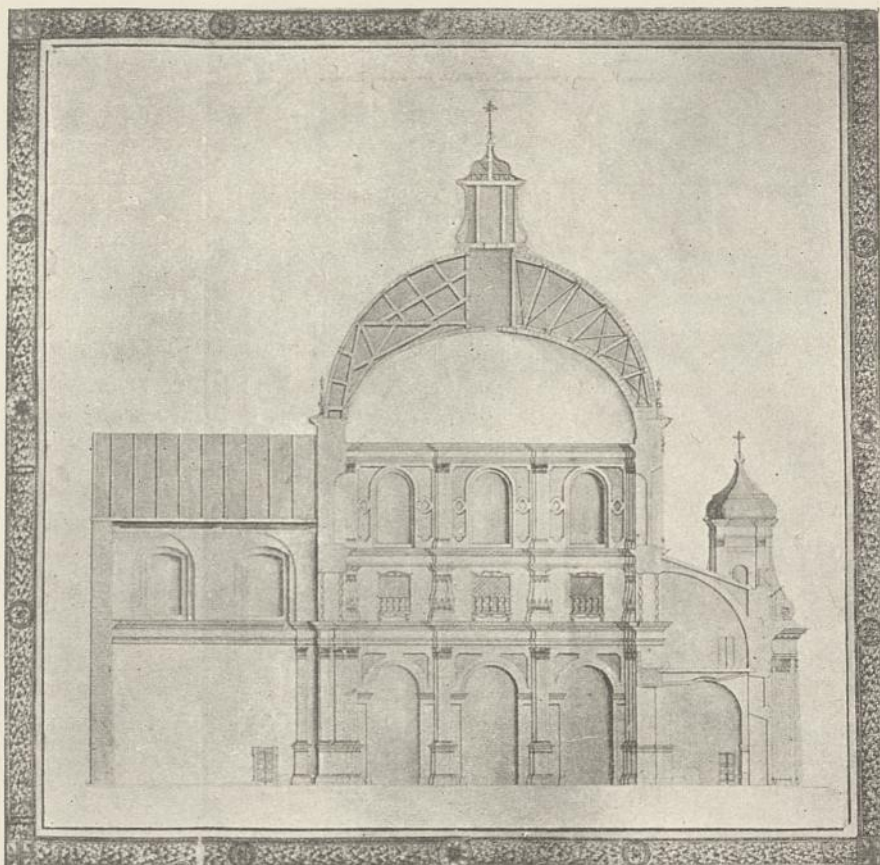


Fig 6. Przekrój podłużny kościoła dominikanów w Tarnopolu. Projekt Moszyńskiego.

Tymczasem w wykonaniu¹, bez naruszenia rzutu poziomego kościoła w projekcie Moszyńskiego, plan pierwotny zmieniony został w ten sposób, że punkt ciężkości z dominanty, jaką stanowiła kopuła na wysokim tamburze, przeniesiono na fasadę (fig. 5), której dodano, oddzieloną wydatnym gzymsem od pierwszej, drugą piętrową kondygnację i podwyższono bardzo znacznie wieże, które wskutek tego wystrzeliły do wysokości ko-

¹ Podobnie przy budowie kościoła ś. Anny w Krakowie, gdy architekt Tylman zaprojektował fasadę kościoła bez wież, kolegium profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego zażądało od niego dodania wież do fasady. (Fr. Klein, Barokowe kościoły Krakowa, Rocznik Krakowski, T. XV 1913 r., s. 147).

puły i nadały budowli zgoła odmienny charakter, zbliżony raczej do przeważającej ilości polskich barokowych kościołów, których charakterystyczną cechą stanowią wysokie wieże, włączone we fasadę. Wskutek tego pewnym modyfikacjom w stosunku do planów Moszyńskiego uległa także i niższa kondygnacja fasady, której ze względu na dodaną kondygnację dodano także ożywiający płaszczyznę nad głównym portalem balkon żelazny na trzech ciosowych konsolach; w płaszczyznach między pilastrami, po dwóch stronach głównego portalu, umieszczono we wnękach dwa posągi świętych, pozostawiając zresztą prawie niezmienione rozczłonkowanie w dolnej kondygnacji i podział jej podwójnymi pilastrami. W proporcjach całości podwyższono także dalszą kondygnację fasady w stosunku do pierwotnego planu Moszyńskiego, który miał na celu odsłonić jaknajbardziej kopułę z tamburem i dlatego obniżał architrav i trójkątny szczyt nad środkową częścią fasady.

Do r. 1908 kościół dominikanów w Tarnopolu miał inną kopułę, niż dzisiaj. Pierwotna kopuła odpowiadała kopule planów Moszyńskiego, a z powodu złego jej stanu zastąpiona została obecną o odmiennym kształcie. Dawne fotograficzne zdjęcie (Ks. Żyła l. c. Tab. IV. III 7) stwierdza identyczny kształt ówczesnej kopuły z planowaną przez Moszyńskiego, której osobny rysunek (przekrój podłużny) przechował nam plan w tece Nr. 186 Gabinetu rycin Stanisława Augusta¹ (fig. 6).

Ten sam rysunek daje nam zarazem fragment wnętrza kościoła, które w planie Moszyńskiego odbiega znacznie od jego wykonania. Wszystko tu uproszczono, uczyniono mniej wspaniałem w stosunku do planów Moszyńskiego. W miejsce trzech kondygnacji pod kopułą pozostała tylko jedna, arkadowa, powyżej której ponad architravem z fryzem i gzymsem biegnie już sklepienie.

Wobec szczegółowej monografii ks. Żyły, dotyczącej kościoła w Tarnopolu, nie wdajemy się tu w dalsze szczegóły dotyczące samego kościoła. Stwierdzić należało tylko w czym budowa w wykonaniu odbiegała od planów Augusta Moszyńskiego.

Przewodnią myślą architektoniczną planu Moszyńskiego była kopuła na wysokim tamburze, panująca nad całą budową. Jest to myśl przewodnia kościoła ś. Piotra w Rzymie.

Jeżeli cofniemy się do środowiska artystycznego, z którego wyszedł Moszyński, Dreżna i dreźnieńskich architektów, natkniemy się tam na okoliczność, która mogłaby wyjaśnić początek idei Moszyńskiego. Jednym z najwybitniejszych architektów włosko-dreźnieńskich był twórca planów »Hofkirche« w Dreźnie, Gaetano Chiaveri, którego wyraźny wpływ na architektoniczną działalność Moszyńskiego będą miał sposobność stwierdzić, gdy mowa będzie o kościele w Mikulińcach. Chiaveriego, jak wielu współczesnych architektów, zajmuje żywo kościół ś. Piotra w Rzymie, zaznaczające się w XVIII w. rysy kopuły Michała Anioła niepokoją go, stara się ten arcydzieło architektury świata chrześcijańskiego uchronić przed grożącym mu niebezpieczeństwem i studja swe w tym kierunku publikuje w r. 1742 w Rzymie², zabierając głos w toczącym się sporze architektów co do sposobu ocalenia kopuły.

Pierwsza połowa XVIII w. pozostawiła zresztą po sobie na zachodzie wybitne budowle kościelne o górującej kopule, dość wymienić Karlskirche we Wiedniu i Frauenkirche w Dreźnie, a Supergę pod Turynem we Włoszech.

¹ Krytykę restauracji kościoła, dokonanej w latach 1909 i 1910, zawiera ogłoszona w »Sprawozdaniu i wydawnictwie Wydziału Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909«, Kraków 1910 — rozprawa Dra Franciszka Kleina, pt. »Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu i jego restauracja«.

² J. Mycielski, Gaetano Chiaveri w Polsce j. w. — C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887, str. 534 (Gesch. d. neueren Baukunst T. V, Abt. I).

Chiaverego wpływ mógł zatem do pewnego stopnia działać na Moszyńskiego przy tworzeniu planów kościoła dominikanów tarnopolskich.

Akt erekcji kościoła wydany był przez Józefa Potockiego na zamku w Tarnopolu w dniu 2 sierpnia 1749 r., a zatwierdzenie fundacji przez Mikołaja Wyżyckiego arcybiskupa lwowskiego nastąpiło już przedtem 12 lipca 1749 r.¹

Józef Potocki zmarł w Załóżcach w r. 1751. W chwili jego śmierci bardziej posunięta była tylko budowa klasztoru dominikańskiego, budowy zaś kościoła jeszcze nie rozpoczęto. Lata po r. 1751 musiały być okresem stagnacji w budowie także klasztoru do czasu, gdy spadkobiercy Józefa Potockiego dokonali między sobą działu majątku rodzinnego; nastąpiło to w Warszawie 30 grudnia 1770 r., a więc dopiero w 19 lat po śmierci ojca. W dziale tym miasto Tarnopol wraz ze wszystkimi obszernymi posiadłościami do niego przynależnymi otrzymał jeden z synów, Franciszek Potocki. Że zaś wolą Józefa Potockiego, stwierdzoną w testamencie, była budowa kościoła w Tarnopolu, przeto z natury rzeczy miałyby na nią łożyć ten z pośród spadkobierców, na którego przypadły i dobra tarnopolskie. Był to ciężar bardzo znaczny i z tego względu:

»Między JWW. IchMć Panami Józefem krajczym wielkim koronnym, Piotrem starostą śniatyńskim, Wincentym wojewodziec poznańskim z jednej, a JW. Imć panem Franciszkiem znaku pancernego wojsk koronnych rotmistrzem z drugiej strony, z Złotego Potoka Potockimi, niegdy JO. Józefa Potockiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego, wnukami, a zaś JW. Stanisława Potockiego, wojewody poznańskiego, synami, bracią między sobą rodzonemi, staje ... umowa ... takowa: Iż JWW. Potoccy wojewodzicowie poznańscy ... stosując się szczególnie do wyraźnej niegdy JO. Józefa Potockiego ... dziada swego rodzzonego (woli), de nova radice wyfundowania kościoła i konwentu zakonu kaznodziejskiego w dobrach swych dziedzicznych mieście Tarnopolu, opisem pewnym w zamku tarnopolskim dnia drugiego miesiąca sierpnia 1749 sporządzonym ... z włożeniem obowiązku na sukcesorów swoich dopełnienia onej dostatecznie objaśniony (sic), do tej uskutkowania z pomiędzy siebie JWP. Franciszka Potockiego wojewodzica poznańskiego brata swego rodzzonego, jako klucza tarnopolskiego miejsca funduszowi oznaczonego, na fundamencie działu wieczystego w Warszawie dnia 30 miesiąca grudnia roku przeszłego 1770 nastąpionego, dziedzica, upraszają i niniejszą wzajem obligują się transakcją. A naprzód co się tyczy miejsca i gruntu kościołowi i konwentowi ... wyznaczonego . . . przy posiadaniu i wolnem używaniu onego JW. dziedzic tarnopolski terażniejszy i na potym będący WW. OO. dominikanom wiecznemi czasy nienaruszenie konserwować ma, niemniej klasztoru dokończyć, kościół wymurować, cmentarz murem obwieść i ornamenta przynależyte do kościoła sporządzić JW. Imć Pan Franciszek Potocki wojewodzic poznański obowiązek na siebie bierze, że to jednak bez znacznej obejść się nie może expensy, więc JW. Józef krajczy koronny, Piotr starosta śniatyński, Wincenty wojewodzic pozn., bracia, chcąc być tak pobożnego dzieła wraz z JW. Franciszkiem bratem uczestnikami, po 30.000 zł. pol. monetą w koronie idącą do rąk tegoż JW. Franciszka Potockiego brata swego ut efficiat summa 120.000 zł. pol. dzieląc na cztery głowy każdy z osobna w czasie dnia 13 stycznia 1772 roku za kwitem ręcznym wyliczyć przyrzeka . . .²

Z zestawienia słów: »klasztoru dokończyć, kościół wymurować« zdaje się wynikać, że

¹ Archiwum Państwowe we Lwowie. Akta erekcyjne, sygnatura: fasc. 45 Erect.

² Archiwum Państwowe we Lwowie (Erect. fasc. 45).

budowa kościoła dopiero około r. 1770 została rozpoczęta, a że za życia fundatora budowano narazie tylko sam klasztor. Nie wynika z tego jednak, aby plany Moszyńskiego

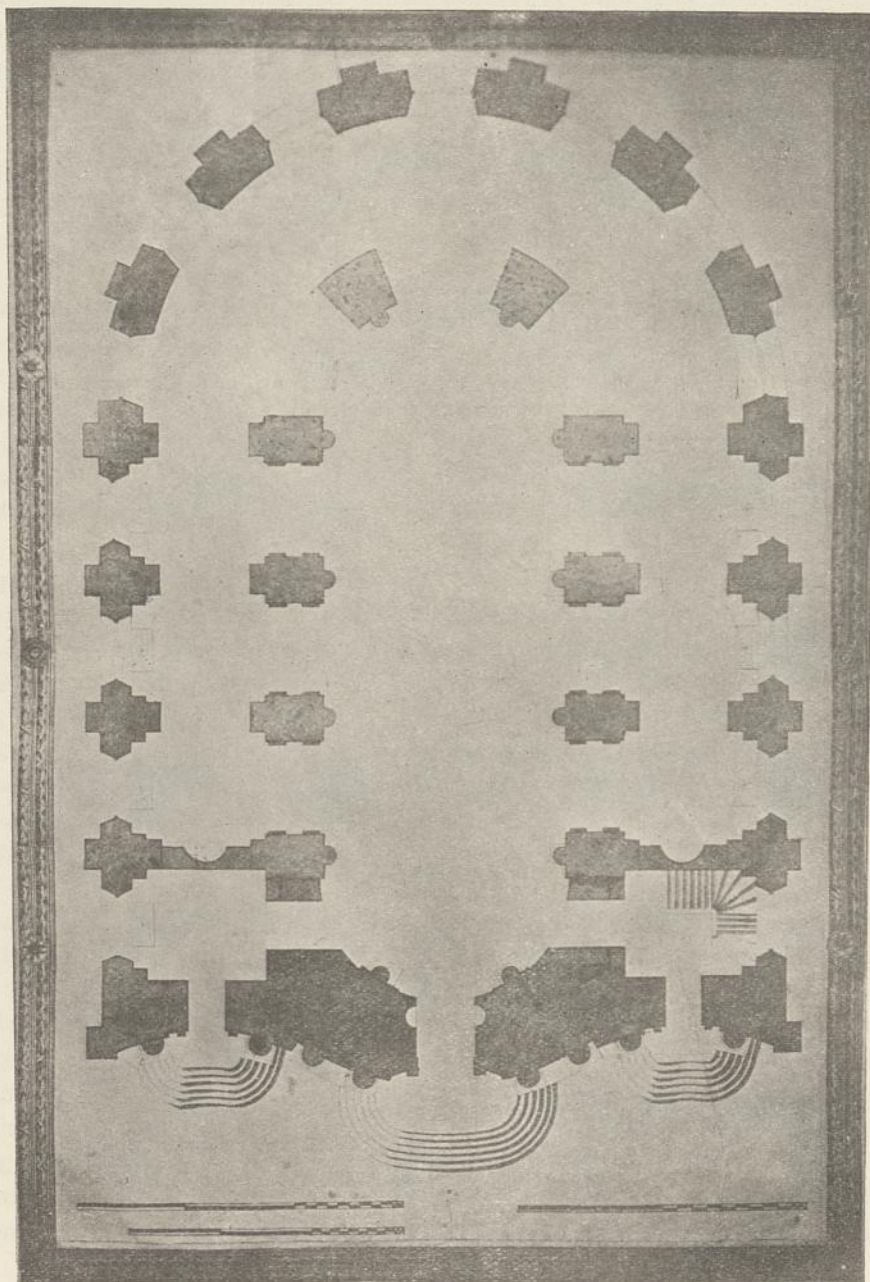


Fig. 7. Rzut poziomy kościoła w Mikulińcach. Projekt pierwszy Moszyńskiego.

odnoszące się do budowy kościoła w Tarnopolu miały powstać dopiero około r. 1770. Nie powstały one w każdym razie już w r. 1749, kiedy wydany był przez Józefa Potockiego akt erekcji, gdyż wtedy Moszyński był dopiero kilkunastoletnim młodzieńcem.

ale powstały raczej po śmierci fundatora, przypuszczać należy, po ożenieniu się Moszyńskiego z jego wnuczką, co miało miejsce w r. 1755.

W każdym razie, długiemu prawdopodobnie okresowi czasu między powstaniem planów a rozpoczęciem budowy i długiemu jej samej trwaniu, przypisać należy także i zmiany w wykonaniu planów Moszyńskiego, który był szwagrem Franciszka, Józefa, Piotra i Wincentego Potockich, gdyż Teofila Potocka, zamężna za Augustem Moszyńskim, była ich rodzoną siostrą.

Zmiana najważniejsza, to dodanie we fasadzie włączonych w nią owych dwóch wysokich wież, zmieniających charakter całej budowli w stosunku do planów Moszyńskiego. Była to koncesja na rzecz dawnego, uświęconego tradycją, pojmowania w Polsce barokowych form architektonicznych.

Z pośród rozlicznych form architektury barokowej XVII i XVIII w. najbardziej rozpowszechnione na ziemiach polskich były dwa typy. Pierwszy, to typ biorący swój pierwowzór w rzymskim kościele del Gesù, dziele Vignoli. Począwszy od kościoła ś. Piotra i Pawła w Krakowie, wczesnego i wspaniałego przykładu tego typu, zasiane zostały ziemie polskie w ciągu XVII i XVIII w. mnóstwem kościołów barokowych zbliżonych do niego architektonicznymi formami; formy te nieraz były szlachetne, o ile pochodziły od włoskich mistrzów, częściej pogrubione i uproszczone przez rodzimych budowniczych.

Drugim typem, może bardziej jeszcze zakorzenionym z pośród pojawiających się na ziemiach polskich kierunków architektury barokowej, był ten, który we fasadę kościoła włączył wieże. Typ tego rodzaju kościoła, któremu początek dali północno-włoscy architekci, pierwszy zdaje się znalazł swój wyraz w kościele kamedułów na Bielanach pod Krakowem (po r. 1609). Na drugim krańcu ziem polskich w Wilnie typ ten przedstawia fundowany przez Michała Paca kościół śś. Piotra i Pawła na Antokolu (1640—1668). Po tych kościołach byłaby do wyliczenia niezmierna ilość kościołów tego typu, budowanych w Polsce w ciągu dwóch wieków. Są między nimi wybitne budowle, o charakterze monumentalnym, są liczniejsze od nich skromne rozmiarami kościółki prowincjonalne.

Upodobanie w tych formach kościołów barokowych, tak rozpowszechnionych na ziemiach polskich, należałoby może odnieść do gotyckich jeszcze tradycji. Był to przy zmienionych formach stylowych podobny schemat architektury do tego, jaki dawniej przyswojono sobie w kościołach gotyckich na szerokich obszarach Rzeczypospolitej. Renesans jako kierunek stylowy nie był opanował budownictwa kościelnego w tej mierze jak gotyk, a potem barok, lecz zaznaczył się raczej w budownictwie świeckim w łączności z tendencjami humanizmu. Zdarza się, że tam gdzie w architekturze kościelnej zastosowano formy renesansowe, łączono je z tradycyjnym gotykiem jeszcze w pierwszej połowie XVII w.¹ Gotyk też poprzez czasy renesansu spotyka się z barokiem, który w związku z kontrreformacją stanowi znów okres wzmoczonego ruchu budowlanego kościelnego.

Obie formy barokowych kościołów, zarówno owa wzorowana na il Gesù w Rzymie o rozbudowanym szczycie, jak i druga o włączonych we fasadę wieżach, łączą się z gotycką tradycją w architekturze. Pierwsza odpowiada typowi kościołów gotyckich o trój-

¹ W. Tatarkiewicz, O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku; odb. z nru 6 »Sztuk Pięknych«. R. II. Kraków 1926.

kątnym szczycie, bezwieżowych, druga typowi wieżowemu, bardziej okazałemu, zgodnemu także z tendencjami baroku, dążącego do zewnętrznej okazałości.

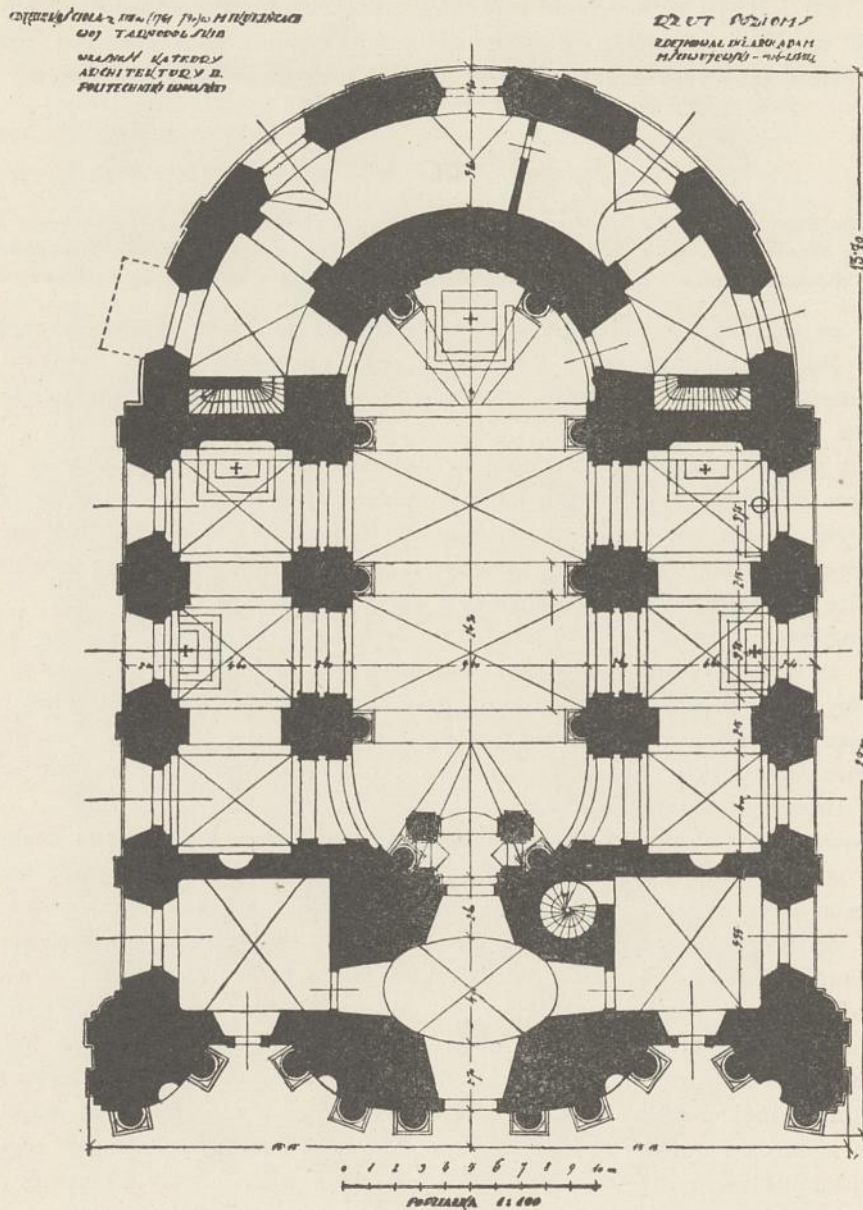


Fig. 8. Rzut poziomy obecnego kościoła w Mikulińcach.

Oba typy barokowych kościołów na ziemiach polskich rozpowszechniły się w prowincjonalnym budownictwie kościelnym tak, że mogły się stać poniekąd formą zwyczajową i rodzimą.

Ostatecznie *genius loci* polskiej ziemi przemógł i kopuła z Moszyńskiego planów

kościół dominikanów w Tarnopolu przestała być dominantą monumentalnych budowli, ustępując tylekroć powtarzanemu w budowlach kościelnych na ziemiach polskich typowi fasady o dwóch wieżach, nadającej charakterystyczne piętno ogromnej ilości polskich kościołów XVII i XVIII w. Każdemu zwłaszcza ozdobniejszemu kościołowi, choćby on był pozbawiony wszelkiej oryginalniejszej myśli architektonicznej, o formach zgrubiałych i oschłych, wieże fasadowe nadawać miały znamię wzniosłości i wspaniałości

III.

Kościół w Mikulińcach. Plany Moszyńskiego i ich pierwowzór w drezdeńskim kościele dworskim Chiaverego. Zmiany w toku budowy w stosunku do pierwotnych planów. Projekty przemiany kościoła z barokowego na styl klasycyzmu. Stosunki rodzinne i majątkowe Moszyńskiego. Kilka uwag o architekturze barokowej w Polsce.

Znów ze związków z rodziną Potockich wypływa autorstwo Moszyńskiego planów kościoła w Mikulińcach, na który zbyt mało dotąd historycy sztuki zwracali uwagi¹. Zbiory gabinetu Stanisława Augusta przechowują jego plany. Są to mianowicie Nr. 109 i 112 w tece 186:

1) rzut poziomy kościoła wykonany w czerwonym kolorze, zaopatrzonego w dawny napis bladym atramentem w środku rysunku planu nawy kościoła: »Plan de l'Eglise de Mikulinie« (sic). Napis ten zanikł na reprodukcji (fig. 7). Wymiary 89 × 58 cm.;

2) projekt elewacji fasady pod tytułem: »Eglise de Mikulinie (sic) Inventé et bâti par le Comte Moszyński« (fig. 11). Wymiary 59¹/₂ × 44¹/₂ cm.

Według tych planów kościół miał być wykonany, a jeśli mielibyśmy uważać za miarodajną stylizację tytułu drugiego z wymienionych wyżej planów, kościół w Mikulińcach byłby tym, do którego wykonania przy budowie sam Moszyński rękę przyłożył, nie przestając na samem zaprojektowaniu planów. Wskazują to słowa »inventé et bâti par le Comte Moszyński«, jak mówi napis na planie. Jest to możliwem, jeśli weźmiemy pod uwagę dzieje powstania kościoła.

Fundowała go po śmierci pochowanego w Stanisławowie kasztelana krakowskiego i hetmana w. k. Józefa Potockiego (r. 1752)² wdowa po nim, w prostej linii babka żony Augusta Moszyńskiego — Teofili z Potockich, — Ludwika z Mniszchów Potocka »starostwa kutskiego dożywotnia, Krasieczyna, Rogowa i klucza Mikulinieckiego z jego przyległościami jednowładna pani i dziedziczka«, jak o sobie sama mówi w akcie erekcyjnym³. »Tego dnia, którego zaczęłam te dobra Mikulinieckie prawem dziedzicznym posiadać: obaczywszy kościół w rzeczonem dziedzicznym mojem mieście Mikulińcach z drzewa wystawiony, szczupły, mniej ozdobny i nietrwały, przypadkiem ognia podległy, a co większa żadnej erekcji i fundacji prawnej, pewnej i wieczystej nie mający, zaraz na on czas w sercu i umyśle moim postanowiłam inny kościół, na miejsce tego, ale na innem miejscu już nie z drzewa, ale z muru na późne wieki trwały wystawić, uposażyć,

¹ Na kościół ten pierwszy zwrócił uwagę Dr. Franciszek Klein w Sprawozdaniu i wydawnictwie Wydziału Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909. Kraków 1910, tudzież w Sprawozdaniach do badania historii sztuki w Polsce. T. IX (r. 1915), str. CXCVI. Ostatnio opis kościoła w Mikulińcach podali A. Czołowski i B. Janusz w dziele: Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego. Tarnopol 1926.

² Ż. Pauli, Żywoty hetmanów Królestwa Polskiego i Wks. Litewskiego z materjałów po Samuelu Brodowskim w Podhorcach znalezionych. Lwów 1850.

³ Akt erekcyjny w dawnym odpisie, z którego czerpiemy powyższe szczegóły, znajduje się w Urzędzie parafjalnym w Mikulińcach.

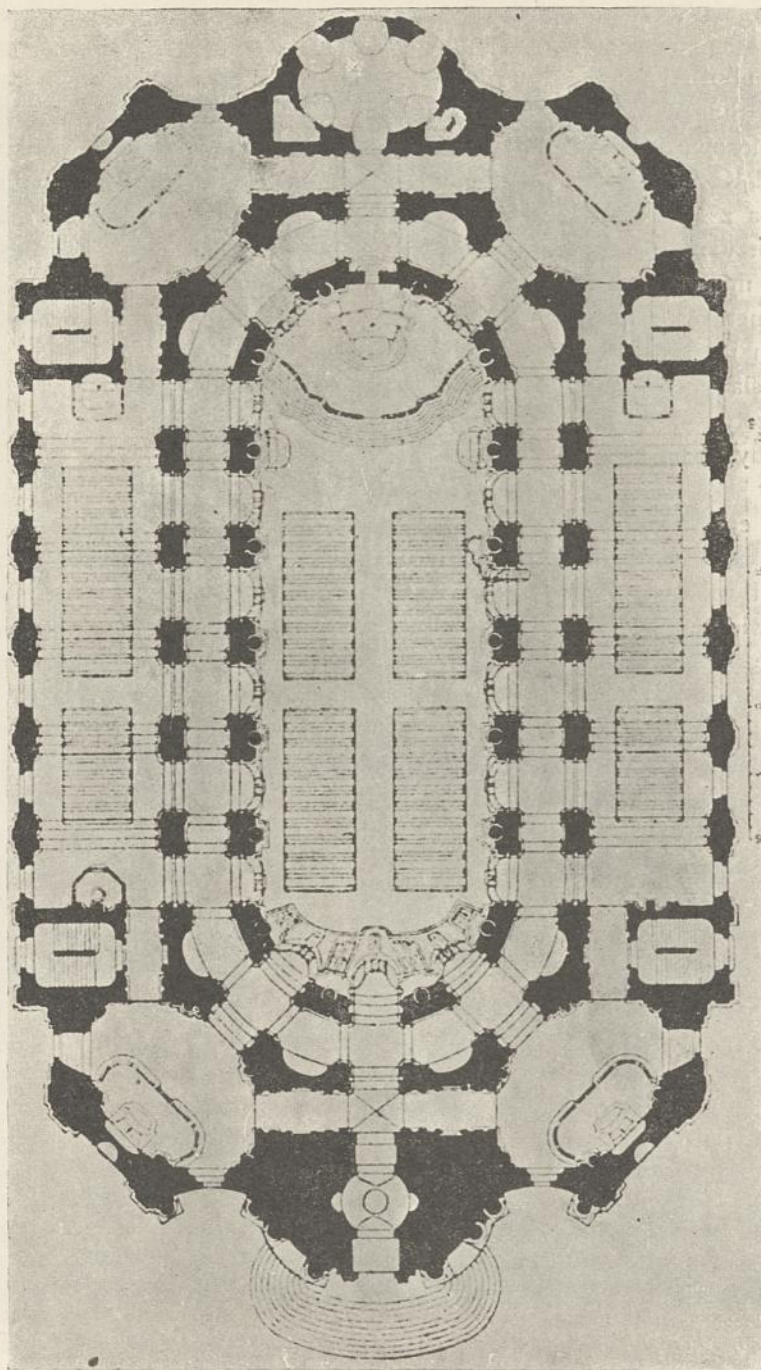


Fig. 9. Rzut poziomy kościoła katol. dworskiego w Dreźnie.

jako dom Boski najprzystojniej ozdobić, aby w nim Pan Niebios i Zastępów, — przyzwoitsze mieszkanie, poddani moi i wszelki lud parochialny większą wygodę duchowną i obfitszą miał naukę chrześcijańską¹.

Obowiązkiem moralnym zatem Moszyńskiego było przyczynić się jaknajgorliwiej do hojnej a pobożnej fundacji matki swej teściowej, najpoważniejszej w rodzinie Potockich matrony. Stanąc miał kościół w miasteczku Mikulińce w pobliżu Tarnopola, który już posiadał ciosowy kościół dominikanów fundacji zmarłego hetmana. Mikulińce, to niegdyś własność Koniecpolskich, następnie Lubomirskich, od których żona zmarłego hetmana Ludwika z Mniszchów majątność tę kupiła i »tutaj w mieście kościół wymurowała i dom przy nim z nadaną fundacją dla xx. wincentynów, którzy straż parochji mieli, a nad miastem pałac wspinały wystawiła bratankowi swemu JW. hrabi Mniszchowi grandmetrowi Galicji w dziedzictwo oddała«, jak później pewiadamia o tem w austrjackich już czasach Kuropatnicki².

Istnieją ślady, że w latach kiedy budowę kościoła w Mikulińcach prowadzono, Moszyński przebywał w tych stronach³. Mógł zatem ewentualnie nawet osobiście doglądać niekiedy stanu budowy.

Pierwszy kamień pod kościół położono w r. 1761⁴ w obecności arcybiskupa lwowskiego Hieronima Sierakowskiego; jednak mimo znacznego nakładu, o którym wspomina fundatorka, »dla rewolucji w kraju i różnych przeszkód« dopiero w r. 1779 budowę wykończono. I znów w obecności arcybiskupa Sierakowskiego w dniu 5 września 1779 nastąpiło poświęcenie kościoła gotowego już i wyposażonego przez fundatorkę, która wieś Czartorję z klucza mikulinieckiego wyłączoną, w grodzie przemyskim »na fundamencie pozwolenia od najjaśniejszego cesarsko-królewskiego majestatu na całą tę fundację w Wiedniu otrzymanego«, już po zaborze Galicji prawem dziedzicznym kościołowi oddała i darowała, niemniej 2.500 złp. na dobrach mikulinieckich zabezpieczyła.

Przystąpmy przedewszystkiem do porównania rzutu poziomego według planu Moszyńskiego, ze zdjęciem nam spólczesnem obecnie istniejącego w Mikulińcach kościoła⁵ (fig. 8). W zasadzie są one jednakowe, jednakże obecnie istniejący kościół przy porównaniu z planem pierwotnym wykazuje pewne odchylenia. Przedewszystkiem uderza nas, że w zewnętrznych ścianach kościoła znajdujemy mniej otworów okiennych, wskutek zmniejszenia ilości zewnętrznych zdobnych pilastrami filarów. Dalej połączono murem ostatnie przeszło w apsydzie za ołtarzem głównym i wzmocniono znacznie filary, oddzielające kruchtę od nawy głównej, dodając nadto portal opilastrowany, podtrzymujący chór. W prawym filarze przytem urządzono w wydrążeniu schodki, prowadzące do galerji okrążającej w kondygnacji półpiętra nawy boczne kościoła. Znaczne wzmocnienie tych filarów w porównaniu z pierwotnym planem nasuwa myśl, że chciano dać silniejsze podstawy dla wieży, włączonej architektonicznie w fasadę kościoła. Pozatem oddzielono

¹ Ludwika z Mniszchów Potocka przyczyniła się także do wystawienia przez lwowski konwent dominikanów w r. 1751 kolumny na cmentarzu grodeckim we Lwowie, wzniesionej na pamiątkę koronacji obrazu Matki Boskiej w kościele dominikanów.

² J. Kuropatnicki, Geographia albo dokładne opisanie królestw Gallicy i Lodomeryi do druku podane. W Przemysłu 1786, s. 158, — patrz także artykuł Br. Rozwadowskiego w Słowniku geograficznym T. VI. s. 412. j. w.

³ Rps. Nr. 676 Muz. Czartor. (list ks. Walentego Tyszkowskiego z konwentu bernardynów w Brzeżanach).

⁴ Akt erekcyjny j. w.

⁵ Zdjęcia architektoniczne kościoła w Mikulińcach zawdzięczam prof. Politechniki lwowskiej p. Witoldowi Minkiewiczowi i asystentowi jego katedry, inż. arch. Adamowi Mściwujewskiemu.

murami w nawach bocznych część ambitu przylegającą do prezbiterjum tak, że zniesiono przez to obejście kościoła, pierwotnie planowane. W szczegółach rzut poziomy wykazuje inne drobne zmiany, polegające w prowadzeniu linii załamania i profilów niektórych ścian, oraz zmiany w ich rozmiarach, co zresztą nie wpływa wiele na ustosunkowanie całości

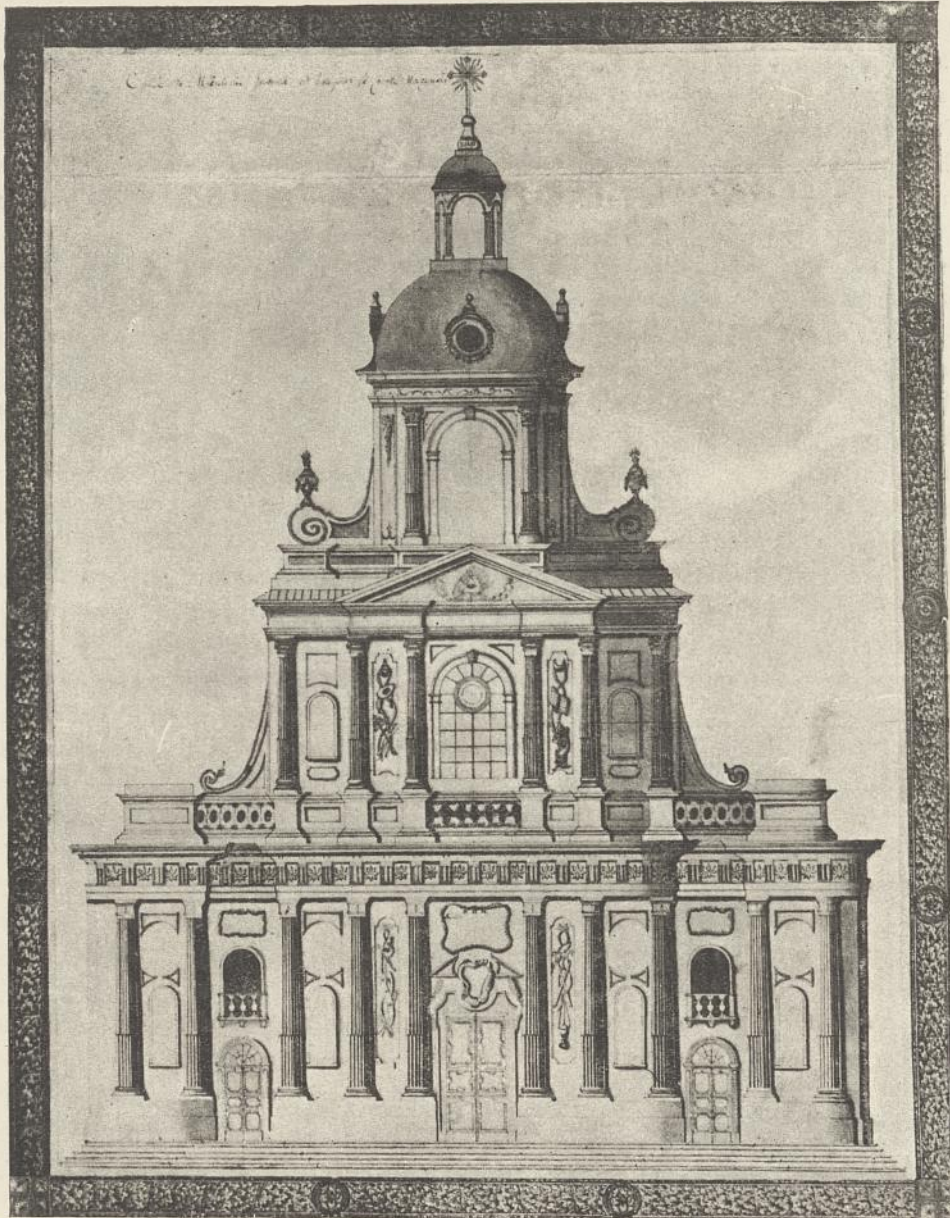


Fig. 10. Fasada kościoła w Mikulińcach. Projekt Moszyńskiego.

Znacznym zmianom uległa fasada kościoła w porównaniu obecnego stanu rzeczy z pierwotnym planem. Rozczłonkowanie jej pozostało to samo, ale gdy pierwotnie fasada łąła się w liniach prostych, występujących naprzód i cofających się płaszczyznami

ścian, to obecnie przeważa tendencja do przejść wyokrągleniami, łagodzącymi ostre załamania płaszczyzn ściennych. Zmiany dalsze dotyczą zwłaszcza trzeciej kondygnacji fasady (fig. 10 i 11), którą znacznie rozszerzono i rozbudowano, dodając jej w miejsce trójkątnego szczytu nad drugą kondygnacją, balkon kamienny i attykę po bokach, rozszerzając ją o dwa boczne ryzality i zdobiąc kolumnami. Wreszcie sama wieża ma zupełnie zmieniony kształt, z kopuły bowiem zamierzonej pierwotnie, przekształcono ją w mało wdzięczną formę ściętego obelisku, niezgodnego z całością fasady. Według tradycji miejscowej to zakończenie wprowadzono już w 19 w. po pożarze, który zniszczył miał dawniejsze zakończenia, może kopułę, jaka według pierwotnego planu zdobiła fasadę.

Dekoracja fasady wreszcie odbiega od pierwotnego planu i przypomina dekorację cerkwi ś. Jura we Lwowie. Stanowią ją wazony i latarnie, oraz we wnękach umieszczone posągi świętych rzeźbione w kamieniu. Jest ona naogół bardziej rokokowa w stosunku do pierwotnego planu Moszyńskiego i lżejsza, niż więcej w baroku tkwiąca w licznych szczegółach pierwotnie projektowana jej dekoracja. Obecna fasada kościoła w porównaniu z jej rysunkiem Moszyńskiego robi wrażenie ujęcia bardziej ze strony malowniczej, podczas gdy projekt Moszyńskiego czynił ją bardziej linearną. W tem także leży różnica bardziej rozwiniętego stylu rokoko, w stosunku do tkwiącego jeszcze bardziej w dawniejszym baroku projektu Moszyńskiego.

Przekrój podłużny, znany tylko z późniejszych planów, daje nam dokładny obraz ustosunkowania wysterczającej w górę części budowli kościelnej nad nawą główną, ponad znacznie niższe partje naw bocznych. Wnętrze przypomina tarnopolski kościół dominikanów rozczłonkowaniem nawy głównej z jej opilastrowanymi filarami i arkadami, energicznym szerokim gzymsem, oddzielającym dolną kondygnację nawy od górnej, w której okna u góry półokrągłe odpowiadają kształtowi sklepień. Schemat architektoniczny także wnętrza kościoła lwowskiego dominikanów jest zasadniczo ten sam, jednak bardziej bogato rozwinięty przy dodaniu jednej jeszcze kondygnacji zdobnej balkonami.

Budowa kościoła w Mikulińcach trwała od r. 1761 do 1779, w którym nastąpiła konsekracja. Na czas przed rokiem 1761 przypada zatem sporządzenie przez Moszyńskiego planów kościoła w Mikulińcach, przechowanych w Gabinetecie rycin Stanisława Augusta, względnie oryginałów tych planów.

W tworzeniu planów przebija wyraźny wpływ Gaetana Chiaveri, twórcy planów drezdeńskiego katolickiego kościoła nadwornego (katholische Hofkirche). Porównanie samego rzutu poziomego obu pomienionych kościołów (fig. 8 i 9) to wskazuje. Jednak kościół dworski (Hofkirche) jest w samem założeniu o wiele wspanialszym, w planie bardziej rozwiniętym, pięcionawowym kościołem królewskiej rezydencji w saskiej stolicy, podczas gdy w Mikulińcach widzimy trzynawowy prowincjonalny kościół, który jednak mimo to na pierwsze wejrzenie od razu zdumiewa widza stylowem, harmonijnem ujęciem fasady, całym założeniem, zgoła gmach nie na miarę małego miasteczka, jakim są Mikulińce.

Pierwotny plan kościoła w Mikulińcach jest bardziej zbliżony do planu drezdeńskiego »Hofkirche«, aniżeli zdjęcie rzutu poziomego tego kościoła w obecnej jego postaci (fig. 7, 8, 9). Z wielu względów plan Moszyńskiego uważać można za uproszczenie i skrócenie planu drezdeńskiego Chiaveriego, który to ostatni plan powstał w każdym razie przed r. 1739, gdyż budowa drezdeńska trwała aż do r. 1759¹. Poświęcenie »Hof-

¹ Schumann, j. w.

kirche« w Dreźnie nastąpiło w r. 1751, a zainteresowanie ogólne tym wspaniałym gmachem, odstepującym od dotychczasowych typów budowli kościelnych zbiega się prawie z datą śmierci Józefa Potockiego. Możliwe zatem, że wtedy to wdowa po hetmanie do-



Fig. 11. Fasada obecnego kościoła w Mikulińcach (fot. B. Janusz).

piero przystąpiła do zrealizowania dawno zamierzonej budowy kościoła w Mikulińcach. Nic dziwnego, że gdy przed Moszyńskim postawione zostało zadanie stworzenia planów budowy kościoła, kościół nadworny w Dreźnie, znany mu dobrze z jego rodzinnego

miasta, stolicy Saksonji, zaświtał mu jako wzór. Uwidocznia to plan pierwotny rzutu poziomego kościoła w Mikulińcach.

Zasadniczy pomysł fasady kościoła w Mikulińcach (fig. 10 i 11), rzeczywistej jak i według planu Moszyńskiego, w porównaniu do drezdeńskiej »Hofkirche«, pozostaje ten sam — mutatis mutandis w zastosowaniu do prowincjonalnego kościoła. Nie było mowy o wysokiej wieży włączonej w fasadę kościoła w Dreźnie, należało znacznie umniejszyć jej wysokość przez skrócenie jej o jedną kondygnację. W związku z tem nastąpiło przekomponowanie całej fasady, z czego Moszyński wywiązał się z całym poczuciem architektonicznego umiaru i stylu. W zamierzonej dekoracji fasady nie poszedł za Chiaverim, sam bowiem tkwił jeszcze zanadto w innych stylowych formach, by pójść w ślady rzymskiego architekta.

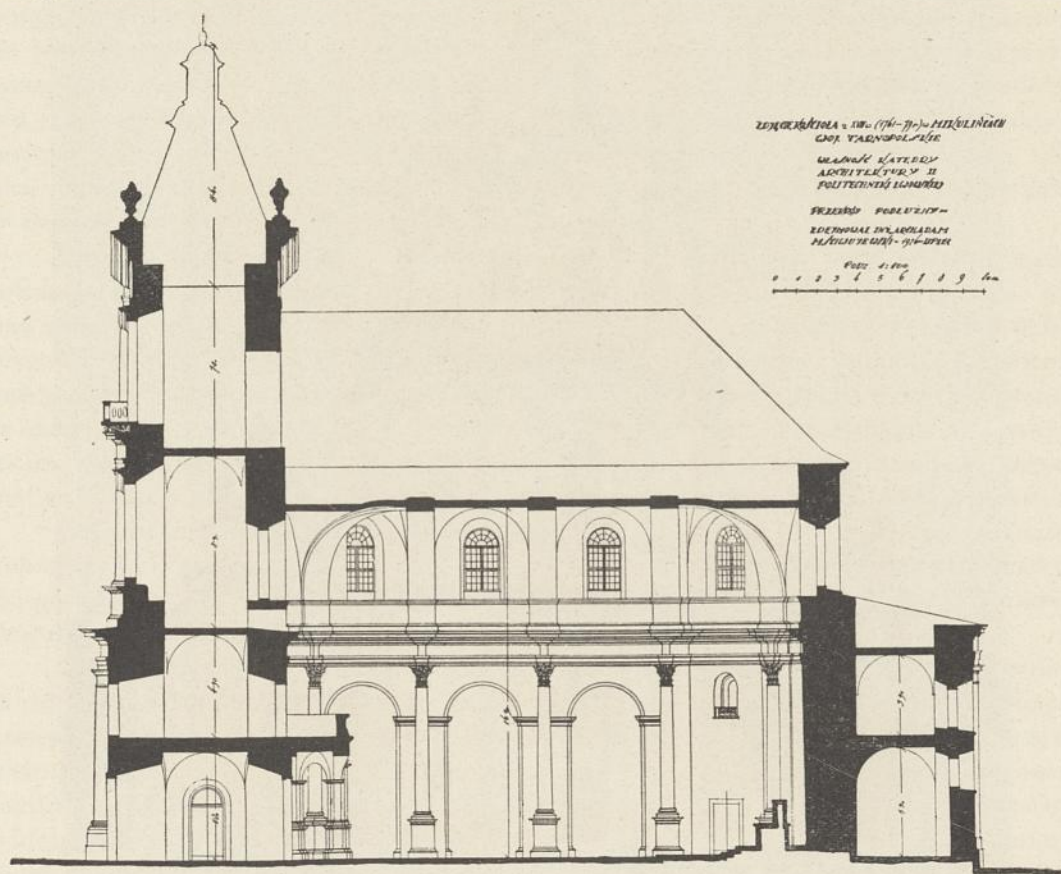


Fig. 12. Przekrój pionowy podłużny obecnego kościoła w Mikulińcach.

Ośmnastoletni okres budowy kościoła przynosi ze sobą dalszą ewolucję form narastającej budowli kościelnej, w stylu więcej skłaniającym się do rokoka, w porównaniu do projektu Moszyńskiego, zwłaszcza o ile chodzi o szczegóły ozdoby. Powszechnie w Polsce stosowane w tym czasie formy dekoracyjne wazonów i latarni, jako ozdoby fasady i attyk znajdują i tu zastosowanie. Linje załamania falistych i wygięć stają się wybitniejsze. Zasadniczy plan jednak, poczęty z ducha Chiaverero pozostaje niezmienny (ob. fig. 10 i 11).

Nowe prądy nie przeszły w dalszym ciągu bez echa obok będącej w toku budowy kościoła w Mikulińcach. Walka między barokiem, a zwyciężskim klasycyzmem w drugiej połowie 18-go w. musiała wywołać wątpliwości, czy kończenie budowy w formach architektonicznych, zamierzonych przedtem, jest wskazane wobec nowych upodobań stylowych i czy nie należy zastosować się do zmienionego powszechnie, jak mawiano, »gustu«. Klasycyzm był popierany przez Stanisława Augusta, a wskutek tego i przez sfery dworskie. Jeżeli zatem nie fundatorka, wiekowa już podówczas Ludwika z Mniszchów Potocka, której zależało może tylko na budowie świątyni na chwałę Bożą i dla zbawienia duszy,



Fig. 13. Wnętrze obecnego kościoła w Mikulińcach.

to mógł pomyśleć o nagięciu budowy do nowych form stylowych przyjaciół króla i projektodawca planów kościoła, interesujący się nim zawsze Moszyński, skłaniający się stopniowo ku klasycyzmowi. Według wszelkiego prawdopodobieństwa z jego ręki też pochodzi dalsza serja planów, stworzonych we formach klasycyzmu dla kościoła w Mikulińcach.

Są to przechowane w Gabinecie rycin Stanisława Augusta w tece Nr. 186:

Nr. 113 »Projet de la Coupe de l'Eglise de Mikulin...« (fig. 15).

Nr. 116 »Coupe de l'Eglise de Mikulinie« (*sic*)¹ (fig. 16).

Nr. 117 »Projet de Façade pour l'Eglise de Mikulince (fig. 14).

Oznaczenia wskazującego autorstwo Moszyńskiego na planach tych nie znajdujemy. Mimo to skłonni jesteśmy przypuszczać w nim autora, wobec zmiany jaka zaszła w jego twórczości architektonicznej w czasie panowania, a może i pod wpływem osobistym Stanisława Augusta i przejścia Moszyńskiego do klasycyzmu, co stwierdzimy jeszcze w dalszym ciągu na innych jego planach.



Fig. 14. Fasada kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

Przekrój poprzeczny (fig. 16) projektu tego nie wykazuje większych zmian w stosunku do obecnego stanu kościoła w Mikulińcach (fig. 17) — przekrój podłużny jednak wykazuje jeszcze po pięć okien w dolnej i górnej kondygnacji nawy bocznej, co zga-

¹ Nazwa miejscowości Mikulińce lub Mikulin powtarza się jeszcze w 18-ym w. naprzemian przed ostatecznym ustaleniem jej w brzmieniu dzisiejszem »Mikulińce«.

działałoby się z pierwotnym projektem, według rzutu poziomego przedstawionego wyżej (fig. 7), a co niezgadza się z obecnym stanem rzeczy (fig. 8), gdyż kościół w Mikulińcach ma w nawach bocznych tylko po cztery okna (fig. 12).

Rozwiązanie tej różnicy znajdujemy w przypuszczeniu, że projekt zmiany planów w kierunku klasycyzmu, przedstawiony może przez Moszyńskiego Ludwice z Mniszchów Potockiej w niezbyt jeszcze posuniętem stadium budowy, nie znalazł aprobaty fundatorki, osoby starszej, której umysł nie skłaniał się już ku nowościom. Budowę zatem prowadzono dalej według dawnych planów, przyczem w wykonaniu jej zaszyły jednak niektóre uproszczenia, w szczególności zmniejszono ilość okien w bocznych nawach.

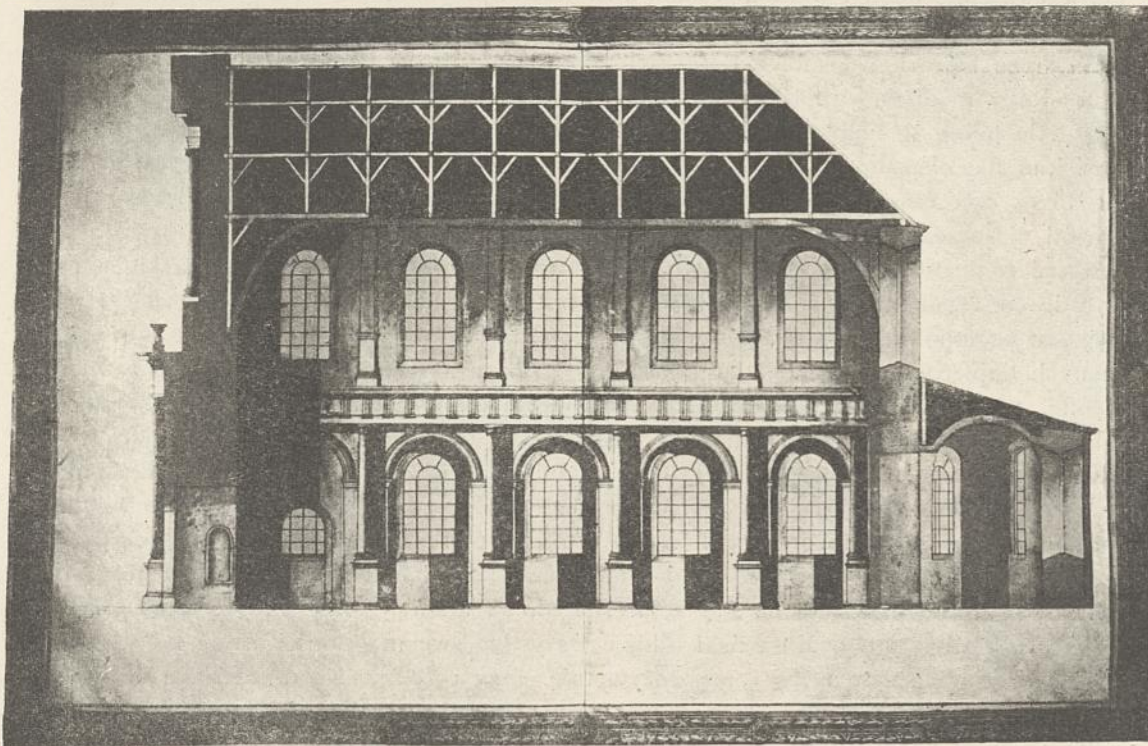


Fig. 15. Przekrój podłużny kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

Projektowana w stylu klasycyzmu fasada kościoła w Mikulińcach jest dość suchą i oschłą. Znać w niej dążenie do prostoty, jak gdyby doryckiej. Porządek kolumn ten sam co i w pierwotnym planie (w dolnej kondygnacji dorycki, w górnej joński), na architrawie tesame tryglify i metopy, jednak ostatnie bez ornamentalnej dekoracji. Odpaść miała też wieża, a kościół cały stałby się niższym, jak przystało budowie klasycyzmu.

Nie mamy powodu żałować, że do zmiany budowli z barokowej na klasyczną nie doszło. Kościół w Mikulińcach i w dzisiejszej swej postaci, mimo zeszpecenia go zmianą formy wieży w 19-ym w., wykazuje o wiele więcej twórczej swobody, lekkości i wdzięku, oraz stylowej oryginalności, aniżeli projekt pojęty we formach klasycyzmu.

Podróżujący po Polsce w r. 1778 Jan Bernoulli¹, członek królewskiej Akademii w Berlinie i innych uczonych Towarzystw, zajmujący się przedewszystkiem naukami przyrodniczymi, poznawszy w Warszawie Augusta Moszyńskiego na obiedzie u generała Coccey, komendanta gwardji królewskiej, charakteryzuje go jako tego, który wśród polskich magnatów najwięcej zajmuje się naukami ścisłymi: matematyką, fizyką, astronomją itd. Z niemniejszą gorliwością ma się Moszyński jednak zajmować sztukami pięknymi, a także innymi gałęziami wiedzy. Bernoulli chwali pracowitość Moszyńskiego na różnych polach publicznej działalności, którą go król zatrudnia, jego naturalność i uprzejmość w stosunku do ludzi. Przy tej sposobności wspomina, iż Moszyński ożeniony był z damą, która wykształceniem i wiadomościami oraz innymi przymiotami, była go zupełnie godna, a która nadto na polu literatury próbowała swych sił.

Prace literackie Teofili z Potockich Moszyńskiej, to wydane we Lwowie w r. 1754 p. t. »Rady mądrości« (polskie tłumaczenie Boutauld-Fougeta: »Conseil(s) de la sagesse«).

Ale mimo tych kwalifikacyj Teofili z Potockich małżeństwo jej z Augustem Moszyńskim nie okazało się dla obojga szczęśliwe i trwało od r. 1755 tylko przez dziewięć lat. Przez cały czas małżeństwa tego występują podobno między małżonkami jako główny powód nieszczęsnej sprawy finansowej. W intercyzie ślubnej zobowiązał się Moszyński dostarczać żonie wszystkiego, co mogło być potrzebne »pour faire paraître à la Cour de Dresde convenablement à son rang«. Na kosztowności, stroje, meble itd. wydał z tego powodu 600.000 czerw. złotych, posag zaś wynosił zaledwie 400.000 czerw. złotych i to otrzymanych dopiero w dwa i pół lat po ślubie. Jeżeli zważy się ogromną fortunę rodziców Teofili, to z cyfr tych zdaje się przebijać zwykła tendencja rodziny Potockich, zatrzymanie majątków w ręku linii męskiej. Żali się na to Moszyński, przedstawiając swoje stosunki osobiste i majątkowe w r. 1772 Stanisławowi Augustowi², który kilkakrotnie już wyrównywał jego długi. Opowiada przytem, jak za żoną nie wziął prawie żadnego posagu »et je l'ai équipée de pied en cap et nourri pendant 3 ans sans un sous de dette«. Teofila Moszyńska musiała też widocznie kłaść nacisk na sprawy finansowe, skoro w r. 1764 przy przeniesieniu się z Drezna do Warszawy staje między małżeństwem układ, w myśl którego Moszyński oddaje wszystkie swe majątki żonie na własność, zastrzegając dla siebie tylko rentę dożywotnią. Przy rozejściu się małżeństwa układ ten został utrzymany w mocy, a występował przy nim imieniem Teofili Moszyńskiej — starosta lwowski Kicki, który jej imieniem zobowiązał się do wypłacania jej mężowi rocznej renty 3.000 dukatów, oraz 30.000 czerw. złotych na opłatę procentów od długów. Ale dotrzymywanie układu tego przez seperowaną małżonkę trwało krótko. W r. 1765 starosta Kicki zrywa stosunki z Teofilą Moszyńską i wypłaty na rzecz Augusta Moszyńskiego i jego wierzycieli ustają pod pozorem, którym zasłania się Teofila, że majątki otrzymane przez nią w układzie separacyjnym są zniszczone i renty nie niosą. Chmara wierzycieli spada na męża, którego układ z żoną widocznie niedostatecznie zabezpieczał i odtąd Moszyński niema ani majątku, ani renty. W r. 1772 zalegają już wypłaty rent za 8 lat i Moszyński nie umie z tem wszystkiem dać sobie rady. Jeszcze w r. 1776 prosi króla, aby zechciał wpłynąć w Wiedniu na to, żeby gubernator Galicji wyznaczył kogoś, ktoby załatwił sprawy sporne między nim, a seperowaną żoną³. Majątki ziemskie odstąpione bowiem przez Moszyńskiego żonie znalazły się po pierwszym rozbiórce Polski

¹ j. w. VI, 133.

² Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 475 i nast.

³ Muz. Czartor. Rps. 676 (list z 2/1 1776).

w zaborze austriackim (między innymi np. Kozowa z przyległościami w dzisiejszym powiecie brzeżańskim).

Tak kończą się stosunki Moszyńskiego z rodziną Potockich.

Kościół dominikanów w Tarnopolu i kościół w Mikulińcach, to dwa znane nam, stwierdzone planami, wybitne dzieła architektoniczne Moszyńskiego. Trudno przypuścić,

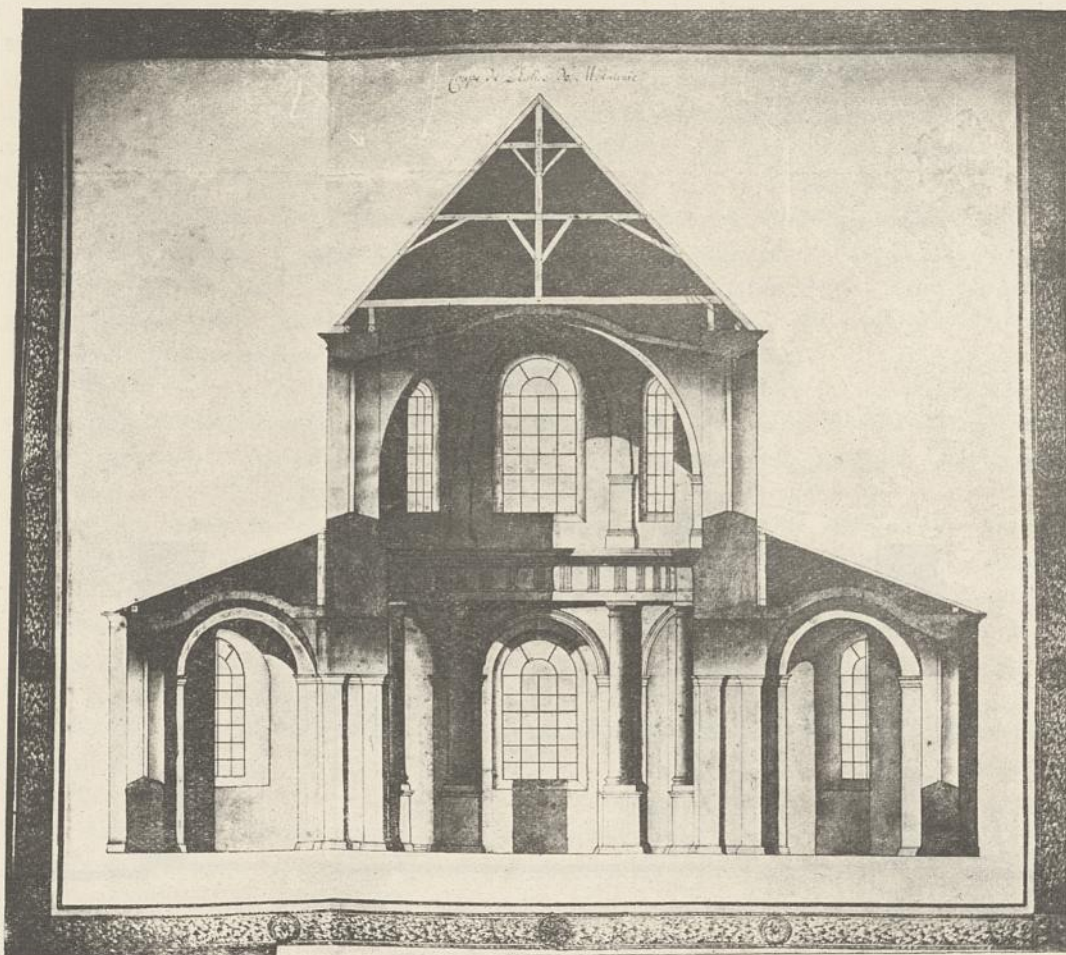


Fig. 16. Przekrój poprzeczny kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

aby twórczość barokowa Moszyńskiego na nich miała być wyczerpana. W braku stwierdzeń archiwalnych co do dalszych jego dzieł w architekturze, należy szukać ich w drodze analogii stylowych. Przypuszczalnie też związki rodzinne z Potockimi i fundacje tej rodziny powinnyby nam wskazać w przyszłości dalsze jeszcze szczegóły twórczości Moszyńskiego, których odszukać dotychczas nie zdołaliśmy.

Zabytki architektury okresu barokowego na ziemiach polskich nie są jeszcze dostatecznie zbadane. Brak nam dotąd zupełnego ich przeglądu, a różnorodność form architektury barokowej stanowi dla badacza trudność w zorientowaniu się, w uchwyceniu

punktu wyjścia, od którego badania należałoby rozpocząć, by ogarnąć całość bogactw form barokowych naszej przeszłości architektonicznej. Może to właśnie jest przyczyną, dla której stosunkowo niewiele zajmowano się dotąd tym tematem.

Na ogół barok i jego tradycje zgadzały się z psychiką polskiego społeczeństwa 18-go w. i były najbardziej może wkorzone w szerokie koła rzesz szlacheckich. Wrodzony im zmysł malowniczości i podkreślania stron dekoracyjnych życia zewnętrznego znalazł w tym stylu swój wyraz. Barok oddawał najlepiej nerw życia narodowego, wy-

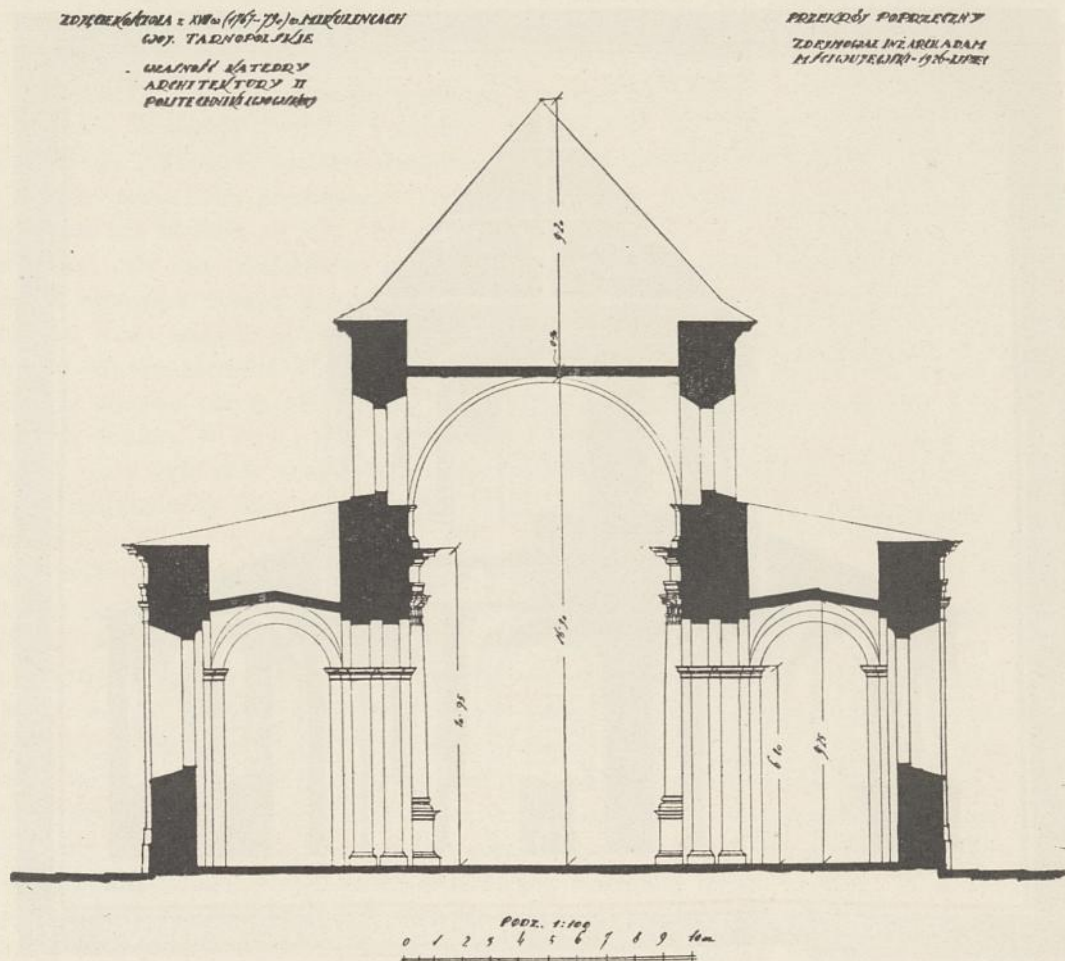


Fig. 17. Przekrój poprzeczny obecnego kościoła w Mikulínicach.

powiadał to, co warstwę szlachecką narodu poruszało, dając jej do rozporządzenia silne formy tego wypowiedzenia się w dekoracji, w sposobie bycia, formy obliczone na zewnętrzne wrażenie, dążące do wywołania raczej nastroju niż refleksji. Skłonność do przesady, do nadużyć prawa, cała wybujała a niekarna indywidualność szlachecka tych czasów daje nam równoważnik sztuki barokowej, lekceważącej symetrię, a olśniewającej równocześnie bogactwem szczegółów. Sejmikowanie i biesiady zajmujące w życiu ówczesnej szlachty tak doniosłą rolę, nasuwają podobieństwo barokowego pierwiastku ruchu i pełni form plastycznych. Rozlewność natury polskiej połączona z fantastycznością przy-

pomina rozwichrzenie linii i płaszczyzn barokowych motywów ozdoby. Gest szeroki szlachcica polskiego w jego dwornym ukłonie, malownicza postawa pełna godności, żywy a poważny zarazem ruch ręki, ilustrujący jego słowo na bankiecie czy sejmiku, są w zgodzie z barokowymi formami wypowiedzenia się, stanowią zarazem ich dopełnienie. Przedstawicielem bujnego życia epoki późnego baroku jest także typ magnata polskiego, otoczonego schlebiającym mu dworem, trzymającego w zawisłości od siebie szlachtę okolicznych powiatów, a wznoszącego w swych wsiach, miasteczkach i miastach kościoły barokowe¹.

Architekturę barokową w Polsce uważam za szczególnie godny uwagi przejaw twórczości duchowej o niezaprzeczonej dynamice. Śmiem tak przypuścić na podstawie częściowych na razie tylko badań, jak niniejsza rozprawa. Jeżeli t. zw. czasy saskie są okresem martwoty politycznej, smutnych wewnętrznych stosunków społecznych, to mimo to w zakresie dziejów architektury mogą przedstawiać się jako pewna całość o swoistej fizjonomji duchowo-kulturalnej, będącej wyrazem sposobu myślenia ówczesnego szlacheckiego społeczeństwa. Tego znamiennego związku świata szlacheckiego z barokową architekturą nie uchylają wpływy obce i przypływ obcych architektów do Polski. Fakt ten powoduje jedynie różnorodność form barokowych, które może dzięki temu nie zaskrzepły w jednym typie, lecz wykazują żywotność i oryginalność, jak tego przykład mamy w kościele dominikanów w Tarnopolu i kościele w Mikulińcach.

Na tle skłonności polskiego świata szlacheckiego do baroku, związki polityczne z Saksonją otwierają przez czas dłuższy drogę do Polski wpływom drezdeńskiego rokoko. Gdzieindziej dwór królewski lub akademja, działając w myśl pewnych artystycznych tendencyj nadawały sztuce, a zwłaszcza architekturze pewien jednolity kierunek. Nie było o tem mowy w Polsce za Sasów. Budownictwo Augustów znajdowało pole swoje w Dreźnie, dla Warszawy i Polski pozostawało tylko uboczne oddziaływanie stolicy saskiej w architekturze, to też rokoko drezdeńskie nie zapanowuje u nas niepodzielnie. Najwięcej go może w stolicy Rzeczypospolitej, w Warszawie, ale obok niego dają się odczuć wpływy architektów saskich, zaznaczają się tu i owdzie także w innych stronach kraju, jak przykład tego mieliśmy w związku z twórczością Moszyńskiego.

Lecz jest to jeden kamyk tylko w barwnej mozaice barokowych form stylowych na ziemiach polskich.

Wiele zależało nieraz od tego, do jakiej partji politycznej należała w czasach saskich dana rodzina możnowładcza, która stawiała pałac czy fundowała kościół. Jeżeli wiązały ją stosunki z Dreznem, jeżeli członkowie jej jeździli na dwór któregoś z Augustów i spoglądali na drezdeńskie przepychy, to stamtąd sprowadzali architektów lub rzemieślników. Jeżeli politycznie wiązali się ze Stanisławem Leszczyńskim, a później z jego dworem w Lunéville i tam przebywali z królem-wygnańcem, lub imponował im zwiedzany w podróży zagranicę Paryż, to tam zwracano się po wzory.

Wpływ ustalonych we Francji w ciągu 17-go w. akademickich zasad i rozwiniętych teoryj architektury, poparty znakomitemi dziełami architektów zaciężył nad całą prawie Europą. Lecz inną często drogą idzie we Francji urzędownie uznany, popierany przez rząd i dwór, kierunek akademicki architektury, inną zaś zbliżony do rzemiosła, hołdujący modzie i sam ją tworzący styl dekoracyjny. Gdy pierwszy stwarza francuski klasycyzm, drugi jest twórcą stylu rokoko. Wpływy raczej tego drugiego działają w Polsce,

¹ T. Mańkowski, »Z refleksji o Wilnie i o baroku polskim«, Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, V. Wilno 1914.

a spotykamy je najczęściej w dekoracji wnętrz, gdzie z natury rzeczy formy stylu rokoko znajdują najszersze zastosowanie.

Wśród tego nie przestają nawiedzać Polski także architekci z krajów niemieckich i austriackich. Dwie zwłaszcza dawne drogi prowadziły ich stamtąd. Jedna z nich ze Śląska, skąd jeszcze w średnich wiekach rozchodziło się ich tyłu po ziemiach polskich, druga również od czasów średniowiecza znana droga prowadząca z Czech, Moraw i Austrii (np. Hoffman rodem ze Śląska, który buduje w Poczajowie cerkiew w 18-tym w.) Nietylko architekci, ale w większej mierze rzeźbiarze, snycerze i dekoratorzy przybywają z krajów austriacko-czeskich, a pośrednio nieraz także południowo-niemieckich.

Przytem przez cały wiek 18-ty nie przestaje działać przede wszystkim ustalony wiekami wpływ włoski, przez włoskich budowniczych i artystów wędrujących i rozchodzących się daleko na wschód i północ Europy, sięgających Moskwy, Petersburga i Konstantynopola. W całej Polsce współzawodniczą oni skutecznie z artystami i architektami obcymi innych narodów, dziwnie umieją się przystosować technicznie i artystycznie do wymogów ludzi, ziemi, klimatu i nieba polskiego i nie przestając być włoskimi twórcami, stwarzają zarazem odrębność polskiej architektury, owe malowniczo rozbudowane szczyty kościołów, na które zwracają uwagę obcy uczeni, jako na cechę charakterystyczną polskiego baroku¹. Dzieje się to zwłaszcza tam, gdzie prawdopodobnie większa ilość włoskich architektów ma możliwość rozwinięcia działalności przy wzmocnionym w pewnych okresach ruchu budowlanym, jak np. w Wilnie.

Cornelius Gurlitt powiada, że na ziemiach polskich przedstawione są prawie wszystkie kierunki włoskiej architektury barokowej, a te z nich, które zwalczają się wzajemnie we Włoszech, spotykają się np. w Warszawie².

Są także architekci Polacy, rekrutujący się z różnych warstw. Rzadkim stosunkowo wśród powszechnego w 18-ym w. upadku miast w Polsce jest typ miejskiego architekta zawodowego, kwalifikowanego. Częstszym znacznie jest typ inżyniera wojskowego, który poza architekturą wojskową oddaje się z zamiłowaniem lub dla zarobku także budownictwu cywilnemu. Między nimi mamy wybitnych architektów. Czasem wreszcie duchowny-zakonnik, kształcony za granicą, najczęściej we Włoszech, buduje kościoły zakonu swej reguły po powrocie do Polski i wykłada zasady architektury w szkołach, prowadzonych przez jego zakon.

Mimo, iż tak różnorodne pierwiastki składają się na barokową architekturę w Polsce 18-go w., to jednak o ile chodzi o budownictwo kościelne dwa główne typy kościołów wybijają się na plan pierwszy i przeważają ilościowo ponad innymi, wśród ogromnej liczby powstających w tym czasie kościołów. Wyżej już była o nich mowa. Jeden z nich to bezwieżowy kościół, wiodący początek od rzymskiego il Gesù, drugi — o włączonych w fasadę dwóch strzelających w górę wieżach. Te dwa typy przeważające, nie wykluczały jednak innych jeszcze form. Zwłaszcza na wyróżnienie zasługuje poważna grupa kościołów barokowych, założonych na owalu, o której także wyżej już była mowa.

Na tę z mozaiki wpływów wynikającą architekturę barokową rozpoczyna działać w początkach drugiej połowy 18-go w. idący znów z zachodu styl klasycyzmu. Zrazu tylko tu i owdzie spotykamy się z jego przejawami na ziemiach polskich, ale osobista inicjatywa Stanisława Augusta powoduje stanowczy przełom w dążnościach stylowych architektury. Wpływ Stanisława Augusta w kierunku klasycyzmu zaznacza się już wkrótce

¹ C. Gurlitt, Warschauer Bauten j. w. str. 91.

² Ibid.

po wstąpieniu jego na tron, gdy w r. 1765 na zalecenie pani Geoffrin sprowadza z Francji architekta Victora Louisa, który w tym kierunku projektuje przebudowę Zamku warszawskiego, zresztą nie przeprowadzoną.

IV.

Udział Moszyńskiego w architektonicznych zamierzeniach Stanisława Augusta. Dyrekcja budowli królewskich. Budowy w Ujazdowie, projekty pałacyku w rodzaju »Marly«. Łazienki, projekty przebudowy katedry ś. Jana w Warszawie i budowy kościoła bazylianów.

Zasługi Moszyńskiego wobec Stanisława Augusta z czasów konwokacji i elekcji były znaczne i król je uznawał. Moszyński sam wspomina, że wydał 150.000 fl., by móc do elekcji Poniatowskiego na tron polski. Wzajemnie Stanisław August po elekcji oświadczył, że jest jego życzeniem, aby Moszyński »pozostał w jego bliskości«¹.

Moszyński chcąc być królowi pożytecznym, a czując, że w służbie publicznej mało miałby kwalifikacyj, nie znając jeszcze dobrze języka polskiego, postanowił — jak mówi — »consacrer son travail à tout ce que pouvoit servir à ameliorer l'état interne de sa patrie«. W tym celu w ciągu ośmiu dni w czasie sejmu koronacyjnego zdołał opracować »un sommaire raisonné d'un ouvrage«, w którym wkraczał we wszystkie szczegóły, jak należałoby w Polsce wprowadzić nowe urządzenia i ulepszenia. Mimo pośpiechu, z jakim prawie sto rozdziałów tej pracy było napisanych, król ocenił jej wartość, porównyując ją z projektami reform, jakie na życzenie króla opracował był i przedłożył mu baron Bielfels. Gdy rozdziały o kopalniach i o mennicy były traktowane szerzej i na te działy administracji państwowej Moszyński szczególnie zdawał się kłaść nacisk, król postanowił powierzyć mu kierownictwo tych właśnie działów. Moszyński zamianowany został komisarzem mennicy i członkiem Rady Skarbu.

Rola, jaką Moszyński odegrał w tym zakresie, nie należy do naszego studjum. O jednym tylko należałoby wspomnieć. W r. 1769 Moszyński wybrany został wielkim mistrzem wszystkich polskich łóż wolnomularskich. Dokonał wtedy podziału łoży warszawskiej ś. Jana z nazwą Vertueux Sarmate na trzy łoża i z tego powodu na jego cześć wybity został medal z napisem *ex uno tria in unum*². Piastowanej przez Moszyńskiego godności wielkiego mistrza polskiego wolnomularstwa przypisać należy zresztą oznaczenie porcelanowej figurki saskiej, przedstawiającej wolnomularza z insygniami jako rzekomego portreciku Moszyńskiego³.

Tymczasem, może odziedziczone po dziadku (Augustie II) skłonności do wspaniałych reprezentacyjnych uroczystości i nieliczenie się z wydatkami w takich razach, kazały Moszyńskiemu bez względu na stan osobistych finansów, podejmować króla. Było to w Młocinach pod Warszawą w dniu 27-go sierpnia 1765. Wspaniała feta wyprawiona wtedy przez Moszyńskiego na cześć Stanisława Augusta po elekcji miała kosztować 9.000 dukatów. Z jednej strony patrzano na to z podziwem, z drugiej ganiono rozrzutność Moszyńskiego; Adam Naruszewicz uczcił tę okoliczność wierszem: »Na Faierwerk, który dawał pod Młocinami August Graf Moszyński Stolnik koronny z okazji elekcji

¹ Muz. Czartor. Rps. 676. str. 475 i nast.

² Historia medali i monet polskich bitych za panowania J. Kr. Mci St. Aug. przez Antoniego Schroedera (Zapiski numizmatyczne. Kraków, 1885. R. II. Nr. 4).

³ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Nr. 22642.

zgodnej J. K. Mci«. Skłonność do twórczości architektonicznej kazała Moszyńskiemu wystawić jakąś budowlę, naśladującą świątynię, którą oświetlały sztuczne ognie i przeźrocza¹.

Zbyt kownymi wystąpieniami, nie liczącymi się z środkami finansowymi, zapoczątkował Moszyński nowy okres swej kariery z wstąpieniem na tron Stanisława Augusta. Wszystko zdawało się zapowiadać mu świetną przyszłość, to też może sądził, że przy wpływach u dworu znaleźć się powinny zawsze i środki finansowe jak to bywało u dygnitarzów królewskiego dworu za Sasów. Artystyczne umiłowania przyczyniły się niewątpliwie znacznie do wydatków pieniężnych. Moszyński rzekł się pensji u dworu saskiego, ale na szczodrości króla polskiego może się trochę zawiodł, gdyż od Stanisława Augusta uzyskuje pensję 3000 dukatów miesięcznie dopiero od lipca 1767².

Tymczasem długi rosą, a wierzyciele zaniepokojeni, nie mogąc od dłużnika uzyskać zaspokojenia, zwracają się do króla, jawnego protektora Moszyńskiego. Z końcem r. 1767 Stanisław August daje wierzycielom Moszyńskiego, bankierom Gartenbergowi i Tepperowi, oraz wojewodzie mazowieckiemu (prawdopodobnie Pawłowi Mostowskiemu) gwarancję za jego długi, upewniając, że będą one pokryte »ex lucro menetario«, wzajemnie zaś Moszyński daje królowi zastaw na wszystkich swoich ruchomościach i wszystkich swych aktywach, wyrażając wieczną swą wdzięczność Stanisławowi Augustowi.

Lecz nie poprawia to gospodarki finansowej Moszyńskiego i nieraz jeszcze sprawę długów Moszyńskiego oprą się o Stanisława Augusta.

Mimo to Moszyński w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta jest jedną z wpływowych u dworu osobistości, a w rzeczach sztuki niewątpliwie najbardziej wpływową. Jego obycie na dworze saskim w Dreźnie, jego szerokie encyklopedyczne wykształcenie, zamiłowanie i smak w rzeczach sztuki, oraz pasja kolekcjonerska skłaniały Stanisława Augusta do powierzenia mu kierownictwa administracji spraw, łączących się ze sztuką, z zamierzonymi przez króla budowlami i z kolekcjonerstwem królewskim.

Zostaje zatem Moszyński obdarzony funkcją *direction des batiments*, stworzoną na wzór francuski, a mającą objąć kierownictwo budowli królewskich.

Jakie zadania czekały dyrektora budowli królewskich, o tem dowiadujemy się nieco później z listu króla do pani Geoffrin z 13/5 1767: »Mój zamek w Warszawie częściowo spalony, wali się ze starości we wielu miejscach i wymaga nieodzownych reparacji, które mię zmusza do zmiany mego zamieszkania. To zaś czyni koniecznem zamieszkanie Ujazdowa i jego ukończenie«³.

Ujazdów był pierwszym zadaniem dyrekcji budownictwa królewskiego. Plany przebudowy dawnego pałacu ujazdowskiego przedkłada Efraim Schröger⁴, nie wiemy jednak, czy według nich właśnie przebudowę rzeczywiście rozpoczęto, czy też w wykonaniu mniej one podobały się królowi. Wkrótce bowiem Moszyński przedkłada królowi własny pro-

¹ A. S. Naruszewicz B. K. S. Liryka, Warszawa 1778. T. III str. 235.

Tejsamej okazji fety pod Młocinami dotyczą także trzy inne wiersze Naruszewicza.

Szczegółowy opis festynu w Młocinach w Rkpsie Bibl. Czartor. Nr. 839 str. 429—439 »Description de la fête donnée à Sa Majesté le Roi de Pologne par son Excellence Msgr. le Comte de Moczzeński stolnik de la Couronne au château de Meloczin le 27 Aout 1765« w L. Bernackiego: Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta Lwów 1925 T. I. str. 7.

² Rps Muz. XX. Czartor. Nr. 676 str. 475.

³ Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Mme Geoffrin... ed. Ch. Mouy. Paris 1876 str. 287.

⁴ W zbiorach Gabinetu rycin Stan. Aug. w Bibliotece Uniwersytetu warszawskiego (teka 186 Nr. 154). Według Magiera, Estetyka miasta stoł. Warszawy, przeróbka pałacu ujazdowskiego rozpoczętą została w r. 1766.

jekt przerobienia fasady Ujazdowa: »J'ai été hier en votre absence à Ujazdów et j'ai trouvé chez Botzi des brouillons de votre projet circulaire pour la façade d'Ujazdow. L'idée m'a parue charmante, mais comme il m'est venu à ce sujet plusieurs pensées qu'il est bon que vous sachiez avant que de faire continuer ces dessins, envoyez moi par ce page tous les brouillons rouges et noirs...« pisze Stanisław August do Moszyńskiego¹.

List ten jest charakterystyczny także z tego względu, gdyż daje nam obraz, jak Stanisław August w sprawach budownictwa sam we wszystko osobiście wgląda i chce, aby jego własne myśli w planach budowy były zastosowane².

Drugim, prócz przebudowy Ujazdowa, projektem Moszyńskiego, o którym mamy wiadomość, jest niewykonany nigdy plan pałacu królewskiego, w którego pomysł powstałym zaraz w pierwszych latach panowania, Stanisław August chciał pójść w ślady Ludwika XIV.

Ludwikowi XIV w starości nie odpowiadały wspaniałości zamku wersalskiego. Porzucał je przebywając bądź w »le Grand Trianon«, bądź w zamku Marly-le-Roi.

Planów pałacu w Marly dostarczył Ludwikowi XIV Mansart (1676) a pierwowzorem budowy miała być »villa rotonda« Palladia w Vicenzy³. Dziś jedyną pamiątką ze zniszczonego w czasach Rewolucji pałacu są sławne konie z Marly, dzieło rzeźbiarza Coustou (1677—1746), zdobiące w Paryżu Avenue des Champs-Élysées. Marly zwane było współcześnie ermitażem i ta nazwa charakteryzuje sama przez się, czem chciał je mieć Ludwik XIV pod koniec życia — królewskim buen-retiro, schronieniem spokojnym po trudach panowania. Nie był to jeden pałac, ale cały szereg pawilonów pałacowych na tle wspaniałego ogrodu. Prócz osobno stojącego największego pawilonu, położonego wśród tarasów, trawników ogrodowych, parku i sadzawek, było jeszcze dwanaście innych mniejszych, po sześć z każdej strony, łączących się ze sobą pawilonów, stanowiących całość z największym środkowym. Miały one przedstawiać jakoby 12 znaków zodiaku w okół słońca, którym był królewski pawilon centralny, podczas gdy małe przeznaczone były dla ministrów i książąt krwi. Całość grupowała się poza kaskadą, utworzoną z rzeczki, której wody spadały po 63 stopniach z białego marmuru⁴.

Reminiscencje czegoś podobnego do Marly⁵ przyświecały widocznie Stanisławowi Augustowi, a słowo »Marly« stało się na jego dworze synonimem projektów pałacowych, o których współcześnie była mowa. Stąd prawdopodobnie pochodzi też rzeczownikowe oznaczenie mianem »Marly« szkiców planów, których 5 na ten temat dostarczył królowi Moszyński⁶. Trzy z nich tutaj podajemy (fig. 18). Okładka, w której w Gabinetu rycin Stanisława Augusta te szkice przechowano nosi napis: »Marlis du Stolnik

¹ Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 137.

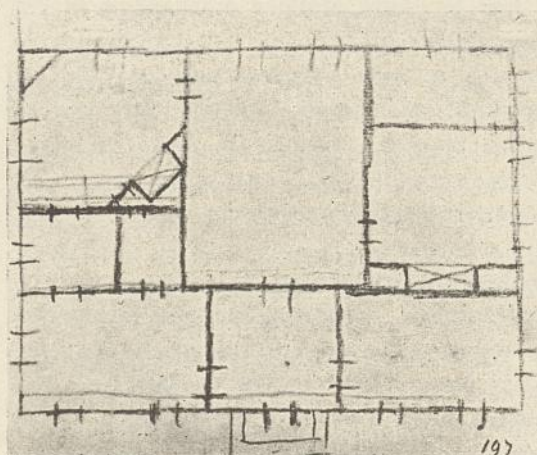
² Dotyczy to zwłaszcza Łazienek, co do których Moszyński wspomina w jednym miejscu: Si je n'ai pas fait réparer les Bains, c'est que V. M. m'avoit dit, qu'Elle même vouloit y faire travailler et qu'Elle se réservoir ce morceau (z pisma Moszyńskiego do St. Aug. z 15/6 1772. Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 475 i nast.).

³ Schmarsow, Barok und Rokoko, Leipzig 1897 S. 312.

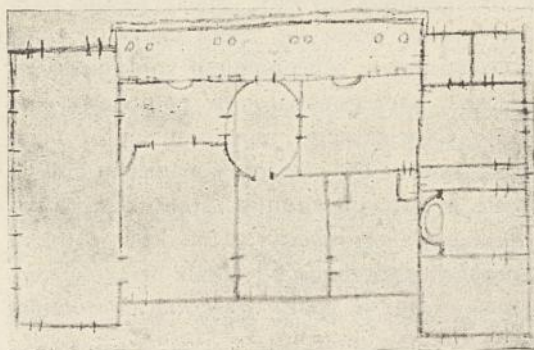
⁴ Larousse, Grand Dictionnaire... T. II, str. 1225. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1926, II 166.

⁵ Teka 181, Nr. 195—199 Gabinetu rycin Stan. Aug. Napis powyższy, atramentem, uzupełniony jest poniżej ołówkowo innym piśmem »Edifices Publics et particuliers... pour un Marly«. Napis atramentem pochodzi prawdopodobnie z ręki Duhamela jednego z sekretarzy Stanisława Augusta. Jeden ze szkiców (Nr. 199) nosi ponadto na odwrotnej stronie ołówkowy napis »Les Marly de Moszyński«.

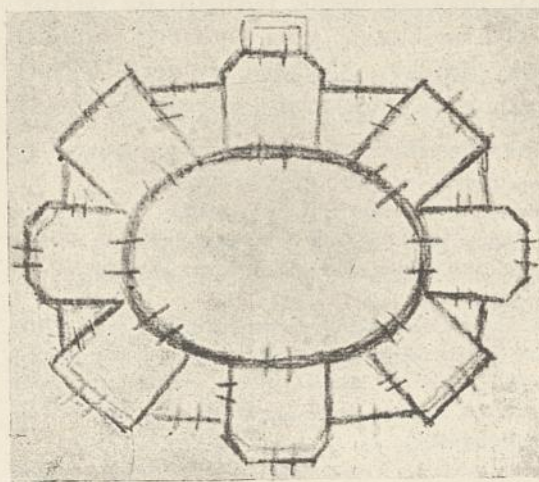
⁶ Rzeczownikowo użyte słowo »Marly« miało w swoim czasie we Francji także inne znaczenie. Według »Nouveau Larousse ill.« publ. C. Augé. Paris, T. V. »se disait des déplacements de Louis XIV et de la cour à Marly: Tout courtisan désirait être des Marly«. Było bowiem uważanem za najwyższy zaszczyt zaproszenie królewskie do Marly, gdzie wszelką etykietę dworską odkładano na bok.



a



b



c

Fig. 18. Szkicowe plany pawilonów w rodzaju »Marly«.

Moszyński«, a na każdym z zawartych w niej osobnych szkicach znajduje się napis: »Marli du Cte Moszyński en 1768«.

Te szkicowo traktowane plany Moszyńskiego stwierdzają, że na wzór Marly miał to być rzeczywiście szereg niewielkich pawilonów pałacowych. Szkicesamych tylko rzutów poziomych nie pozwalają nam bliżej wejrzeć w intencje architektoniczne Moszyńskiego. Nie są nam też znane pozatem żadne inne plany, któreby mówiły coś więcej o projektach tej budowy, ani też o miejscu, w którym miano zamierzać ją wznieść. Sam charakter projektu wskazywałby jedynie, że pałacyk względnie grupa pawilonów pałacowych na wzór Marly miała stanąć gdzieś za Warszawą. Nasuwa się myśl, że mógł to być jeden z projektów przebudowy Łazienek. Data planów, r. 1768, w którym projekty przebudowy Łazienek nie były jeszcze skryształizowane, przemawiałyby za tem.

Projekty przebudowy Ujazdowa w łączności z projektami czegoś na wzór Marly, przypuszczalnie w miejscu dzisiejszych Łazienek, dają obraz możliwych intencji Stanisława Augusta. Myślał on o stworzeniu w Ujazdowie królewskiego pałacu jako siedziby do czasu odrestaurowania zamku królewskiego w Warszawie, a równocześnie swobodnego miejsca letnich wyczasów w owem »Marly« projektowanem może w Łazienkach.

Działalność Moszyńskiego jako dyrektora budowli królewskich nie przyniosła dodatnich wyników. Moszyński sam czuje się zawiedzionym, gdy po ośmiu latach pełnienia funkcji dyrektora budowli królewskich, zamiast zbierania spodziewanych wyrazów uznania musi jeszcze oczyszczać się ze stawianych mu zarzutów i usprawiedliwiać wobec króla.

»L'article principal pour lequel on me jette la pierre c'est Ujazdow«, — pisze Moszyński. Na temat tej budowy w Warszawie opowiadano bowiem najrozmaitsze

rzeczy, twierdzono, że kosztowała ona króla pięć milionów czerw. złot, że Moszyński na niej wzbogacił się i t. p. Wszystkich uderzać musiał i raził w oczy fakt, który przyznaje zresztą Moszyński, że w Ujazdowie wielokrotnie zbudowane już części pałacu zmieniano znów i burzono.

Moszyński przypisuje winę tego dwom ludziom: Schmitowi¹ i Dominikowi Merliniemu architektowi, którzy przed objęciem przez niego kierownictwa budowy pałacu ujazdowskiego prowadzili ją, a ustępując pozostawili mu znaczne długi do wyrównania. Dowiadujemy się przytem, że budowę prowadzono w myśl pisemnie przez Stanisława Augusta zestawionej instrukcji, zawartej w 14 artykułach. Według Moszyńskiego trzyletnie wydatki na budowie królewskiej, w pierwszym rządzie na Ujazdów, a częściowo na Zamek królewski i na »Prinzenhof« pochłonęły sumę 900 000 fl tak, że w tych warunkach zwłaszcza, gdy kasa była pusta i na wydatki złączone z budową nie starczyło pieniędzy, Moszyński dążył do przerwania budowy w Ujazdowie, co sobie poczytuje za zasługę, a króla starał się zajmować przedkładanymi mu planami i projektami z innych zakresów budownictwa, byle tylko odwrócić jego umysł od nieszczęsnego i niewdzięcznego Ujazdowa.

Gospodarce budowlanej Schmita i Merliniego przeciwstawia Moszyński swoją w cyfrowych zestawieniach z powołaniem się na rachunki w ręku królewskiego komisarza, niejakiego Kahle.

»Toutes les cours ont des envieux«, temi słowy kończy Moszyński swój obszerny memoriał z 15/6 1772, przedłożony królowi², usprawiedliwiając się w nim ze stawianych mu zarzutów, których następstwem było usunięcie go ze stanowiska dyrektora budowli królewskich. Następcą Moszyńskiego na tem stanowisku był nadworny malarz króla, Marcello Bacciarelli, którego Moszyński podejrzewał o intrygi przeciw sobie.

Indywidualność Moszyńskiego, jak ze wszystkiego zdaje się wynikać, była przede wszystkim artystyczną i twórczą. Nic dziwnego, że tam, gdzie w zakres urzędu dyrektora budowli królewskich wchodziły czynności przeważnie administracyjne i finansowe, Moszyński zawodził.

Stanisław August po doświadczeniach z dyrekcją budownictwa oceniał go należycie. Usuając go od pełnienia tego urzędu, nie uwierzył jednak zarzutom, które godziły w charakter Moszyńskiego, i nie cofnął mu swoich łask, lecz zatrzymał go przy sobie, każąc mu zajmować się zbiorami sztuki. Była to dziedzina, w której Moszyński pozostawił po sobie znakomite zasługi³.

We wzajemnym jednak stosunku między królem a Moszyńskim pojawiają się od-tąd pewne cienie. Moszyński czuł żal do Stanisława Augusta za odsunięcie go od urzędów, gdyż za dyrekcją budownictwa królewskiego, poszła także utrata krzesła członka w Radzie Skarbu. Król, licząc się z opinią, nie chciał, by w Radzie Skarbu zasiadał ktoś, tak obciążony długami i ścigany przez wierzycieli, jak Moszyński, obdarzony uszczypliwym przydomkiem »expensa«, nie umiejący zawiadywać ekonomicznie własnymi interesami pieniężnymi.

Stanisław August pomawia go czasem o bezczynność, a dzięki temu mamy własny

¹ Niewątpliwie identyczny ze Schmitem, którego król wysłał do Paryża, gdzie załatwiać miał zlecenia St. Aug. przy sprowadzaniu przedmiotów urzędzenia i zamówieniach u artystów paryskich. (Corresp. inédite j. w.).

² Muz. Czartor. Rkps. Nr. 676 str. 475 i nast.

³ T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim, (Prace Sekcji hist. sztuki Tow. Nauk. we Lwowie. R. 1926, T. I. zesz. 2).

Moszyńskiego opis jego codziennego życia w epoce, gdy odsunięty od wpływów, nie jest już tym świetnym i błyszczącym dworakiem, rzucającym pieniędzmi jak przedtem. Oddaje się w zupełności pracy umysłowej, wstając o 3-ciej lub 4-tej rano. Podówczas, w sierpniu 1776¹ pracuje Moszyński nad projektem urządzeń policyjnych. Część pierwsza pracy tej miała traktować o systemie policji, druga o ogólnej organizacji policyjnej, trzecia zaś o policji miejskiej. Prócz zużytkowanej lektury w tym zakresie, chciał Moszyński w swym projekcie zastosować urządzenia policyjne jakie widział w Lipsku. Dowiadujemy się przytem, że prace jego z różnych zakresów wiedzy obejmują w rękopisie już 6 tomów, a niektóre poszczególne rozprawy znane były królowi, inne przyjacielowi Moszyńskiego Sacramoso², lub byłemu nuncjuszowi. Moszyński — jak sam twierdzi — wiedzie życie odosobnione, unika licznych towarzystw, poprzestając na porannych odwiedzinach u króla i na wieczornych przedstawieniach teatralnych.

Z powodu długów spadają na Moszyńskiego różne upokorzenia. W r. 1772 wierzyciele zajmują mu nawet bibliotekę, co odczuwa jako »l'afrent le plus sanglant«. Nad jego wydatkami król musi roztoczyć pewnego rodzaju nadzór czy kuratelę, którą wykonywa Ryx, kamerdyner królewski³. Wreszcie następuje złożenie w r. 1775 przez Moszyńskiego godności stolnika koronnego, którą za pieniądze ustępuje Olizarowi, by pokryć jakąś część najcięższych długów.

Jest to, zdaje się, chwila ostatecznego załamania się kariery Moszyńskiego.

W r. 1782 raz jeszcze próbuje Stanisław August użyć Moszyńskiego, tym razem przy budowie Łazienek, w których dotąd nie była rozwiązana sprawa zapewnienia dostatecznej ilości wody do basenów i kanałów parkowych. Pod datą 26 lipca 1782 składa Moszyński królowi w tej sprawie obszerny memoriał⁴, którego treść obejmuje zarazem ciekawy przyczynek do dziejów budowy Łazienek i współczesnych technicznych zmagani z podstawową kwestją wody. Jest to zarazem kwestja uzdrowotnienia obszaru parku łazienkowskiego, gdyż stojąca w kanale w niedostatecznej ilości woda psuje się, a zamieszkanie Łazienek w przyszłości przez króla byłoby w tych warunkach niemożliwym.

Moszyński poddaje krytyce to co dotąd w Łazienkach w tej sprawie zrobiono. Przedsiębiorcą robót wodnych był Tomatis, który sam nie będąc znawcą w rzeczach hydrauliki, szedł za wskazówkami niejakiego Prausego. Zdaniem Moszyńskiego, był to »un fripon enthousiaste... qui sait parfaitement la malice et le charlatanisme du metier«. Prause zepsuł był wszystko co przedtem zrobiono i spowodował, że z pełnych dotąd wody kanałów i stawu woda uciekała i wsiąkała w grunt; wpędził Tomatisa w położenie bez wyjścia; ogromne wydatki, ponoszone na usunięcie złego, nic nie pomagały. Istota błędu, według Moszyńskiego, polegała na tem, że wodę źródła, które on sam wspólnie z Kahlem odkrył był przed 12 laty i skierował do kanału, zużytkowano potem dla zrobienia stawu przy cegielni niejakiego Szanowskiego czy Szukowskiego. Ponadto

¹ Muz. Czartor. Rkps. 676 str. 409, 799.

² Sacramoso był posłem Zakonu Maltańskiego, vide: T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta j. w. str. 25.

³ ... et que j'ai de plus le chagrin de me voire exposé aux plaisanterie et à la mauvaise volonté de votre valet de chambre qui dispose de ma pension, paie que il veut et joue le role de mon tuteur... (list z 12/4 1775) Rps Muz. Czartor. Nr. 676.

⁴ D'ailleurs je me crois autorisé a parler d'un objet que j'ai eu lieu d'approfondir par une experience suivie en Saxe de plus de 15 années et une depense de passe 100.000 écus que j'ai eu occasion d'y faire. Muz. Czartor. Rps. Nr. 676

spiętrzone wodę, dopływającą z Królikarni, z »szop«, od »Wojewodziny«, dla pędzenia nią młyna, tak, że woda, płynąca na wyższym niż przedtem poziomie, podziemnymi drogami uciekała kędyś do Wisły.

Poza innymi środkami zaproponował Moszyński dla zaradzenia złemu urządzenie »maszyny hydraulicznej«, to jest koła drewnianego z czerpakami, która to maszyna czerpać by miała wodę wprost z Wisły i podnosząc ją na odpowiedni poziom, sprowadzać w dostatecznej ilości do Łazienek. Do memorjału swego dołączył szkic sytuacyjny okolicy Łazienek i kanałów, sprowadzających do nich wodę¹. W r. 1784 znajdujemy już wzmiankę o czterech maszynach hydraulicznych, zbudowanych przez Moszyńskiego, a obok tego koresponduje Moszyński z niejakim Pingeron w Wersalu², który mu przesyła swój rysunek maszyny hydraulicznej innej konstrukcji.

Na tem podobno kończą się prace i projekty Moszyńskiego dla Stanisława Augusta. Lecz także poza projektami, wykonanemi dla króla, bierze on w czasie pobytu w Warszawie udział w projektach architektonicznych, będących na czasie.

Za Stanisława Augusta omawiano sprawę dwóch kościołów warszawskich. Miano przystąpić do przebudowy katedry ś. Jana i projektowaną była budowa kościoła i klasztoru dla zakonu bazylianów.

Kościół katedralny ś. Jana w Warszawie ucierpiał w 18 ym w. wiele. August III zastąpił zagrożoną już upadkiem wieżę, wieżę nowo wybudowaną; na tem jednak nie miano poprzestać. Katedra domagała się zupełnej restauracji, której zamierzał dokonać Stanisław August. Stąd powstały liczne projekty przebudowy katedry, sporządzone przez współczesnych architektów.

Gabinet rycin Stanisława Augusta zawiera cały ich szereg (w tece nr. 186). Opracowywał je Jakób Fontana, od którego pochodzą plany nr. 129, 130, 131, 132, 133.

Według planów, zawartych w tece 189, dotyczących projektowanej przez Efraima Schrögera przebudowy zamku królewskiego (plan nr. 71), kościół katedralny ś. Jana miał być nawet całkiem zniesiony, a w innym miejscu powstać miał nowy kościół o założeniu centralnem, we formie krzyża o czterech równych ramionach.

Dominik Merlini przedłożył plan przebudowy katedry w stylu klasycyzmu.

Jakóba Kubickiego plany w tece 186 nr. 140, 141, 142, 143, 144, Gabinetu rycin Stanisława Augusta, również odnoszą się do przebudowy katedry i przemiany jej na styl klasycyzmu.

Wreszcie nieznanymi bliżej projektodawcy wystąpili z planami nr. 145 i 157, zawartymi w tejsamej tece 186 zbiorów Gabinetu rycin Stanisława Augusta.

Wśród tych projektodawców nie mogło zabraknąć i Moszyńskiego. Między planami Gabinetu rycin Stanisława Augusta znajdujemy też wśród innych na jednej karcie trzy ołówkiem wykonane plany pod nr. 136—138 zatytułowane »Projet pour la Reforme de l'Eglise de St. Jean par le Comte Moszyński³. Jeden z nich nr. 136 obejmuje szkic sytuacyjny kompleksu budynków, otaczających katedrę ś. Jana od strony ul. Świętojańskiej i Kanonji, a nadto poddaje myśl wyburzenia tylnej (presbiterjalnej) części, widocznie znajdującej się w najgorszym stanie i zdaniem Moszyńskiego nie do uratowa-

¹ Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 1673, 1679.

² j. w. str 1691.

³ Napis powyższy, dodany atramentem, prawdopodobnie pochodzący z ręki sekretarza królewskiego Duhamela, odnosi się do wszystkich trzech planów łącznie naklejonych na jedną kartę, z których każdy ujęty jest osobno w ramkę dekoracyjną.

nia, a w jej miejsce zbudowania nowej znacznie obszerniejszej głównej części kościoła. Katedra ś. Jana miałaby w ten sposób w myśl projektu Moszyńskiego wzrosnąć do ogromnych rozmiarów i objąć prócz zburzonej części dawnego kościoła znacznie większy jeszcze obszar terenu. Na planie ta część szersza od dawnej katedry została nazwana »Emplacement de la nouvelle Eglise«, — dawna zaś od strony ul. Ś-go Jana »Reste de l'Ancienne Eglise«. Szkic ten poza konturami kościoła nie wskazuje jeszcze żadnej myśli architektonicznej.

Drugi z planów Nr. 137 obejmuje rzut poziomy katedry i reformę jej przeprowadza również przedewszystkiem w części prezbiterjalnej, której naroża zaokrąglą i po obu stronach nawy głównej w tej części stwarza wyokrąglone odcinki, przeznaczone zapewne na pomieszczenie chóru kanoników, czy też może zakrystji, co w szkicowym ołówkowym planie nie tłumaczy się jasno

Trzecia wreszcie kombinacja w szkicowym planie (fig. 19) cofa cały kościół bardziej w głąb, pozostawiając wolny plac od strony ul. Świętojańskiej, a zatem znosi prawdopodobnie dawną fasadę i oba przedsionki katedry, nową zaś fasadę tworzy u początku dawnej środkowej części kościoła, ozdabia ją i ujmuje architektonicznie, zdaje się w arkady, także obie boczne strony powstałego przed katedrą placu.

Wewnątrz wzmocnione środkowe filary dalszej części kościoła dźwigać mają sklepienie, a cała katedra otrzymać miała charakter budowy o założeniu centralno-podłużnym. Główna nawa, jak z planu można wnosić, miała otrzymać wielką kopułę. W ten sposób byłyby zniknęły ślady gotyckiej pierwotnie katedry, a kościół byłby otrzymał piętno barokowe lub klasyczne. Zmiany w tym kierunku, projektowane przez Moszyńskiego, stają się widoczne przez porównanie szkicu jego z planem, oddającym rzut poziomy katedry¹.

Projekty Moszyńskiego nie miały być urzeczywistnione, jak również i żadne inne projekty przeróbki katedry ś. Jana z czasów Stanisława Augusta, a dawne gotyckie ślady architektury katedry Ś-go Jana miały dać później impuls Adamowi Idźkowskiemu w czwartym dziesiątku 19-go w.² do przeprowadzenia odnowienia katedry, przy zastosowaniu reminiscencji angielskiego neogotyku t. zw. stylu perpendykularnego. Jak wyglądała fasada kościoła przed tem odnowieniem, a więc także w czasach, gdy powstawały projekty Moszyńskiego, których ślad mamy tylko w szkicowych rzutach poziomych, tego obraz daje nam inny plan w Gabinecie rycin Stanisława Augusta. Jest to pod nr. 219 przechowany rysunek p. t. »Facyata kościoła Metropolitalnego przy ulicy Ś-to Jańskiej w Warszawie«. Rysunek ten daje obraz fasady przeciętej pionowo przez pół. Jedna jej połowa zatytułowana jest: »Połowa pierwsza jak teraz exystuje zdjęta przez p. Z. Vogla 1823«, zaś po stronie prawej tytuł brzmi: »połowa druga jak bydz ma reformowana. Projekt p. H. Szpilowskiego 1823«. Jest to jeszcze jeden z licznych projektów przeróbki katedry, która tak długo zajmowała myśl architektów w Polsce³.

Dojść niepodobna do jakiej budowy i gdzie projektowanej odnieść należy prze-

¹ Rysunek rzutu poziomego z r. około 1840 w publikacji p. t. J. Hinz, *Szkice architektoniczne krajowych dzieł sztuki*, Warszawa 1886. Tabl. XIII.

² Porównaj A. Idźkowski, *Plany budowli, obejmujące rozmaite rodzaje domów itd.* Warszawa 1843.

³ Wspomnieć należy także plany z r. 1818 w stylu późnego klasycyzmu, sporządzone przez Dyрекcję inżynierji wojskowej (Direction de génie). Stanowią one ostatni nabytek antykwarski Gabinetu rycin Stan. Augusta, dokonany w r. 1926 w Petersburgu.

chowany również w Gabinecie rycin Stanisława Augusta rzut poziomy kościoła o założeniu centralnym (fig. 20).

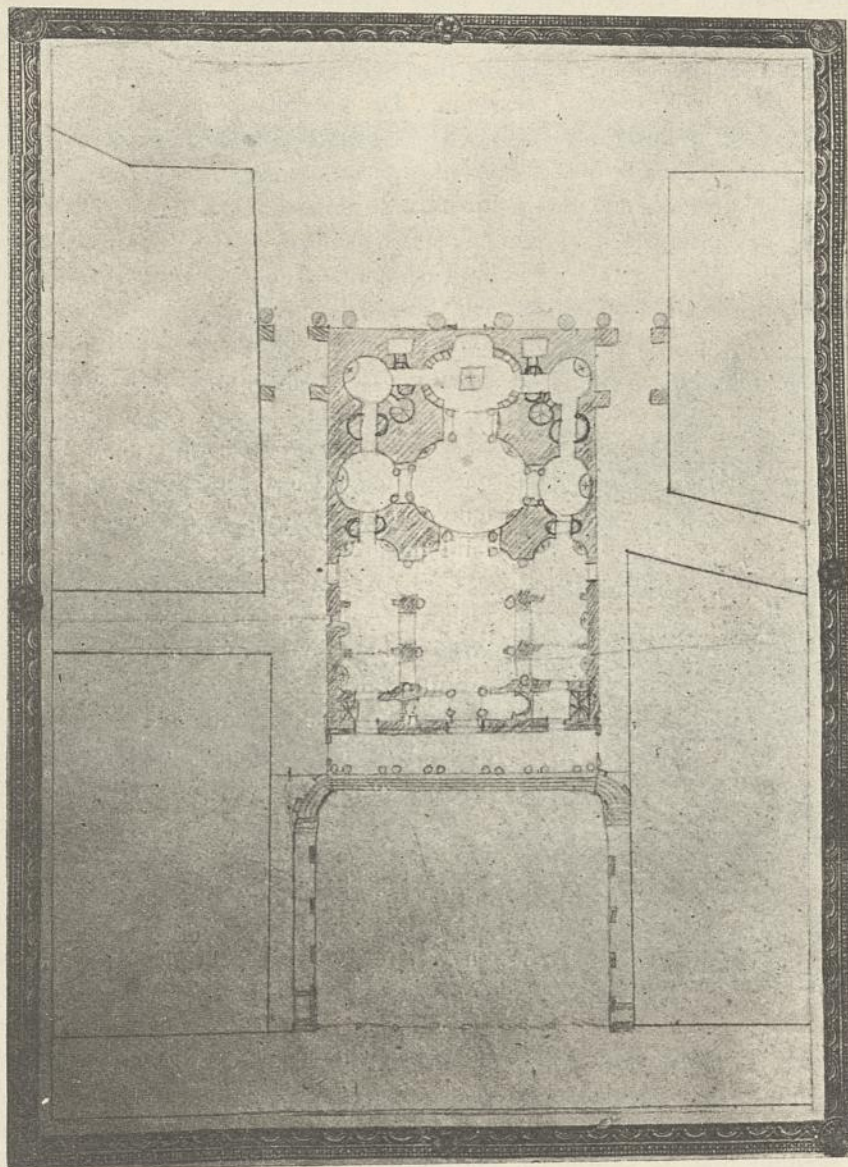


Fig. 19. Rzut poziomy jednego z projektów Moszyńskiego przebudowy katedry warszawskiej.

Nosi on nr. 152 i napis »Projet d'Eglise, z dodatkiem u dołu ołówkiem »de Cte Moszyński«. Sam pomysł tego kościoła jest oryginalny, do wykonania jednak projektu tego nie doszło.

Drugim rzutem poziomym kościoła o założeniu centralnym, wykazującym pewne analogie do poprzedniego jest projekt nr. 151, zatytułowany krótko »Projet par le Comte Moszyński«. Miał to być kościół, połączony z przylegającym doń klasztorem, a nasuwa

się przypuszczenie, czy nie odnosił się on do projektu budowy kościoła i klasztoru bazylianów w Warszawie.

Rysunek elewacji projektowanego przez Moszyńskiego kościoła bazylianów mamy w Gabinetie rycin Stanisława Augusta zachowany w innym planie, a mianowicie nr. 159 (fig. 21), zatytułowanym »Projet d'Eglise des Baziliens« (wymiary $44\frac{1}{2} \times 44\frac{1}{2}$), wykonanym sepją, dachy kolorowane czerwono. Do kościoła przylegać miały zabudowania klasztorne.

Rzut poziomy kościoła na planie nr. 151 zdaje się być w związku z projektem fasady w elewacji kościoła na planie nr. 159 z niewielkimi tylko różnicami. Fasada zaś w zasadniczym pomysle przypomina Moszyńskiego projekt kościoła dominikanów

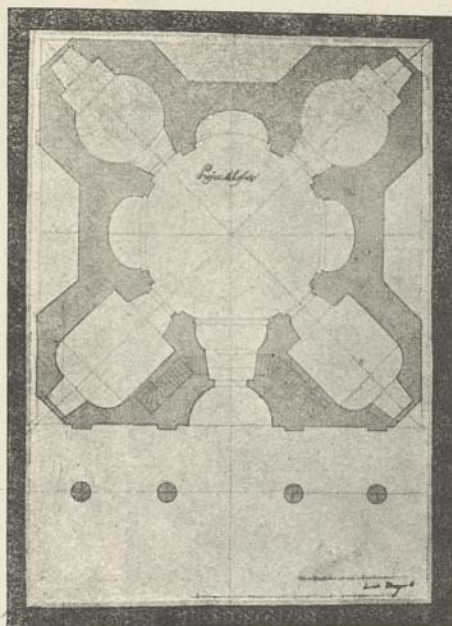


Fig. 20. Rzut poziomy kościoła o założeniu centralnym. Projekt Moszyńskiego.

w Tarnopolu. Kopuła panująca nad całością budowli, jednak bardziej zwężona ku górze, jest nader smukła i dwie wieżyczki od frontu włączono we fasadę. Ozdoba architektoniczna, jakkolwiek zawsze jeszcze posługująca się wazonami na attyce bębna i posągami o barokowych ruchach na attyce nad portalem, jest jednak już klasyczną z portalem ozdobionym doryckimi kolumnami i tryglifami na architrawie.

Także plan nr. 158 w Gabinetie rycin Stanisława Augusta, przedstawiający rzut poziomy kościoła, wykonany tuszem o wymiarach $40\frac{1}{2} \times 25$ zatytułowany jest »Eglise de Basilien par le Comte Moszyński«, pod ramką u dołu zaś nosi dopisek ołówkiem »à Varsovie«. Jednakże ten rzut poziomy nie zgadza się z elewacją kościoła bazylianów przedstawionego na planie nr. 159. Jest to bowiem projekt kościoła o założeniu podłużnym, trzynawowego, z fasadą o wygiętych profilach, jak gdyby pochodzący z czasów wcześniejszych. Przypomina on trochę rzut poziomy kościoła oo. misjonarzy w Krakowie¹. Nie znać jeszcze na nim wpływów klasycyzmu.

Ani jeden (nr. 151), ani drugi (nr. 158) z powyższych planów Moszyńskiego dla kościoła bazylianów w Warszawie nie został wykonany i żaden z nich też nie zbliża się w założeniu do dzisiejszego jednonawowego kościoła przy ul. Miodowej, zbudowanego w r. 1781 według planów Dominika Merliniego², przez metropolitę kijowskiego Smogorzewskiego³.

Nie znamy dat powstania projektów Moszyńskiego przebudowy kościoła ś. Jana i projektu budowy kościoła bazylianów w Warszawie. Stoją one w każdym razie w związku z jego stanowiskiem dyrektora budowli królewskich za Stanisława Augusta.

¹ F. Klein, Barokowe kościoły Krakowa (Rocznik krakowski 1915) str. 157.

² Rzut poziomy w zdjęciu uczniów prof. Oskara Sosnowskiego w zbiorach Zakładu architektury Politechniki warszawskiej.

³ R. Przeździecki, Varsovie. Warszawa 1926, str. 125.

Te niewykonane projekty Moszyńskiego są niezmiernie charakterystyczne. Wieje z nich duch jak gdyby włoskich twórców ze schyłkowej epoki, przejawiający się w szukaniu nowych sposobów architektonicznych rozwiązań, przy równoczesnej łatwości i pomysłowości inwencji. Rzuty poziome budowli kościelnych, z których jeden przedstawia ilustracja fig. 20, a których istnieje więcej, są oryginalne, a nigdy szablonowe, zarówno



Fig. 21. Projekt fasady kościoła bazylianów w Warszawie.

ten, o założeniu centralnem, jak i inne np.: o założeniu podłużnem, z wyokrąglonemi narożami, dalszem przejściem do form kolistych w części nawy od strony wejścia do kościoła itd.

Moszyński, z urodzenia i wychowania do wyższych sfer dworskich przynależny magnat, a w rzeczach architektury zdawałoby się dyletant, przedstawia nam się w swych projektach raczej jako twórca z bożej łaski, który w innych, bardziej sprzyjających warunkach, może byłby mógł rozwinąć działalność architektoniczną bez porównania obfitszą w owoce, niż w Polsce w przeddzień jej politycznego upadku.

* * *

V.

Projekty budowy teatru w Warszawie. Problem sceny trójtorowej. Podróż do Włoch.

Do stanowiska komisarza mennicy i członka Rady Skarbu, tudzież dyrektora budowlanych królewskich, które Moszyński piastuje prawie od chwili wstąpienia na tron Stanisława Augusta, przybywa wkrótce nowe, z innego zupełnie zakresu. W r. 1765 nieuniknione rozterki i niezgoda »parmi les gens du théâtre«, jakie się zaznaczyły w teatrze królewskim w Warszawie, a o których wspomina Moszyński¹, kazały królowi wyszukać koniecznie kogoś, kto stanąłby na czele spraw teatru.

Stanisław August właśnie był rozszerzył znacznie w tym kierunku swe kulturalne zamierzenia, gdy oprócz trupy francuskiej, grającej dwa razy w tygodniu, utworzoną być miała w r. 1765 scena polska. Na dyrektora obu teatrów, francuskiego i polskiego, upatrzony być miał Moszyński, uważany w opinii ogółu za najodpowiedniejszego do tego².

Moszyński sam ma się za znawcę teatru. »J'avois eu toujours un grand usage du théâtre«, jak mówi sam o sobie. Przewidując, że na finansowej stronie rzecz może utknąć Moszyński postawił przy objęciu dyrektorstwa teatru warunek, by rzeczywiście miał stanowczy wpływ na wszystko, co dotyczyło teatru, ale ażeby odjęto mu wszystkie związane z teatrem sprawy finansowe. Obejmując stanowisko kierownika spraw królewskiego teatru, zastał już podpisaną przez króla umowę z Tomatisem, jako przedsiębiorcą teatralnym i wskutek tego wpływ jego na sprawy teatru miał ograniczać się do kontroli dopełniania przez Tomatisa warunków kontraktu.

Jak wszystkiemu czego się jął, oddał się Moszyński także i teatrowi całą duszą. Jest więc tłumaczem z francuskiego na język polski komedji, wystawionej na scenie królewskiego teatru³, mimo że przypomnijmy to sobie, jeszcze w chwili elekcji Stanisława Augusta, — jak sam wyznawał — nieznanostwo języka polskiego stanowiła dla niego przeszkodę w objęciu publicznego urzędu.

Folgując swej »augustejskiej« skłonności do wspaniałych reprezentacyj, nie liczących się przytem z wydatkami, Moszyński dla uświetnienia teatru sprowadza francuskich wybitnych artystów baletu M. Pic i M-me Binetti i własnymi funduszami dokłada do kosztów ich zaangażowania. Z własnej jego kieszeni poniesione na teatr wydatki miały wynieść około 12.000 dukatów, jak twierdził Moszyński, powołując się przytem na świadectwo Tomatisa.

Administracyjna kontrola i wpływ na artystyczne kierownictwo teatru nie wystarczały jednak Moszyńskiemu. Talent architekta i dekoratora każe mu współdziałać w teatrze w innym jeszcze kierunku. Projektuje sam dekoracje teatralne, a przypuszczać należy, że doszło i do wykonania ich według jego pomysłów.

¹ Muz. Czartor. Rps. nr. 676 str. 475 i nast. (memoriał Moszyńskiego z 15/6 1772 przedłożony St. Aug.).

² Karol Schmidt do Jacka Ogrodzkiego w liście z daty Marienburg między 12 a 16 lipca 1765 pisze: »Je suis charmé d'apprendre que Mgr le Stolnik de la Couronne soit directeur des spectacles, mais...« Muz. Czartor. Rps. Nr. 711 str. 169—170 cyt. u Bernackiego, Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta. T. II. Lwów 1925, II. str. 378.

³ »Nagroda cnoty, komedja«. Warszawa, drukarnia JK. Mci i Rzptej w Coll. Soc. Jesu [1767] jest wolnym przekładem komedji Voltaira pt. »Nanine ou le préjugé vaincu« [1749] dokonany przez Augusta Moszyńskiego stolnika koron. (Bernacki, j. w. II. 7).

Gabinet rycin Stanisława Augusta (teka 186, nr. 707) zawiera taki projekt wykonany piórkiem, zatytułowany »Décoration pour Tancrede par le C-te Moszyński«, przedstawiający portyk z kolumnadą na pierwszym planie, o dekoracji klasycystycznej, w głębi zaś fasadę pałacu czy świątyni z wozem Apollina i kwadrygą na szczycie. Tę budowlę fantastyczną łączą z portykiem na froncie dwa półkolem biegnące skrzydła piętrowego dekoracyjnego gmachu z wnękami i posągami w nich (fig. 22).

W r. 1778 otrzymać miał Moszyński pomoc w nadzorze teatru. Gdy bowiem nastąpiło połączenie teatru polskiego i francuskiego w Warszawie pod kierownictwem Mont-

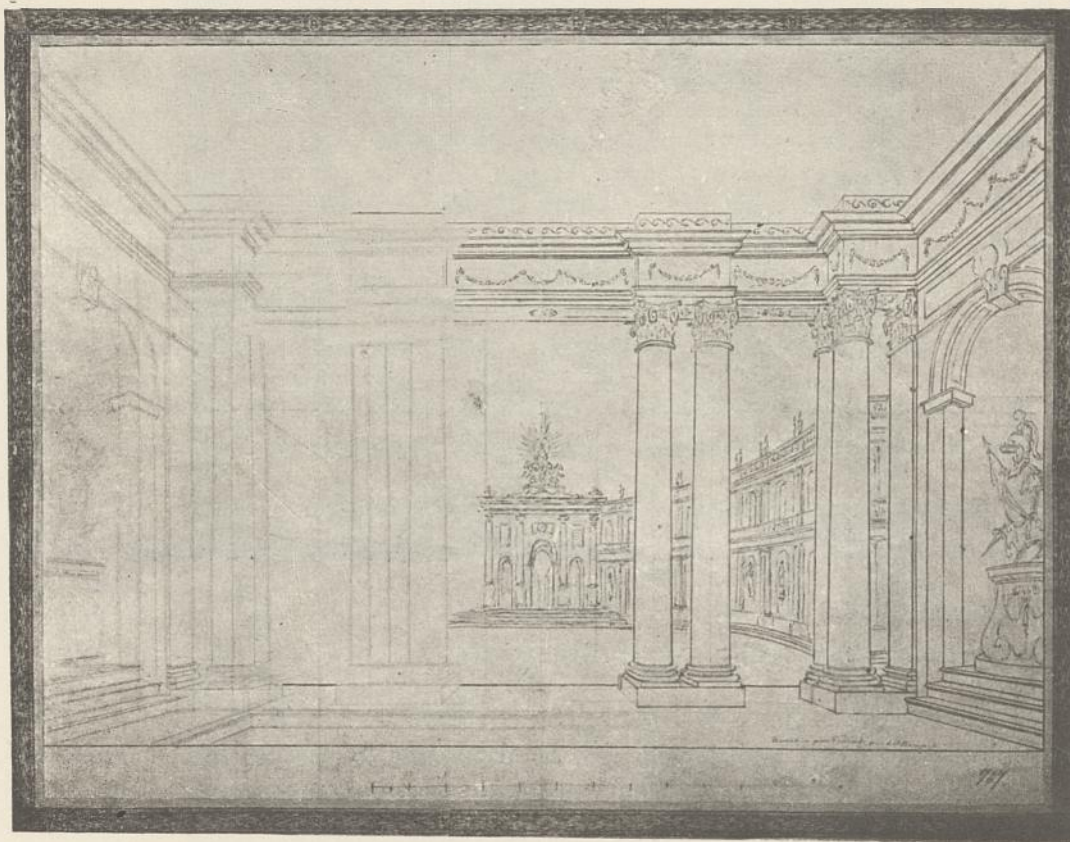


Fig. 22. Moszyńskiego projekt dekoracji teatralnej.

bruna jako przedsiębiorcy, Stanisław August »wyznaczył dwóch zaufaniem swoim i naukami zaszczyconych mężów: stolnika koronnego Moszyńskiego i szambelana dworu Woynę, ażeby jak najwyżsi zwierzchnicy o losie i wydoskonaleniu artystów mieli staranie«¹.

W tym samym roku 1778 zaszły fakty, które nastęrczyły znów Moszyńskiemu sposobność do twórczości architektonicznej. Po zburzeniu w r. 1772 dworskiego teatru saskiego w Warszawie, teatr publiczny (jedyne w całym mieście) mieścił się w pałacu

¹ Bogusławski Wojciech, Dzieła Dramatyczne, Warszawa 1820 T. I. w tem: Dzieje Teatru Narodowego, cz. pierwsza, str. 16.

ks. Karola Radziwiłła Panie Kochanku, który związany z konfederacją barską, przez szereg lat bawił zagranicą w Paryżu, niejako na wygnaniu i mimo upadku konfederacji nie powracał do kraju. Po uzyskaniu wreszcie zezwolenia powrotu zjechać miał do Warszawy i wtedy to nagle nadszedł rozkaz Radziwiłła opróżnienia dla niego całego jego warszawskiego pałacu¹. W ciągu 48 godzin opróżniony cały teatr znalazł się bez schronienia. Powstała wtedy myśl budowy nowego gmachu teatralnego, do czego pierwszy kamerdyner królewski, późniejszy starosta piaseczyński Ryx, mający przywilej teatralny i ciągnący z niego dla siebie zyski, nakłonił króla, który kwotą 540.000 złp. przyczynił się do kosztów budowy².

Z tem wiąże się niewątpliwie szereg projektów teatru, jakie wyszły z ręki kilku architektów. Między nimi oczywiście nie mogło zabraknąć i projektów z ręki Moszyńskiego.

Gabinet rycin Stanisława Augusta (teka 186, nra 173 i 174) zawiera szkice tych projektów Moszyńskiego zatytułowanych: »Projet de cinq plans pour un théâtre au Faubourg de Cracovie à la Place de la maison de Wasilewski (illuminé)«; — oraz »Plan des combles et toits de ce théâtre«.

Dom Wasilewskiego stał na Krakowskim Przedmieściu, zbudowany przez A. Fontanę, należał do największych w Warszawie³, a widok jego zachował nam sztych Canaletta. Dom ten zasłaniający widok od strony zamku na część Krakowskiego Przedmieścia i ścieśniający w jednym miejscu linię ulicy, miał ulec zburzeniu, a na jego miejscu miał stanąć teatr królewski.

Przedłożony przez Moszyńskiego królowi rzut poziomy teatru, zatytułowany »Plan et projet d'un théâtre à bâtir pour Sa Majesté, le Roy de Pologne« obejmował pięć różnych warjantów (fig. 23 i 24), z których podajemy pierwszy i ostatni. W zasadzie wszystkie one przedstawiają dwupiętrową czworoboczną budowlę, rozszerzoną nieco ku bokom w części frontowej i tylnej. Z perystylu z dwoma parami kolumn przed wejściem frontowym, opilastrowaniem, przez sień i kilka schodów idzie się na korytarz w którym zamieszczone są łóże bileterów, a który oprowadzony jest dokoła sali teatralnej. Z korytarza tego są wejścia do łóż parterowych i schodki do parkietowych i parterowych miejsc amfiteatru. Dokoła parteru znów są schodki, za którymi dopiero znajdował się szereg łóż. Naprost od wejścia, na osi głównej wielka loża przeznaczona była dla króla, a oprócz tego dwie inne dworskie łóże, do których prowadziły osobne schodki, znajdowały się naprzeciw siebie na osi poprzecznej przy samej scenie. Orkiestra umieszczona była we wgłębieniu przed sceną, jak i w dzisiejszych teatrach. Scenę głęboką, w przedniej swej części oddzielają od dalszej, przeznaczonej do ustawiania dekoracji, dwie kolumny przyparte do wąskich filarów. W części frontowej kondygnacji pierwszego piętra znajdować się miała wielka sala balowa.

Warjanty w pięciu kombinacjach planu Moszyńskiego dotyczyły, prócz różnego opracowania niektórych szczegółów, ujęcia w rozmaity kształt samej sali teatralnej. Więc plan pierwszy ujmuje ją w kształt owalny, którego jeden odcinek tworzy część przednią sceny. Plan drugi nadaje sali teatralnej kształt podkowy, plan trzeci — kształt jajowaty, czwarty — kształt dzwonu, piąty wreszcie — kształt liry, włączonej w prostokąt o ściętych dwóch narożach.

¹ j. w. str. 20. ² j. w. str. 23.

³ Magier, Estetyka stoł. m. Warszawy.

Podziwiać należy bogactwo inwencji i biegłość architektonicznego planowania na podstawie różnorodnych pomysłów, zmierzających do rozwiązania zadania.

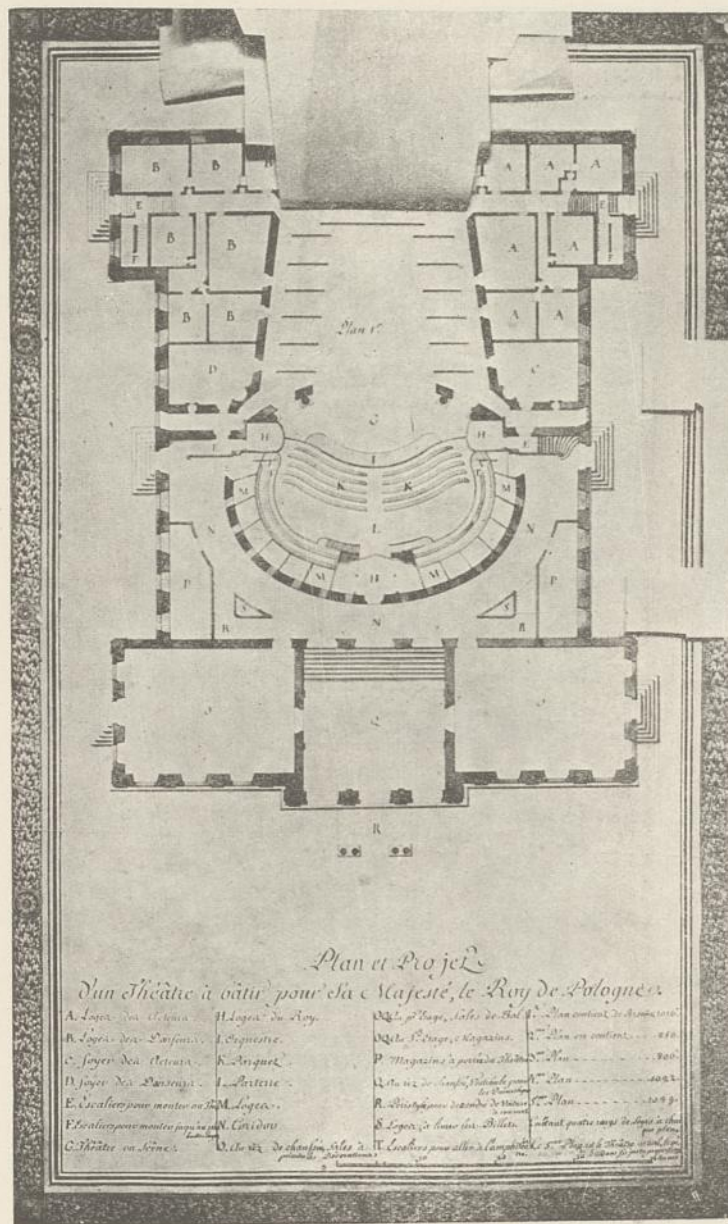


Fig. 23. Rzut poziomy jednego z pięciu projektów na teatr w Warszawie.

Jeżelibyśmy mieli porównać plany te ze znanymi planami innych teatrów, to widoczne w nich są wpływy Bibienów¹. Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743), Giuseppe

¹ C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart 1887 (Gesch. d. neuern Baukunst. B. V. 1.) str. 409.

Galli Bibiena (1696–1757), Antonio Galli Bibiena (1700–1774), wreszcie Francesco Galli Bibiena (1659–1739), to rodzina włoskich architektów, która w barokowych bu-

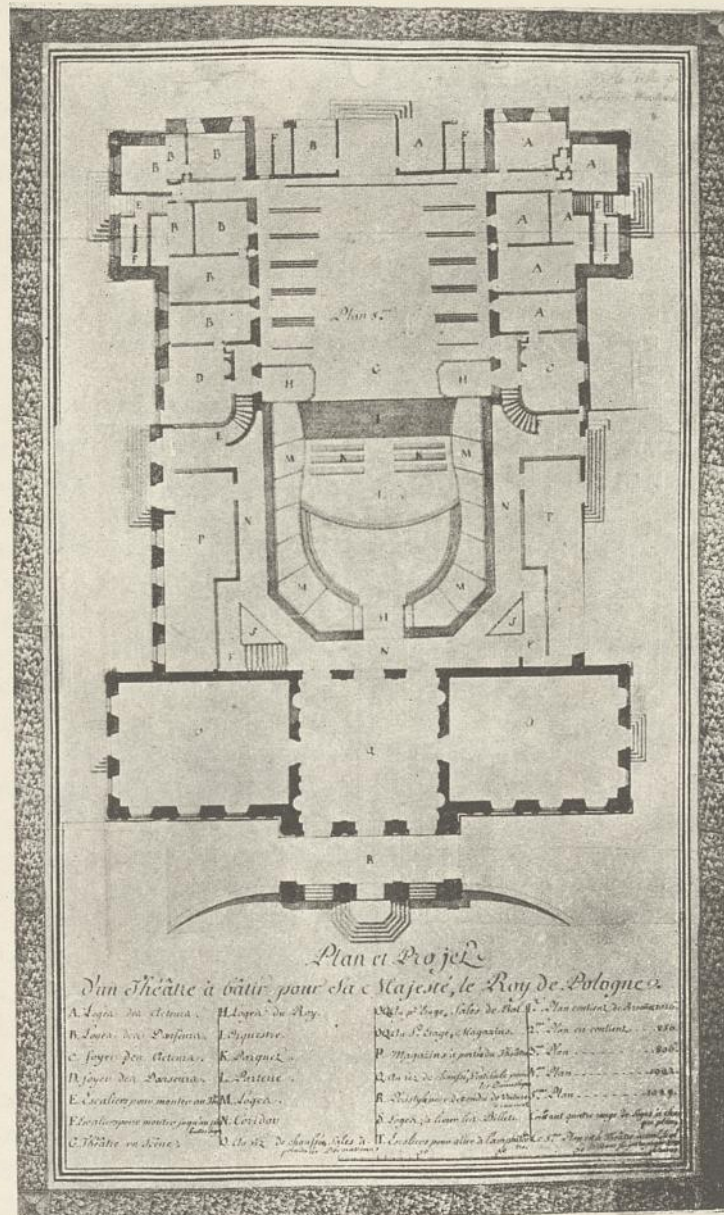


Fig. 24. Rzut poziomy drugiego z pięciu projektów na teatr w Warszawie.

dowlach teatralnych 18-go w. pozostawiła we wielu krajach Europy¹ ślady swej działalności. Plan Moszyńskiego zbliża się typem do planu budowy opery, jaki Giuseppe

¹ A. Streit, Das Theater, Wien 1903.

Galli Bibiena w r. 1753 przedłożył ks. Fryderykowi Chrystjanowi Saskiemu, ale Moszyński plan swój rozwinął więcej w szczegółach, w stosunku do dość schematycznego projektu Giuseppe Bibieny (fig. 25).

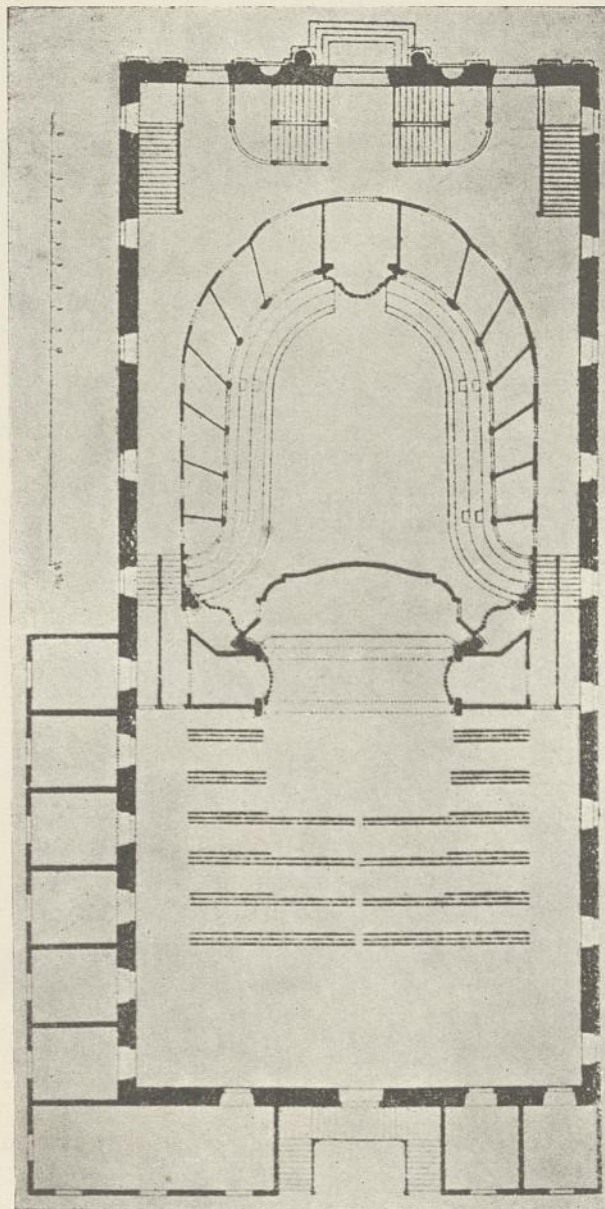


Fig. 25. Rzut poziomy projektu Józefa Galli Bibieny teatru dla Drezna.

Planu elewacji tego teatru według projektu Moszyńskiego, nie posiadamy. Prócz projektu postawienia teatru na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, inna myśl była postawienia go przy placu Krasieńskich. I dla tego architektonicznego

zamierzenia znajdujemy w Gabinecie rycin Stanisława Augusta w tece nr. 186 plany Moszyńskiego.

Przedewszystkiem szkicowy plan sytuacyjny (fig. 26) objaśnia, że projektowany teatr stanąć miał na rogu ulic Długiej i Nowej. Stanowić on miał wydłużony czworobok, ze salą teatralną w kształcie litery U, ale pomyślany był jako budowla nie wolno stojąca, lecz po obu bokach fasady mająca przyległe inne gmachy. Na szkicu znajduje się napis: »Projet du théâtre au palais de la RP. nommé de Krasinski par le Ct. Mosz«.

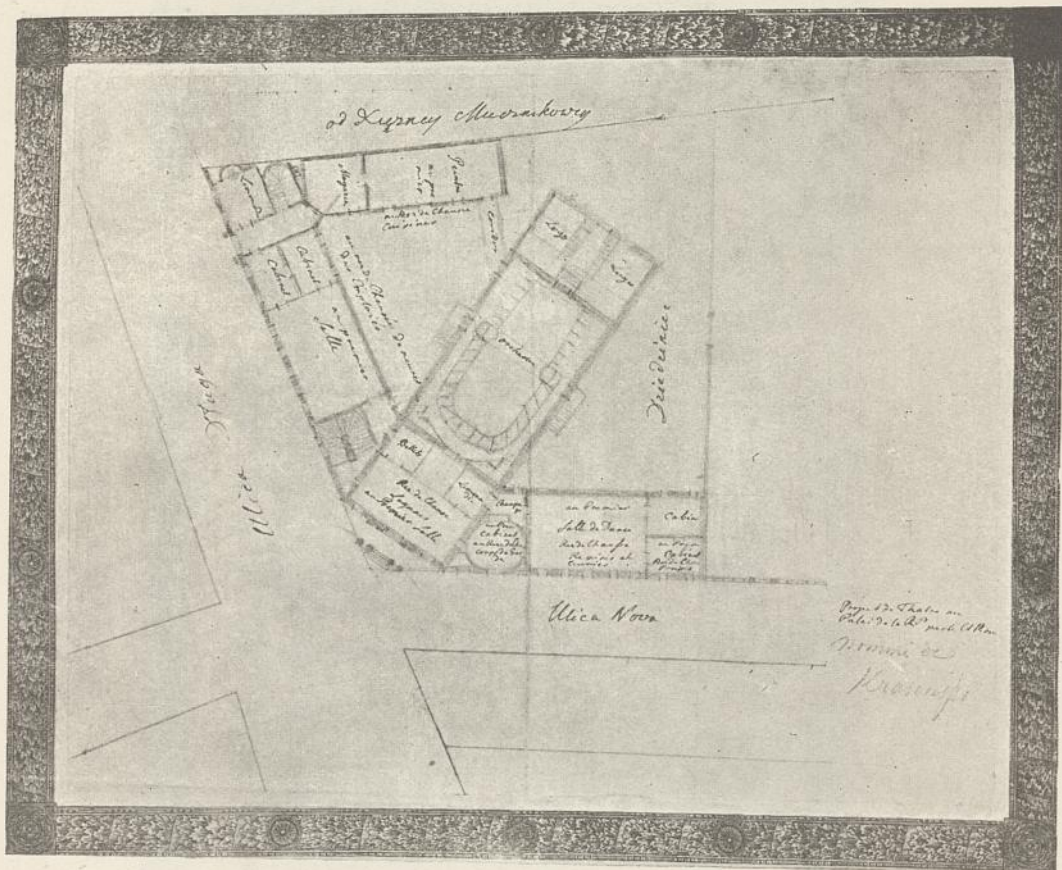


Fig. 26. Sytuacja projektowanego teatru w Warszawie na rogu ul. Długiej i Nowej.

Drugi plan (nr. 175 (167)) jest to: »Projet d'un plan pour un théâtre à la place de la Tour (République) par le C-te Moszyński dessinée par Batz (?)«. Tak brzmią własnoręczne oznaczenia Stanisława Augusta, zamieszczone ołówkiem na planie z tem, że słowo »République« przekreślono i nad niem napisano »La Tour«. Ostatnie słowa »dessinée par Batz« są mało czytelne i szczególnie nazwisko Batz nie jest pewne. Poniżej raz jeszcze dopisano na planie »par Moszyński«. Wymiary $115 \frac{1}{2} \times 41$ cm.¹ (fig. 27).

¹ Dwa nazwiska wymagają tu wyjaśnienia. Pierwsze dotyczy oznaczeń topograficznych starej Warszawy. Według dawnych spisów domów w Warszawie teatr narodowy znajdował się przy obecnym placu Krasieńskich pod numerem ogólnym 547 c. Obok znajdowały się dwie wolno stojące połączone ze sobą budowle pod nume-

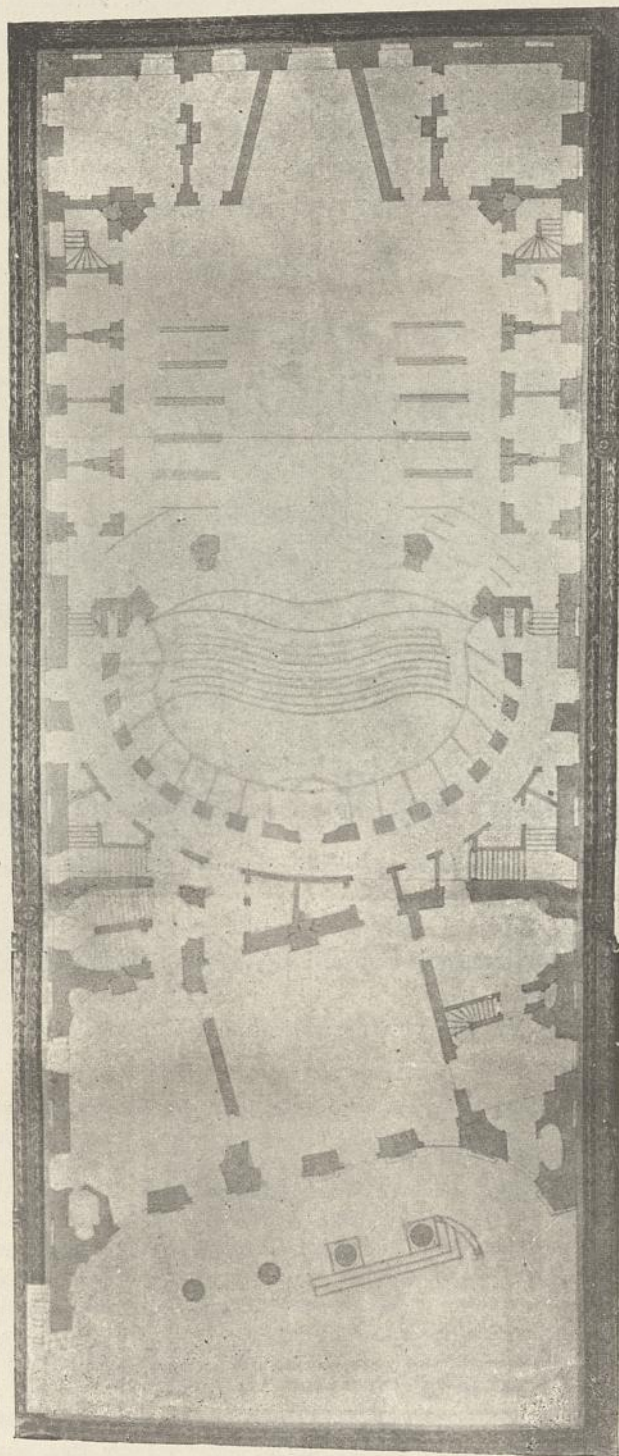


Fig. 27. Rzut poziomy projektowanego przez Moszyńskiego teatru w Warszawie.

Jest on różnym od poprzedniego szkicu ołówkowego, zarówno eliptycznym kształtem sali teatralnej, jak i zmianą, nakazaną jak gdyby ukształtowaniem terenu. Przychodzi na myśl pytanie, czy gmach teatru nie miał być może według tego projektu wbudowany w istniejący budynek i dostosowany do istniejących murów, skoro uważano za konieczne zwichnąć oś główną budynku teatralnego i front wraz z portykiem i sienią ustawić ukośnie do osi głównej sali teatralnej. Zresztą projekt ten nie o wiele odbiega od przytoczonego wyżej w pięciu warjantach, jaki przeznaczony był dla budowy na Krakowskim Przedmieściu.

Dekoracja wnętrza jednak, którą w niektórych szczegółach znajdujemy na przekroju projektowanego budynku teatru (fig. 28), stanowi dla nas pewną niespodziankę.

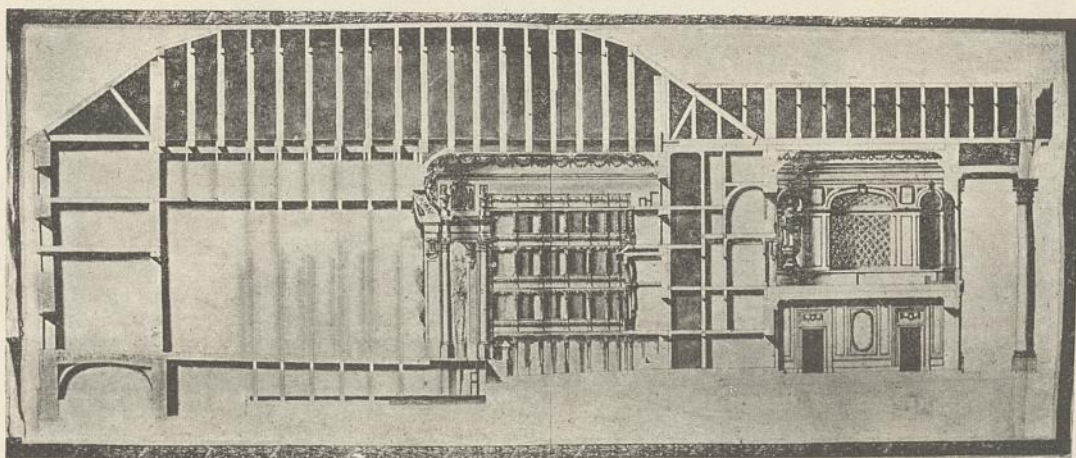


Fig. 28. Przekrój podłużny projektowanego przez Moszyńskiego teatru.

Znajdujemy w niej wpływy projektów architekta innego. Wiktor Louis, zalecony królowi przez panią Geoffrin, bawił w Warszawie w r. 1765 i pozostawił plany przeistoczenia sal zamkowych w stylu Ludwika XVI, których nie wykonano. Znakomity twórca późniejszy tea-

rami 547 b. i 548, stanowiące, pierwsza dom hr. Tyszkiewiczowej, druga dom Latoura. Pod numerem 549 znajdował się pałac Rzeczypospolitej. W Magiera »Estetyce m. stoł. Warszawy« dołączono »Porównanie liczby domów w Warszawie i odmiany, jaka nastąpiła co do ich właściciela w latach 1825, — 1784 1750 itd.«. Dom pod numerem 548 wymieniony jest tam jako należący w r. 1750 do »Latorowej« zaś w r. 1784 do »Sukc. Laturów«. Nazwisko Latoura jako właściciela domu tego wymienia także »Opis wszystkich pałaców, domów, kościołów, szpitalów ich posesorów miasta Warszawy dla wygody publicznej wydany w r. 1797« ogłoszony w W. Smoleńskiego, »Mieszkaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII«. Warszawa 1917. Patrz także »Plan i obraz Warszawy, J. Glücksberg 1832, gdzie dołączono »Taryfę domów Miasta Warszawy itd«. We wszystkich powyższych spisach obecny plac Krasieńskich włączony jest do ul. Długiej. Zdaje się wynikać stąd, że plac ten zwano nieoficjalnie placem Latoura, od zdawna znajdującej się przy nim posiadłości tej rodziny, równie jak i placem Rzeczypospolitej, od pałacu Rzeczypospolitej przy nim stojącego.

Czy do rodziny Latour, która przywędrowała do Warszawy jeszcze w 17-ym w. (W. Smoleński, j. w. s. 10) należał także architekt Latour — nie wiemy. Również trudno sprawdzić czy Batz, prawdopodobnie rysownik, który szkice Moszyńskiego przerysowywał, jest identyczny z Botzim, o którym wyżej była mowa, a u którego Stanisław August przeglądał w Ujazdowie plany Moszyńskiego »d'une façade circulaire« (Muz, Czartor. Rps. N. 676 str. 137).

tru w Bordeaux naraził się królowi nietaktownem postępowaniem¹. W planach Moszyńskiego uderza wpływ stylu dekoracji Louisa.

Jeszcze wyraźniej ten charakter form architektonicznych, a zwłaszcza dekoracji wpada w oczy w dwóch dalszych rysunkach, wykonanych przez Moszyńskiego, względnie według jego szkicu (teka 186 nr. 175 i 177), z których jeden przedstawia przekrój poprzeczny teatru z widokiem łóż, lożą królewską zaś pośrodku (fig. 29 i 30).

Elewację fasady projektowanego przez Moszyńskiego teatru, którego rzut poziomy; widoczny na planie nr. 179 w tece 186 (fig. 31), znajdujemy w dwóch, a raczej trzech projektach. Dwa pierwsze na jednym arkuszu rysowane nr. 178 (fig. 32), zawierają dwa warjanty tego samego pomysłu architektonicznego który sam przez się dość jest oschły

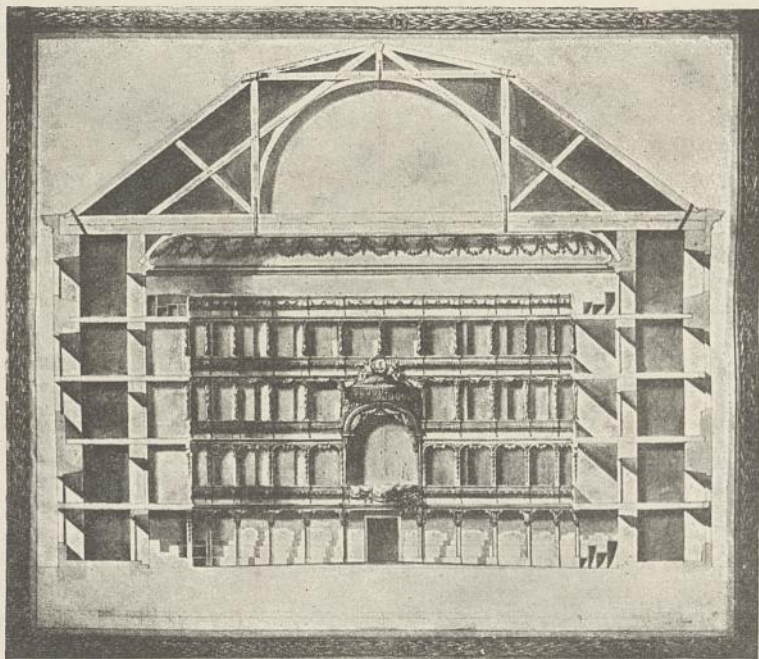


Fig. 29. Przekrój poprzeczny powyższego teatru, z widokiem na lożę królewską.

i ubogi. Napis ręką króla »projet de Théâtre de la Latour«, u dołu zaś podpis »par Moszyński«. Na pierwszym z nich (górnym) uderza w dwupiętrowym budynku silne markowanie architrawy dużemi, wystającemi tryglifami nad nią zaś szczyt trójkątny na tle płaskiej attyki, kryjącej środkową część fasady. W drugim warjancie autor, widocznie mając wątpliwości co do pierwszego projektu, dodał gzyms nad pierwszym piętrem, osłabił wrażenie architrawy, zniósł attykę, a natomiast zwiększył i rozszerzył trójkątny szczyt z tympanonem.

Gdyby nie napis »par Moszyński«, trudno byłoby w tych rysunkach doszukać się jego ręki. Różnią się one też zasadniczo od następnego projektu.

Trzecia z rzędu elewacja fasady projektowanego teatru (nr. 182), oznaczona również jako dzieło Moszyńskiego (»par Moszyński«) jeszcze bardziej zbliża myśl do wpły-

¹ Correspondance inédite j. w. str. 194, 197.

wów Louisa (fig. 33). Odpowiada ona w zupełności zresztą poprzednio przedstawionemu rzutowi poziomemu swymi zdobnymi pilastrami, wysuniętymi ku przodowi narożami i portykiem o korynckich kolumnach. Szeroki gzyms z fryzem i attyka zdobna kolumnami stanowią zakończenie budynku w górnej części, prócz szczytu z tympanonem, w którym miała być płaskorzeźba dekoracyjna. Na architrawie napis »Oblectando docet«.

Temi projektami budowy teatru wchodzi Moszyński w całej pełni w dziedzinę klasycyzmu.

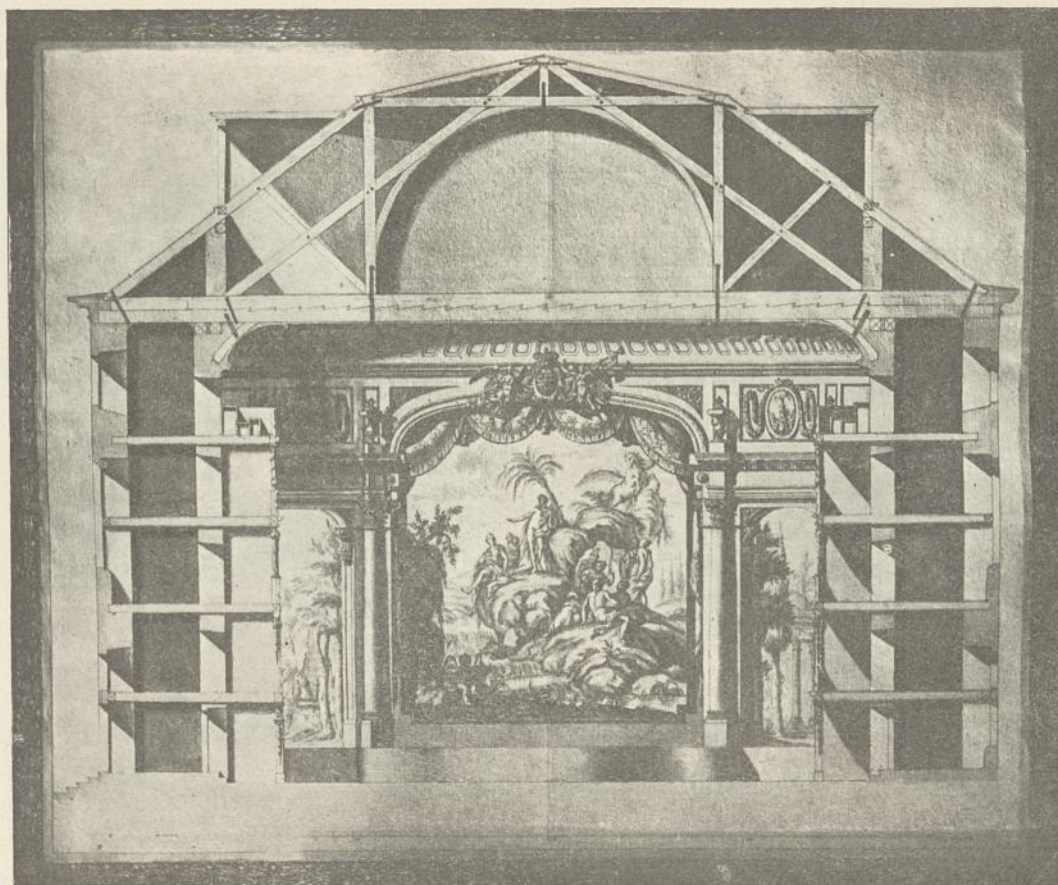


Fig. 30. Przekrój poprzeczny teatru z widokiem kurtyny. Projekt Moszyńskiego.

Nie koniec jednak na tych planach budowy teatru. Za Stanisława Augusta coraz nowe projekty teatru wypurzały się i coraz nowe wyszukiwano miejsca, w których należałoby wybudować teatr w Warszawie¹. Dalszą myślą było wystawienie go w pobliżu

¹ Projekty Moszyńskiego Teatru królewskiego w Warszawie, nie są jedynymi w zbiorach Gabinetu rycin Stanisława Augusta. Cykl planów z projektem teatru wykonał Szymon Bogumił Zug. Są to w Gabinetu rycin Stanisława Augusta, teka 186, 167: »plan du rez-de chaussée d'un Théâtre« (olówkiem dodano napis »par Zug«); Nr. 168 »plan du premier étage d'un Théâtre«. Nr. 169 »Façade de l'Entrée principale du théâtre« (z portykiem w stylu klasycznym i napisem na frontonie »Stanislaus Augustus Rex Apollini et Musis«); Nr. 170

kościół Bernardynów i stąd znów w Gabinecie rycin Stanisława Augusta sporządzony przez Moszyńskiego plan sytuacyjny budynków teatralnych (nr. 183) z napisem u dołu ołówkiem »auprès des Bernardins« i niżej »par Moszyński«. Objasnienia na planie różnią »A. Grand Théâtre, B. Magazin des Decorations, C. Ecuries«, jako osobne budynki.

Nie wiemy, do którego z projektów budowy teatru odnieść inny jeszcze cykl planów (nr. 179, 181, 184, 185), oznaczonych również jako pochodzące z ręki Moszyńskiego. Jest to jakby uproszczony projekt poprzednio już przedstawionego w owych

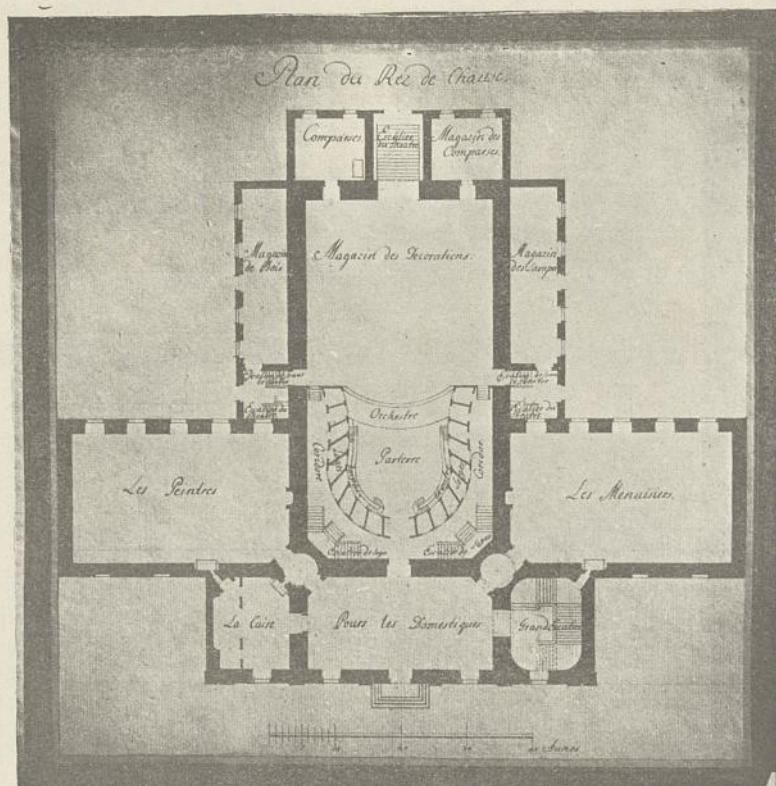


Fig. 31. Rzut poziomy planu teatru, Projekt Moszyńskiego.

pięciu warjantach (patrz fig. 23 i 24), świadczący o tym, jak żywo była sprawa budowy teatru w Warszawie, jak rozważano wszelkie jej możliwe pomysły i jaką rolę w tem odgrywał Moszyński.

»coupe laterale avec la façade du proscenio«; Nr. 171 »Coupe laterale avec la façade de la tribune«; Nr. 172 »Coupe prise par toute la longueur, du plan«.

Nadto dalej plan Nr. 189 »Façade d'un théâtre« opracował Kubicki, Merlini dał plany Nr. 190, 191, 192, określone w Gabinecie rycin St. Aug., jako »Sujet inconnu«, z wielkim projektem kompleksu budynków, w które wchodzi także projekt teatru z okrągłą salą kolumnową. Dalej znajdujemy przekrój poprzeczny projektowanego teatru i widok bocznej jego fasady. Charakterystyczną cechą na zewnątrz jest płaska kopuła budynku teatralnego. Tekę 189 Gabinetu rycin St. Aug. zawiera plany przebudowy zamku król. (Nr. 71), w którym wśród kompleksu innych budynków znajduje się także projekt teatru królewskiego.

Jeszcze jeden też »projet de théâtre attenant au Chateau« (fig. 34), oznaczony zewnątrz ramki napisem u dołu »par Moszyński«, zajmował jego umysł. Stąd rzut poziomy z planem sytuacyjnym projektowanego teatru i sąsiednich budynków.

Większa część opisanych wyżej planów teatralnych, projektowanych przez Moszyńskiego, ma wspólny jeden szczegół charakterystyczny. Ilustracje fig. 23, 24, 27, przed-

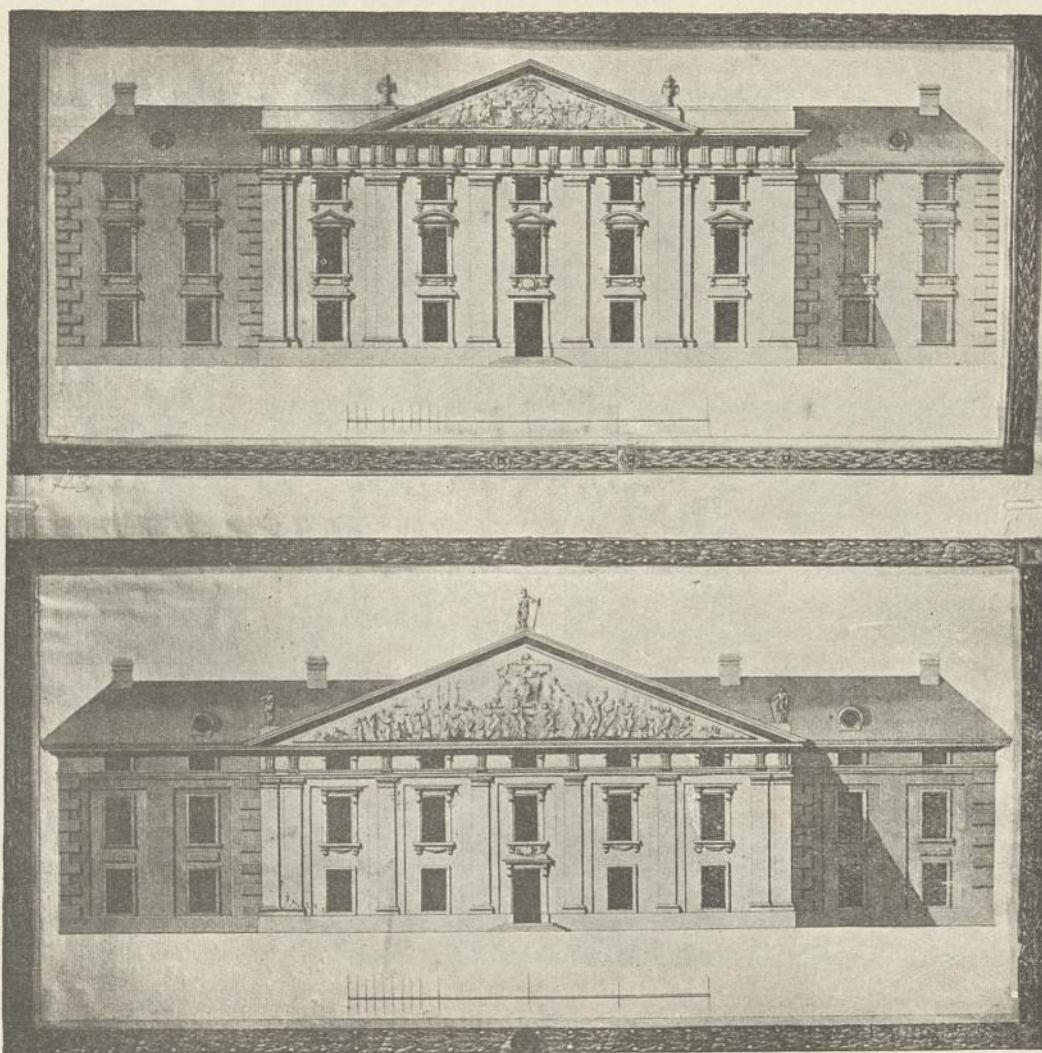


Fig. 32. Fasada projektowanej przez Moszyńskiego teatru, w dwóch warjantach.

stawiające rzuty poziome projektów, stwierdzają, że między sceną a proscenium znajdować się miały nie jeden, ale trzy otwory: główny najszerszy z zapadłą kurtyną i po obu jego bokach dwa mniejsze portale, oddzielone od otworu głównej sceny słupami zdobnymi w kolumny. Także i w tych bocznych portalach znajdowały się kurtyny. Jak wynika z niepodanych tu warjantów do fig. 23 i 24, boczne dwie sceny miały osobne kulisy ukośnie do sali widzów ustawiane.

Natrafiamy tu na ciekawy problem¹ w architekturze teatralnej, sięgający historycznie daleko wstecz.

Teatr czasów renesansu, — Teatro olimpico w Vicenzy, dzieło Andrzeja Palladia (r. 1580 lub 1588)² miał takie trzy sceny, umieszczone jednak wszystkie wprost widza w jednej linii. Główną rolę w przedstawieniach teatralnych grało wówczas proscenium, którego tłem była dekoracyjnie rozwinięta ściana zdobiona posągami, a w niej znajdowały się owe trzy portale sceny. Gdy portal środkowy najszerszy, zakończony u góry



Fig. 33. Projekt fasady teatru. Projekt Moszyńskiego.

łukiem, ma w plastycznym wykonaniu za sobą tło raz na zawsze umieszczonej perspektywy ulicy, boczne prostokątne portale mają podobne architektoniczne perspektywy w tle, wykonane tak, że ulice i budowle widoczne przez nie rozchodzą się w kierunku promieni od punktu środkowego proscenium fig. 35.

Teatro olimpico w Vicenzy poczęty był przez Palladia z ducha architektury starożytnej. Także w pomysł trójotworowej sceny idzie Palladio w ślady teatru starożytnego. W wielu greckich teatrach z proskenion prowadziły trzy otwory do budynku skeny

¹ Uwagę moją na problem ten zwrócił profesor Politechniki lwowskiej inż. Witold Minkiewicz.

² A. Streit, Das Theater, Wien 1903, s. 59, 97, G. Łukomskij, Andrea Palladio. München.

któremu towarzyszyły boczne paraskenie¹, a to samo spotyka się później w rzymskiej architekturze teatrów. Reminiscencje tej starożytnej struktury sceny prowadzą poprzez renesansowe czasy Palladia aż po wiek 18-ty. W r. 1762 publikuje Enea Arnaldi swą »Idea d'un Teatro... simili al teatri antichi« zaś w r. 1768 Girolamo dal Pozzo swe »Teatri degli antichi e su l'idea d'un teatro adattato all'uso moderno«². Tensam motyw powtarza się w projekcie Vincenza Ferrarese, publikowanym w r. 1771 przez Milizję³. Projekt ten, jakkolwiek nie wykonany, miał współcześnie rozgłos literacki i może znany

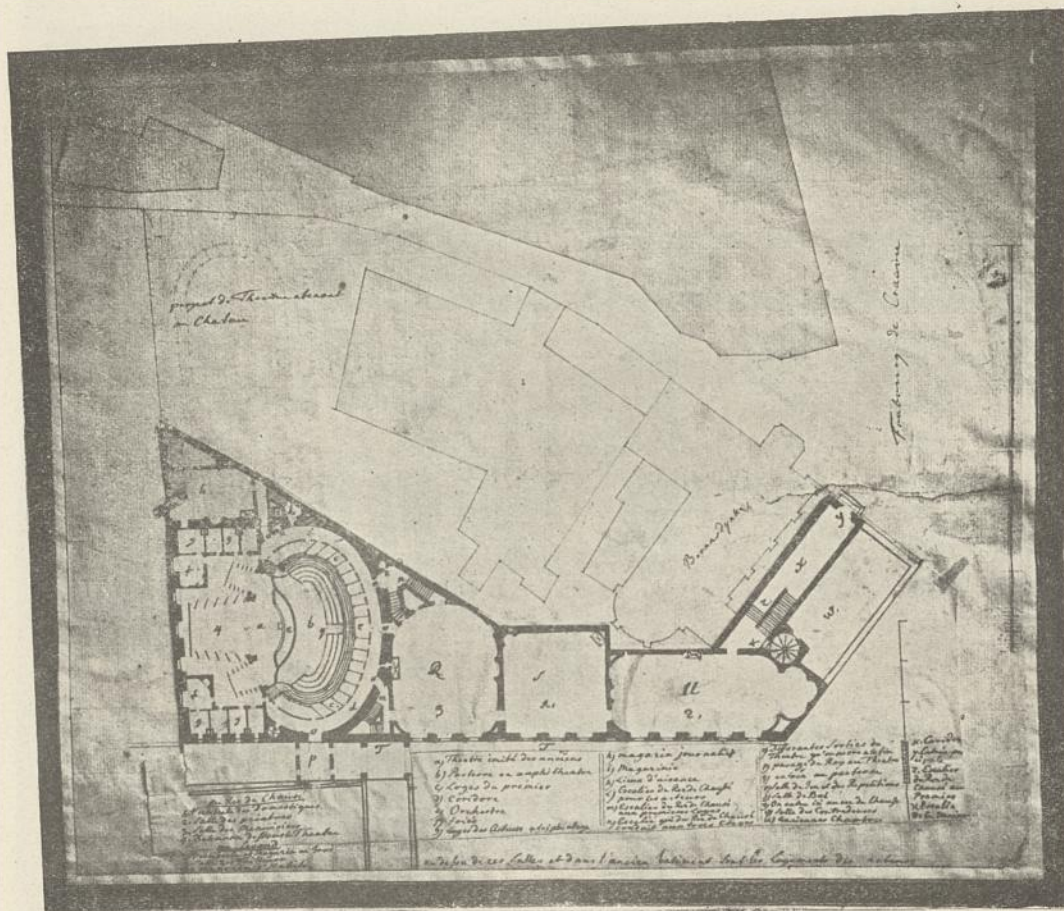


Fig. 34. Sytuacja budynków teatralnych projektowanych w pobliżu Zamku w Warszawie.

był Moszyńskiemu. Ale w żadnym kierunku nie poszedł Moszyński za myślą przewodnią Ferrarese, który scenę i amfiteatr widzów zamykał wspólnie w jednym kształcie koła. Moszyńskiemu bliższą była tradycja teatrów Bibienów i drezdeński projekt Giuseppe Galli Bibieny, do którego najbardziej zbliżają się jego pomysły dla królewskiego teatru

¹ Streit, j. w. str. 14.

² L. Hauteceur, Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle. Paris 1912 str. 283.

³ Streit, j. w. str. 101, 141.

w Warszawie. W jednym gorący wielbiciel antyku poszedł za Palladiem: w owych trzech otworach sceny, jakie Palladio wziął z antycznego teatru¹.

Dojrząc w tem można znów wahanie się Moszyńskiego między barokiem a nowymi dążnościami klasycyzmu, do których skłania się, nie śmiejąc jednak zasadniczo zerwać z wrosłą w jego umysłowość architekturą barokową.

Nie doszło w Warszawie do wykonania żadnego z teatralnych projektów Moszyńskiego. Może były one pomyślane za szeroko i byłyby za sobą pociągnęły w wykonaniu zbyt wielkie koszty. Wybrano znacznie skromniejszy projekt włoskiego architekta Bonaventury Solari², według którego wykonano na placu Krasieńskich całą budowę w ciągu zaledwie 9 miesięcy.



Fig. 35. Scena trójotworowa Teatro olimpico w Vicenzy.

Moszyński jednak sprawami teatru nie przestał się zajmować. Gdy w r. 1781 w »teatrze aktorów narodowych« pod dyrekcją Gaillarda powstały niesnaski, »artyści zaczynając niespokojnością umysłów wróżyć polskiemu widowiskom upadek, pod najwyższe zwierzchnictwo stolnika koronnego Moszyńskiego rozkazem monarchy oddani zostali; który powagą swoją i gorliwym dyrektora Gaillarda staraniem, lepszy porządek i zgodę w ten spółniczy aktorów związek na niejaki czas zaprowadził«³.

Moszyński rozumiał znaczenie rozwoju polskiej sceny narodowej i starał się o to. W r. 1782 uwiadomiony o powrocie Wojciecha Bogusławskiego ze Lwowa do War-

¹ Scenę trzyotworową projektuje później raz jeszcze Semper w swym planie teatru dworskiego (Hoftheater) w Dreźnie.

Dodać należy, że w Bibliotece Stanisława Augusta znajdowało się dzieło M. Patte, »Description du théâtre de la ville de Vicence en Italie, chef d'oeuvre d'André Palladio, Paryż 1780.

² Rulikowski M., Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie. Warszawa 1918.

³ Bogusławski, j. w. s. 30.

szawy, — jak stwierdza sam Bogusławski¹ — »najwyższy rządca teatru Graf Moszyński do powrócenia na scenę namówić mnie usiłował... Naleganiom tego zacnego pana odmawiać wdzięczność moja nie pozwalała. On to bowiem zaraz po wejściu mojem do teatru ojcowskiem właśnie zaszczycając mnie przywiązaniem, pierwszy przedstawił mnie monarsze, on zalecając mnie nieprzestannie względom jego, tyłu i tak wielkich dobrodziejstw stał się dla mnie sprawcą«.

I pod datą 1783 r. raz jeszcze stwierdza Bogusławski², jak »wezwany do Grafa Moszyńskiego usłyszałem wyraźnej woli królewskiej oświadczenie: ażebym ja przedsiębiorstwo sceny narodowej wraz z baletem przyjął na siebie«. Tak łączy się nazwisko Moszyńskiego z powstaniem i początkami sceny polskiej za Stanisława Augusta.

Od r. 1783 zdrowie Moszyńskiego, wyczerpanego walką z przeciwnościami życiowymi, podupada. W chorobie aniołem opiekuńczym jego jest Joanna Brzozowska, sierota, którą Moszyński opiekował się, a która i do króla odnosi się w sprawach chorego. »Racz także z Graffem słodziej postępować, gdyż się bardzo obawiam, ażeby te nowe umartwienia w niebezpieczniejszą go nie wpędziły chorobę«, — pisze Brzozowska we wrześniu lub październiku do Stanisława Augusta³. Widocznie chodziło znów o sprawy gniotących długów i zmianę sposobu życia Moszyńskiego. Mimo ciężkich bowiem sunków Moszyński utrzymuje liczną służbę i dba o pozory wielkopańskiej stopy życia.

Zgnębiony niepowodzeniami, z podkopaniem zdrowiem, zrujnowany finansowo Moszyński tęskni do tego, by mógł oddychać wyłącznie sztuką, pragnie, by wrażenia estetyczne zabiły poczucie smutnej rzeczywistości i wyrwa się dlatego do Włoch. Za zezwoleniem króla z końcem r. 1784 po przełamaniu wielkich trudności wyjeżdża wreszcie pod przybranem nazwiskiem jako Mr de Lescow, by z podróży tej nigdy już nie powrócić. Przez Pragę, Norymbergę, Strassburg, Dijon, Lyon, Nimes, Marsylję, Genuę, zwiedzając jeszcze po drodze wiele miejsc, między innymi Pizę, Lukę, Florencję i Sjenę, zdąża Moszyński do Rzymu. Dziennik jego podróży⁴ zawierał nie tylko opisy zwiedzanych miast i oglądanych dzieł sztuki. Były tam i samoistne uwagi Moszyńskiego na temat rzeczy widzianych, a odnośnie do Rzymu także »Differentes plans de réforme pour les principaux édifices de cette ville«. Poza dwukrotnym dłuższym pobytem w Rzymie zatrzymuje Moszyńskiego dłużej Neapol, w którego okolicach zabytki rzymskie żywo go zajmują. Zwiedza Herculanium, Pompei, Portici itp. Prócz dziennika podróży liczne i obszernie listy do Stanisława Augusta zawierają jego wrażenia i refleksje z podróży⁵. Korespondencja ta przynosi nam dwa przyczynki do obrazu całości działalności Moszyńskiego jako architekta i jako indywidualności.

Jednym jest potwierdzenie jego klasycznych umiłowań i dążeń, które przed niewątpliwym wpływem króla i ducha samej epoki zaznaczyły się już poprzednio w Polsce w jego projektach architektonicznych, a które umacniają się w zetknięciu się w Italii ze sztuką antyku i renesansu. Sam przedsiębiorze gdzieniegdzie ukradkiem, wbrew zakazom

¹ j. w. str. 31. ² j. w. str. 38.

³ Muz. Czartor. Rps 676 str. 1411.

⁴ j. w. str. 2255. Index des Cahiers contenant le Journal du Voyages fait en 1784, 1785 et 1786 en Pologne, Allemagne, France et Italie par S. E. Mong. le Comte Auguste Moszyński.

⁵ T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta itd. j. w. str. 32.

rządów neapolitańskich, odkopywania starożytnych zabytków i kto wie, czy nie pada niekiedy ofiarą miejscowych fałszerzy antyków, oszukujących cudzoziemskich amatorów.

Drugi czynnik, to entuzjazm dla sztuki i zapał kolekcjonerski u chorego, wyczerpanego zawodami życiowymi Moszyńskiego, zapał wprost niepomiarkowany, podziwu godny w tych warunkach, wyładowujący się na widok dzieł sztuki, lub przedmiotów godnych kolekcjonera, które radby dostać w swe ręce.

Współczesną mu architekturę rzymską ocenia Moszyński surowo... »le goust des Architectes Romains n'est plus celui de Michel Ange. On voit que tout est fait sans plan général et que ce sont des additions à d'autres additions...«¹.

Zabytki rzymskie, które przedtem znał ze sztychów, widziane na miejscu, sprawiają Moszyńskiemu pewien zawód. Tracą w jego oczach — jak powiada — dwie trzecie części piękna i uroku, jakie w nich oddają sztychy Beraina czy Piranesiego². Jeden kościół ś. Piotra nie zawodzi go tylko.

W tym sposobie patrzenia na rzymską architekturę z punktu widzenia malowniczości, jak ją pojmowali Berain i Piranesi, odnajdujemy w Moszyńskim barokistę, jakim był zawsze, mimo całego zapału dla antyku.

Podróż do Włoch, której tak pragnął, przynosi Moszyńskiemu chorobę. W czerwcu 1785³ zapada w Rzymie na febrę, która odtąd nie opuszcza go i wyczerpuje jego siły. Mimo to widok zabytków sztuki podnieca go. Porównywa siebie w tym stanie do króla Dawida w opowieści Starego Testamentu, pragnącego rozgrzać się w starości na łonie pięknej Abigail. Ale owo rozgrzanie wrażeniami estetycznymi kosztuje go nieraz zbyt wiele wysiłku fizycznego⁴. Ledwie wlokąc opuchniętymi nogami, przedsięwzię jeszcze z Neapolu uciążliwą podróż do Paestum. »...la passion de voir a succédé à celle de posséder... je meurs d'envie par exemple d'aller à Paestum, qui est à 60 miles d'ici« — pisze z Neapolu 3 stycznia 1786. W Paestum bada jeszcze sam i mierzy proporcje starożytnych kolumn świątyni, opisuje techniczne strony budowy i podaje plany budowli na marginesach listów do Stanisława Augusta⁵.

Stąpa on w tem śladami włoskich teoretyków architektury 16- i 17-go w., Serlia i innych, którzy prawdopodobnie nie byli obcy Moszyńskiemu, a w tem poszukiwaniu zewnętrznego wyrazu piękna w proporcjach wyrażalnych cyfrowo należy on do architektów o poglądzie niejako materialistycznym⁶.

Oczy jego są coraz słabsze, Moszyński stopniowo ślepnie. Jeszcze w lutym 1786 posyła z Neapolu Stanisławowi Augustowi jego portret, który maluje z pamięci na płycie marmuru. Dodaje o sobie wzmiankę jako o ślepnącym artyście i mówi o portrecie: »s'il est mal fait, les traits en sont du moins inefaçables ainsi que dans mon coeur«⁷.

Stopniowo stan jego zdrowia pogarsza się coraz bardziej, nie rozróżnia już prawie przedmiotów, w końcu myśli o powrocie do Polski. Lecz podróż powrotna przynosi Moszyńskiemu śmierć w Wenecji w dniu 11 czerwca 1786 r.

¹ Muz. Czartor. Rps 676 str. 1857.

² j. w. str. 1843.

³ j. w. str. 1843.

⁴ j. w. str. 2013.

⁵ j. w. str. 2145.

⁶ A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1923. 2 Aufl. s. 87.

⁷ Muz. Czartor. Rps str. 2185.

VI.

Pogląd na twórczość Moszyńskiego.

Mimo wpływów, jakim ulegał Moszyński, stwierdzić należy, że jego twórczość nie jest od nich bezpośrednio zawisła. Jego plany architektoniczne stoją na poziomie twórczej samodzielności, są przemyślane w każdym szczególe, a techniczna wiedza idzie u niego w parze z artystycznym i stylowym ujęciem zagadnień architektonicznych.

Całości »oeuvre« architektonicznego Moszyńskiego nie wyczerpują istniejące dziś jeszcze budowle; artystyczna jego indywidualność zarysowuje się w pełni przy uwzględnieniu niewykonanych jego architektonicznych projektów, jego wielostronnych zamierzeń i całokształtu jego działalności.

Przedewszystkiem jednak jest dla nas Moszyński twórcą kościoła dominikanów w Tarnopolu i kościoła w Mikulińcach.

Autor monografii pierwszego z dwóch wyżej omawianych kościołów upatrywał genezę tego gmachu w baroku austriackim, porównywał kościół ten z kościołami na Morawach, szukał z nimi związku we wpływie twórczości Fischera von Erlach, a pośrednio uznawał w nim wpływy włoskie¹.

Widzimy jednak, że studjum ks. Żyły, oparte na samej tylko porównawczej analizie architektury kościołów, nie doprowadziło autora do konkretnych wyników badań, a nawet sam ich kierunek nie prowadził na właściwą drogę. Skierowując swe badania wyłącznie prawie do wyszukiwania podobieństw stylowych ze znanymi kościołami na zachodzie, a pomijając badania obszaru polskiego i źródeł historycznych, nie mógł osiągnąć wyników.

Nie austriacko-włoskim natchnieniem, ale drezdeńsko-włoskim, a przeważnie nawet czysto włoskim przypisać należy niektóre pierwiastki twórczości architektonicznej Moszyńskiego w wymienionych wyżej kościołach, jeżeli koniecznym zadaniem historyka sztuki miałoby być doszukiwanie się w pierwszym rzędzie wpływów. Moszyński wyszedł ze środowiska drezdeńskiego, ale nie poszedł za wzorami czysto drezdeńskich architektów. Nie ma w nim śladów wpływów Bähra, Pöppelmanna i innych. Myśli twórczej Moszyńskiego w odniesieniu do kościoła dominikanów w Tarnopolu przyświecała niewątpliwie idea kopuły ś. Piotra w Rzymie, a pozatem możnaby mówić o wpływach rzymskich architektów barokowych. Jakkolwiek częściowo za pośrednictwem Drezna, to jednak z ducha włoskiego, bez ścisłego zresztą naśladownictwa, zaczerpnął Moszyński główną część swej twórczości.

Najwięcej zawdzięcza on Chiaveremu, Włochowi i Rzymianinowi, działającemu w Dreźnie i Polsce. W twórczości Moszyńskiego znaleźć można ślad wpływów, jakie na architekturę w Polsce wywarł Chiaveri. Gdy August II zamierzał na obszarze dzisiejszego Ogrodu saskiego w Warszawie zbudować pałac, Chiaveri stworzył tegoż plany. I za Augusta III tworzy znów Chiaveri plany rozbudowy Zamku królewskiego, który według tych zamierzeń, miał być znacznie w kierunku biegu Wisły przedłużony². Żaden jednak z tych planów Chiaveriego wykonany nie został, tak, że na ziemiach polskich nie posiadamy dzieł architektonicznych, któreby przypisać należało jego bezpośrednio

¹ X. Żyła, Kościół OO. Dominikanów w Tarnopolu (j. w.) str. 25—28.

² C. Gurlitt, Warschauer Bauten j. w. str. 72.

twórczości. Pod wpływem dzieła Chiaverego, twórcy nadwornego kościoła katolickiego w Dreźnie, powstał kościół w Mikulińcach. Mówimy jednak tylko o inspiracji.

Moszyński bowiem w tem co tworzy, wykazuje tyle oryginalności, tak jest sobą samym, że zbyt daleko posunięte doszukiwanie się wpływów nie byłoby na miejscu. Wprawdzie plany jego ani w kościele dominikanów w Tarnopolu, ani w kościele w Mikulińcach nie były wykonane w całej pełni, i dziś mamy je przed oczyma w postaci w ciągu długich okresów budowy zmienionej w stosunku do pierwotnych planów. Ale w założeniu w obu kościołach plany Moszyńskiego zostały zatrzymane.

W nieznanym polskimi nazwiskami dziejach architektury 18-go w. wyrasta Moszyński na tle swej epoki na wybitną artystyczną indywidualność.

Twórczość jego tworzy zarazem niejako finale baroku na ziemiach polskich, przed zapoczątkowaniem klasycyzmu w architekturze t. zw. stylu Stanisława Augusta. Barok odpowiadał indywidualności i ustrojowi psychicznemu Moszyńskiego. Gdybyśmy mieli stosować tu dzisiejsze metody, które historykowi sztuki każą liczyć się z twórcą artystycznym i jego naturalną organizacją, to powiedzielibyśmy na podstawie wyznań samego Moszyńskiego, iż był on typem, u którego zmysł dotyku przeważał nad zmysłem czysto wzrokowym. Zamiłowanie architektury i plastyki medalierskiej, a mniejsze znaczenie przywiązywane do dzieł malarstwa, są tego dowodem¹.

Twórczością swą, jako przedstawiciel stylu barokowego, należy Moszyński do epoki saskiej, jakkolwiek znaczna część jego działalności przypada na okres panowania Stanisława Augusta. Zamiłowany starożytnik i wielbiciel antyku, w swej twórczości architektonicznej nie potrafił już przejść całą siłą swego talentu do klasycyzmu. Artystycznymi tradycjami tkwił Moszyński zanadto w epoce saskiej i w baroku i był może już niedość młody, by potrafił nagiąć się do nowych prądów, zmieniając w zupełności kierunek barokowy w klasycyzm. Tem także może tłumaczy się ostateczne niepowodzenie Moszyńskiego w jego karierze architekta za Stanisława Augusta, stanowczego zwolennika klasycyzmu. Dlatego musiał Moszyński ustąpić Merliniemu i żaden z jego projektów, przedkładanych ostatniemu królowi, nie doczekał się wykonania. Ani »façade circulaire« dla Ujazdowa, ani projekty pałacu na wzór Marly francuskiego, ani projekty teatralne, ani plany przeróbki katedry ś. Jana w Warszawie, nie mogły leżeć w ogólnych dążnościach artystycznych i skłonnościach stylowych Stanisława Augusta. Natomiast łączyć się będzie zawsze nazwisko Moszyńskiego z barokową postacią sarmackiego jeszcze typu czasów saskich kasztelana krakowskiego i hetmana w. k. Józefa Potockiego, fundatora tylu kościołów.

Toteż bardziej blado wypada w naszych dziś oczach ten okres jego działalności, w którym z twórcy barokowego Moszyński usiłuje stać się klasycystą. Jednak i wtedy widać, — zwłaszcza w licznych projektach teatru królewskiego, — jak Moszyński zawsze tkwi, może podświadomie, w baroku, jak samem założeniem projektowanych gmachów zbliża się do Józefa Galli Bibbieni, architekta par excellence barokowego, mimo że dekorację teatru stosuje do stylu klasycyzmu. Tych artystycznych instynktów barokowych nie może pozbyć się mimo całego zapału dla architektury klasycyzmu i dla antyku. Pozostaje wrażenie, że o ile w architekturze barokowej artystyczna jego indywidualność wypowiedziała się z całej pełni, o tyle w projektach powstałych w stylu klasycyzmu Moszyński mniej był samym sobą. Z korespondencji Moszyńskiego ze Stanisławem Au-

¹ Muz. Czartor. Rps 676 str. 1806.

gustem¹ widzimy jak żywo wchłaniał on prądy nurtujące ówczesną sztukę. Tęsknota do świata starożytnego i klasycznego piękna ogarnia barokistę, jakim w gruncie rzeczy był Moszyński. Epoka Winckelmana i Mengsa musiała zaciężyć i na nim i kazać mu zagłębiać się w sztukę starożytną, zbierać z namiętnością drobne fragmenty archeologiczne antycznej sztuki, które mogły mu być dostępne.

Antykizowanie epoki klasycyzmu końca 18-go w. wydaje nam się dziś błędem i nieszczerem, wobec odmiennego przez nas dziś pojmowania antyku, którego znawstwo — jak nam się zdaje — zdołaliśmy pogłębić. Ale każda epoka ma swój sposób pojmowania przeszłości i tak było zawsze z antykiem i jego sztuką. Jakkolwiek różnie od ludzi 18-go w. pojmowalibyśmy dziś antyk, nie można nie uznawać znaczenia zapła dla niego ludzi 18-go w., tej »manie des antiques«, jak ją nazywa w jednej ze swych korespondencji do króla Moszyński, mówiąc sam o sobie². Może nie najmniej ważnym czynnikiem, dla którego Winckelman uważany jest za sztandarowego człowieka epoki klasycyzmu końca 18-go w., jest właśnie ów zapła jego w formie i sposobie pojmowania sztuki starożytnej.

Tego rodzaju entuzjastą stał się także pod wpływem współczesnych mu prądów Moszyński, ów dotychczas barokowy twórca-architekt. Byłoby niezmiernie ciekawem poznać, jak takie przeobrażenie wewnętrzne w zakresie pojęć form w sztuce się odbyło. Ale zwierzeń Moszyńskiego na ten temat nie mamy³. Wpływ bezpośredni Stanisława Augusta w tym kierunku musiał zaciężyć w nienajmniejszej mierze na Moszyńskim i w tem zdaje się tkwić tło przeobrażeń form i pojęć stylowych Moszyńskiego. Entuzjazm dla antyku znalazł ujście raczej w zapale kolekcjonerskim, — w zakresie architektury pozostał dla nas Moszyński twórcą barokowym.

¹ T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta j. w.

² Muz. Czartor. Rps 676 str. 1806.

³ Już po oddaniu pracy tej do druku wpadły mi w ręce rękopisy Muzeum XX. Czartoryskich Nr. 1535—1538, obejmujące dziennik podróży po Niemczech, Francji i Włoszech anonimowego autora. Z treści wynika, że jest to dziennik podróży Augusta Moszyńskiego. Poglądów jego estetycznych tam zawartych nie miałem już możliwości wyzyskać w niniejszej pracy. Może danem mi będzie uczynić to przy innej sposobności.



PÓŻNOHELLENISTYCZNE I WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIE TKANINY EGIPSKIE W ZBIORACH POLSKICH

NAPISAL

STANISŁAW JAN GAŚSIOROWSKI

Kilka czynników składa się na znaczenie tkanin, wyrabianych w Egipcie w pierwszych ośmiu wiekach po Chrystusie. Po pierwsze polega ono na tem, że nie zachowały się prawie zupełnie tkaniny greckie, ani nawet hellenistyczne z czasów przed naszą erą; jedyny wyjątek, to kilka fragmentów, pochodzących z południowej Rosji¹, datowanych na IV lub III w. przed Chr. (w Ermitażu petersburskim). Tkaniny egipskie z czasów faraonów i to nawet epoki Ptolemeuszów, jakie dotrwały do naszych czasów, nie są naogół dekorowane, znowu z wyjątkiem szeregu fragmentów². Tak więc, tkaniny z epok o których tu będzie mowa, stanowią cenne uzupełnienie naszej wiedzy o tym dziale

¹ Comptes-Rendu de la Commission Archéologique, St. Petersburg, 1878/9, tab. III—VI. — Fragmenty reprodukcowane przez Schultzego, *Alte Stoffe* i w. in.

² Pochodzą z grobu Thotmesa IV (ok. 1466 przed Chr.); H. Carter and P. E. Newbury, *Tomb of Thotmes IV*. (Musée du Caire. Catalogue gén., nos. 46526—46528), Plates I and XXVIII. — Flinders-Petrie przypuszcza, że może były tkane w Syrii.

przemysłu artystycznego w starożytności¹. Poza tem, i to jest rzecz najważniejsza, dają nam wprost ogromny materiał zabytkowy do historii ornamentyki epoki przejścia starożytności w średniowiecze. Znaczenia tego chyba nie trzeba szczegółowo tu wykazywać. Następnie nie ulega wątpliwości, że przyczyniły się one także, i to może w dość szerokim zakresie, do utrwalenia ikonografii chrześcijańskiej, a w każdym razie do jej rozprzestrzenienia w kulturze starochrześcijańskiej², może nawet na równi z minjaturami w najstarszych ilustrowanych chrześcijańskich księgach świętych. Ponadto, posiadają jeszcze inną wartość, np. dowodzą stałości tradycyjnych technik artystycznych w sztuce egipskiej — do czego jeszcze wrócę w dalszym ciągu.

W stosunku do innych zabytków egipskich, tkaniny dość późno stały się przedmiotem zainteresowania. Po raz pierwszy były wydobyte z ziemi dopiero podczas okupacji Egiptu przez Napoleona (1798 – 1801). Z tych wykopalisk pochodzą niektóre tkaniny egipskie w Turynie, Paryżu (Louvre) i może w Muzeum Brytyjskim. Pierwotnie, do r. 1882 były wydobywane przypadkowo i bez planu. W tym roku kupiec Teodor Graf przywiózł do Wiednia zbiór tkanin, świeżo odnaleziony w Saqqârah, a zaraz potem zakupiło go austriackie Muzeum przemysłowe. To było właściwie objawieniem tkactwa egipskiego dla europejskiego świata naukowego i od tego czasu zaczęły się na większą skalę wykopaliska, np. Schweinfurtha, Fr. Bocka (w Górnym Egipcie), Vl. Bocka (w Akhmim, Aswân, Faiyûm; dla Ermitażu petersb.). Systematyczne wykopaliska tkanin datują się jednak ód chwili rozpoczęcia działalności przez Egipt Exploration Fund w r. 1891, za którą poszły inne towarzystwa naukowe, przyczem wszelako ciągle były prowadzone różne wykopaliska prywatne. Można zresztą śmiało powiedzieć, że dopiero w ostatnich czasach wykopaliska te są prowadzone fachowo. Tem tłumaczy się fakt, że, w bardzo wielu wypadkach, nie wiadomo, skąd pochodzą tkaniny w jakimś zbiorze, i to musiało się odbić na ustaleniu chronologii i topografii tkackiej produkcji artystycznej w Egipcie³.

Fakt, że tak mało zabytków tkactwa starożytnego zachowało się na innych terytorjach świata starożytnego, a tak olbrzymia ilość w Egipcie, tłumaczy się warunkami klimatu i gruntu egipskiego, a nadto sposobem grzebania tam zmarłych. Klimat jest, jak wiadomo, niezwykle suchy podobnie jak grunt w tych okolicach, gdzie zakładano nekropole, to jest zewnątrz obrębu Deltę w Dolnym Egipcie, a poza obszarem, który może zalać woda Nilu, względnie jego kanałów w Górnym. Wobec tego, ściśle mówiąc, nekropole były zakładane między granicą wylewów Nilu a sąsiednimi pagórkami, zatem już prawie na pustyni.

Najbardziej płodna w tkaniny jest miejscowość Akhmim w Górnym Egipcie na prawym brzegu Nilu, 315 mil ang. powyżej Kairu, a 140 poniżej Teb. Akhmim, na miejscu greckiego Khemnis czyli Panopolis, było jednym z głównych ognisk przemysłu lnianego, z którego produktów był Egipt sławny. W nekropoli tego miasta grzebano zmarłych, począwszy od wczesnej epoki grecko-rzymskiej, aż do czasu panowania Arabów. Następnie największą ilość tkanin dała Antinoë, założona w 140 r. po Chr. przez Hadrjana na cześć Antinousa. Najwcześniejsze mumje tam znalezione, a więc i tkaniny stamtąd pochodzące, nie mogą więc być starsze, jak z połowy II w. po Chr. W Antinoë,

¹ Różne wiadomości są zachowane u autorów starożytnych, a przedewszystkiem starochrześcijańskich i wczesnośredniowiecznych.

² Diehl, Manuel, I, p. 84.

³ Patrz niżej.

która leży 178 mil ang. powyżej Kairu, kopał Gayet już w latach 1896-7, a wykopaliska tam prowadzone aż do 1906/7 mają szczególne znaczenie dla chronologii tkanin; najważniejsze tkaniny z tej nekropoli są jewabne, pochodzące z Persji, lub robione według perskich wzorów, różne od jedwabów, znajdujących w innych miejscowościach Egiptu. Jedwabie z Antinoë znajdują się w rozmaitych muzeach francuskich¹. — Z innych miejscowości, których nekropole dały tkaniny, wymienić należy jeszcze Armant lub Erment (Hermonthis), o 8 mil ang. powyżej Teb (Louxor). Tkaniny stamtąd należą już do okresu arabskiego. — W Hawara, leżącym na wschód od Faiyum, o 50 mil ang. na poł.-zach. od Kairu, kopał Sir Flinders Petrie w latach 1887-8 i 1910-11; groby te rozciągają się na czas od Ptolemeuszów do VI w. po Chr. Poza tem znajdowano tkaniny w Manshiyah na miejscu Ptolemais, greckiej stolicy Górnego Egiptu (10 mil powyżej Akhmimu), w Dair Mâri Jirjis, w Matâ'yach, Edfu, Bahnasâ (Oxyrrhynchus, znane z papyrusów), Deir-el-Bahrî, Abydos i w innych miejscowościach. Znaleziono również nieco tkanin w Delcie, ale bardzo niewiele.

Mumje umieszczano w bardzo różnej głębokości pod powierzchnią ziemi nekropol; często grzebano jedno ciało nad drugim; groby były czasami przeznaczone dla jednej osoby, czasami dla całej rodziny. Zdarza się także, że grób, pochodzący z epoki grecko-rzymskiej był użyty przez Arabów. Mumje przywiązywano zwykle do deski z drzewa sykomory i wkładano do ziemi, przyczem czasami umieszczano nad takim grobem płytę lub płyty kamienne, ale znaleziono także groby wybudowane z cegły. Nad powierzchnią ziemi, powyżej gruntu, często niema jednak niczego, coby oznaczało miejsce pochowania zmarłego, choć ludzie wybitniejsi, znakomitsi otrzymywali jakiś pomnik. Zmarłych zwykle chowano w szatach, jakie nosili za życia -- i to tak, że często znajdujemy szaty podarte. Szaty te składały się z jednej lub dwu tunik, płaszcza, czapki, skarpetek i butów lub sandałów. Zdarza się także, że używano jeszcze więcej szat do grzebania i czasami owijano mumję w rodzaj prześcieradła. Same mumje były owinięte bandażami, czasami jeszcze specjalnie na szyji, a prócz tego pod głowę kładziono im poduszkę.

Wykopaliska Sir Thomas Petrie'go dały nam wiadomości o sposobie mumifikacji² i o sposobie grzebania w pierwszych wiekach naszej ery; rzeczy te są ważne dla ustalenia chronologii tkanin. W pierwszym w. po Chr. wyszedł z użycia ptolemeuszowski zwyczaj kartonowania głowy³. Przed końcem tego wieku umieszczano naokoło ciał nakrycia, na których była namalowana głowa i ramiona zmarłego. Na początku II w. po Chr. wszedł w użycie zwyczaj malowania woskowego głowy-portretu zmarłego na cienkich deseczkach, wstawianych w owinięcie głowy. Ta moda trwała przez półtora wieku. Kartonowanie głowy rozwinęło się tymczasem w portret w kształcie popiersia. W II i III w. po Chr. umieszczano czasami na trumnach głowy wymodelowane w gipsie i malowane. We wszystkich tych sposobach portretowania zmarłego mamy dowody, że

¹) Głównie w Musée Guimet w Paryżu i Musée des tissus w Lyonie.

²) Zasadnicze prace o mumifikacji są: Sir Armand Ruffer, Remarks on the histology and pathologica Anatomy of the Egyptian Mummy, Cairo, Scientific Journal, no 40, 1910. — Tenże, Histological Studies on Egyptian Mummies, Cairo, 1911. — Elliot Smith, A contribution to the study of Mummification in Egypt, Mém. prés. à l'Inst. Eg., T. V, n. 1, Caire, 1906. — A. Lucas, Preservative Materials used by the Ancient Egyptians in Embalming, Cairo, 1916. — Krótkie, dobre ujęcie tych spraw dał Breccia, Alexandria ad Aegyptum, Bergamo, 1922.

³) cf. C. C. Edgar, Graeco-Egyptian coffins, masks and portraits, Cat. gén. du Musée du Caire, 1905.

szaty zdobiono ornamentami, jak to zresztą widzimy na tkaninach. Tuniki, widoczne w portretach, są zwykle białe, ale czasami także zielone, czerwone lub purpurowe. Także i wykopaliska Gayeta w Antinoë dostarczyły dzięki portretom wiadomości o szatach i ich zdobieniu. Ludność grecko rzymska, jak z powyższego wynika, przejęła egipski zwyczaj mumifikowania, ale okres mumifikacji z portretem zmarłego jest ostatnim etapem tego zwyczaju. Od tego czasu grzebano zmarłych bez mumifikacji, w szatach, jakie nosili za życia. Ludność chrześcijańska może częściowo przyjęła natychmiastowe grzebanie, ale i ona czasami uciekała się do balsamowania zwłok. Największa liczba znalezionych tkanin przypada jednak na czas, gdy mumifikacja nie była już w użyciu. Ten czas natychmiastowego grzebania trwał np. w Hawarah od drugiej połowy III w. do pierwszej ćwierci VI w. W każdym razie w IV w. zwyczaj natychmiastowego grzebania w szatach codziennych był w Egipcie powszechny.

Tak więc wspomniana suchość klimatu i sposób grzebania zmarłych złożyły się na to, że mamy zachowanych tak bardzo wiele tkanin egipskich z czasów od III w. po Chr. począwszy.

Tkaniny te wyrabiano w różny sposób. Aleksandrja i Akhmim musiały napewne produkować w manufakturach na wywóz; ale zdaje się, że wyrabiano je poprostu także w domach tkaczy. Gayet znalazł w grobie kobiecym w Antinoë wielką ilość przyrządów do tkania¹.

Fragmenty tkanin egipskich należą do trzech grup: 1) zasłony i t. p., 2) nakrycia i t. p., 3) szaty. Pierwszego rodzaju istnieje stosunkowo niewiele przykładów, drugiego więcej, a największa liczba zachowanych fragmentów należy do trzeciej grupy.

Użytek dekoracyjny tkanin pierwszej grupy jest jasny; mogły to być zasłony w kościołach lub domach prywatnych, zasłony na ściany i t. d. Tkaniny takie znamy z opisów w literaturze wczesnochrześcijańskiej i z przedstawień na zabytkach epoki rzymskiej lub wczesnochrześcijańskiej (np. *velaria* na mozaikach i minjaturach). Nakrycia służyły przede wszystkim do przykrycia ciał zmarłych w grobach, były to więc jakby prześcieradła. Oczywiście także służyć mogły do różnych celów za życia człowieka. Szaty w gruncie rzeczy były w tej epoce bardzo proste. Nie będę tu szczegółowo przeprowadzał genezy stroju w Egipcie w pierwszych wiekach po Chrystusie; wiadomości te można znaleźć w wielu pracach², wskażę więc tylko zasadnicze rzeczy.

Najważniejszą szatą jest tunika, kształt ma prosty, jest tkana z jednego kawałka (zwykle), który rozpostarty miałby kształt krzyża. W środku jest otwór horyzontalny na głowę. Po przeciągnięciu takiego kawałka przez głowę, dwie równe części zwieszałyby się z przodu i z tyłu, gdyby nie były zeszyte na bokach i pod ramionami. Właściwie jest to forma greckiego chitonu i rzymskiej togi. Rzymianie mieli kilka rodzajów tunik, zdobnych różną dekoracją³. Znaczenie poszczególnych rodzajów dekoracji musiało zanikać już pod koniec I w. po Chr.

Tunika męska kończyła się zwykle przed kolanami; rękawy zdaje się były krótkie. Tunika kobieca była pełniejsza i dłuższa. Zwykle noszono dwie tuniki, tak samo wyglądające z tyłu i z przodu.

Tuniki egipskie w okresie grecko rzymskim (III—V w. po Chr.) prawdopodobnie

¹ Guimet, Portraits, p. 10.

² Ostatnio u Dimanda, Ornamentik, p. 10 sqq. Bardzo dobrze ujęte przez Kendricka, o. c. — Cf. także Gayet, Le costume en Égypte du III-e au XIII-e siècle. Paris, Leroux.

³ Tunica: palmata, laticlavata, angusticlavata,

sięgały aż do kostek; rękawy są dość długie. Zwykle szaty były wtedy lniane, trudno powiedzieć, kiedy zaczęto używać tunik wełnianych. Starożytni Egipcjanie używali tylko szat lnianych. Tuniki wełniane są naogół późniejsze, wełna bywała jednak używana do dekoracji. W kwestjach datowania tunik odgrywa dość dużą rolę sprawa, czy tunika jest wełniana, czy lniana, i czy dekoracja jej składa się z nitek wełnianych, czy jedwabnych.

Wszystkie sposoby zdobienia tunik zawierają szlaki naramienne (*clavi*), choć układ ornamentacji może być różny. Najprostszy sposób zdobienia tunik polega na umieszczeniu prostych pasków, biegnących w dół od otworów na szyję i na rękawach. Następnie może być dodany pas poprzeczny na przodzie i z tyłu pod otworem na szyję. Potem idą tuniki z sześcioma prostokątami: dwoma na ramionach, dwoma u dołu, w rogach i z tyłu i z przodu za pasami naramiennymi. Zresztą w tym systemie bywają różne modyfikacje i warjanty. Jak wygląda dość prosta tunika, wskazuje nasza fig. 1. Oprócz tuniki używano w Egipcie w czasach grecko-rzymskich niewątpliwie płaszcz, który służył do podobnego celu jak rzymska *toga*. W Egipcie znajdowano także szatę, analogiczną do rzymskiego *pallium*. Użytek tych szat był prawdopodobnie różny¹.

Technika tkanin tego okresu jest tak ogólnie znana i tylekroć nawet w zwykłych podręcznikach tkactwa opisywana², że nie zamierzam tu tych spraw szczegółowo omawiać, tembardziej, że w zbiorach polskich prawie wszystkie tkaniny należą do jednej techniki lniano-wełnianej. Tkanin czysto wełnianych, a jeszcze bardziej tkanin jedwabnych z Egiptu, jest u nas bardzo ograniczona ilość, bo, o ile wiem, zaledwie kilka. Przytaczam przeto tylko krótki opis techniki wyrobu tych tkanin przez Gerspacha³: »...tkaniny koptyjskie⁴ były tkane na ramie pionowej, nie różniące się zasadniczo od ramy w *Manufacture des Gobelins*, ale o wiele mniejszej. Pewne szczegóły, np. obecność wolnych nitek osnowy, każą mi sądzić, że tkacz koptyjski był umieszczony przed osnową w stosunku do patrzącego, a nie za nią, jak w *Gobelins*. Osnowa była prawie zawsze nitką lnianą... Wątek jest wełniany, a czasami, lecz bardzo rzadko, wełniany i lniany. Skoro się rozciąga tkaninę na ramach, można dowoli oddalać nitki osnowy według tego, jaką się chce nadać delikatność tkaninie; w tkaninach koptyjskich osnowy mają 18, 12, 11, 9, 8, 6 nitek na 1 cm. Nitki są różnej grubości... Prócz tego zauważyć można *relais*, to jest zakończenia kontynuacji, spowodowane przez kontury i zmiany kolorów. Krzyżowania (*liures*) nitek osnowy istnieją także w nowożytnej fabrykacji«.

W każdym razie olbrzymia większość tkanin, wyrabianych w Egipcie w pierwszych ośmiu wiekach naszej ery jest wykonana tą techniką, zbliżoną bardzo do gobelinowej. Istnieją jednak również, co prawda bardzo nieliczne, inne typy techniczne, o których wspomnę, o ile występują w tkaninach, znajdujących się w Polsce. Rozpatrywanie techniki wyrobów jedwabnych pomijam, gdyż znam tylko kilka jej przykładów w materiale zabytkowym, który tu przedstawiam, a poza tem przykłady te są bez wartości artystycznej⁵.

¹ Można w nich było spać, wieszać je na ścianie i t. d.

² cf. np. Schultze, *Alte Stoffe*. — v. Falke, *Gesch. d. Seidenweberei*. — Schmitz, *Bildteppiche*, Berlin 1921, p. 35 sqq.

³ *Tapisseries coptes*, p. 6.

⁴ O terminologii por. poniżej.

⁵ O technikach jedwabiu cf. v. Falke, o. c.; o technice greckiego i rzymskiego tkactwa: Hooper, *The technique of Greek and Roman weaving*, *Burlington Magazine*, XVI, 1910/11; zresztą Schmitz, o. c. i inne podręczniki.

Nie zamierzam omawiać tu literatury tkactwa egipskiego¹. Jest ona bardzo obszerna; szereg muzeów ogłosił nader wyczerpujące katalogi wszystkich lub przynajmniej najważniejszych posiadanych tkanin². Różnych przyczynków, wzmianek, wiadomości o świeżo znalezionych tkaninach jest również bardzo wiele. Można przeto powiedzieć, że znaczna ilość materiału zabytkowego jest ogłoszona³. O wiele jednak gorzej stoi sprawa ustalenia klasyfikacji i terminologii odnośnie do tych tkanin. Naprzód muszę zaznaczyć, że należy stanowczo porzucić termin »tkaniny koptyjskie«. Jak niżej zobaczymy, tkaniny wcześniejsze, a więc pochodzące nawet z w. III – V nie były wyrobem chrześcijańskich Egipcjan, ale Greków. Choćby zaś były, to ornamentyka geometryczna i roślinna, i dekoracja figuralna, występująca na nich jest tak czysto hellenistyczna, a tak pozbawiona prawie zupełnie pierwiastków i cech sztuki staroegipskiej z jednej strony, a chrześcijańsko-egipskiej czyli koptyjskiej z drugiej, że nie sposób nazywać tych wyrobów »koptyjskimi«. Wprowadza się wtedy zamieszanie terminologiczne, gdyż zalicza się do płodów sztuki koptyjskiej takie zabytki, które, choćby i były niekiedy wyrabiane przez Koptów, nie są koptyjskimi pod względem stylu, a więc nie należą do kultury artystycznej koptyjskiej. Trzeba to wszystko tem jaśniej zaznaczyć, że sztuka koptyjska posiada naprawdę jasne i wyraźne cechy stylistyczne — choćbyśmy mogli często odmówić jej większej wartości artystycznej.

Cała starsza literatura naukowa nie mogła dać sobie rady z wyodrębnieniem tego co greckie, a tego co koptyjskie. Aby się o tem przekonać, wystarczy przejrzeć, na podstawie jakich cech klasyfikuje te tkaniny i do jakich wniosków o ich rozwoju stylistycznym dochodzi szereg autorów, choćby Gayet⁴, Wulff⁵, Grüneisen⁶, Glück⁷, Dimand⁸. Pewne i stosunkowo, o ile to możliwe, dość ściśle ustalenie terminologii, klasyfikacji na typy i chronologii stylistycznej wprowadził dopiero znakomity badacz tkactwa Kendrick⁹. Podziały jego przyjąłem przy klasyfikacji tkanin w zbiorach polskich i w ten sposób referowałem w 1926 r. niniejszą pracę, o mniejszym wówczas zakresie, w Kom. Hist. Sztuki Pol. Akad. Um. W zasadniczych liniach zgadza się z systemem Kendricka najnowszy katalog Muzeum berlińskiego, wydany przez Wulffa i Volbacha¹⁰. Muszę jednak dodać, że klasyfikację Kendricka trudno czasami przeprowadzić, następnie nie zawsze jest wystarczająca, a po trzecie termin: »epoka przejścia i symbolów chrześcijańskich«, jaki Kendrick wprowadził jako pośrednie ogniwo chronologiczne między epoką grecko-rzymską, a (ściśle) koptyjską będzie, mojem zdaniem, prawdopodobnie musiał zniknąć wcześniej, czy później¹¹, gdyż nie oddaje dostatecznie charakteru stylistycz-

¹ Najważniejsze publikacje są podane w katalogu Kendricka z 1920 r.; literaturę omawia szczegółowo Dimand, o. c., 1924.

² Przedewszystkiem Victoria and Albert Museum w Londynie i Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

³ Choć np. cały zbiór Musée Arabe w Kairze nie jest opublikowany. Wynosi on kilkaset (może ok. 500) fragmentów, wśród których cały szereg jest ciekawych pod względem ornamentyki.

⁴ L'art copte.

⁵ Altchristliche und byz. Kunst.

⁶ Les caractéristiques de l'art copte, Florence, 1922.

⁷ Christliche Kunst des Ostens.

⁸ Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien, Leipzig, 1924. — Cytuję: Dimand.

⁹ Catalogue of textiles from burying grounds in Egypt. Victoria and Albert Museum, London, 1921. — Cytuję: Kendrick.

¹⁰ Wulff-Volbach, Spätantike und Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926. — Cytuję: Wulff-Volbach.

¹¹ Szczególnie, gdy ukaże się więcej umiejscowionych topograficznie tkanin.

nego pewnych grup tkanin, wykazujących zresztą rzeczywiście cechy pośrednie. Jeszcze wróćę do tych spraw przy omawianiu rozwoju stylistycznego tkactwa egipskiego, a tu tylko dodam, że w pewnych wypadkach nie mogłem się trzymać klasyfikacji Kendricka, a w innych trudno mi było się z nim zgodzić.

Tak więc cały materiał zabytkowy podzieliłem na trzy zasadnicze grupy: 1) tkaniny epoki grecko rzymskiej, 2) epoki przejścia i symbolów chrześcijańskich, 3) epoki koptyjskiej. Potem następuje w Egipcie epoka arabska¹. W obrębie tych epok, a szczególnie dwu pierwszych, zabytki zostały ustawione w działy: *a*) tematy figuralne, *b*) dekoracje roślinne i roślinno-geometryczne, *c*) geometryczne (ściśle). Z góry także muszę zaznaczyć, że ściśle trzymanie się podziałów jedynie według cech stylistycznych jest wykluczone.

Tkaniny egipskie, znajdujące się w Polsce nie mogą być napewne umiejscowione topograficznie. Istnieje prawdopodobieństwo, że tkaniny w Muzeum techniczno-przemysłowym w Krakowie pochodzą może z Panopolis, gdyż według inwentarza muzealnego zostały nabyte w 1894 r. od Forrera ze Strassburga, a wiadomo, że Forrer kopał w Panopolis, mógł więc część swych zbiorów później rozprzedać. Wszystkich tkanin egipskich jest w Polsce, o ile mi wiadomo, około 150 fragmentów, co w porównaniu z innymi krajami jest niesłychanie mało. Może prywatne jednostki posiadają jeszcze pewną ich ilość, choć jest to wątpliwe. Znane mi tkaniny znajdują się w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie i w Gołuchowie², w Muzeach: Techniczno-przemysłowym, Narodowym i Uniwersyteckim w Krakowie. Przemysłowym we Lwowie i Narodowym w Warszawie³. Oczywiście reprodukuje⁴ tylko wybór najcelniejszych, to jest najciekawszych pod względem ornamentyki lub tematów figuralnych, a szczególnie te, które okazują rzadkie typy zdobnicze, względnie odmiany typów.

Epoka grecko-rzymska.

W zbiorach polskich znajduje się jedna tylko całkowita tunika w Muzeum przemysłowym we Lwowie, nr 99 (fig. 1). Jest to lniana tunika dziecięca długości 51 cm., szerokości 48 cm.; 7 nitek na 1 cm., a więc raczej luźno tkana. Borty ornamentalne są wełniane, ornamenty ciemno granatowe, tło kremowe. Występują tylko trzy zasadnicze typy ozdób, mianowicie szlak jest utworzony z biegnących łodyg, z małymi trójdzielnymi liśćmi z boków. Jest to latorośl winna. Po wewnętrznej stronie szlaków pionowych i rękawowych biegnie dość częsty w tkactwie ornament, który może być uproszczonym ornamentem falistym, jak na jednej z następnych tkanin, a składa się z linii prostej, grubiejszej w niewielkie wypustki z punktami wewnątrz. Ze złożenia takich dwu pasków powstał ornament na rękawach tuniki w kształcie linii, przeciętej kółkami, jeśli patrzeć na jasne tło, a nie na ciemny wzór; jest to więc tylko złudzenie dekoracyjne. Analogiczną bortę spotykamy na tkaninie w Berlinie: Wulff, nr. 9114, p. 41, Taf. 78 (4—5 w.). Wszystkie ornamenty każą zaliczyć tkaninę do epoki grecko-rzymskiej, a dobry rysunek ornamentów pozwala ją przypisać jej początkowi — III—IV w.

¹ Za panowania Arabów tkactwo koptyjskie zanika.

² Gołuchowskie widziałem, ale nie mogłem sam zrobić zdjęć fotograficznych, ani szczegółowo ich opisać. Nie uwzględniam ich w tej pracy.

³ Kilka tkanin jest moją własnością.

⁴ Dziękuję serdecznie dr Marji Gutkowskiej za opisy tkanin lwowskich, a doc. drowi Adamowi Bochnakowi, drowi T. Gutkowskiemu i drowi Hornungowi za sfotografowanie tkanin w Krakowie i Lwowie, poza tem zaś Zarządom muzeów, w których zabytki te się znajdują za pozwolenie reprodukcji ich.

Tkanina w Muzeum Czapskich z przedstawieniem centaury w medaljonie (fig. 2 b). jest jedynym większym fragmentem o treści mitologicznej w zbiorach polskich. Długość fragmentu 22,5 cm.; szer. 16; szerokość wzoru wetkanego 12,3 cm.¹ Tło jest brązowe; wzór zielony. Dekoracja fragmentu składa się z dwu pasków bordjurowych, zewnątrz których biegną wąskie linje z trójliściami. Wewnątrz tych bordjur są umieszczone medaljony, z których wychodzą w górę stylizowane i wachlarzowato rozłożone wielkie liście,



Fig. 1.

zawierające w środku heraldycznie ustawione głowy zwierzęce i przednie części ich korpusu; w środku, między nimi głowa ludzka (?). W medaljonach występuje naprzemian przedstawienie centaury, Erosa lecącego z gęsią w rękach i drzewa (motywu kandelabrowego) z dwoma ptakami po bokach i jednym u góry. O motywie kandelabrowym będę mówił poniżej. Sposób powiązania medaljonu z ornamentem nad nim umieszczonym nie jest częsty w tkactwie tego okresu; grupa antytetyczna dwu zwierząt, ustawionych naokoło postaci ludzkiej, jako elementu środkowego, występuje niekiedy na tkaninach egipskich. np. Kendrick, I, pl. XII, nr. 47; w istocie jest to jednak inny temat: prawdopodobnie Bakchus na wozie ciągnionym przez 2 leopardy. Centaury również nie są nadzwyczajnością, np. Kendrick, I, pl. XVII, nr. 69, z 4—5 w. Centaur na tkaninie u Czap-

¹ W Muz. Czapskich znajdują się 3 fragmenty z tej samej tkaniny długości 55,36 i 22 cm i mały medaljon z Erosem z gęsią. Pierwszy z nich, na którym widać cały system dekoracji, reprodukuje jako fig. 2 a,

skich jest nieco sztywniejszy, tak w układzie ciała ludzkiego, jak w ruchu nóg końskich; nie posiada zarzuconego na ramię i rozwianego ku lewej stronie płaszcza, jak centaur na tkaninie londyńskiej. Raczej poprawny rysunek, pewna przejrzystość pierwiastków kompozycyjnych, jak również występowanie postaci mitologicznej jako tematu i dwutonowość kolorytu każą mi zaliczyć ten fragment do w. IV - V po Chr. Dekoracja wnosi nowy typ i fragment należy zaliczyć do najważniejszych. Ikonografia centaurów i Erosa jest tak znana, że nie będę się nad nią w tym związku zastanawiał¹. Jest jednak rzeczą godną zauważenia, że greckie pierwiastki mitologiczne utrzymują się w sztuce koptyjskiej, choć nie na tkaninach, bardzo długo, w każdym razie wychodzą poza epokę o silniejszych tradycjach hellenistycznych, to jest wieki II—V po Chr.²

Drugi fragment (fig. 3) o treści mitologicznej zawiera przedstawienie satyrów. Jest to mały kawałek w Muz. Czapskich, bardzo zniszczony i postrzępiony (wymiały: dług. 15, szer. 11,5 cm), prawdopodobnie urywek paneli-bordjur tuniki z pod szyi na plecach lub z przodu (jak np. Kendrick, I, pl. XXI, nr. 91). W rodzaju architektury, utworzonej przez kolumny, zwieńczone trójkątnie u góry, widać w każdym polu pod łukiem trzy postaci satyrów: środkowy jest oddany prawie w pozie orantów frontalnie, dwa boczne, zdaje się, w trzech-czwartych. Wyraźnie widać ogony i kopyta, a nawet w stylizacji głów można się doszukać typu satyrów. Może być, że w całej scenie należy widzieć taniec satyrów.

Przedstawienia satyrów nie są, naogół biorąc, częste na tkaninach egipskich. Nasz fragment, mimo że zawiera temat mitologiczny³, sądzę, że powinien być datowany na epokę raczej późniejszą, może nawet IV—V w., biorąc pod uwagę słabość rysunku.

Jeden z najciekawszych fragmentów to prostokątne panneau z tkaniny w Muz. Przem. we Lwowie (nr. 119), z przedstawieniem polowania na lwa (fig. 4). Wymiary: bok dolny 24,5 cm. Tkana kolorową wełną i niebarwioną lnianą nitką; gruba; 6—7 nitek na 1 cm. Wzór zasadniczo granatowy z odcieniem fioletowym. Prostokątna kompozycja figuralna jest otoczona szeroką bordjurą; przedstawia polowanie na lwy, ujęte poziomo w dwie strefy. W dolnej części na prawo stojący, a zwrócony na lewo, w zielonej szacie z żółtymi szczegółami (fałdy), uderza czerwoną włócznią granatowego lwa o czerwonych przednich łapach, zwróconego



Fig. 2 a.



Fig. 2 b.

¹ cf. Roscher, Kentaur, Roscher, Lex., II, 1, p. 1032 sqq.

² cf. Strzygowski, Hellenist. u. koptische Kunst in Alexandrien, passim.

³ cf. Kubnert, Satyros, Roscher, Lex., IV, 444.

od l. ku pr. strony. Scena w strefie górnej również przedstawia człowieka w czerwonej chlamidzie z żółtymi szczegółami, stojącego na lewo, zwracającego się w silnym ruchu do lwa, który go atakuje od prawej strony ku lewej; lew jest granatowy; grzywa i koniec ogona są przetykane żółtą nitką; język czerwony. Przestrzeń pozostałą wypełniają rozrzucone łodygi i liście.



Fig. 3.

Bordjura składa się z powiązanych kół o typie zbliżonym do sznurowej plecionki. Poszczególne koła zawierają wewnątrz jagody, czy owoce. W górnym pasie, licząc od lewej strony, jagody te są następujących barw: czerwona, granatowa, żółta, granatowa, granatowa, czerwona; w lewym pasie¹: 2-a, 3-a, 5-a są żółte, 6-a żółta z zieloną; w dolnym pasie: żółta i granatowa, zielona i czerwona; w prawym bocznym: 3-a żółta, 4-a żółto-zielona. Cała bordjura jest otoczona grubym pasem liniowym.

W tkactwie egipskim pierwszych wieków po Chr. znamy liczne analogie do tematu figuralnego tkaniny lwowskiej, np. panneau Kendrick, nr. 80². Temat jest tam ten sam, ale różni się ona znacznie ujęciem kompozycyjnym, gdyż w obu scenach człowiek i zwierzę są ujęci w koło. Kompozycja na tkaninie londyńskiej jest więc jednocześnie



Fig. 4.

bardziej rozbita i jednocześnie części jej składowe są wyodrębnione. Tkanina lwowska jest bardziej w manjerze wschodniej³, lub późnorzymskiej, motywy postaci są na niej lepsze, ruchy bardziej wyraziste, co widać szczególnie w układzie nóg postaci ludzkich. Na londyńskiej myśliwi prawie klęczą, na lwowskiej rzeczywiście biegną, tak, że czynnik ruchu jest lepiej uchwycony. Tkanina londyńska, w której szczegóły są także zaznaczone innymi kolorami, niż całość, pochodzi z Akhmimu, z IV—V w. po Chr. Ten sam schemat kompozycyjny wraca na tkaninie Kendrick, I, 72, niewiadomego pochodzenia z IV—V w., w lewej scenie u góry.

Tematy polowań były bardzo ulubione w tej epoce w dekoracji tkanin. Myśliwi zwykle polują na lwy, czasami na antylopy; niekiedy jadą na koniach, a psy biegną wtedy przy nich. Naogół są jednak częstsze przedstawienia pieszego polowania: lew broni się lub ucieka. Kendrick⁴ uważa sceny bardziej wypracowane i bardziej realistyczne za wcześniejsze. Można się zgodzić co do pierwszej cechy, ale co do drugiej

¹ Patrząc normalnie na przedstawienie figuralne.

² Kendrick, I, pl. XXVI.

³ O tem poniżej.

⁴ I. p. 57.

łatwo mieć zastrzeżenia. Sztuka koptyjska jest często nietylko realistyczna, ale nawet silnie, czasami drastycznie, naturalistyczna. Sądzę, że o wcześniejszym powstaniu jakiejś tkaniny z takim przedstawieniem może raczej rozstrzygać charakter rysunku postaci ludzkich i charakter ornamentyki.

Ikonografja tematu polowania na lwa jest bardzo obfita, przyczem można wyróżnić dwie tradycje, częściowo niezależne od siebie: wschodnią i egipską, tudzież grecką. Kompozycja taka, jak na naszej tkaninie jest jednak raczej pochodzenia greckiego, względnie grecko-rzymskiego, niż wschodniego. Inna rzecz, że przedstawienia w sztuce wschodniej nie mogły pozostać bez wpływu na sztukę grecką, szczególnie, jeśli chodzi o okres archaiczny.

W sztuce egipskiej liczne przedstawienia polowań mają różne schematy, głównie zależnie od tego, czy posiadają treść rodzajową, czy też znaczenie emblematyczne, symboliczne. Pierwszy typ widzimy np. na malowidle z Beni Hassan¹, drugi na intaglio jaspisowem² z Louvre'u z przedstawieniem Tutmesa II, który jedną ręką chwyta za ogon lwa, a drugą zamierza go uderzyć maczugą; symbolizuje to zwycięską siłę faraona. W sztuce chaldejskiej jest podobny stan rzeczy. Schemat analogiczny w układzie do naszego przedstawienia występuje na tabliczce terrakotowej znalezionej przez Loftusa³, a znowu inny na cylindrze z napisem aramejskim, nie określonym bliżej co do czasu⁴.— Schemat egipski człowieka, opanowującego siłą zwierzę wraca w sztuce fenickiej; w tych wypadkach człowiek i zwierzę są już w bezpośredniej styczności, czasami prawie zwarci, i stoją, jak to widać np. na fenickich skarabeuszach z Sardynji: skarabeuszu z chalcedonu w Monachjum⁵ i skarabeuszu z przedstawieniem Heraklesa i lwa⁶. Prócz tego typu, który można genetycznie wywodzić ze sztuki egipskiej i chaldejsko-asyryjskiej występuje wcześniej nad Morzem Śródziemnym jeszcze jeden, mianowicie polowanie konne, jak to widać np. na skarabeoidach grecko-perskich, pochodzących prawdopodobnie z V. w.⁷ Ustosunkowanie jeźdźca do zwierzęcia jest tu bardzo różne; zwierzę jest od niego mniej lub więcej oddalone, myśliwy dopiero zamierza się włóczyć, lub już przesywa je; zwierzę i człowiek na koniu są ustawieni głowami do siebie lub myśliwy odwraca się na koniu i strzela wtedy z łuku do goniącego go lwa⁸. Polowanie znamy także ze sztuki mykeńskiej, np. na sztylcie intaglio z Myken⁹, gdzie zresztą schemat jest analogiczny do przedstawienia na tkaninie lwowskiej, przynajmniej pod względem motywu ruchu jednego z myśliwych. W sztuce greckiej tematy polowań były również bardzo rozpowszechnione, tem bardziej, że często przedstawiano w analogicznych schematach polowanie Meleagra na dzika kalydońskiego np. na reliefie sarkofagu¹⁰ w Palazzo Doria Pamfili, co występuje także na urnach etruskich¹¹. Nie mniej wyobrażano także polowa-

¹ Maspéro, *Histoire ancienne de l'Orient classique*, Paris, 1895, I, fig. p. 62.

² Perrot-Chiépiz, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, I, p. 739, fig. 498.

³ Maspéro, *op. cit.*, fig. p. 768.

⁴ Perrot-Chiépiz, *op. cit.*, II, fig. p. 687.

⁵ Furtwängler, *Antike Gemmen*, Tabl. XV, nr. 16.

⁶ *l. c.*, nr. 75.

⁷ *l. c.*, Tabl. XI, fig. 1—5

⁸ *l. c.*, Tabl. XII, nr. 12. — cf. o tych motywach także v. Bissing, *Untersuchungen über die »phoinikischen« Metallschalen*, *Arch. Jahrb.*, 38/9, 1923/4, p. 230 sq.

⁹ Springer, *Handb.*, I, Tabl. IV, 2 b.

¹⁰ Robert, III, 2, 79, 231 (=Reinach, *Rép. d. rel.*, III, p. 245. 2).

¹¹ Reinach, *Rép. d. rel.*, III, p. 254. 2.

nie na lwa tak w sztuce greckiej, jak grecko-rzymskiej, np. na reliefie na płycie Campana¹. Oczywiście zasób tych różnorodnych typów, których nie mogę tu szczegółowo objaśniać, utrzymuje się, a nawet rozszerza po Narodzeniu Chrystusa w rozmaitych zasięgach artystycznych, tak w sztuce perskiej², jak scytyjskiej lub syberyjskiej³, a w sztuce starochrześcijańskiej choćby w scenie Dawida, zabijającego lwa⁴, i w bizantyńskiej⁵.

Zdaje mi się jednak, że w przedstawieniach takich, jak na tkaninach egipskich można przyjąć nietylko tę starą tradycję ikonograficzną, której historię starałem się mniej więcej przedstawić, ale i wpływ walk cyrkowych. Znane jest w tej sprawie świadectwo Theophanesa⁶, a zresztą zachowało się dość dużo zabytków z takimi scenami w sztuce rzymskiej, lub np. minjatura w rps. Cosmy Indicopleustesa. Z przedstawień w sztuce rzymskiej⁷ można wymienić różne takie *venationes*, które artyści rzymscy przedstawiali w typach właściwych polowań greckich⁸. Widzimy więc na wielu mozaikach i freskach rzymskich piesze i konne walki ludzi z najrozmaitszemi zwierzętami w cyrku. Występują tu nietylko lwy i dziki, ale nawet i pantery, strusie i antylopy⁹. Mozaiki i freski z takimi obrazami robiono nietylko w Italji¹⁰, Germanji i Galji, ale i w Tunisie¹¹ i Syrii¹², tak, że choć podobny materiał zabytkowy, o ile mi wiadomo, nie znalazł się w Egipcie, niema powodu wątpić, że i nad Nilem odbywały się igrzyska tego rodzaju. Motyw starcia człowieka ze zwierzęciem¹³ jest w tych wypadkach bardzo różnie przedstawiony, spotykamy jednak i wyobrażenia tego rodzaju, jak na tkaninie lwowskiej, na mozaice z Pompei¹⁴, lub na mozaice z Ténès w Algierze¹⁵. Tak więc z tego wnioskować należy, że artyści tkanin mogli korzystać w Egipcie nie tylko z ustalonych schematów przedstawień rzeczywistych polowań, ale również i walk cyrkowych, choć te walki były wyobrażane w analogiczny sposób, jak polowania prawdziwe.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania i to, co powiedziałem o tkaninie lwowskiej (fig. 4), mianowicie, że kompozycja na niej jest raczej przeprowadzona w manierze wschodniej, względnie późnorzymskiej, to znaczy perspektywa jest oddana jako nadrzędność planów, jak również wymienione analogie formalne i tematowe współczesne, nabieram przekonania, że tkanina lwowska mogła powstać w IV—V w. po Chr., szczególnie, jeśli się zważy wprowadzony już polichronizm w szczegółach. Ponieważ zaś rysunek postaci i motywy ruchu są stosunkowo dobre, możnaby sądzić, że jednak pochodzi ona raczej z czasów wcześniejszych, to jest z IV w. po Chr.

Dość szczególne są dwa fragmenty tkaniny w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 5), pochodzące z daru Dra Semerau-Siemianowskiego, zakupione przez niego

¹ Helbig, II, p. 409, n. 1444 (=Reinach, Rép. d. rel., III, p. 270. 1).

² Schultze, Alte Stoffe, fig. 38.

³ np. złota płyta z Syberji ze sceną polowania: Reinach, Rép. d. rel., III, 513.

⁴ Wulff, Altchr. u. byz. Kunst, I, p. 198, fig. 201.

⁵ Schultze, Alte Stoffe, fig. 34 (wybitnie przestylizowany).

⁶ Chronographia, ed. Bonn, I, 179.

⁷ cf. Cagnat-Chapot, Manuel d'archéologie romaine, Paris, 1920, II, p. 124 sqq.

⁸ Cagnat-Chapot, op. cit., p. 128 sq. et fig. 410.

⁹ Reinach, RPGR, p. 297 sqq.

¹⁰ np. grób Nasonów w Rzymie.

¹¹ np. w domu Laberiów w Uthina, cf. Mon. Piot, III, tabl. 23.

¹² Kusseir-Amra, v. Musil, Kusseir-Amra, tabl. 29.

¹³ Materiał zabytkowy fresków jest zebrany przez Reinacha, RPGR, p. 297—307.

¹⁴ Helbig, 1520 = Reinach, RPGR, 299.2.

¹⁵ Reinach, RPGR, 302.4.

w Konstantynopolu. Fragmenty te należą prawdopodobnie do jednej tkaniny, względnie są jej urywkami; większy, który oznaczam A, byłby panneau, a mniejszy B częścią clavusa jednej i tej samej tuniki. Oba są bardzo źle zachowane, kompozycja na A jest ledwo widoczna.

A. Wymiary: górna krawędź 15,5 cm; dolna 17, wysokość 24. Tkanina wełną na lnie. Dekoracja, ciemnobrunatna na jaśniejszym brunatnym tle, składa się z prostokątnej bordjury z charakterystycznymi dla tkanin tego czasu, wybiegającymi półkami, wewnątrz których są kropki. W bordjurze jest wpisane lekko spłaszczone koło; w narożnikach wewnętrznych bordjury rodzaj podków. W kole widać scenę figuralną, składającą się z dwu postaci. Prawa lepiej zachowana, przedstawia krępa postać męską, zwróconą do widza twarzą i piersią; prawa noga stoi mocno, lewa lekko zgięta w kolanie, co wy-



Fig. 5.

gląda tak, jakby ten człowiek wchodził na jakieś wzniesienie, co zresztą jest zaakcentowane rodzajem pełnego falistego ornamentu, obiegającego wewnątrz koła i jakby wyrastającym z tego »gruntu« łądęgami roślin. Postać ta ma silnie zaznaczony *phallus*. Prawą ręką chwyta, czy też upuszcza jakiś przedmiot trójkątnego kształtu; w lewej trzyma tarczę (?). Lewa postać, źle zachowana, jest zwrócona ciałem w przeciwnym kierunku, to jest na lewo, jakby uciekała, lub cofała się. Między temi postaciami jest, zdaje się, jakiś przedmiot o kształcie zbliżonym do owalu; może trzyma go lewą ręką lewa postać. W prawej trzyma ta postać inny przedmiot. Na całym tle oprócz wspomnianych łądeg widać kwadraciki, owoce (?) i jakieś drobne przedmioty, nie dające się określić.

B. Wymiary: długość największa 21 cm; szer. 9 cm. Materiał i technika ta sama co A. Dekoracja składa się z dwu owalów, medaljonów wypełnionych postaciami z głowami odwróconymi w przeciwnych kierunkach; postaci te są bardzo słabo rysowane. Dolna trzyma w lewej ręce tarczę (?); górna, na którą trzeba patrzeć, obróciwszy fragment o 180°, jest oddana w bardzo skomplikowanym motywie ruchu; lewą nogę trzyma opartą

na ziemi; prawa zgięta w kolanie, jest oparta znacznie wyżej; prawą rękę opiera na kolanie tej nogi; w lewej trzyma tarczę tego samego kształtu, co dolna postać.

Sądzę, że trudno doszukiwać się we fragmencie jakiejś sceny mitologicznej; raczej przypuszczam, że są to poprostu dwa putta; w medaljonach fragmentu B również mamy putta. Motyw ten wraca na fragmencie (fig. 6). Można by jednak także uważać, że są tu przedstawieni nadzy wojownicy, na co wskazywałyby tarcze. Mogę tu wymienić kilka pokrewnych tkanin egipskich. Na jednej z nich¹, datowanej przez Falkego na w. V, widać analogiczne motywy ornamentacyjne, podobne wkomponowanie sceny w koło i podobny rysunek, a w szczególności motyw ruchu prawej postaci w środkowym kole przypomina silnie prawą postać w głównej scenie fragmentu warszawskiego. Niemal ten



Fig. 6.

sam motyw ruchu, ale znacznie lepsze oddanie postaci mamy na tkaninie z Akhmim-Panopolis². Kaufmann³ datuje tę tkaninę na IV—V w. po Chr. Równie nieproporcjonalne oddanie ciała, spłaszczone głowy, niaturalnej wielkości dłonie, widać na innej tkaninie z Panopolis⁴; analogiczne putto jak na kawałku B spotykamy na innym fragmencie z Panopolis⁵, a bodaj jeszcze słabsze w rysunku w medaljonie na tkaninie z Bahnasâ z V—VI w. po Chr.⁶

Sądziłbym, że tkaninę tę należy oznaczyć na koniec epoki grecko-rzymskiej, może na wiek V po Chr.

O kompozycji w medaljonach będę mówił jeszcze poniżej.

Ostatni okaz, na którym występuje postać ludzka, to część tkaniny w Miejskim Muz. przem. we Lwowie, nr. 102 (fig. 6). Jest to fragment tuniki z wetkanym clavusem, dług. 36 cm., szer. 17 cm. (cały kawałek), tkany wełną i nitką lnianą, 7—8 nitek na 1 cm.

Dekoracja clavusa składa się z podwójnie powiązanych kół, tworzących medaljony, w których są przedstawione: w dolnym putto, w górnym lew, w najwyższym, w znacznej części zniszczonym, znowu prawdopodobnie putto. Zasadniczy system dekoracji przypomina fragment warszawski, ale lwowski jest bogatszy (podwójne linie kół) i staranniej wykonany. Przestrzeń w medaljonach⁷, gdzie są putta, jest wypełniona łądkami z liśćmi. Ornament linji borty jest taki sam, jak na tkaninie warszawskiej. Sposób umieszczania postaci ludzkich w medaljonach tak, że stoją odwrócone (głowa ku głowie), a postaci zwierząt poziomo, jak na tym fragmencie, jest nader częsty na tkaninach. Należy to rozumieć w ten sposób, że figury ludzi i zwierząt spełniają tu tylko funkcję ornamentalną, mają służyć do wypełnienia pewnych powierzchni. Analogiczna do pewnego stopnia jest tkanina w Victoria and Albert Museum, Kendrick, I,

¹ Geschichte der Seidenweberei, fig. 13 = Schultze, Alte Stoffe, fig. 6.

² Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus d. Gräberfelde v. Achmim-Panopolis, Strassburg, 1893, tabl. VIII, fig. 11.

³ Handbuch d. christl. Arch., p. 571.

⁴ Forrer, op. cit., tabl. IX, fig. 8.

⁵ Forrer, op. cit., tabl. XV, fig. 5.

⁶ Kendrick, op. cit., II, tabl. XXI, nr. 375.

⁷ Medaljony mieliśmy już na dwu fragmentach tkanin.

tabl. III, nr. 89, datowana przez niego na w. V. Biorąc pod uwagę bardzo regularny wzór geometryczny na naszej tkaninie, stosunkowo dobre oddanie ciała ludzkiego, w każdym razie lepsze, niż na poprzednim fragmencie, myślę, że można go datować wcześniej, nawet na w. III—IV po Chr.

Przedstawienia puttów, jak wiemy, należą do stałego zasobu form sztuki późnohellenistycznej i wczesnochrześcijańskiej. Postaci takich młodych chłopców występują w najrozmaitszych scenach, np. bawią się oni z dzikimi zwierzętami (na tkaninach z Egiptu), tańczą, noszą pochodnie, grają, podtrzymują girlandy, lub poprostu bawią się. Często zajęci są pracą w winnicy. Putto na naszej tkaninie jest raczej scharakteryzowane jako pasterz przez kij—laskę, choć liście mogłyby wskazywać na winnicę. Formalnie biorąc, różnicy między przedstawieniami takich scen w sztuce starożytnej, a chrześcijańskiej właściwie niema. Należą one do zasobu tych form, które były bezpośrednio przejęte przez sztukę chrześcijańską z grecko-rzymskiej. Z zabytków przypomnieć można putta w domu Vettiów w Pompei, lub na jednej minjaturze w wiedeńskim kodeksie Dioskuridesa, mającym bez wątpienia hellenistyczny jeśli nie aleksandryjski pierwowzór, na malowidłach katakumb rzymskich, na sarkofagach, np. na t.zw. sarkofagu Constanzy w Watykanie, na mozaikach w Sta Costanza w Rzymie. Temat był więc ulubiony w sztuce monumentalnej w równej mierze, jak w wyrobach przemysłu artystycznego.

Motyw powiązanych kół (plecionka) występuje w Egipcie w tych czasach na szeregu innych zabytków np. na podstawie z łupku z Wadi Sarga¹ z VI w., a utrzymuje się bardzo długo np. na płycie marmurowej, obustronnie rzeźbionej z Miafarqin z XII w.² Rozważę go przy omówieniu zasobu geometrycznych form ornamentacyjnych na tkaninach w końcowej części pracy³.

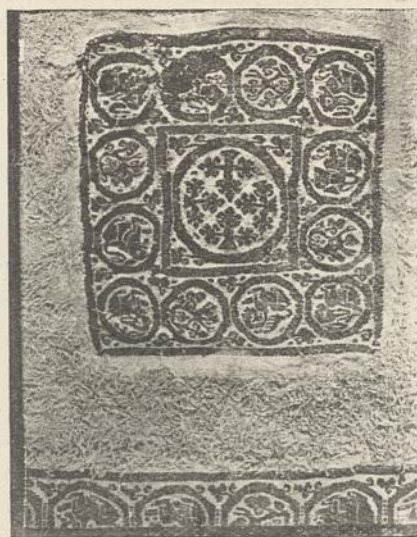


Fig. 7.

Na tem wyczerpałem materiał tkanin z postaciami ludzkimi z epoki grecko-rzymskiej. Przechodzę teraz do omówienia grupy tkanin z dekoracją zwierzęcą i roślinną.

Jednym z najciekawszych jest wielki fragment w Muz. ks. Czartoryskich w Krakowie. Jest to część tuniki z kwadratową wszywką (panneau) i clavusem. Zachowany kawałek tkaniny ma 59 cm. szerokości. Panneau w kwadracie 26,5 cm.; clavus szerokości 9,5, długości 76 cm. Tkany brunatną wełną i lnianą niebarwioną nitką (fig. 7).

Panneau składa się z koła zawartego w kwadracie, otoczonym bardzo szeroką bordjurą. W środkowym kole są umieszczone koncentrycznie cztery łodygi, zakończone liśćmi, z których każda przecina się z dwiema innymi łodygami z liśćmi, leżącymi po-

¹ Dalton, Guide to the Early Christian and Byzantine antiquities in the British Museum, London, 1921, p. 12, fig. 6.

² Tamże, p. 126, fig. 75.

³ cf. także poniżej.

ziomo. Można by więc każdy taki motyw uważać za stylizowane drzewo. W rogach otaczającego kwadratu stylizowane liście. Każdy z 4 boków bordjury jest wypełniony czterema kołami (to zn. 2 na wysokości wzgl. szerokości środkowego kwadratu, a 2 w narożnikach), które prawdopodobnie są przeżytkiem rodzaju plecionki, jak na tkaninie fig. 5 lub raczej jak na fig. 32, to jest możliwie najprostszego typu. W kwadratach zajęce i ornamenty roślinno-geometryczne, prawdopodobnie kwiaty, przestyliżowane i jakby zgeometryzowane, co szczególnie widać na bocznych trójliściach.

Całość kompozycji daje ładny i spokojny efekt nie tylko dzięki poprawności i regularności wzoru dekoracyjnego, ale także dzięki przeważającemu monochromatyzmowi, lekko tylko ożywionemu drobnymi szczegółami barwnymi (niektóre ornamenty kół bordjurowych: zielone, czerwone).

Clavus składa się z kółek z zajęciami lub stylizowanymi roślinami, analogicznymi do zajęcy i roślin na panneau. Koła te otacza borta, dość szeroka, złożona z nieodróżnionego ciemnego paska (fig. 8). Ornamentacja jest brunatna, z wyjątkiem drugiego, piątego i dziesiątego kółka od góry, które są czerwone, zielone i brunatne.

Tak dla bordjury panneau, jak clavusa jest charakterystyczne, że zajęcia i rośliny nie są dane na przemian.



Fig. 8.

Motyw 4 koncentrycznie ustawionych roślin względnie drzew przypomina w zasadzie układu motyw czterech koncentrycznie ustawionych waz, jakim poniżej zaraz się zajmiemy. Stylizacja motywów poszczególnych drzew czy roślin (pięciodzielne liście) jest nader rzadka na tkaninach, a nawet w ogóle w ornamentyce późnohellenistycznej. Zajęc występuje niezwykle często na tkaninach egipskich. Jest to jeden z najbardziej ulubionych motywów w tej epoce. W naszym materiale spotykamy go znowu na fragmencie fig. 10. Stylizacja

postaci i motyw ruchu są w obu wypadkach takie same, wobec tego omówię ten motyw pokrótce w tem miejscu.

Motyw zajęcia pochodzi z zasobu form ornamentyki hellenistycznej¹, a specjalnie był ulubiony w Egipcie, gdzie rozwinął się na podłożu religijnym, jak tego dowodzą np. amulety². Ze sztuki hellenistycznej przejmują go sztuka chrześcijańska. W obu motyw ten występuje bodaj przedewszystkiem w scenach rodzajowych, a w chrześcijańskiej także i w grupach przeciwstawnych podobnie jak np. zwierzęta, ustawione heraldycznie po 2 stronach wazy, jako motywu środkowego. W miarę czasu motyw traci znaczenie rodzajowe z jednej strony, a symboliczne z drugiej, i staje się czystym motywem dekoracyjnym: zajęc wtedy występuje sam. Mamy tu więc przykład podobnego rodzaju, jak motyw wazy w sztuce starożytnego Wschodu (Assyrja³), i Kreta⁴ w stosunku do sztuki greckiej i chrześcijańskiej⁵). Motyw zajęcia żyje dalej w sztuce muzułmańskiej⁶.

¹ Keller, Die antike Tierwelt, I, p. 216.

² Reisner, Amulets, Catalogue général du Musée du Caire, XXXV, 1907 nr. 12264—85.

³ Perrot—Chipiez, Hist. de l'art, II, p. 248.

⁴ Bossert, Altkreta.

⁵ cf. poniżej o motywie wazy w ornamentyce — i Spraw. z czynności Pol. Akad. Um., 1928, luty.

⁶ O motywie zajęcia cf. bardzo dobrze przedstawiony rozwój typu: M: Rurer, O późnohellenistycznych i wczesnośredniowiecznych kolczykach itd., Poznań, 1926.

Rozbiór poszczególnych motywów naszej tkaniny nie może oczywiście dać daty jej powstania. Analogiczne paneau znajdujemy na tkaninie w Victoria and Albert Museum¹, pochodzącej z Akhmimu z IV—V w. Pokrewny schemat kompozycyjny widać na paneau: Kendrick I, nr. 84, tylko w środkowym medaljonie jest umieszczony wojownik, a nie rośliny, jak u nas. Tkanina pochodzi z V w.

Clavusy podobne: Kendrick, I, 68, z Akhmimu z IV—V w. i tamże, I, 89 z V w. W szczegółach analogje: tamże, I, 89 z V w., gdzie widać takiego samego zająca w kole.

Biorąc pod uwagę to, co wyżej powiedziałem o poprawności rysunku i kompozycji oraz przeważającej jednobarwności wzorów dekoracyjnych, a więc silnej, wyraźnej tradycji hellenistycznej, jak również wskazane zbliżenia, kładę ten fragment na w. IV—V, ale przypuszczam, że raczej należy przyjąć wcześniejszy niż późniejszy wiek powstania, to zn. w. IV.

Kwadratowe paneau z tuniki z resztą tkaniny w Muzeum techn.-przem. w Krakowie (fig. 9); wymiary 10,5×10,5 cm., kompozycja składa się z koła (w którym jest umieszczone zwierzę), wpisanego w kwadrat. Szeroką bordjurę tworzą po bokach kwadratu silne linje faliste, z wychodzącymi, poziomo położonymi liśćmi, co musi być reminiscencją wici roślinnej. Całość jest bardzo grubo stylizowana i to tak zwierzę, jak ornament roślinny. Ten ostatni okazuje stylizację raczej rzadką; przypomina więc na tkaninie fig. 19, choć ta jest oddana zupełnie naturalistycznie, a może bardziej jeszcze więc na fig. 45. Zwierzęcia w środkowym kole nie można określić; może jest to lew. Sam motyw wpisania zwierzęcia w koło jest niezwykle częsty na tkaninach egipskich, jak to mówiłem przy omawianiu zająca (tkaniny fig. 7—8 i fig. 6).

Wzór, mimo grubości stylizacji, jest bardzo regularny i jednobarwny, myślę więc, że można tkaninę datować na w. IV—V².

Jedną z ładniejszych tkanin wśród dekorowanych postaciami zwierząt i stylizowanymi roślinami jest fragment w lwowskim Muz. przem. nr. 118. Jest to kwadratowe paneau (wszywka w tunice) (fig. 10) o wymiarach 28 cm.², wykonane różnokolorową wełną i lnianą nitką. Środek kompozycji stanowi duże koło, zawierające wpisany wielki kwiat o szerokich płatkach, zbliżony do rozety. Bordjura w ścisłym znaczeniu niema, ale funkcję jej spełniają zgeometryzowane łodygi, tworzące cztery koła w rogach płaszczyzny dekoracyjnej, połączone półkolami, wgiętemi ku centralnemu kołu. Jest to więc plecionka kołowa (Kreisgeflecht). W kołach w narożnikach są zające, a w płaszczyznach między nimi, w półkołach, wazy, albo raczej koszyki. Płatki środkowego kwiatu i poszczególne plecionki koszyków są bardzo



Fig. 9.

¹ Kendrick, o. c., I, nr. 146, nie reprodukowane.

² Analogij całkowitych nie znam.

różnobarwne; występują kolory: pomarańczowy, ciemnoczerwony, żółtawy, brunatny, jasnoczerwony, żółty, niebieski, zielony, różowy, kremowy, ceglasty. Zajęczki w kołach narożników są brunatne.



Fig. 10.

to to, że na lwowskiej tkaninie boczne narożnikowe koła nie stykają się z centralnym medaljonem, w przeciwieństwie do londyńskiej. Dekoracja londyńskiej jest więc nieco bardziej zwarta. Ten sam podział dekoracji, co na londyńskiej występuje także na dwu tkaninach w Berlinie: Wulff, tabl. 56, nr. 11435 z IV w. i tamże nr. 10054 z IV w. Na pierwszej z tych tkanin są wazy z owocami, a na drugiej koszyki również z owocami, o kształcie takim jak koszyki na tkaninie lwowskiej.

Wzór fragmentu lwowskiego jest swobodny i świadczy o pewnej żywości kompozycji tak w rysunku, jak w barwach. Wobec tego i na mocy podanych analogii, datuję go na w. IV.

Koszyki i naczynia występują na fragmencie tkaniny w Muzeum uniwersyteckim Sztuki i Archeologii w Krakowie (Inw. nr. 19). Jest to szlak (fig. 11) szer. 4 cm. większego kawałka tkaniny, bo mającego dług. 27, szer. ok. 7 cm.; dekoracja monochromatyczna (brunatna; była purpurowa?), na tle niebarwionego lnu, składa się z dwu dość grubych linii, między którymi są naprzemian umieszczone wazy i koszyki, a z tych wyrastają symetrycznie po dwa trójdzielne liście winnej latorośli; wazy i koszyki oparte są na rodzaju podstawek, co może oznaczać grunt. Zbliżoną dekorację spotykamy na tkaninie w Berlinie: Wulff, tabl. 65, nr. 9010³ z IV—V w. Wulff nazywa to, co ja uważam za koszyk: »korbähnliche Vase«, myślę, że jednak niema powodu nie widzieć tu koszyka,

Motyw zajęca omówiłem już dokładnie. Koszyk należy również do ulubionych motywów tkactwa egipskiego, przyczem zauważyć można, że koszyk w przeciwieństwie do wazy, z której zwykle wybiegają rośliny, lub w której często leżą owoce, bywa albo wypełniony owocami, lub pusty. Szereg przykładów dowodzi tego. Koszyki z owocami widać n. p. na wielu tkaninach w Berlinie¹, lub Londynie². Kształt tych koszyków jest zwykle bardzo zbliżony i prawie wszystkie należą tylko do jednego typu.

Zupełnie pokrewna co do schematu kompozycyjnego i również bardzo polichromiczna jest tkanina: Kendrick, I, tabl. XVII, nr. 69, pochodząca z Akhmimu z IV—V w. Różnica polega na tem, że w środkowym medaljonie na tkaninie londyńskiej jest centaur, a na lwowskiej kwiat. Dalsza różnica

¹ Wulff, o. c., tabl. 46, nr. 6812; tabl. 52, nr. 4628; tabl. 53, nr. 9233; tabl. 54, nr. 9685; tabl. 56, nr. 10054.

² Kendrick, I, tabl. XVII, nr. 69; tabl. XXV, nr. 168.

³ p. 40 tekst.

w obu wypadkach. Podobne tkaniny są w Brukseli¹, w Trewirze² i pochodzą z Akhimimu; zaś w Musée Guimet w Paryżu z Antinoë. Dekoracja taka nie jest częsta. Tkaninę krakowską należy położyć na w. IV—V.

Waza jako motyw dekoracyjny (fig. 12) występuje na dwu tkaninach w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Omówię naprzód fragment tkaniny z panneau w kształcie gwiazdy z wychodzącym z niego bardzo wązkim szlakiem. Wymiary: 51×25 cm. (całość); średnica gwiazdy 23 cm. Ośrodek kompozycji tworzy koło, całkowicie wypełnione ornamentacją ze stylizowanych łodyg i liści winnej latorośli, wychodzących z maleńkiej wazy. To koło otacza bardzo szeroka bordjura, ujęta na zewnątrz szeroką ciemną bortą w kształcie szesnastoboku. Najciekawszy jest tu motyw wazy, który omówię szczegółowo przy następnej tkaninie. Schemat kompozycji jest znany z wielu tkanin. Jako całość analogiczna jest np. tkanina w Londynie: Kendrick, I, nr. 203, tabl. IV, z IV—V w. Drzewo jest tam nieco inaczej stylizowane, a bordjura składa się z trzech liści na trzech gałązkach, wychodzących z jednej łodygi. Jak czasami wazy bywają bardzo małe w stosunku do rośliny, widzimy n. p.: Kendrick, I, tabl. XXIII. Ogólny kształt dekoracji jest zbliżony do naszej na tkaninie: Kendrick, I, nr. 204, z III—IV w.

Szesnastoboki nie bywają bardzo częste w tkactwie okresu pierwszego, to jest w w. III—V po Chr. ale niekiedy występują, jak tego dowodzi sze-

reg tkanin, prócz wzmiankowanych n. p. w Berlinie³. Tkaninę krakowską można położyć na w. III—IV.

Panneau z tkaniny (fig. 13) o wymiarach 20×20 cm. w Muz. techn.-przem. w Krakowie, (nr. 2925), mające pochodzić z Panopolis, składa się z kwadratu z czterema małymi trójkątami⁴ po bokach, tak, że powstaje szesnastobok. Trójkąty są zdobne w stylizowane liście winnej latorośli. Pole środkowe otacza dość szeroka bordjura o ornamentcie zgeometryzowanej plecionki o zwojach wypełnionych jakby rozetkami. W wewnętrznym, środkowym, kwadratowym polu



Fig. 11.

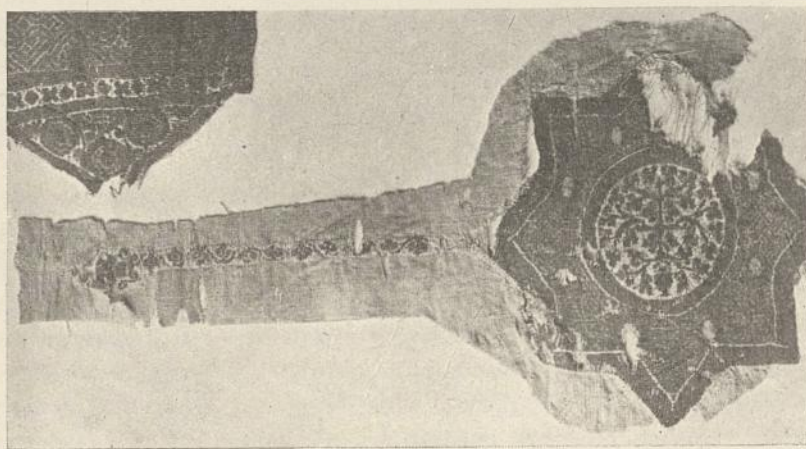


Fig. 12.

¹ Errera, nr. 136.

² Nr. 48.

³ Wulff, Taf. 54, nr. 9678, p. 30.

⁴ Tylko 2 trójkąty są całkowicie zachowane.

widać cztery wazy, ustawione stopkami w środku czterech boków prostokąta. Z waz wychodzą raczej naturalistycznie stylizowane łądygi z liśćmi winnej latorośli, ułożonemi w ten sposób, że każdy róg prostokąta jest wypełniony jednym liściem, a prócz tego, że łądygi, wychodzące z naczyń, spotykają się i łączą po dwie. Cały ten wzór był purpurowy, tylko w środku kompozycji jest czteropłatkowy żółty kwiat (na fotografii widać tylko plamę ciemną). Całość, dzięki umiejętnemu rozłożeniu motywów i zręcznemu rysunkowi, daje dobry efekt dekoracyjny. Jest tu konsekwentnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia płaszczyzny dekoracyjnej, ale bez nadmiaru motywów, tak, że nie odnosi się wrażenia ciężkości.



Fig. 13.

Na tkaninach egipskich tej epoki występują często nietylko wazy z wychodzącymi z nich łądygami roślin jako motywy dekoracyjne, ale w szczególności i taki układ waz, jak na naszej tkaninie. Do rzadkości fragment krakowski bez wątpliwości nie należy, ale jest okazem tak rozpowszechnionego schematu kompozycyjnego, że uważałem za właściwe prześledzić genezę tego motywu w sztuce starożytnej i wczesnochrześcijańskiej, gdyż rzecz ta nie była dotąd zrobiona. Wyniki moje są już ogłoszone¹, tu więc tylko podam to, co jest szczególnie konieczne. Pominam w tym związku przedstawienia wazy w sztuce, jako akcesorium akcji (tematowe)².

Na pograniczu między takim oddaniem wazy w sztuce, a czysto dekoracyjnym, stoi jej symboliczne przedstawienie. Przykłady tego spotykamy w sztuce bliskiego Wschodu, w Babilonii i Assyrii³ i w sztuce kretańsko-mykeńskiej⁴. Waza jest wtedy zwykle, ale nie zawsze, centralnym motywem heraldycznego przedstawienia. Do stylu starobabilońskiego nawiązuje także jeden cylinder syryjski⁵. W sztuce wczesnogreckiej motyw wazy, o ile mi wiadomo, nie występuje wcale. Istnieje kilka kategorii zabytków, na których motyw wazy ciągle powraca, mianowicie monety, stele nagrobkowe i gemmy. Najwcześniejsze przykłady mamy na monetach, bo od archaizmu grec-

Na pograniczu między takim oddaniem wazy w sztuce, a czysto dekoracyjnym, stoi jej symboliczne przedstawienie. Przykłady tego spotykamy w sztuce bliskiego Wschodu, w Babilonii i Assyrii³ i w sztuce kretańsko-mykeńskiej⁴. Waza jest wtedy zwykle, ale nie zawsze, centralnym motywem heraldycznego przedstawienia. Do stylu starobabilońskiego nawiązuje także jeden cylinder syryjski⁵. W sztuce wczesnogreckiej motyw wazy, o ile mi wiadomo, nie występuje wcale. Istnieje kilka kategorii zabytków, na których motyw wazy ciągle powraca, mianowicie monety, stele nagrobkowe i gemmy. Najwcześniejsze przykłady mamy na monetach, bo od archaizmu grec-

¹ Spraw. z czynności i posiedzeń Pol. Akad. Um., Kwiecień, 1928 r. »Ze studjów nad ornamentyką starożytną: Motyw wazy«.

² W pracy, specjalnie temu tematowi poświęconej, wyróżniłem przedstawienia wazy jako akcesorium akcji i jako motywu ornamentalnego.

³ Np. na reliefie: Perrot-Chipiez, II, p. 248, fig. 95.

⁴ Np. na cylindrach.

⁵ Furtwängler, Ant. Gemmen, Tabl. I, nr. 4.

kiego począwszy. Monety takie są coprawda dość rzadkie, ale za to jest ich cały szereg aż do epoki hellenistycznej włącznie. Motyw ten występuje tylko na monetach niektórych państw, począwszy od połowy VI w. lub nawet od przełomu VII—VI w. przed Chr.¹ Należy zauważyć, że na monetach występują tylko niektóre typy naczyń, szczególnie kantharosy, amfory, różne kubki, oinochoai. — Na stelach grobowych attyckich waza występuje od czasów wojen perskich aż do końca IV w.² Przedstawienia waz są tu właściwie odbiciem wielkich lutrophorów attyckich. Formy ich odpowiadają zatem formom naczyń nagrobkowych, ale w niektórych wypadkach są połączone z innymi pierwiastkami dekoracyjnymi³, a więc wtedy charakter ornamentalny naszego motywu nie ulega wątpliwości⁴. Tensam sposób dekoracji wraca na stelach grobowych południowo-italskich⁵. Tu są znowu oddawane miejscowe typy naczyń (amfora, dwuuszna hydria, krater wolutowy i waza bez uch). — Dalej spotykamy motyw wazy na gemmach w V i IV w. i w epoce grecko-rzymskiej⁶. W ostatniej epoce bywają oddane na gemmach bardzo różne kształty naczyń. Gemmy pozwalają więc rozszerzyć rozpiętość chronologiczną motywu wazy, bo zejść aż do epoki grecko-rzymskiej.

Ściśle jednak biorąc, nie sposób jest stwierdzić na materiale zabytkowym, jak dalece był ten motyw rozpowszechniony w epoce hellenistycznej, względnie grecko-rzymskiej, a specjalnie, gdzie i kiedy powstał jakgdyby nowy motyw: wazy z wychodzącymi z niej łądęgami i liśćmi⁷. Koło Narodzenia Chrystusa, albo ściślej, dopiero w I w. po Nar. Chr. motyw taki występuje na całym szeregu zabytków na różnych obszarach sztuki rzymskiej i w różnych działach sztuki, a więc w Italji na nagrobkach⁸, mozaikach⁹ i lampkach, w Galji na mozaikach¹⁰ i lampkach¹¹, tak samo w północnej Afryce. Materiał zabytkowy nie pozwala stwierdzić, czy nie występował w tym czasie także w Syrii i Egipcie, ale wspomniane monety judejskie (coprawda o motywie odosobnionej wazy) kazałyby się tego domyślać. Wobec istniejącego stanu rzeczy zabytki kazałyby szukać motywu wazy z rośliną raczej na zachodnich obszarach państwa rzymskiego, niż na wschodnich. W epoce późno-hellenistycznej (pod względem stylu), ale już w czasach chrześcijańskich mamy ten motyw właśnie na wielu tkaninach egipskich od III w. począwszy¹².

¹ Są to monety: Naxos, Cartheia, Terone (w Macedonji), beockie, Maronei (Tracja), Thasos i t. d. Później także judejskie z II w. przed i II po Chr. Za Cesarstwa motyw niezwykle rzadki. Reprodukcyjne choćby w Hirscha, Auktionskatalog., tomy: XXI, XXV, XIII, XXI, XXXI, XXXIV itd.; Helbinga Münzauktion, 1928; cf. Regling, Griechische Münzen als Kunstwerke, tabl. IX, nr. 215, tekst pp. 11, 54.

² Conze, Attische Grabreliefs, passim wiele przykładów.

³ Cf. Conze, o. c. nr. 1685, 1688, 1886, 1687, 1139 itd.

⁴ Pytanie, o ile na wczesnych monetach waza nie ma także, choćby pośrednio, znaczenia symbolicznego, emblematycznego, przynajmniej dla niektórych państw (wino).

⁵ Fagenstecher, Unteritalische Grabdenkmäler, Strassburg, 1912, tablice passim.

⁶ Furtwängler, Ant. Gemmen, Tabl. XXV, nr. 4; XIII, nr. 41; XXXI, nr. 14; XLVI, nr. 56—59 i 61—69.

⁷ Tu widać więc znowu niejako powrót do użycia wazy w grupie przeciwstawnej.

⁸ Altmann, Italische Grabreliefs.

⁹ Reinach, RPGR, passim.

¹⁰ Reinach, l. c.

¹¹ Walters, Catalogue of Greek and Roman Lamps in The British Museum.

¹² Dalsza historia wazy, którą również opracowałem, jest więcej znana. Spotykamy ją w ornamentyce Rawenny, Salonik itd. W Europie nader rozpowszechniona w renesansie i baroku, a na Wschodzie w sztuce perskiej XIV w. (Może pośrednictwo Sassanidów — w co wątpię; raczej wpływy bizantyńskie przez Syrię i Małą Azję).

Tyle co do genezy i rozpowszechnienia motywu wazy. Byłoby jednak, prócz tego, nader ciekawe i ważne móc zbadać, czy na pewnych terytorjach nie występują tylko określone formy naczyń w ornamentyce i jakie bywają przedstawiane rośliny. Co do tego drugiego, zdaje mi się, że przedewszystkiem jest ulubiona latorośl winna, co jest zrozumiałe z uwagi na wielkie rozpowszechnienie tej rośliny nad morzem Śródziemnym i na znaczenie, jakie posiadała w ornamentyce greckiej. Trudno jednak powiedzieć, czy jakieś charakterystyczne formy naczyń są ograniczone tylko do pewnych krajów. Jestem raczej przeciwnego zdania, a to dlatego, że motyw wazy w ornamentyce opiera się na starej tradycji; w epoce i na obszarze, który nas specjalnie tu zajmuje, ceramika nie zajmuje wybitnego stanowiska w produkcji artystycznej, raczej wprost przeciwnie, nie gra prawie żadnej roli; artyści-tkacze oddają przeto tradycyjnie przekazane formy naczyń, występujące na zabytkach różnych rodzajów, a nie »naśladują« lub wzorują się na istniejących wówczas produktach garncarstwa. Mimo to, mam wrażenie, że niektóre formy są bardziej ulubione w Egipcie, inne np. w Rawennie. W Egipcie, na tkaninach spotykamy naczynia, jak na omawianej tkaninie, o szerokiej stopie, wąskiej nóżce, silnem wybrzuszeniu ku górze i szerokiej szyjce¹, lub zbliżone do formy amfory², ale o bardzo ciężkim brzuscu, bez stopki, lub w kształcie szerokiej czary o profilu zbliżonym do półkola, na rozpłaszczonej stopce³, lub o brzuscu baniastym, w profilu prawie kolistym⁴ i inne. Ponieważ nie możemy jeszcze dziś przydzielić tkanin różnym warsztatom, ani na mocy cech stylistycznych, ani np. antykwarecznych, więc nie możemy również powiedzieć, czy pewne formy waz były ulubione wyłącznie w pewnych ośrodkach produkcji tkanin. Tę samą uwagę można odnieść również do form waz, występujących na zabytkach rzymskich (lampki, terra sigillata, reliefy, mozaiki) i wczesnochrześcijańskich w innych krajach nad morzem Śródziemnym. Wydaje mi się prawie niemożliwe skonstruowanie — na mocy dzisiejszego materiału zabytkowego — mapy zasięgów tego motywu w jego różnorodnych zróżniczkowaniach. Bezwątpienia, byłoby rzeczą nader ważną, móc określić miejsce, a może i czas powstania danego zabytku, na którym ten motyw występuje, na mocy formy samego naczynia, uważając jednocześnie na stylizację towarzyszącej mu rośliny.

Co do analogii w układzie kompozycyjnym z naszą tkaniną, to trzeba powiedzieć, że motyw wazy występuje na panneaux w medaljonach lub kwadratach środkowych, albo jako jedna waza z roślinami, jak Wulff, nr. 9252⁵, o większym wymiarze, lub o bardzo małym, jak na poprzedniej tkaninie w Muz. techn.-przem., lub, co częstsze, jako cztery wazy, jak na omawianej tkaninie. Analogij do takiej kompozycji jest dość dużo, n. p. w Berlinie, Wulff, nr. 9112⁶ z IV—V w., która jest niezmiernie bliska w układzie gałązek i liści, lub *ibid.*, nr. 9239 a⁷ z IV w., lub *ibid.* nr. 11428⁸ z IV—V w., lub w Lundzie: Dimand, fig. 38 z III—V w., zupełnie analogiczna w kształcie naczyń, układzie gałązek i liści oraz kole w środku pola centralnego, jak również w trójkątach

¹ Cf. prawie analogiczną formę: Wulff-Volbach, tabl. 68, nr. 9125.

² M. Makarenko, Chudożestwiennyja okrowiszczja imp. Ermitaża, 1916, p. 132, fig. 53.

³ Wulff-Volbach, tabl. 56, nr. 11435.

⁴ Kendrick, I, tabl. XXIII, nr. 112.

⁵ Tabl. 59, p. 29.

⁶ Tabl. 78, p. 40.

⁷ Tabl. 59, p. 30.

⁸ Tabl. 55, p. 39.

na zewnątrz bordjury z takimi samymi trójlisciami. Wazy występują zresztą w różnym ustosunkowaniu do rośliny, jak tego dowodzi szereg tkanin w Londynie¹; prócz tego zdarzają się nietylko w centralnych medaljonach lub prostokątach, ale nawet na bordjurach, czy szlakach². Pojawiają się także wazy, ustawione nie koncentrycznie, ale odwrócone, np. bok jednej ku szyjce drugiej itd.³ — coby można uważać za dowód powolnego zaniku siły hellenistycznego zmysłu dekoracyjnego. Wobec wymienionych wyżej ścisłych analogij, tkaninę krakowską należy datować na w. IV—V, może na IV raczej.

W dekoracji czterech ostatnio omawianych tkanin występowały elementy roślinne i geometryczne, a prócz tego naczynia lub koszyki. Przechodzę teraz do grupy tkanin o dekoracji roślinno-geometrycznej, nie ożywionej żadnymi innymi formami. Jednocześnie omówię tu te tkaniny, w których niemal wyłącznie panują motywy roślinne i nawet te, w których są prawie całkowicie przestyliżowane na geometryczne. Tkaniny o wyłącznie geometrycznej dekoracji wyodrębniam jako osobną grupę ostatnią.

Małe kwadratowe panneau na złotym tle (fig. 14) w Muz. Czapskich jest otoczone czerwoną bordjurą z motywem »biegnącego psa«. Wymiary: tkaniny 10×11,5; panneau 6×6. Pole środkowe ciemno-zielone, wypełnione stylizowanymi naturalistycznie, jasno-zielonymi roślinami i czerwonymi kwiatami. Zasada całkowitego pokrycia płaszczyzny dekoracyjnej występuje tu dość silnie. Porównać można ten okaz pod względem stylistycznym z panneau na tunice z IV—V w. w Muzeum Egipskim w Berlinie⁴ i z panneau na tunice w Kaiser Friedrich Museum z tego samego czasu⁵. Tkaninę krakowską położyłbym raczej w w. V z uwagi na polichromję i pewną słabość rysunku.

Należą tu dalej dwa panneaux z Muz. techn.-przem. w Krakowie.

Panneau w kształcie koła (fig. 15) z właściwą dekoracją w kształcie gwiazdy (wymiary: 18×21 cm.). Wzór składa się z koła, wypełnionego całkowicie zgeometryzowaną ornamentacją w rodzaju plecionki; w poszczególnych jej zwojach są umieszczone jakby rozetki. Koło to jest otoczone szeroką bordjurą, powstałą przez otoczenie dwudziestoczerobokiem o lekko wklęsłych do wewnątrz ramionach; w poszczególnych trójkątach bordjury są umieszczone stylizowane liście ułożone na 3 łodyżkach, schodzących się u podstawy, ale z akcentowaniem środkowej łodyżki. Na zewnątrz trójkątów bordjury znajdują się charakterystyczne ornamenty w kształcie kólek (kwiaty?) z wychodzącymi z nich dwoma wolutkami⁶.

Dekoracja taka, jak środkowego pola naszej tkaniny i następnej, którą zaraz się zajmujemy, jest znamienna dla tkactwa tego okresu. Omówię to bardziej szczegółowo przy grupie tkanin o ornamentyce czysto geometrycznej. Tu tylko zaznaczę, że wzory takie pochodzą z kombinacyj różnych pierwiastków, jak koła, kwadraty, rauty, meandry,



Fig. 14.

¹ Kendrick, I, tabl. IX, nr. 22; tabl. XIII, nr. 256; tabl. XV, nr. 299.

² Wulff-Volbach, tabl. 64, nr. 9637, p. 40; tabl. 65, nr. 9012, p. 41 i inne.

³ Wulff, tabl. 65, nr. 4634, p. 32.

⁴ Dimand, o. c. fig. 4.

⁵ Wulff-Volbach, tabl. 88, nr. 1425, p. 68.

⁶ O wolutkach (spiralnych) poniżej.

plecionki i t. d. Całość czasami, jak na tkaninie krakowskiej, przypomina siatkę. Jest tu konsekwentnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia przestrzeni dekoracyjnej.

Liście w takiej stylizacji, jak na tkaninie z Muz. techn.-przem. różnią się od występujących na tkaninie z wazami; najczęściej spotyka się liść winnej latorośli, zdaje się, że i tu mamy z temi liśćmi do czynienia¹. Również postrzępione liście winne widzimy na jednej tkaninie w Berlinie².

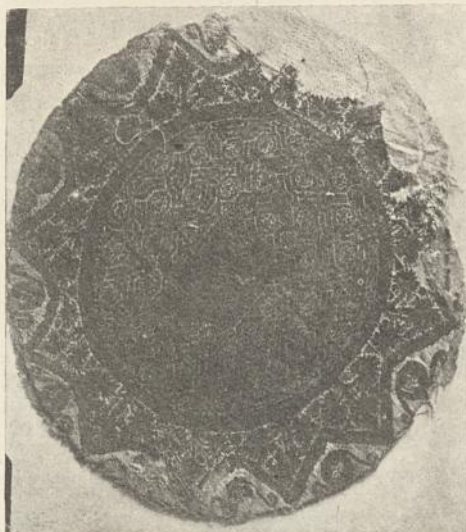


Fig. 15.

Zupełnie pokrewna co do kształtu gwiazdy, stylizacji liści w bordjrze i w dekoracji środkowego kulistego pola jest tkanina w Londynie³ z Akhmimu z III—IV w. Tkaninę krakowską należy położyć na ten sam czas.

Drugie panneau (z tuniki) w kształcie koła (fig. 16) w Muz. techn.-przem. w Krakowie ma o wiele prostszą formę (wymiary: 22×24 cm.). Powierzchnia wewnętrznego koła jest wypełniona ornamentem rautowym, powstałym z zastosowania meandry, a więc motywu wybitnie »biegnącego« i ciągłego, do powierzchni zamkniętej, dwuwymiarowej. Bordjura składa się z dwu grubych linii, wewnątrz których znajduje się wic roślinna, zgeometryzowana, o najprostszej formie.

Analogiczny wzór tła meandrowego widać na tkaninie w Kunstgewerbemuseum w Göteborgu⁴. Porównać także można nieco prostszy wzór meandrowy (wypełniający powierzchnię, a nie bordjurę) na tkaninie w Londynie⁵ z Akhmimu z III—IV w. Krakowską można również datować na w. III—IV, biorąc pod uwagę także i jej monochromatyzm.

W polskim materiale tkanin egipskich jest kilka bardzo ładnych szlaków. Na pierwsze miejsce wybija się fragment (fig. 17) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 116); dług. 28 cm., szer. 8 cm. Ornament jest dziś prawie czarny na tle złotym, a więc naturalnym, lnu. Według wiadomości podanych mi ma to być urywek szlaku, a sądząc z fotografii możnaby myśleć, że jest to fragment większej tkaniny, nie tuniki. Dekoracja składa się z wici roślinnych, biegnących pionowo, jedna obok drugiej, z liśćmi tak ułożonymi, że cała płaszczyzna tkaniny jest całkowicie niemi wypełniona. Efekt bardzo ładny. Tkaniny takie nie są częste. Porównać można kilka tkanin w Berlinie z IV—V w.⁶ Zupełnie zbliżony wzór o podobnej stylizacji liści występuje na tkaninie

¹ Cf. wyraźnie oddany kształt liścia winnej rośliny na tkaninie: Kendrick, I, tabl. VI, nr. 21 i na tkaninie w Berlinie: Wulff-Volbach, tabl. 6 (reprodukcja barwna).

² Cytata w notce powyżej.

³ Kendrick, I, tabl. IV, nr. 208.

⁴ Dimand, o. c., tabl. VIII, fig. 28; tekst p. 35.

⁵ Kendrick, pl. IV, nr. 209.

⁶ Wulff, tabl. 45, nr. 9227, 9232, 9228; pp. 9, 10.

w Kulturhistorisches Museum w Lundzie, datowanej przez Dimanda na w. III—IV¹. W tkaninach berlińskich widać pewne zgeometryzowanie; fragmenty we Lwowie i Lundzie są traktowane bardziej naturalistycznie, ale w stylu są zupełnie późnohellenistyczne. Nie jest to jeszcze naturalizm koptyjski w. VI—VIII. Wobec tego tkaninę lwowską datowałbym raczej wcześniej, na w. III—IV.



Fig. 16.

Czysto roślinna dekoracja (fig. 18) znajduje się na szlaku w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 32,2, szer. ok. 9 cm. Jest to szlak z ornamentem wyglądającym pozornie na czysto roślinny. W rzeczywistości zaś środkowy pas składa się z rodzaju falistej spirali w zaniku; z poszczególnych zwojów powstały płytki na kształt kół; z boków i ze spodu tych płytek wychodzą symetrycznie po obu stronach ułożone motywy spirali,



Fig. 17.

zwinęte w kształcie S. Mamy tu typowy wzór kontynuacyjny. Bordjura składa się z półkol. Robota jest dobra i ładna. Tę samą zasadę kompozycji środkowego pasa widać na tkaninie w Londynie, niewiadomego pochodzenia, datowaną przez Kendricka na V w.² Bordjura jest tam inna. Podobny system pojawia się jako wzór na bordjurze tkaniny w Österreichisches Museum w Wiedniu, datowanej przez Dimanda³ na w. III—V. Złączenie dwu takich systemów tych motywów w jedną całość widać na tkaninie w Kulturhist. Museum w Lundzie z III—V w.⁴ Wrażenie dekoracyjne zbliżone jest do efektu tkaniny w Lundzie z III—IV w.⁵, którą wymieniłem, jako analogję do poprzednio omawianego okazu. Zdaje się, że szlak krakowski można przypisać w. IV—V.

Jednym z najważniejszych fragmentów w Polsce jest tkanina (fig. 19) w Uniw. Muz. w Krakowie (nr. inw. 9352,22), dług. 19, szer. 13 $\frac{1}{2}$ cm.; szer. szlaku samego 1 cm. Tło niemal białe (żółto-białe), wzór bordeaux; bardzo dekoracyjna i ładna. Szlak składa się z wici roślinnej (winnej), z której wychodzą liście i wypełniają wraz z kółkami poszczególne zwoje. Kółka możnaby uważać za reminiscencję jagód winnych. Sprawa

¹ Dimand, o. c., tabl. XII, fig. 43.

² Kendrick, I, nr. 186, p. 99.

³ o. c. tabl. VIII, fig. 22, tekst p. 39.

⁴ Dimand, tabl. VIII, fig. 25, tekst p. 39.

⁵ Dimand, fig. 43.

początku wprowadzenia i rozpowszechnienia w różnych typach wici roślinnej należy do najciekawszych i bodaj najtrudniejszych w ornamentyce starożytnej. Bardzo naturalistycznie oddaną wic mamy na tkaninie w Berlinie, datowanej przez Wulffa¹ na w. III—IV, a przez Dimanda² na II po Chr. Zupełnie się zgadzam z Dimandem, że widać tu malarsko-iluzjonistyczne traktowanie, to też datowałbym tę tkaninę wcześniej, a w każdym razie nie doszedłbym aż do IV w., jak to czyni Wulff. Bardziej zbliżona do naszego przykładu jest wic na tkaninie w Londynie³ położona przez Kendricka w w. IV—V, co Wulff⁴ uważa za zbyt późno. Według niego ta tkanina londyńska i jeszcze inna berlińska zajmują stanowisko pośrednie między pierwszą berlińską a berlińskimi nr. 9030 i 9078 i inn. Wydaje mi się, że jeżeli uznamy za Dimandem berlińską nr. 9067 za najstarszy typ (ale znów nie koniecznie z II w. jak chce Dimand), to londyńska⁵, jako traktowana plastyczno-naturalistycznie będzie późniejsza, potem będzie szła krakowska, a ostatnią będzie druga berlińska⁶. Krakowska wykazuje naturalistyczne traktowanie liści z jednej strony, ale i pewne zeszywnienie form (jednobarwne) i dążność do dekoracyjnego wypełnienia prze-



Fig. 18.



Fig. 19.

strzeni przez ustawienie kółek. Na krakowskiej niema także znamienych wolutek⁷, które widać na drugiej berlińskiej. Datowałbym ją na w. IV. W każdym razie jest ona cennym uzupełnieniem tej grupy ornamentacyjnej — to jest wici.

Ładny jest mały szlak (fig. 20) w Muz. przem. we Lwowie; dekoracja składa się ze środkowego pasa, wypełnionego motywem wici roślinnej, przyczem łodyga stała się prawie linią falistą, a liście są tak postrzępione, że sprawiają wrażenie gwiazd-rozet. Prawie zupełnie pokrewny wzór jest na tkaninie⁸ w Muzeum Egipskim w Kairze z IV—V w. Pas ten jest otoczony bordjurą, którą zdobi plecionka w tym typie, jak na tkaninie z czterema wazami; rąbek bordjury tworzy szereg ładnie stylizowanych palmet, opartych o linię falistą. Dekoracja ta zawiera więc trzy ważne typy ornamentacyjne. Cechy stylizacji i poprawność rysunku (szczególnie palmet), każą mi kłaść tkaninę w w. III—IV. — Bardzo ciekawy jest również szlak (fig. 21) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary:

¹ Wulff-Volbach, tabl. 6, nr. 9067, p. 9.

² o. c., tabl. XII, nr. 41, p. 49.

³ Kendrick, I, tabl. VI, nr. 21.

⁴ p. 9.

⁵ Dimand, tabl. XIII, fig. 45.

⁶ Dimand, tabl. XIII, fig. 46.

⁷ O wolutach, cf. Wurz, Spirale u. Volute, 1913.

⁸ Dimand, tabl. XVI, fig. 58.

dług. 30, szer. 7,5 cm. Dekoracja składa się z trzech pasów, środkowego o ciągłym motywie plecionki i dwu bocznych, symetrycznych, złożonych z linii falistych (niem. »Wellenband«), mieszczących w skrętach wielkie kwiaty, w typie rozet i drobne elementy dekoracyjne, kółka itd. W dekoracji tych bocznych bort jest silnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia płaszczyzny.

Biegnąca linja falista (»Wellenband« lub »Wellenlinie«) jest najprostszą formą wśród różnych ornamentów biegnących (spirala, plecionka). Przez ruch falisty powstają pola, które w prostej postaci mogą być wypełnione punktami lub pierścieniami dyskami, jak to widać na tkaninie¹ w Lundzie z III—V w. Nasza tkanina przedstawia już bardziej rozmaity typ linii falistej, gdyż poszczególne pola są wypełnione kilkoma elementami zdobniczymi, z których na pierwszy plan wysuwa się wspomniany rodzaj rozety. Pokrewna pozornie linja falista występuje na kubkach z Hildesheimu²; w rzeczywistości jest to jednak wić roślinna, w której prawdopodobnie dzięki wymaganiom techniki metalowej, gałązki są prawie zupełnie odłączone od łodygi, a wrażenie takie potęgują mocno wypukłe duże rozety, umieszczone w poszczególnych zwojach.



Fig. 20.



Fig. 21.

Plecionka, zajmująca środkowy pas szlaku jest najprostszego typu; należy w tym wypadku oczywiście do motywów biegnących (»fortlaufend«), a nie wypełniających powierzchni dekoracyjnej, w której to postaci występuje także na tkaninach egipskich. Dwie tkaniny, któremi zaraz się zajmę, pokazują inne typy plecionki biegnącej. W tym wypadku wzór jest pleciony nakształt kół, ale w tych kołach niema żadnych ornamentów. Ten prosty typ plecionki na naszej tkaninie można porównać np. z plecionkami na tkaninach w Lundzie z III—V w.³ lub na tkaninie u Gerspacha⁴. W formie dalej posuniętej, ale nie koniecznie czasowo późniejszej, w zwojach plecionki są zawarte pewne elementy, np. kółka lub zwoje te tworzą wyraźne medaljony, jak to widać na jednej tkaninie londyńskiej⁵. Tkanina krakowska jako całość dekoracji, tak dzięki prostej plecionce, jak bocznym linjom falistym, należy do rzadkich okazów. Zupełnej analogji nie znam. Datować ją należy na III—V w.

Innego typu ornament plecionkowy (fig. 22), mamy na fragmencie szlaku w Muz. uniwersyteckiego w Krakowie (nr. inw. 9352, 34). Dług. 43, szer. 4. Zachowana jest tylko borta, bez tkaniny (z tuniki?). Wzór jest brunatny, (był purpurowy?) na natu-

¹ Dimand, tabl. XII, nr. 44, tekst p. 38. — Motyw znany już sztuce fenickiej: Perrot-Chipiez, III, p. 618.

² Pernice—Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901, tabl. 38—40.

³ Dimand, tabl. XI, fig. 36, 38.

⁴ Gerspach, Tapisseries coptes, nr. 80.

⁵ Kendrick, I, tabl. XVI, m. 68.

ralnem złotem tle lnu. Ornament składa się z plecionki dwusznurowej, a wskutek czego powstają 4 sploty między poszczególnymi wewnętrznymi polami, w których jak się wydaje były umieszczone stylizowane kwiaty i rozety (?). Przestrzenie na zewnątrz splotów są dekorowane jakimś niewyraźnym ornamentem, który czyni wrażenie jakby piły, ale może pochodzi z pewnego rodzaju plecionki. Analogij do tego typu plecionki nie znam. Tkaninę można położyć na III—V w.



Fig. 22.

Szlak drugi (fig. 23) w Muz. uniwersyteckiego i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.44) należy do fragmentu tkaniny długości 32, szerokości 18 cm.; sam ma długość 25, szerokość 4 cm. Tło naturalne lnu (żółte), wzór brunatny (purpurowy). Szlak zawiera jeszcze bardziej skomplikowany motyw plecionki dwusznurowej; podwójne sznury-pasy w kierunku biegnącym tworzą pola przerywane poziomymi splotami na kształt powiązanych liter S.

Tak więc, ostatnie trzy tkaniny dają nam 3 różne typy plecionek. Nie mogę w tym związku zastanawiać się szczegółowo nad genezą plecionki, jako motywu dekoracyjnego; wymienię tylko najważniejsze dane. Plecionka należy do motywów pochodzenia raczej mezopotamskiego, niż egipskiego¹. Trójpasmowa plecionka występuje już na jednym reliefie starochaldejskim², w sztuce asyryjskiej, np. na paneau z kości lub na płytce glinianej³ w British Museum. Inne jej formy widać w sztuce chetyckiej na cylindrach⁴. Spotykamy ją także na czarze brązowej⁵ z pałacu Assurnazirpala w Nimrud. Dimand⁶, który daje nam ją jako przykład sztuki fenickiej, idzie widocznie w tym wzglę-



Fig. 23.

dzie za Poulsenem. Zdaje się, że czary z Nimrud i pokrewne należy rzeczywiście uważać za fenickie⁷. Dalej zdarza się plecionka w sztuce cypryjsko-fenickiej⁸, na kości słoniowej z Efezu (widoczny wpływ chetycki)⁹ i jeszcze na jednym reliefie z kości słoniowej¹⁰, również fenickim, choć może pod wpływem chetyckim powstałym. Z zabytków, które tu wymieniałem, wynikałoby, że plecionka była dość rozpowszechnionym motywem w sztuce

¹ Riegl, *Stilfragen*, p. 89.

² Woermann, I, fig. 112.

³ Perrot-Chipiez, II, p. 730, fig. 391 (wraz z rozetami i palmetami). Poulsen, *Orient*, p. 14, fig. 9.

⁴ Dimand, tabl. XVII, fig. 65—67.

⁵ Poulsen, *Orient u. frühgriechische Kunst*, 1912, p. 8, fig. 4.

⁶ o. c., p. 43.

⁷ Cf. v. Bissing, *Über die phönikischen Metallschalen*, *Arch. Jahrb.* 38/9, 1923/4, p. 180 sqq. — Conteneau, *La civilisation phénicienne*, Paris, 1926, p. 345 sq. Karo, *Orient und Hellas in archaischer Zeit*, *Ath. Mitt.*, 45, 1920, p. 150 sqq.

⁸ Poulsen, o. c., fig. 22.

⁹ Poulsen, o. c., fig. 30.

¹⁰ Poulsen, o. c., fig. 32.

pierwszej połowy pierwszego tysiąclecia nad Morzem Śródziemnym. Nic dziwnego, iż pojawia się wcześniej w sztuce greckiej¹. Stanowczo sprzeciwiam się jednak zdaniu Dimanda², jakoby plecionka była bardzo często stosowana (findet häufigste Verwendung) w klasycznej i hellenistycznej epoce sztuki greckiej. W hellenistycznej, bez wątplenia tak, ale nie w klasycznej. W hellenistycznej występuje przede wszystkim w Aleksandrji na sarkofagach drewnianych z czasów Aleksandra W.³ W sztuce rzymskiej staje się motywem dość pospolitym, np. na mozaice w Trewirze⁴, lub na bransolecie⁵ z II—III w. w Muzeum brytyjskim. Ze sztuki grecko rzymskiej motyw ten przechodzi do sztuki wczesnochrześcijańskiej, jak go widzimy na naszych tkaninach i innych zabytkach. Taki byłby szkic jego genezy i historii.

Szlak (fig. 24) w Muz. techn.-przem. w Krakowie (nr. inw. 2930). Wymiary: długość 27, szer. 15,5 cm. Dekoracja składa się z trzech pasów: środkowego, między czarnymi liniami obramiającymi, składającego się z rozetek z jasnych nitek, umieszczonych na ciemnych kołach na tle naturalnym tkaniny i dwu bocznych, w których motywy plecionkowe owijają pas zygzakowy⁶. Wązką bortę tworzy motyw »cane corrente« między dwiema ciemnymi liniami obramiającymi. Podobny wzór nitkowych rozetek występuje na tkaninie z IV w. w Berlinie⁷, a taki sam wzór plecionki i zygzaka na innej tkaninie⁸ tamże również z IV w. Zresztą te sposoby dekoracji są dość rozpowszechnione w tkactwie egipskim⁹. Tkaninę należy datować na w. IV.



Fig. 24.

Przechodzę teraz do okrągłych i kwadratowych panneau¹⁰ (wszywek) tunikowych. O ile na szlakach musi oczywiście przeważać dekoracja ciągła, biegnąca (wić, spirala wiciowa, plecionka, spirala i jej odmiany, jak linja falista lub »pies biegnący« i meander), o tyle tu nietylko te same typy mogą, a często muszą mieć inne znaczenie ornamentalne, bo służą do wypełniania przestrzeni-płaszczyzny, a nie przestrzeni-pasa, ale jeszcze ponadto bardzo zasadniczą rolę odgrywają podziały tej płaszczyzny.

Fragment tkaniny z okrągłym panneau (fig. 25) (prawdopodobnie z tuniki) w Muz. techn.-przem. w Krakowie (nr. inw. 2929). Wymiary: średnica 24 cm. Jednobarwny o wzorze brunatnym (purpurowym) na jasnym tle lnu. Dekoracja o rysunku nitkowym składa się z koła, w którym jest wpisany szesnastobok w kształcie linji falistej, zwróconej tylko jednokierunkowo, a w tym wielokącie kwadraty: pierwszy zaznaczony jedną nitką, drugi utworzony z plecionki nitkowej najprostszego typu, trzeci znowu z plecionki,

¹ Riegl, Stilfragen, fig. 84 i tekst p. 89. — Często na sarkofagach z Klazomenai.

² o. c., p. 44.

³ Watzinger, Griechische Holzarkophagen aus der Zeit Alexanders des Grossen, Lipsk, 1905, tabl. II.

⁴ Arch. Jahrb., 1917, p. 96, fig. 67.

⁵ Marshall, Catalogue of the Jewellery, Greek etc., in the British Museum, 1911, tabl. 64, nr. 2798—2799.

⁶ Wulff-Volbach, p. 31/32 określa taki motyw w nast. sposób: »ein Zickzackband umschlingende Flechtbandmotive in Fadenzeichnung«.

⁷ Wulff-Volbach, tabl. 58, nr. 9245, p. 28.

⁸ o. c., tabl. 60, nr. 9111, p. 31.

⁹ Motyw »psa biegnącego« omówię przy następnej tkaninie, gdzie występuje wyraźnie.

¹⁰ »Einsatz« niem., »panel« ang.

tylko o większych kołowych ogniwach. Wewnątrz tego ostatniego znajduje się napozór skomplikowany wzór, składający się z trzech spłaszczonych linii falistych (plecionek) biegnących od góry ku dołowi, a przecinających linie poziome — wszystko połączone



Fig. 25.

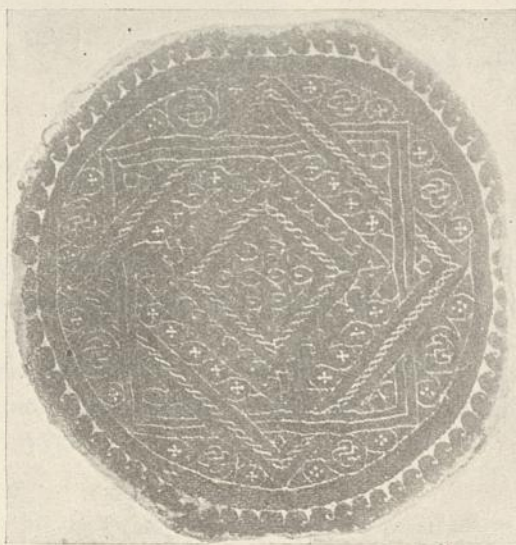


Fig. 26.

za pomocą linii poprzecznych. Powstaje w ten sposób rodzaj wzoru, przypominającego cięcia djamentu. Można także ten wzór ująć jako zachodzące na siebie rozetowate koła, ob. np. Kendrick, I, tabl. XXIX, nr. 200, tylko o znacznie doskonalszej formie. Cwikle pomiędzy bokami wielokąta, a kołem obramiającym są wypełnione motywem spirali z rozetkami w środku, a zewnątrz całego koła znajduje się bardzo wyraźnie zachowany motyw »biegnącego psa«. Analogij do tej dekoracji nie znam. Tkaninę należy datować na w. III—IV. Motyw ten, który już poprzednio spotkaliśmy, wyszedł zasadniczo ze spirali i w tem znaczeniu jest pochodzenia przednio-azjatyckiego i egipskiego. W ornamentyce egipskiej występuje jako złożenie szeregu biegnących elementów o kształcie litery S. Ten typ istnieje jeszcze na reliefie nabatejskim z Bosry z ok. I w. po Chr.¹ W ornamentyce greckiej motyw ten stał się tworem zupełnie samodzielnym. W tkactwie egipskim występuje na wielu okazach².

Drugie panneau koliste (fig. 26) znajduje się w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352, 49). Wymiary: średnica 24,5; panneau jest zachowane bez kawałka tkaniny. Wzór brunatny (purpurowy), tło barwy naturalnej. Jest to ten sam typ ozdoby, to znaczy wzór nitkowy. Dekoracja składa się z grubego, ciemnego koła, otoczonego ornamentem »psa biegnącego«; w kole wpisane są dwa kwadraty, których boki tak się przecinają, że powstaje sześnastobok. Między jego zewnętrznymi bokami a kołem okalającym są wpisane ornamenty ze spiral, tworzących trzy koliste zwoje, w których są zawarte jakby krzyżyki i węzły plecionkowe³. Rama jednego z kwadratów jest wy-

pełniona tylko linią prostą, a drugiego plecionką nitkową w typie, jak kwadrat na po-

¹ Dimand, fig. 61.

² Vide Wulff-Volbach, o. c., passim.

³ Cf.: np. Wulff-Volbach, tabl. 41, nr. 92, 42, p. 3; Kendrick I, tabl. XXVI, nr. 188,

przednio omawianej tkaninie. Kwadrat ten jest bardziej zasadniczy, bo jest wpisana weń cała środkowa dekoracja, która się zaczyna (wzdłuż ramy kwadratu) plecionką kołową z wpisanymi w zwoje krzyżkami; potem biegnie znowu rama kwadratowa z ornamentem wyglądającym raczej na »falę grecką«, niż na »psa biegnącego«; dalej plecionka w typie poprzedniej, a ośrodek kompozycji stanowi kwadrat z wpisanymi czterema rozetami, obok siebie ustawionymi. Cała ta kompozycja przypomina silnie mozaiki z jednej, a minjatury z drugiej strony¹. Tkaninę należy datować na w. III–IV ze względu na wielką poprawność rysunku, jasność kompozycji i jednobarwność. Analogij całkowitych nie znam, choć wszystkie poszczególne motywy już omówiliśmy.

Panneau w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352,48). (Fig. 27). Wymiary: największa długość fragmentu 26,5, największa szer. 35; bok wewnętrzny kwadratu 15 cm. Wzór brunatny (purpurowy) na jasnym tle naturalnym barwy lnu. Dekoracja tego panneau jest o wiele bardziej skomplikowana, niż poprzedniego. Zasada jej polega na przecięciu się dwu pasów-kwadratów z dwoma innymi, przy czym jeden z wielkich zewnętrznych kwadratów ma lekko spłaszczone narożniki, prawdopodobnie dlatego, że okala go motyw »biegnącego psa«². Jest to bardzo szeroki pas nadający charakter ze



Fig. 27.

wewnętrznej stronie całej dekoracji: zewnątrz »biegnący pies«, wewnątrz podwójna spirala nitkowa, zbliżona do tej, jaką widzimy na tkaninie w Londynie³ z III–IV w. Jest to więc właściwie ornament siatkowy; pas od wewnątrz zamknięty jest grubą linią ciemną. Ten pas przecina prostokątny pas złożony z dwu ciemnych szerokich linii, między którymi na jasnym tle widać gruby, ciemny ornament ciągły, przypominający sznur paciorków, składający się z naprzemian idących (alternujących) owalnych paciorków z białą linią w środku i paciorków płaskich, wszystko razem jakby nawleczone na sznur. W ten pas kwadratowy są wpisane dwie znowu przecinające się rami kwadratowe, co razem tworzy szesnastobok w linii zewnętrznej. Między tą linią a opisaną ramą kwadratową z ornamentem paciorkowym, znajdują się spirale, w których największych, środkowych skrętach są umieszczone nitkowe rozety czteropłatkowe. Jedna z ram kwadratowych zawiera wewnątrz ornament plecionkowy, jaki już widzieliśmy, a druga prostą linię, jak na poprzedniej tkaninie. W przestrzeni wewnętrznej, powstałej przez przecięcie ram kwadratowych, w obrębie również siatkowej pojedynczej spirali, znajduje się ornament spiralowo-wolutowy, w którego środku jest raut z wychodzącymi z niego nakształt gwiazdy (o nitkowych ramionach) trójdzielnymi liśćmi z kółkami; ten ostatni kompleks ornamentalny jest jasny (koloru tła).

¹ Cf. np. minjaturę w wiedeńskim kodeksie Dioskuridesa, również z ornamentem plecionki.

² który widzieliśmy na poprzednich okrągłych panneaux.

³ Kendrick, I, tabl. XXVII, nr. 187.

Całość tej dekoracji jest rzadkim typem. Pod względem skomplikowania przypomina jedną tkaninę w Londynie z III - IV w.¹, ale różni się od niej stylistycznie; pod tym względem jest zbliżona do innej tkaniny w Londynie² również z III--IV w. Poza samym układem kompozycyjnym, zbliżonym w typie do układu mozaik i minjatur, fragment krakowski jest bardzo ciekawy dzięki temu, że występują w nim różne pierwiastki ornamentalne (»biegnący pies«, siatka spiralowa, plecionka, rozeta), ornament zaś jednej z ram kwadratowych zawiera nadto ornament, będący reminiscencją złotnictwa (paciorki). Tkaninę krakowską należy datować na III - IV w.

Znacznie pospolitszy typ dekoracji spotykamy na prostokątnym panneau z tkaniny (fig. 28) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary: 22×20,5 cm. Ornament brunatny



Fig. 28.

(purpurowy) na naturalnym tle lnu. Dekoracja składa się ze stosunkowo wąskiej bordjury z ciemnego pasa, przeciętego wewnątrz nitką, z której wychodzi rąbek ząbkowy (ząbki w kształcie trójkątów). Wewnątrz tej bordjury cała powierzchnia, z wyjątkiem prostokąta w środku, jest ozdobiona plecionką³ nitkową w formie kraty rautowej. Prostokąt w środku jest pokryty po dwu bokach wewnętrznych linią falistą i spiralą. po dwu drugich tylko spiralą (?) nitkową; w środku zawiera jeszcze jeden prostokąt, mający wewnątrz cztery rozety, czy też tylko kółka, z jakimś niewyraźnym ornamentem wewnątrz. Wzór plecionki nitkowej w kształcie kraty rautowej występuje na kilku tkaninach w Berlinie, np. na tkaninie⁴ z IV w., na tkaninie w Muzeum Egipskim w Kairze również z IV w.⁵

Analogiczne panneau istnieje w Musée des Tissus w Lyonie⁶. Poza tym częściowo zbliżone są dwie tkaniny w Londynie. W jednej (T. 48, 1917) wzór wewnętrzny różni się od naszego o tyle, że w punktach spotkania narożników rautów są jeszcze jakby gwiazdy, a niema środkowego prostokąta; tkanina pochodzi z IV - V w. W drugiej (747, 1886) z Akhmimu z III - IV w., gdzie również niema środkowego prostokąta, jest inna bordjura i wogóle cały kształt panneau. Porównać także można podobny wzór rautów na jeszcze jednej tkaninie w Londynie⁷ z Akhmimu z IV - V w. Myślę, że tkaninę krakowską można datować na IV w

¹ Kendrick, I, tabl. XXVII, nr. 188.

² Tamże, nr. 187.

³ Wulff-Volbach nazywają taki wzór: »Bandgeflecht als Rautengitter«, o. c., p. 34.

⁴ Wulff, tabl. 61, nr. 9680, p. 34.

⁵ Dimand, tabl. IX, fig. 30.

⁶ Fotografję jego zawdzięczam dr St. Sawickiej.

⁷ Kendrick, I, tabl. IV, nr. 205.

Wspomnę teraz pokrótce o szeregu tkanin, które nie są na tyle ciekawe, aby je reprodukować, względnie należą do wspomnianych już typów ornamentalnych. Są to naogół drobne fragmenty. Należą one do ostatniej omawianej grupy: tkanin o przeważającej ozdobie roślinnej i tkanin o przeważającej dekoracji ściśle geometrycznej. Są to za drobne i za mało ważne rzeczy, aby je szczegółowo rozbierać; wobec tego podaję tylko wymiary, typ dekoracji i prawdopodobną datę. Fragmenty znajdują się w Muzeum uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (teka pod nr. inw. 9352); podaję tylko numery, poszczególne z nich oznaczające.

Roślinna dekoracja występuje na kilku fragmentach:

21. Część szlaku, długość 21, szer. 5 cm., jednobarwny, brunatno-purpurowa wić roślinna, III—V w.

23. Fragment szlaku, dziś szary, prawdopodobnie pierwotnie zielony; długość 14, szer. 8 cm., lekka, podwójna wić, ładnie i swobodnie stylizowana; III—V w.

28. Drobny fragment szlaku z bardzo ładną wicią koloru niebieskiego; długość 14, szer. 5 cm., III—V w.

45. 25×8,5 cm. Fragment z dekoracją roślinną barwy granatowej; IV—V w.

47. Panneau w kształcie zaostrego jaja. W środku wzór czysto geometryczny, otoczony bordjurą, składającą się z 3 pasów: 1) bory w rodzaju spirali wiciowej (Spiralranke), 2) czarnej linii, 3) na zewnątrz wybiegających stylizowanych kwiatków; III—V w.

Kilka fragmentów czysto geometrycznych:

35. Fragment (14,5×9,5 cm.) szerokiego szlaku; jednobarwny, czysto geometryczny. III—IV w.

36. Długi fragment (45,5×7) szerokiego szlaku; jednobarwny, czysto geometryczny; nitki wzoru częściowo zniszczone; III—IV w.

37. Kwadratowe panneau. Wymiary: 6,5² cm. Wzór drobny, czysto geometryczny, jednobarwny. III—V w.

38. Panneau. Wymiary 10² cm. Wzór czysto geometryczny, jednobarwny. III—IV w.

40. Kwadratowe panneau. Zachowana tylko połowa. Wymiary: 26×12 cm. Czysto geometryczny wzór jednobarwny. III—IV w.

42. Szlak ozdobiony rodzajem całkowicie zgeometryzowanej, linearnie traktowanej plecionki barwy granatowej. Wymiary 9×5 cm. III—V w.

46. Potrójny szlak granatowy; wymiary 9,5×4,5 cm. Bez wzoru. III—V w. (?)

Prócz tego kilka drobnych fragmentów, bardzo zniszczonych, lub bez żadnego znaczenia artystycznego.

Wszystkie dotychczas omówione tkaniny były albo clavusami, czy szlakami lub panneaux, wszytymi w tkaniny, tuniki lub zasłony. Osobno zbieram teraz kilka okazów o typie ozdób rzucikowych (tak zwanych »Streumuster«). Są to wielkie lub małe kwiaty, rozrzucone na tle niebarwionej tkaniny. Mamy trzy takie resztki w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie:

Fragment tkaniny w technice gobelinowej (nr. inw. 9352.8) z zachowaną wielką rozetą. (Fig. 29). Średnica fragmentu 10¹/₂ cm. Środkowa część rozety jest pomarańczowa; cztery ramiona są ciemno-czerwone, między nimi wypełnienia niebieskie (to, co szare na reprodukcji); tło naturalnej, żółtej barwy lnu naszyte jest na fragment tkaniny barwy ciemnoczerwonej (czy pierwotny?). Porównać można rozety na kilku tka-

ninach w Berlinie¹ z IV w., a wśród nich szczególnie zupełnie analogicznie stylizowaną i w tych samych barwach utrzymaną rozetę na jednej tkaninie² również z IV—V w., którą Wulff-Volbach określają jako koptyjską (z powodu obecności orła z wieńcem w dziobie).

Tkanina w Muz. uniw. w Krakowie (nr. inw. 9352.1) (fig. 30) jest ostrzępionym fragmentem o wymiarach mniej więcej 20×8 cm. Tło żółte (ładne płótno); w zielonej skorupie pączka z żółtym środkiem, pięciopłatkowy nierozkwitły kwiat czerwony i rozsiane czerwono-zielone drobne pączki z żółtymi punktami, to zn. palmeta kwiatowa. Pod względem rozmieszczenia wzoru można porównać tkaniny w Berlinie³ z IV/V w. i IV w.

Trzeci fragment, nr. inw. 9352.3, o wymiarach 10×11 cm. (fig. 31) różni się od poprzednich tem, że wszystkie kwiaty są zebrane blisko obok siebie i dość nieregularnie rozłożone. Poszczególne z nich są zielone i żółte w środku, obwiedzione granatową nitką; zielone

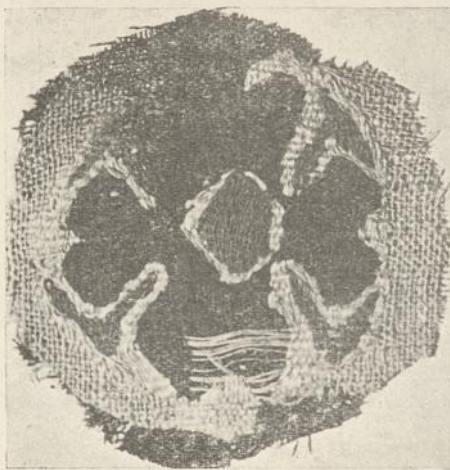


Fig. 29.

i czerwone z jasnym środkiem; żółte, niebiesko obwiedzione; niebiesko czerwona- we, granatowo obwiedzione. Zupełnie podobnie stylizowane kwiaty widać na tkaninie z IV—V w. w Kunstgewerbemuseum w Göteborgu⁴. Zniszczenie fragmentu krakowskiego nie



Fig. 30.

pozwała stwierdzić, czy poszczególne motywy kwiatowe nie pozostawały w związku, to znaczy, czy nie tkwiły na łądych i t. p.

Wszystkie te trzy fragmenty w Muz. uniw. w Krakowie trzeba datować na w. IV—V. Najbardziej uderzające jest w nich to, że motywy kwiatów i liści, czy pączków, są traktowane zupełnie naturalistycznie z bardzo słabym tylko zkonwencjonalizowaniem kolorystyki. Pod względem technicznym uderza, jak dobrze zachowały się barwy. Naturalistyczna kolorystyka i takież rysunek tych kwiatów daleko pozostaje od naturalistycznego stylu koptyjskiego. Tam efekt polegał na dobieraniu wielu barw w drobnych raczej wzorach, tu zaś — niewiele o wyraźnych tonach. Kolorystyka tych tkanin jest

¹ Wulff-Volbach: nr. 9095, tabl. 48, p. 14.

² Wulff-Volbach, tabl. 13, nr. 6811, p. 13.

³ Wulff-Volbach, tabl. 48, nr. 9095, p. 14; tabl. 51, nr. 6235, p. 20.

⁴ Dimand, tabl. V, fig. 12.

bez wątpienia w związku z późnohellenistycznym stylem w Egipcie. Sprawę tę omówimy jeszcze poniżej.

Epoka przejścia i symbolów chrześcijańskich.

Z doby symbolów chrześcijańskich i stylu przejściowego jest najważniejsze prostokątne panneau (fig. 32) w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (nr. inw. VII 1004; pochodzenie nieznane według inwentarza). Wymiary samego panneau 31,5×36 cm.; u góry i dołu zachowane resztki tkaniny. Tkane kolorową wełną i niebarwioną lnianą nitką. Środek panneau zajmuje prostokąt z wpisaniem kołem, w którym znajduje się scena figuralna. Prostokąt otacza szeroka bordjura, zawierająca ornament z powiązanych kół w rodzaju zaplecionego sznura, tak często występujący w tkactwie egipskim; wewnątrz kół są wrysowane ozdoby z czerwonych kwiatów i zielonych łodyżek. Całość otacza prostolinijna borta nieozdobna. Wszystkie ornamenty (figuralne, roślinne i geometryczne) były prawdopodobnie purpurowe, dziś są ciemnoczerwone. Ornament powiązanych kół już omówiłem. Najciekawsza jest tu scena figuralna w środkowym kole, przedstawiająca Abrahama, który zabija Izaaka. Abraham, oddany w trzech czwartych, ma na sobie krótką tunikę, lub może tylko spodnie (?), a górną część ciała obnażoną z zarzuconym na ramionach wielkim płaszczem, rozwianym na prawo; lewą ręką chwytą syna za włosy. w prawej trzyma poziomo krótki, a szeroki miecz, którym zamierza się na Izaaka. Ten z głową zwróconą w trzech czwartych ku Abrahamowi, ciałem *en face*, napół klęczy, opierając ręce na bokach — względnie, może ma je związane z tyłu. Całość jest bardzo dobrze wkompowana w koło; świadczy o tem szczególnie płaszcz Abrahama, wypełniający wolną przestrzeń ponad głową Izaaka. Celem wypełnienia przestrzeni są również wszędzie w tle rozrzucone kwiaty, liście i łodyżki. W narożnikach prostokąta są także umieszczone kwiaty na łodyżkach.

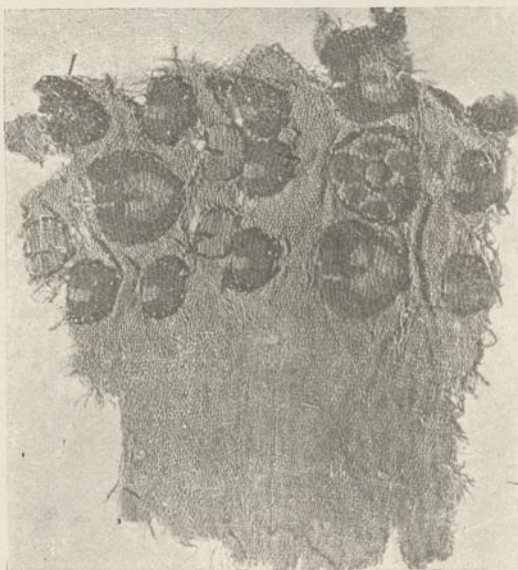


Fig. 31.

Fragment ten przypomina bardzo fragment z Victoria and Albert Museum, Kendrick nr. 56; jest to analogia kompozycyjna; różnice polegają tylko na tem, że fragment londyński ma grubiej stylizowaną dekorację roślinną i geometryczną. W cwiłkach między środkowym kołem, a okalającym je kwadratem wrysowano tu jakby spirale plecionkowe; są to nitki lniane na tle ciemnej wełny, gdy na fragmencie krakowskim wzór jest konsekwentnie wykonany tylko wełną. Poza tem tam Perseus jest nagi, a u nas Abraham odziany, przynajmniej częściowo; Meduza na tkaninie londyńskiej i Izaak na krakowskiej są tak samo traktowani. Motywy ruchu są lepsze na londyńskiej, Perseus ma zgrabniejszą pozę i zręczniejszy ruch, a całość jest bodaj lepiej wpisana w koło;

w ustawieniu nóg Perseusa widać pewien wysięk i rozmach ciała. Jeśliby się oba te przedstawienia uważało za tensam temat, to możnaby powiedzieć, że tu oddana wcześniejsza chwila akcji, gdyż Perseus trzyma miecz jeszcze daleko, z boku swego ciała i dopiero zamierza uderzyć Meduzę, gdy na naszej tkaninie miecz jest już jakby w połowie drogi ruchu, który ma wykonać. Motywy w splotach w bordjurdze są analogiczne na obu tkaninach — z małymi wyjątkami. Tak więc przyznałbym tkaninie londyńskiej

większą wartość artystyczną; jest ona datowana na IV—V w., a pochodzi z Akhmimu.

Można dalej porównać tkaninę krakowską z fragmentem o podobnej treści figuralnej, reprodukowanym przez Falkego¹.

Pełne pokrewieństwo z naszą sceną znajdujemy na tkaninie z Crefeld². Zbliżenie³ to odnosi się do pozy ciała i ustawienia nóg Abrahama, sposobu trzymania miecza, motywu rozwianego płaszcza, całej postaci Izaaka i jej szczegółów. Okaz ten jest datowany przez Schultzego na w. V—VI. Dalej scena nasza przypomina scenę na tkaninie w Musée des Tissus w Lyonie⁴. Charakterystyczną różnicę stanowi obecność ołtarza i drobny szczegół, że Abraham odwraca głowę od swej ofiary. Dalszą analogję mamy w innej tkaninie z Akhmimu⁵. Biorąc pod uwagę całkowite podobieństwo sceny na tkaninie krakowskiej do sceny na crefeldzkiej



Fig. 32.

z jednej strony, a pewną pospolitość rysunku w stosunku do londyńskiej, datowanej na IV—V w. z drugiej, jak również fakt, że ołtarz nie musi koniecznie występować w scenie ofiary Abrahama⁶, myślę, że scenę krakowską należy uważać za ten temat, ale datować raczej na w. V.

¹ Seidenweberei, I, fig. 14.

² Schultze, Alte Stoffe, fig. 7.

³ Tkaniny te są prawie takie same.

⁴ Grüneisen, L'art copte, t. XXIV, 5.

⁵ Forrer, Frühchristliche Alterthümer aus Achmim-Panopolis, t. IX, nr. 8. — Oczywiście data autora (II—III w.) jest za wczesna.

⁶ Nagość lub brak nagości niczego nie oznacza w sztuce chrześcijańskich Egipcjan, którzy w tych rzeczach bardzo swobodnie zachowywali się w sztuce. — Cf. Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. Kunst in Alexandrien, p. 43 sq.

Nie ulega wątpliwości, że chrześcijańskie przedstawienia Abrahama, zabijającego Izaaka opierają się o grecki typ ikonograficzny Perseusa i Meduzy, jak to już wynika choćby z podanych tu związków¹. Nie mam zamiaru przeprowadzać tu genezy i rozwoju tego typu w sztuce greckiej. Przypominam, że najstarszym zabytkiem jest metopa ze świątyni w Selinuncie². Jest to wyobrażenie drugiego szczegółu tego mitu, to jest chwili, gdy Perseus odcina głowę Meduzie. Pierwszy, gdy siostry Meduzy ścigają uciekającego Perseusa, wcale nie wchodzi dla nas w rachubę; występuje on już na skrzyni Kypselosa (Perseus już zabił Meduzę i ucieka z jej głową). Sztuka chrześcijańska w tym wypadku, jak tylu innych, czerpie ze schematów ikonograficznych hellenistycznych³.

Prostokątne panneau z tuniki (fig. 33) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 109). Wymiary: bok dłuższy 21 cm., krótszy 19 cm. Tkane granatową wełną i niebarwioną lnianą nicią (6 nitki na 1 cm.). Panneau składa się z kompozycji centralnej w medaljonie, zawartym w prostokątnej ramie; dokoła obiega ją szeroka, wzorzysta bordjura, naokoło której są umieszczone na linii falistej, wypełnionej kropkami, bardzo stylizowane, suche palmy. W medaljonie środkowym widać postać ludzką, o wielkiej głowie, oddanej *de face*, z prawą ręką wzniesioną, o szerokich palcach, lewą spuszczoną z podobnie rozłożonymi palcami. Nogi oddane bardzo nieudolnie (szeroko rozstawione) tak co do skrótów, jak rysunku stóp. Silnie zaznaczony *phallus*. Postać ta stoi w pejzażu, zaznaczonym jakby symbolicznie na lewo i prawo za pomocą łądyg i kwiatów, czy liści — z wyraźną dążnością dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni. W szerokiej bordjurze widać w grubym sposobie oddane naczynia, z wychodzącymi z nich łądygami, zbliżone w typie układu roślin i naczynia do takichże przedmiotów na tkaninie fig. 11. Są tam dwa typy naczyń, jedno wybrzuszone i niskie na szerokiej stopie, drugie znacznie smuklejsze. Obok naczyń umieszczono hakowate spirale w kształcie litery S, jakie też widać na jednej tkaninie w Berlinie koło postaci ludzkich⁴. Prawdopodobnie są to ucha wazy, które straciły organiczny związek z nią i stały się samodzielnym czynnikiem⁵. Najlepiej wykonany jest rząd palmet. Można by powiedzieć, że istnieje tu niewspółmierność pomiędzy nieudolnym oddaniem postaci ludzkiej, a dobrą tradycją ornamentyki hellenistycznej w stylizacji palmet na linii falistej.

Podobnie stylizowaną postać ludzką, ale o wiele poprawniej choć bardziej sztywnie narysowaną, widać na tkaninie z Akhmimu z V—VI w. w Londynie⁶. Podziały



Fig. 33.

¹ Porównać można, co mówi Grüneisen, *Art copte*, p. 86 sq. o rozwoju typu ikonograficznego ofiary Abrahama. Sądy Grüneisena należy brać bardzo krytycznie.

² Roscher, *Lex.*, 3/2, 2032.

³ Cf. K. Lehmann-Hartleben, *Bellerophon und der Reiterheilige*, *Röm. Mitt.*, 38/39, 1923/4.

⁴ Wulff-Volbach, nr. 9027, tabl. 81, p. 59.

⁵ Cf. Wulff-Volbach, tabl. 65, nr. 9010, p. 40.

⁶ Kendrick, II, tabl. XXI, nr. 383.

tego pasa zawierają postaci ludzkie wśród wyraźnie stylizowanej wici roślinnej. Tradycja hellenistyczna jest na tkaninie londyńskiej silniejsza, ale sama sztywność i schematyczność postaci dowodzi, że powstała ona później, niż w epoce grecko-rzymskiej. Nasza tkanina ma ornamenty grubiej wykonane. Nieco podobne postaci ludzkie występują jeszcze na innej tkaninie londyńskiej, pochodzącej również z Akhmimu z V—VI w.¹ Bliższa londyńskiej, niż lwowskiej co do sztywności, a pokrewna stylistycznie, jest tkanina w Berlinie² z VI - VII w, która jest jednak znacznie bardziej wielobarwna. Prawie zupełnie podobna jest postać ludzka na tkaninie w Berlinie³, datowanej przez Wulffa na IV—V w.

We wszystkich tych wypadkach postać ludzka stała się skonwencjonalizowanym czynnikiem zdobniczym, mającym wypełnić daną powierzchnię. Znaczenia symbolicznego nie należy się tu dopatrywać.

Tkaninę lwowską datowałbym wobec podanych analogij z jednej strony, a niedolności rysunku z drugiej, na w. V—VI — raczej z przesunięciem na VI.



Fig. 34.

Fragment wielkiego panneau w Muz. Czapskich w Krakowie (fig. 34). Dłuższy bok ok. 35, krótszy ok. 29 cm. W szczątkowym stanie zachowana część zasłony (?). Tło było prawdopodobnie żółte, wzór czerwony; środkowy, prostokątny blok wewnętrzny brunatny (?). Dekoracja składa się z wielkiego środkowego prostokąta, jednostajnie zabarwionego, bez ozdoby, wokół którego biegnie jednostajny szereg łączących się półkoli z punktami wewnątrz. U góry, nad tym prostokątem widać pod dwiema arkadami naczynia niskie, o bardzo grubej stopie, z małymi uchami, z których wychodziły rośliny (?).⁴ W dwu arkadach u dołu centralnego prostokąta znajdują się podobne wazy ze zwierzętami, czy ptakami u góry. Cała bordjura wokół środkowych płaszczyzn jest wypełniona scenami figuralnymi, które wskutek wielkiego zniszczenia tkaniny w tych miejscach są tu i owdzie niejasne. Sceny te idą

naprzemian z medaljonami, zawierającymi również postaci ludzkie lub wazy. Medaljonów było prawie napewno sześć: w każdym narożniku bordjury i w środku dłuższych boków. Na reprodukcji fragment po prawej stronie jest źle złączony z resztą tkaniny; powinien być umieszczony u spodu większego fragmentu, zgodnie z układem górnej sceny, gdyż z położenia postaci po lewej stronie bordjury widać, że cała bordjura była dekorowana poziomo. Scena figuralna, umieszczona między dwoma górnymi medaljonami, składa się z pięciu postaci, z których środkowa siedzi (?) na jakimś zwierzęciu.

¹ Kendrick, II, tabl. XX, nr. 365.

² Wulff-Volbach, tabl. 81, nr. 4605, p. 58.

³ Wulff-Volbach, tabl. 75, nr. 4623, p. 47.

⁴ Może są to heraldycznie ustawione ptaki?

Wszystkie postaci, z wyjątkiem jednej, wznoszą prawą rękę (tylko 3 palce oddane), a opuszczają lewą. Dwie krańcowe postaci mają na piersiach wyraźne równoramienne krzyże. Sceny poniżej bocznych, górnych medaljonów nie są jasne. Może są tam kentaury, choć nogi końskie nie są zakończone kopytami. Poniżej lewego środkowego medaljonu widać dwie postaci ludzkie o głowach, przypominających Anubisa (?). W prawym osobnym fragmencie jest zachowanych pięć postaci; na piersi jednej widać wyraźnie krzyż równoramienny. Ornamentyka tej tkaniny jest bardzo prosta i nie daje żadnego punktu do datowania tkaniny. Postaci ludzkie są stylizowane niezwykle nieudolnie. Ruchy są silnie skonwencjonalizowane, ustawienie nóg niezręczne; u rąk oddane tylko trzy palce. Z drugiej strony, jasny podział na powierzchnie dekoracyjne, wyodrębnienie środkowej płaszczyzny i ornamentyka (obecność medaljonów, linja falista z półkol) nie pozwala mi zaliczyć tej tkaniny do epoki koptyjskiej. Krzyże każą mi ją włączyć do epoki symbolów chrześcijańskich; uważałbym ją za robotę koptyjską VI w. Analogij nie znam.

Zauważyć należy, że umieszczenie postaci ludzkich lub waz pod arkadami jest stosunkowo rzadkie¹. Również wyjątkowe jest umieszczenie jednobarwnego bloku jako płaszczyzny środkowej na tkaninie. Pod względem złożenia czynników dekoracyjnych tkanina w Muz. Czapskich jest więc szczególnie, ale wartości artystycznej nie posiada.

Owalne panneau z tkaniny z ptakiem w Muz. XX. Czartoryskich (nr. inw. VII, 1004; pochodzenie nieznane) w Krakowie jest jednym z najładniejszych fragmentów w materiale polskim (ob. winietę na str. 231). Wymiary całego fragmentu: 30 × 24 cm.; samego medaljonu: wys. 17, szer. 13,5 cm. Dekoracja przedstawia owalny medaljon o fioletowym tle, otoczony dość szeroką bordjurą z ładnie stylizowaną wiciową spiralą z dodaniem punktów. W medaljon jest wkomponowany bardzo pięknego rysunku orzeł złoty; czerwone linje uwydatniają modelunek i pióra; oko jest czarne. W dziobie trzyma równoramienny krzyż.

Wić w tym typie, jak na naszej tkaninie, jest zupełnie hellenistyczna², a nawet opiera się na starej tradycji czysto greckiej. Porównać z nią można przedewszystkiem wić na fryzie z Kalb Luzeł w Syrii³, która różni się od krakowskiej tylko szerszym rozwinięciem liścia i obecnością drugiej, krótkiej łodyżki. Widoczne tu jest nawiązanie do wici greckiej V w. przed Chr.⁴. Na tkaninie krakowskiej jest wić, już jednak nieco schematyczna i skonwencjonalizowana. Punkty wypełniające bortę wiciową znamy z ornamentyki klasycznej greckiej — choćby z V w.

Ptak, jak wiadomo, należy do ulubionych czynników ozdoby i bywa przedstawiany czyto symbolicznie, czyto czysto dekoracyjnie. Nie będę tu wspominał o motywie ptaka w dekoracjach hellenistycznych, czy rzymskich, ani w późniejszej sztuce chrześcijańskiej⁵. Topy nas za daleko zaprowadziło. W tkactwie egipskim ptak — można powiedzieć — nie występuje bardzo często, przynajmniej, o ile widać z materiału zabytkowego. Widać go jednak w kompozycjach i układach ornamentalnych, np. wśród skre-

¹ Występuje np.: Wulff-Volbach, tabl. 81, nr. 4005, p. 58; nr. 9025, p. 59; nr. 6989, p. 59 itd.

² O wici cf. powyżej.

³ Riegl, *Stilfragen*, p. 293, fig. 158.

⁴ Riegl, *Stilfragen*, p. 196, fig. 96.

⁵ Np. na malowidłach pompejańskich, w rękopisach starochrześcijańskich lub późniejszych bizantyńskich i zachodnio-europejskich, na tkaninach wschodnich, np. na złotej tkaninie z kogutami w Sancta Sanctorum (VI w.?).

tów wici; bywa wtedy traktowany zupełnie naturalistycznie¹. Takie naturalistyczne traktowanie — tak co do formy, jak kolorystyki — spotyka się także w tych wypadkach, gdy ptak jest wpisany w medaljon, jak na tkaninie w Berlinie, przypisanej przez Wulffa² III/IV w. Rama medaljonowa składa się tam z wieńca kwiatów i liści, co przypomina reliefy rzymskie i minjatury³. Bodaj jeszcze silniej naturalistyczny jest ptak na innej tkaninie w Berlinie⁴ z IV w., ujęty tylko w ciemne koło. Tu jest silnie zaznaczony pierwiastek pejzażowy: ptak siedzi na gałęzi wśród liści. Jak różne rodzaje ptaków są oddawane na tkaninach widać z przykładów londyńskich⁵. Jest rzeczą charakterystyczną, że na tkaninach epoki grecko-rzymskiej (III—V w. po Chr.) ptaki drapieżne rzadko występują (zdarzają się zaś różne drobne ptaszki, dalej papuga, paw itd.; najczęstsza jest przepiórka; rozpoznanie wielu ptaków nie jest możliwe, bo stylizacja nie jest dość wyraźna). W V w. ptak występuje już jako ptak heraldyczny⁶. W epoce symbolów chrześcijańskich ptaki oczywiście także występują np. na jednej tkaninie londyńskiej⁷. — Forma krzyża jest bardzo prosta; krzyże takie widzimy osobno przedstawiane na wielu fragmentach⁸.

Charakter stylistyczny egzemplarza krakowskiego jest zupełnie jednolity: zeszytowanie wici w bordjurze dobrze się zgadza z układem ptaka — o ile porównamy go z wymienionymi ptakami, przedstawionymi naturalistycznie. Analogij zupełnych do naszego zabytku nie znam; jest on w każdym razie rzadkością. Widzę w nim styl późnohellenistyczny tkactwa egipskiego i kładę go w początek epoki symbolów, w. V po Chr. Jest to jeden z najlepszych i najciekawszych zabytków w materiale polskim.

Drugi ważny jest fragment w Muz. XX. Czartoryskich w Krakowie z przedstawieniem krzyża (fig. 35). Wymiary całej tkaniny 33 × 26 cm. Wełna kolorowa i nić lniana. Szerokie, białe linje w wełnie tworzą szlak. Tło między niemi jest żółte, pozatem czerwone. Między linjami krzyż, którego trzy ramiona są objęte pół-medaljonem wieńcowym, czerwonym na białym tle o ozdobie ząbkowej, zakończonej kółkami. Tło krzyża jest zielone. Sam krzyż równoramienny, jest oddany jako wysadzany drogiemi kamieniami, co zaznaczono zapomocą różnobarwnych ornamentów geometrycznych i kolistego w środku⁹, oraz kwadratowych¹⁰, przeciętych przekątnie, na ramionach a prócz tego białych punktów. Cały krzyż okolony białą ramką; między ramionami u dołu na lewo jest granatowy ptak z czerwoną nóżką; na prawo czerwony ptak z granatową nóżką. Między górnymi ramionami na lewo: A, na prawo ω. W tym więc wypadku symbolizm nie ulega wątpliwości. Motyw krzyża jest znany dawno i wszędzie w ornamentyce. Spotykamy go u Egipjan¹¹. W epoce chrześcijańskiej należy, jak wiadomo, do stałego

¹ Dimand, tabl. XIII, nr. 45. Sądzę, że tkanina za wcześnie datowana przez Dimanda. Cf. wyżej.

² Wulff-Volbach, tabl. II, nr. 4653, p. 11.

³ Cf. Codex Rufinusa w Wiedniu.

⁴ Wulff-Volbach, tabl. 52, nr. 9136, p. 22.

⁵ Kendrick, I, tabl. XXIV, nr. 177; tabl. XXV, nr. 168. — Cf. Kendrick, I, p. 85.

⁶ Wulff-Volbach, tabl. 76, nr. 9134, p. 50. — Cf. dekoracyjne traktowanie ptaka: Gerspach, Tapisseries coptes, nr. 62, 96.

⁷ Kendrick, II, tabl. VIII, nr. 320.

⁸ Np. Kendrick, II, tabl. VI, nr. 314.

⁹ Wewnątrz żółte kółko, otoczone ciemnozielonym, potem białym pasem.

¹⁰ Kwadraty są ciemnozielone i czerwone, okolone żółtą ramką — zupełna reminiscencja złotnictwa; linja przekątna także żółta.

¹¹ Cf. Pierre Montet, La croix ansée des anciens Égyptiens, Rev. Arch., 1925. E. I. Butcher and W. M. Flinders Petrie, Early forms of the Cross in Ancient Egypt, 1916. Part III,

zasobu form zdobniczych i występuje na zabytkach wszelkich możliwych rodzajów. Przybiera wtedy różne formy¹ i występuje w towarzystwie innych pierwiastków symbolicznych i dekoracyjnych. Tkaniny egipskie tego czasu dają dość duży materiał zabytkowy w tym kierunku², a nawet na tkaninach tych w Polsce mamy kilka typów krzyża³.

W ujęciu zabytku krakowskiego rzuca się w oczy obecność Alfa i Omegi oraz ptaków pod względem symbolicznym, a uderzają reminiscencje złotnicze pod względem faktury i stylu.

Analogij istnieje bardzo dużo, ale w tym znamienym układzie, w jakim wymienione pierwiastki występują na tkaninie XX. Czartoryskich, nie znam podobieństw. Naj-



Fig. 35.

bliższy jest fragment w Londynie⁴, pochodzący z Akhmimu z V w. Zbliżone co do równoramiennego kształtu i wysadzania drogiem kamieniami są krzyże na tkaninie w Oddziale Egipskim w Muz. Berl.⁵ z Akhmimu z VI—VII w. (według Wulffa; czy nie za późno datowany?). Ptaki występują pod »Henkelkreuz« na innej tkaninie w Berlinie⁶ z Akhmimu z IV/V w. (według Wulf-



Fig. 36.

fa). Pokrewny, choć ujęty inaczej, bo w panneau prostokątne, jest krzyż na tkaninie z Akhmimu z V w.⁷; i tam w ramionach krzyża widać ptaki. Prócz tego typu krzyża o ramionach dość silnie rozszerzonych na boki, znany jest jeszcze inny podobny⁸. Jak

¹ Cf. Dalton, *Guide to the Early Christian antiquities in the British Museum*, p. 80. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, 1922, p. 287—8. Zresztą wiele przedstawień tego tematu. Cf. także Leclercq, *Croix et Crucifix*, Cabrol, *Dict. d'arch. chrét.*, III/2.

² Vide Kendrick, II, p. 6 sq. — *Studien zur Kunst des Ostens* Josef Strzygowski gewidmet, Wien, 1921 p. 102 sq.

³ Vide następne zabytki.

⁴ Kendrick, II, tabl. III, fig. 315.

⁵ Wulff-Volbach, tabl. 32, nr. Äg. Abt. II456, p. III.

⁶ Wulff-Volbach, tabl. 12, nr. 9201, p. III.

⁷ Kendrick, II, tabl. VI, p. 314.

⁸ Kendrick, II, tabl. III, p. 311, 316. — Porównać także można krzyż: *Studien zur Kunst des Ostens* J. Strzygowski gewidmet, tabl. XIII, fig. 4 i p. 102/103.

tradycja krzyża, wysadzanego drogiemi kamieniami utrzymała się długo w sztuce koptyjskiej, to świadczy minjatura w Bibl. Nat. ms. copte 2 a, fol. 2 verso¹.

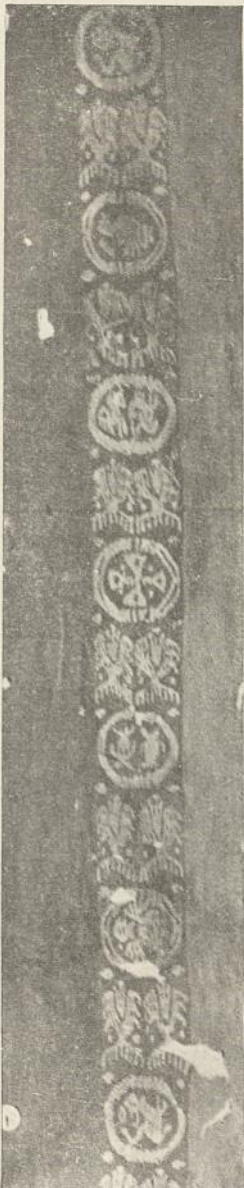


Fig. 37.

Wobec podanych analogij, zdaje mi się, że okaz krakowski można położyć w w. V.

Fragment szlaku z krzyżami (fig. 36). Własność prywatna. Wymiary: dług. 38, szer. samego szlaku 4 cm. Dekoracja szlaku jest niebieska i fioletowa na złotym tle lnu, a składa się z wąskiego pasa, otoczonego wąską bortą, z której wychodzi ornament »psa biegnącego«. Ozdoba pasa wewnętrznego zawiera naprzemian idące rauty i ciekawe grupy z dwu krzyżów, utworzone z plecionek, skręconych tak, że tworzą między krzyżami pole, w rodzaju węzła, zawierające wewnątrz inny krzyż (utworzony z poprzecznego ramienia, z którego w dół i w górę wychodzi trójkąt) jakoteż ornamenty kształtu kandelabrowego. Dekoracja tego rodzaju jest jedyna wśród tkanin w Polsce, a wogóle rzadka. O formach krzyża już mówiliśmy; krzyż czteroramienny, utworzony z plecionki jest również rzadki; motywy kandelabrowe, jak wiadomo, wywodzą się z mezopotamskiego »drzewa życia«². Oczywiście nazwa »motyw kandelabrowy«³ pochodzi od jego ogólnego podobieństwa do kandelabra, który był niezwykle ulubiony w zdobnictwie pompejańskim i rzymskim. O ile w sztuce mezopotamskiej »drzewo życia«, choć wybitnie stylizowane, zawsze ma mniej lub więcej naturalistyczny wygląd, to już na cylindrach przednioazjatyckich ma uproszczony kształt i esownice spiralne. Te esownice spotykamy na tkaninach egipskich⁴ i widzimy je również na naszej tkaninie⁵.

Poprawny rysunek i sposób stylizacji ornamentów tej tkaniny i występowanie krzyża każą ją datować na w. V.

Na szlaku z zasłony(?) w Muz. Czapskich w Krakowie (fig. 37) występuje podobny krzyż, jak na tkaninie w Muz. XX. Czartoryskich, tylko o wiele mniejszy i nie tak wspaniały. Wymiary fragmentu: dług. 96, szer. 17; szer. samego szlaku 3,5 cm.⁶ Tło tkaniny żółte (barwa naturalna lnu); wzór koloru tkaniny na ciemnym tle. Dekoracja składa się z kół, naprzemian idących, zawierających krzyże, zwierzęta ptaki oraz postaci(?) i z dość szczególnych ozdób, powstałych może z palmety. Pod względem stylistycznym fragment nie wnosi niczego nowego; wykonanie i rysunek są średnie. Porównać można z tkaniną w Londynie z V—VI w.⁷ Izolacja motywów każe go położyć w w. V/VI.

¹ Reprod.: Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte, tabl. XLIX, 1.

² Cf. Wünsche, Sagen vom Lebensbaum u. Lebenswasser, 1905. ³ Motyw ten nie jest właściwie opracowany

⁴ Motywy kandelabrowe występują na tkaninach egipskich w rozmaitych formach, np.: Dimand, fig. 60, a—h; Gerspach, Tapisseries, fig. 66, 105, 115, 132, 143, 147; Wulff-Volbach, passim. W epoce grecko-rzymskiej prawie ich niema. Za bardzo wczesny przykład uważałbym ten motyw na fragmencie clavusa w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie, nr. 21282. IV, F., L. Dz. 2941 o czerwonej i czarnej dekoracji, składającej się z dość zgeometryzowanej wici i rodzaju ornamentu kandelabrowego. (Nie reprodukuje tego fragmentu).

⁵ Cf. co mówi Dimand, o. c., p. 63 sq.

⁶ Jest tam jeszcze drugi fragment tej tkaniny.

⁷ Kendrick, II, nr. 307.

Do tej kategorii należy także urywek małego, prostokątnego panneau w Muz. Czapskich (fig. 38). Dług. 8 cm. Było na nim widocznie pięć równoramiennych krzyżów o dwu bokach w kształcie trójkąta, a dwu zakończonych jakby kółkami; jeden w środku i cztery w narożnikach. Między polami postaci ludzkie, dość niedołącznie stylizowane. Tło czerwone, ornamenty: zielone, żółte, białe, różowe. Wąska linijna borta. V—VI w.



Fig. 38.

Szlak (fig. 39) w Muz. Czapskich w Krakowie (z zasłony lub pokrycia); dług. 48, szer. 19 cm.; szer. samego szlaku 11 cm. Czarny wzór na żółtym naturalnym tle tkaniny. Dekoracja szlaku składa się z kompleksów zdobniczych o ogólnym kształcie sercowym, idących naprzemian z medaljonami, które są nie bardzo regularnymi (wada techniczna tylko) ośmiobokami. Kompleksy mają cechę motywów kandelabrowych: trzon zasadniczy tworzy element o kształcie zbliżonym do wazy, z którego wychodzi w górę linja prosta na kształt kolumnienki; mniej więcej w połowie tej kolumnienki rozchodzą się na prawo i lewo jakby esownice wolutowe, do wewnątrz skierowane. W medaljonach znajdują się stylizowane drzewka (?) i rauty (czy też wazy?). Ten środkowy pas jest ograniczony po bokach dwiema ciemnymi bortami, z wychodzącym z nich rąbkim ząbkowym. Najbardziej do tego okazu zbliża się fragment w Berlinie¹, spokrewniony pod względem stylistycznym i w kompleksach sercowych; pochodzi z VI—VII w. Tkaninę krakowską datowałbym na w. VI.



Fig. 39.

Wielki, bardzo zniszczony urywek tkaniny (fig. 40) (zasłona lub nakrycie) w Muz. Czapskich w Krakowie. Wymiary: 85×57 cm. W Muz. Czapskich znajduje się jeszcze sześć dużych kawałków tej samej tkaniny. Tło zielone, po którym biegnie wązki, gładki pasek żółty i dwa szlaki również żółte z czerwonym ornamentem. Przyozdobienie szlaków składa się z okrągłych medaljonów, łączonych z rautami, z których wychodzą na boki esownice wolutowe. W medaljonach gwiazdy, w rautach ornament niewyraźny. Podobny system łańcucha z kół i rautów znajduje się na tkaninie w Berlinie z IV/V według Wulffa². Dekoracja tkaniny berlińskiej jest lepsza w rysunku, a motywy figuralne są bardziej utrzymane w tradycji hellenistycznej, niż wypełnienia naszych rautów i kół. Tkaninę krakowską datuję więc na w. V—VI.

Podwójny szlak (fig. 41) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.30). Wymiary: dług. fragmentu 23,5, szer. 21 cm.; szerokość obu szlaków razem wraz z pasem między nimi 14 cm. Tło naturalne lnu, wzór brunatny (purpurowy?). Dekoracja

¹ Wulff-Volbach, tabl. 103, nr. 6879, p. 109.

² Wulff-Volbach, tabl. 76, nr. 9120, p. 49.

zachowanej części składa się z dwu obok siebie równoległe idących pasów, z których każdy jest wypełniony plecionką o charakterze wici. Zwoje plecionki tworzą okrągłe medaljony, w których idą naprzemian przedstawienia zająca i sześciu liści winnych, o łodyżkach, wychodzących ze środkowego koła, zdobnego siateczką. Przestrzenie między zwojami plecionki są wypełnione pączkami i liśćmi. Podstawę plecionki tworzy pięć ornamentów w kształcie ściętych owalów. Z dekoracją

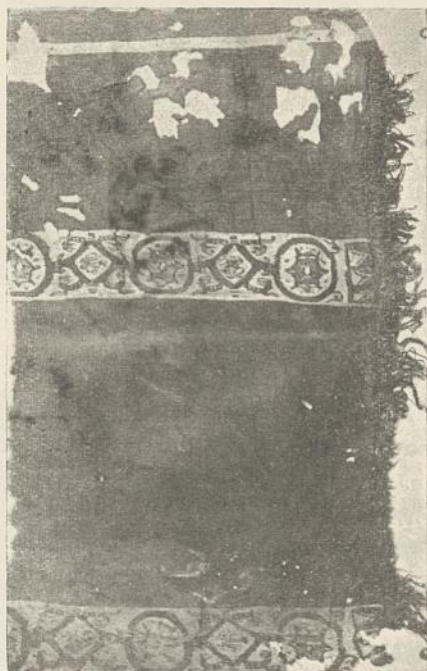


Fig. 40.

ta można porównać urywek w Londynie¹ z V w. Tkaninę krakowską kładę z uwagi na dobry rysunek w w. V. Wcześniej, to znaczy na epokę greckorzymską nie może być oznaczona, gdyż charakter liści, nieorganicznie związanych z centralnym kółkiem już odbiegł od cech ściśle hellenistycznych.

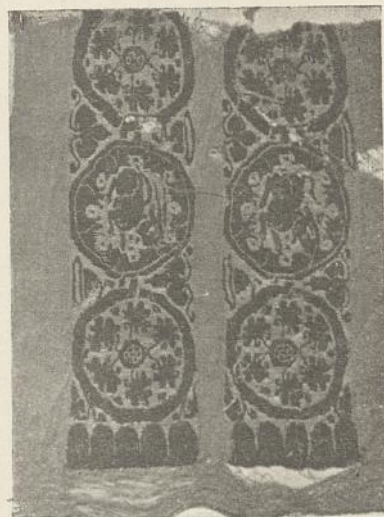


Fig. 41.

Urywek szlaku (fig. 42) w Uniw.

Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.29). Wymiary: dług. 21; szer. 9 cm.; szer. samego szlaku 5 cm. Barwy, jak na poprzednim. Dekoracja podobna, plecionciem tle i zające(?) na jasnym, V w.

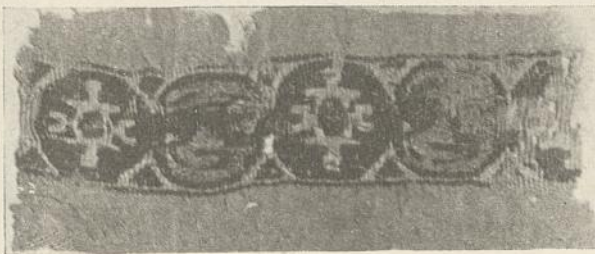


Fig. 42.

Wązki clavus (fig. 43) z medaljonami (z tuniki) w Muz. Czapskich w Krakowie. Dł. 49 cm. razem z dolnym medaljonem. W brunatnej borcie na tle czerwonym żółty wzór, składający się z rodzaju plecionki u góry o polach wewnętrznych i zewnętrznych, wypełnionych owalami; poniżej naprzemian idą rozety i pięciodzielne liście. W samym medaljonie ornament, nie dający się określić. Plecionka składa się właściwie z dwu linii falistych w rodzaju przezroczych łańcuszków. Na podstawie cech dekoracji datuję ten clavus na w. V—VI, choć nie wykluczam powstania w IV—V w.

¹ Kendrick, II, nr. 307.

Drobny urywek tkaniny (fig. 44) w Muz. Czapskich w Krakowie, zawierający jako dekorację dwa medaljoniki, zdobne przezroczeni ornamentami w rodzaju rautów o gwiaździstym rozczłonkowaniu.



Fig. 43.

Podobne w charakterze, lecz o bardziej wyraźnym układzie gwiaździstym, są dwa okazy tkanin w Londynie¹⁾ z V—VI w. Fragment krakowski także przypada na ten czas.

Przechodzę do tkanin o ozdobie czysto roślinnej i geometrycznej z tej epoki.

Duży fragment (fig. 45) tkaniny (nakrycia lub zasłony) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.31). Wymiary: długość 48, szer. 23,5 cm.; zniszczony i spłowiały. Na brunatnym tle tkaniny bardzo szeroki pas ciemnozielony, ograniczony dwiema bortami, zdobnemi wicią roślinną barwy jasnozielonej, o liściach ciemnozielonych, a szczegółach czerwonych i może żółtych. Wic²⁾ jest traktowana dość schematycznie i konwencjonalnie, w każdym razie brak tu naturalizmu fragmentu fig. 19. Liście i łodyżki są sztywne. Całość jest jednak jeszcze w tradycji hellenistycznej. Porównać można borty po bokach płaszczyzny na dwu tkaninach berlińskich z V—VI w.³⁾ Ze względu na wspomniane cechy myślę, że urywek krakowski należy datować na V w

Należy tu także urywek szlaku (fig. 46) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.17). Ozdoba polega na wici, która stała się tylko linią falistą, mającą w polach skrętów zgeometryzowane liście, ustawione po dwu stronach elementu środkowego, który stał się pałeczką —

prawie motywem kandelabrowym. Z uwagi na polichromję i brak zwartości motywów kładę tę tkaninę w w. V—VI. Jest to rzadka odmiana znanego typu dekoracji.

Wielki fragment (fig. 47), prawdopodobnie zasłony, w Muz. Czapskich w Krakowie,

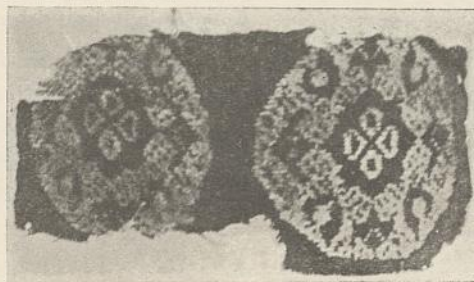


Fig. 44.



Fig. 45.

¹ Kendrick, II, 589 i 578.

² Cf. tekst powyżej.

³ Wulff-Volbach, tabl. 61, nr. 9636, p. 55; tabl. 75, nr. 9046, p. 58.

wykonany techniką, zbliżoną do późniejszej roboty »lancé«¹. Wymiary: 48 × 20 cm.² Dekoracja żółta składa się z wielkich rautów z rodzajem rozet w środku na zielonym tle³. Rauty te powstały przez pasy, z których każdy składa się z 4 kwadratów, wypełnionych rozetkami lub hakami. W miejscach styczności kierunku tych pasów są rauty (z rozetką w środku). Dekoracja ta jest w efekcie dość gruba, ale bardzo poprawna i umiarowa. Jest tu zastosowany wzór bez końca na płaszczyźnie (dwuwymiarowy). Porównać można z nim wzór na tkaninie w Londynie⁴ z V—VI w. a względnie i zbliżoną drugą tkaninę tamże z tego samego czasu⁵.

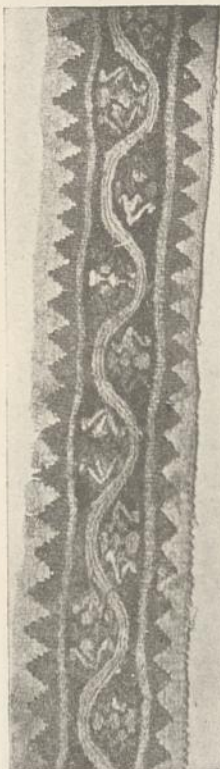


Fig. 46.



Fig. 47.



Fig. 48.

W całej dekoracji widać jeszcze jasność i przejrzystość hellenistycznej koncepcji, ale poszczególne motywy zatracają już swój pierwotny kształt znacznie więcej, niż na poprzedniej tkaninie. Tkaninę krakowską kładę również w w. V—VI.

Bardzo zbliżony do niej jest drugi duży i gruby kawałek (fig. 48) tkaniny w Muzeum Czapskich w Krakowie. Wymiary: 19,5 × 118,5 cm. Tkany techniką podobną do późniejszej »lancé«⁶. Dekoracja polega na szeregowaniu rautowych płaszczyzn, zawierających wewnątrz ozdoby w kształcie krzyża. Były użyte: barwa zielona, żółta (na borcie i w małych rautach) i jakaś barwa, która dziś jest pomidorowa. Prostokątne pasy, które na poprzedniej tkaninie były wypełnione kwadratami, są tu zajęte przez krótkie faliste linijki, bardzo nieregularne⁷. Elementy, łączące te prostokątne pasy, są tu albo rautami

¹ Za uwagę tę dziękuję prof. dr J. Pagaczewskiemu.

² W Muz. Czapskich jest jeszcze drugi szczałek tej samej tkaniny.

³ Ścisłe biorąc, są to rauty, przechodzące czasem w owale z punktem w środku, zawarte w postrzępionej linii jakby falistej.

⁴ Kendrick, II, tabl. XXIX, nr. 588.

⁵ o. c., nr. 579.

⁶ Uwagę tę zawdzięczam również prof. dr J. Pagaczewskiemu.

⁷ Przypominają òi chińskie.

z punktów, albo rautami z gwiazdką w środku. Ramiona środkowych ornamentów krzyżowych w polach rautowych wielkich kończą się jakby wolutkami i punktem, a między ramionami są umieszczone kółka z krzyżykami wewnątrz. Można z tą ozdobą porównać jeden okaz w Londynie¹ z V—VI w., zbliżonych zaś do obu teraz opisywanych tkanin jest kilka urywków tamże². Fragment krakowski kładę również w V—VI w. Zasada kompozycyjna i styl są takie same, jak na poprzednim fragmencie krakowskim.

Urywek szlaku czy tkaniny (fig. 49) wełnianej. Własność prywatna. Wymiary: dług. 60, szer. ok. 7 cm. Dekoracja na tle granatowym. Zasada zdobnicza znowu ta sama, to jest płaszczyzny rautowe, utworzone tu tylko przez poszczególne nitki. W środku tych płaszczyzn kółka (czy rozetki) z czterema punktami wewnątrz. Porównać można tkaninę w Londynie z Akhmimu z V—VI w.³ Tkaninę tę datuję podobnie.

Urywek szlaku (fig. 50) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.25). Wymiary: dług. ok. 23, szer. średnio 7 cm. Tło naturalne; miejsca na reprodukcji ciemne są zielonawo-niebieskie, reszta wzoru czerwona. Ozdoba składa się tylko z rautów, przedzielonych punktami, wszystko otoczone dość grubą linią białą. Co do efektu techniczno-artystycznego, da się ten okaz porównać z tkaniną w Londynie (»with inlaid designs«) z V—VI w.⁴ i z tkaniną w Berlinie, wykonaną w technice gobelinowej (wełna-len) z tego samego czasu⁵. Tkaniny takie należą do rzadkości. Pod względem zaś ornamentyki tkanina krakowska jest bardzo prosta; rauty w takim układzie nie występują w epoce grecko-rzymskiej. Kładę ją również w V—VI w.⁶

Epoka koptyjska.

Proste, jasne wzory dekoracyjne otrzymują w V—VI w. pewien inny charakter; zostaje często logika pomysłów hellenistycznych, ale czystość i przejrzystość pojedynczych motywów ztraca się. W epoce koptyjskiej rozwój ten idzie jeszcze dalej. Odosobnione dotąd i samodzielne motywy zaczynają się zlewać z sobą, aż powstają prawdziwe skupienia. Jednocześnie staje się zawiłą i bodaj barbarzyńską kolorystyka. Dążność do pełnego rozwinięcia bogatej barwności, opartej na zawiłanych motywach, staje się zasadniczą cechą nowego kierunku w tkactwie egipskim.

Naprzód opisuję tkaniny o tradycyjnych tematach (ludzie, zwierzęta i ozdoby), potem o tematach chrześcijańskich (święci), w końcu czysto ornamentalne.

Okrągłe panneau (fig. 51) z tuniki w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 112).



Fig. 49.



Fig. 50.

¹ Kendrick, II, tabl. XXIX, nr. 581.

² o. c., pl. XXIX. ³ Kendrick, II, nr. 575.

⁴ Kendrick, II, nr. 560, tabl. XXVII. ⁵ Wulff-Volbach, tabl. 17, nr. 9221, p. 15.

⁶ Do tego czasu można także zaliczyć podwójny szlak w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie L. dz. 2940 z kwiatkami i czerwonymi blokami, a »psem biegnącym« na bocznie,

Średnica medaljonu 10,2 cm. Tkanina bardzo gęsta (25 nitek na 1 cm). Wykonana wełną i lnem barwy ceglastej. Medaljon środkowy jest otoczony bordjurą o ornamentcie nieregularnych bloków czerwonych i żółtych, tudzież czerwonych i zielonych. Ornamenty te nie są rautami. W medaljonie na tle malinowo-czerwonym jeździec na jakimś zwierzęciu; u góry po lewej stronie małe zielone zwierzątko, konturowane czarno z żółtymi linjami wewnątrz. Prócz tego widać się po płaszczyźnie medaljonu ornament roślinny; łodygi są



Fig. 51.

żółte, reszta w barwach: zielonej, żółtej i czarnej. Cały rysunek, tak postaci, jak ornamentów, bardzo nieudolny, choć zasadniczy szkielec pomysłu można uchwycić na oryginalnie, gdzie lepiej widać jeźdźcę, niż na reprodukcji. Widać w całej kompozycji dążność do zdobniczego wypełnienia płaszczyzny. Dla tkaniny tej nie znam analogii i uważam ją za dość wyjątkową. Mam jednak wrażenie, że jest to bardzo słaba robota. Typ geometrycznych ozdób na bordjurdzie jest znany w epoce koptyjskiej, np. na kilku tkaninach w Londynie¹ z VI—VII w. i VI—VIII w. Typ postaci ludzkiej na koniu również występuje na tkaninach tej epoki. Powstaje pytanie, czy należy go zaliczyć do tradycyjnych tematów polowań, sprowadzonych do jednej tylko postaci, czy też postawić w związek z postacią świętego na koniu², przedmiotem często występującym w sztuce koptyjskiej? Formalnie zaliczam go do grupy tematów tradycyjnych. Jak ten był rozpowszechniony w epoce koptyjskiej, świadczy szereg tkanin³. Stylistycznie jest dość

bliska naszej jeszcze jedna tkanina w Londynie⁴, niewiadomego miejsca pochodzenia z VI—VII w., na której także widać podobny ornament bordjurowy. Tkaninę lwowską położyłbym ogólnie w w. VI—VIII. Bliższe określenie nie jest możliwe, bo nie posiada ona żadnych cech bardziej znamienych.

Panneau z rękawa tuniki w Muz. XX Czartoryskich w Krakowie; technika gobelinowa: wełna kolorowa i lniana nitka niebarwiona (fig. 52). Wymiary danego panneau: 32 × 20 cm. Tło całości czerwone; tło prostokątów zielone; szczegóły rysunkowe czerwone, zielone i kremowe (to jest barwy lnu). Dobrze zachowane z wyjątkiem środka, lekko u dołu zniszczonego. Wśród dwu bort u dołu i u góry biegnących, wypełnionych motywami zygzakowatymi (z dążnością do spirali) jest umieszczona kompozycja, podzielona na prostokąt środkowy i po 2 prostokąty po jego bokach, przedzielone poziomo wązkim pasem z linią falistą, wypełnioną punktami. Powstaje w ten sposób 5 płaszczyzn de-

¹ Kendrick, III, 642, 715.

² Cf. Strzygowski, Hellenist. und kopt. Kunst, p. 21 sqq.

³ Np. Kendrick, III, 689, a z wcześniejszych, z V—VI w. Kendrick, II, tabl. XIX, nr. 355 i inne.

⁴ Kendrick, III, tabl. XV, nr. 693.

koracyjnych. W środkowej widać 2 ptaki, ustawione heraldycznie po dwu stronach motywu kandelabrowego, którego część dolna składa się z motywu w kształcie serca z małym krzyżykiem wewnątrz, opartego na stylizowanej wici roślinnej, a górna rozwija się na prawo i lewo również w podobne motywy wiciowe. Górny prostokąt na lewo zawiera scenę z człowiekiem i zwierzęciem, będąca oczywistą reminiscencją scen polowań w epoce grecko-rzymskiej. Rodzaju zwierzęcia nie można odróżnić. Tensam przedmiot, tylko w odwróconym układzie, jest powtórzony w dolnej prawej płaszczyźnie. W lewym dolnym i prawym górnym prostokącie są zawarte po dwa ptaki i jakieś małe zwierzątka. Środkowa scena nawiązuje do starej tradycji wschodniej tak przez sam motyw kandelabrowy, wyraźnie pochodzący tu od »drzewa życia«, jak przez ustawienie ptaków w grupie przeciwstawnej. Widać tu w tematach figuralnych tensam rozwój, który znaleźliśmy



Fig. 52.

w motywie wazy: nawrót do grupy przeciwstawnej, np. w scenach ptaków czy zwierząt po dwu stronach naczynia¹. Jest to widoczne dążenie w sztuce chrześcijańskiej tego czasu.

Kompozycja naszej tkaniny przedstawia tę chwilę rozwoju tkactwa egipskiego, gdy motywy były jeszcze widocznie rozumiane: można odróżnić człowieka i zwierzę i motyw roślinny lub geometryczny. Tradycja hellenistyczna właściwie więc jeszcze istnieje, ale stylizacja jest już inna: motywy ludzi i zwierząt ulegają zgeometryzowaniu, co widać np. w rysunku zwierząt na naszej tkaninie, mających nogi oddane zapomocą niemal prostych linii; podobnie wygląda linia ich grzbietu. Ogólną cechą jest pewna kanciastość; kąty ostre. W ptakach środkowych widać dążność do ujęcia ich ciał jako bloków prawie okrągłych. Z pierwiastków zdobniczych prostsze są oddane poprawnie (linja falista), bardziej zawile mogą być zmienione do niepoznania. A nad wszystkim góruje bogaty efekt kolorystyczny. — Zupełnie takie samo panneau znajduje się w Londynie, datowane przez Kendricka² na w. VI—VIII, niewiadomego pochodzenia. Zdaje się, że i tkaninę krakowską trzeba tak szeroko datować. Nie znajduję cech stylistycznych, któreby pozwoliły bardziej zacieśnić granice czasowe. Krzyż jest umieszczony w tak niepozornym kształcie, że trudno go spostrzec — wobec tego wolno przypuścić, że tkanina powstała już podczas prześladowań Koptów przez Arabów.

Stylistycznie do tej samej grupy należy długi szlak (fig. 53) w Muz. XX. Czartoryskich (nr. inw. VII, 1093.2) w Krakowie. Długość 164 cm; szer. 11 - 11,8 cm. Technika zwykła. Bardzo dobrze zachowany. Składa on się z pasa środkowego, otoczonego po bokach bortą, którą zdoła dość sucha, żółta wici roślinna na czarnym tle. Tło samego

¹ Reljefy w Rawennie itd. Por. wyżej o motywie wazy.

² Kendrick, III, tabl. XIII, nr. 690.

szlaku jest czerwone; ozdoby żółte, zielone, niebieskie, białe. Ornamentacja tego wewnętrznego pasa składa się z lekko zaznaczonych jakby sznurem paciorków, medalionów z wpisanymi ptakami i zwierzętami. Medaljony te są połączone zapomocą całego systemu kandelabrow i przedmiotów, naśladowujących drogie kamienie; przyczem stale wraca motyw jakby przerwanej podkowy. W medaljonach widać jakieś małe zwierzę i ptaka, którego niepodobna określić. Szlak ten oczywiście nie należy do tuniki, z której pochodzi poprzednie panneau. Jest to szlak z jakiejś zasłony, lub czegoś podobnego. Poszczególne pierwiastki ozdoby są stylizowane nierównomiernie:



Fig. 53.

wić na bortach jest stosunkowo dobrze narysowana, choć liście straciły już swój związek z przyrodą. W zwierzątku i ptaku widać również tradycję hellenistyczną, ale cały system ozdoby w środkowym pasie szlaku, lubo że w całości stosunkowo przejrzysty, nie tłumaczy się jasno w motywach. Na mocy tych cech datuję tkaninę również na w. V—VIII, ale myślę, że mogła powstać na początku tego okresu. W porównaniu z poprzednim panneau tradycja hellenistyczna jest w niej silniejsza; przestylizowanie zwierząt jeszcze tak daleko jak tam nie poszło.



Fig. 54.

Dość jasna jest tradycja hellenistyczna

także na okrągłym panneau (fig. 54) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Średnica: 14 cm. W borce zewnętrznej znajduje się niebieska płaszczyzna kolista, zdobna w bardzo sucho stylizowaną żółtą wicę roślinną, dekorowana rautami, w których są umieszczone palmety i przestylizowane do niepoznania zwierzęta; te ornamenty są żółte, czerwone i zielone. Motyw wici rozważyliśmy już szczegółowo powyżej. Na poprzednich tkaninach (epoki grecko-rzymskiej) wici były mniej lub więcej naturalistyczne. Tu mamy przykład prawie całkowitego zgeometryzowania tego motywu. Zbliżoną, ściśle geometryczną stylizację wici znamy w Egipcie znacznie wcześniej; widać ją np. na wapiennych modelach hełmów egipskich epoki hellenistycznej (sztuka aleksandryjska z czasów początków Ptolemeuszów)¹. Porównać także można stylizację wici na mozaikach rzymskich, np. na mozaice z Heraklesem w Liria nieopodal Walencji w Hiszpanji², a częściowo zbliżona występuje także na zabytkach egipsko-chrześcijańskich³. Tak stylizowany kształt wici nie jest więc niczem nadzwyczajnym, jak to zresztą potwierdzają i tkaniny egipskie. Prawie taki sam fragment jak krakowski znajduje się w Berlinie; różnica polega tylko

¹ Arch. Jahrbuch, 1920, Beilage I; tekst Anz. p. 3 sqq. i Jahrb. p. 8.

² Arch. Jahrb., 1922, tabl. I.

³ Strzygowski, Hell. u. kopt. Kunst in Alexandrien, p. 49, fig. 34 i p. 86, fig. 62.

na tem, że na tkaninie berlińskiej¹ w rautach są wyłącznie palmety. Panneau berlińskie pochodzi według Wulffa z VI/VII w. Zwierzęta na tkaninie krakowskiej są bardzo nieudolnie rysowane, byłbym więc skłonny położyć ją raczej w VII w. Na obu tkaninach widać dobrze, jaka panowała wtedy niewspółnomierność w traktowaniu motywów: wić, choć zgeometryzowana, jest bardzo poprawnie i umiarkowo oddana, a palmety są palmetami w zaniku. Nie można jednak w tym wypadku mówić o barbaryzacji motywów, lecz tylko o uproszczeniu.

Okrągłe panneau (fig. 55) z tuniki w Muz. techn.-przem. w Krakowie jest przykładem jeszcze innej tendencji sztuki koptyjskiej tego czasu. Wymiary: średnica ok. 16,5 cm. Rysunek jednobarwny na tle purpurowem. Panneau składa się ze środkowego medaljonu o nieregularnym kształcie, zbliżonym do koła, otoczonego szeroką, ciemną bordjurą, obwiedzioną bortą z drobnym ornamentem ząbkowym, może pochodzącym z przestylizowania »psa biegnącego«. Środkowa powierzchnia kolista jest obwiedziona od zewnątrz linią i rodzajem linii falistej, która, zdaje się, także jest wicią w zaniku. Sam środek kompozycji tworzy okrągły medaljon z jakimś przedstawieniem (zwierzę?), a powierzchnia między tym medaljonem i wspomnianą linią falistą jest wypełniona postaciami zwierząt i ludzi niesłychanie silnie przestylizowanymi. Być może, że są tu reminiscencje polowania. We wszystkim tem należy stwierdzić zanik tak ornamentów roślinnych (wić) jak motywów figuralnych. Panuje tu już nietylko najsilniejsza stylizacja, ale i całkowite zniekształcenie. Jedyne dążeniem artysty jest: całkowicie wypełnić powierzchnię dekoracyjną motywami (*horror vacui*). Te są przeto odpowiednio zgniecione i stłoczone. Brak jest tylko jednego jeszcze składnika ozdoby koptyjskiej tego czasu, to jest żywej polichromji. Gdzie na tunice takie panneau było umieszczone, możemy sobie przedstawić na jednej tunice w Londynie². Porównać można także jeden fragment tamże³. Panneau krakowskiego datować nie podobna dokładniej jak na w. VI—VIII. Jest ono już przykładem takiej przemiany pierwiastków kompozycyjnych, że przestają być zrozumiałe i przykładem zerwania greckiej zasady jasności kompozycyjnej na korzyść »*horror vacui*«.

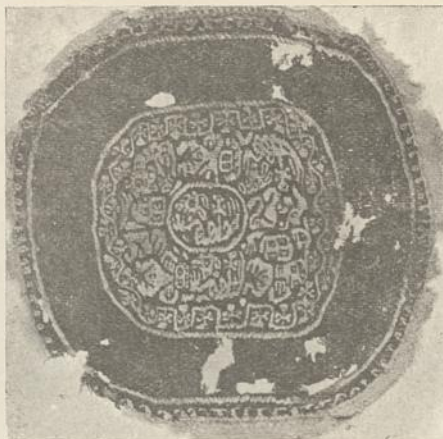


Fig. 55.

Cztery urywki, które teraz omówię, są przykładami drugiej grupy tkanin tego czasu, mianowicie z przedstawieniami świętych (względnie postaci w nimbach lub orantów); scen biblijnych w materiale polskim brak.

Szlak (fig. 56) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 110). Dług. 49, szer. 8 cm., częściowo zniszczony. Na czerwonym tle bieżą naprzemian medaljony jasne (koloru lnu), okrągłe, wypełnione ornamentami, składającymi się z prostokątnej ramki (rodzajem gwiazdy o lasczkowym, koncentrycznym ornamentem wewnątrz) i postaci (może półfigur), mających po bokach stylizowane łodygi z liśćmi. Postać na prawo jest lepiej

¹ Wulff-Vollbach, tabl. 35, nr. 9085, p. 116.

² Kendrick, III, tabl. I.

³ o. c., tabl. III.

zachowana; ma twarz i ręce białe z odcieniem kremowym, konturowane granatowo jak i reszta rysunku; włosy i oczy zaznaczone granatową nitką; nos czerwony. Ubrana jest w żółtą szatę; na piersiach dwie czerwone plamy (być może clavus i panneaux tuniki);

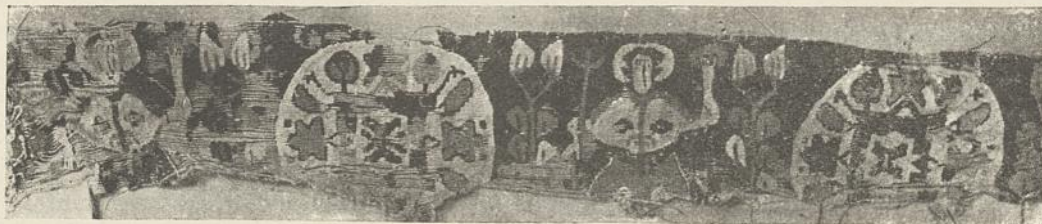


Fig. 56.

pas czerwony; szata od pasa w dół niebieska; w prawej ręce rodzaj żółtej laski, zakończonej jakby zielonym trójzębem; w lewej ręce trzyma wzniesiony jakiś przedmiot¹. Łodygi po bokach tej postaci są żółte, kwiaty i liście żółte, różowe i niebieskie. Druga postać jest bardzo zniszczona; ma wyżej szatę białą i żółty pas, szatę czerwoną poniżej pasa. Głowy obu postaci są okolone białymi nimbami. Nimby te charakteryzują postaci, które trzeba uważać za kobiece, jako należące do świata religijnego. Tkaniny tego rodzaju poczytuje się za kopje (w dekoracji) tkanin jedwabnych, pochodzących z Antinoë². Spotyka się tu przede wszystkim różne tematy polowań, grupy antytetyczne zwierząt i ptaków koło drzew i takie, jak nasza. Zupełnie taką jak nasza jest również źle zachowana tkanina w Londynie z VI—VII w. z Akhmimu³. Porównać można tkaninę u Cabrol'a⁴. Tkaninę krakowską kładę na ten sam czas.

Daty te są przyjęte na podsta-

popiersiu, otoczona blad różowym konturem; rysunek podobnie czarny. Nimb składa się z 2 pasów: żółtego z czarną obwódką naokoło głowy i zewnętrznego zielonego, również z czarną obwódką. W szacie są użyte kolory: zielony, czarny, różowy, kremowy, czerwony, żółty, niebieski. Kratka na dole jest w $\frac{3}{4}$ niebieska, w $\frac{1}{4}$ biała. Podobne

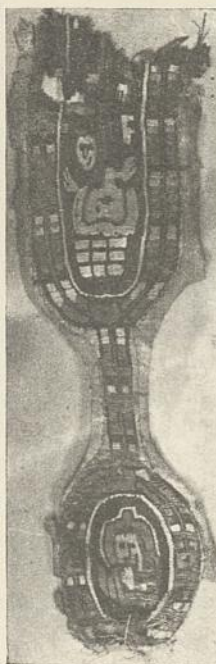


Fig. 57.

wie analogij z tkaninami jedwabnymi z Antinoë.

Pas, składający się ze szlaku i owalnego medaljonu (fig. 57) (z tuniki) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 113). Wymiary: oś dłuższa owalu 12 cm., krótsza 9 cm.; pasek: szer. 10, dług. 40 cm. Tkanina mieści 9 nitek na 1 cm. W medaljonie, składającym się ze środkowego pola czerwonego, otoczonego bortą ozdobioną rautami czy kwadracikami w kilku barwach⁵, widać popiersie postaci; głowa w nimbie. Ten sam typ ornamentu tworzy także bortę samego szlaku. W środku jest oddana postać w pozie oranta, ale bardzo silnie przestylizowana i bardzo niedołąźnie narysowana. Twarz również kremowa, jak w dolnym

¹ Wygląda na rodzaj dysku.

² Cf. Cox, Soieries d'Art, tablice XX—XXII; E. Guimet, Portraits d'Antinoë, tabl. V—VIII, XI.

³ Kendrick, III, tabl. VIII, nr. 637.

⁴ Cabrol, Dict., I, p. 1134, fig. 281. = Bull. di arch. crist., 1865, fig. 6.

⁵ Bez wątpienia w takich ornamentach należy widzieć wpływ złotnictwa.

popiersie znajduje się na tkaninie w Musée Arabe w Kairze, którą inwentaryzowałem w 1925 r. Tkanina kairska jest lepsza i stylistycznie ładniejsza. Na tkaninie krakowskiej widzimy w pełni rozwinięte cechy ostatniej fazy tkactwa egipskiego: niezwykle bogatą kolorystykę i całkowite przekształcenie rysunku figur i ozdób. Biorąc pod uwagę te cechy, określam jej czas ogólnie na VI—VIII w.

Urywek szlaku (fig. 58) w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 19'6, szer. 9'3 cm. Szlak okolony jest bortą o ornamentach laseczkowych. Wewnątrz jest podzielony poziomo na 2 pola, w których są umieszczone postaci ludzkie w pozie orantów z tą tylko różnicą, że palce prawej ręki są skierowane w dół, a nie w górę. Całość faktury bardzo gruba. Porównać można tkaninę w Lundzie, datowaną przez Dimanda na w. VIII—IX¹. Zdaje mi się, że czas to za późny. Tkaninę w Lundzie, jak i tkaninę krakowską położyłbym na w. VII—VIII. Porównać zresztą można z wielkim fragmentem tkaniny w Berlinie również z postaciami świętych osób, datowanym przez Wulffa² na VI/VII w. I tu można się dopatrywać



Fig. 58.

w laseczkach borty naśladowania wysadzania drogiemi kamieniami w wyrobach złotniczych.

Do tego samego rodzaju pod względem stylistycznym i tematowym na-



Fig. 59.

leży urywek: panneau z rękawa (fig. 59) w Muzeum Techn.-Przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 21, szer. 11 cm. Tło jest czerwone, bordjura granatowa. Ornamenty żółte, granatowe, zielone, niebieskie. W zasadzie układu³, to jest podziału na pola, przypomina ten okaz fragment fig. 52. U dołu i u góry biegnie borta, ozdobiona wicią roślinną w typie geometryzowanym, przyczem poszczególne zwoje stały się prawie samodzielnymi elementami. W środkowej płaszczyźnie jest wpisany medaljon, utworzony z pasa o ozdobie wzorowanej na wyrobach złotniczych (drogie kamienie nasadzone); wewnątrz medaljonu postać ludzka osoby świętej, bo w nimbie, o formach zupełnie nieorganicznie związanych. W połowie wysokości tego medaljonu wychodzą z niego poziome pasy, również zdobione drogiemi kamieniami. W polach horyzontalnych, powstałych między temi pasami a bortą u dołu i góry znajdują się pola, w których są umieszczone po dwa medaljony, połączone prostokątem; są to reminiscencje medaljonów plecionkowych, jakie widzieliśmy w epoce grecko-rzymskiej. W medaljonach są zawarte: zwierzęta, lub 2 postaci ludzkie lub jedna postać ludzka między ornamentami. Dwie postaci ludzkie są umieszczone leżąc, inne przedstawienia stojąc. Znajdujemy tu jeszcze raz te same cechy stylistyczne, które stwierdziliśmy na poprzednich tkaninach; postać środkowa w nimbie jest bodaj jeszcze

¹ Dimand, tabl. XIV, fig. 49.

² Wulff-Volbach, tabl. III, nr. 17530, p. 87.

³ Taki sam układ na zniszczonej tkaninie w Muz. uniw. Szt. i Arch, w Krakowie, nr. inw. 9352.5 z tegoż czasu.

bardziej niż tam przestylizowana, tak, że trudno ją rozpoznać. Ogólny podział na płaszczyzny jest zbliżony do podziału na tkaninie o temacie religijnym w Londynie¹ z VI–VIII w. Ze szczegółów zbliżona jest tylko postać środkowa i to niezupełnie. Są także różnice stylistyczne; artystycznie krakowska stoi niżej. Porównać także można z tkaniną: Gerspach, nr. 108². Krakowską datuję na w. VI–VIII.

W całej grupie ostatnio omawianych tkanin uderzają dwie rzeczy: występowanie postaci świętych, co się zaznacza nimbem, i poza oranta, względnie orantki. Jak wiadomo, nimb w sztuce chrześcijańskiej pochodzi ze sztuki greckiej (jako nimb świetlisty Heliosa), względnie grecko rzymskiej, a z drugiej strony wschodniej, szczególnie egipskiej. Znamy zabytki, np. reliefy, przedstawiające Sol invictus z takim nimbem. Potem mają go bogowie, w końcu heroizowani śmiertelni. Zdaje się, że u tych nimb występuje dopiero w IV w. po Chr. Można tu przytoczyć nimby u bogów i bohaterów w *Iliadzie* ambrożyjskiej i w młodszym Wergilim watykańskim. Pospolita forma chrześcijańskiego nimbu, to jest prosty dysk, występuje także w sztuce buddyjskiej w Gandhara.



Fig. 60.

W chrześcijaństwie nimb stał się symbolem władzy i wysokiej godności raczej niż świętości i w tym znaczeniu widzimy go na monetach cesarzy chrześcijańskich³. Na Zachodzie najwcześniejsze przykłady są na złoconych szklach z IV r. W V w. ma go Matka Boska i święci. W VI w. jest już ogólnie znakiem świętości⁴. Na tkaninach egipskich występuje właściwie dopiero od VI w. W każdym razie podłoża jego genezy można tam szukać już w aleksandrynizmie.

Poza oranta należy także do rzeczy znanych, ale tu już mogą być różne zapatrywania na źródło i rozwój tego motywu. Na tkaninach egipskich występuje, jak widzieliśmy, dopiero od V, względnie VI w.⁵

Do powyższej grupy tkanin można także zaliczyć fragment szlaku (fig. 60) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie, nr. inw. 9352.16. Wymiary: dług. 19,5, szer 9 cm. Borta z jednej strony składa się z motywu «fali greckiej»⁶. Na pasie szlaku widać w medalionie, lub raczej polu zbliżonym do prostokąta, półfigurę kobiecą o stosunkowo dość dobrym rysunku, a charakterystycznych cechach sztuki koptyjskiej: wielkich oczach, szeroko otwartych, prawie okrągłych i silnej linii nosa, tudzież postać zwierzęcia, prawdopodobnie zająca, niedołącznie stylizowaną, ustawioną poziomo wzdłuż szlaku. Skrót ciała zająca wypadł bardzo niezręcznie i to mi każe położyć tkaninę raczej w w. VI–VII, niż w epokę wcześniejszą — pomijając nawet polichromizm całości i niejasne ornamenty roślinne. Widać również dążność do zdobniczego wypełnienia całości.

¹ Kendrick, III, tabl. XIV, nr. 712.

² Gerspach, *Les tapisseries coptes*, nr. 108.

³ Ma go Herod na mozaice w Sta Maria Maggiore; Justynjan na mozaice w S. Vitale w Rawennie.

⁴ O nimbie cf. artykuł s. v. Nimbus w Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, gdzie jest podana starsza literatura.

⁵ Ostatnio pisał o orantach Neuss, *Die Oranten in der altchristlichen Kunst*, *Festschrift Clemen*, 1926, p. 130 sqq.

⁶ Cf. powyżej.

Całkowity rozkład czynników dekoracyjnych widzimy na fragmencie medaljonu i części szlaku (fig. 61) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.12). Wymiary: dług. 21, szer. 16 cm. Na tle naturalnem są tu użyte barwy: granatowa, żółta, czerwona, niebieska, dwie zielone. Dekoracja owalu składa się z pola środkowego, na którym może była jakaś scena figuralna, i z szerokiej bordjury. W bordjurze widać w dwu pasach ozdoby, pochodzące prawdopodobnie z wici. Wszystko to jest jednak tak skłębione, że rozstrzygającym jest tylko wrażenie kolorystyczne; poszczególne motywy z małemi wyjątkami są nie do rozpoznania. Tkaninę datowałbym na VII—VIII w.

Włączam tu jeszcze dwie tkaniny o ciekawej ozdobie geometrycznej.

Urywek szlaku (fig. 62) w Muz. Przem. we Lwowie (nr inw. 111), lniano-wełniany, 12 nitki na 1 cm. ma dekorację nitkową, składającą się z naprzemian idących kompleksów motywów kołowych z wpisanymi sercami i motywów esowato-spiralnych, wspartych na osobnych kółkach. Zresztą przestrzeń wypełniona stylizowanemi liśćmi. Dekoracja ta jest dość szczególna i bardzo rzadka. Co do stylu można porównać z tkaniną w Berlinie¹ z VI/VII w.; co do układu motywów z inną tkaniną tamże z tego samego czasu², a może najbliższa w ogólnym charakterze jest trzecia tkanina tamże³. Tkaninę lwowską datowałbym także na ten czas, przypuszczając jednak możliwość powstania w VI w.

Bardzo ciekawe są 3 urywki drobnych szlaków w Muz. Czapskich w Krakowie, z których jeden tu przedstawiam (fig. 63). Dług. 18,2 cm., szer. 1¹/₂ cm. Na czarnem tle widać wzór koloru jasnego lnu, składający się z rzędu ornamentów w formie litery Z, której laseczki poziome są zdwojone. W polach między ornamentami punkty. Zbliżonych wzorów nie znam. Porównać jednak można dekorację jednej tkaniny w Berlinie, datowanej przez Wulffa⁴ na w. VIII/IX. Autor ten przytacza analogje do owych ornamentów z zakresu sztuki arabskiej, lubo tkaninę uważa za koptyjską. We fragmencie krakowskim podobnież widzę, jeśli nie wyrób arabski, to bardzo późne studjum tkactwa koptyjskiego, pozostającego zapewne już pod wpływem muzułmańskim.

W Muz. Czapskich znajduje się dość duży (33 × 23 cm.) urywek ładnej tkaniny jedwabnej (fig. 64). Tło jest czerwono-purpurowe; ozdoba składa się z pionowych pasów, wypełnionych rodzajem linii falistych z raucikami i innemi ornamentami o nitkach czerwonych, żółtych i czarnych. Okaz ten można datować na w. VI.

W Muz. Czapskich i w Muz. Uniw. w Krakowie znajduje się jeszcze kilkanaście fragmentów tkanin tej epoki. Są to szczątki albo bardzo zniszczone, albo pozbawione znaczenia dekoracyjnego.



Fig. 61.

¹ Wulff-Volbach, tabl. 84, nr. 6696.

² Tamże, tabl. 86, nr. 6982, p. 127.

³ Tamże, tabl. 115, nr. 9082, p. 127.

⁴ Tamże, tabl. 129, nr. 9054, p. 132.

* * *

We wstępie zaznaczyłem już, jakie style i epoki można wyróżnić w tkactwie egipskim pierwszego tysiąclecia po Chr.; materiał zabytkowy tych tkanin, znajdujący się w Polsce, starałem się ugrupować z punktu widzenia chronologii, a w obrębie grup — ornamentyki. W istocie tradycje techniczne z jednej strony, a pewne cechy zdobnicze z drugiej są tak silne w Egipcie w tym czasie, iż można powiedzieć, że zasadniczy zasób form dekoracyjnych utrzymuje się w tkactwie egipskim przez cały czas od hellenizmu do panowania Arabów. Wobec tego chcę pokrótce przedstawić typy i rozwój ornamentyki tych tkanin, opierając się o nasz materiał.



Fig. 62.

Dekoracja tkanin dzieli się na dwie grupy: przedstawienia figuralne i motywy ornamentalne, roślinne i geometryczne.

Zasób tematów figuralnych jest stosunkowo dość duży; w epoce grecko-rzymskiej na czoło wybijają się rozmaite przedstawienia mitologiczne greckie; od V w. mniej więcej zajmują ich miejsce tematy religijne, chrześcijańskie. Jak w innych sztukach i na innych terytoriach państwa rzymskiego, tak i tu przedmioty chrześcijańskie są oddawane w formach kompozycyjnych pogańskich (Perseus i Meduza i t. d.). Jednocześnie jednak są także tematy czerpane ze sztuki przednioazjatyckiej, szczególnie na jedwabiach, wyrabianych w Antinoë (np. polowania, heraldycznie ujęte). Prócz przedstawień mitologicznych, a później religijnych występuje bardzo dużo obrazów z życia codziennego, względnie rodzajowych, szczególnie sceny winobrania i t. p., tak ulubione w sztuce hellenistycznej i grecko-rzymskiej¹. Ikonografia tkanin egipskich nie jest niestety opracowana, a materiał ten dałby dość dużo przyczynków szczególnie do sprawy genezy niektórych przedstawień chrześcijańskich. Z drugiej strony, choć zasób ten jest dość duży, ale nowych, oryginalnych pomysłów brak.

Do scen figuralnych zaliczam również bardzo liczne przedstawienia samych zwierząt. Zwierzęta spotykamy te, które żyły wtedy w Egipcie; niektóre z nich należą do określonych, miejscowych gatunków. Również występuje szereg ptaków, które jednak trudno określić co do gatunku. Widać także i ryby, ale właściwie dopiero w epoce tkanin chrześcijańskich.

Co do znaczenia dekoracyjnego tkaniny są albo jedno- albo wielobarwne². Sprawę tę rozważę poniżej ze stanowiska stylistycznego. Jednobarwne bywają dwójakiego rodzaju: 1) na jasnym tle lnu, 2) na ciemnym tle. Dimand³ widzi tu podobieństwo do malowideł waz greckich. Myślę, że to jest niesłuszne stanowisko. Sylwetowość malowideł waz greckich⁴ jest, stylistycznie biorąc, zupełnie innym zjawiskiem artystycznym, niż jednobarwność tkanin egipskich. W tkaninach egipskich widzę raczej logiczny dalszy

¹ Mozaiki i sarkofagi.

² Tu należy szczególnie szereg tkanin z III—IV w. o wzorach roślinno-geometrycznych i grupa figuralna III—V w. ³ o. c., p. 28.

⁴ Powoływanie się Dimanda, l. c., na monochromatyczną dążność naczyń wczesnohellenistycznych nie jest stosowne. Cztery czy pięć wieków różnicy czasowej jest chyba dosyć, aby nie nawiązywać tu nici genetycznych,

ciąg techniki tkackiej egipskiej. Trzeba wszelako pamiętać, że w dekoracji papirusów epoki hellenistycznej rzeczywiście występuje pewna dążność monochromatyczna¹. Stanowczo zaś można i należy przyjąć związki między tkactwem a mozaikami, które w epoce augustowskiej są przeważnie czarno-białe². I tu Dimand słusznie pisze³, że mozaiki i tkaniny mogły mieć wspólne wzory. Związki musiały także istnieć między nimi, a minjaturami⁴. W epoce pełnego rozkwitu tkactwa w Egipcie kodeks stał się już przeważającym typem ilustrowanej książki⁵. Dowodem jest tu analogia między niektórymi tkaninami a znaną minjaturą Dioskuridesa wiedeńskiego⁶.

Okazów z grupy wielkich tkanin, zasłon lub przykryć, dekorowanych na całej powierzchni, brak w materiale polskim. Te, które znamy, są to przeważnie części stroju. W systemie zdobniczym uderza, że panneaux składają się z dwu części, środkowej prostokątnej lub okrągłej i bordjury, a na szlakach istnieje pas środkowy i borty. Jest to więc podział bardzo prosty. Sceny figuralne mogą występować wszędzie: albo w środku panneau, albo na jego bordjurze, albo na centralnym pasie szlaku. W epoce grecko-



Fig. 63.

rzymskiej, a nawet później, do VI w. Stosunek między środkowym medaljonem, a bordjurą jest bardzo umiarowy; potem bywa różnie. Medaljon środkowy może także zawierać przedstawienia waz i t. p. Bordjurę często stanowi plecionka lub wić; sploty jej tworzą medaljony bordjurowe. Rozkład poszczególnych scen niekoniecznie jest wzięty z jednego punktu widzenia; sceny lub zwierzęta, czy naczynia bywają często odwrócone; należy je wtedy oglądać z 2 lub 4 stron⁷. Jest to dla mnie jeszcze jedna wskazówka, przemawiająca za stosunkiem tkanin z mozaikami. Ten sam układ występuje na tych ostatnich⁸. Podział płaszczyzn dekoracyjnych na medaljony występuje na mozaikach północno-afrykańskich⁹ i rzymskich¹⁰. Nie można uważać za analogiczne utworów w medaljonach na sarkofagach, lub na malowidłach np. w grobowcu w Palmyrze¹¹, lub na minjaturach, jak portret Terencjusza¹², gdyż są to samodzielne, jednostkowe utwory, a nie kompozycje dekoracyjne¹³.

Co do stosunku tła do przedstawienia lub wzoru dekoracyjnego, to widać ogólny rozwój od umiarowej hellenistycznej swobody do wschodniej (ale i późnorzymskiej) zasady dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni. Tkaniny stają się coraz bardziej wypełnione wzorem, aż w końcu (VI—VIII w.) tło prawie znika. Oczywiście o perspektywicznym

¹ Cf. Gąsiorowski, *Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie*, Kraków, 1928, p. 17 sq.

² Cf. Gauckler, *Musivum Opus*, Darenberg-Saglio, Dict.

³ l. c.

⁴ Cf. także Erreva, *Confronto fra stoffe e manoscritti dell' VIII secolo*, *Arte*, 1919, p. 193—6.

⁵ Gąsiorowski, o. o., p. 15.

⁶ Cf. v. Falke, *Gesch. d. Seidenweberei*.

⁷ Taki sposób ujęcia zdarza się na plafonach rzymskich.

⁸ Pomijam, że coś podobnego bywa na niektórych plafonach rzymskich.

⁹ np. w Sousa.

¹⁰ np. w Sta Costanza.

¹¹ Strzygowski, *Orient oder Rom*.

¹² Gąsiorowski, o. c., tabl.

¹³ Cf. Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Stofbibliothek, Codex 847, Jahrb. d. Alh. Kaiserhauses*, XIV, p. 196 sqq.

ujęciu niema w nich mowy. Skróty, jakimi artysta rozporządza, względnie jakie stosuje, są nader konwencjonalne. Stąd możliwości ujęcia ciała ludzkiego są naogół bardzo ograniczone i ciągle wracają te same schematy. Panuje tu pewne ubóstwo. W epoce koptyjskiej — zgodnie z ogólną dążnością — wszystko staje się jednopłaszczyznowe.

Modelowanie ciała ludzkiego i zwierzęcego jest początkowo realistyczno-hellenistyczne, później zjawiają się dwie manjery: ciało albo się geometryzuje, albo pojawia się nowy naturalizm koptyjski, który polega raczej na przesadzie, akcentowaniu szczegółów ciała itd., niż na bliskości natury. To samo zjawisko widać np. na koptyjskich kościach słoniowych¹.

Już wspomniałem o zasadniczym stosunku płaszczyzn i bordjur tkanin. Do podziału



Fig. 64.

płaszczyzn są używane różne figury geometryczne, koła, owale, prostokąty (kwadraty), gwiazdy, przyczem te kształty wchodzą w różne związki z sobą: koła są wpisane w kwadraty itd. Odgrywają tu także rolę rauty i siatka (rautowa). Z kombinacyj różnych figur geometrycznych powstają rozmaite nowe wzory zdobnicze. Tu bywają stosowane »wzory bez końca«², użyte do ozdób płaszczyznowych, nietylko bordjur. Znaczną rolę odgrywają także jako elementy ośrodkowe rozety i rauty, a jako elementy kończące — palmety. W VI—VIII w. elementami ośrodkowymi bywają często motywy kandelabrowe, o których mówiłem powyżej. Początku tych różnych sposobów dekoracyj płaszczyznowych trzeba szukać tak w sztuce przednio-azjatyckiej i egipskiej, jak w greckiej.

Bordjura jest najczęściej oddzielona od wnętrza kompozycji wąską bortą liniową; taka sama borta biegnie również po stronie zewnętrznej, poczem idzie zwykle rąbek.

Rąbek jest czynnikiem poziomym w pionowej tendencji bordjury (to zn. biegnie do niej pod kątem 90°). Najbardziej ulubiony jest rąbek ząbkowy (»Zacken«), albo »pies biegnący« (»cane corrente«). Prócz tych istnieje jeszcze kilka innych rodzajów ząbków. Grupa ozdób ciągłych, biegnących, dzieli się na ozdoby: 1) geometryczne, 2) roślinne. Najprostszą formą jest linja falista lub pas falisty. Pola zwojów są wypełnione elementami takimi jak punkty i t. d. Z linji falistej powstaje węzownica, przez zakręt linji na zewnątrz lub na wewnątrz, a więc przez ruch dośrodkowy. I tu pola zwojów bywają wypełniane przez elementy w rodzaju rozet i t. d. Węzownica może przybierać różne kształty; jedną z nich jest tak często stosowany w tkactwie ornament »biegnącego psa«.

Geneza tych form leży w ornamentyce przednio-azjatyckiej i greckiej.

Meander może spełniać podwójną funkcję: albo jako motyw biegnący, albo jako motyw płaszczyznowy. W ornamentyce greckiej występuje on tylko w pierwszej formie;

¹ Cf. Strzygowski, *Koptische u. hellenistische Kunst in Ägypten*.

² Kombinacje spirali, wici spiralnej, meandry, rauty.

sztuka rzymska dziedziczy jego tradycyjny kształt, ale już w I w. przed Chr. występuje w Pompei na mozaice jako ozdoba płaszczyznowa¹. W zasobie tkanin egipskich w Polsce meander nie zdarza się. Wydaje mi się zupełnie zbyteczne szukać stylistycznego pokrewieństwa meandru chińskiego z egipskim na tkaninach². Ornamentyka grecko-rzymska jest zupełnie wystarczająca celem wytłumaczenia jego obecności na tych tkaninach, ewentualnie możnaby przyjąć tradycję miejscową, egipską³ przy dekoracjach płaszczyznowych.

Bardzo dużą rolę odgrywa plecionka w najróżnorodniejszych postaciach, tak jako pierwiastek biegnący, jak płaszczyznowy. Widzieliśmy wiele jej przykładów w naszym materiale. Plecionka jest bardzo starym motywem mezopotamskim i chetyckim, jak również występuje w sztuce wczesnogreckiej⁴. Jest zupełnie prawdopodobne, że sztuka hellenistyczna opiera się w tym wypadku o zasób form syro-mezopotamskich. Ornamenty te przechodzą do mozaik i ulegają wielkiemu rozpowszechnieniu w sztuce grecko-rzymskiej.

Wić, w tych kształtach, jakie widzimy na naszych tkaninach, jest pochodzenia greckiego. Nie będę się tu zastanawiał nad genezą pewnych jej odmian, jak np. wici wolutowej⁵, ani nad możliwościami wpływów indyjskich w tym zakresie. Stylistycznie są tu w każdym razie duże różnice, choć nie ulega wątpliwości, że niektóre pierwiastki zdobnicze sztuki buddyjskiej w Turkiestanie są podobne do ornamentów koptyjskich⁶.

Wici jako dekoracji płaszczyznowej w materiale polskim prawie niema.

Motywy kandelabrowe, które kilka razy spotkaliśmy, nawiązują wyraźnie do mezopotamskiej formy »drzewa życia«.

Kilka razy zaznaczałem nietyłe podobieństwo motywów roślinnych do geometrycznych, ile raczej geometryzację pierwszych. Jest to zjawisko, które cechuje sztukę tkacką w Egipcie i nad którym zaraz się zastanowimy.

Takby się przedstawiał zasób kształtów zdobniczych tkactwa egipskiego. Opiera się on na ornamentyce greckiej, według mnie przede wszystkim w stylizacji, ale w schemacie form sięga do zdobnictwa syro-egipskiego i syro-mezopotamskiego. Bądź co bądź najwcześniejsze tkaniny są w istocie rzeczy hellenistyczne. Oczywiście są to formy późno-hellenistyczne, może lepiej powiedzieć grecko-rzymskie⁷. Nowych, samodzielnych pomysłów zdobniczych w tkactwie nie widać. Jedyne nowości, to może pewne skomplikowania niektórych typów motywów ornamentalnych. Zwykle jednak i dla takich typów można się doszukać odpowiedników w innych sztukach, szczególnie w mozaikach.

Tkaniny epoki pierwszej, którą nazywamy grecko-rzymską, można stosunkowo łatwo scharakteryzować i na tej podstawie ująć kierunek rozwoju stylistycznego w tkactwie egipskim pierwszego tysiąclecia. Cechą znamioną pierwszego okresu jest przede wszystkim umiarowość kompozycji, tak w stosunku tła do scen, jak w schemacie układu motywów zdobniczych. Umiarowość ta idzie w parze ze stosunkowo dość znaczną poprawnością rysunku w porównaniu ze sztuką grecko-rzymską. Dalsza cecha, wynika

¹ Gauckler, *Musivum opus*, Daremberg-Saglio, *Dict.*, fig. 5245.

² Cf. Dimand, o. c., p. 42.

³ Przykład meandru za Nowego państwa: Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, I, fig. 541.

⁴ Poulsen, *Der Orient u die frühgriechische Kunst*.

⁵ Cf. Wurz, *Spirale und Volute*, 1913. — Literatura zebrana przez Dimanda, o. c., p. 50.

⁶ Cf. Stein, *Serindia*.

⁷ Terminologia Wulff-Volbacha nie jest usprawiedliwiona; cf. wstępne uwagi.

jąca z dwu pierwszych, to izolacja motywów. Motywy nie zachodzą na siebie; są samodzielne. Można powiedzieć, że widać tu tradycję plastycznego zmysłu Greków. Zjawiska tego nie należy w żaden sposób stawiać w związek z abstrakcjonistyczną dążnością sztuki egipskiej, ani przy tkaninach figuralnych, ani przy wyłącznie ornamentalnych. Jest to tylko bardzo późna odmiana sztuki hellenistycznej, gdyż okoliczność, że nader oddalone pochodzenie niektórych motywów jest wschodnie (w ogólnym znaczeniu tego słowa), jeszcze nie wystarcza, by ich styl uważać jako »wschodni«. Dalszą cechą stanowi przeważająca jednobarwność. Ale tu trzeba zrobić pewne zastrzeżenia, na które zwykle nie kładzie się dość nacisku. W niektórych tkaninach jest dużo szczegółów barwnych; inne, szczególnie naturalistycznie stylizowane kwiaty, są zupełnie wielobarwne. Jest to wielobarwność realistyczna, a nie konwencjonalna, jak w epoce koptyjskiej, z zachowaniem izolacji motywów. Tkaniny tej epoki (III—V w.) były wyrabiane prawdopodobnie niemal wyłącznie przez Greków lub zgrecyzowanych Egipcjan. Uważam je przeto za oddźwięk t. zw. sztuki aleksandryjskiej (względnie może syro-egipskiego hellenizmu — mówiąc ogólnie). W tym związku powstaje pytanie co do warsztatów i fabryk. Bardzo wiele tkanin, rozproszonych po różnych muzeach europejskich, jest nietylko zbliżonych, ale wprost identycznych co do ozdoby. Jest przeto nader prawdopodobne, że istniały wtedy w Egipcie znaczne rękodzielnie, wyrabiające tylko pewne gatunki i używające wyłącznie lub przeważnie niektórych wzorów. Wzory te musiały być bardzo rozpowszechnione i może korzystały z nich warsztaty miejscowe, a nawet domowe. Rzeczy tych nie sposób napewno określić, gdyż, jak już powiedziałem, umiejscowienie większości zachowanych tkanin nie jest pewne, a datowanie waha się czasami w obrębie dwu lub trzech wieków.

W drugiej epoce, którą za Kendrickem nazwałem okresem przejściowym i symbolów chrześcijańskich (V—VI w.), zaczyna się pewne wahanie: w kompozycji, w dokładności rysunku, w wykonaniu. Następuje często pewna geometryzacja kształtów ciała ludzkiego i zwierzęcego; podobne zjawiska widać w ornamentach roślinnych i geometrycznych, z drugiej zaś strony zaczyna się przesadny naturalizm, wynaturzający formy ciała prawie aż do karykatury, np. u puttów. Pojawia się niekiedy *horror vacui*: tło ustępuje na korzyść zdobniczego wypełnienia płaszczyzn¹. Zaczyna także częściej występować wielobarwność. W tym związku staje się jasne, co powiedziałem we wstępie o epoce przejścia. Epoka ta nie posiada stanowczych cech stylistycznych. Tkaniny trzeba klasyfikować z różnych punktów widzenia. Styl jest niejednorodny, choć pierwiastki formalne są nadal grecko-rzymskie. Tym zjawiskom stylistycznym odpowiada pod względem przedmiotowym pojawienie się symbolów chrześcijańskich² i przedstawień figuralnych, religijnych. Prawdopodobnie większość tych wyrobów była już dziełem Koptów.

Nowy styl zaczyna się mniej więcej z w. VI. Widocznie wtedy podłoże lokalne, psychika miejscowa, już ludowa wtenczas, bierze górę nad napływem hellenistycznym. Powstaje właściwie nowa sztuka. Koptowie trzymają się w kompozycjach nadal wzorów hellenistycznych co do ogólnego układu, ale w manierze, w rysunku i kolorystyce następuje to, co v. Falke³ nazywa degeneracją. Zanika izolacja czynników zdobniczych i to w dwojakim znaczeniu: postaci i ornamenty splatają się w całość zdobniczą; ornamenty przechodzą jeden w drugi, względnie są nierozpoznawalne. Formy ciała ludz-

¹ Np. Kendrick, II, nr. 383.

² Cf. Guimet, Symboles asiatiques trouvés à Antinoë, Annales du Musée Guimet, XXX.

³ Geschichte der Seidenweberei.

kiego i zwierzęcego podlegają tylko wymaganiom zdobniczości, a zwięzłość i plastyka często nie istnieje. Za to jednak wszystko musi się podporządkować nowemu, niesłychanie rozbudzonemu zamiłowaniu do wielobarwności. Ta dążność właściwie tkwiła już w niektórych objawach doby grecko-rzymskiej, teraz jednak dopiero dochodzi do przewagi i wybujałości. Tkaniny tego okresu bywają często bardzo ładne, ale wyłącznie dzięki wrażeniu kolorystycznemu. Zdaje mi się, że, co nie było dostatecznie podkreślane, musi się tu przyjąć dość silny wpływ złotnictwa. Wpływ ten zaczyna się już w dobie przejściowej, np. w ozdobie krzyżów, które są jakby wysadzone drogiemi kamieniami. Pod względem technicznym uderza wtedy otaczanie pewnych pierwiastków (np. rautów) żółtą nitką. — O ile więc wartość tkanin pierwszego okresu polega na pewnej harmonii i umiarowości rysunku, na barwach spokojnych lub żywych, ale zawsze zgranych, o tyle w epoce koptyjskiej polega ona wyłącznie na działaniu barw. Powstaje na tle tem pytanie, czy w epoce koptyjskiej mamy daleko posuniętą, jednokierunkową stylizację, czy też zanik poczucia jedności rysunku, wogóle wartości linearnych i płaszczyznowych na korzyść malowniczości efektu. Sądzę, że istnieją tu obie rzeczy. Z jednej strony niezaprzeczone zwyrodnienie, choć nie tak silne, jak się dawniej twierdziło, ale z drugiej nowe poczucie artystyczne, w każdym razie inne, niż w dobie poprzedniej, indywidualne¹. — W w. VIII/IX tkactwo arabskie wypiera koptyjskie, ale dziedziczy niektóre jego techniki i formy².

Tkaniny jedwabne zajmują osobne miejsce w całości rozwoju artystycznego tych epok. Wpływy sassanidzkie są tu wyraźne. Rzeczy te pomijam, gdyż w Polsce mamy tylko nieliczne szczątki takich wyrobów.

Ocena wartości naszego materiału zabytkowego nie wypada w całości korzystnie. Ogólnie biorąc, są wśród tych okazów przedstawione wszystkie trzy epoki, ale brak wielu »gatunków«, jeśli można tak powiedzieć. Pomijając brak tkanin jedwabnych, nie mamy przykładów różnych technik. Tkanin figuralnych jest bardzo mało. Tkaniny o ornamentacji roślinno-geometrycznej przedstawiają najważniejszą grupę i dorzucają nietylko kilka nowych typów dekoracyjnych, ale i szereg nowych warjantów rozmaitych typów do zasobu znanych. Tkanina z ptakiem i tkanina z krzyżem w Muz. XX. Czartoryskich w Krakowie zasługują w swem ujęciu na szczególną uwagę i wybijają się naprzód w całym materiale. Na uwagę zasługuje także kilka fragmentów w innych zbiorach, które również wnoszą mało rozpowszechnione formy dekoracyjne, szczególnie tkanina z centaurami w Muz. Czapskich. Wobec tego, choć nasz materiał jest ubogi liczebnie, ale bądź co bądź zasługuje na uwzględnienie.

Badanie tkactwa egipskiego znajduje się w tym okresie, że należy publikować wszystkie zabytki, których dekoracja choćby tylko w szczegółach odbiega od dotychczas znanych. Zaznaczyłem już znaczenie tych wyrobów dla historii ornamentyki końca starożytności i początków średniowiecza. Świadczą one nietylko o bardzo ciekawem zjawisku trwałości technik w Egipcie mimo zmian w układzie społecznym i politycznym kraju, ale także o obcych wpływach etnicznych, o stosunkach z Persją, a może z Indjami i Chinami. Wykopaliska Sir Aurel Steina w chińskim Turkiestanie³ wykazały,

¹ Przyjęcie stanowiska oceny stylów, jako pojęciowo wyodrębnionych i samodzielnych zespołów zjawisk artystycznych o określonej dążności rozwojowej, nie może prowadzić do zaprzeczenia większej lub mniejszej wartości artystycznej zabytków jednostkowych, ich grup, może nawet samych stylów.

² Do epoki muzułmańskiej cf. Kühnel, *Islamische Stoffe aus d. ägyptischen Gräbern*, 1926.

³ Cf. Lecoq, *Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*, Berlin, 1925. Stein, *Scrinidia*.

że w jedwabkach figuralnych, wyrabianych tam za dynastji Han (206 przed Chr. — 222 po Chr.) niema wpływów aleksandryjskich. Podobnie niema wpływów chińskich we wczesnych jedwabkach aleksandryjskich. (Jedwab pojawia się w Egipcie najwcześniej w IV w.). Trzeba jednak pamiętać, że jedwab przechodził przez sassanidzką Persję, a motywy perskie szły i do Egiptu i do Chin. Chińskie wyroby są zaś zupełnie indywidualne¹. Nie ulega wątpliwości, że tkaniny egipskie musiały być wywożone na zewnątrz kraju i odgrywały taką rolę, jak np. wyroby metalowe lub minjatury. Stąd widać w nich nietylko wpływy innych gałęzi przemysłu artystycznego, ale także należy przypuścić, że pośredniczyły w wędrówce form². Te i podobne sprawy zaczną się wyjaśniać, gdy będziemy znać więcej umiejscowionych tkanin i poznamy większą liczbę ich typów zdobniczych.

¹ Cf. v. Falke, *Geschichte der Seidenweberei*.

² Cf. także; Hermann, *Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n. Chr. G.*, 1922.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia 1926 r. do 31 grudnia 1927 r.

Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1927 r.

- Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, członek czynny Polskiej Akademji Um. w Krakowie.
- Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Polskiej Akademji Um. w Krakowie.
- Sekretarz: *Dr. Marja Jarosławiecka*, w Krakowie.
- Dr. Władysław Abraham*, prof. Uniw. we Lwowie, czł. czynny Pol. Akad. Umiej.
- Dr. Zofja Ameisenowa*, kierownik Zbiorów Graficznych Biblioteki Jagiell. w Krakowie.
- Dr. Włodzimierz Antoniewicz*, prof. Uniw. w Warszawie.
- Dr. Karol Badecki*, wicedyrektor Archiwum miejskiego we Lwowie.
- Dr. Oswald Balzer*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Um.
- Dr. Zygmunt Batowski*, prof. Uniw. w Warszawie.
- Dr. Ludwik Bernacki*, dyr. Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.
- Dr. Ludwik Birkenmajer*, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent Polskiej Akademji Umiej. w Krakowie.
- Dr. Zbigniew Bocheński*, asystent Muzeum uniwersyteckiego sztuki i archeologii w Krakowie.
- Dr. Adam Bochnak*, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr. Ferdynand Bostel*, radca szk., dyr. gimnazjum we Lwowie.
- Adam Chmiel*, dyr. Archiwum akt. dawn. m. Krak., czł. koresp. Pol. Akad. Umiej.
- Dr. Aleksander Czołowski*, dyr. Archiwum m. Lwowa, we Lwowie.
- Dr. Ludwik Ćwikliński*, prof. Uniw. we Lwowie, czł. czynny Pol. Akad. Umiej.
- Dr. Włodzimierz Demetrykiewicz*, prof. Uniw. Jagiell. w Krak., czł. koresp. Pol. Akad. Um.
- Ks. Dr. Szczerzyński Dettloff*, prof. Uniw. w Poznaniu.
- Dr. Jerzy Dobrzycki*, w Krakowie.
- Ks. Dr. Jan Fijałek*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akademji Um. w Krakowie.
- Dr. Ludwik Finkel*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Um. w Krakowie.
- Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna*, w Krakowie.
- Dr. Stanisław Gąsiorowski*, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr. Marjan Gumowski*, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.
- Zygmunt Hendel*, architekt w Krakowie.
- Dr. Zdzisław Jachimcki*, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr. Stefan Komornicki*, konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.
- Dr. Feliks Kopera*, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
- Dr. Władysław Kozicki*, prof. Uniw. we Lwowie.
- Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński*, konserwator Metropolitalny w Krakowie.
- Dr. Alfred Lauterbach*, st. referent Departamentu Sztuki i Kultury Min. W. R. i O. P. w Warszawie.
- Inż. Leonard Lepszy*, członek czynny Polskiej Akademji Umiej.
- Dr. Tadeusz Mańkowski*, adwokat we Lwowie.
- Dr. Wojciech Molè*, prof. Uniw. w Lublanie, prof. Instytutu Słowiańskiego na Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr. Marjan Morełowski*, kustosz Zbiorów państwowych na Wawelu w Krakowie.

- Dr. *Józef Muczowski*, st. radca Sądu ap. w Krakowie.
 Inż. *Stawomir Odrzywolski*, architekt w Krakowie.
 Dr. *Juljan Pagaczewski*, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.
 Dr. *Nikodem Pajzderski*, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.
 Dr. *Fryderyk Papée*, prof. Uniw. Jagiell., były dyr. Bibl. Jagiell., członek czynny Pol. Ak. Umiej. w Krakowie.
 Dr. *Leon hr. Piniński*, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Ak. Umiej.
 Dr. *Władysław Podlacha*, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
 Dr. *Antoni Prochaska*, adjunkt Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.
 Dr. *Jan Ptaśnik*, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.
 Ks. Dr. *Józef Rokoszny*, dyr. Semin. Naucz. w Radomiu.
 Dr. *Witold Rubczyński*, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie.
 Dr. *Władysław Semkowicz*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Um. w Krakowie.
Kazimierz Skórewicz, architekt w Warszawie.
Józef Smoliński, art. malarz w Warszawie.
 Dr. *Władysław Stroner*, dyrektor Muzeum Przemysłowego we Lwowie.
Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie.
 Dr. *Tadeusz Szydłowski*, docent Uniw. Jagiell., konserwator zabytków Sztuki i kultury w Krakowie.
 Dr. *Adolf Szyszko-Bohusz*, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
 Dr. *Stanisław Świerż*, docent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
 Dr. *Władysław Tatarkiewicz*, prof. Uniw. w Warszawie.
 Dr. *Mieczysław Treter*, docent Uniw. we Lwowie.
 Dr. *Wojciech Stanisław Turczyński*, dyrektor Zbiorów Państwowych w Warszawie.
Michał Witanowski, w Piotrkowie.
 Dr. *Stanisław Witkowski*, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.
 Dr. *Jan Zubrzycki*, prof. Politechniki we Lwowie.

Posiedzenia z d. 25 lutego i 11 marca 1926 r.

Czł. Ks. Jan Fijałek przedłożył pracę p. t.: *Materiały do stosunków księgarza i ryśownika rzymskiego Jakóba Lauro z Polakami w początkach wieku XVII.*

P. Tomasz Ashby, dyr. British School at Rome, posiadając korespondencję (Album amicorum) Jakóba Lauro (1584—1637), prosił referenta o wyjaśnienia co do korespondentów tegoż polskich. Udzielone przy tem wzmianki lub wyciągi z dziękczynnych listów łacińskich i włoskich otrzymywane za przysyłane do Polski w upomniku ryciny zniewoliły referenta, że się bliżej zajął stosunkami artystycznymi tegoż rytownika rzymskiego z Polską. Na poszukiwaniach tych oparte niniejsze studjum odsłania owe stosunki, datujące się już od r. 1600, prostuje dotychczasowe o nich wiadomości i uzupełnia je nieznanym materiałem, znajdującym się w Krakowie.

1. Na pierwszym miejscu roztrząsa referent sprawę łuku triumfalnego (*Arco trionfale*), którym Jakób Lauro pragnął uczcić kanclerza i hetmana w. kor. Jana Zamoyskiego. Już przed kilku laty zajmował się tym przedmiotem na podstawie korespondencji rzymskiej, znajdującej się w Bibliotece Ordynacji Zamojskich w Warszawie, Dr. Stanisław Tomkowicz w komunikacie »O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski« na posiedzeniu Kom. Hist. sztuki z d. 10 kwietnia 1919, ogłosił ją zaś najpierw w miesięczniku zamojskim *Teka Zamojska* (R. III, maj 1920 w dokończeniu artykułu *Ordynaci Zamojscy i sztuka*), a następnie z pewnymi zmianami i uzupełnieniami w *Pracach* tejże Komisji (T. II zes. 2 [MCMXXII], str. LXIV/LXV). Z korespondencji tej, na którą się składają listy Angela Odducio opata św. Walentego w Rzymie, jako też później samego Lauro, słusznie wywnioskował St. Tomkowicz, iż pomysł uczczenia kanclerza Zamoyskiego wyrzyciem na łuku triumfalnym, według zwyczaju starożytnych Rzymian, wszystkich czynów jego bohaterskich i zasług dla wiadomości całego świata, wyszedł z Rzymu od tegoż opata. Atoli odpowiedź na dalsze pytania, mianowicie o zachowaniu się wielkiego kanclerza wobec projektu rzymskich jego wielbicieli, a nawet o samym fakcie, czy ten sztych został wykonany i przesłany do Zamościa, wzbudzała uzasadnioną wątpliwość. Wydobyte przez autora świadectwa pozytywne, zarówno z korespondencji powyższej, jako też z uzupełniających ją listów kanclerza Zamoyskiego do Rzymu (w Kod. Jagiell. 2418, wskazanym przez Dra Stanisława Łempickiego *Śladem komentarzy Cezara, Hetman Jan Zamoyski współpracownikiem Hei-*

densteina. Książnica Zamojska T. 16. Zamość, str. 14 n. 1), oraz z starego a niewyzyskanego jeszcze wydawnictwa Sebastjana Ciampi'ego (*Bibliografia critica* T. I [Firenze 1834] 16/18) stwierdzają, iż kanclerz Zamojski od pierwszej chwili aż do końca swego życia sprzeciwiał się stanowczo zamysłowi swojego agenta w Kurji rzymskiej, opata Angelo Odducio, by go czcić miano jakimś łukiem triumfalnym. Mimo stale odmownych z Zamościa odpowiedzi Lauro, któremu opat Odducio zlecił od siebie wygotowanie owego łuku jeszcze w r. 1601, nie porzucił swej pracy: ukończył ją w r. 1617 i doręczył synowi kanclerza Tomaszowi staroście knyszyńskiemu i goniądzkiemu, za pobytu jego w Rzymie, któremu nadto dedykował rycinę nieznanąj Matki Boskiej di Reggio (w Kalabrii czy też może w Emilji).

2. Również u Ciampi'ego (l. c. str. 223/6) są przytoczone, wszakże tylko częściowo i to nieraz mylnie, legendy siedmiu rycin Jakóba Lauro o kampanji inflanckiej Jana Zamoyskiego z r. 1601 i 1602, wydanych w r. 1602 i 1603; odbicie ich paryskie, sporządzone według przerysu Arnou w reprodukcji litograficznej Engelmanna z inicjatywy i kosztem ordynata hr. Stanisława Zamoyskiego w zimie 1829/30 r., mieści się w wydawnictwie poznańskim z r. 1861 Tytusa Działyńskiego *Collectanea vitam resque gestas Joannis Zamoyski... illustrantia*. Rozejrzenie się w nich dokładne, z uwzględnieniem korespondencji dotyczącej, prowadzi do odmiennego nieco wniosku, aniżeli to głosi powszechna opinia o współudziale kanclerza Jana Zamoyskiego w ich powstaniu. Z nadesłanych kanclerzowi rycin zadowolili go jedynie dwie, przedstawiające zdobycie obu zamków inflanckich, Wolmaru d. 18 grudnia 1601 (ryc. 5-ta) i Felina d. 17 maja 1602 (ryc. 6-ta); kanclerz przesłał artyście za nie na ręce swego agenta opata Odducio sto złotych z prośbą o natychmiastową wysyłkę po sto egzemplarzy obu pocztą Montelupich na dzień 5 września (1603 r.), kiedy przypada jarmark w Zamościu, albowiem *erunt qui ea exempla desiderarent*. Równocześnie, przesyłając rysunek zdobytej po dłuższym oblężeniu twierdzy bardzo warownej, a już estońskiej, Weissenstein czyli Białego Kamienia d. 27 września 1602, aby opat Odducio dał go odbić Laurze, zleca temuż agentowi, by upomniał artystę, *ut de condendo arcu omnem cogitationem deponat*. Odbicie wszakże oblężenia i zdobycia ostatniej tej twierdzy kanclerza nie zadowolili, żądał w niem stanowczo poprawek; widocznie Lauro zrobił je z innego planu, dostarczonego sobie z kół polskich w Kurji rzymskiej.

3. Inicjatywie tychże kół zawdzięcza swe powstanie wydana w r. 1606 przez Jakóba Lauro *Victoria relata in Carolo duce Sudermaniae* pod Kircholmem d. 27 września 1605, rytowana według jego rysunku przez Antoniego Tempeste, słynnego Florentczyka, pracującego natenczas w Rzymie, znana Nagler'owi (T. XVIII 180 nr. 634); egzemplarz jej w przerysie niejakiego Wieszczyckiego, a w nieszczególnym odbiciu paryskim u Druard'a w w. XIX, znajduje się w Archiwum aktów dawnych m. Krakowa (*Album Narodowe* Ambr. Grabowskiego T. 5-ty, rycina 8-ma z rzędu). W opisach i badaniach dotychczasowych zwycięstwa tego polskiego rycina ta współczesna nie była uwzględniona; nie jest też znana inna (czy współczesna?) Thum'a (kto wie, czy nie raczej Turn'a Gdańszczanina), o której wspomina Adam Naruszewicz w żywocie Jana Karola Chodkiewicza (ed. krakowska J. K. Turowskiego z r. 1858, str. 111).

4. Głośnym także echem odbiło się w Rzymie zdobycie Smoleńska, odebranego Moskwie d. 13 czerwca 1611. Jakób Lauro wydał zaraz opis jego i przesłał go księciu Urbino, za co mu tenże podziękował listem, zachowanym w *Album amicorum* tegoż artysty.

5. Dwa portrety króla Zygmunta III i jeden królewicza Władysława IV dochowały się w oryginalnych sztychach Jakóba Lauro w Muzeum XX. Czartoryskich (Teki królów polskich 213/VI Nry 32, 48 i 5), a mianowicie dwa króla Zygmunta III, z których pierwszy pochodzi z r. 1609, a drugi, niedatowany, w ozdobnym obramieniu barokowym z herbem Jagiellonów oraz Polski i Litwy, jest nieco wcześniejszy; współczesny temuż, również bez podania roku, tej samej wielkości i kompozycji, acz już mniej ozdobny, jest portret Władysława IV w wieku jego chłopięcym. Tylko pierwszy z nich był dotychczas wzmiankowany w bibliografiach Ciampi'ego i Estreichera.

6. Nie jest znaną referentowi rycina z senatem polskim, jaka się mieści w nieznanym się w Krakowie wydawnictwie Jakóba Lauro *Antiquae Urbis splendor* z r. 1612 i inn., którego księga I była dedykowana królowi Zygmuntowi III; wiadomość o niej p. Ashby'ego jest nader zwięzłą; rycina zachowana w wydawnictwie powyższem podobno nie jest pierwotną, jaką Lauro sporządził w r. 1613 i przypisał biskupowi łuckiemu — a więc Pawłowi Wołuckiemu, któremu wykradzono ją w Rzymie.

7. Osobną a najliczniejszą grupę rycin, przesyłanych do Polski przez Jakóba Lauro, stanowią obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej, Świętych polskich i innych. Wychodziło ich moc z jego warsztatu: Lauro rozsyłał je na wszystkie strony, ciągnąc z tego zysk niemały ku zazdrości swoich kolegów i współpracowników. Osobliwie Polska była chętną ich odbiorczynią, to też do Polaków Lauro miał szczyry afekt i wraz z nimi żywił cześć szczególniejszą do Matki Boskiej w obrazie Jej częstochowskim.

a) Dwa razy co najmniej rytował go Lauro, jak się okazuje z badań piszącego. Najpierw w wielkim formacie (*ad mensuram regalis folii*) w jubileuszowym r. 1600, z niezliczonymi naokół obrazkami Świętych i Błogosławionych polskich, których mu wskazał i opisał przebywający natenczas w Rzymie Marcin Baronijs z Jarosławia, Polak, jeszcze wtedy członek powstałego (przed 30 laty) zakonu szpitalnego braci miłosierdzia ś. Jana Bożego we włoskiej jego gałęzi. Przypisał zaś Lauro swoje to dzieło ikonograficzne, do którego i pierwszą podniętą i objaśnienie hagiograficzne otrzymał od tegoż Baronijsa, królowi polskiemu Zygmuntovi III. Wiadomość wcale dokładną o rycinie tej rzymskiej Jakóba Lauro Matki Boskiej Częstochowskiej, której ani jeden egzemplarz nie zachował się do naszych czasów, podał był paulin z Jasnej Góry O. Ambroży Nieszporkowic we wstępie swej książki, w edycji krakowskiej z r. 1681 p. t. *Analecta mensae reginalis seu Historia imaginis odigitriae divae Virginis Claromontanae Mariae*. Za nadesłanie sobie tej ryciny król Zygmunt III dziękował Laurze listem z 30 kwietnia 1601 i kazał mu wypłacić sto skudów przez swego internuncjusza w Neapolu. W dalszym ciągu wyluszcza referent szczegółowo losy, nowe wydania konkurencyjne i przeróbki edycji tej rzymskiej i opisuje egzemplarze zachowane w Muzeum XX. Czarłoryskich w Krakowie (Teki 610a/VI Nr. 30 i Nry 82—88, te ostatnie przedstawiające osobne odbicia poszczególnych patronów polskich). Inne mają się znajdować w zbiorach ś. p. Zygmunta Czarneckiego niegdyś w Rusku, obecnie Baworowskich we Lwowie, w bibliotece hr. Szembeków w Porębie Żegoty pod Alwernią i t. d. Treść hagiograficzna ryciny w legendach Baronijsa winna zająć osobną pozycję w historii czci naszych Świętych polskich, lecz o znikomej wartości jej ikonograficznej i artystycznej sąd sobie łatwo wyrobić; pierwowzorem wszakże ryciny M. B. Częstochowskiej nie jest drzeworyt, znajdujący się w unikalnym unglerskim z r. 1524.

Obok ryciny M. B. Częstochowskiej, powtórzonej z odbicia rzymskiego Jakóba Lauro przez Serwatjusa Rab'a w otoczeniu samych świętych jezuickich ok. r. 1622 (Muzeum XX. Czarłoryskich Teki l. c. Nr. 286), wyszła jeszcze druga z warsztatu Jakóba Lauro w r. 1626, pamiętnym dla Jasnogóry ustanowieniem w jej kościele przez papieża Urbana VIII czterech penitencjarzy apostolskich, którzy otrzymali tę samą władzę spowiedniczą, jaką mieli spowiednicy papiescy w bazylice loretańskiej we Włoszech. Do wykonania tego przywileju przyczynił się wielki czciciel Marji w obrazie jej częstochowskim, kardynał-protector Polski, Kosmas de Torres, niedawny nuncjusz papieski w Polsce (w r. 1621 i 1622); i jemu też Jakób Lauro poświęcił nowe to odbicie obrazu M. B. Częstochowskiej, w nową ubrane szatę dedykacyjną z widokiem kościoła i klasztoru na Jasnej Górze. Również i ta rycina nas nie doszła; dość ścisłą wiadomość o niej zachował wspomniany już Nieszporkowic w swoich *Analecta*.

b) Z listów dziękczynnych w *Album amicorum* Jakóba Lauro pierwsze miejsce po królu zajmują biskupi, głównie krakowscy, otrzymujący przy objęciu swych rządów gratulacje od artysty rzymskiego z jego podarkami. A więc Bernard Maciejowski, i to kilkakrotnie, albowiem został wkrótce potem kardynałem i prymasem, od którego ostatecznie (w r. 1606) Lauro dostał sto skudów. Ciekawa jest odpowiedź mądrego jego na stolicy krakowskiej następcy, Piotra Lubicz Tylickiego z r. 1609, ale niewiadomo, czy adresata zadowolila: »Nie brakuje tutaj u nas — pisze biskup Tylicki — tego rodzaju rycin na sposób rzymskich robionych i wydawanych, miło mi jednak i t. d.« Nie wiedzieć, czy surowy Marcin Szyszkowski pospieszył wywdzięczyć się jakimś honorarjum (1617 r.). Natomiast biskup wileński Benedykt Woyna przesłał mu »mimo ciężkich czasów 20 zł. węg.« za rycinę ś. Kazimierza, patrona Litwy (w r. 1608); następcą zaś jego, gorliwy i obrotny Eustachy Wołowicz, otrzymał (w r. 1617) od Laura dedykowany sobie obraz i życie swego patrona ś. Eustachego wraz z relikwią legendarnego tego męczennika z czasów jakoby cesarza Hadrjana; musiała to być znaczniesza częśćka relikwii, jeśli biskup Wołowicz wprowadził ją do katedry swojej. (Herbarz Niesieckiego).

c) Ze staraniami o wyniesienie do czci ołtarza naszych własnych świętych, jeszcze wówczas przez Stolicę apostolską nie beatyfikowanych, wiąże się szereg ich rycin, jaki był wyszedł z pracowni rzymskiej Jakóba Lauro. I tak w r. 1601 dostał od niego obraz bł. Salomei bawiącej naonczas w Rzymie w poselstwie od króla polskiego jego sekretarz i zarazem prałat domowy J. Ś. papieża Klemensa VIII Henryk Firlej z Dąbrowicy, scholastyk krakowski, a później biskup łucki, następnie płocki, wreszcie arcybiskup gnieźnieński (1624 † 1626); u Franciszkanów krakowskich przechowywał się rzymski ten obraz królowej halickiej. Tenże prałat Henryk Firlej starszy za ponownej swojej w Rzymie legacji w r. 1606 orędownał u nowego papieża Pawła V o beatyfikację Stanisława Kostki, którego rycinę wygotował wtedy Lauro. Równocześnie zabiegał i Uniwersytet Krakowski o beatyfikację Jana Kantego. Lauro służył wszystkim Polakom, zaczął i rycinę bł. Kantego sporządził dla naszego Uniwersytetu (w tym samym r. 1606), za co dostał od niego 20 zł. węg.

O. Jan Wielewicki w swoim diariuszu ś. Barbary donosi pod r. 1607, iż Jakób Lauro wydał wtedy rycinę, przedstawiającą jeden z cudów, zdziałanych za przyczyną Marcina Laterny

z Drohobycza, teologa S. J., umęczonego przez Szwedów († 30. IX. 1598). Całą tę opowieść Wielewicki przejął żywcem z jednego z dziełek hagjograficznych Baroniusa, które wyszło w Krakowie 1609 r.; kronikarz jezuicki zataił całkiem swoje to źródło i datę cudu pominął (7. VI. 1602).

d) Z kół wreszcie świeckich Polski i Litwy zwracało się wielu do Laura o obrazki swoich patronów; i tak Jadwiga »Skomarnic« w r. 1602, najniewątliwiej któraś z Komarnickich lub Komornickich. O ś. Michała, i to w ilości możliwie największej, dopraszał się z Wilna Michał Woyna, a także i o agnuski i inne jeszcze święte rzeczy. Lecz już niewiadomo, o czym pisał



Fig. 1. Grottger. Warszawa II. Lud na cmentarzu.

do Laura w r. 1612 wielki marszałek koronny, którym był wtedy Zygmunt Myszkowski, jak również Piotr Firlej z Dąbrowicy, wojewódzic lubelski w r. 1622, a w kilka lat potem Mikołaj Smogulecki, syn Macieja, bawiący podówczas na naukach w Rzymie (1628); późniejszy to starosta nakielski, a następnie jezuita i misjonarz w Chinach.

Do przyjaciół Laura zaliczał się z panów polskich Marcin Krasicki, krajczy królewski, w szczególności królowej Konstancji, następnie starosta przemyski i kasztelan lwowski; listem z 21. III. 1609 poleca on Laurze swego malarza Andrzeja Powagę, nieznanego dotychczas, o którym należy przypuszczać, iż dziedzic Krasieczyna (koło Przemyśla) użył go później do ozdobienia malowidłami fundacyj swoich kościelnych, z których pierwszą była kaplica zamkowa pod wezwaniem Wniebowzięcia N. M. P., wzniesiona w r. 1619. W bliższych jeszcze stosunkach z Laurem pozostawał w r. 1611 hrabia Tarnowski (*il conte di Tarnow*), t. j. Stanisław

Tarnowski, kasztelan sandomierski († 1618 i pochowany w Wielowski), o którym wiadomo z Niesieckiego, iż wiele za młodu podróżował zagranicą. A i biskup kamieniecki Andrzej Próchnicki, dawniejszy internuncjusz polski w Neapolu, zachował również w Polsce stosunek przyjacielski z Laurem, przesyłając mu od czasu do czasu *qualque decina de ducati ongari*.

W zakończeniu poświęca referent kilka uwag charakterystyce pobożności ówczesnej i wpływów religijnych, idących z Rzymu do Polski; jednym z ich objawów są zaznaczone powyżej stosunki Jakóba Lauro z Polakami.

W dyskusji Dr. Tomkowicz zaznaczył niski poziom artystyczny dzieła Laura.

Następnie Dr. Stanisława Sawicka przedłożyła referat p. t.: *Warszawa II Artura Grottgera*.

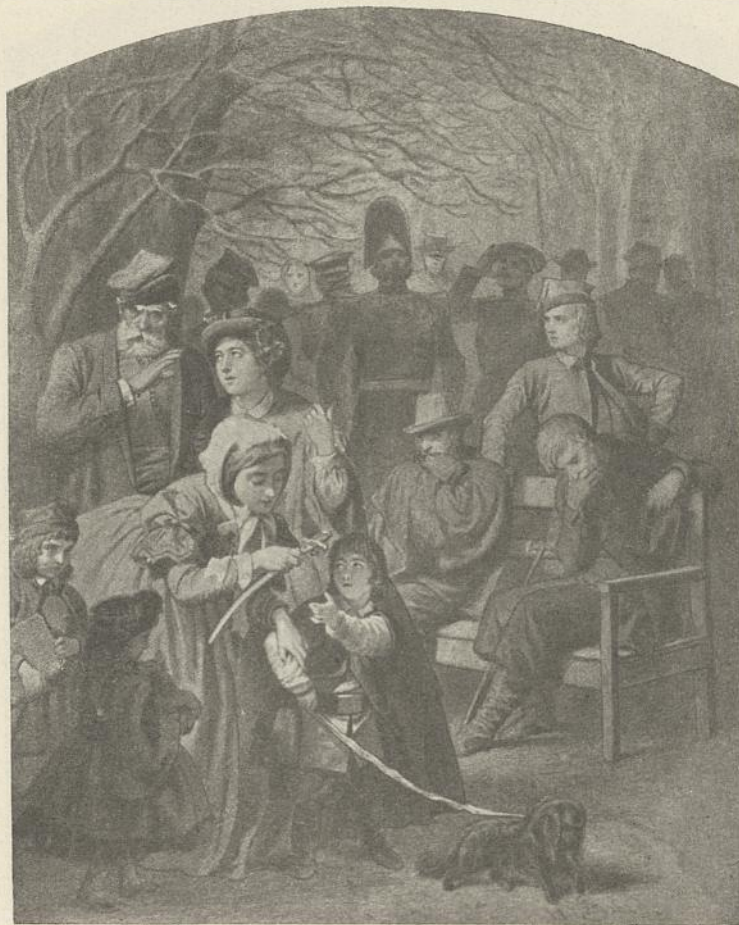


Fig. 2. Grottger. Warszawa II. W Saskim Ogrodzie.

W czasie pobytu w lutym r. ub. w Londynie referentka znalazła w Oddziale rycin i rysunków Victoria and Albert Museum 7 rysunków kredkowych Grottgera. W czasie opracowywania tego tematu ukazała się publikacja dra Tretera, wydana na podstawie nie autopsji, lecz nadesłanych autorowi z Londynu fotografii. Wobec tego, że wyniki przedstawione są inne, prelegentka referuje osiągnięte rezultaty.

Rysunków jest siedem; wymiary: $46 \times 37,5$ cm. (w świetle), u góry zamknięte łukiem. Wykonane są czarną kredką na ulubionym przez Grottgera ciemno-żółtym, prawie brunatnym papierze. Z ciemnego tła dość ostro wydobyte są światła białą kredką. Wskutek tego fotografie i według nich na białym papierze wykonane reprodukcje dają jedynie pojęcie o rysunku i kompozycji, lecz nie o plastyce.

Wszystkie rysunki są podpisane związanym monogramem A. G. i z wyjątkiem jednego (Ksiądz w więzieniu) datowane 1862. Układ ich jest najwidoczniej wprowadzony już w Anglii. Przy racjonalnem ich uszeregowaniu należy uwzględnić 2 czynniki: I-szy cykl Warszawy i chronologję wypadków:

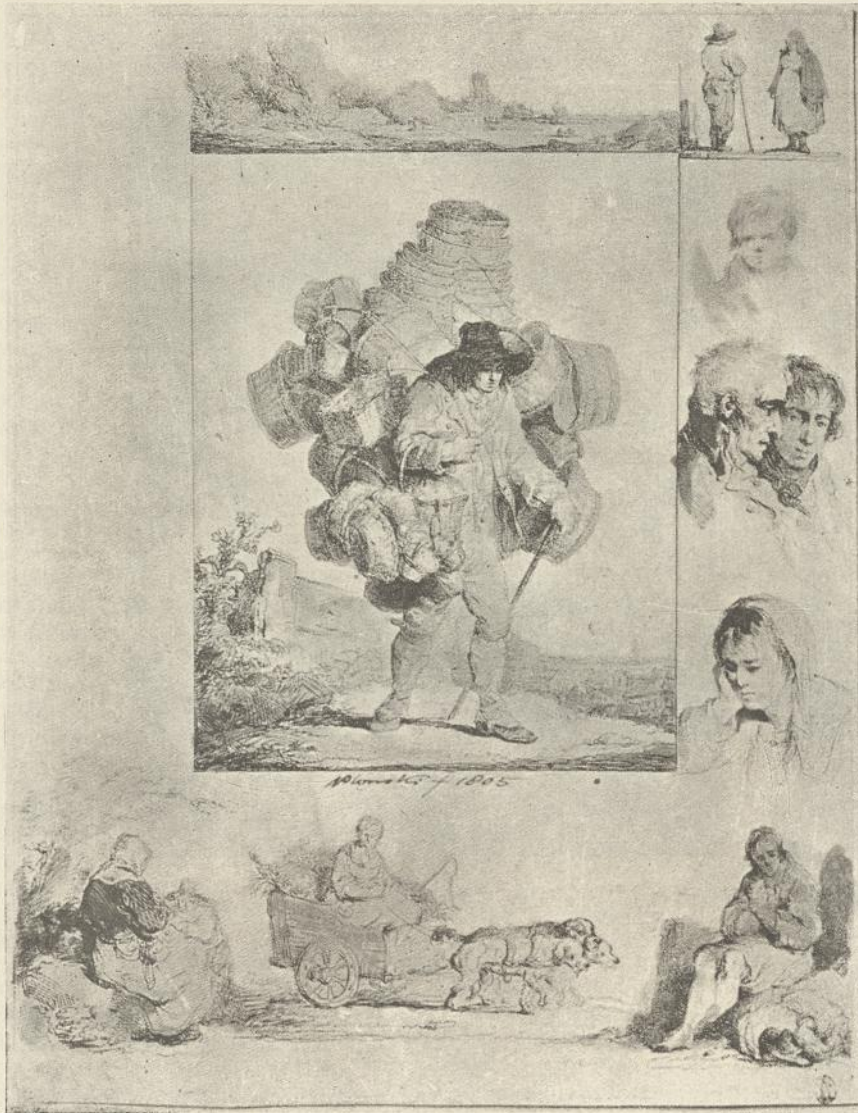


Fig. 3. Płoński. Koszykarz.

1. Plac Zygmunta.
2. Chłop i szlachta.
3. Lud na cmentarzu (fig. 1).
4. Wdowa.
5. Zamknięcie kościołów.
6. Ksiądz w więzieniu.
7. Sybir.

Karton pierwszy przedstawia spustoszony plac z kolumną Zygmunta III w Warszawie. Treść przedstawiona jaskrawo i efektownie; poza tem uderzające jest przeciwne usposobieniu

Grottgera niedbałe wykończenie rysunku; miał on prawdopodobnie stanowić wstęp niejako historyczny i topograficzny dla dalszego szeregu kartonów.

Rysunek drugi stanowi bliską analogię do II kartonu Warszawy I-ej; przedstawia zapewne również scenę z pogrzebu arcybisk. Fijałkowskiego, tylko symetrycznie odwróconą i przekomponowaną w kierunku rozszerzenia przestrzennego i znacznych zmian w centralnej grupie ze sztandarem.

Karton trzeci wyobraża scenę z któregoś z obchodów patriotycznych na cmentarzu. Kompozycyjnie odpowiada Nieszporom Warszawskim z I cyklu Warszawy. Tu jednak kompozycja jest mniej

jednolita i składa się raczej z poszczególnych grup związanych ze sobą jedynie nastrojem.

Czwarty rysunek — to wdowa, o zupełnie jednak innym układzie kompozycji, niż w cyklu I-ym. Tu postać kobieca, wsparta o cokół wielkiego filaru świątyni, posiada w całym ruchu postaci, odsłoniętej głowy i w przykniętych oczach znacznie więcej wyrazu. Zmienione są też dzieci i postaci widoczne w głębi. Drzeworyt znany z *Musestunden* nie jest dokładnym odtworzeniem rysunku, lecz raczej wolną kopją (być może rysowaną z pamięci na drzewie przez samego artystę).

światłne. Order zawieszony na szerokiej wstędze na szyi księdza naprowadza na domysł, że artysta pragnął tu dać, wprawdzie idealizowany, ale portret. Bezpośrednio zaś z faktem zamknięcia sprofanowanych świątyń wiąże się osoba i sprawa ks. A. Białobrzeskiego, który wyrokiem z dnia 3 grudnia 1861 r. został skazany na rozstrzelanie i ukazem carskim następnie ułaskawiony na zesłanie na rok do twierdzy bez pozbawienia stanu duchownego i orderu. Charakteryzując postać, przedstawioną strojem prałata i owym orderem, chciał zapewne Grottger zidentyfikować ks. B.

Karton ostatni, obok Placu Zygmunta i Puszczy w Lituanji, jest jedynym kartonem wśród cyklów o kompozycji niefiguralnej. Zawsze jest to bądź introdukcja, bądź epilog wypadków cyklem objętych.

Szereg przedstawionych kartonów cechuje wielka nierówność tak pod względem wykonania, jak i kompozycji, osiągniętej ekspresji etc. Jest tu do pewnego stopnia powtórzenie treściowe (nie formalne) Warszawy I-ej. Zmiany idą w kierunku głębszego ujęcia tematu i dojrzalszej kompozycji; czasem jednak na miejsce bezpośredniego przeżycia wprowadzają patos. Mimo powtórnego przedstawienia tematu, widoczny jest wpływ świeżo przeżytej rzeczywistości. Warszawa II powstała w Wiedniu w kilka miesięcy po pierwszej, z pocz. 1862 r.; w maju była już na wystawie w Londynie. Znalezione jednak kartony nie wyczerpują całego cyklu. Jak stwierdza współczesne świadectwo K. Giżyckiej (F. M. Aren: *Eine Reminiscenz v. A. Grottger*. Wien 1878), cykl II był „rozszerzony i bogatszy w obrazy i postaci” (p. 77). W katalogu



Fig. 4. Płoński. Rycerz.

Mniej zmieniony jest charakter kompozycji w następnym kartonie, przedstawiającym Zamknięcie kościołów; lecz kompozycja to dojrzalsza. Dodana z lewej strony framuga muru znakomicie zamyka obraz. Główna zaś postać zakonnika jest bardziej zaakcentowana, niż w I-ym cyklu; jego towarzysze (w tym wypadku dwaj) zostali znacznie obniżeni, ponieważ klęczą i mają pochylone głowy. Natomiast w ruchu głowy stojącego zakonnika wprowadzony został pewien patos.

Rysunek szósty przedstawia księdza w celi więziennej. Obraz pełen siły i wyrazu, wyzyskane efekty

Międzynar. Wystawy w Londynie 1862 r. (w Dziale Sztuki w Sekcji Austrjackiej pod Nr. 1166) figuruje jedenaście oprawnych rysunków kredkowych, przysłanych przez artystę. Mimo poszukiwań w kraju i zagranicą nie udało się dotąd natrafić na ślad pozostałych czterech. Natomiast istnieje karton zbliżony tematem, techniką, bardzo bliski kompozycją i o tych samych wymiarach, mianowicie »W Saskim Ogrodzie«. Mógłby to być jeden z owych czterech rysunków, które może wróciły do artysty i znalazły nabywcę w Wiedniu, bądź też w Polsce.

Rysunki zachowane w Londynie mają naogół bardziej aktywny charakter niż w cyklu I ym, utrzymanie zaś postaci w jednej naogół skali nadaje im większą jednolitość.

Powodem do powtórnej pracy nad tym samym poniekąd tematem, lecz pogłębionym i rozszerzonym, było niewątpliwie kilka czynników; powodzenie osiągnięte na wiedeńskiej wystawie listopadowej Warszawą I-ą pobudził ambicję artysty. Pierwszy cykl jednak był z pewnością nie odrazu pomyślany, jako związana całość, gdy drugi powstał jako świadoma tego rodzaju koncepcja.

Jakkolwiek Warszawa II stanowi niewątpliwie krok naprzód, to jednak silniej jest związana z poprzednim okresem twórczości i większy przełom następuje dopiero po wykonaniu tego cyklu, a przed Polonją. Jest to zresztą zrozumiałe, gdyż dzieli je znacznie większa przestrzeń czasu, niż okres między Warszawą I-ą a II-ą. W Warszawie II jest ściślejszy związek z rzeczywistością, a w Polonji bardziej syntetyczne ujęcie.

Reasumując, stwierdzić należy, że znalezione kartony nie przesądzają jeszcze sprawy Warszawy II; zagadnienie rozwiązać mogą dopiero jakieś możliwe istniejące materiały archiwalne, odnalezienie i zidentyfikowanie czterech brakujących kartonów lub jakichś związanych z nimi szkiców.

Wtedy można będzie stwierdzić, czy Warszawa II jest zamkniętym cyklem, czy szeregiem scen luźnie ze sobą związanych. O wartości artystycznej cyklu kartony z Vict. and

Dr. Sawicka zgłosiła też komunikat o kilku najciekawszych rycinach M. Płońskiego w Zbiorze rycin Fryderyka Augusta II w Dreźnie.

W kolekcji tej znajduje się najkompletniejszy zbiór prac rytowniczych Płońskiego (71 akwafort; nadto 2 rysunki ołówkowe), wzmiankowany przez Rastawieckiego i wyszczególniony przez Weigla (Chr. Weigel, Kunstkatalog. XIX Abth. Nr. 16585 p. 54). Podzielony jest na 3 grupy.

Referentka przedstawiła odbitki fotograficzne 6-ciu najciekawszych akwafort i jednego rysunku ołówkowego.

1. Autoportret Płońskiego; popiersie; głowa wykonana techniką akwafortową, szczegóły ubrania, podpis i data (Płoński f. 1806), kredką.
2. Przekupka z koszem na rękę; podpis: Płoński f. 1805.
3. Karykatura jeźdźca, pędzącego na chudym koniu; podpis: Płoński fecit.
4. Wcześniejszy stan Koszykarza z pustym marginesem po lewej stronie i licznymi retuszami, lawowanemi tuszem (fig. 3).
5. Rycerz wsparty na włócznie; przed obcięciem płyty; podpis: M. Płoński fe. à Amsterdam. (Wymiary samej sceny bez marginesu: 24,4 × 19 cm. Później płyta obcięta do 17 × 13 cm. i odbijana wielokrotnie) (fig. 4).
6. Popiersie chłopca w owalu — o wątpliwem autorstwie Płońskiego. Rysunek i kompozycja bliskie tego artysty, natomiast technika odrębna. Z pośród rycin tu przedstawionych jedynie tej Weigel nie podaje. (Podpisanie ołówkiem: Płoński).
7. Szkic ołówkowy; przedstawia prawdopodobnie samego artystę, rysującego na kartonie trzymanym na kolanach (fig. 5).



Fig. 5. Płoński. Artysta rysujący na kolanie.

Alb. Mus. dają dostateczne pojęcie i stanowią istotny przyczynek do historii twórczości artysty.

W dyskusji nad powyższym referatem prof. Mycielski zwrócił uwagę, że karton sceny »w Saskim Ogrodzie« (fig. 2) nabył przed 4 lub 5 laty hr. Edward Mycielski z Wrześni. Co do typów polskich w tym okresie twórczości u Grotgera, można tu dopatrywać się natchnienia wpływem Leona Kaplińskiego.

Ks. prof. Fijałek i ks. Dr. Kruszyński podali w wątpliwość domysł co do oznaczenia osoby księdza w więzieniu zapomocą orderu, gdyż ten domniemany order jest dystynkcją prałacką członka kapituły.

Mając zamiar obszerniej opracować prace rytownicze P., referentka poprzestaje tylko na krótkim komunikacie.

Ks. Dr. T. Kruszyński przedstawił referat p. t.: *Dwa średniowieczne relikwiarze Skarbcza Katedry Wawelskiej*. — Rzec o jednym z nich, t. j. skrzynce srebrnej, weszła potem w pracę p. t.: »Skarbiec wawelski«, ogłoszoną w publikacji: Muzeum metropolitalne, zesz. IV. R. 1928. Nakład Muzeum Techn.-Przem. krak.

Co do skrzynki z kości słoniowej, odkrytej swojego czasu wraz z poprzednią srebrną, opracował ją i znaczenie jej rzeźb oznaczył prof. J. Bołoz-Antoniewicz, za którego czasów nie były jeszcze znane zbiory Spitzera w Paryżu, posiadające zupełnie podobną skrzynkę, z bardzo nieznanymi zmianami i ze źródłem miłości zamiast Pirama i Tysbe. Nadto są w tych zbiorach jeszcze dwa denka z kości słoniowej do zwierciadeł; na jednym wyobrażeni, podobnie jak u nas, Tristan i Izolda, a na drugim zamek miłości, niewiele się różniący od naszego. Rzeźby u Spitzera są artystycznie lepsze, mają więcej naturalnej wypukłości i szaty swobodniejsze, a obrazy więcej różnorodności. Widać tu tę samą rękę, lecz więcej wyrobioną na zabytku paryskim. Skrzynkę naszą wymienia inwentarz z r. 1563, który nadto przytacza jeszcze jedną okrągłą puszczykę.

Posiedzenie z dnia 21 kwietnia 1926.

Dr. Stanisław Gąsiorowski przedłożył pracę p. t.: *Tkaniny z Egiptu w zbiorach polskich*, ogłoszoną drukiem p. t.: »Późno hellenistyczne i wczesno-chrześcijańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich« w niniejszym tomie Prac Komisji hist. sztuki.

Posiedzenie z dnia 30 czerwca 1926.

Dr. Stanisław Gąsiorowski przedstawił swoją pracę p. t.: *Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu*, która następnie ukazała się jako osobna książka w r. 1928, nakł. Ministerstwa Wyznań rel. i Oświecenia publ.

Posiedzenie z dnia 14 października 1926.

Prof. Dr. Józef Strzygowski przedstawił referat p. t.: *Północ i Południe w sztuce plastycznej*.

Za punkt wyjścia wziął referent płaskorzeźbę, znaną w zewnętrznej ścianie kręconych gotyckich schodów za kaplicą Matki Boskiej Śnieżnej w katedrze wawelskiej, omówioną przez Antoniewicza i Sokołowskiego w VIII tomie Sprawozdań Komisji hist. sztuki. Obaj uczeni uważali ją za zabytek romański i wyjaśniali tylko sprawę pochodzenia motywu plecionki; przy brzegu płyty kończy się ona zaokrąglonym ornamentem zygzakowatym, z którym właściwe wypełnienie płaszczyzny wiąże się zaokrąglonymi trójkątami. Antoniewicz, biorąc za wskaźnik romańskie żabki na bazach w krypcie katedralnej, mówił o iryjskim pochodzeniu tego motywu drogą przez St. Gallen i Konstancję. Sokołowski wogóle nie zaprzeczał tego, wspominał jednak mimochodem o azjatyckim pochodzeniu plecionki, stosowanej w Iranie kaligraficznie, a u Longobardów architektonicznie. Już w tem porównaniu ze sztuką przedromańską Europy tkwi wskazówka możliwości, którą referent wysuwa stanowczo na pierwszy plan, a mianowicie, że płyta, użyta ponownie w epoce gotyckiej, nie pochodzi z jakiegoś zabytku romańskiego, np. ścianki dzielącej prezbiterjum od nawy, ale jest starsza i jest świadkiem warstwy, o której mówi nam na Wawelu rotunda z czterema apsydami (ś. Feliksa i Adaukta). Porównanie z romańskim kapitelem niedawno odkrytej t. zw. kaplicy ś. Gereona albo z ornamentem wstęgowym z Wąchocka wskazuje, że plecionka wawelska jest starszego typu.

Referent przeszedł potem do zasadniczej strony zagadnienia, którego nie można rozwiązać na podstawie dotychczas panującego w historii sztuki południowego punktu widzenia. Ten rodzaj sztuki każe uważać plecionkę jako ostatnie odgałęzienie sztuki śródziemnomorskiej, przyczem Cattaneo, który zgromadził po raz pierwszy najważniejsze odnośne zabytki w książce »L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa«, wydanej w roku 1888, uważał motyw ten za bizantyński. W rzeczywistości należy plecionkę do jednego z owych zapomnianych prądów północnych, które doszły z Azji do Bizancjum, jak również niezależnie od tego na północ Europy, a przez narody północne zostały zaniesione na południowe półwyspy. Na Bałkanach zderzyły się obydwie odnogi tego prądu ponownie, a jednak istnieje między nimi znaczna różnica; jest nią fakt, że irański typ plecionki jest dwu-pasmowy, gdy północno-europejski trój-pasmowy.

Bliżej rozważając różnicę między sztuką północną i południową, referent ustala na mocy swego doświadczenia, że postać ludzka jest wyjątkiem na północy i dopiero z południa tam się dostaje. W sztuce północnej samej w sobie brak przedstawień obrazowych, posługuje się ona

ornamentacją czysto geometryczną lub zwierzęcą. Dotychczas nie było to oczywiście poznane w tak zasadniczo ostrej formie, nawet przez prehistoryków, których obszar badań rozciąga się aż do owego okresu wędrówek ludów, w którym można jeszcze jasno poznać różne północne prądy w sztuce. Przyczyna tego zaniedbania leży w tem, że bada się jako główny surowy materiał: kamień, bronz, żelazo i ceramikę, a więc jak w historii poprzestaje się na zabytkach zachowanych, nie uwzględniając olbrzymich luk, jakie istnieją w sztuce północnej a pochodzą stąd, że nie zachowały się najważniejsze w tym względzie materiały, w Europie drzewo, w Azji namiot i cegła niewypalona. Fachowcowi, pracującemu na gruncie naukowym, nie wolno nie uwzględnić tych luk. Skłania go to do przyjęcia co do płyty wawelskiej, że w niej tak, jak w wypadkach analogicznych, np. w Halle i Metz, a także w wielkiej liczbie gotyckich longobardzkich i kroackich zabytków na południowych półwyspach, naśladowano w kamieniu to, co na północy było wykonywane w drzewie.

Znakomitym świadkiem tej europejskiej sztuki drewnianej jest ładunek okrętowy, znaleziony w Oseberg (obecnie w Muzeum uniwersyteckim w Oslo). Na samym okręcie, jak i na wozie i sankach, jest już trójpasmowa plecionka złączona z północno-azjatycką ornamentacją zwierzęcą, która się przedostała przez obszar permski i Bałtyk do Skandynawji, a stamtąd dotarła na południe Europy. Referent śledzi prąd syberyjski na podstawie wykopalisk przedmiotów złotych i przedstawia jego właściwość, ornament zwierzęcy, którego charakterystyczną cechą jest stosowanie rodzaju barwnej emalii komórkowej w różnych geometrycznych formach.

Następnie referent przechodzi do drugiej wielkiej luki, do środkowo-azjatyckiej sztuki namiotowej, i wykazuje, na jakiej drodze przez malowidła i naśladownictwa w szlachetnych metalach lub kamieniu możnaby zastąpić zaginione zabytki. Mówi przytem o najnowszych wykopaliskach wyprawy Kozłowa do północnej Mongolji (Noin Ula) i wykazuje na szeregu reprodukcji, jak ważne dla poznania z jednej strony sztuki syberyjskiej, z drugiej strony środkowo-azjatyckiej, są znajdowane tam masowo tkaniny. Wkońcu referent przechodzi do zachodnio-azjatyckiego prądu artystycznego i jego zabytków z surowej cegły, co do których rodzaju najlepiej nas poucza naśladownictwo ich w kamieniu w fasadzie Mszatty, stajki klasztoru syryjskiego nad jeziorami *Natron*, wyroby rzemieślnicze w pałacach i domach Samarry, a przedewszystkiem niektóre mużułmańskie meble drewniane, jak Kimbar w Kairuanie i inne. Wszystkich tych pytań nie można zrozumieć, jeśli się nie nabierze przekonania, że w Eurazji z prądem bezobrazowym, składającym się z różnych zasięgów artystycznych, trzeba się podobnie liczyć, jak na południu z zasięgami artystycznymi nad morzem Śródziemnym, przedstawiającymi postać ludzką. Jeśli przeto młodzi uczeni, którzy chętnie zdobyliby sobie ostrogi w obronie panujących teraz poglądów w historii sztuki, np. w starych kościołach drewnianych widzą tylko gotyckie i barokowe motywy, a nie mają oka dla tych zabytków jako dowodów na istnienie wielkiej luki w sztuce europejskiej, wtedy widzi się, jak daleko zaszła historia sztuki po torach jednostronnie w ciągu wieków kładzionych. Oby płaskorzeźba wawelska, podobnie jak rotunda z czterema apsydami i niezliczone, dziś jeszcze zachowane kościoły drewniane tego kraju pomogły zwrócić uwagę badaczy na wymarłą sztukę, którą się znać musi, zanim można zacząć się liczyć z wpływami, wywieranymi przez Rzym i Bizancjum, a później przez Europę zachodnią. Ludy północno-europejskie, Celtowie, Germanie i Słowianie, posiadali sztukę godną uwagi, zanim Rzymianie i Bizantyńcy przyszli do ich krajów, i uprawiali tę sztukę jeszcze i wtedy, gdy przyjęli chrześcijaństwo. Dopiero później zyskały wpływy style zachodnio-europejskie, a w Europie wschodniej Bizancjum. Poprzednio różne koła artystyczne Europy północnej, przedewszystkiem Słowianie, pozostawali w silniejszej lub słabszej mierze w stosunkach z Azją. Słowiańska świątynia, wsparta wewnątrz na czterech podporach, może być uważana za ogniwo pośrednie między mazdaistyczną świątynią ognia a kościołem ortodoksyjnym. Płaskorzeźba wawelska stoi jeszcze bliżej pierwiastku irańskiego, niż Europy zachodniej. Dalsze wywody o tych rzeczach znajdują się w książce referenta: »Untersuchungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst«.

W dyskusji zabrał głos Dr. J. Żurowski. Nawiązując do przypuszczenia, wypowiedzianego przez prelegenta, że rzeźba plecionkowa z Wawelu jest naśladownictwem w kamieniu tej ornamentyki, która przedewszystkiem była stosowana w materiałach mniej trwałych, głównie w drzewie, wskazuje, że przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w ornamentyce ceramiki słowiańskiej t. zw. grodziskowej. Ceramika ta pochodzi z czasów końcowych przedhistorycznych, głównie z drugiej połowy pierwszego tysiąclecia po Chr. i z czasów wczesno-historycznych. Motyw falisty dwuwstęgowy, ryty, podobny do tego, który tworzy pas ozdobny pod boczną krawędzią płyty wawelskiej, spotykamy bardzo często na górnej połowie naczyń grodziskowych, blisko krawędzi. Obok motywów dwuwstęgowych pojawiają się w ornamentyce tej ceramiki także motywy trój- i wielowstęgowe, jedne i drugie zazwyczaj blisko krawędzi naczyń, a zatem i tu również jako motywy okalające. Wyjątkowo spotykamy na powierzchni naczyń grodziskowych także i plecionkę. — Okoliczność, że ceramika tak zdobiona pochodzi z epoki bezpośrednio poprzedzającej

czas powstania naszej rzeźby lub współczesnej, i że ceramikę tę spotykamy także przy wykopaliskach na Wawelu, nasuwa przypuszczenie, że pomiędzy wzorem rzeźbionym na płycie kamiennej z Wawelu a ornamentyką rytą na współczesnej ceramice może istnieć związek, następnie, że jeżeli ornamentyka, o której mowa, tak pospolicie występuje w ceramice, to z pewnością nie mogła ona być obcą współczesnym rzeźbiarzom w drzewie, których dzieła czas strawił.

Posiedzenie z dnia 11 listopada 1926.

Dr. Adam Bochnak przedstawił pierwszą część swojej pracy p. t.: *Kościół dawnego opactwa cysterskiego w Jędrzejowie*.

Kościół pocysterski w Jędrzejowie nie był dotychczas dokładnie badany, albowiem ś. p. Władysław Łuszczkiewicz zajął się tylko opisaniem kapitulacza jędrzejowskiego, który zburzono na początku XX wieku. Autor wykazał, że w murach dzisiejszego kościoła, przerobionego znacznie w wieku XVIII, tkwi jeszcze prawie cały kościół, którego cechy stylistyczne zgadzają się z przekazaniem w źródłach wiadomości o poświęceniu go przez biskupa krakowskiego Wincentego Kadłubka. Konsekracja odbyła się między rokiem 1210 a 1218. Sklepienia dzisiejsze pochodzą z wieku XVIII. Zajął one miejsce pierwotnych, krzyżowych z żebrami, jak tego dowodzi cała konstrukcja zachowanych części, pochodzących z początku XIII wieku. Bazylikowy ten kościół zbudowany jest na zasadzie t. zw. francuskiego przeszła, które w gotyku zapanowało niepodzielnie, ma szkarpy, ostrołukowe arkady międzynawowe, co wszystko razem — przy żebrach pierwotnie sklepieniach — nakazuje zaliczyć go już do gotyku. Podług referenta jest to — obok koprzywnickiego — najstarszy zabytek w grupie gotyckich kościołów cysterskich na ziemiach polskich. Ze względu na bardziej postępową, udoskonaloną konstrukcję, ma on większe znaczenie, aniżeli kościół koprzywnicki o formach więcej konserwatywnych. Autor wywodzi rzut poziomy kościoła jędrzejowskiego od drugiego kościoła w Clairvaux (= Fontenay), wzniesienia zaś (żebrów sklepienia, francuskie przeszła, nieoprofilowane arkady międzynawowe i także gurdy) — z Pontigny. Systemu szkarp, których dolnymi częściami są przypory przy filarach międzynawowych przypadające od strony naw bocznych, nie można w dzisiejszym stanie wiedzy znikąd wyprowadzić. Jest to ten sam system, t. zw. krakowski, w Jędrzejowie zupełnie już rozwinięty, którego zadatki widział Łuszczkiewicz w kościołach cysterskich w Koprzywnicy i Wąchocku, a który jest charakterystyczny dla krakowskich bazylik gotyckich. Rzeźbione kapitele, wsporniki i zworniki, które zdobiły kapitulacz jędrzejowski, oraz rzeźby w Sulejowie, Wąchocku i Kościelcu koło Proszowic, tworzące z niemi grupę, nie wiążą się z współczesną rzeźbą w Polsce, wykazują natomiast pewne pokrewieństwo z Francją. Autor ilustrował swoją pracę planami i przekrojami kościoła jędrzejowskiego, wykonanymi przez p. arch. Romualda Gürtlera, oraz licznymi fotografiami. Druga część pracy obejmuje zmiany, jakim uległ kościół jędrzejowski w epoce baroku.

W dyskusji, na zapytanie prezesa, dra Tomkowicza, referent stwierdza, że w Jędrzejowie niema śladów, by kiedykolwiek były łuki oporowe.

Posiedzenie z dnia 9 grudnia 1926.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę p. t.: *Rzeźba romańska w Polsce*, w której omawia zabytki z w. XI—XIII.

Na podstawie nielicznych zachowanych zabytków XI w. można wykazać, że w tej epoce tkwią już początki rozwoju rzeźby w wieku następnym. Rozkwit rzeźby romańskiej u nas przypada na pierwszą połowę XII wieku. Zabytki rzeźby XII w. dadzą się stylowo i terytorjalnie podzielić na grup pięć: małopolską, mazowiecko-pomorską, śląsko-kujawską, wielkopolską i halicką. Cechy grupy małopolskiej, to zamiłowanie do bestjarjów i znaczny odsetek rzeźb figuralnych. Wśród motywów dekoracyjnych są i swojskie, wywodzące początek od ciesiołki. Obce wpływy idą z Francji i z Włoch. Na Mazowszu wielkie było znaczenie Płocka, jako ważnego ośrodka kulturalnego. Dzieła grupy mazowiecko-pomorskiej: portale w Tumie pod Łęczycą i w Czerwińsku, oraz chrzcielnice z Chelmna i Grudziądza cechuje piękna ornamentacja roślinna i sprawne wykonanie zwierząt, także obfitość scen figuralnych, szczególnie w Czerwińsku. Obie wspomniane chrzcielnice kształtem i ornamentacją spokrewnione są z chrzcielnicami skandynawskimi. Nadto w dziełach tej grupy znaczą się silne wpływy francuskie, tłómaczące się działalnością biskupa płockiego Aleksandra, rodem z Francji. Z tą grupą wiążą się zabytki odlewnictwa: drzwi gnieźnieńskie i płockie, antaba z Luborzycy i kilka pomniejszych. Omawiając je referentka wykazała zarazem znaczenie i działalność Leopolda, biegłego w tym kunszcie mistrza, który na dworze płockim jako kapelan księcia i *egregius artifex* ważną odgrywał rolę. Drugim ważnym ośrodkiem pracy artystycznej w pierwszej połowie XII w. był Wrocław, dzięki opiece i poparciu możnego magnata Piotra Włostowicza. Rzeźby zachowane na Śląsku wiążą się z rzeźbami

w Strzelnie na Kujawach. Cechuje dzieła tej szkoły czy warsztatu indywidualne traktowanie figur i scen, sięgające tak daleko, że dzieła te mają swoją własną ikonografię różniącą się od zachodniej. Nadto wyraża się w nich dobitnie duma wielkich panów, na których zlecenie je wykonano. Są w nich ślady wpływów bizantyńskich, potem francuskich w ornamentacji, wreszcie pośrednio via Czechy dochodzących wpływów niemieckich. W Wielkopolsce zachowały się z XII w. tylko nikłe reszty rzeźb kamiennych o małym znaczeniu. Zaliczony do grupy halickiej piękny portal dawnej cerkwi w Świętym Stanisławie (pod Haliczem) w swej delikatnej dekoracji roślinnej wykazuje wpływy Konstantynopola i Grecji, które tu przysłyły przez Kijów.

W wieku XIII rzeźba rozwija się równie bujnie. Inicjatywę podejmują teraz klasztory cysterskie, potem dominikańskie. Są w tym wieku dwie wielkie grupy: cysterska i sandomierska. Kilka luźnych zabytków tworzy jeszcze mniejszą grupę trzecią. Cystersi zdobią swoje klasztory i kościoły w spłoty roślinne i kwiaty, a wśród dekoracji rzeźbiarskiej ich opactw na szczególne



Fig. 6. Talerz roboty Mackensena z zastawy srebrnej podskarbiego Krasińskiego.

wyróżnienie zasługuje kapitularz w Wąchocku. W grupie sandomierskiej najważniejszą jest terakotowa dekoracja poddominikańskiego kościoła ś. Jakóba w Sandomierzu. Wpływow, które tu oddziały, szukać trzeba nie we Włoszech, ale może raczej w Czechach i Francji. Motywami dekoracyjnymi wiążą się z Sandomierzem klasztor dominikanów i kościół norbertanek w Krakowie, potem kościoły w Starem Mieście (pod Koninem) i w Chlewiskach.

Wśród luźnych zabytków jest zachowanych kilka chrzcielnic i kilka rzeźb figuralnych, które pochodzą przeważnie z końca XIII wieku, znaczą już zmierzch romanizmu na ziemiach naszych.

Prof. Dr. Semkowicz zwrócił uwagę, że szwedzcy uczeni zaliczają chrzcielnicę w Chełmnie i Grudziądzu do grupy zależnej od wpływów grupy gottlandzkiej i uważają je za dzieła XIII w.

Posiedzenie z 13 stycznia 1927.

Czł. Leonard Lepszy referował swoją pracę p. t.: *Andrzej Mackensen, złotnik królów polskich i srebra podskarbiowskie Krasińskich*.

W zbiorach Edwarda hr. Krasińskiego w Warszawie znajdują się t. zw. »srebra podskarbiowskie«. Darował je, jak mówi tradycja rodzinna, król Jan Kazimierz podskarbiemu wielk. kor., Janowi Kazimierzowi Krasińskiemu, a to z okazji zaślubin syna Jana Bonawentury w r. 1666 z Teresą Chódkiewiczówną, kasztelanką wileńską. Edward Rastawiecki opisał srebra we »Wzorach sztuki średniowiecznej« i przypuszczał, że są dziełem złotnika warszawskiego.

Srebra przedstawiają zastawę stołową, złożoną z 12-tu talerzy, wspartych na orle polskim, z płaskorzeźbami popiersi królów, poczynawszy od Jagiełły, a skończywszy na Janie Kazimierzu, na

wgłębieniach czary (fig. 6 i 7). Orzeł w pełnej rzeźbie stoi na podstawie z panopljami. Obecny właściciel okazałych, pamiątkowych sreber, zwrócił się do referenta o wyjaśnienie ich autorstwa. Przy zbadaniu okazało się, że zastawa srebrna jest opatrzona stemplem gdańskim kontrolnym, tudzież cechą imienną złotnika królów Władysława IV i Jana Kazimierza, nazwiskiem Andrzeja Mackensena z Delmenhorst, zdaje się Duńczyka, którego może Władysław IV jeszcze jako król w czasie swej podróży do Niderlandów poznał i nakłonił do przybycia do Polski. Osiada on naprzód w Krakowie, około r. 1642 przenosi się do Gdańska, gdzie też, jak również w niedalekim Pelplinie, dochowała się dość znaczna liczba jego wyrobu utworów. W swych kształtach wykazują one wpływy złotnictwa niderlandzkiego, a w szczególności szkoły utrechckiej Van Vianów. Czynnym był w Gdańsku w latach 1643—1665. Przyjaźnił się z Krystjanem Bierpffaffem, mistrzem toruńskim i nadwornym złotnikiem króla Jana Kazimierza. Miał on syna, także Andrzeja, który r. 1685 został mistrzem gdańskim i używał cechy imiennej ojcowskiej.

Czł. Władysław Semkowicz przedstawił trzy referaty:

1) *Zabytki romańskie na Górze Sobótce.*

Referent miał sposobność badać te zabytki w jesieni 1925 r., w czasie podróży swej do Wrocławia. W literaturze naszej nie zwrócono na nie dotąd uwagi, w niemieckiej zaczęto niemi interesować się poważniej dopiero w ostatnim czasie. (Dr. Lustig w »Schlesische Monatshefte«, 1925 i w »Zobten-Jahrbuch«, 1926). Cała góra i jej najbliższa okolica usiana jest fragmentami rzeźby i architektury romańskiej, wyciosanymi z miejscowego granitu. Pierwsze znaleziska tychże sięgają jeszcze początku XVIII w., dopiero jednak systematyczniejsze poszukiwania ostatnich lat kilku wydobły na jaw szereg zabytków, które rzucić mogą światło na czas i miejsce ich pochodzenia. Zabytki wspomniane obejmują: a) 6 lwów romańskich portalowych (i ślad siódmego), b) dwa także niedźwiedzie, c) fragment postaci ludzkiej — jakoby niewieściej — z rybą (t. zw. Jungfrau mit dem Fisch), d) kadłub smoka, e) dolną część postaci ludzkiej w długiej szacie (t. zw. der Mönchsrumpl), f) słup kamienny kształtu kręglu, zwany także der Mönch, g) okno bliźnię z kolumnką romańską wmurowane w ścianę wczesnogotyckiego kościółka w Queitsch, h) resztki tablicy kamiennej z napisem majuskulą romańską z XII w. (nieudającym się jednak odczytać z powodu zbyt małej ilości liter), i) szereg ciosów kamiennych i fragmentów architektonicznych, kolumn i kapiteli romańskich. Razem ilość znalezionych przedmiotów rozsianych w tej okolicy dochodzi do 20. Wszystkie one wykonane z tego samego materiału, jednaką techniką grubej roboty, odnieść się dadzą do pierwszej połowy XII w. (styl pisma). Pewna część tych zabytków użyta została w czasach późniejszych jako kamienie graniczne i opatrzona znakiem krzyża, który to znak widnieje nadto na żywych skałach i kamieniach (Kreuzsteine), tkwiących w Górze Sobótce. Dają nam one poznać przebieg granicy, która wiodła niegdyś od wsi Strzegomień na szczyt góry. Granica ta zgadza się dokładnie z opisem rozgraniczenia dóbr książęcych i posiadłości klasztoru kanoników regularnych P. M. na Piasku w Wrocławiu, dokonaniem przez ks. Henryka Brodatego w r. 1209 (dokument druk. w dyplomatarjuszu Oleśnicy Häuslera). Wspomniany tam »lapis, qui dicitur Petrey« przypada w miejscu »niewiasty z rybą«, na której widnieje takiż graniczny znak krzyża i którą ostatni niemiecki badacz tych zabytków, Dr. Lustig, uważa na tej podstawie za figurę ś. Piotra, przedstawianego istotnie na niektórych monetach bawarskich z XII i XIII w. nie tylko z kluczem, ale i z rybą. Zdaniem jednak referenta fragment ma bardzo wyraźne kształty niewieście i przedstawia raczej jakąś postać symboliczną (może żywioł wody), nazwę zaś kamienia »lapis Petrey« związać należy z imieniem słynnego magnata polskiego z I poł. XII w. Piotra Własta, który na górze Sobótce miał swą siedzibę i który całą tę swą posiadłość przekazał klasztorowi kanoników regularnych, fundowanemu przez siebie, pierwotnie na szczycie góry Sobótki, a przeniesionemu później do wsi Górki pod Sobótką, wreszcie (jeszcze przed r. 1148) do Wrocławia na Piasek. Z tego to klasztoru pochodzą niewątpliwie omawiane zabytki, za czym świadczą znalezione świeżo na szczycie góry ślady budowli (kapitele), stawianej z tegoż samego granitu, co i owe fragmenty. Klasztor założony został, wedle Schultego, w latach 1121—1146; zdaniem referenta należałoby przyjąć w tym czasokresie raczej wcześniejsze lata i przypuścić, że budowla, może jeszcze niedokończona zupełnie, padła ofiarą niszczących najazdów czeskich w latach 1132—1134, które sięgnęły aż po rzekę Odrę i nie mogły ominąć tak ważnego punktu obronnego, jakim był gród Piotra Własta na Górze Sobótce. Zapewne wskutek tych najazdów i zrujnowania klasztoru przenieśli się zakonnicy do wsi Górki, a potem do Wrocławia, kamienie zaś i rzeźby zniszczonej budowli rozwłózione po górze i całej okolicy, użyte zostały częścią jako kamienie graniczne (już w r. 1209), częścią zaś posłużyły do budowy innych okolicznych kościółków (jak np. w Queitsch ok. r. 1250).

2) *Krucyfiks romański z Sirolo we Włoszech.*

Wedle tradycji, zapisanej przez Pruszcza w »Klejnotach Krakowa«, miał się niegdyś znajdować w kościele ś. Salwatora na Zwierzyńcu krucyfiks cudowny, pochodzący z pierwszych czasów chrześcijaństwa, który jednak później został wywieziony do Sirolo (koło Loreto) we

Włoszech. Podobiznę tego krucyfiksu przedstawiać ma obraz z XVI w., do dziś dnia przechowywany w kościele ś. Salvatora, a wyobrażający postać Chrystusa na krzyżu w długiej szacie z rękawami, u stóp którego klęczy grajek, przygrywający na skrzypkach. Tło obrazu stanowi zatoka morska, na której falach unosi się krucyfix. Referent nawiązując do rozprawy Dra St. Tomkowicza p. t.: »Legendarna ś. Wilgefortis albo Frasołwa i obraz na Zwierzyńcu w Krakowie« (Rocznik Krak. t. XV), stwierdza, że wspomniany obraz jest podobizną słynnego Volto Santo z Lukki i nic nie ma wspólnego z krucyfiksem z Sirolo, który referent miał sposobność widzieć i zbadać na miejscu w czasie swej niedawnej podróży do Włoch. Krucyfix ten, t. zw. Crocifisso di Sirolo, znajduje się właściwie w kościele sąsiedniej wioski Numany, należy także do typu Volto Santo, różni się jednak od lukeńskiego tem, że postać Chrystusa ukrzyżowanego przedstawia typ zachodni, romański, jaki spotyka się w okresie IX—XII w. (twarz młodzieńcza, bez brody, z oczami otwartymi, w koronie na głowie, z krótkim perizonium, nogi każda z osobna przybite). Typ korony t. zw. corona murata, odpowiada epoce X—XI w. (podobna zdobi głowę Sclavinji na słynnej miniaturze cesarza Ottona III). Krucyfix z Sirolo posiada swoją tradycję, przypominającą losy krucyfiksu z Lukki: ma być dziełem ręki ś. Łukasza, czy też ś. Nikodema i pochodzić z Beyrutu, skąd go zabrał rzekomo cesarz Karol Wielki do Europy, ale wskutek różnych okoliczności pozostał on w miejscu wylądowania w Sirolo, gdzie później wskutek wielkiego trzęsienia ziemi zaginał i dopiero ok. r. 1300 znaleziony w ruinach tej osady, przeniesiony został do Numany. Tyle tradycja, historyczne jednak ślady krucyfiksu nie sięgają wstecz poza koniec XV i pocz. XVI w. Referent nie wyklucza możliwości, że krucyfix mógł się do Sirolo dostać z Polski i pochodzić rzeczywiście z kościoła ś. Salvatora na Zwierzyńcu. Przemawiałaby za tem tradycja krakowska, o której trudno przypuścić, by sobie wymyśliła fakt wywiezienia go do Sirolo, pomijając tę okoliczność, że wiek krucyfiksu odpowiada również tradycji, odnoszącej go do początków chrześcijaństwa w Polsce.



Fig. 7. Talerz roboty Mackensena z zastawy srebrnej podskarbiego Krasińskiego.

Jeśliby krucyfix wywieziony został z Krakowa do Włoch, to stać się to mogło w XIV lub XV w., niepodobna jednak wyłączyć możliwości, że tradycja jest sztuczna i powstała za pośrednictwem pielgrzymów, wędrujących do słynnego od XV w. pobliskiego Loreto.

3) *W sprawie kościółka ś. Feliksa i Adaukta na Wawelu.*

Referent zwraca uwagę na wielkie pokrewieństwo stylowe tej budowli z szeregiem kościołów na wybrzeżu dalmackim i sąsiednich wyspach (kościół ś. Trójcy w Poljudzie koło Splitu, ś. Wita i ś. Donata w Zadarze, ś. Krzyża i ś. Mikołaja w Ninie). W szczególności uderza zgodność, i to nie tylko stylowa ale najdokładniejsza w wymiarach, z kościołem ś. Krsevana na wyspie Krk (Veglia), pochodzącym z X/XI w., a będącym najprawdopodobniej kościołem grobowym miejscowego kniazia¹. Referent nie wykluczając podobnego przeznaczenia kościółka ś. Feliksa i Adaukta, nie ma zamiaru wiązać go bezpośrednio z wspomnianym kościołem na Krku, przypuszcza tylko, że mogły tu działać wspólne wpływy bizantyńskie z Rawenny, które w początkach XI w. za pośrednictwem eremitów włoskich przenikały do Polski.

¹ Podobiznę, przekrój i plan kościoła ś. Krsevana na Krku podał prof. d. Iveković w pracy: »Bunje, čemer, poljarice« (Zbornik kralja Tomislava, Zagrzeb, 1925).

Posiedzenie z dnia 20 stycznia 1927.

Czł. Juljan Pagaczewski przedstawił pracę p. t.: *Ze studjów nad ikonografią ś. Stanisława Kostki*.

Dotyczy ona trzech dzieł sztuki, będących wyrazem czci ś. Stanisława Kostki, mianowicie rzeźby dłota Piotra Legros Młodszeo, z czasu około r. 1700, przedstawiającej śmierć ś. Stanisława, a znajdującej się w kaplicy klasztornej, dawnej celi, w której umarł ś. Stanisław, przy kościele S. Andrea al Quirinale w Rzymie, następnie obrazu pendzla Karola Maratty, przedstawiającego Objawienie Madonny ś. Stanisławowi, w tymże kościele, wreszcie małego, owalnego obrazu w kościele S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie, malowanego przez Szymona Czechowicza, a którego treścią jest Cudowna Komunia ś. Stanisława. Praca ta została potem ogłoszona drukiem w *Przeglądzie Powszechnym* z r. 1927.

W dyskusji zabrał głos ks. prof. Fijałek, który sądzi, że datę rzeźby Legros możnaby raczej przesunąć w kierunku roku 1715, kiedy wydany został dekret zatwierdzający kanonizację. Życie ś. Stanisława Kostki jest wyjątkowo udokumentowane. W rps. Bibl. Jagiellońskiej Nr. 59 ma się znajdować współczesny rysunek przedstawiający ś. Stanisława.

Następnie Dr. Kazimierz Buczkowski przedłożył dwa komunikaty: *O sgrafittach w Polsce* i *O konsoli z przedstawieniem trzech lwów w kościele ś. Jana w Gnieźnie*.

Rozwój techniki sgrafittowej przypada na czasy renesansu. Z Włoch, skąd bierze początek, przeniknęła do Niemiec, tu jednak uległa silnej konkurencji malarstwa fasadowego freskowego. Rozwinęły się natomiast sgrafitta w Czechach, na Śląsku i w Małopolsce, stanowiąc dla kultury artystycznej tych słowiańskich obszarów jedną z cech charakterystycznych. Niestety w Polsce zniszczeniu przez czas oparło się niewiele przykładów tej techniki. Najstarszy z XV w. znajduje się w kościele w Radłowie. Wszystkie inne, z których większość można związać z artystycznym środowiskiem Krakowa, przypadają na koniec XVI w. i na wiek XVII. Zadanie techniki sgrafittowej było u nas najczęściej skromne. Tworzy obramienia okien, fryzy, naśladuje boniowanie. Takie motywy napotyka się w zameczkach w Dębnie i w Korzkwi, na wieży ratuszowej w Bieczu, na wieżach kościoła oo. bernardynów i na kopule kościoła ś. Piotra w Krakowie, oraz na probostwie kościoła ś. Barbary w Częstochowie. Przedstawienia figuralne dochowały się na wieży obok kościoła parafjalnego w Bieczu i na lamusie w Branicach.

Sgrafitta bardzo uszkodzone doszły nas w Siewierzu, Szymbarku, Krupem, Szydłowcu, Pińczowie. Większe kompozycje wykonane tą techniką, pozostały jedynie na zamku krasiczyńskim, wykonane przez artystów włoskich i na kamienicy Hippolitów w Krakowie. Tu widoczną jest postać N. P. Marji, ś. Zygmunt, ś. Stanisław z Piotrowinem, ś. Paweł lub Piotr i nieznaną świętą.

Ze względu, że świętym na sgraficie przedstawionym, odpowiadają imiona członków rodziny Hippolitów, dzierżących dom w połowie XVII wieku i ze względu na daty związane z osobą właściciela kamienicy, Zygmunta Hippolita, należy powstanie sgrafittów datować na lata między r. 1650 a r. 1680, temu czasowi odpowiada też typ ornamentów.

Znajdujące się w kościele ś. Jana w Gnieźnie wsporniki stanowią jeden z najciekawszych przykładów symbolicznej rzeźby średniowiecznej w Polsce. Wytlumaczeniem ich zajął się ks. dr. Trzcziński. Nie mógł on jednak wytłumaczyć znaczenia wspornika, przedstawiającego parę zwierząt spoglądających na zwierzątko między nimi w dole znajdujące się. Obecnie przy pomocy dzieła Mâle'a *L'art religieux du XIII siècle en France* trzeba wytłumaczyć to przedstawienie jako symbol zmartwychwstania.

W dyskusji nad tym referatem obecni zawiadomili o zabytkach malarstwa sgrafittowego, których referent nie uwzględnił; znajdują się one na Spiszu, w St. Sączu w Klasztorze klarysek, na fasadach domów na ul. Kanonji w Warszawie, i w Gdańsku na domu Angielskim, na zamku w Szydłowcu, na zameczku w Szymbarku, na t. zw. pałacu Oleśnickiego w Pińczowie, na plebanji w Częstochowie.

Przewodniczący przedłożył komunikat p. Zygmunta Wdowiszewskiego z Warszawy p. t.: *Zatwierdzenie w r. 1639 t. zw. serwitorkatu królewskiego przez Władysława IV udzielonego Bartłomiejowi Stroblowi z Wrocławia i o zaginionych obrazach tego malarza w katedrze wileńskiej*.

Władysław IV, będąc jeszcze królewiczem, odbył dłuższą podróż na Zachód i tam nawiązał stosunki z wybitnymi przedstawicielami malarstwa flamandzko-holenderskiego. Od czasu jego wstąpienia na tron polski, stosunki te wzmocniły się jeszcze bardziej¹. Do wybitniejszych przedstawicieli malarstwa holenderskiego należał w pierwszym rządzie Piotr Dankerts de Ry (1605—1661), kierujący przebudową kaplicy ś. Kazimierza w katedrze wileńskiej, zarazem autor licznych

¹ Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII w.*, str. 214.

fresków, gipsatur i przedmiotów z marmuru, zdobiących tę kaplicę. Stosunki rodzinno-dynastyczne Wazów z Habsburgami działały jednak w dalszym ciągu na wkraczanie wpływów malarstwa niemieckiego do Polski. Ówczesną sztukę niemiecką reprezentują w Polsce za Władysława IV Bartłomiej Strobel i Daniel Schultz. Osobie tego pierwszego pragnę poświęcić słów parę.

W r. 1916 ukazała się w »Księdze pamiątkowej ku czci B. Orzechowicza« (t. I, str. 94) piękna praca prof. Dr. Z. Batowskiego, omawiająca życie i działalność artystyczną B. Strobla. Autor korzystał ze źródeł, głównie śląskich, a ze względu na pochodzenie wrocławskie malarza, uwzględnił również nieliczną odnośną literaturę polską oraz niemiecką. Przeglądając księgi Metryki koronnej w Archiwum Głównym aktów dawnych w Warszawie, natrafiłem na dokument, który przynosi nowe szczegóły do działalności artysty oraz uzupełnia bądź prostuje dane biograficzne, podane przez prof. Batowskiego.

Dokument Władysława IV, wystawiony w Warszawie dn. 16 listopada 1639 r., należy do typu t. zw. »serwitorjatów«, których kilka tekstów opublikowano już w »Sprawozdaniach«. Król mianuje B. Strobla swym malarzem nadwornym, motywując ten krok poprzedniemi zasługami artysty w charakterze malarza nadwornego cesarza Ferdynanda II i Karola, arcyksięcia austriackiego, przyczem dodaje, że Strobel specjalnie odznaczył się »in regno nostro« wykonaniem obrazów w kaplicy ś. Kazimierza w katedrze wileńskiej.

Monografiści katedry w Wilnie nic nie wiedzą o obrazach jego pędzla w tym kościele¹, prof. Batowskiemu również ten szczegół był nieznan. Wiemy z pracy tego uczonego, że artysta prócz portretów pozostawił również cały szereg dzieł malarskich treści religijnej, rozsianych przeważnie w zachodniej części Polski². Co było treścią tych obrazów religijnych w kaplicy ś. Kazimierza, niestety nie wiemy, natomiast czas powstania ich da się dość ściśle określić. Budowę kaplicy ś. Kazimierza rozpoczęto w ostatnich latach panowania Zygmunta III, ciągnęła się ona jeszcze za następcy jego Władysława IV, a ukończoną została w r. 1635/6³. Pod słowem »budowa« rozumiem oczywiście nie tylko samą robotę architektoniczną, lecz również przyozdobienie i wyposażenie wewnętrzne kaplicy, nad którym pracował Piotr Dankerts wraz z malarzem Del Bene⁴. Strobel przybył do Polski w r. 1633⁵, jego prace wileńskie mogły więc powstać najprawdopodobniej w latach 1633—1635, zresztą po r. 1635 widzimy już Strobla przeważnie na zachodzie Polski, w Gdańsku, Elblągu, Frauenburgu, z przerwą w r. 1639, w którym to roku przebywał we Włocławku, gdzie zapewne malował obrazy dla zbudowanego w r. 1634 wielkiego renesansowego ołtarza z marmuru⁶. W latach późniejszych (1640—43) artysta pozostaje stale na obszarze Pomorza

W jaki sposób wytłumaczyć zatarcie wszelkich śladów po pracach wileńskich Bartłomieja Strobla? Katedra wileńska przechodziła w XVII w. bardzo ciężkie chwile w związku z ogólnym położeniem politycznym całego kraju. Poza kataklizmami żywiołowymi, do jakich należał wielki pożar w r. 1610⁷, który zniszczył całe miasto — ocalono wtedy kaplicę z relikwiami ś. Kazimierza — wojska nieprzyjacielskie, po zajęciu Wilna, w r. 1655, przyczyniły się do wielkiego spustoszenia w kościele katedralnym. Kaplica ś. Kazimierza była bardzo uszkodzona, srebra pozabierano, marmury, sztukaterje potłuczono i obrazy poniszczono, tak, że kaplica przedstawiała widok kompletnej ruiny i wymagała gruntownej restauracji⁸. W tym to czasie niewątpliwie zostały również zniszczone względnie wywiezione przez Szwedów lub Moskali i obrazy pędzla Strobla, po których pozostał jedynie ślad w dokumencie królewskim z r. 1639.

A teraz sprawa nadwornego malarza królewskiego. Prof. Batowski podaje, że już w r. 1636 Władysław IV wstawiając się za Stroblem do rady miejskiej we Wrocławiu, w pewnej sprawie majątkowo-rodzinnej, nazywał go swym »sługą, nadwornym malarzem i powiernikiem« (Diener, Cammer-Mahler und Lieben getreuen⁹). Szczegół ten pozostaje w sprzeczności z relacją dokumentową z r. 1639, w której król mianuje go malarzem nadwornym. Otóż sprzeczność tę wyjaśnić można w ten sposób, że Strobel mógł być mianowany malarzem nadwornym już w r. 1636, co potwierdzałoby ukończenie przez niego robót wileńskich, a w nagrodę czego król wydał mu rzeczony »serwitorjat«, sam jednak dokument wpisano do Metryki kor. dopiero w trzy lata później t. j. w r. 1639, a wiemy przecież, że tego rodzaju wypadki zdarzały się dość często w kancelarii królewskiej. Poniżej podaję tekst dosłowny dokumentu z r. 1639.

¹ W. Zahorski, Katedra wileńska. Wilno 1904. — X. J. Kurczewski, Kościół zamkowy czyli katedra wileńska. 2 cz. Wilno 1908, 1910.

² O religijnych obrazach Strobla ostatnio pisała Irena Głębocka w artykule p. t. »Pokłon trzech króli«, Kurjer poznań. z 16. XII 1926, nr. 579.

³ Zahorski op. cit. 89, X. Kurczewski op. cit. 114.

⁴ Zahorski o. c. 99 i przyp. I. ⁵ Batowski l. c. 104.

⁶ Ibid. 107 i Łuszczkiewicz, Sprawozdania Kom. hist. szt. A. U. t. V. szp. CXXXVII.

⁷ X. Kurczewski o. c. 102.

⁸ Zahorski o. c. 82.

⁹ Batowski o. c. 104.

Strobell in pictorem camerae regiae assumitur eidemque facultas ac coniugi ipsius conceditur testamenta condendi.

Vladislaus etc. significamus etc. Regium esse viros industrios et in arte aliqua honesta excellentes non tantum gratia et benevolentia complecti, sed eosdem promovere quoque et ornare.

Ideo nos spectabilem Bartholomeum Strobell qui ob virtutem et singularem in arte sua pictoria excellentiam serenissimis Divae memoriae Ferdinando secundo Romanorum imperatori et Carolo archiduci Austriae avunculis nostris desideratissimis postquam charus extitit ac praeterea pictoris camerae praerogativa attestantibus id diplomatibus eorundem condecoratus fuit, non modo in patrocinium et protectionem nostram regiam assumendo, sed etiam quo singularis gratiae nostrae testificationem agnoscerit nosque eius operam et artis praeclara in regno nostro edita specimina praecipue in sacello regali Sancto Casimiro Vilnae dicato cui ex tabulis ab ipso depictis multum accessit decoris ac ornamenti grato suscipere animo testemur, in camerae nostrae pictorem constituendum duximus assumimusque et constituimus praesentibus litteris nostris.

Dantes eidem plenam et omnimodam facultatem omnibus iuribus, praerogativis et immunitatibus camerae nostrae servitoribus usitatis gaudendi in civitatibus et oppidis regni et dominiorum nostrorum ubi commodius ipsi videbitur secure degendi loca quaevis cum uxore familia rebusque omnibus ipsius absque solutione vectigalium theloneique libere transeundi, socios artis suae quotquot opus habuerit alendi pueros instruendi et eosdem more aliorum pictorum manu mittendi sine quorumvis collegiorum et magistratuum personarumque praepeditione. Insuper eundem Strobell ab omni iurisdictione tam castrensi, quam civili eximimus, ita ut nulli alteri iurisdictioni praeterquam nostrae et marschalcorum nostrorum regni et magni ducatus Lithuaniae curiaeque subsit et pareat. Quo vero maiora praedicto Strobell gratiae munificentiaeque nostrae regiae constant argumenta eidem coniugique ipsius modernae facultatem bonis suis omnibus totaque substantia tanquam proprietaria quomodocunque pro arbitrio suo disponendi testamenta condendi quae valida firmaque esse debere declaramus. Promittimusque pro nobis et serenissimis successoribus nostris nos serenissimosque successores nostros cum certa scientia nostra praetacti Strobell coniugisque ipsius bona substantiamque nemini daturos et collaturos, quod ad notitiam omnium et singulorum praesertim vero magistratuum quorumvis deducimus mandantes iisdem ut circa iura et libertates superius expressas memoratum Bartholomeum Strobel consortemque ipsius conservent conservarique curent. Pro gratia nostra, in cuius rei fidem etc. Datum Varsaviae die XVI mensis Novembris anno Domini etc. ut supra (1639), regnorum etc.

Wladislaus rex.

Stanislaus Skarszewski subdapifer Sandomiriensis.

(*Metryka kor. ks. 185. f. 196 v.*)

Posiedzenie z dnia 3 lutego 1927.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił pracę: *O cysterskich budowlach z początku XIII w. w Wąchocku, Koprzywnicy, Sulejowie i Jędrzejowie, oraz o odkryciu apsydy pierwotnego romańskiego kościoła w Jędrzejowie.*

Referent przeprowadził rewizję prac Wł. Łuszczkiewicza o wymienionych budowlach, prac, które stanowią do dziś jedyną podstawę znajomości tej wczesnośredniowiecznej architektury, gdy jednak pisane były przed laty kilkudziesięciu, dziś już należy je pod niejednym względem sprostować i uzupełnić, a nadto zestawzić z nowszymi wynikami nauki obcej o budownictwie cysterskim. Na podstawie szczegółowego badania i porównawczego rozbioru kościołów w Wąchocku, Koprzywnicy i Sulejowie, oraz wydobycia nowych ważnych szczegółów, referent wykazywał, iż nie da się już dziś utrzymać teoria o kolejnym następstwie budowy naszych cysterskich kościołów w tym porządku, że pierwszym był Jędrzejów (1200—1210), po nim Koprzywnica (1207—1218), trzecim z rzędu Sulejów (1220—1232), a Wąchock stanowić miał ostatnie ogniwo w tym rozwoju (1232—1240). Również sprostować należy wnioski, oparte na tem czasowem następstwie.

Cechy architektoniczne kościoła w Wąchocku każą datę jego ukończenia cofnąć ku początkowi XIII w., a tradycja przekazana przez Długosza, iż budowę rozpoczął biskup Gedko, że więc miało to miejsce jeszcze przed rokiem 1185, nie jest do odrzucenia, jak niemniej podawany przezeń udział włoskich cystersów w tej budowie. Wprawdzie na poparcie inicjatywy Gedki mamy prócz Długosza jedynie późniejsze świadectwa w zabytkach XVII i XVIII w., znajdujących się w kościele, których napisy mieniają biskupa jego fundatorem, gdy jednak Gedce przypisywana jest wyjątkowa działalność budowlana i wiadomo, że za jego czasów powstaje szereg okazałych kościołów kollegiackich w jego diecezji, przypuszczenie, iż założył przynajmniej podwaliny pod kościół wąchocki, staje się prawdopodobne, a sprowadzeniem przez cystersów obcych sił budo-

wniczych możliwość stosunkowo wczesnego powstania obszernej i pięknej bazyliki, o nieznanem u nas dotąd sklepieniu krzyżowożebrowem, dostatecznie się tłumaczy.

Odnosnie do kościoła w Koprzywnicy prelegent przedstawił nowe źródła historyczne, które wskazywałyby, że budowa jego rozpoczęta jeszcze za czasów Kazimierza Sprawiedliwego, ukończona była w pierwszych latach XIII w. i konsekrowana przez biskupa Pełkę. Nie sprzeciwia się przyjęciu tych dat rozbiór architektury, która wykazuje cechy bardzo pokrewne wąchockim i czyni prawdopodobnem mniejwięcej równoczesne powstawanie obu budowli, przy wymianie biorących w nich udział sił artystycznych, łatwo możliwej wobec niezbyt wielkiego oddalenia tych dwóch miejscowości.

Natomiast kościół w Sulejowie jest wyraźnie późniejszy, a data jego konsekracji w 1232 r. tworzy *terminus ante quem* dla całej omawianej grupy kościołów. Przez smuklejsze proporcje wnętrza odpowiada kościół sulejowski bardziej duchowi czasu, dążącemu w architekturze w kierunku wertykalizmu, a okazuje on nadto pewne szczegóły (jak np. kształt szkarp) bardziej ku gotykowi zbliżone, aniżeli w poprzednich budowlach. Ale przede wszystkim wyróżnia go od tamtych: niedostrzeżone dotychczas, a stwierdzone dopiero w czasie obecnej restauracji kościoła, wprowadzenie cegły jako dodatkowego wątku, wypełniającego ściany, a przez to pewne już usamodzielnienie części najistotniej konstrukcyjnych, stanowiących szkielet budowli, wykonanych w kamieniu; ten system łączenia kamienia i cegły, w kościele w Sulejowie jeszcze zamaskowany kamienną okładziną zewnętrzną, przyjmie się odtąd w naszym budownictwie.

W sprawie kościoła w Jędrzejowie¹ referent wykazał, że przypory przy filarach nawy i międzynawowe arkady ostrołukowe tego kościoła pochodzą najwyraźniej z czasów późniejszej przeróbki i wykonane zostały z cegły, gdy pierwotna konstrukcja kościoła była w całości ciosowa. Dwukrotnie gruntownie restaurowany, raz pod koniec XV w., drugi raz w XVIII w., zachował kościół jędrzejowski pierwotne szczegóły architektoniczne jedynie w kaplicach bliźnich. Kaplice te nie miały jednak sklepienia krzyżowożebrowego, jak o tem świadczą pozostałe resztki sklepień i niewiadomo, czy znajomość krzyżowożebrowego sklepienia wogóle nie przyszła do Jędrzejowa dopiero w czasie budowy przylegającego do kościoła skrzydła klasztorne. W stosunku do innych cysterskich kościołów był jędrzejowski raczej budowlą technicznie zacofaną. Nic nie stoi na przeszkodzie przypuszczeniu, iż jednocześnie występuje w Wąchocku i Koprzywnicy po raz pierwszy technika bardziej postępową.

Uzasadniając hipotezę o mniejwięcej równoczesnem powstawaniu budowli w trzech powyższych miejscowościach, wskazywał autor niemożliwość wzniesienia tak rozległych i tak starannie wykonanych gmachów, obejmujących obszerny kościół i choćby jedno skrzydło klasztorne, w krótkim, określonym przez Łuszczkiewicza terminie, w ówczesnych warunkach, niezmiernie trudnych dla tego rodzaju przedsięwzięć, nawet przy najlepszej organizacji.

Wbrew Łuszczkiewiczowi, który uważał, że nasze budowle cysterskie są w całości dziełem francusko-cysterskich sił artystyczno-budowlanych i nie pozostają w żadnym związku z rozwojem miejscowego budownictwa, przedstawiał referent konieczność takiego związku, wobec niełatwej możliwości sprowadzenia tak licznej zastępy sił wykonawczych, jakie były niezbędne dla tych budowli, jak i wobec cech tych budowli, których stylowe opóźnienie tylko oddziaływaniem miejscowych tradycji da się wytłumaczyć. Gdy cysterskie budownictwo w Burgundji już w połowie XII w. ma cechy zasadniczo gotyckie, nasze budowle mają po latach kilkudziesięciu szatę wyraźnie jeszcze romańską². Cystersi wysyłali niezawodnie z Burgundji własne siły artystyczne na stanowiska kierownicze, lecz do pomocy w wykonywaniu przyjmowali ludzi miejscowych, w sztuce już dostatecznie wyszkolonych. Wśród sił, do nas sprowadzonych, mogli znajdować się cystersi Włosi, zgodnie z przekazem Długosza, gdyż nasze budowle cysterskie mają pewne analogie z budowlami cysterskimi we Włoszech, analogie, pochodzące zresztą z tego samego burgundzkiego źródła.

Z wznoszonych mniejwięcej równocześnie z kościołami, względnie wkrótce po ich ukończeniu, budowli klasztornych, najwcześniejszy, jeszcze wybitnie romański, charakter posiada wschodnie skrzydło we Wąchocku, z kapitułarzem, przyozdobionym wytworną i subtelną rzeźbą, podczas gdy południowe skrzydło z refektarzem, w którym pojawiają się pewne oznaki zbliżającego się gotyku, nieco później wybudowane, odnieść należy do czasu bliskiego połowy XIII w. Najpóźniejszy jest kapitułarz sulejowski, jedyna dziś pozostałość wschodniego klasztorne skrzydła, o ścianach w całości z cegły wzniesionych, którego to materiału jeszcze w budowie innych klasztorów nie zastosowano. Późniejszy format cegły odmienny od użytego w kościele, oraz

¹ Por. Sprawozdania Pol. Akad. Um. r. 1926, nr. 9.

² Studując budownictwo cysterskie w różnych krajach Europy przekonywamy się, iż przy ogólnych jego znamionach, wszędzie jednakowych, występują w każdym kraju pewne odmiany, wywoływane wpływami miejscowej architektury.

szczególne ukształtowania wnętrza kapitułarza, już coraz bardziej gotyckie, świadczą, że budowę tej części sulejowskiego klasztoru podjęto najwcześniej z początkiem drugiej połowy XIII w. Posługiwanie się cegłą, u naszych cystersów po raz pierwszy w Sulejowie się pojawiające, pozostaje zapewne w związku ze współczesnym ceglaniem budownictwem cysterskim na Pomorzu.

Badając kościół pocysterski w Jędrzejowie, referent odkrył w obrębie budynku poklasztornego, przylegającego do zachodniej ściany kościoła, nieznanego dotychczas fragment dawniejszej jeszcze budowli, niżli zachowana w głównym swoim zrębie bazylika, konsekrowana przez Wincentego Kadłubka około r. 1210. Okazuje się, że pierwotnie był tam niewielki kościół jednonawowy, wystawiony z kamienia ciosowego, który miał od zachodu apsydę okrągłą z piętrową emporą, a nad nią wieżę ośmioboczną. Przy wznoszeniu bazyliki trójnawowej pozostawiono zeń

jedynie apsydę z emporą i wieżą, oraz narożniki ścian nawy, które włączono do nowej budowli. W czasie późniejszych przeróbek podwyższono sklepienie empory, oraz zburzono część wieży, a od zewnątrz przybudowano budynek opacki. Zniekształcona i obudowana wewnątrz organami, a z zewnątrz budynkiem opackim, ukryła się owa najstarsza część jędrzejowskiego kościoła przed oczyma dotychczasowych badaczy i dopiero zdjęcia kościoła, wykonywane przez arch. Z. Gawlika, prowadzącego roboty przy wzmocnieniu

spekanych barokowych wież, naprowadziły na odkrycie jej istnienia. Odkryty fragment architektury jest uderzająco podobny do zachodniej części romańskiego kościoła w Prandocinie pod Słomnikami, widocznie więc obie te budowle zostają z sobą w bliskim związku. Z nich jędrzejowska jest wcześniejsza, pozostałość z pierwotnego kościoła parafjalnego, powiększanego przez cystersów przed r. 1166, a w kilkadziesiąt lat później zburzonego z pozostawieniem istniejącej do dzisiaj części zachodniej.

W dyskusji prof. Dr. Pagaczewski opierając się na Dehiu, wyraża zdanie, że najwcześniejsze nasze kościoły cysterskie można uważać już za gotyckie. W Jędrzejowie przemawia za gotyzmem t. zw. sklepienie francuskie w kaplicach bliźnich. — Dr. Bochank powołując się na swój referat w komisji (z dnia 11 listopada r. 1926), uważa, że kościół w Jędrzejowie jest z XIII w. i twierdzi, że sklepienie jego musiało być na żebrach, gdyż przy przejściu francuskim brak żeber jest wykluczonym. — Architekt Gawlik na podstawie swoich badań na miejscu stwierdza, że stary kościół z wielkich bloków kamiennych uległ dwóm przebudowom. Filary między nawami są z cegły gotyckiej, a całe górne ściany nawy nad filarami nawet późnogotyckie, może z XIV w. W kaplicach bliźnich mimo, że sklepienia pierwotne nie zachowały się, nie może być mowy, jakoby niegdyś były żebra, gdyż na zachowanych kapitelach pierwotnych są początki sklepień wskazujące wyraźnie, iż żeber tam nie było.

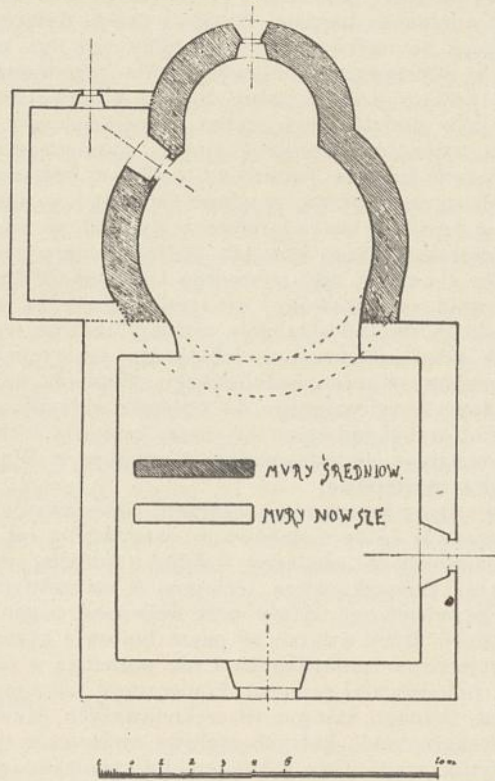


Fig. 8. Grzegorzewice, plan kościoła parafjalnego.

ze względu na pierwotniejszą technikę obrabiania ciosów, oraz brak pewnych szczegółów architektonicznych, które w późniejszej budowie byłyby niezawodnie powtórzone.

Z dokumentów, odnoszących się do Jędrzejowa wiemy, iż istniał tam jakiś kościół na początku XII wieku, jeszcze przed cystersami; w latach zaś 1166/7 odbyła się konsekracja już cysterskiego kościoła. Odkryty kościół może być jedną z tych budowli. Jakkolwiek jego charakter nie odpowiada tym pojęciom, jakie mamy o budowlach cysterskich, wystawienie przez cystersów, względnie dla nich, budowli podobnej do kościoła w Prandocinie, któryby powstał później jako jej naśladownictwo, nie jest wykluczone. Niemniej możliwe i prawdopodobne wydaje się jednak, że odkryty fragment pochodzi jeszcze z początku XII w., jako

Posiedzenie z dnia 3 marca 1927.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedłożyła referat p. t.: *Grobowiec Piotra Włostowicza i jego żony Marji*.

W uzupełnieniu rozprawy Chr. Gündla (Das schlesische Tumbengrab. Strassburg, 1926. Rozdział o grobowcu P. Włostowicza), który opierając się na rysunku z XVIII w., dowodzi, że grobowiec Piotra Włostowicza niegdyś w wrocł. kościele ś. Wincentego pochodził cały z XIII w., — Dr. Furmankiewiczówna wykazała na podstawie tego samego rysunku, że tumba wspomnianego grobowca, dzieło XII wieku, pierwotnie była nakryta gładką płytą. Płytę z postaciami zmarłych w płaskorzeźbie położono dopiero przy końcu XIII w.

Następnie Dr. K. Furmankiewiczówna przedłożyła komunikat o *Wieży romańskiej w Mogilnie*.

Dokument znaleziony w r. 1907 na jednej z wież kościoła klasztorowego w Mogilnie, w bani pod krzyżem, stwierdza, że w r. 1797 starą wieżę, jedyną, która istniała od początku fundacji, z gruntu obalono, a na jej miejsce wystawiono dwie nowe wieże barokowe. Ta »jedyna« wieża wznosiła się od frontu na grubych murach krypty zachodniej. (Co do krypty, por. wyżej, str. X, fig. 1). Nadto otrzymał kościół wówczas facjatę, »której nie było od początku fundacji«. Być jej nie mogło, bo od frontu stała wieża. (Oryginał dokumentu przechowany w archiwum kościoła w Mogilnie).

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński przedstawił referat p. t.: *Ornat i dalmatyki z Żywca i holenderskie ich pochodzenie*, w którym dochodzi do wniosku, że za twórcę pomysłu tego garnituru należy uważać nie kogo innego, tylko Łukasza van Leyden. — Referat został potem ogłoszony drukiem w r. 1927, nakł. własnym autora.

W dyskusji prof. Dr. Pagaczewski przytaczając podobne paramenta już publikowane zagranicą, podkreśla, że są one w nauce uważane za flamandzkie; stwierdza zresztą, że w tej dziedzinie niema ściśle przeprowadzonej granicy między haftami holenderskimi a flamandzkimi.

Referent w końcowym przemówieniu zaznacza, że w Polsce są jeszcze gdzieindziej hafty pokrewne, np. w Żarnowcu.

Posiedzenie z dnia 31 marca 1927.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił referat p. t.: *Rotunda pod wezwaniem ś. Jana Chrzciciela w Grzegorzewicach*.

Wspominają o niej M. Sokołowski w Pamiętniku Akad. Um. z r. 1876 str. 204 i Wł. Łuszczkiewicz w Sprawozdaniach Kom. hist. szt., tom VI z r. 1900 str. 283, jedynie na podstawie Długoszowej wzmianki o tym okrągłym kościółku z kamienia, wystawionym przez Nawoja z rodu Toporczyków (Lib. ben. II, str. 488). Nie opisują go jednak i nawet nie mówią, czy zachował się do ich czasów; z powodu bowiem trudnego dostępu żaden z tych badaczy nie zdołał podówczas na miejsce dotrzeć. Gdy później odkrycie rotundy N. P. Marji (t. zw. ś. Adaukta) na Wawelu skierowało uwagę na starodawne kościółki okrągłe, wymieniają znów Grzegorzewice (pow. olkuski, na półn.-wschód od m. Skały): A. Szyszko-Bohusz w swej pracy o tej nowoodkrytej budowli, Wł. Abraham w recenzji tej pracy, M. Gumowski w rozprawie o katedrach wawelskich — lecz wszyscy opierając się co do Grzegorzewic na niepewnych relacjach poprzedników.

Pierwszy dopiero ks. J. Wiśniewski w Monografii kościołów dekanatu opatowskiego, 1907, stwierdził, że ten okrągły kościółek do dziś dnia służy jako prezbiterjum kościoła paraf., wszakże go dokładniej nie rozpoznał, nie opisał, ani też się nie wypowiedział co do czasu powstania zabytku.

Referentowi powiodło się być na miejscu w towarzystwie architekta Zygm. Gawlika i przy bliższem zbadaniu stwierdzić, że pierwotny kościółek istotnie stanowi część kościoła istniejącego. Składa on się z okrągłej nawy (śr. wewn. 7-70 m, przy grubości muru przeszło 1 m) i z przylegającej do niej od wschodu półkolistej apsydy ołtarzowej (ob. rzut poziomy, fig. 8). Część rotundy od strony zachodniej uległa zburzeniu przy zamianie dawnego kościoła na prezbiterjum i dobudowie kwadratowej nawy późniejszej. Apsyda jest zasklepią konchowo, okrągła nawa pierwotną ma dziś płaski sufit, a ich ściany zewnętrzne wznoszą się obecnie do równej wysokości (fig. 9). Ściany te są murowane z kamienia łamanego, z grubsza tylko obrobionego, t. j. przyciosanego do lica i pierwotnie były zostawione w stanie surowym, jak świadczy fragment ściany niewyprawionej, ukrytej pod dachem zakrystji, dobudowanej później. — Dziś ściany tak zewnątrz jak wewnątrz przykrywa gruba warstwa niejednokrotnej wyprawy, którą odbiwszy gdziekolwiek, dostrzega się bardzo prymitywną technikę muru. Budowla nie posiada ani cokofu, ani dawnych

gzymśów, ani żadnych obramowań; nie jest jednak wykluczone, że przy odrestaurowaniu i przywróceniu szaty właściwej, wyjdą jeszcze jakieś szczegóły na jaw.

W apsydzie znajduje się, pomieszczone dosyć wysoko, niewielkie, okrągłe okienko o framudze od środka grubości muru na zewnątrz i ku wewnątrz silnie się rozszerzającej. Ow archaiczny wykrój został zniekształcony przez narzucane tynki i częściowo zamurowany dla wprawienia prostokątnego oszklenia. W pozostałości okrągłej nawy są dziś dwa okna od strony południowej o wykrojach późniejszych, powstałych zapewne z powiększenia wąskich okienek pierwotnych. Jakies okienko mogło istnieć także w ścianie północnej i może zostało zamurowane przy dobudowie zakrystji. Otwór wejścia, prowadzący do zakrystji, jest późniejszy, a dawny portal kościelny, który znajdował się widocznie naprzeciw ołtarza, zniknął przy dostawianiu nowej nawy. Ta ostatnia ma dwa barokowe portale. Na głównym widać napis: A. D. 1627, który świadczy o czasie rozbudowy. Z owego czasu pochodzą gzymśy koronujące, którymi obwiedziono cały budynek, więc także dawną rotundę wraz z apsydą. Wnętrze chciano oczywiście nadać równą wysokość, t. j. nakryć je jednolitym płaskim stropem, i w tym celu zburzono zapewne sklepienie, które — przyjąc to można — nakrywało pierwotnie rotundę. Okrągłe budowle wczesnośredniowieczne miały apsydy niższe od naw. Zachowało się nad apsydą sklepienie konchowe; technicznie większej niż ono trudności nie przedstawiało wzniesienie kopuły nad nawą, a w konstrukcji tej kopuły mogła nawet koncha dodatnio współdziałać. Choćby zresztą nawy zasklepić zaniechano, ściany jej z pewnością były wyższe niż dziś, stosownie do typu ustalonego.

Grzegorzewickiej rotundy niema z czem

kościelnej architektury. Gdy w Polsce, przy dzisiejszym ilościowym stanie zabytków, jest rotunda grzegorzewicka zjawiskiem odosobnionem, to w Czechach zachowało się dwadzieścia kilka kościółków okrągłych, pochodzących z czasu od końca IX do połowy XI wieku. Wszystkie te kościołki mają przy okrągłej nawie niższą, półkolistą apsydę, jedną i drugą z reguły sklepioną¹. Nasz kościółek jest pod względem rzutu bardzo podobny do okrągłych kościółków w Pradze (np. ś. Longina)². Nasuwa się przeto przypuszczenie o związku naszej budowli z najstarszą czeską grupą, której u nas musiała odpowiadać grupa analogiczna, mniej liczna i mniej więcej równoczesna, lecz rychło wyparta przez typ budowli z nawą podłużną. Kościółek grzegorzewicki byłby jedynym zachowanym przykładem omawianego typu okrągłego i pochodziłby w takim razie z XI lub co najpóźniej z pocz. XII wieku, gdyż w stosunku do Czech należy przyjąc pewne opóźnienie zwłaszcza, iż miejscowość, o którą tu chodzi, leży w stronach oddalonych od większych środowisk.

Rozumowanie powyższe oparte jest na rozbiorze architektury. Przeciw niemu staje świadectwo Długosza, który podaje, że kościółek wystawił Nawój, h. Topór, więc według wszelkiego



Fig. 9. Grzegorzewice, prezbiterjum kościoła parafjalnego.

w Polsce zestawić i porównać. Rotunda wawelska ma założenie inne, tetrakonchowe. Ruina kościołka na Ostrowie jeziora Lednicy oraz znacznie późniejszy kościół w Strzelnie różnią się także pod względem rzutu. Okrągłej kaplicy zamkowej w Cieszynie, pochodzącej zapewne z końca XII w., brak apsydy. Wymieniana jako należąca do grupy kościółków okrągłych kaplica ś. Świerada w Tropiu jest rodzajem pieczary, wydrążonej w skale samorodnej, nie zaś murowaną budowlą. Istnieją jednak przekazy źródłowe, na których opierając się można przyjąc, iż kościółków okrągłych było w Polsce znacznie więcej i że podobnie jak w Czechach stanowiły one pierwszy, najstarszy typ ko-

¹ Frid. J. Lehner, Dějiny umění národa českého. V Praze 1900 I 173—237.

² Tamże, fig. 38.

prawdopodobieństwa wojewoda sandomierski, potem kasztelan krakowski, który żył w pierwszej połowie XIV w. Wiadomo jednak, że relacje Długosza są niekiedy nieścisłe. Mogło być tak, że ów Nawój dobudował do starego kościółka obszerną nawę drewnianą, a więc znacznie go powiększył, a nadto wyposażył, uczynił zeń kościół parafjalny, i z tego powodu tradycja przekazała jego imię jako fundatora całej budowli. Kształt i technika, z jakimi się spotykamy w Grzegorzewicach, nie są do pomysłenia w początku XIV w., technicznym. Grzegorzewicki kościółek nie okazuje żadnym szczegółem przynależności ani do XIV ani do XIII, a nawet i XII wieku; wydaje się on jeszcze starszym, a tytuł kościoła należy również do najwcześniejszych.

W dyskusji ks. prof. Dr. Jan Fijałek przestrzegał przed lekceważeniem świadectwa Długosza, którego twierdzenia co do dat, mimo podnoszonych wątpliwości, w wielu wypadkach okazują się dokładne; jest on źródłem poważnym, a do kościołów parafjalnych posiadał najlepsze materiały. W wykazie poborów na Świętopietrze od r. 1325 istnieje dokładny spis istniejących wtedy kościołów parafjalnych diecezji krak., ale o Grzegorzewicach wzmianki niema. W aktach ogłoszonych w Monumenta Poloniae Vaticana występuje ta miejscowość dopiero od r. 1346, a w rachunkach dopiero w latach 1350 i 1351 i to jako »ecclesia nova«. Niektórzy początek kościoła

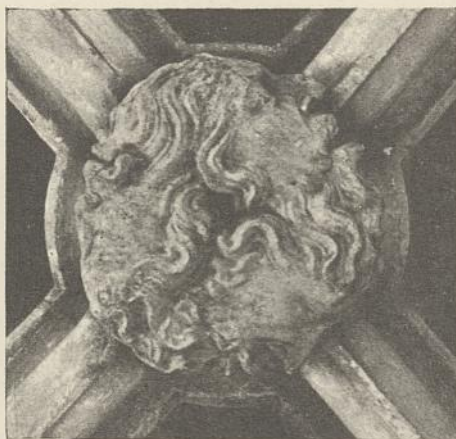


Fig. 10. Zwornik gotycki w katedrze wrocławskiej.

t. j. w czasie, gdy już u nas zapanował niepodzielnie styl gotycki. Kościoły parafjalne są już od XII w. budowane z reguły na rzucie prostokątnym i mają prezbiterja bardziej wykształcone. A gdyby nawet przypuścić wyjątkowe naśladownictwo starodawnego, widzianego gdzieś w świecie kształtu centralnego, to jednak budownicy z XIV wieku zdradziłby się mimowoli jakimś szczegółem ze swej epoki, wprowadziłby jakiś profil, np. w cokole, oprawie łuku tęczy itp., a wogóle budowla jego nie byłaby tak prymitywna pod względem



Fig. 11. Rzeźba gotycka w katedrze wrocławskiej. Głowa potwora.

w Grzegorzewicach chcą łączyć z wiadomością zawartą w dokumencie z r. 1269, że wtedy Grzegorzewice dostają benedyktyni z Łysej Góry. Ale o kościele mowy tam niema.

W końcowym przemówieniu referent stoi przy wynikach swoich badań nad stylową i techniczną stroną zabytku, które wymownie świadczą za wczesną datą jego początku. Twierdzeń jego nie osłabiają świadectwa historyczne. W dokumencie z roku 1269

głucho o kościele, który jako budowla niewielka, zapewne był kaplicą. Może też przez jakiś czas był zaniedbany i opuszczony, a dopiero w XIV w. po odrestaurowaniu i możliwym powiększeniu wyposażono go jako parafjalny, więc od tej dopiero chwili notowany jest w rachunkach watykańskich i nazwany nowym.

Następnie Dr. Marja Jarosławiecka przedłożyła komunikat *O rzeźbach dekoracyjnych katedry wrocławskiej.*

Są one prawie nieznanne, poza kilkoma opublikowanymi w rysunkach przez H. Lutscha w »Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler«, Wrocław 1903, na tablicach 14 i 30. Rzeźby deko-



Fig. 12. Rzeźba gotycka w katedrze wrocławskiej. Głowa potwora.

racyjne mamy w katedrze wrocławskiej z dwu okresów: z XIII w. roślinną w głównym chórze i z XIV w. w samym korpusie kościoła i małym chórze. Rzeźba z XIV w. obejmuje konsole, kapitele, zworniki sklepień i klucze w oknach nawy i prezbiterjum. Wśród konsol zwracają uwagę figuralne, ulubione w Wrocławiu (np. Sandkirche); wśród zworników zaś w katedrze trzy głowy związane brodami i włosami w koło (fig. 10), motyw znany z krakowskiej sali hetmańskiej (Rynek 17). Prócz typu więc heraldycznego zworników sali hetmańskiej, pochodzącego ze Śląska (Piekoskiński w I i IX Roczniku Krak.), na Śląsk prowadzi nas motyw zwornika z 3-ma głowami i sklepienie trójdzielne sali, na Śląsku tak częste w nawach bocznych kościołów gotycy — umieszczenia rzeźb w ten sposób w kluczach okien, jak i niektóre rzeźby wrocławskie tematowo, wykazują analogie z odnośnymi rzeźbami krakowskiego kościoła N. P. Marji.



Fig. 13. Rzeźba w katedrze wrocł. Głowa świętej.

Na uwagę wreszcie zasługują rzeźby w kluczach okien nawy i prezbiterjum katedry. Są to głowy ludzkie i potworów różnych (zapewne z przedstawień piekła) (fig. 11 i 12), głowa świętej z wieniec (fig. 13), głowa Chrystusa na t. zw. chuście ś. Weroniki trzymanej przez anioły, i głowa ś. Jana Chrzciciela na misie, trzymanej przez anioła (w locie) (fig. 14). Tak motyw samego

tematowo, wykazują analogie z odnośnymi rzeźbami krakowskiego kościoła N. P. Marji.

Posiedzenie z dnia 7 kwietnia 1927.

Dr. Stanisława Sawicka przedstawiła komunikat o znajdujących się w Archiwum Głównym w Warszawie *Dwóch tomach rachunków Bonerowskich*, dotąd niepublikowanych.

Tom I. zawiera pozycje z czasów: od 1 list. 1527 do ostatn. marca 1531, czyli następuje bezpośrednio po rachunkach, znajdujących się w Archiwum Popielów w Krakowie. Następnie jest luka, gdyż t. II datowany jest od 1 marca 1533 do ost. grudnia 1535. Układ obu tomów jest identyczny z temi, które zachowały się u Popielów i również zawierają mnóstwo wiadomości do stosunków kulturalnych na dworze Zygmunta Starego. Do najciekawszych należą notatki odnoszące się do budowy kaplicy Zygmuntońskiej i zamku Wawelskiego i in. oraz dotyczące artystów, pracujących na dworze królewskim. Do tych ostatnich należy następująca ważna notatka z r. 1527:

»Item solvi Ioanni Dierer pictori Regie M-tis a die 9 Junij quo incepit servitium eius usque ad ultimam decembris anni presentis que sunt septimane 29... fl. 29«, potem gilskiej szkoły minjatorskiej. Znajdują się one poza granicami Polski (w Londynie, Oxfordzie, Monachjum i Medjolanie) i choć istnieją o nich wzmianki, dotąd żaden nie był publikowany. Omawiany modlitewnik stanowi własność Bibliot. Uniwers. w Monachjum, lecz już od r. 1888 znajduje się jako depozyt w Bawarskim Muzeum Narodowym. Należał do księgozbioru Ferd. Orban, zmarłego w Ingolstadtzie w r. 1732.

Wymiary rękopisu: oprawa 18,3 × 13 cm.; karty: 17,7 × 12,9 cm.; zawiera 231 kart pergaminowych, nadzwyczaj cienkich i wygładzonych (t. zw. vellum). Oprawny jest w nowy czerwoną aksamit z przeniesionymi nań ze starej oprawy okuciami masywnymi ze srebra, złożonemi, na których przedstawiono szereg scen ze Starego Testamentu. Modlitewnik jest bardzo ozdobny i nadzwyczaj starannie wykonany. Tekst (pisany na złotych linijkach) był przedmiotem specjalnego opracowania przez Hanusza w Rozprawach Wydz. Fil. Ak. Um. (t. XI), przeto ogólnikowo tylko zaznaczyć należy, że po łacińskiej dedykacji Zygmuntovi I następuje całkowicie polski



Fig. 14. Rzeźba gotycka w katedrze wrocławskiej. Głowa ś. Jana.

wiadomość o śmierci Hansa Dürera w biedzie i niedostatku, trawionego długą chorobą, zanotowana pod r. 1534. W czasie przewlekającej się jego choroby sprowadzono dwóch malarzy: z Nisy i z Wrocławia, aby nie przerywać prac prowadzonych na zamku. Jeden z nich, Antonius pictor, wykonał z początkiem 1535 roku dwa portrety królowej Jadwigi, posłane Joachimowi brandenburskiemu.

Następnie Dr. Sawicka przedstawiła referat p. t.: *Polski modlitewnik iluminowany z XVI w. w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachjum*.

Jest to jeden z grupy czterech znanych dziś modlitewników, które są dziełem moki

tekst, zatytułowany: *Clypeus Spiritualis Anime Devote, contra Adversa et insidias*, a stanowiący przekład z łaciny. Poza dedykacją z kilkunastu słowami, rozpoczynającymi rozdziały, pisany jest gotycką minuskułą.

Minjatur całostronicowych jest 16. Wszystkie umieszczone w bordjurach i zamknięte z góry łukiem; wymiary mniej więcej 16,5×11,5 cm. Wobec możliwości przedstawienia zdjęć fotogra-



Fig. 15. Ś. Hieronim, minjatura w polskim modlitewniku z XVI wieku.

ficznych ze wszystkich tych minjatur referentka uwzględniła w opisie głównie stronę kolorystyki i techniki. Minjatury idą w porządku następującym: Chrystus w studni z M. Boską, ś. Janem i donatorem, ś. Hieronim (fig. 15), Zwiastowanie, Nawiedzenie, Zwiastowanie Pasterzom, Pokłon Trzech Króli, Rzeź Niewiniątek, Ucieczka do Egiptu, Ofiarowanie w Świątyni, ś. Wojciech, ś. Mikołaj, ś. Anna Samotrzecia, ś. Barbara, ś. Katarzyna, ś. Krzysztof. Na przeciwległych minjaturach kartach znajdują się bordjury całostronicowe ze splotów liści i zwojów spirali na tle złotym z zamieszczonymi gdzieś ptakami i główkami puttów. Karty tekstu (fig. 16) są zdobione

przeważnie marginesami w formie laski pionowej z liśćmi i kwiatuškami, z rozgałęziającymi się skrętami łodyg o harmonijnych barwach, przeważnie zimnych. Na inicjałach na tle kolorowym występuje delikatny rysunek o wzorach renesansowych, barwy złotej lub srebrzystej. Na kilku minjaturach i marginesach umieszczono herb Habdank oraz drobne inicjały. Na minjaturze z Ofiarowaniem w Świątyni jest wyraźna data 1528, dziwnym trafem dotąd niezauważona, oraz inicjały: S. C.

Modlitewnik w oryginale widzieli i pisali o nim, oprócz Hanusza: Łepkowski (w I t. Rozpraw Wydz. Filolog. Ak. Um.), Sokołowski (w poszczególnych komunikatach w Sprawozdaniach Kom. Hist. Sztuki oraz w cennych notatkach rękopiśmiennych), Kieszkowski w monografii o kanclerzu Szydłowieckim i G. Kowalski w pracy o Stanisławie z Mogiły (przedstawionej w Kom. Hist. Sztuki, a częściowo dołączonej w rękopisie do materiałów po Sokołowskim). Wszyscy wymienieni autorowie datują modlitewnik na rok 1537 lub najwcześniej od 1533—37. W osobie donatora widzą biskupa Chojeńskiego. Wobec wyżej podanej wyraźnej daty na jednej z minjatur czas powstania zabytku nie może ulegać wątpliwości, a zarazem odpada hipoteza o osobie bisk. Chojeńskiego jako donatora. Już Piekosiński zwrócił uwagę na szczegól ikonograficzny na I-ej minjaturze, mianowicie, że donator ma zawieszony na łańcuchu na piersiach tłok pieczętny, skąd wniosek, że postać wyobraża kanclerza; Chojeński zaś został podkanclerzem dopiero w r. 1535, a kanclerzem w 1537. — Do określenia osoby donatora pomagają inicjały A. G., umieszczone obok herbu na marginesie fol. 86 r^o. Mianowicie związać je można jedynie z osobą Wojciecha Gasztołda (Adalbertus Gastoldus), od r. 1522 kanclerza litewskiego, który się od innych niezwykle miękkością karnacji i pewnymi subtelnymi szczegółami. Drugą grupę stanowi Pokłon Trzech Króli, ś. Anna Samotrzecia i ś. Wojciech. Na dwóch pierwszych widzimy identyczny typ Madonny oraz Dzieciątka. Bliskie sobie są: Ofiarowanie w Świątyni, Adoracja Dzieciątka, Zwiastowanie Pasterzom o podobnych karnacjach twarzy, podobnym kolorycie i bordiurach. Nieco zbliżona jest do nich, minjatura z Herodem. Minjatury: Zwiastowanie, ś. Katarzyna i ś. Krzysztof, stanowią odrębną grupę, którą znamionują: identyczne traktowanie w pejzażu krzewów o formie kopiastej, oraz bordjury o wpływie flamandzkim. Do ś. Katarzyny zbliża się w typie ś. Barbara. Niejednolity charakter ma Nawiedzenie, wyróżniające się brakiem pełnym koloru czerwonego. Jest rzeczą możliwą, że inna ręka wykonywała niekiedy figury, inna krajobraz, czasem zaś tylko bordjurę.

Modlitewnik ten jest niezmiernie bliski trzech innych tego rodzaju zabytków, będących dziełem tej samej szkoły. Są to: Modlitewnik Zygmunta I w British Museum, datowany 1524; Modlitewnik Bony w Oxfordzie, datowany 1527; Modlitewnik Szydłowieckiego w Medjolanie, niedatowany. Również dostarczają wielu analogij: Mszał E. Ciołka z Bibl. Żalskich; Ewangeljusz Tomickiego w Archiwum Kapit. Kat. Krak. oraz Żywoty Arcyb. Gnieźn. w Bibl. Zamoy-skich w Warszawie.

W dekoracji modlitewnika zaznaczają się wpływy malarstwa i grafiki niemieckiej (Ucieczka

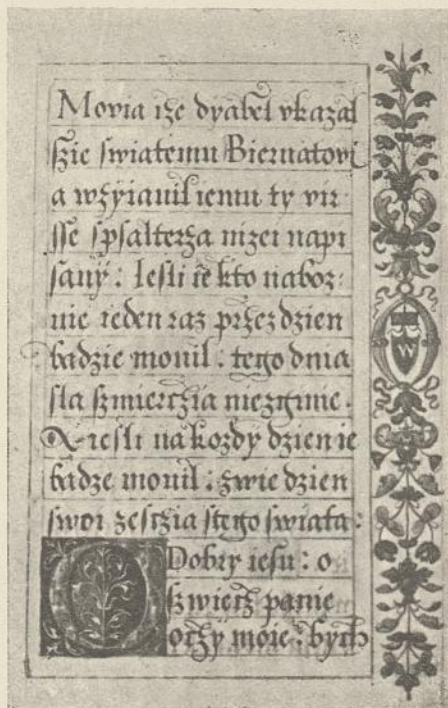


Fig. 16. Jedna z kart polskiego modlitewnika iluminowanego, z XVI wieku.

w bliskich z dworem pozostał stosunkach. Dowodów dostarcza Metryka litewska, z której wypisy znajdują się w Bibl. Kraśńskich w Warszawie. Na minjaturach Gasztołd umieszczony jest dwukrotnie: na pierwszej, stanowiącej niejako frontispice, i przed ś. Wojciechem, a więc swym patronem.

Charakter minjatur jest niejednolity i pozwala podzielić je na wyraźne grupy, które jednak zachodzą nieraz na siebie — dowód, że nie tylko cały modlitewnik, ale i poszczególne minjatury były dziełem nie jednej ręki. Najwyraźniejszą grupę stanowi ś. Hieronim i Ucieczka do Egiptu, wyróżniając się przede wszystkim niezwykle jaskrawym kolorytem i podobnym typem bordjur. Ostrością barw zbliża się do tej grupy ś. Mikołaj. Równie wysoko pod względem technicznego wykonania stoi minjatura: Chrystus w studni, wyróżniająca

do Egiptu, typ Madonny z Adoracji Dzieciątka, z Pokłonu Trzech Króli, Zwiastowanie etc.). Najwyraźniejszym jest wpływ grafiki Dürera, lecz nie brak i innych przykładów, np. ś. Krzysztof jest naśladownictwem sztychu Izraela van Meckenem, wykonanego według sztychu mistrza zw. Meister d. Hausbuches. W krajobrazach jest wybitny wpływ Altdorfera (ś. Hieronim, Ucieczka do Egiptu i in.), zaznacza się również pewien wpływ sztychów Schongauera.

Wpływy flamandzkie widoczne są przede wszystkim w bordjurach o charakterze naturalistycznym, a następnie w niektórych typach, lecz już za pośrednictwem sztuki niemieckiej.

W niektórych bordjurach mamy wyraźny wpływ renesansu włoskiego, zaczerpnięty prawdopodobnie z grotesek pilastrów i stylobatów kaplicy Zygmuntońskiej.

Na sprawę autorstwa pewne światło rzucają umieszczone w kilku miejscach (na Ofiarowaniu i na dwóch marginesach) inicjały: S. C. i S. C. P. Spotyka się je i na innych dziełach tej szkoły. Tłumaczono je rozmaicie (Cercha, Sokołowski, Kieszkowski, Kowalski, Kopera), przyjmując, że łączą się one z osobą minjaturzysty Stanisława z Mogiły, którego postać jednak dopiero Kieszkowski oparł na badaniach archiwalnych. Określił go jako Stanislaus Cracoviensis. Znacznie więcej prawdopodobnym jest określenie Kowalskiego: Stanislaus Claretumbensis (na wzór skrótu użytego przez E. Ciolka: A. C. = Abbas Claretumbensis). Możliwym jest jednak również, że litera C. oznaczała nazwisko lub przezwisko artysty. Osoba minjaturzysty Stanisława jest stwierdzona archiwalnie (Tomiciana, Teki Naruszewicza, Rachunki Bonerowskie w archiwum Popielów i w Archiwum Głównym w Warszawie), a wiadomość o wykonaniu Ewangeljarza dla bisk. Tomickiego pozwala go zidentyfikować z monogramistą S. C. Imię to jednak było tak rozpowszechnione, że niepodobna wszystkich wzmianek i podpisów »Stanislaus« odnosić do jednej osoby. Natomiast określenia jak: Stanislaus illuminator, Frater Stanislaus Monachus de Clara Tumba, Stanislaus Capellanus de Clara Tumba, niewątpliwie stosują się do naszego minjaturzysty.

W związku z modlitewnikiem monachijskim na uwagę zasługuje fakt, że monogram jest umieszczony bynajmniej nie na najlepszych minjaturach.

Modlitewnik jest owocem pracy kilku artystów, którzy przez stałą współpracę wytworzyli sobie pewne schematy zarówno w zakresie kompozycji, używanych typów, jak i kolorytu oraz pewnych szczegółów. Do najbardziej znamienitych cech tej szkoły należą: dążenie do rozwiązania kompozycji w jednej płaszczyźnie; bardzo rozwinięta dekoracyjność, mianowicie w bordjurach i marginesach: strona ornamentalna znacznie wyższa od figuralnej; figury zarówno ludzi, jak zwierząt słabe, z dużymi błędami rysunkowymi.

Jako cechy poszczególnych artystów występują: ostre i plastyczne modelowanie twarzy z użyciem barwy żółtej, brunatnej i białej; grubo nakładana purpura oraz farba biała; brak półtonów szarych, a użycie obfite ostrych barw czerwonych, zielonych i lazuru; charakterystyczna forma krzewów w pejzażu, i t. d.

Ta zbiorowość pracy w utworach minjatorskich szkoły mogińskiej nie pozwala uważać ich za dzieła jednolite, powstałe przy udziale jednej silnej indywidualności artystycznej (choćby nawet ze współudziałem uczniów), za jakie je dotąd uważano.

Posiedzenie z dnia 28 kwietnia 1927.

Dr. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę p. t.: *August Moszyński, architekt XVIII wieku*, ogłoszoną w niniejszym tomie Prac Komisji.

W dyskusji prof. Pagaczewski zaznacza, że Moszyński, ulegając obcym wpływom, jest przede wszystkim eklektykiem; między jego fasadą np. kościoła dominikańskiego w Tarnopolu a fasadą w Mikulińcach niema wspólnej linii wytycznej.

Referent w końcowym przemówieniu podkreśla dodatkowo, że działalność Moszyńskiego jest w pewnym związku z działalnością innego architekta polskiego, mało dotąd znanego Jana de Witte.

Posiedzenie z dnia 12 maja 1927.

Prof. Vojeslav Molè złożył sprawozdanie z II-go międzynarodowego Kongresu studiów bizantynologicznych w Belgradzie.

Posiedzenie z dnia 23 czerwca 1927.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński przedłożył list Jana Mazarskiego, fabrykanta pasów słuckich, przechowany w Archiwum w Młynowie, przewiezionem do Muzeum Czapskich w Krakowie. List datowany z r. 1780 dostarcza nowych szczegółów do wiadomości o wyrobie jedwabnych pasów polskich.

Prof. Dr. V. Molè przedłożył pracę p. t.: *Geneza stylu monumentalnego w malarstwie wczesnobizantyńskim*.

Referent próbuje wyświetlić materiał zabytkowy malarstwa wczesnobizantyńskiego z jednego punktu widzenia, wskazać rozmaite pierwiastki podstawowe, z których styl monumentalny jest złożony i określić stosunek rozwiniętego już stylu do każdego z nich osobno, — przyczem zdaje sobie sprawę z trudności, na które napotyka takie ujęcie syntetyczne w tej dziedzinie sztuki. Omawiając te trudności, zwraca uwagę zwłaszcza na jedną lukę w badaniach, mianowicie że za mało jest jeszcze znany stosunek społeczeństwa bizantyńskiego ówczesnego do sztuki, względnie jego poglądy na sztukę. Pod tym względem byłoby bardzo pożądane systematyczne zbadanie poglądów estetycznych, zawartych w dziełach autorów greckich starochrześcijańskich i wczesnobizantyńskich.

Zabytków czystego stylu monumentalnego wczesnobizantyńskiego, nie połączonego z pierwiastkami innymi, które wyszły z ilustracji historycznych, posiadamy stosunkowo bardzo mało. Poza mozaikami w rotundzie ś. Jerzego i w cerkwi ś. Zofji w Salonikach, nie zachowały się właściwie żadne zabytki na terytorjum ściśle bizantyńskim, — jesteśmy więc zmuszeni zadowolić się zabytkami we Włoszech, zwłaszcza w Rawennie i powinniśmy jednak o tem pamiętać, że nie wszystkie z pośród tych zabytków muszą być koniecznie związane z twórczością artystyczną bizantyńską, lecz że styl ich mógł powstać i rozwinąć się — przynajmniej dotyczy to kilku z nich — niezależnie od Bizancjum jako dalszy etap malarstwa starochrześcijańskiego we Włoszech.

Ograniczając się więc do wspomnianych mozaik w Salonikach oraz do mozaik w S. Vitale, S. Apollinare nuovo i S. Giovanni in fonte w Rawennie, możemy przyjąć jako rzecz już całkiem udowodnioną, że w tych mozaikach, tak jak wogóle w sztuce bizantyńskiej mamy do czynienia z pierwiastkami, bardzo różnorodnymi, a mianowicie złożyły się na nią tradycje sztuki pogańsko-hellenistycznej, zasady twórcze wschodnie i umysłowość chrześcijańska. Ale ponieważ ani jeden z wymienionych pierwiastków nie stanowi pojęcia jasno i jednolicie określonego, gdyż jednolity nie jest ani hellenizm, ani sztuka »wschodnia«, ani chrześcijaństwo w różnych przejawach pierwszych wieków, zatem może nas doprowadzić do celu w pierwszym rzędzie tylko drobiazgowy rozbiór zabytków historyczno-porównawczy.

Malarstwo katakumbowe starochrześcijańskie nie dużo nam daje pod tym względem wskazówek i wyjaśnień. Przedewszystkiem nie jest ono sztuką monumentalną, lecz wyrastając ze symbolizmu pierwotnego, łączy się stopniowo z ilustracjami epicznymi i zachowuje przytem zasady ówczesnego malarstwa pogańskiego, dążącego do realistycznego oddawania rzeczywistości. Ale niemniej to malarstwo katakumbowe oznacza pod pewnym względem zupełny przewrót w sztuce: przez wprowadzenie całkiem nowych tematów, a jeszcze bardziej przez silne zaakcentowanie zasady psychicznej, wobec której stopniowo znikają dotychczasowe wartości formalne. Oczywiście także tutaj nie wszystko jest nowe, gdyż taki sam odwrót od realizmu i nieuwzględnianie pewnych akcesorjów, np. oddawania przestrzeni, da się zauważyć już i w sztuce hellenistycznej, a zwłaszcza w obrazach, przeznaczonych do kultu, związanych z różnymi sektami wschodnimi, np. z kultem Mithrasa.

Malarstwo hellenistyczne samo przez się także nie daje nam jeszcze pewnych podstaw dla późniejszego stylu bizantyńskiego. Jeden zabytek, na szczęście zachowany, nabywa w związku z tem ogromnego znaczenia: freski w Dura, odkryte i opublikowane przez Breasteda. Referent przeprowadza szczegółowy rozbiór tego zabytku, a następnie taki sam obu mozaik reprezentacyjnych z Justynjanem i Teodorą w Rawennie i dochodzi do następujących wniosków. Malarski styl monumentalny starochrześcijański rozwinął się niewątpliwie już bardzo wcześnie, prawdopodobnie już w III w., na co wskazują jego ślady w katakumbach rzymskich (Sybel), ale jego geneza jest różną od stylu monumentalnego w Bizancjum. Styl bizantyński posiadał swoich poprzedników na Wschodzie, czego najlepszym dowodem są freski w Dura. Jest jednak między temi freskami a mozaikami w Rawennie olbrzymia różnica; Bizancjum przejęło i zachowało wprawdzie cały szereg pierwiastków twórczości wschodniej, ale jego sztuka przedewszystkiem rozwinęła się na tradycji hellenistycznej, tak samo jak i jego chrześcijaństwo.

Posiedzenie z dnia 27 października 1927.

Czł. Juljan Pagaczewski streścił swoją pracę: *O gobelinach polskich*, która ma być drukiem ogłoszona jako dzieło osobne.

Dr. Marjan Morelowski wygłosił referat: *O nieznanym tapiserjach tkanych dla Polski w XVI, XVII i XVIII wieku*, popierając wyniki swych poszukiwań licznymi fotografjami i wyciągami archiwalnymi, dotyczącymi arasów XVI w., nie należących do słynnej serji »Potopu« oraz innych tapiserj XVII i XVIII w., odnalezionych w ostatnich czasach w Moskwie, Petersburgu, Wiedniu, Padwie, Brukseli i Paryżu.

O ile do niedawna nawet o słynnej serji »Potopu« mieliśmy wiadomości bardzo niekompletne na skutek znajdowania się jej w Rosji, o tyle obecnie, w związku z rewindykowaniem jej, nietylko w tej mierze wyjaśniło się wiele, lecz także, w czasie poszukiwań reszty tej spuścizny jagiellońskiej udało się zebrać nowe dane świadczące, że zapotrzebowanie tapiseryj w Polsce już w XVI wieku było znacznie szersze niż się dotąd sądzić mogło, i że wogóle istnieje dotychczas cały szereg arasów i tapiseryj z XVI i dalszych wieków, tkanych dla Polski, dawniej uchodzących za przepadłe lub wcale nieznanych.

Najdawniejsze wiadomości dotyczące tapiseryj w Polsce opublikowali Prezes Komisji hist. sztuki Dr. St. Tomkowicz i Dyrektor A. Chmiel w ich pomnikowym »Wawelu«. Najwcześniejsze dane są bardzo niejasne. Nie wiemy, czy arasami były »cortinae«, które dla rezydencji wawelskiej już w r. 1394 wykonał »Clemens heffarius«. (W owym czasie trudno przypuszczać istnienie w naszej terminologii łacińskiej różnicy między pojęciem hafciarza i mistrza arasowego). Niemniej ogólnikową jest informacja u Partenopeo Suavio (1518 r. »Wawel« I, 415), że już w czasie wesela Bony i Zygmunta I widziano na Wawelu »molti belli razzi« (= arazzi). Natomiast wielką wagę ma znalezienie i opublikowanie (»Wawel« II, 73) dokumentu z r. 1526, który podaje informacje szczegółowsze. W roku tym Seweryn Bonar kazał wykonać »in Flandria 16 pannos de lana cum figuris et imaginibus alias opponi« i sprowadził je przez »Antorff« (Antwerpia) i Norymbergę do Krakowa. Poraz pierwszy słyszymy więc o flandryjskich arasach na Wawelu już w roku 1526, z całą jednak pewnością możemy powiedzieć, że nie są to arasy Zygmunta Augusta, rewindykowane dziś (w liczbie 136 sztuk) z Rosji. Styl tych ostatnich z bezwzględną pewnością pozwala stwierdzić, że mogły one powstać dopiero po r. 1540, jak to wykazał dawniej referent (p. Sprawozdania z pos. Kom. hist. sztuki z 16 II. 1922 i »Sztuki Piękne« Nr. 7, 1925 r.).

Nader ważne światło na sprawę arasów wawelskich z przed r. 1540 rzuca odkryty niedawno przez Dyrektora Archiwum Głównego aktów dawnych w Warszawie p. prof. J. Siemieńskiego dokument z r. 1535, znajdujący się w »Regestrum rationis... coram S. M-te Regia per... Severinum Boner«¹. Nie był akt ten dotąd znanym, bo krył się wśród rachunków żup wielickich. W części dotyczącej arasów świeżo omówiła go krótko na posiedzeniach Warszawskiego Towarzystwa Naukowego p. Jadwiga Karwasińska, wyciągając jednak z niego mylne wnioski.

Okazuje się z powyższego dokumentu, że już w r. 1533 sprowadzono na Wawel dalszych 92 arasów (»tapecerias«), wykonanych na zlecenie Zygmunta I »in Bruck civitate Flandriae« t. j. w Bruges. Były one tańsze od poprzednich z r. 1526. Bo gdy w tamtych »ulna qualibet constat fl. 1 Renensem« — to w tych »nowych«, »ulna constat fl. 3 flandrenses«, zaś wedle słów tego aktu na 1 floren reński szło 5 flandryjskich. Stosunek cen ma się więc jak 1:6. Wyjątek stanowi 6 sztuk »cum imaginibus alcioris precii... per fl. 8 ulna quelibet«. Stwierdzić można z całą pewnością, a wbrew p. J. Karwasińskiej, że i te »nowe« nie mogą być identyczne z żadną częścią odzyskanych obecnie 136 arasów Zygmunta Augusta. Przedewszystkiem samo sprowadzenie ich w 1533 r. w liczbie 92 sztuk świadczy, że zaczęto je tkąć wcześniej niż w roku 1533. Stylistyczne właściwości arasów rewindykowanych wykluczają tak wczesną datę powstania zarówno w części figuralnej jak dekoracyjno-ornamentalnej (bordjury, groteski i t. p.). Potwierdzają ten pewnik inne dane dokumentu. Arasy z r. 1533 wykonano w Bruges. Posiadało ono swój własny znak tapiserski (ob. H. Göbel, »Wandteppiche«, Leipzig 1923, I, znaki, dodatek i tablice, str. 20), podczas gdy wszystkie arasy odzyskane przez nas są brukselskie, o czym świadczy mnogość zachowanych na nich znaków brukselskich i brak znaków jakiegokolwiek innego miasta. Nawet w tych wypadkach, gdzie galonik ze znakiem przepadł, świadczy o Brukseli ścisła identyczność wszelkich cech danej sztuki z jakąkolwiek inną sztuką tejże grupy czy »podgrupy« naszych arasów. Do tych argumentów, dotyczących wszystkich 92 sztuk z r. 1533, dołącza się względ ważny dla ich części, dla 60-iu, o których dokument mówi, że wyobrażono na nich »insignia Regni Poloniae, Ducatum Mediolani atque Lithuaniae«. Jak wiadomo, arasy odzyskane »herbowe« przedstawiają herby Polski i Litwy, ale w żadnym wypadku nie widać na nich herbów »medjolańskich« (Sforzów)². Mamy więc pewność, że oprócz arasów sprawionych przez Zygmunta Augusta i sprowadzonych od roku 1553, istniała przedtem na Wawelu:

- 1) nieokreślona lecz znaczna ilość w r. 1518 (P. Suavio),
- 2) 16 pannos de lana od r. 1526,
- 3) 92 tapiseryj od r. 1533.

¹ W części dotyczącej Hansa Dürera rachunki te bonerowskie z lat 1527—1531 i 1533—35 omawiała już p. Dr. Sawicka (Sprawozd. Ak. Um. 1927 Nr. 4).

² P. Dyr. Siemieński zamierza całość tych rachunków S. Bonera wydać. Tu należy mu bardzo podziękować, że przedtem referentowi udzielił do użytku pełny odpis tekstu o arasach z r. 1533.

Uprzytomnijmy sobie jeszcze, że:

4) królowa Katarzyna przywiozła na Wawel w r. 1553 ponadto 46 arasów i że odnośny opis dokumentalny, opublikowany przez J. Korzeniowskiego¹, nie zdaje się świadczyć, aby którakolwiek sztuka z liczby 46 pokrywała się z arasami naszymi, odzyskanymi z Rosji². Przeciwnie wszystko przemawia za tem, że nie, i że Katarzyna mantuańska wyjeżdżając z Polski, zabrała ze sobą jako część swej wyprawy wszystkie 46 sztuk wspomniane wyżej, jeśli nie więcej.

5) Zygmunt August oprócz 157 sztuk innych arasów, istniejących jeszcze w r. 1731 (inwentarz z r. 1731) a sprowadzonych na jego zamówienie, posiadał ponadto inne arasy (por. F. Kopera, »Dzieje skarbcza kor.« 1904, dokumenty cyt. na str. 138—9 i 141—5), w tem conajmniej ok. 20 sztuk. — Sumując wszystko dochodzimy do wniosku, że Wawel w najświetniejszej swej dobie ozdobiony był imponującą ilością 330—340 arasów najmniej.

Gdy uprzytomnimy sobie, że z tej cyfry tylko 136 można było z Rosji odzyskać i że do Rosji za Suworowa tylko 156 sztuk ogółem dostać się mogło, bo już w r. 1768 było ich tylko tyle, — tem więcej widzimy możliwości odnalezienia reszty z 330 arasów w innych krajach na Zachodzie. Oprócz Katarzyny mantuańskiej Wawel ogołociła z pewnością z części arasów i Bona, wywożąc z niego już w r. 1556 wiele dobytku. We Włoszech właśnie odnajdujemy ślad, po którym należałoby szukać dalej a bardzo upórczywie. W »Museo Civico« w Padwie zachowuje się dotąd opinia w sferach naukowych, które referentowi zechciały jej udzielić, — iż wielki aras flamandzki z początku XVI w., jaki się tam znajduje³, pochodzi z Polski napewno, a z dworu królewskiego polskiego najprawdopodobniej. Replika tejże sztuki znajduje się też w Musée Cluny w Paryżu, a dobre pojęcie o niej daje fotografia Alinari Nr. 25.404. Egzemplarz padewski, ogromny (444 cm × 788 cm), o bardzo wysokim poziomie, stylowo pasuje najzupełniej do lat 1520—30 (cf. Göbel op. cit. T. II, fig. 268 i sąsiednie), a zatem do tych lat, do których odnoszą się przytoczone dokumenty wawelskie (1518, 1526 i 1533). Przedstawia aras ten scenę z historii Uriasza i Dawida, oblężenie miasta Rabbath, wymarsz konnicy rycerskiej i zbrojenie się Uriasza. Byłaby to więc może jedna ze sztuk wspomnianych u P. Suavio w roku 1518 lub u S. Bonera w r. 1526. Natomiast co do arasów herbowych z r. 1533, to należy ich szukać w Austrii. Z kół bardzo kompetentnych (via Paryż) dowiaduje się referent, że istotnie arasy XVI wieku z herbami Polski znalazły się niedawno w pocesarskich zbiorach Wiednia. Odpowiada to nawet inwentarzowi Katarzyny mantuańskiej (F. Kopera op. cit. p. 141 i 144), po jej wyjeździe z Polski i śmierci jej w Austrii dokonaniem. Figurują tam »zehn stuck alte tapazeri jedes mit polnischen und lithaischen Wappen«. Wyraz »alte« jasno wskazuje, że nie mogły to być arasy herbowe Zygmunta Augusta, tak niedawno stworzone (ok. 1553 r.), lecz inne starsze, a więc conajmniej z lat 1520—33. Należy usilnie starać się o dostęp do nich w Wiedniu, zbadanie ich byłoby dla nauki polskiej rzeczą wielkiego znaczenia.

Już dawniej zwrócono uwagę na to, że słynna arasowa serja »Cnót«, jaką zbiory pocesarskie w Wiedniu posiadają, jest zapewne tą samą, którą posiadała Katarzyna na Wawelu⁴. Wszystko zdaje się w ten sposób wzajemnie się wyjaśniać.

Poza arasami jagiellońskimi, a więc arasami tkanymi dla królów, nie były dotąd znane arasy XVI w., tkane dla osób niemonarszego w Polsce dostojęstwa. Najstarsze tego rodzaju, znane, pochodzą z w. XVII. Obecnie okazuje się, że nawet wschodnio-kresowe rody magnackie w polsko-litewskim państwie, w drugiej połowie XVI w. sprawiały sobie, za przykładem Wawelu, kosztowne flamandzkie arasy figuralne z wytkanymi własnymi herbami. Jestto jeden z bardzo ciekawych przykładów wielokrotnego oddziaływania Krakowa daleko w kierunku na wschód, a szczególniejszą analogję upatrywaćby można we fackie np. wpływu atyki, która wyrósłszy na gruncie krakowskim, przenosi się dzięki książętom Ostrogskim, bawiącym w XVI w. często na Wawelu, aż na zwieńczenia baszt zamku w Ostrogu. W ciągu paru lat pracy w Rosji referent znalazł kolejno w Moskwie i Petersburgu cztery arasy z końca XVI w., należące wyraźnie do dwu różnych seryj, ozdobione herbami tych samych spokrewnionych z sobą rodów: Chaleckich, Kopciów, Radziwiłłów i Korczaków, przyczem na dzielonej na czworo tarczy herb Chaleckich występuje zawsze jako pierwszy po lewej od widza. Wobec tego wszystkie te cztery arasy uważać należy za sprawione dla Chaleckich. Mamy tu do czynienia z resztami dwu seryj, bardzo zresztą flamandzkich w charakterze, bardzo bliskich datą powstania (koniec XVI w.), a różnych nietylko tematami, lecz nawet (do pewnego stopnia) duchem kompozycji. Kartony do nich wyszły niewątpliwie z pod ręki dwu artystów.

¹ P. Sprawozdanie Kom. hist. sztuki T. IV, z. II (r. 1889, p. 84—85).

² Przemawia przeciw temu między innymi uwaga w dokum. cyt., podkreślająca tylko jedną na 46 sztuk jako złotolitą.

³ Pierwszy zwrócił na niego uwagę w Padwie p. L. Lepszy.

⁴ Cf. cytow. dokument z r. 1553 opubl. przez Korzeniowskiego.

Pierwszy z tych arasów okazał się własnością jednego z członków misji handlowej austriackiej w Moskwie, skąd za staraniem referenta w r. 1925 został nabyty do Muzeum Narodowego w Warszawie, za niewygórowaną sumę kilkunastu tysięcy złotych. Jestto swego rodzaju unicum, jedyna i pierwsza w Polsce kompozycja arasowa ze sceną »historyczną« polską względnie litewską, — legendarnie zresztą »historyczną«. Przedstawia ona bowiem legendę herbową Radziwiłłów, a mianowicie uratowanie pra-księcia Litwy od dzikiego zwierza na polowaniu przez przodka Radziwiłłów, — i ową scenę trąbienia na rozkaz księcia w trzy strony świata przez przodka ks. Radziwiłłów, które miało spowodować powstanie ich herbu »Trąby«. W pośrodku, na drzewie »zawieszony« dekoracyjnie wielki kartusz herbowy, wskazuje najwyraźniej na konkretnego właściciela arasu, na Dymitra Chaleckiego, zmarłego w r. 1598, podskarbiego wielkiego litewskiego. Jest to tem więcej pewnem, że oprócz herbów jego ojców i dziadków po mieczu i kądzieli (herb »Kroje« jego matki Teodozji Kopeć jest prawidłowo drugim po prawej u góry) — widnieją tam koło »labrów« inicjały jak najwyraźniejsze D oraz CH¹. Pomimo przeprowadzenia rodzaju ankiety wśród dzisiejszych potomków rodów kresowych polskich referent nie mógł ustalić, skąd arasy te i dwa dalsze pochodzą; wszystko zdaje się mówić o tem, że arasy te wyrzuciła do Rosji jakaś złowroga fala o wiele starsza od następstw ostatniej wojny światowej. Niemniej osobliwe niespodzianki co do pochodzenia tego arasu nie są wykluczone. W jednym bowiem z numerów tegorocznych berlińskiego »Kunstwanderer« (Nr. VI) referent znalazł niezbite dowody, że arasy te był restaurowanym kiedyś w »Berliner Gobelin-Manufaktur W. Ziesch & Co«. Zresztą wynika to z samego porównania reprodukcji (pag. 429), które wyjaśniają nam także, dlaczego dwa dalsze herby kartusza (Radziwiłłów i drugi raz Chaleckich) wykazują pewne niedokładności. Są to wyniki naprawek z XIX wieku.

Trzy dalsze arasy z herbami Chaleckich z końca XVI w. znalazły się w składach Ermitażu w »Leningradzie«. Dwa po długich staraniach zostały uzyskane dla Wawelu przez delegację polską tytułem ekwiwalentu za inne poniesione straty. Oba mają w bordjurze te same połączone herby 1) Chaleckich, 2) Kopciów, 3) Korczaków i 4) nieznaną nauce polskiej herb o typie wschodnio-polsko-litewskim (krzyż na Habdanku, który oparty jest na t. zw. »bramie«). Oba przedstawiają sceny z historii Samsona, dobrze komponowane i (w przeciwieństwie do arasu pierwszego) objaśnione dostatecznie napisami łacińskimi w górnej bordjurze, które brzmią dosłownie ze wszystkimi naiwnymi błędami tak: a) Surrexit Samson media nocte apprehendens fores portae civitatis Gazae cum duobus postibus movit eas in cacumen (sic, pewno miało być »culmen«) montis; b) »Eripitur Coniux coniunctis vulpibus inde Samson hostiles ignibus urit agros. iudic. XV«. Czwarty przedstawia walkę ze lwem. Pozostał on w Ermitażu.

Wszystkie te cztery arasy mają mniej więcej te same wymiary duże (c. 400 × 500 cm), przyczem referent zaznacza, że zmierzenie ich dokładniejsze nie było mu możliwem. Dwa ostatnie arasy w marcu b. r. wedle zobowiązania rządu sowieckiego będą już w Polsce².

Arasy te nie mają cech pozwalających sądzić, aby były wykonane przez siłę rodzimą polską. Przeciwnie wszystko wskazuje na siły flamandzkie tak w odniesieniu do techniki (materiał: wełna, w kartuszach dwu ostatnich sztuk nieco nitki złotolitej) jak i do wykonania kartonów. Natomiast nie jest wykluczonem samo sporządzenie ich terytorjalnie w Polsce przez jednego z licznych podówczas wędrownych flamandów, tkaczy arasowych. Jest to tem więcej możliwe, że jako poziom artystyczny i typ roboty przypominają one bardzo, opracowane zwłaszcza przez prof. H. Schmitza³ arasy, wykonane w tym czasie w Niemczech także przez wędrownych flamandów. Być może, iż z czasem znajdą się dowody słuszności hipotezy referenta, który podnosi możliwość (lecz tylko możliwość) wykonania ich w Polsce przez jednego z członków rodu tapissiers'ów Stuerbouts, a mianowicie Marcina, który, jak wskazali na to E. Müntz i Połowcew, prawdopodobnie dzięki Marynie Mniszchównie dostał się z Polski do Moskwy. W r. 1607 w tej stolicy Rosji założył on warsztat arasowy. (Porów. Połowcewa i V. Chambers'a »Some Notes on the St.-Petersburg tapestry works« w »Burlington Magazine« 1919 r., p. 110).

Że w Polsce w XVI wieku przebywali co jakiś czas członkowie różnych rodzin mistrzów i przedsiębiorców tkackich z Flandrii, to wskazywał już dawniej referent, analizując dwa pisma Zygmunta Augusta, dotyczące Roderyka Dermoyen, członka jednej z najznakomitszych takich rodzin oraz dostawcę Zygmunta Augusta. Badania prof. Pagaczewskiego dają dalszy w tej mierze cenny materiał. Rachunki wielkorządców wawelskich z r. 1602 (publikowane w cyt. dziele »Wawel«) wyraźnie mówią o robieniu na Wawelu warsztatów do wykonywania nietylko kobierców, lecz i »opon«. Zaś z rachunków Bony z r. 1526 wiemy dokładnie, że »oponami« już wtedy

¹ Wyjaśnienie heraldyczno-genealogiczne zawdzięczam p. prof. Semkowiczowi, p. Przypkowskiemu i prof. O. Haleckiemu.

² Po wygłoszeniu powyższego referatu a przed wydrukowaniem go, arasy te przybyły istotnie do Polski.

³ »Die Bildteppiche«, Berlin 1119—21.

nazywano flamandzkie arasy. Tak więc tem bardziej przemawia wszystko za tem, że uczony Polowcew ma słuszość pisząc, iż M. Stuerbouts do Moskwy przybył z Polski.

Niemniej pewnem jest dziś także przebywanie co jakiś czas flamandzkich maîtres-tapisiers w Gdańsku w XVI i XVII w. Odnośne dane zebrane przez prof. J. Pagaczewskiego, uzupełnia referent nowemi, uzyskanemi od spadkobiercy archiwum rodzinnego Leyniersów, pana kustosa Cricka z Brukseli, z których wynika, że jeden z członków tej istnej »dynastji tkackiej« przebywał także w XVII w. w Gdańsku i Wrocławiu, gdzie był w stosunkach z jakimiś polakami.

O paru serjach tapiseryj (głównie batalistycznych), tkanych w XVII w. dla Polski przez Maksymiljana van der Guchta, opublikował niedawno nieznanne dotąd archiwalne wyciągi H. Göbel w swem monumentalnem dziele »Die Bildteppiche«. Jedna z tych tapiseryj zachowała się dotąd w Brukseli. — Najcenniejsza dla nas, bo przedstawiająca zdobycie Smoleńska, dotąd nie odnalazła się. Korespondencja referenta z uczonymi specjalistami zagranicznymi jak Böttiger w Sztokholmie i inni, nie dała dotąd rezultatu co do odnalezienia przedmiotu. Ważne jednak znaczenie, jakieby miało odszukanie tak niezwyklego polonicum, tem więcej upoważnia apelować do polskich uczonych o pomoc w tej mierze, zwłaszcza w czasie podróży naukowych. — Kartony do sceny »wzięcia Smoleńska« mogły łatwo wyjść z pracowni Dolabelli. Nieznany dotąd sztych, przedstawiający zdobycie tego miasta przez armję polską w r. 1611, wykonany jak świadczy podpis wedle obrazu Dolabelli, odnalazł p. A. Wolański na prośbę Delegacji polskiej rewindykacyjnej w Muzeum XX. Czarторыjskich w Krakowie. Drugie wzięcie Smoleńska w r. 1634 przedstawia współczesny obraz olejny, zbadany przez referenta w zamku w Kórniku a niewątpliwie łączący się blisko z warsztatem Dolabelli. — Zupełnie identyczną z obrazem kórnickim kompozycję widzimy użytą u dołu olbrzymiego sztychu Hondiusa i Pleitnera, przedstawiającego plan oblężenia Smoleńska z r. 1634. Że zaś kierownikiem głównym prac około tego planu i sztychu był hetman Krzysztof Radziwiłł, którego stosunki artystyczne z Niderlandami są nam skądinąd znane, przeto przypuszczać można, że wzmiankowane tapiserie batalistyczne były wykonane dla dworu Radziwiłłów, w związku z szeroko zakrojoną przez Krzysztofa Radziwiłła dokumentacją artystyczną walk o zdobycie Smoleńska. Referent wskazał ponadto na źródła niemieckie — zwłaszcza na mało wyzyskane u nas Künstlerlexikony XVIII w. (Humbert i i.), dowodzące, że w Polsce XVIII w. pojawiają się cudzoziemscy tkacze artyści, względnie malarze wykonawcy kartonów do tapiseryj częściej niż dotąd było to wiadomem, jak np. J. B. Du Buisson w Warszawie w połowie XVIII w., wedle którego rysunków wykonano serję czterech pór roku, w części ocalałą w Paryżu, a tkaną dla Augusta II, do jego rezydencji warszawskiej. Inwentarze zbiorów króla Stanisława Augusta wyjaśniają nadto, że rodzaj gobelinów¹ był wyrabiany w Polsce w XVIII w., nie tylko w tych miejscowościach i warsztatach, których historję wyświetlił na podstawie długoletnich studjów prof. Pagaczewski i wśród których pierwsze miejsce należy się radziwiłłowskiemu Koreliczom, lecz także i w Januszpolu, który po ks. Wiśniowieckich odziedziczyli ks. Radziwiłłowie i w których wyróżnił się tkacz-artysta Opanas, Polak, jak to wyraźnie zaznacza inwentarz z r. 1795. Opanas został odznaczony za swą działalność przez Stanisława Augusta.

¹ »Façon de haute-lice« jak pisze Susson, autor inwentarza zamku warsz. z r. 1795.

Uwaga: Reprodukce kilku arasów, o których powyżej mowa, będą umieszczone w następnym zeszycie »Prac Komisji hist. sztuki«.

Posiedzenie z dnia 10 listopada 1927.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił referat p. t.: *Murowane kościoły wiejskie XII i XIII wieku w dzielnicach krakowskiej i sandomierskiej.*

Rzecz ta weszła w treść osobnego dzieła, wydanego w lipcu r. 1928 z zasiłku Ministerstwa W. R. i O. P. p. t.: Tadeusz Szydłowski, Pomniki architektury epoki piastowskiej, w województwach krakowskim i kieleckim.

Następnie Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił zdjęcia fotograficzne Dra A. Olesia »Fragmentów architektonicznych i rzeźbiarskich, odkrytych przy dokonywanej obecnie restauracji gzymsu wieży ratuszowej w Krakowie«. Szczegóły te wydobycie z pasa kamiennego, biegnącego ponad konsolami, umieszczone tam były zapewne w czasie nadbudowy najwyższej kondygnacji wieży. Wśród nich jest kamień o 2 m długości, będący prawdopodobnie górną ramą okna z gotycką ornamentacją bujnie rozwiniętą i starannie wykonaną. Są dalej dwie konsole podobne do tych, które od wieków średnich do dziś dnia dźwigają gzyms wieży ratuszowej, fragment rzeźby z paszczą zwierzęcą oraz część węgaru drzwiowego. Szczegóły te przekazano Muzeum Narodowemu, prócz konsol, zastosowanych przy obecnej restauracji gzymsu.

Posiedzenie z dnia 15 grudnia 1927.

Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił referat: *O kościele franciszkańskim w Nowym Korczynie.*

Założenie klasztoru franciszkańskiego w Nowym Korczynie przypisuje Długosz Bolesławowi Wstydliwemu i Kindze pod r. 1257 i dodaje, że Bolesław »wielkim kosztem i wspaniale zbudował kościół klasztorny pod wezwaniem ś. Stanisława męczennika, także klasztor i mieszkanie dla sług bożych, wszystko z cegły i w sposób najpiękniejszy«. Przetrwał do dziś dnia zasadniczy zrąb tego kościoła: wydłużone prezbiterjum, zamknięte ścianą prostą, i dosyć obszerna nawa, a tylko szata zewnętrzna i wewnętrzna budowli uległy wcale znacznym przeobrażeniom, lecz dzięki ocalałym sklepieniom prezbiterjum, posiada ten zabytek pierwszorzędne znaczenie w dziejach naszej architektury. Mamy tu bowiem najstarszy przykład dojrzałego sklepienia gotyckiego, w którym miejsce tradycyjnych romańskich gurtów zajęły już łuki poprzeczne, a na zewnątrz wystąpiły wydatne szkarpy. Kamienne żebra sklepień, złamane w łukach ostrych, zwartych kluczami, spływają na ściany w postaci płaskich słuzek, a w węglach kończą się nadwieszonymi kolumienkami, których kapiteliki pokryte są roślinną ornamentacją. Łuk tęczy ma okrój gotycki i wsporniki również rzeźbą ozdobione. Badanie sklepienia wykazało, iż jest ono nadmurowane z innej cegły, aniżeli ta, z jakiej wystawiono ściany. Cegła ścian ma format jak najstarszy, podobny do użytego w kościele cysterskim w Sulejowie, budowanym przed r. 1232. Cegła sklepień ma format zbliżony do powszechnego u nas w epoce gotyckiej, i z tejże późniejszej cegły wzniesione są ściany nawy, która miała sklepienia równoczesne ze sklepieniami prezbiterjum, jak świadczą odnośnie wsporniki tkwiące w jej węglach. Wobec powyższych danych można przyjąć, że budowę kościoła, rozpoczętą zapewne wkrótce po założeniu klasztoru t. j. po r. 1250, ograniczono narazie do prezbiterjum, pokrytego jedynie pułapem. Daty założenia sklepienia i budowy sklepionej nawy nie można ściśle określić. Konstrukcja sklepienia prezbiterjum jest zdaniem referenta dalszym ciągiem dotychczasowych usiłowań w tej dziedzinie — widocznych w poprzednich budowach kościołów franciszkańskich w Krakowie i Zawichoście, kościoła cysterskiego w Mogile i benedyktynek w Staniątkach — jest tych usiłowań wyrazem dojrzałym. W 1270 do 1280 powstaje kościół franciszkański w Kaliszu, którego sklepienia mają budowę bardzo zbliżoną. Łatwo więc nasuwa się przypuszczenie, że sklepienia w Nowym Korczynie powstały w czasie od tamtych niezbyt odległym, a bliskim czasu budowli kaliskiej, t. j. pod koniec panowania Bolesława Wstydliwego, zgodnie z tradycją zapisaną przez Długosza, O ileby się to przypuszczenie okazało trafne, pojawienie się u nas dojrzałej postaci gotyku przypadłoby na schyłek w. XIII, a nie dopiero na pierwsze dziesiątki w. XIV, jak to dotąd naogół przyjmowano.

Kościół w Nowym Korczynie, pominięty przez Władysława Łuszczkiewicza w jego pracy »O architekturze najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce« (Sprawozdania Komisji hist. szt. t. IV), referent zbadał wraz z architektem Zygmuntem Gawlikiem, który wykonał zdjęcia pomiarowe i rysunki architektoniczne.

W dyskusji Dr. Friedberg podnosi, że w żywocie ś. Salomei jest powiedziane, że za jej przyczyną w Nowym Korczynie kilku zakonników doznało cudu. Rocznik Sędziwoja mówi, że

1000 -
/

w r. 1300 w czasie najazdu Rusi został zburzony kościół w N. Korczynie.— Zdaniem referenta i arch. Gawlika przebudowa gruntowna niedługo po r. 1300 musiała być przeprowadzona.

Z kolei nastąpił referat Dra Marjana Morełowskiego *O nieznanym tapiserjach tkanych dla Polski w XVI, XVII i XVIII w.*, który przez pomyłkę został wyżej pomieszczony w streszczeniu posiedzenia z d. 27 października b. r.

W przeprowadzonych w końcu posiedzenia wyborach prezesem został Dr. Stanisław Tomkiewicz, wiceprezesem prof. Dr. Jerzy Mycielski, obaj na przeciąg roku; sekretarzem na 2 lata Dr. Marja Jarosławiecka.



TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1926 i 1927.

- Bochnak Adam**, Kościół dawnego opactwa cystersów w Jędrzejowie, str. LII.
- Buczowski Kazimierz**, Konsola z przedstawieniem trzech lwów w kościele ś. Jana w Gnieźnie, str. LVI.
- Tenże, Sgrafitty w Polsce, str. LVI.
- Ks. Fijałek Jan**, Materiały do stosunków księgarza i rytownika rzymsk. Jakóba Lauro z Polakami w początkach XVII w., str. XLII.
- Furmankiewiczówna Kazimiera**, Grobowiec Piotra Włostowica i żony jego Marji, str. LXI.
- Taż, Rzeźba romańska w Polsce, str. LII.
- Taż, Wieża romańska w Mogilnie, str. LXI.
- Gąsiorowski Stanisław**, Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje średniowieczne, str. L.
- Jarosławiecka Marja**, Rzeźby dekoracyjne katedry wrocławskiej, str. LXIII (fig. 4).
- Ks. Kruszyński Tadeusz**, Dwa średniow. relikwjarze skarbcza katedry wawelsk., str. L.
- Tenże, List Mażarskiego, fabrykanta pasów słuckich z r. 1780, str. LXVII.
- Tenże, Ornat i dalmatyki z Żywca i holenderskie ich pochodzenie, str. LXI.
- Lepszy Leonard**, Andrzej Mackensen, złotnik królów polsk. i srebra podskarbiowskie Krasińskiego, str. LIII (fig. 2).
- Molè Vojeslav**, Geneza stylu monumentalnego w malarstwie wczesnobizant., str. LXVIII.
- Tenże, Kongres studjów bizantynologicznych w Belgradzie, str. LXVII.
- Morelowski Marjan**, O nieznanach tapiserjach tkanych dla Polski w XVI—XVIII w., str. LXVIII.
- Pagaczewski Julian**, Ze studjów nad ikonografią ś. Stanisława Kostki, str. LVI.
- Sawicka Stanisława**, Nieznane rachunki Bonerowskie w Archiwum Głównem w Warszawie, str. LXIV.
- Taż, Polski modlitewnik iluminowany w bawarsk. Muzeum Narod. w Monachium, str. LXIV.
- Taż, Ryciny M. Płońskiego w Zbiorze rycin w Dreźnie, str. XLIX (fig. 3).
- Taż, Warszawa II Artura Grotgera, str. XLVI (fig. 2).
- Strzygowski Józef**, Północ i południe w sztuce plastycznej, str. L.
- Semkowicz Władysław**, Krucyfiks romański z Sirolo, str. LIV.
- Tenże, w sprawie kościółka ś. Feliksa i Adaukta na Wawelu, str. LV.
- Tenże, Zabytki romańskie na górze Sobótce, str. LIV.
- Szydłowski Tadeusz**, O cysterskich budowlach z początku XIII w. w Wąchocku, Koprzywnicy, Sulejowie i Jędrzejowie, oraz o odkryciu romańskiej apsydy kościoła w Jędrzejowie, str. LVIII.
- Tenże, Rotunda pod wezw. ś. Jana Chrzc. w Grzegorzewicach, str. LXI (fig. 2).
- Wdowiszewski Zygmunt**, Zatwierdzenie w r. 1639 serwitorjatu król. przez Władysława IV danego Bartłomiejowi Strobłowi z Wrocławia i o zaginionych obrazach tegoż malarza w katedrze wileńskiej, str. LVI.
-

1000 -

257014

14

7/11



DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO
W KRAKOWIE.