

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE

KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM VI — ZESZYT I

ADAM BOCHNAK: Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu. — ZBIGNIEW BOCHENSKI: Obrazy Giambattisty Pittoniego (1687—1767) w kościele N. P. Marji w Krakowie. — TADEUSZ MAŃKOWSKI: Sztuka Ormian Iwowskich. — JULJAN PAGACZEWSKI: Stanisław Tomkowicz, wspomnienie pośmiertne. — MARJAN NIWIŃSKI: Adam Chmiel, wspomnienie pośmiertne. — Sprawozdania z posiedzeń za lata 1932 i 1933 (Treść Spraw. na str. 3 okł.)

KRAKÓW MCMXXXIV

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA

WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

633a

2/11



EX LIBRIS

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
POLITECHNIKI WROCŁAWSKIEJ

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE

KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM VI

PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI

KRAKÓW MCMXXIX - MCMXXXIV

PAKADEM POLNYBY ANADIMII UMIEJĘTNOŚCI
KRAKÓW GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH KURSTHWEPA WOLFFA
WARSZAWA - ŁÓDŹ - KATOWICE - POZNAŃ - WILNO - ZAMOŚĆ

207/21.57 21/2 457

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM VI



KRAKÓW MCMXXXIV—MCMXXXV

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE

KOMISJI HISTORII SZTUKI

IV TOM



253194/1

KRAKÓW MCMXXIV—MCMXXV
AKADEMIA POLSKIEJ UMIEJĘTNOŚCI

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego. — Składał Julian Tyczka, odbijał Jan Mołęcki, klisze z firmy „Fotocynk“ Fr. Florkiewicza (dawniej T. Jabłońskiego) w Krakowie.

Akc. 375/0/87

ADAM BOCHNAK

Z DZIEJÓW MALARSTWA GOTYCKIEGO NA PODKARPACIU

Pragnę podać garść wiadomości o kilku gotyckich obrazach na Podkarpaciu, bądź dotychczas zupełnie nieznanymi, bądź w literaturze naukowej jedynie wzmiankowanych, powiedzmy zanotowanych. Tematu nie wyczerpuję, publikuję tylko materiał zabytkowy, dodając doń pewne uwagi w tej myśli, że przydadzą się one komuś, kto opracowywać będzie całokształt dziejów naszego malarstwa średnio-wiecznego.

I

Tradycja klasztorna bardzo chętnie wiąże dzieła sztuki, zachowane w klasztorze, z osobą fundatora, zwłaszcza gdy życie jego opromienia aureola świętości. Tak się rzecz ma z obrazkiem (25 × 41 cm bez ramy) malowanym temperą na drzewie, który z pietyzmem przechowują klaryski w Starym Sączu, a który wyobraża Madonnę z Dzieciątkiem, depczącą smoka i adorowaną przez franciszkanina w infule (fig. 1–3)¹. W każdym razie już na początku XVIII wieku uchodził ten obrazek za pamiątkę po bł. Kindze, o czym świadczy napis na odwrotnej jego stronie: *Cellae B. Cune-gundae Virginis Sacra Supellex quam vetustate auritam (?) Deo dicata Virgo Constantia Jordanówna Abatissa Instaurari fecit Anno Dni 1701*². Odnoszono go więc wtedy do wieku XIII. Nie jest to zupełnie w nauce nieznaną zabytek, albowiem przed czterdziestu zgórami laty wspominał o nim, jako o dziele z XVI wieku, Władysław Łuszczkiewicz³, który też niebawem podał jego reprodukcję, co prawda podług niezbyt dokładnego rysunku⁴. Łuszczkiewicz nie badał jednak obrazka sądeckiego szczegółowo, a potem już nikt się nim bliżej nie zajmował. Sprzeczność między tradycją klasztorną a opinią wybitnego historyka sztuki zachęca do bliższego zajęcia się tem dziełem, zwłaszcza że jego wartość artystyczna, na co już i Łuszczkiewicz zwrócił uwagę, jest niepoślednia.

¹ Obrazek ten badałem i fotografowałem dnia 30 października 1926 roku. ² Ksieni Jordanówna interesowała się sztuką. Onato wprowadziła barok do gotyckiego kościoła klasztornego, sprawiając w roku 1699 do prezbiterjum trzy ołtarze, które stiukami przyozdobił Baltazar Fontana, twórca dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie. Cf. P a g a c z e w s k i J., Baltazar Fontana w Krakowie. Rocznik Krakowski, XI, Kraków 1909, pp. 30–31. ³ W Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXV. ⁴ Ibidem, V, 1896, p. II fig. 1.

Młodziutka Madonna (fig. 1), w całej postaci, z Dzieciątkiem na lewej ręce, na złotem, obecnie zupełnie gładkim tle, ma na sobie suknię barwy czerwonej o odcieniu cynobrowym i biały, powłóczysty płaszcz o dużym, dekoracyjnym wzorze jakby z liści koniczyny, utrzymanym w barwie popielatej. Płaszcz o cieniach popielatych obrzeżony jest złotym galonem z barwnymi kamieniami. Podobnym szlakiem ozdobiono czerwoną sukienkę Dzieciątka Jezus. Na głowce Madonny spoczywa niska korona, wysadzana na obręczy szmaragdami. Włosy Matki i Dziecka jasnobłond. Pełne wdzięku Dzieciątko wyciąga rączkę, chcąc Matkę ująć pod brodę, by rozprószyć Jej smutne myśli. Marja nie zwraca uwagi na Dziecko; zamyślona patrzy w dal, jakby w przeczuciu przyszłej tragedji Swego Syna. Oś całej postaci lekko przegięta. Stopą obutą w śpiczasty trzewiczek depce Madonna smoka z jabłkiem w paszczy. Zielony smok¹ wiję się w węzowych skrętach u Jej stóp. Aluzja to do słów Pisma świętego: »Et ait Dominus Deus ad serpentem: . . . Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius: ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius« (Genesis, III, 14—15). Przed Matką Boską klęczy po lewej² stronie maleńki duchowny w czarnym habicie, przepasanym białym sznurem franciszkańskim, w bogato perłami naszywanej infule na głowie i w białych rękawicach. O lewe jego ramię oparty jest pastorał, dziś ledwie widoczny. Pod stopami Marji ciemnozieloną łąka z różnobarwnymi kwiatami³.

Obrazek oprawiony jest w drewnianą ramę o motywie przecinających się lasek gotyckich, opatrzoną wielką ilością oszklonych okienek, za którymi mieszczą się relikwje, oznaczone gotyckimi, minuskułowymi napisami na wąskich paskach pergaminowych (fig. 2).

Już na pierwszy rzut oka widać, że obrazek sądecki wbrew tradycji klasztornej, zanotowanej w roku 1701, nie ma nic wspólnego z XIII wiekiem, a zatem i z bł. Kingą⁴. Czy jednak data wyznaczona temu utworowi przez Łuszczkiewicza na wiek XVI — uczony miał z pewnością na myśli początek tego stulecia — da się utrzymać, odpowie analiza stylistyczna.

Jakże malarz ustosunkował się do natury? Wysmukłość Madonny (fig. 1) nie jest zgodna z przeciętną wysmukłością ciała ludzkiego: głowa mieści się w wysokości całej postaci aż dziewięć razy. Ramiona bardzo wąskie i strome, stan bardzo krótki. Ręce o palcach długich, cienkich, jakby bez kości. Prawa ręka wyszukanie

¹ Nazwałem tego potwora smokiem, bo ma on cielsko węża, ale z łapami. Rzecz jasna, że szło tu o węża-szatana, który skusił Adama i Ewę, albowiem ów potwór ma w paszczy jabłko. Może artysta przez dodanie łap chciał zaznaczyć, że to nie zwykły wąż, ale symbol szatana. ² Przyjmuję wszędzie orjentację heraldyczną. ³ Obrazek zachował się stosunkowo dobrze. Na postaciach Marji, Dzieciątka i klęczącego dostojnika nie zauważyłem przemalowań. Jasne, świeże i zharmonizowane barwy nie straciły blasku. Uszkodzenia ograniczają się właściwie tylko do tła, które przezłożono na nowo bronzem, gdzieś niedziele naruszając kontur postaci. Spod tej nowszej, lichej pozłoty przeblyskuje miejscami piękne, pierwotne złocenie, a tu i ówdzie odsłania się czerwony podkład pulmentowy. Na tle dostrzec można ślady rytego, roślinnego ornamentu, tak jednak zatartego, że bez zdjęcia nowej pozłoty bliżej określić go nie można. Z napisu na wstędze, która biegnie w górę z rąk franciszkanina, pozostały tylko niedające się odczytać zarysy. ⁴ Dla ścisłości nadmieniam, że w ostatnich czasach także i w gronie starsądeckich zakonnice powstały wątpliwości co do pochodzenia obrazka z czasów bł. Kingi. S. Marja Immakulata, klaryska, w książce p. t. Bł. Kinga, Kraków 1925, p. 185, pisze, że obrazek »zdaje się być z XIV wieku, choć mówią też, że dostała go bł. Kinga od rodziców«, przyczem dodaje, że »w takim razie relikwja św. Ludwika, biskupa Tuluzy, musiałaby być wprawiona później«.

upozowana. Budowa ciała nie zaznacza się pod sztywnymi fałdami płaszcza. Ułożenie płaszcza w takie duże, płaskie fałdy o gładkich płaszczyznach jest celowe. Umożliwiło ono malarzowi uwidocznienie wielkich motywów dekoracyjnego wzoru, na czym mu bardzo zależało. Płaszcz ten, niejako sam dla siebie istniejący, jakby draperja na pokaz na stelażu rozpięta, to najsilniejszy czynnik dekoracyjny w tym obrazku. Trzeci wymiar, t. j. głębokość, tak słabo zaznaczony, że bezmała możnaby całą kompozycję przenieść w witraż lub aras. Malarz nie interesuje się w większym stopniu otaczającym go światem, daje bowiem tło złote, a więc nierealne. Z krajobrazu dostała się do naszego obrazka tylko łączka pod stopami Madonny. Do rzeczywistości fizycznej zbliżył się malarz stosunkowo najbardziej, malując główkę Matki i Dzieciątka. Są też one więcej plastycznie wymodelowane, aniżeli płasko traktowany płaszcz. W całości związek z naturą jest więc luźny. Gdyby przyjąć abstrakcjonizm i naturalizm za dwa skrajne sposoby artystycznego wypowiedzenia się i według tego kryterjum uszeregować dzieła sztuki, to szczerzy, pełen świeżości i naiwnego wdzięku obrazek w Starym Sączu znalazłby się około środka tego szeregu.

Wszystko to, przy szerokim układzie draperji, braku licznych, skomplikowanych i kątowatych załamań w dolnych zwłaszcza partjach, wskazuje na połowę wieku XV, t. j. na czas, w którym do naszego malarstwa nie dotarł jeszcze silniejszy, w Niderlandach już od początku stulecia istniejący realizm, a który dopiero w połowie wieku zaczyna się przyjmować w środkowej Europie, i nie bez silnego wpływu malarstwa niderlandzkiego. A zatem datowanie obrazka sądeckiego przez Łuszczkiewicza na wiek XVI nie jest trafne. Taka pomyłka około roku 1890 jest zupełnie zrozumiała. Podówczas wszystkie niemal rzeźby i obrazy gotyckie o miększych fałdach i szerzej traktowanej draperji datowano na początek wieku XVI, dopatrując się w nich oddziaływania renesansu.

Obrazek klarysek sądeckich da się zresztą poza stylem datować, nawet wcale



1. Stary Sącz, klasztor klarysek. Madonna z Dzieciątkiem. Fot. A. Bochnak.



2. Stary Sącz, klasztor klarysek. Madonna z Dzieciątkiem.
Fot. A. Bochnak.

ściśle, inną jeszcze drogą, a to dzięki maleńkiemu fundatorowi, owemu duchownemu w habitach franciszkańskich i infule (fig. 3), który klęcząc adoruje Madonnę. Rzecz jasna, że to nie opat, bo zakony żebracze opatów nie mają, lecz biskup z zakonu franciszkańskiego. Obrazek znajduje się w dawnej diecezji krakowskiej, możnaby więc spodziewać się tutaj któregoś z następców św. Stanisława na krakowskim tronie biskupim. Żaden jednak biskup-ordynariusz krakowski nie był franciszkaninem. Wobec tego niewątpliwym fundatorem obrazka jest franciszkanin Jerzy, biskup laodycki, sufragan krakowski¹. Najstarsze świadectwa o nim, jako o sufraganie krakowskim, pochodzą z roku 1445. Są to: pastorał w tym roku przezeń sprawiony, a dziś znajdujący się w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie², oraz dopisek na pergaminowym dokumencie w archiwum fary

w Nowym Sączu. Dokument to wydany w Bobowej w roku 1427 przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego dla bractwa miodosytników w Grybowie. Sufragan Jerzy dodał wspomnianemu bractwu odpust czterdziestodniowy. Dopisek jego ma datę 27 czerwca 1445 roku, a dokonany został *in monasterio sanctimonialium in Nova Sandecz sito*. Słusznie ks. Sygański, który ten dokument opublikował³, poprawia *Nova* na *Antiqua Sandecz*, albowiem w Nowym Sączu nie było wówczas żadnego klasztoru żeńskiego, był natomiast — i jest podziśdzień — w Starym Sączu klasztor klarysek⁴. Jerzy musiał zostać sufraganem krakowskim w tym właśnie, 1445 roku, lub w drugiej połowie poprzedniego, albowiem z dnia 19 czerwca 1444 roku posiadamy wiadomość o jego poprzedniku, Jarosławie herbu Jastrzębiec, biskupie laodyckim, z zakonu dominikańskiego⁵. Istnieje szereg późniejszych wiadomości o biskupie Jerzym⁶. Przestał on być sufraganem krakowskim w roku

¹ Na osobę biskupa Jerzego zwrócił mi uwagę ks. dr Jan Fijałek, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego i kanonik kapituły metropolitalnej krakowskiej. ² Abraham W., Pastorał z wieku XV w Muzeum XX. Czartoryskich. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CCLXXXVI—CCLXXXVIII. ³ Sygański J. ks. T. J., Historja Nowego Sącza, III, Lwów 1902, pp. 235—238. ⁴ Ibidem, p. 237 nota 1. ⁵ Czaplowski P. ks., Tytułarny episkopat w Polsce średnio-wiecznej. Odbitka z Rocznika Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, Poznań 1915, pp. 80—90. ⁶ Zebrał je Abraham W. w cytowanej wyżej rozprawce o pastorałach. Cf. Czaplowski P. ks., o. c. pp. 89—91.

1461 w następstwie znanego sporu o krakowską stolicę biskupią po zgonie Tomasza Strzemińskiego. Jerzy stanął po stronie kandydata papieskiego, Jakóba z Sienna, którego król Kazimierz Jagiellończyk sobie nie życzył, a nawet, wspólnie z sufraganami gnieźnieńskim i wrocławskim, konsekrował go na biskupa. Za to został przez króla skazany na wygnanie¹. Tak więc Jerzy był sufraganem krakowskim w latach 1445–1461. Na to szesnastolecie przypaść musi namalowanie obrazka starosądeckiego. Ponieważ z wyżej wspomnianego dokumentu wynika, że biskup Jerzy był u klarysek w Starym Sączu w roku 1445, przeto obrazek jest według wszelkiego prawdopodobieństwa pamiątką tego pobytu i pochodzi albo z roku 1445, albo z czasu nieco późniejszego, z czym styl zabytku zgadza się w zupełności².

A teraz kilka uwag natury ikonograficznej. Na wytworzenie się typów ikonograficznych N. P. Marji w wiekach średnich na Zachodzie rozstrzygający wpływ wywarł bizantyński Wschód. W Bizancjum skrytylizowały się trzy zasadnicze typy: Blacherniotissa, Nikoioia i Hodigitria, pochodzące od trzech pod temi właśnie nazwami bardzo czczonych wyobrażeń Matki Boskiej, znajdujących się w tamtejszych kościołach aż do upadku cesarstwa wschodniego. Genezy tych typów szukać należy w epoce starochrześcijańskiej, ale popularność zawdzięczają one owym trzem obrazom, uchodzącym za dzieła św. Łukasza. Blacherniotissa to właściwie nic innego, jak starochrześcijańska Marja-orantka, a więc Marja bez Dzieciątka, odtworzona w postawie modlitewnej, z rękami rozpostartymi na boki. Ten typ zanika na Zachodzie już we wczesnym średniowieczu.



3. Stary Sącz, klasztor klarysek. Franciszkanin Jerzy, sufragan krakowski, u stóp Madonny.
Fot. A. Bochnak.

¹ Długosz J., *Historia Poloniae*, V. Opera omnia, cura A. Przeździecki edita, XIV, Cracoviae 1878, p. 315. ² Wobec powyżej przytoczonych faktów jest rzeczą nieprawdopodobną, by fundatorem obrazka mógł być inny polski biskup-franciszkanin, jak Jan, syn Jana, biskup natureński, sufragan gnieźnieński i chwilowo wrocławski, występujący w latach 1437–1467, Antoni, syn Mikołaja, również biskup natureński i sufragan gnieźnieński z lat 1469–1475, Jan Scheffchen, biskup fareński i sufragan wrocławski, działający w latach 1438–1442, czy też Jan, biskup moldawski, przebywający we Lwowie w pierwszej ćwierci XV wieku, bo to diecezje odległe, a także niema żadnych danych o jakichkolwiek stosunkach tych biskupów z klasztorem w Starym Sączu. Z tych samych powodów odpada Jan Pellentz, biskup symbaleński i sufragan wrocławski z lat 1456–1461. O wymienionych franciszkanach-biskupach czerpię wiadomości z pracy ks. Czapliewskiego P. p. t. *Tytularny episkopat w Polsce średniowiecznej*. Odbitka z *Rocznika Towarzystwa Naukowego Poznańskiego*, Poznań 1915, pp. 19, 20, 22, 59–63, 102, 123–126, 155. Przytoczyłem tylko tych franciszkanów-biskupów, których czas działalności zgadza się z czasem powstania obrazka sądeckiego.



4. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, obraz środkowy tryptyku, podług rysunku Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell.

Fot. A. Bochnak.

ciątka, z książką do modlenia w ręce; nad głową kolisty nimb, dokoła całej postaci promienista aureola, u stóp zaś wąż z głową pięknej kobiety⁵. Występują także — i to częściej — bałamutne wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia z wężem, co zrozumiałe, ale i z Dzieciątkiem, jak miedzioryt Mistrza E. S., zmarłego najprawdopodobniej w roku 1467, na którym artysta przedstawił Matkę

Nikopoia to Marja siedząca na wyścielanem krześle i trzymająca Dzieciątka przed sobą na kolanach. Trzeci wreszcie typ, Hodigitria, wyobraża Marję stojącą, z Dzieciątkiem na lewym ramieniu¹.

A zatem Madonnę starsządecką można nazwać Hodigitrią, z tem jednakże zastrzeżeniem, że dodatkowo wyobrażono u Jej stóp smoka-szatana.

Wąż-szatan to stały atrybut wyobrażeń Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji, które są kreacją właściwie dopiero epoki baroku². Madonna występuje w nich otoczona aureolą słoneczną, z dwunastoma gwiazdami wokół głowy, z półksiężycem i wężem u stóp, ale bez Dzieciątka. Niepokalane Poczęcie N. P. Marji nastąpiło wcześniej, aniżeli Wcielenie Syna Bożego i pojawienie się Go w postaci ludzkiej, stąd w poprawnych wyobrażeniach tego rodzaju niema Dzieciątka³. W średniowieczu Niepokalane Poczęcie symbolizowano zazwyczaj przez spotkanie św. Joachima ze św. Anną pod Złotą Bramą, a także przez św. Annę Samotrzcę, względnie przez wielofigurowe Święte Rodziny⁴.

Trafiają się jednak już w średniowieczu wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia podobne do późniejszych, siedmnastowiecznych. Tu należy miedzioryt Mistrza Kart do gry, mniejwięcej z połowy XV wieku. Widzimy na nim Marję bez Dzieciątka,

¹ Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 626—627. ² Ibidem, pp. 651—658. ³ Trafiają się jednak i bałamutne wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia — z Chrystusem. Cf. Künstle K., o. c. pp. 654—655. ⁴ Künstle K., o. c. pp. 647—650. ⁵ Lehrs M., *Der Meister der Spielkarten und seine Schule. Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, XVIII, Berlin 1897, tabl. po p. 48.

Boską w koronie na głowie, z dwunastoma gwiazdami i aureolą promienistą wokół całej postaci¹, jak maleńki miedzioryt tegoż mistrza, bez gwiazd i aureoli², jak wreszcie miedzioryt niderlandzkiego artysty z końca XV wieku, znanego jako Mistrz J. A. von Zwolle, gdzie odtworzono Marję bez gwiazd i korony, z aureolą i z potwornym smokiem czworonożnym zamiast węża³. Wspomnę tu jeszcze o Madonnie z Dzieciątkiem, stojącej na półksiężycu i na wężu, w kościele parafjalnym w Hollenburgu, z czasu około roku 1420⁴, oraz o drugiej w Irrsdorf, z przelomu XV i XVI wieku⁵. Rzadkie to bądźco-bądź w średniowieczu wyobrażenia Matki Boskiej w stosunku do ogromnej ilości Madonn bez węża, względnie smoka⁶.

Z powyższych rozważań wynika, że obrazek w Starym Sączu jest atypowym wyobrażeniem Niepokalanego Poczęcia, bałamutnem o tyle, że Marja występuje tu z Dzieciątkiem. Smok-szatan z jabłkiem w paszczy, deptany przez Marję, mający zresztą uzasadnienie w słowach Pisma Świętego (Genesis III, 14—15), nie może się odnosić do czego innego, jak tylko do tego dogmatu⁷. Marja z woli Bożej przyszła na świat bez zmyły grzechu pierwotnego, aby była godną stać się Matką Syna Bożego, wybawcy ludzkości od następstw upadku pierwszych rodziców. Onato starła głowę węża-szatana, który



5. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, obraz środkowy tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

¹ Lehrs M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, Textband II, Wien 1910, p. 132. ² Ibidem, Tafelband II, tabl. 75 nr 185. ³ Ibidem, Tafelband VII, 1930, tabl. 194 nr 482. ⁴ Österreichische Kunsttopographie, I, Wien 1907, fig. 87. ⁵ Ibidem, X, 1913, fig. 56. ⁶ Istnieją pokrewne ikonograficznie wyobrażenia Chrystusa, przebijającego węża-szatana, a mianowicie na lampkach starochrześcijańskich. Cf. Detzel H., *Christliche Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau 1894, p. 29 oraz fig. 16 i 70. Tu wspomnieć również można o wężu pod krzyżem Chrystusowym (koniec IX wieku). To także ilustracja do rozmowy Boga Ojca z szatanem po upadku Adama i Ewy. Cf. Detzel H., o. c. p. 422. ⁷ Mogłoby może komuś przyjść na myśl, że potwór u stóp Marji na obrazku w Starym Sączu ma inne znaczenie, niż to powyżej przyjąłem, a mianowicie, że jest aluzją do patrona fundatora tego dzieła, św. Jerzego, który pogromił smoka. Na taką interpretację nie

skusił Adama i Ewę. Aluzja do Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji w obrazku sądeckim, który jest darem franciszkanina biskupa dla zakonnic reguły św. Franciszka, da się tem wyjaśnić, że właśnie franciszkanie, w przeciwieństwie do dominikanów, byli gorliwymi zwolennikami i obrońcami tej tezy, i to już w XIV i XV wieku, a więc na kilka stuleci przed ostatecznym uznaniem jej za dogmat (rok 1854).

Na nie mniej baczną uwagę zasługuje znana dotychczas tylko z rysunku Wyspiańskiego (fig. 4) Madonna w kościele parafjalnym w Przydonicy¹, wsi oddalonej o 15 km na północ od Nowego Sącza. Duży ten obraz ołtarzowy (147·8×94·7 cm wraz z pierwotną ramą), namalowany temperą na drzewie pokrytem grubym płótnem i kredą, tworzy środkową część tryptyku (fig. 5, 6), na którego skrzydłach (147·8×47·3 cm wraz z ramą) po ich stronie wewnętrznej widnieje Zwiastowanie (fig. 8, 9), po zewnętrznej zaś wyobrażono dwie święte, Katarzynę (fig. 10) i Barbarę (fig. 11)².

Madonna przydonicka (fig. 5) w porównaniu ze starszą sądecką (fig. 1) jest raczej reprezentacyjna, zresztą słusznie, bo artysta tworzył obraz ołtarzowy, przeznaczony do publicznego kultu. Pewien rys hieratyczny w tym obrazie jest następstwem ściśle frontalnej pozy Marji i braku przegięcia figury. Zarys twarzy (fig. 6) więcej wydłużony aniżeli w Starym Sączu, rysy bardziej regularne, czoło mniej wypukłe, kości policzkowe mniej wystające, usta delikatniej zarysowane. Przy tem wszystkim razi pewien grymas³, którego nie ma N. P. Marja na obrazie w Starym Sączu. Cera jasna. Cień cynobrowy z lekkim zabarwieniem brunatnym modeluje twarz Marji, od obwodu wychodząc. Plastyka głowy niezbyt dobrze zgadza się z płaskością reszty postaci. W przeciwieństwie do starszą sądeckiej Madonna przydonicka przedstawiona jest w wieku już nie dziewczęcym, ale jako młoda kobieta. Długie, rozpuszczone włosy barwy kasztanowej, traktowane linearnie, spływają wzdłuż ramion. Na głowie niska, skromna korona. Głowa Marji, a także Dzieciątka, występuje na tle lekko plastycznie prążkowanego nimbusu. Jakkolwiek pod szarawobiałym płaszczem, który prawie w zupełności zakrywa dziś czarną, pierwotnie niewątpliwie lazurową suknię w złoty wzór, nie zarysowuje się budowa ciała, to jednak nie istnieje on do tego stopnia sam dla siebie, jak w obrazku sądeckim, lecz lepiej wiąże się z postacią. Schemat układu draperji jest pokrewny. W obydwóch wypadkach od bardzo krótkiego stanu spływają promieniście trzy wielkie, płaskie fałdy. Tren układa się po prawej stronie naogół podobnie, lecz fałdy jego są tu więcej kątowato pozałamywane, słowem bogatsze i ostrzejsze. Ciemnopopielaty wzór płaszcza, odmienny niż w Starym Sączu, tworzą zaostrome owale z owocami granatu czy ananasa pośrodku. Płaszcz obrzeżony wąskim, kamieniami wysadzany

możnaby się jednak zgodzić naprzód dlatego, że jeżeli na dziełach sztuki obok fundatora występuje patron, to zawsze on sam i (niekiedy) jego atrybut ikonograficzny, nigdy zaś sam atrybut ikonograficzny bez świętego, a powtóre z tego powodu, że potwór na naszym obrazku ma w paszczy jabłko, co zmusza do utożsamienia go z rajskim wężem-szatanem.

¹ Zabytek ten odkrył i po raz pierwszy opublikował (podług rysunku Wyspiańskiego) z krótkim opisem Łuszczkiewicz W. w artykule p. t. Z wycieczki z uczniami w roku 1892, ogłoszonym w Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych, tom II, nr 2—3, rok siódmy, Kraków 1895, pp. 304—305.

² Ks. proboszcz Ignacy Konieczny zechce przyjąć najserdeczniejsze podziękowanie za łaskawe zezwolenie na wyniesienie tryptyku z kościoła, dzięki czemu można było wykonać pierwsze wogóle zdjęcia tego zabytku. Wykonałem je dnia 1 lipca 1933 roku. ³ Wyraz twarzy Madonny przydonickiej na rysunku Wyspiańskiego jest inny niż w oryginale. Wyspiański dał twarzy Marji rysy szlachetniejsze, miłsze, bez tego grymasu, a całej Jej postaci znacznie większą wysmukłość.

szlakiem. Nieco na elegancję obliczony jest ruch lewej ręki Marji, w której trzyma Ona kwiat lilji. Dzieciątko, odziane w czerwoną, podobnie jak płaszcz Matki obramowaną sukienkę, nie zwraca uwagi na kwiat. Mały Jezus nie bawi się z Matką, jest pojęty raczej hieratycznie, lewą bowiem rączkę złożył do błogosławieństwa. Wynika to — podobnie jak hieratyczna poza Marji, a o czym już powyżej była mowa — z przeznaczenia obrazu do publicznego kultu. Pod stopami Marji lśni złoty półksiężyc, rogami wdół zwrócony. Pod sierpem księżycy zarysowuje się wielka, srebrna twarz o czarnych konturach, zwrócona w górę. Promienista aureola Madonny odcina się na tle ciemnej zieleni gaju różanego, wykreślonego wcale dobrze pod względem perspektywy. Wprost uroczy jest ten dekoracyjnie traktowany gaj z drzewek stylizowanych naiwnie, i tem właśnie tak żywo przypominający gaje na włoskich obrazach *quattrocenta*, jakkolwiek nie można tu dopatrywać się niczego więcej, jak tylko analogicznego ustosunkowania się do przyrody. Przed gajem ściele się zasypana kwiatami łączka (fig. 7).

Mimo pewnych punktów stycznych z obrazkiem u klarysek w Starym Sączu nie można mówić o tożsamości malarza. Artysta, spod którego pendzla wyszła Madonna przydonicka, rysuje lepiej i więcej panuje nad formą. Autor obrazka starosądeckiego jest bardziej uczuciowy, liryczny, natomiast cechą charakterystyczną twórcy Madonny przydonickiej jest — rzecz można — dworska wytworność, której niema w tamtem dziele. Przejawia się ona nietyle w rysach Matki Boskiej, ile w całej Jej postaci. Przy tem wszystkim obraz przydonicki, tak inny od wszystkiego, co powstało w Krakowie i w innych częściach Polski, można uważać za dzieło tego samego środowiska, z którego wyszła Madonna starosądecka.

Zanim na podstawie analizy stylistycznej oznaczymy datę tryptyku przydonic-



6. Przydonica, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem, szczegół środkowego obrazu tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

kiego, przypatrzmy się obrazom na jego skrzydłach. W Zwiastowaniu (fig. 8, 9) Madonna zajęła skrzydło lewe, archanioł Gabriel prawe. Poślaniec Boży (fig. 8), który dopiero co zjawił się przed Marją, przyklęknął, prawe skrzydło (zielone) już złożył, lewe ma jeszcze od lotu rozpostarte. W ręce wstęga ze słowami pozdrowienia: *ave gracia plena dominus [tecum]*, wypisanymi gotycką minuskułą. Biała, wolna szata Gabriela, o cieniach popielatoniebieskawych, w pasie przewiązana, układa się w spokojne, duże fałdy. Jedyne dolna jej część, spoczywająca na kwiecistej łączce, fałduje się bogaciej, ale jeszcze w sposób nieskomplikowany. Cała postać jest szczupłą, budowa ciała pod fałdami szaty bardzo słabo zarysowana. Głowa, o długim nosie i dość wydatnych wargach, wadliwie na krótkiej szyi osadzona. Włosy barwy kasztanowej. Dokoła głowy złoty, gładki nimbus. Tło zupełnie gładkie, dziś barwy brunatnoczerwonej, miało pierwotnie, jak i sukienka Chrystusa w obrazie środkowym, żywszy odcień czerwony. Wysmukła Marja (fig. 9), jasna blondynka, ubrana jest w białą suknię i biały płaszcz z zieloną podszewką. Fałdy płynne, bez drobnych załamań. Twarz Madonny, o rysach podobnych do Marji na obrazie środkowym, ożywia słaby rumieniec; na ustach powraca charakterystyczny grymas.

Na zewnętrznej stronie skrzydeł dwie, w wiekach średnich najpopularniejsze święte, Katarzyna Aleksandryjska (fig. 10) i Barbara (fig. 11).

Wysmukłą, szczupłą postać św. Katarzyny (fig. 10), o bardzo wąskich, stromych ramionach, okrywa płaszcz czerwobronzowy z zieloną podszewką. Twarz blada, naogół przypominająca twarz Marji z obrazu środkowego i ze Zwiastowania. Święta trzyma w lewej ręce srebrny miecz ze złotą główką rękojeści, prawą wspiera na złotym kole z ciemniej złotymi cieniami. Na głowie, zlekka pochylonej i w trzech czwartych w lewo zwróconej, złota korona, konturowo obwiedziona brązową farbą. U stóp łączka, taka sama jak w obrazie głównym i w Zwiastowaniu. Tło niegdyś złote, gładkie, dziś kawowe. Tworząca odpowiednik dziewicy aleksandryjskiej św. Barbara (fig. 11), odziana w zielony płaszcz z czerwobronzową podszewką, trzyma w prawej ręce wieżę barwy popielatej, w lewej miecz.

Styl tryptyku przydonickiego jest tak jednolity, że nie ulega wątpliwości, iż dzieło to w całości wyszło spod pędzla jednego i tego samego malarza¹.

Skolei wypada zastanowić się nad czasem powstania tryptyku przydonickiego. Słabe zaznaczenie budowy ciała, wysmukłość postaci, wąskie i strome ramiona (zwłaszcza św. Katarzyny) — to cechy, świadczące o wcale jeszcze silnych tradycjach XIV w. Natomiast pewna już dążność do plastyki, uwzględnienie głębokości lasku różanego w tle za Marją w środkowym obrazie, żywe odczucie uroku przyrody, przejawiające się w pełnym pietyzmie sposobie malowania drzewek różanych i kwiatków na łące — wszystko to mówi o wieku XV. Idźmy dalej. Wzór na płaszczu Marji w środkowym obrazie jest typowy dla XV wieku, ze względu jednak na brak dokładniej datowa-

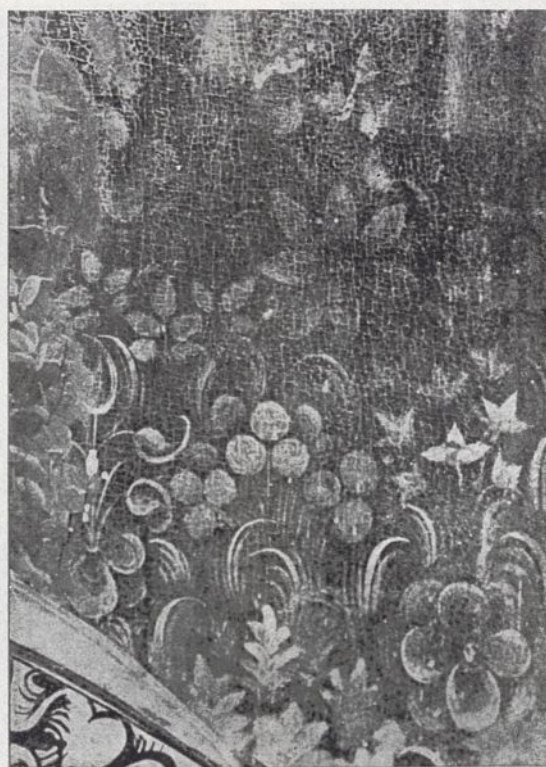
¹ Stan zachowania tryptyku, aczkolwiek nie idealny, nie jest jeszcze rozpaczliwy. Dawniej już odpadły części malowidła, na szczęście niewielkie i w miejscach takich, jak szaty i tło, załatano niezbyt zgrabnie przed trzydziestu podobno laty. Obecnie te łaty odpadają, odsłaniając podkład kredowy i płótno. Uszkodzeń nie wymieniam szczegółowo, albowiem są one widoczne na załączonych reprodukcjach. Natychmiastowa i umiejętne konserwacja może jednak ten niezwykle cenny zabytek naszego malarstwa jeszcze uratować. Nie zachowała się predella tryptyku, przepadło również jego górne zwieńczenie. Dzisiejsze pochodzi z XIX wieku i jest zupełnie bezwartościowe.

nych tkanin z tego stulecia niepodobna go ściślej w czasie zacieśnić. Bądźcobądź w r. 1461 tkaniny z takimi wzorami były w Polsce w użyciu, jak o tem świadczą resztki całunu, znalezione w grobie królowej Zofji Jagiełłowej¹, zmarłej w tym właśnie roku.

Nieco zbliżony do naszego gaj odnajdujemy na obrazach niemieckich z drugiej ćwierci XV wieku², a wyraźnie podobny na zabytkach malarstwa czeskiego z tego czasu³. Analogiczne jak w Przydonicy łączki ścielą się u stóp postaci na dziełach malarzy niemieckich tego okresu⁴, a także i zbliżony rzut draperyj występuje w tych latach w Niemczech⁵. Zestawmy wreszcie Zwiastowanie w Przydonicy z rysunkiem z roku 1445, przedstawiającym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, klęczącego przed Madonną⁶. Rzut fałdów płaszcza kardynała i Matki Boskiej, zwłaszcza w dolnych częściach, jest niemal identyczny z układem fałdów szaty Gabryela i Marji w Zwiastowaniu w Przydonicy. Ponieważ w stylizacji draperyj tradycje trzymają się przez czas dłuższy, a w tryptyku przydonickim widzę już nieco dalej posunięty realizm,

aniżeli w obrazku starosądeckim, a nadto większy wycinek przyrody, dlatego mojem zdaniem należy przesunąć czas powstania tryptyku na początek trzeciej ćwierci XV w.

Dzisiejszy kościół w Przydonicy jest budowlą drewnianą z roku 1527. Ta data widnieje na jednym z portali. Oprócz opisanego tryptyku nie posiada on zabytków starszych, jak z wieku XVI. Ale w Przydonicy istniał kościół znacznie dawniej, w każdym razie już w roku 1390, w którym dziedzice Słupczy darowali przydoni-



7. Przydonica, kościół parafjalny. Łączka u stóp Madonny w środkowym obrazie tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

¹ Lepszy L., Grób królowej Zofji, czwartej żony Władysława Jagiełły, na Wawelu. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, pp. CXI—CXII, fig. 76. ² Cf. np. Boże Narodzenie pendzla Mistrza Franckego w Hamburgu z lat 1420—1430 i śś. pustelników, Antoniego i Pawła, z czasu około roku 1445 pendzla nieznanego bliżej mistrza szwabskiego w Donaueschingen. Heidrich E., Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, fig. 8 i 29. ³ Cf. obraz Madonny z Desztny z czasu około roku 1430 w Galerji Tow. Przyjaciół Sztuki w Pradze i Stworzenie Ewy w t. zw. Biblii królowej Krystyny szwedzkiej z czasu po roku 1430 w Bibliotece Watykańskiej. Dějepis výtvarneho umění v Čechách, I, Praha 1931, fig. 270 i 271. ⁴ Cf. Rajski ogród środkoworeńskiego malarza około roku 1420 w Muzeum Miejskiem we Frankfurcie nad Menem, górnoreńską Madonnę z czasu około roku 1430 w Muzeum Miejskiem w Solurze lub Zmartwychwstanie pendzla Hansa Multschera z roku 1437 w Muzeum im. cesarza Fryderyka w Berlinie. Heidrich E., o. c. fig. 1, 3, 31. ⁵ Cf. gładko na łączce rozłożone fałdy archaniola w Zwiastowaniu w Przydonicy i szaty świętych Niewiast u stóp krzyża na obrazie Mistrza Franckego w Hamburgu (1420—1430), lub szaty Ahaswera na obrazie Konrada Witza (około 1445) w Bazylei. Heidrich E., o. c. fig. 11 i 23. ⁶ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, V, Kraków 1896, p. XLI fig. 20 oraz Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 54.



8-9. Przydonica, kościół parafjalny. Zwiastowanie na wewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku.

Fot. A. Bochnak.

Głowa Marji z tym samym grymasem na ustach, rzut fałdów, rysunek rąk, słowem cały styl i nastrój w obydwóch dziełach pokrywają się prawie bez reszty. Zwraca

ckiemu proboszczowi karczmę¹. Nasz tryptyk mógłby pochodzić z tego dawniejszego kościoła. Nie byłby on dawnym ołtarzem głównym, bo jest poświęcony Matce Boskiej, podczas gdy kościół w Przydonicy miał w XV wieku wezwanie św. Katarzyny². Postać tej świętej widnieje wprawdzie na zewnętrznej stronie jednego ze skrzydeł tryptyku, ale jest to miejsce zbyt podrzędne dla patronki nie tylko ołtarza, ale i całego kościoła.

Zanim przejdę do wskazania miejscowości, w której obrazek starosądecki i tryptyk przydonicki mogły być powstać, jak i do określenia stosunku tych dzieł do sztuki zagranicznej, wspomnę jeszcze o trzech zabytkach naszego malarstwa, pozostających z już opisanymi w niewątpliwym związku.

Pierwszy z nich to niezwykle piękny tryptyk w Łopusznej (fig. 12, 13, 14, 15, 22, 24)³, wiosce nad Dunajcem, położonej w pobliżu drogi z Nowego Targu do Czorsztyna. W polu środkowym Koronacja N. P. Marji (fig. 13), na skrzydłach Zwiastowanie (fig. 14) i szereg świętych, wśród których jest i św. Bernardyn ze Sieny (fig. 12). Podobieństwo Zwiastowania w tym tryptyku (fig. 14) do tej samej sceny w Przydonicy (fig. 8, 9) jest tak uderzające, że niema potrzeby szczegółowo go wykazywać.

¹ Rzyszczewski L. et Muczkowski A., *Codex diplomaticus Poloniae*, III, Varsaviae 1858, p. 343, nr CLXXIV. ² Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, II. Opera omnia, cura A. Przędziecki edita, VIII, Cracoviae 1864, p. 142. ³ O tryptyku tym wspomnieli Walicki M. w streszczeniu pracy p. t. *Z studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku* (Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, p. 17), wiążąc go z kilkoma zabytkami malarstwa z bliższej i dalszej okolicy Nowego Sącza, nie znalazł jednak tryptyku w Przydonicy, najbardziej temu dziełu pokrewnego. Reprodukcję tryptyku otwartego podał Szydłowski T. w sprawozdaniu z inwentaryzacji powiatu nowotarskiego, *Ochrona Zabytków Sztuki*, 1-4, Warszawa 1930/31, p. 426 fig. 355.

również uwagę ta sama niemal głowa Marji z Koronacji w Łopusznej (fig. 13), co w środkowym obrazie tryptyku przydonickiego (fig. 5, 6). Wreszcie i święte w szczytowej części tryptyku (fig. 15, 22) schodzą się pod względem stylu ze świętymi na zewnętrznej stronie skrzydeł w Przydonicy (fig. 10, 11)¹. Nie znając tryptyku w Łopusznej w oryginale, nie mogę nic powiedzieć o stosunku kolorytu w obydwóch dziełach, wobec jednak zgodności na punkcie formy przypuszczam, że i pod tym względem niema tam daleko idących odchyłeń i że chyba obydwa wyszły z jednego i tego samego warsztatu. Ponieważ w XV wieku niebardzo ściśle różnicowano zmarłych *in odore sanctitatis* od świętych oficjalnie kanonizowanych, przeto Bernardyn ze Sieny ostatecznie już niebawem po roku 1444, w którym zmarł, mógł być się znaleźć na ołtarzu; w każdym razie po kanonizacji, która odbyła się w r. 1455, nie było już żadnych przeszkód. Styl tryptyku w Łopusznej nie pozwala daty jego powstania przesunąć daleko wprzód, kult zaś św. Bernardyna szerzył się tak szybko, że nowy święty mógł być czczony w tej podkarpackiej wiosce około roku 1460².

Drugie dzieło, którego tu pominąć nie można, obraz ze św. Janem i Madonną (fig. 16), będący skrzydłem niezachowanego tryptyku z Chrystusem na krzyżu w polu środkowym, znajduje się dziś w krakowskim Muzeum Narodowym³. Zestawmy fałdy płaszcza św. Jana



10-11. Przydonica, kościół parafjalny. Śś. Katarzyna i Barbara na zewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku.
Fot. A. Bochnak.

¹ Prof. dr Tadeusz Szydłowski, któremu pokazałem fotografie tryptyku przydonickiego, zwrócił mi uwagę na związek stylistyczny tamtejszego Zwiastowania ze Zwiastowaniem w Łopusznej i wypożyczył mi fotografie z materiałów do prowadzonej przezeń inwentaryzacji zabytków sztuki w powiecie nowotarskim, za co mu na tem miejscu uprzejmie dziękuję. Zezwolenie na opublikowanie tryptyku łopusznieńskiego podług wspomnianych fotografii zawdzięczam konserwatorowi generalnemu p. Jerzemu Remerowi. ² Cf. niżej, pp. 16 i 28 niniejszej pracy. ³ Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 8, fig. 12. Za łaskawe wypożyczenie mi kliszy, którą publikuję jako fig. 16, zechcą pp. dyrektor F. Kopera i kustosz J. Kwiatkowski przyjąć uprzejmie podziękowanie.



12. Łopuszna, kościół parafjalny. Tryptyk otwarty: Koronacja Matki Boskiej, na skrzydłach święci Antoni Pustelnik, Franciszek z Assyżu, Leonard i Bernardyn ze Sieny, w zwieńczeniu święte Katarzyna, Dorota, Agnieszka i Barbara, w predelli chusta św. Weroniki i święci Andrzej, Piotr, Paweł i Jan Ew. Z archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P. Fot. dr Tadeusz Przykowski.

decyjnym, w tekście jednak nie wyjaśnił wzajemnego stosunku tych dwóch obrazów. Schemat kompozycyjny wielkiego obrazu cerekiewskiego (fig. 17, 18) — wymiary bez ramy wynoszą 164×108 cm — jest ten sam, co przydonickiego (fig. 5, 6). Różnice napozór drobne: głowa Marji nie wprost, ale w trzech czwartych

z draperją Madonny oraz głowę tego świętego z głową archanioła w Zwiastowaniu w Przydonicy, a przekonamy się o wyraźnym pokrewieństwie stylistycznym tych obrazów. Wspomniany obraz dostał się do muzeum z drewnianego kościółka w Chelmcu, w pobliżu Starego Sącza. Ale nie do niego był pierwotnie przeznaczony, ten bowiem kościółek nie istniał przed rokiem 1686. Ponieważ wybudowała go Marchocka, ksieni starosądecka¹, przeto nasuwa się samo przez się, że nasz obraz przeniesiono do Chelmcu nie skądinąd, ale właśnie od klarysek w Starym Sączu.

I wreszcie obraz trzeci. Feliks Kopera słusznie opublikował obok Madonny przydonickiej² Madonę z Cerekwi³ nad Rabą (około 15 km na północ od Bochni), znajdującą się w tarnowskim Muzeum Die-

¹ Łuszczkiewicz W. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXIII. ² Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 153 (podług rysunku Wyspiańskiego). ³ Ibidem, fig. 154.

w prawo zwrócona, rogi półksiężyca, bez twarzy ludzkiej, skierowane ku górze, a nie wdół, trójkątne wycinki w górnej części obrazu zajmują unoszące się w powietrzu aniołki, których niema w Przydonicy. Wzór na płaszczu, także białym, popielato cieniowanym i bardzo podobnie sfałdowanym, jest zupełnie inny, choć także barwy popielatej. Jednakże przy dokładniejszym przyjrzeniu się wychodzą najawdaj idące i bardziej istotne różnice. Madonna jest niższa, wogóle proporcje całej figury są cięższe. Twarz silniej wydłużona, bez śladu wdzięku, nawet niemila. Korona na głowie Marii o wiele ozdobniejsza i o rysunku skomplikowanym. Rysunek rąk, o palcach nadmiernie cienkich i nienaturalnie powyginanych, wadliwy, nieudolny. Aniołki narysowane ciężko. Wogóle cały obraz¹ jest dziełem malarza rysującego słabiej i nie mającego tej — może to nie będzie za silne określenie — wytworności, która się przejawia w obrazie przydonickim. Wykazane powyżej punkty styeczne między temi obrazami, a nadto takie szczegóły, jak podobne prążkowane nimbusy, podobne galony, obramiające płaszcz Marii oraz sukienkę (również czerwoną) Dzieciątka, zdają się przemawiać

nietylę za wspólnym obu obrazów pierwowzorem, jak raczej za tem, że twórca Madonny z Cerekwi znał piękny obraz przydonicki i że z niego dużo korzystał, oczywiście wprowadzając pewne zmiany. W razie przyjęcia pierwszej alternatywy trudniej byłoby wytłumaczyć wysoką wartość artystyczną obrazu przydonickiego. Inna rzecz, że obraz w Przydonicy mógł być powstać pod wpływem przedstawień Marii na tle gaju, jakich niebrak w Czechach.

¹ Obraz z Cerekwi nie zachował się dobrze. Dołem jest obcięty, a nadto uległ przemalowaniu. Najbardziej ucierpiały dolne części płaszcza, dolny brzeg sukni, półksiężyc oraz trzewiki, dziś niezgrabne, półokrągło zakończone, pierwotnie oczywiście śpiczaste. Zdaje się, że i aniołki zostały przemalowane.



13. Łopuszna, kościół parafjalny. Koronacja Matki Boskiej, część środkowego obrazu tryptyku.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.



14. Łopuszna, kościół parafjalny. Tryptyk zamknięty: Zwiastowanie.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

Omówione dotychczas obrazy (Stary Sącz, Przydonica, Łopuszna, Chelmiec i Cerekiew) składają się na grupę, mającą tyle cech wspólnych, że musi się dopatrywać miejsca ich powstania w jednym i tem samym środowisku. Grupę tę cechuje brak pierwiastka dramatycznego, spokój, liryzm i głęboka, dziecięca wiara. Wszystkie te obrazy znajdują się w granicach dawnej diecezji krakowskiej, toteż mógłby ktoś sądzić, że było to promieniowanie Krakowa. Jednakowoż różnią się one od wszystkiego, co można związać z warsztatami krakowskimi. Zważywszy pobliskie położenie tych miejscowości — bo i Cerekiew, chociaż odleglejsza, przecież leży niezbyt daleko — musi się dojść do przekonania, że siedzibą twórców tych obrazów był Sącz, i to Nowy¹. Wczesne pojawienie się św. Bernardyna Sieneńskiego na tryptyku w Łopusznej wytłumaczyć można, jak sądzę, rychłem przedostaniem się kultu tego franciszkańskiego świętego do klasztoru franciszkanów w Nowym Sączu i franciszkanek (klarysek) w Starym Sączu. Wszak w okresie kanonizacji św. Bernardyna i w związku z pobytem w Krakowie jego towarzysza, słynnego kaznodziei św. Jana Kapistrana, powstaje pod wzgórzem wawelskim kościół tego sieneńskiego świętego. Obydwa Sącze, Przydonica i Łopuszna leżą bądź nad samym Dunajcem, bądź bardzo blisko jego brzegów. Doliną Dunajca szły więc dzieła sztuki z Nowego Sącza aż w Nowotarszczyznę i tu mogły się spotykać z zasięgiem szkoły krakowskiej. Tarnów nie może tu być brany w rachubę, gdyż w XV wieku nie odgrywał jeszcze większej roli.

W aktach miejskich nowosądeckich, przechowywanych w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, a zaczynających się od roku 1488, bo starsze spłonęły w r. 1486,

¹ Na Sącz, jako na punkt wyjścia tryptyku przydonickiego, wskazał już Łuszczkiewicz W., Z wycieczki z uczniami w roku 1892. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, II, 2—3, rok siódmy, Kraków 1895, p. 305. Zdaniem Łuszczkiewicza typ postaci przypomina obrazy z Korzenny i Zawodzia. — Walicki M., Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, pp. 17—18, o obrazach w Starym Sączu, Przydonicy i Cerekwi nie wspomina. Zwróciłem na to uwagę w dyskusji nad pracą Walickiego na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki. — Ostatnio zajmował się obrazami z Sądeczyny Dutkiewicz J., w rozprawie p. t. Ołtarz gotycki z Ptaszkowej XV wieku, próba rekonstrukcji, która w streszczeniu ukazała się w Biuletynie Naukowym, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa, marzec 1933, nr 3, pp. 162—163. Dutkiewicz podał doskonałą charakterystykę ołtarza z Ptaszkowej, dowodzącą głębokiego odczucia sztuki średnio-wiecznej, nadmieniając zupełnie słusznie, że odnosi się ona także do innych obrazów z Sądeczyny.



15. Łopuszna, kościół parafjalny. Szczegół z tryptyku: Śś. Katarzyna, Dorota, Agnieszka i Barbara.
Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przykowski.

natrafia się na nazwiska malarzy¹. Byli jednak i starsi. W roku 1443 przyjął w Krakowie prawo miejskie *Jacobus, pictor de Nova Sandecz*², ten sam, któremu Długosz polecił skopjować chorągiew, darowaną katedrze krakowskiej przez królową francuską³, jak przypuszcza Sokołowski Izabelę, żonę Karola VI, w roku 1416⁴, a który pracował w Krakowie jeszcze w roku 1464⁵. W braku jakichkolwiek danych nie może być mowy o próbie wskazania autorów opisanych wyżej obrazów.

Jakież jest stosunek omówionych obrazów do sztuki zagranicznej? Odrazu widać, że na kompozycję Madonn w Przydonicy i Cerekwi oddziałał czeski schemat kompozycyjny takich obrazów, jak np. *Madonna z Dzieciątkiem z Desztny* w Galerji Towarzystwa Przyjaciół Sztuki (dawniejsze Rudolfinum) w Pradze⁶. Załączona reprodukcja (fig. 19) zwalnia mnie od wchodzenia w szczegóły. Głównka Marji w Starym Sączu (fig. 1) ma charakterystyczny typ czeski, zbliżony do typu *Madonny z Desztny*, oraz — w mniejszym już stopniu — do dwóch *Madonn* praskich, wyszehradzkiej⁷ i strahowskiej⁸. Zupełnie wyraźne pokrewieństwo typów istnieje między archaniołem w Przydonicy (fig. 8) i Łopusznej (fig. 14) oraz św. Janem z Chełmca (fig. 16), a fundatorem, klęczącym w narożniku obrazu desztnieńskiego, po prawej ręce *Madonny*⁹, jak również środkową postacią na jednym z obrazów z legendą o Hermogenesie w Galerji Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Pradze¹⁰. Niebrak też jakby rodzinnego podobieństwa między *Madonną przydonicką* (fig. 5, 6), zwłaszcza zaś łopusznieńską z *Koronacji* (fig. 13), a *Marją z miejscowości Święta*

Zdaniem tego autora obrazy z Podkarpacia, ściślej z Sądeczyny, malowane były prawdopodobnie w Nowym Sączu lub Bieczu. Przychylam się do pierwszej alternatywy

¹ Chmiel A. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXI. ² Ptaśnik J., *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, nr 390. ³ Sokołowski M., *Z dziejów kultury i sztuki. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, VI, Kraków 1900, pp. 93—94, cf. Ptaśnik J., o. c. nr 523. ⁴ Sokołowski M., o. c. p. 94. ⁵ Ptaśnik J., o. c. nr 544.

⁶ Fotografję, użytą do wykonania reprodukcji *Madonny z Desztny*, zawdzięczam uczynności prof. dra Antoniego Matějčka w Pradze i uprzejmemu pośrednictwu prof. dra J. Pagaczewskiego. ⁷ Ernst R., *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang des XV Jahrhunderts. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens*, VI, Prag 1912, tabl. X. ⁸ *Ibidem*, tabl. XIII. ⁹ *Ibidem*, tabl. IL.

¹⁰ *Ibidem*, tabl. LVI.



16. Kraków, Muzeum Narodowe. Św. Jan i Matka Boska, skrzydło tryptyku z kościoła parafjalnego w Chełmcu.

Kliska Muzeum Narodowego w Krakowie.

Magdalena, obecnie w zamku książąt Schwarzenbergów w Trzeboniu (Wittingau)¹. Cały styl świętych Dziewic w trójkątnych szczytach ołtarza w Łopusznej (fig. 15, 22) to odbłask pięknych świętych, które adorują Madonnę w praskiej Galerji Towarzystwa Przyjaciół Sztuki² i słynną Madonnę w Wyższym Brodzie (Hohenfurth)³. Są więc pewne punkty styczne naszych zabytków z czeskiemi, nieco od nich wcześniejszemi, a nawet sięgającemi głębiej wstecz⁴. Mogły tu oddziaływać szkicowniki, robione w latach obowiązkowej wędrówki czeladniczej, a zapewne przekazywane w warsztatach z ojca na syna, co zarazem tłumaczyłoby pewne reminiscencje starszego malarstwa czeskiego. Najwidoczniej nasi malarze zetknęli się z dziełami malarzy czeskich, niejedno z nich przejęli, zachowując jednak swoje własne oblicze artystyczne, swoją własną indywidualność, swój własny styl. Nasze obrazy powieszono obok czeskich, mimo wszystko odcięłyby się od nich wyraźnie jako obce i odrębne. Zaznaczyć muszę, że między grupą sądecką a obrazami z sąsiedniego Spisza, jak również z węgierskiemi, nie zauważyłem żadnego związku.

Pozostaje jeszcze do rozważenia strona ikonograficzna Madonn w Przydonicy i z Cerekwi. Pośredniem źródłem tego rodzaju przedstawień jest widzenie św. Jana, opisane przezeń w Apokalipsie (XII, 1—14) w następujących słowach: »Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim... Et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura... Et peperit filium masculinum... Et factum est praelium magnum in caelo: Michael, et angeli eius praeliabantur cum dracone... Et proiectus est draco ille magnus, serpens

¹ Ernst R., Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang des XV Jahrhunderts. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, VI, Prag 1912, tabl XLVII. ² Ibidem, tabl. XLVI. ³ Ibidem, tabl. L. ⁴ Na związek naszego malarstwa z czeskiem niejednokrotnie już zwracano uwagę. Ostatnio wspomniał o tem odnośnie do obrazów z Sądeczyny Walicki M., Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXVII, 2, Kraków 1932, p. 17. Spośród omówionych przeze mnie zabytków wymienia tylko tryptyk w Łopusznej i obraz z Chełmca, jako wiążące się z malarstwem czeskiem. Ponieważ praca Walickiego jest znana narazie tylko w streszczeniu i ponieważ autor — jak się zdaje — bada rzecz dalej, pomijam materiał porównawczy przez niego wskazany i opieram się wyłącznie na innych zabytkach malarstwa czeskiego.

antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas... Et postquam vidit draco, quod proiectus esset in terram, persecutus est mulierem, quae peperit masculum: et datae sunt mulieri alae duae aquilae magnae ut volaret in desertum...«

Już na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia pojawiają się ilustracje tekstu Apokalipsy¹. W związku z objaśnieniami wizji św. Jana, tłumaczącymi ową niewiastę to jako Kościół, to znów jako N. P. Marję, występują ilustracje odchylające się od samego tekstu, a uwzględniające komentarze. W Apokalipsie jest wprawdzie mowa o tem, że niewiasta urodziła syna, ale z opisu wizji nie wynika, by go trzymała na rękach. Są jednak i takie wyobrażenia, jak np. Niewiasta-Kościół, mająca na ręce Dzieciątka Jezus, a przed sobą słoneczną aureolę z Chrystusem pokazującym rany². W Karlsteinie w Czechach istnieje malowidło ściennie z czasu około roku 1357, będące ilustracją dwóch epizodów wizji św. Jana (XII, 1 i 14). Widzimy tam niewiastę, unoszącą się na skrzydłach, oraz — powtórnie — »obleczoną w słońce«, w koronie z gwiazd, z półksiężycem pod stopami i z Dzieciątkiem Jezus na rękach, a więc utożsamioną z Matką Boską³.

Około roku 1224 powstało wśród dominikanów w Alzacji lub Szwabji *Speculum humanae salvationis*. To wierszowane objaśnienie i rozwinięcie tekstów biblijnych było w średnich wiekach bardzo rozpowszechnione; zachowały się też liczne jego egzemplarze, nieraz zdobne minjaturami. W temto *Zwierciedle zbawienia ludzkiego* czytamy takie wyjaśnienie wizji apokaliptycznej:

Notandum autem quod assumptio Mariae iam praefata
Etiam fuit Johanni in Patmos insula demonstrata;
Signum enim magnum in coelo apparebat,
Nam mulierem quandam admirabilem in coelo videbat;
Mulier illa sole circumamicta erat,
Quia Maria, circumdata divinitate, in coelum ascendebat.
Luna sub pedibus eius esse videbatur,
Per quod perpetua stabilitas Mariae designatur:
Luna instabilis est et non diu persistit plena
Et designat mundum istum et omnia terrena;
Haec instabilia Maria contemnens sub pedibus calcavit
Et ad coelum, ubi omnia stabilia sunt, anhelavit.
Coronam etiam mulier in capite suo habebat,
Quae in se stellas duodecim continebat;
Corona consuevit esse honoris signum
Et significat honorem Virginis Gloriosae condignum.
Per duodecim stellas apostoli omnes intelliguntur,
Qui in decessu Mariae omnes adfuisse creduntur.
Mulieri datae sunt ad volandum duae alae
Per quas intelligitur assumptio tam corporis quam animae⁴.

W związku z tym tekstem widzimy w czternastowiecznym kodeksie *Speculum* w Bibliotece Kapitulnej w Pradze unoszącą się do nieba uskrzydloną Marję w gwiazdzistej koronie, »obleczoną w słońce« i z półksiężycem pod stopami⁵.

¹ Cf. Cibulka J., *Korunovaná Assumpta na půlměsíci*. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá, Praha 1929, p. 88. ² Jest to konturowy rysunek w Liber depictus, rękopisie z połowy XIV w., znajdującym się w Bibliotece Narodowej w Wiedniu. Cibulka J., o. c. p. 92. ³ Ibidem, o. c. p. 91. ⁴ Lutz J. et Perdrizet P., *Speculum humanae salvationis*, Leipzig 1907, p. 75, v. 69—88. ⁵ Cibulka J., o. c. p. 103.



17. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Madonna z Dzieciątkiem z kościoła w Cerekwi. Fot. A. Bochnak.

skie malowidła ściennie z XIV wieku, odtwarzające to widzenie, wyobrażają dziewicę z chłopczykiem, jako Marję z Dzieciątkiem Jezus, na tle aureoli słonecznej, w gwiazdzistej koronie i z półksiężycem pod stopami, a więc z atrybutami przejętymi z wizji apokaliptycznej św. Jana¹.

Istnieje też cała grupa Madonn, w których występują motywy apokaliptyczne, czasem niewszystkie, i motyw koronacji przez aniołów. Są one oparte o znany nam już tekst *Speculum humanae salvationis*, z dodaniem Dzieciątka na rękach Marji. Wszystkie te Madonny to ukoronowane Assumpty. Jest to wyobrażenie uko-

Wspomnieć tu jeszcze warto o widzeniu cesarza Oktawjana Augusta, opisywanem w różnych utworach średniowiecznych, jak *Speculum humanae salvationis*, *Legenda aurea* Jakóba z Woraginy, *Mirabilia Romae*. Cesarz Oktawjan August, chcąc się dowiedzieć, kto po nim panować będzie, wezwał Sybillę tyburtyńską. Ta przepowiedziała przyjście z niebios króla, którego panowanie nigdy się nie skończy, i ukazała cesarzowi krąg złoty wokół słońca, w tym zaś kręgu bardzo piękną dziewicę, trzymającą na kolanach chłopczyka. Powraca tu znana z wizji św. Jana słoneczna aureola; chłopiec, o którym w Apokalipsie jest mowa w sposób trochę niejasny, znalazł się na kolanach siedzącej dziewicy, brak natomiast korony z gwiazd i półksiężyca. Według innej wersji Oktawjan August ujrzał dziewicę z dzieckiem na rękach, stojącą na ołtarzu i usłyszał słowa: *Haec est ara coeli*. Przejęty widzeniem, poświęcił przyszłemu władcy świata ołtarz, na którym kazał wyryć wspomniane słowa. W związku z tem powstał później na Kapitolu, gdzie cesarz miał widzenie, kościół S. Maria in ara coeli. Cze-

¹ Cf. Cibulka J., Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá, Praha 1929, pp. 90, 94. Cf. też Mále E., *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1922, p. 255.

ronowanej Marji już wniebowziętej, a więc już po momencie Wniebowzięcia, Marji w glorii niebiańskiej, *Virginis Gloriosae*, mówiąc słowami *Speculum humanae salvationis*. W Czechach, zdaje się pod koniec XIV w., pojawia się w tle Madonn tego typu nowy motyw, a mianowicie kwitnące krzewy, wyrastające z kwiecistej łączki. Ma to oznaczać ogród rajski, raj niebieski. Przedstawicielką tego specyficznego czeskiego, gdzieindziej niespotykanego typu jest Madonna z Desztny (fig. 19). Tu należą też obie nasze Madonny, przydonicka i cerekiewska. Określić je należy jako ukoronowane Assumpty na tle rajskiego ogrodu. Pod względem ikonograficznym, a w pewnej mierze i formalnym, należą one do kręgu oddziaływania sztuki czeskiej. Czeskie Madonny¹, a za nimi i nasze, dadzą się sprowadzić do apokaliptycznej wizji św. Jana jako do punktu wyjścia, wizji, która spowodu swojej niezupełnej jasności



18. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Madonna z Dzieciątkiem z kościoła w Cerekwi.

Fot. A. Bochnak.

dopuszczała różne interpretacje i była źródłem różnych przedstawień, nieraz bardzo odbiegających od tekstu, podobnie jak apokryfy odbiegają od tekstów ewangelicz-

¹ Przykłady podaje Cibulka J., *Korunovaná Assumpta na pulměšici*. Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá. Praha 1929, pp. 110, 120, 122, 123, 124. Wąż u stóp Marji w dwóch ostatnich obrazach jest — zdaniem autora — dodatkiem z czasu ich odnowienia w XVII lub XVIII wieku. Powyższe uwagi ikonograficzne zostały opracowane na podstawie cennej pracy J. Cibulki. Książkę, w której ta rozprawa została ogłoszona, otrzymałem w darze od Ministerstwa Szkolnictwa i Oświaty Narodowej Republiki Czechosłowackiej za uprzejmem pośrednictwem prof. dra Antoniego Matějčka w Pradze oraz prezesa Komisji Historji Sztuki P. Akademji Umiejętności, prof. dra Juljana Pagaczewskiego. Zarówno Ministerstwo, jak i obaj profesorowie zechcą na tem miejscu przyjąć wyrazy szczerzej wdzięczności.



19. Praga, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuki.
Madonna z Dzieciątkiem z Desztny.

borze typu ikonograficznego, opartego o Apokalipsę, rozstrzygnęło może powołanie się w nabożeństwie różańcowym, w ostatniej z tajemnic chwalebnych, t. j. Koronacji, właśnie na wizję św. Jana. A przecież te Madonny to ukoronowane Assumpy. Czasem zamiast wielkiego wieńca z róż występuje w Madonnach różańcowych mały, zwykły różaniec z paciorków, w rękach bądź Marji, bądź Dzieciątka⁴.

¹ Źródłem tych porównań są słowa Pisma świętego: »Quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho« (Ecclesiasticus Jesu filii Sirach, XXIV, 18), oraz »Obaudite me divini fructus et quasi rosa plantata super rivos aquarum fructificare« (Ibidem, XXXIX, 17). ² Madonny w altanie różanej uważa Künstler K., Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, p. 641, za pokrewne różańcowym. — Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, p. 178, Madonnę z Cerekwi nazwał bez zastrzeżeń różańcową, nie dał jednak tej samej nazwy Madonnie w Przydonicy, o której pisze o kilka wierszy wyżej i którą publikuje tuż obok cerekiewskiej. — Łuszczkiewicz W., Z wycieczki z uczniami w roku 1892. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, II, 2—3, rok siódmy, Kraków 1895, p. 304, określił zabytek przydonicki jako tryptyk Niepokalanego Poczęcia N. P. Marji; niesłusznie, albowiem u stóp Matki Boskiej niema węża. ³ Cf. reprodukcje w cytowanym wyżej dziele Künstlergo, fig. 373, 374 oraz drzeworyt z roku 1514, przedstawiający Barbarę Jagiellonkę, żonę Jerzego Saskiego, klęczącą naczelną bractwa różańcowego przed taką właśnie Madonną (Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, p. XLII). ⁴ Tak np. różaniec w rękach ma N. P. Marja bez Dzieciątka, »obleczona w słońce«, na dwóch miedziorytach Mistrza E. S. (cf. Lehms M., Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, französischen und niederländischen Kupferstichs im XV Jahrhundert, Tafelband II, Wien 1910, tabl. 45 nr 118 i tabl. 56 nr 56), oraz na trzecim miedziorycie tegoż artysty, tem różniącym się od tamtych, że Marja występuje tu z Dzieciątkiem (cf. Pfeiffer M.,

nych. Te zawiłe tematy dyktowali malarzom księża, a niejednokrotnie też oni sami byli malarzami.

Schemat ikonograficzny przeniesiony więc został do Polski z Czech, uległ jednak u nas pewnej zmianie. W obrazach czeskich występują rozmaite drzewa i krzewy, ale nie różane. Natomiast w tle naszych Madonn widnieją drzewka różane. Róże w naszych obrazach, podobnie jak w niemieckich Madonnach, siedzących na tle altany z róż (*Maria im Rosenhag*), można uważać bądź za oddźwięk znanego i często przez Kościół stosowanego porównania Marji z różą¹, bądź też za aluzję do różańca². Ta druga alternatywa jest bardzo prawdopodobna, bo właśnie tego typu Madonny, t. j. z półksiężycem i aureolą słoneczną, stały się od czasu późnego gotyku typowymi Madonnami różańcowymi, a to przez dodanie ujmującego całość wielkiego wieńca z pięćdziesięciu mniejszych i pięciu większych róż, oznaczających tę ilość »Zdrowaś« i »Ojczy nasz« w każdej z trzech części różańca³. O wy-

II

W związku z grupą obrazów, którą omówiłem w pierwszym rozdziale, pozostaje — jak zobaczymy — obraz w farze bieckiej, przedstawiający św. Katarzynę Aleksandryjską (fig. 20, 21), dotychczas niepublikowany, lecz tylko wzmiankowany¹. Namalowany temperą na deskach, zdaje się lipowych², pokrytych kredą, mierzy na wysokość 137 cm, na szerokość zaś 97,5 cm, bez nowej ramy.

Św. Katarzyna, jasna blondynka, pełną wdzięku główkę skłoniła lekko w prawo. Twarzyczka drobna, owalna, o jasnej karnacji bez wyraźnie zaznaczonych rumieńców, okolona jest linearnie traktowanymi włosami, które w zupełności zakrywają uszy. Rysy regularne. Czoło bardzo wysokie, oczy duże o łagodnym wyrazie, nos mały, kształtny, usta zgrabnie zarysowane. Liściasta, niezbyt wysoka korona na głowie św. Katarzyny jest gładka, tylko konturem zaznaczona, nie zaś światłem i cieniami wymodelowana. Na jej obręczy kosztowne kamienie. Wokół głowy konturowy nimbus. Święta ma na sobie jasnozieloną suknię, widoczną tylko na piersiach w miejscu rozchylenia gładkiego, niewzorzystego płaszcza barwy ciemnoniebieskiej z prawie czarnymi cieniami. Podszewka płaszcza karminowa. Płaszcz obrzeżony jest brązową obszywką w żółty, bardzo prosty wzór z dwukierunkowo prążkowanych trójkącików. Na szyi złota, gładka kolja, wysadzana rubinami i szmaragdami. Ręce drobne, o długich, cienkich palcach. Prawą wspiera święta na ogromnym mieczu o ostrzu barwy stalowej i brunatnej rękojeści, lewą na jasnobronzowym, w cieniach ciemniejszym kole, najeżonym na obwodzie żelaznymi kolcami. Układ rąk naturalny, funkcja ich dobrze uwydatniona. Święta rzeczywiście wspiera się na kole i naprawdę obejmuje dłonią rękojeść miecza, a nie dotyka ich tylko, jak to często bywa w obrazach z epoki gotyckiej. Koło jest wadliwie pod względem perspektywicznym wykreślone. Żółtym, niezbyt ostrym trzewiczkiem depce św. Katarzyna leżącego na łączce siwobrodego starca, o twarzy ciemniejszej niż twarz świętej, w koronie na głowie, ubranego w szatę barwy liljowopoziom-

Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der kgl. Bibliothek Bamberg, II. Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Heitz P., XXIV, Strassburg 1911, tabl. 28). Pfeiffer (o. c. p. 21), powołując się na autorytet Heitza, określa ten miedzioryt jako dzieło Mistrza E. S., datując go — już na podstawie własnego zapatrywania — na czas około roku 1480. O ile przeciwko autorstwu Mistrza E. S. nie można podnieść zarzutów, o tyle tak późne datowanie jest zupełnie nietrafne. Autor zapomniał, że Mistrz E. S. zmarł w roku 1467 lub na początku 1468 (cf. Geisberg M., Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig, p. 60 oraz Lehrs M., o. c. Textband II, 1910, p. 3). — Spośród naszych zabytków wspomnę tu o Madonnie z Dzieciątkiem, w aureoli słonecznej i z półksiężycem u stóp, do której modli się Jan Olbracht na minjaturze w znanym Graduale katedry krakowskiej. O zaliczeniu Jej do Madonn różańcowych rozstrzyga różaniec w rękach Dzieciątka (cf. Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, II, Kraków 1926, tabl. 2 i 3). — Miedzioryty Mistrza E. S., pochodzące w każdym razie sprzed roku 1467, obalają twierdzenie Künstlego, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 639—640, jakoby Madonny różańcowe pojawiły się dopiero od czasu założenia wielkiego bractwa różańcowego w Kolonji przez przeora tamtejszych dominikanów, Jakóba Sprengera, w roku 1474, i jakoby najstarszym obrazem różańcowym była Madonna tego bractwa w kościele św. Andrzeja w Kolonji, pochodząca z roku 1474. Cf. Künstle K., o. c. fig. 370.

¹ Najpierw przez Łuszczkiewicza W. w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, pp. LXXXVIII—LXXXIX, następnie przez Tomkowicza S. w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, I, Kraków 1900, p. 191. ² Desek jest trzy; z lewej strony spojone są pięcioma listwami, przytwierdzonymi do nich zapomocą śrub.



20. Biecz, kościół parafjalny. Św. Katarzyna Aleksandryjska.

Fot. A. Bochnak.

i — podobnie jak twarz św. Katarzyny — bez wyraźnych rumieńców, włosy jasno-blond. Stan konserwacji naogół dobry¹.

Zadaniem artysty było odtworzenie jednej tylko postaci w obrazie o znacznej szerokości w stosunku do wysokości, a więc o proporcjach mało wysmukłych.

¹ Obraz biecki badałem po raz pierwszy dnia 15 września 1927 roku. Stwierdziłem wtedy, że obraz jest u góry nieco obcięty i że deski są silnie stoczone przez owady. Zniszczenie było w jednym miejscu, a mianowicie na lewo (herald.) od głowy św. Katarzyny — na szczęście tylko w tle — posunięte tak daleko, że wypadła nawylot dziura, z której sypało się próchno. Odpadało też gdzieś złączenie wraz z podkładem kredowym. Stan był więc bardzo groźny. Pozatem partje malowane prawie że nie były uszkodzone. Korona świętej i Maksencjusza, jak również całe tło były już dawniej na nowo przezłoczone, przyczem w znacznej mierze zatarto delikatny wzór punktowany w tle, a nadto gdzieś naruszono

kowej i czerwone buty. Ten starzec to cesarz Maksencjusz; onto kazał pięćdziesięciu uczonym dysputować ze świętą. Skutki tej dysputy, która odbyła się w obecności cesarza, były fatalne: młodziutka święta zdołała mędrców przekonać i nawrócić, triumf jej nad cesarzem był zupełny. Łączka, na której leży Maksencjusz, pełna jest kwiatów, przeważnie czerwonych i brązowych. Tło złote, ożywione delikatnym wzorem o motywie skośnej kraty, punktowanym w kredowym podkładzie. W górnych narożnikach wycinki ciemnozielonych obłoków, nakropionych jaśniejszą zielenią. Z obłoków zlatują ku świętej — niby ptaki Boże — dwa aniołki. Grający na gitarze aniołek po prawej stronie ma sukienkę czerwoną, skrzydła zaś w górnej części lazuruowe, w dolnej zielone. Jego towarzysz po stronie lewej, przygrywający świętej na skrzypcach, odziany jest w sukienkę liljową. Skrzydła jego w częściach dolnych liljowe, w górnych przechodzą w zieleni. Twarzyczki aniołków jasne

Z zadania wywiązał się bardzo zręcznie. Szeroko rozpostarł obficie sfałdowany płaszcz szczupłej, wysmukłej świętej, ażeby po bokach nie zostało za dużo wolnego tła. Dlatego też tak miecz jak i koło mają skośną pozycję, a w górnych wycinkach płaszczyzny obrazowej znalazły się aniołki, które tło bardzo dobrze wypełniają. Tak w płaszczyznę obrazową wkomponowana św. Katarzyna nie ginie na niej, lecz wyraziście z niej się wyłania.

Malarz, spod którego pędzla wyszedł biecki obraz, stał na rozdrożu między tradycyjnym idealizmem, a świeżym realizmem. Znał budowę ciała ludzkiego, dobrze bowiem osadził głowę na szyi i torsie, należycie zaznaczył funkcję rąk, a zarysy ciała dyskretnie wprowadził, ale przecież prawidłowo uwidatnił pod sutą draperją. Pod tym wzglę-



21. Biecz, kościół parafjalny. Św. Katarzyna Aleksandryjska.

Fot. A. Bochnak.

dem obraz biecki jest bardziej w kierunku realizmu posunięty, aniżeli grupa sądecka. Rysując koło nie zdołał wybrnąć z trudności perspektywicznego odtwarzania przedmiotów. Na złocie, tradycyjnym tle nie zawahał się namalować obłoków, ale odbiegł

kontur postaci świętej i kontury aniołków. Twarz świętej pokrywała siateczka drobnych, delikatnych pęknięć. Nie było ich na płaszczu, co — przy tępych i płytkim jego tonie — pozwoliło przyjąć, że uległ on przemalowaniu. Drobne, nieznaczne retusze widać było na twarzy św. Katarzyny, a mianowicie — stosunkowo największy — na czole nad lewym okiem, koło lewego skrzydełka nosowego, koło lewego kąta ust, na prawym policzku i nad prawym okiem poniżej brwi. To wszystko ślady odnowienia obrazu w roku 1878. Wkrótce po roku 1927 ks. Michał Sidor, proboszcz i dziekan biecki, postarał się o utrwalenie obrazu, tak, że w r. 1932 zastałem drzewo wzmocnione i dziurę starannie załataną. Zresztą malowidła nie tknięto, tak, że jego stan schodzi się z tym, jaki widziałem w r. 1927. Załączone reprodukcje zostały wykonane podług fotografii z tego roku. W każdym razie na dalsze losy tego zabytku baczna należy zwracać uwagę, albowiem mimo ostatnich zabiegów konserwacyjnych owady mogły częściowo ocalać.



22. Łopuszna, kościół parafjalny. Szczegół z tryptyku, św. Katarzyna Aleksandryjska.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

Płaszcz świętej ułożył w sute i wielkie fałdy, zupełnie jednak inne, aniżeli draperje na tamtych obrazach. Odnosi się wrażenie studjum draperji. W obrazie bieckim trzeci wymiar, plastyka postaci, aczkolwiek w porównaniu z niektórymi późniejszymi utworami naszego malarstwa zaznaczają się dyskretnie, to w stosunku do grupy sądeckiej występują w stopniu przecież silniejszym. W stylu draperji nie wygasły jeszcze wspomnienia wieku XIV, zwłaszcza w owych spiralnych fałdach po prawej stronie postaci i poprzecznych fałdach lejkowatych. Całość jest jednak pełniejsza, bogatsza. To typowy t. zw. miękki styl draperji, charakterystyczny dla pierwszej połowy XV wieku, a w niektórych stronach także i dla trzeciej jego ćwierci. Ustąpił on miejsca stylowi ostremu, kątowatemu. Stało się to u nas głównie od czasu wystąpienia Wita Stwosza z jego najwcześniejszym, a zarazem największym dziełem, krakowskim ołtarzem Marjackim z lat 1477—1489. Właśnie ze względu na styl draperji oraz na oscylowanie między idealizmem a realizmem datować należy nasz obraz na trzecią ćwierć XV wieku.

Już z samych wymiarów obrazu bieckiego widać, że to była środkowa część tryptyku. Święta jest tu przedstawiona mniej hieratycznie, aniżeli Marja w tryptyku przydonickim, natomiast bardziej intymnie. Mimo to obraz — zgodnie z przeznaczeniem do publicznego kultu — jest reprezentacyjny, do czego przyczynia się duża

od rzeczywistości, bo dał im kolor zielony i kształty anaturalistyczne. Aniołki silnie wystylizował. Do piersi mają one wyraźne kształty ludzkie, w dalszych natomiast częściach zaznaczają się tylko sukienki tak, jakby pod nimi ciała nie było. Skrzydła są stylizowane z zacięciem heraldycznym. Z nierealnym, złotem niebem kontrastuje łączka, a więc teren realny, jednakże i ona jest traktowana ze względem tylko realizmem, kwiaty bowiem są silnie wystylizowane.

Gdy idzie o stronę uczuciową, to mało jest w Polsce obrazów z epoki gotyckiej, które pod tym względem mogłyby z bieckim z powodzeniem współzawodniczyć. Jest to dzieło poetyczne, nawskróś liryczne, delikatnością uczucia górujące nad obrazami grupy sądeckiej, jakkolwiek naogół jeszcze bliskie jej nastrojem.

Malarza św. Katarzyny, podobnie jak malarzy obrazów w Starym Sączu, Przydonicy czy Cerkwi, żywo interesowała draperja.

plaszczyna złotego tła. Koło i miecz mówią nam o męczeństwie św. Katarzyny, Maksencjusz, powalony u jej stóp, przypomina zwycięską dysputę z jego uczonymi, anioły zaś, unoszące się koło głowy męczennicy, przywodzą na myśl te, które oddały jej ostatnią posługę, grzebiąc jej zwłoki na górze Synaj. Jest to więc jakby apoteoza świętej, jakby skrót jej życia, którego epizody były może szerzej rozwinięte na niezachowanych skrzydłach tryptyku. Były to najprawdopodobniej: Dysputa z uczonymi, Męczeństwo na kole, Ścięcie i Pogrzeb św. Katarzyny. Te sceny to przypuszczalna treść wewnętrznej strony skrzydeł, widzialnej po otwarciu tryptyku. Co było tematem zewnętrznej ich strony, jak również predelli i zwieńczenia — niepodobna dochodzić.

Biecki obraz można ściśle datować na podstawie archiwaljów: 22 grudnia 1469 r. rajcy miasta Biecza za zgodą biskupa krakowskiego ufundowali w bieckim kościele parafjalnym ołtarz św. Katarzyny, uposażyli go głównie z funduszków miejscowego obywatela Jana Damnera i, zastrzegając sobie prawo patronatu, przedstawili na stanowisko altarysty ks. Bartłomieja z Biecza¹. Przeszło rok później, dnia 13 marca 1471 roku, Jan Rzeszowski, scholastyk sandomierski, kanonik i administrator diecezji krakowskiej, zatwierdzając postanowienia rajców, ołtarz ten erygował². Istniał jednak w Bieczu jeszcze drugi obraz, przedstawiający św. Katarzynę, albowiem Stefan Spiek z Biecza, dawny proboszcz miejscowy, za zezwoleniem biskupa krakowskiego ufundował dnia 9 sierpnia 1473 roku do kaplicy, stojącej na cmentarzu kościoła parafjalnego, a wybudowanej specjalnie dla wygłaszania kazań polskich, dwa ołtarze, z których jeden miał wezwanie Wniebowzięcia N. P. Marji oraz świętych: Zofji, Katarzyny, Małgorzaty, Doroty, Szczepana Męczennika, Stanisława, Walentyna, Erazma i Jana Ewangelisty³. Fundację tę zatwierdził Jan Rzeszowski, już jako biskup krakowski, dnia 9 października 1473 roku⁴. Oczywiście w tym ołtarzu Wniebowzięcie N. P. Marji znajdowało się w części środkowej, na wewnętrznej stronie skrzydeł widniały cztery święte, podczas gdy święci zajmowali zewnętrzną ich stronę. Był to tak popularny pod koniec średniowiecza ołtarz z czterema świętymi, znany w Niemczech pod nazwą *Viereraltar*. Ponieważ znajdował się w kaplicy na cmentarzu, niezawodnie małej, i ponieważ św. Katarzyna mogła zajmować w nim zaledwie połowę wysokości skrzydła, przeto nasz duży obraz nie może pochodzić z tego ołtarza. Gdyby tak było, to wymiary ołtarza musiałyby być bardzo wielkie. Sama środkowa część musiałaby przekraczać czterokrotnie rozmiary obrazu ze św. Katarzyną, a zatem mierzyć na wysokość bezmała 3 metry, na szerokość zaś nieco ponad 2 metry. Do tego należałoby dodać predellę i górne zwieńczenie. Do kaplicy na cmentarzu byłby to ołtarz stanowczo za duży. Tak więc zachowany w Bieczu obraz musi się uważać za środkową część tego ołtarza w kościele parafjalnym, którego fundacja doszła do skutku w latach 1469–1471. Styl zabytku najzupełniej zgadza się z datami wynikającymi z archiwaljów.

Obraz biecki uważam za zabytek naszego malarstwa. Styl jego wywieść można z obrazów grupy sądeckiej, szczególnie zaś z tryptyku w Łopusznej. Wszak św. Katarzyna w Bieczu (fig. 20, 21) ma ze św. Katarzyną w zwieńczeniu tego tryptyku (fig. 22) bardzo dużo cech wspólnych, zarówno gdy idzie o wdzięk, nastrój, jak wogóle całe poczucie formy. Głowa Maksencjusza (fig. 23), powalonego u jej stóp,

¹ Bujak F., *Materjały do historii miasta Biecza. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, VII, Kraków 1906, p. 305, nr 42. ² *Ibidem*, p. 306, nr 44. ³ *Ibidem*, p. 307, nr 48. ⁴ *Ibidem*, p. 307, nr 49.



23. Biecz, kościół parafjalny. Cesarz Maksencjusz, szczegół z obrazu przedstawiającego św. Katarzynę Aleksandryjską.

Fot. A. Bochnak.

to swobodna kopja głowy Boga Ojca z Koronacji w Łopusznej (fig. 24). Niedające się zaprzeczyć różnice w stylu draperij tłumaczą się późniejszą niewątpliwie datą powstania obrazu bieckiego, a także inną indywidualnością artysty. Obraz biecki powstał — mojem zdaniem — w tem samym środowisku, co tryptyk łopuszniński i grupa wiążąca się z nim stylistycznie, a więc w Nowym Sączu, leżącym tak blisko Biecza. Zaznaczony już powyżej bliższy stosunek do rzeczywistości, widoczny w wyraźniejszym uwydatnieniu budowy ciała pod draperją i racjonalniejszej funkcji rąk, wskazuje na malarza, należącego już do młodszej generacji, może nawet ucznia tego mistrza, z którego warsztatu wyszedł tryptyk w Łopusznej.

Biecka św. Katarzyna, pochodząca z lat 1469—1471, rzuca również światło na czas namalowania tryptyku łopusznińskiego. Jako

odeń zależna, a stylistycznie późniejsza, musiała powstać w jakich lat dziesięć po nim. Tryptyk łopuszniński byłby więc zabytkiem z czasu około roku 1460. Tą drogą uzyskana jego data zgadza się dokładnie z datą otrzymaną na podstawie porównania go z ołtarzem w Przydonicy, przy uwzględnieniu terminu *a quo*, t. j. roku 1455, w którym odbyła się kanonizacja najmłodszego z widniejących na nim świętych, Bernardyna Sieneńskiego¹.

Łuszczkiewicz, który obraz biecki zanotował w swoim sprawozdaniu z wycieczki z uczniami, dopatrywał się w nim dzieła szkoły niemieckiej z nad Renu z XV wieku². Nie uważał więc obrazu za namalowany w Polsce, lecz za obcy, sprowadzony. Mówiąc o szkole niemieckiej z nad Renu, miał chyba na myśli najwięcej podówczas znaną szkołę kolońską z jej najwymowniejszym przedstawicielem naczelnym, Stefanem Lochnerem († 1451). Nastrój bieckiego obrazu jest istotnie podobny do uroczych, poetycznych dzieł Lochnera. Tu i tam spokój, liryzm, głęboka religijność, szczerłość i dziecięca naiwność. Ramiona tak samo wąskie, opadające, rysunek rąk podobny. Jak w dziełach kolońskiego mistrza, tak i w obrazie bieckim lśni złote tło, od którego odcina się wyraźnie postać świętej. Ale te podobieństwa nie uprawniają do daleko idących wniosków, są bowiem wynikiem ogólnego stylu epoki. Chyba tylko aniołki, przygrywające świętej Katarzynie, możnaby uważać za jakiś ślad oddziaływania Lochnera, bo w podobnej interpretacji odnajdujemy je specjalnie w obrazach tego malarza. W sposób zdecydowany dominują różnice. Podczas gdy u Lochnera twarze świętych są okrągłe i pełne, to twarz św. Katarzyny jest owalna, znacznie szersza u góry niż u dołu, w stosunku do tamtych szczupła, o rysach

¹ Cf. wyżej, pp. 13 i 16 niniejszej pracy. ² Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, Kraków 1891, p. LXXXVIII.

regularniejszych. Największe różnice występują w traktowaniu draperyj. Lochner otula swoje postacie w szaty więcej do ciała przylegające, wskutek czego cała figura, najczęściej łukowo wygięta, jest węższa. W pozie zwraca nieraz uwagę szukana elegancja, czego w naszym dziele niema. Twórca obrazu bieckiego położył duży nacisk na szaty. Przeciwnie niż u Lochnera, unikającego dużej ilości fałdów i malującego większymi płaszczyznami, w obrazie bieckim w obrębie znacznie szerszej sylwety postaci istnieje obfitość mniejszych fałdów, opadających nadół kaskadą, fałdów głębokich, co wszystko razem przywodzi na myśl mnogie, płynne, głęboko cięte fałdy rzeźb z pierwszej połowy XV wieku. Ta szerokość sylwety przy obfitości fałdów, słowem to z widoczną satysfakcją namalowane i zaakcentowane studjum draperji, odróżnia właśnie św. Katarzynę od figur Lochnera i tak tu bije w oczy, że w następstwie tego drobna, wdzięczna główka świętej, rzecz główna w obrazie, nie zwraca na siebie uwagi w pierwszej chwili. Tego u Lochnera nigdy niema¹.

Tak więc z Lochnerem, jak wogóle z malarstwem nadreńskim, obrazu bieckiego wiązać nie można; jedynie lochnerowskie aniołki mogłyby się tu w jakiś sposób przedostać. Przed czterdziestu zgórą laty, gdy twórczość Lochnera była jakby synonimem malarstwa nadreńskiego i gdy wszystkie liryczne, poetyczne i pełne wdzięku obrazy z XV wieku uważano za nadreńskie, opinja Łuszczkiewicza o bieckiej św. Katarzynie była zupełnie zrozumiała.



24. Łopuszna, kościół parafjalny. Bóg Ojciec, szczegół z środkowego obrazu tryptyku.

Z Archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego w Ministerstwie W. R. i O. P.

Fot. dr Tadeusz Przytkowski.

III

Obraz w kościele parafjalnym w Krośnie, przedstawiający Koronację N. P. Marji przez Trójcę świętą (fig. 25, 26, 27, 28), jest — o ile mi wiadomo — zupełnie w nauce nieznaną². Namalowano go temperą na drzewie, zdaje się lipowym, powleczone kredą³. Wymiary bez nowej ramy wynoszą 150 × 98,5 cm.

¹ Cf. reprodukcje obrazów Lochnera w dziele Schaefera K., *Geschichte der kölner Malerschule*, Lübeck (1923), tabl. 40—43 i 45—50. ² W popularnej broszurce *O farze i dzwonach krośnieńskich*, wydanej we Lwowie w 1890 roku jako odbitka z *Gwiazdy Katolickiej*, oraz w *Opisie powiatu krośnieńskiego*, wydanym w Przemyślu w r. 1897, p. 265, ks. Sarna W. wspomina o tym obrazie w następujących, nie niemówiących słowach: »Koronacja N. M. P., obraz na tle złotem niewiadomo jakiego mistrza i jakiego czasu, zdaje się być wielkiej wartości«. Obraz ten badałem dnia 16 września 1927 roku. ³ Tablica, składająca się z pięciu desek, pociągnięta jest na całej powierzchni stylu farbą czerwoną o odcieniu cynobrowym i wzmocniona w środku listwą, przybitą gwoździami.



25. Krosno, kościół parafjalny. Koronacja Matki Boskiej przez Trójkę świętą. Fot. A. Bochnak.

Na dużym srebrnym tronie z brązowymi konturami i cieniami, przyozdobionym w górnych częściach poręczy drobnymi, niby rzeźbionymi posążkami, namalowanymi również brązową farbą, zasiadł Bóg Ojciec z Synem po prawicy (fig. 25). Chrystus ma na sobie ciemnopopielatą szatę, Bóg Ojciec jasnopopielatą z zielonawymi cieniami. Na ramionach obydwóch pierwszych osób Trójcy świętej rozpościera się wielki, wspólny płaszcz karminowy z zieloną podszewką, spięty pod szyją, zarówno Boga Ojca jak i Syna, osobnymi kłami w kształcie złotych kwiatów, wysadzanych kosztownymi kamieniami. Płaszcz jest wzorzysty, a mianowicie na ciemnoczerwonym tle występują jaśniejszym odcieniem barwy czerwonej wielkie, szeroko stylizowane owale zastrzone, a nadto lśnią rzadka rozsiane złote, grawirowane ornamenty w rodzaju owoców granatu. Jest to więc wzorzysty, złotem przetykany brokat. Brzegiem płaszcza biegnie delikatny, złoty haft. Chrystus na obrazie krośnieńskim (fig. 26), szatyn ze złotawym odcieniem, jest mężczyzną w sile wieku o twarzy szczupłej, suchej, okolonej krótką brodą. Zwraca uwagę zu-

zlekka owalna, o wysokim czole, prostym nosie i bardzo małych ustach, okolona jest linearnie traktowanymi włosami barwy jasnobłond, które w lekkich falach spływają na ramiona i plecy. Drobna postać Marji ginie prawie zupełnie pod wielkim, ciężkim płaszczem, dziś czarnym, pierwotnie oczywiście lazurowym, z karminową podszewką. Brzegiem płaszcza biegnie delikatna, złotem haftowana bordjura, podobna do tej, która zdobi płaszcz Boga Ojca i Syna Bożego. Całości obrazu dopełniają: posadzka, utrzymana w barwie szarej i dwóch odcieniach barwy brązowej, oraz złote tło, pokryte stylizowanym ornamentem roślinnym, a symbolizujące niebo, w którym akcja się rozgrywa¹.

I w tym obrazie, tak różniącym się od poprzednio opisanych, stosunek do natury jest luźny. Wprawdzie głowy są bardziej plastycznie wymodelowane, aniżeli w tamtych, wprawdzie w odtworzeniu koron znać pewną dążność do plastyki, przejawiającą się w zacienowaniu niektórych ich części, a czego brak było w poprzednio opisanych obrazach, z drugiej jednak strony budową ciała malarz nie interesował się zupełnie. Pod wielkimi, ciężkimi płaszczami ciało nie uwydatnia się w najmniejszym nawet stopniu. Ręce, rażąco małe w stosunku do rozmiarów postaci, wyłaniają się spod masy draperij tak, jakby nie zakończyły przedramion, lecz były przyczepione do końców rękawów. Budowa ich nie jest zgodna z rzeczywistą budową rąk ludzkich, pod fałszywie rozmieszczonymi mięśniami nie wyczuwa się kości, a funkcja ich niemal nie jest zaznaczona. Widać to najlepiej po rękach Chrystusa: ma On trzymać koronę nad głową Marji, ale właściwie korony tej tylko dotyka (fig. 28). Problem trzeciego wymiaru malarza prawie nie obchodził. Na dobrą sprawę nie można mówić nawet o usiłowaniu trójwymiarowego odtworzenia tronu, a posadzka, jakkolwiek wykreślona z pewną dążnością do uchwycenia perspektywy, właściwie nie biegnie wgłąb, lecz — rzecz można — staje dęba (fig. 25). O braku chęci rozwiązania problemu trzeciego wymiaru świadczy również zastosowanie złotego tła. Jak mało malarz liczył się z konsekwencją i logiką z naturalistycznego punktu widzenia, niech świadczy taki np. szczegół, jak nimbus Marji (fig. 25, 28). Malarz pojął go jako krążek metalowy, unoszący się w powietrzu. Zgoda, ale w takim razie gdzież się podziała górna jego część? Górnej części nimbusa brak, i słusznie, bo w przeciwnym wypadku musiałaby ona przeciąć górne kabłąki korony i zagmatwać rysunek. Liście złotej korony znalazłyby się wtedy na złotym tle, od którego nie odcinałyby się tak wyraźnie, jak od ciemnej szaty Chrystusa. A przecież korona Marji musiała być szczególnie silnie uwydatniona, bo tematem obrazu jest koronacja. Zwracam również uwagę na osadzenie korony na głowie Chrystusa (fig. 25, 26). Oś korony nie schodzi się z osią głowy Zbawiciela. Konsekwentnie nachylona korona zasłoniłaby szczyt poręczy tronu. Pochylając swobodnie głowę Chrystusa w celu ożywienia kompozycji i uzyskując w ten sposób szczęśliwy kontrast do hieratycznej pozy dostojnego, bardzo poważnego Boga Ojca, malarz wyrzekł się konsekwentnego pochylenia korony Syna Bożego, ażeby nie naruszyć symetrii, rytmu i uroczystego nastroju (fig. 25). Są to świadome i z estetycznego punktu widzenia bardzo korzystne odchylenia od rzeczywistości.

Szczególniejszą uwagę poświęcił artysta draperjom. Są one zupełnie innego

¹ Obraz krośnieński zachował się wyjątkowo dobrze. Nie został przemalowany. Jedyne uszkodzenie, na prawo od główki Marji, starannie załatano.



26. Krosno, kościół parafjalny. Chrystus, szczegół z Koronacji Matki Boskiej. Fot. A. Bochnak.

stusa (fig. 26). Bardzo ładna i sympatyczna jest pokornie pochylona główka Marji (fig. 28). Matka Boska ręce złożyła na piersiach. Jest przejęta, na twarzy Jej wyraża się błogi zachwyty, nie czuje się godną zaszczytu, który Ją spotyka. Przejawia się to w całej Jej postaci. Oczy spuściła, nie śmie spojrzeć w blask Trójcy świętej.

typu, anizeli np. bieckiej św. Katarzyny. Podczas gdy cechą tamtych jest obfitość fałdów, ich płynność i miękkość, to tutaj mamy fałdy duże, mało skomplikowane, a zarazem połamane niezwykle ostro i kątowato. Płaszczce robią wrażenie ulepionych z twardego kartonu lub wykutych z blachy, a nie uszytych z tkaniny. Typowy to ostry, kątowy styl draperyj, znamienny dla kończącego się gotyku, a odpowiadający suchej i ostrej stylizacji późnogotyckiej roślinności, w której już żywe soki nie krążą.

W rzędzie utworów malarstwa naszego z końca epoki gotyckiej obraz krośnieński zajmuje miejsce niepoślednie. Jest to dzieło bardzo poważne, wychodzące znacznie ponad poziom rzemieślniczej produkcji. Wartości artystyczne Koronacji krośnieńskiej są wyższe od wielu współczesnych Koronacji o podobnym schemacie kompozycyjnym, jak np. w krakowskim kościele św. Mikołaja¹ lub ze Starego Bierunia w Muzeum Śląskiem w Katowicach². Wprost świetna jest głowa Boga Ojca (fig. 27). Wyraża się w niej dostojność, powaga, rozum i dobroć. Głowa to żywa i pełna prawdy, o rysach regularnych i bardzo szlachetnych. Mniej wyrazu ma realistyczna, pospolitsza głowa Chry-

¹ Pagaczewski J., Kościół pod wezwaniem św. Mikołaja. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, I, Kraków 1900, tabl. I, oraz Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, tabl. 16. Kopera (o. c. pp. 213—214) przypisał polityk w kościele św. Mikołaja, którego środkową częścią jest Koronacja, malarzowi krakowskiemu St. Skórcie, twórcy jakiegoś obrazu do tej świątyni (Ptaśnik J., Cracovia artificum 1300—1500, Kraków 1917, nr 1181), przeoczył jednak, że zachowany polityk dostał się do kościoła św. Mikołaja dopiero przed rokiem 1837 z kościoła św. Gertrudy, zburzonego w pierwszej ćwierci XIX wieku. Cf. Żebrawski T., Rozmaitości, p. 32, przy pracy O pieczęciach dawnej Polski

Wobec długotrwałych tradycji w naszym malarstwie ściślejsze datowanie obrazów, pochodzących — jak nasz — ze schyłku gotyku, jest bardzo utrudnione, albowiem z tego czasu mamy mało obrazów opatrzonych datami, względnie dających się datować poprzez archiwalja. W dodatku w pewnych środowiskach gotyk trzymał się szczególnie długo. Jednakże brak ornamentów, zaczerpniętych z klasycznego skarbcza form, jeszcze płaskie, a nie trójwymiarowe traktowanie całości, warstwowe spiętrzenie figur i bardzo ostry, kątowaty styl draperyj — wszystko to w dzisiejszym stanie wiedzy nie pozwala gotyckiego jeszcze obrazu krośnieńskiego uważać za dzieło powstałe później, jak w początkowych latach XVI wieku.

Datowanie obrazu krośnieńskiego, oparte na jego stylu, znajduje potwierdzenie w historii tamtejszego kościoła. Świątynia ta, której ufundowanie sięga niewątpliwie czasów lokacji miasta w r. 1348¹, uległa w XV wieku zniszczeniu przez pożar. W roku 1474 odbudowa była w toku. Ażeby zachęcić

wiernych do tem hojniejszych datków na odnowienie kościoła, kardynałowie rzymscy nadali ofiarodawcom odpusty. Czytamy o tem w dokumencie, wydanym w Rzymie dnia 20 kwietnia 1474 roku, a znajdującym się w bibliotece fary krośnieńskiej². Odbudowę kościoła ukończono — przynajmniej w, najistotniejszych częściach — około roku 1512, gdyż w tym roku biskup przemyski Maciej Drzewicki poświęcił



27. Krosno, kościół parafjalny. Bóg Ojciec, szczegół z Koronacji Matki Boskiej.

Fot. A. Bochnak.

¹ Litwy, Kraków 1865, Pagaczewski J., o. c. p. 64 oraz Pagaczewski J., Kościół św. Gertrudy w Krakowie. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. LXXIX.

² Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, fig. 60.

¹ Lewicka A., Krosno w wiekach średnich, Krosno 1933, pp. 59, 41. ² Sarna W. ks., Opis powiatu krośnieńskiego, Przemyśl 1898, p. 254. Cf. Lewicka A., Krosno w wiekach średnich, Krosno 1933, p. 61.

go pod wezwaniem świętej Trójcy, Wniebowzięcia N. P. Marji, św. Jana Chrzciciela, śś. Szymona i Judy apostołów, śś. Stanisława i Wojciecha, Dziesięciu Tysięcy Świętych Żołnierzy oraz Wszystkich Świętych¹. Ponieważ głównym patronem jest święta Trójca, przeto nie inne, ale to właśnie wezwanie musiał mieć główny ołtarz. Zachowany w Krośnie obraz jest za mały, aby w nim widzieć środkową część głównego tryptyku tamtejszego sporego kościoła. Istnieje jednak wyobrażenie świętej Trójcy, które ze względu na wymiary i na hieratyczny charakter zupełnie dobrze nadawałoby się na ośrodek tego ołtarza i z pewnością nim było. Mam na myśli rzeźbę drewnianą w Muzeum Narodowym w Krakowie, pochodzącą z fary krośnieńskiej². Jest to Bóg Ojciec, siedzący, w tiarze papieskiej na głowie, trzymający przed sobą krzyż z Chrystusem. Gołębica, symbolizująca Ducha świętego, nie zachowała się. Sądząc po stylu, jest to zabytek z początkowych lat XVI wieku, współczesny naszemu obrazowi i dacie poświęcenia ołtarza. Rzecz jasna, że obraz nie mógł być środkową częścią żadnego z bocznych ołtarzy fary krośnieńskiej, bo mielibyśmy w tym samym kościele dwa ołtarze ze świętą Trójcą. Musiał więc, jako scena, w której święta Trójca występuje, tworzyć część skrzydła głównego ołtarza pod tem wezwaniem. Koronacja N. P. Marji, będąca tematem obrazu, nastąpiła bezpośrednio po Jej Wniebowzięciu, a Wniebowzięcie to drugie wezwanie fary. Koronacja więc, tak ściśle z Wniebowzięciem związana, powinna być odtworzona w głównym ołtarzu i — jak się pokazuje — istotnie jej tam nie brakowało. Ponieważ wysokość obrazu bez ramy wynosi 150 cm, przeto — przyjmując, że obraz jest połową skrzydła, i dodając około 20 cm na ramę — otrzymujemy około 320 cm jako wysokość środkowej szafy ołtarzowej. Wysokość rzeźby wynosi 185 cm. Jeżeli do tego dodamy 135 cm na baldachim nad rzeźbą, a takich mniejwięcej rozmiarów wymagałyby wymiary rzeźby, otrzymamy łącznie 320 cm, a więc właśnie wysokość szafy ołtarzowej, obliczoną podług wymiarów zachowanego obrazu.

Ołtarz główny fary krośnieńskiej musiał być gotowy w chwili poświęcenia kościoła w r. 1512. A zatem zarówno obraz zachowany w Krośnie, jak i rzeźba przeniesiona do Muzeum Narodowego, pochodzą z roku 1512, albo tylko nieznacznie tę datę wyprzedzają.

Dzisiejszy, wczesnobarokowy ołtarz główny, również pod wezwaniem świętej Trójcy, jest fundacją ks. Kaspra Rożyńskiego, proboszcza krośnieńskiego i kanonika przemyskiego w latach 1602—1644. Niewątpliwie wzniesiono go po pożarze z roku 1638, w którym więcej ucierpiała nawa, niż prezbiterjum³. Po sprawieniu nowego ołtarza usunięto dawniejszy, może uszkodzony, z którego zachowały się jako fragmenty — omówiony powyżej obraz i rzeźbiona grupa środkowa.

Niema żadnych podstaw do przyjęcia, że obraz krośnieński jest utworem malarstwa obcego, że został do Polski z zagranicy przywieziony. Przeciwnie, cały jego styl wskazuje na wykonanie w Polsce. Inna rzecz, że dadzą się w nim wykazać wpływy obce, a mianowicie niderlandzkie. I tak, z Niderlandów rodem jest motyw maleńkich, niby z drzewa rzeźbionych figurek na zapleckach tronu. Podobnie zastosowane figurki, będące naśladownictwem rzeźby, odnaleźć można w pokaźnej ilości

¹ Sarna W. ks., Opis powiatu krośnieńskiego, Przemysł 1898, pp. 254—255. ² Kopera F. i Kwiatkowski J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1931, tabl. 25 oraz pp. 22—23. ³ Sarna W. ks., o. c. p. 255.

na obrazach niderlandzkich malarzy z XV wieku, jak Jan van Eyck, Petrus Christus, Roger van der Weyden czy Dirk Bouts¹. Tron, na którym siedzą Bóg Ojciec i Syn Boży, całą konstrukcją przywodzi na myśl tron na obrazie malarza, zwanego Mistrzem Antwepkiego Tryptyku N. P. Marji, znajdującym się w Galerji w Antwerpi², z tą jednak różnicą, że na naszym obrazie opuszczono wysoki, ażurowy zaplecek. Także i typy, zwłaszcza Boga Ojca i Chrystusa, mają swoje odpowiedniki w Niderlandach. Głowę Boga Ojca można by zestawić z głową jednego z królów w Hołdzie Geertgena Tot Sint Jansa w Muzeum Państwowym w Amsterdamie³ lub z Abrahamem, który składa dary Melchizedechowi, na obrazie Dirka Boutsa w kościele św. Piotra w Lowanjum⁴. Budową głowy o niskim czole i wydatnych kościach jarzmowych przypomina Chrystus krośnieński św. Bawona z ołtarza Mistrza Dyptyku Brunszwickiego w Muzeum w Brunzwicku⁵, Chrystusa ukazującego się Marji Magdalenie na obrazie Mistrza Legendy św. Urszuli w zbiorze Friedsamana w Nowym Jorku⁶, a w pewnej mierze i św. Jana Chrzciciela, klęczącego



28. Krosno, kościół parafjalny. Madonna, szczegół z Koronacji.

Fot. A. Bochnak.

¹ Na niderlandzkie pochodzenie tego motywu odnośnie do obrazów z kościoła św. Idziego w Krakowie zwrócił pierwszy uwagę Mycielski J. w pracy p. t. Jan Polak, malarz polski w Bawarji (1475—1519), oraz utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475), ogłoszonej w Pracach Komisji Historji Sztuki, IV, Kraków 1930, p. 62. Bliżej zajmowała się tą sprawą Gutmanówna K., Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim, Kraków 1933, p. 17. ² Friedländer M. J., Die altniederländische Malerei, V, Berlin 1927, tabl. XXI. ³ Ibidem, V, tabl. II. ⁴ Ibidem, III, 1925, tabl. XXVII. ⁵ Ibidem, V, tabl. XVII. ⁶ Ibidem, VI, 1928, tabl. LII. Jest to właściwie kopja podług obrazu Rogera van der Weyden. Cf. ibidem, VI, p. 137 nr 117 oraz II, 1924, p. 105 nr 41. Nie rozporządzając reprodukcją oryginału, cytuję podobiznę kopji, co zresztą nie ma żadnego wpływu na tok dowodzeń.

przed Chrystusem, pędzla przypuszczalnie Rogera van der Weyden, w londyńskim zbiorze Samuela¹. Madonna najbardziej różni się typem głowy od Madonn niderlandzkich. Typ to wyraźnie niemiecki, nawet zlekka przypominający niektóre Madonny dürerowskie, także i późniejsze od naszego obrazu². Wszystko to dowodzi, że twórca obrazu krośnieńskiego zetknął się — raczej pośrednio niż bezpośrednio — ze sztuką niderlandzką. Podkreślić jednak należy, że nasz obraz różni się wyraźnie od trójwymiarowych i silnie realistycznych kompozycji niderlandzkich. Tak więc właściwie tylko realizmem głów Boga Ojca i Chrystusa, którego źródłem jest malarstwo niderlandzkie, obraz krośnieński robi wrażenie bliższego rzeczywistości, niż wcześniejsze odeń obrazy w Starym Sączu, Przydonicy czy Bieczu. Pozatem — jak widzieliśmy — tkwi on jeszcze w starej, idealistycznej tradycji. Tylko w pewnej mierze jest on już wyrazem zmienionego nastroju, wyrazem intymniejszego stosunku do świata³ nadziemskiego. Z rozkwitem życia mieszczańskiego w ciągu wieku XV sztuka stała się więcej intymną, jednak kosztem wytworności, natężenia uczucia religijnego i poetycznego wdzięku⁴.

Nie mogąc w krakowskich obrazach znaleźć nic wyraźnie podobnego — obraz środkowy polptyku u św. Mikołaja, pominiawszy pokrewny ogólny schemat kompozycyjny, różni się od obrazu w Krośnie — nie mam podstaw do przypisania tego utworu środowisku krakowskiemu. Również wśród obrazów, które zgromadzono w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, a które pochodzą z obszaru dzisiejszej diecezji tarnowskiej, obejmującej także środowisko sądeckie, nie widać dzieł nadających się do porównania z naszym zabytkiem. Wobec tego może możnaby — z wszelkimi zastrzeżeniami — wysunąć domysł, że obraz ten powstał na miejscu w Krośnie. Siła prawdopodobieństwa wzrosłaby, gdyby w okolicy Krosna, w szerszym tego słowa znaczeniu, wypłynęły obrazy stylistycznie pokrewne.

Krośnieński obraz jest interesujący także pod względem ikonograficznym. Jakże wyobrażano Trójkę świętą? Plastyczne przedstawienie niepojętej dla ludzkiego rozumu Tajemnicy Boga w Trójcy jedynej⁴ to trudny problem, który oddawna pociągał artystów. Pomijam czyste symbole, jak trójkąt równoboczny, trzy splecione pierścienie, trzy ryby, orły, lwy o wspólnej głowie, lub trzy zające zrosnięte uszami⁵, przechodzę natomiast do antropomorficznych przedstawień Trójcy świętej, bo do tej kategorii należy obraz krośnieński. Wyróżnić tu należy dwa rodzaje: wyobrażenia Trójcy świętej samej, oraz w połączeniu z innymi motywami religijnymi.

Już w X wieku pojawiać się zaczynają dzieła sztuki, w których Trójca święta przedstawiona jest jako trzy takie same lub bardzo podobne postacie ludzkie. Czasem, począwszy od połowy XIV wieku, postacie te mają zarzucony na ramiona jeden wspólny płaszcz⁶, właśnie dla zaznaczenia jedności Boga w Trójcy. Poszczególne osoby Trójcy świętej miewają niekiedy znaki rozpoznawcze: Bóg Ojciec kulę

¹ Friedländer M. J., *Die altniederländische Malerei*, II, Berlin 1924, tabl. LXIX. ² Scherer V., *Dürer. Klassiker der Kunst*, IV, Stuttgart-Leipzig 1910, pp. 40, 70. ³ O tej zmianie nastroju w sztuce XV wieku zobacz uwagi Pagaczewskiego J., *Madonna Wieluńska*, odbitka z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1928, pp. 15—19. ⁴ Uwagi dotyczące ikonografii Trójcy świętej oparte są na następujących książkach: Detzel H., *Christliche Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau 1894, pp. 54—66, *Künstle K.*, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 221—233, oraz Hackel A., *Die Trinität in der Kunst*, Berlin 1931, pp. 66—117. ⁵ *Künstle K.*, o. c. p. 226 i fig. 77. ⁶ Detzel H., o. c. fig. 27, cf. Hackel A., o. c. p. 77.

świata i koronę, Syn Boży krzyż i ślady ran, zaś Duch święty gołębicę lub księgę. Na niektórych wyobrażeniach Bóg Ojciec obejmuje ramionami Syna i Ducha świętego. Całkiem wyjątkowe jest wyobrażenie Trójcy świętej z roku 1514 w starym szpitalu w Bozen: z bioder Boga Ojca, który dzierży kulę świata, wyrastają dwie takie same postacie; jedna z nich podaje sześciu apostołom chleb, druga zaś sześciu innym kielich. Przedstawienia Trójcy świętej jako trzech odrębnych postaci ludzkich utrzymują się powszechnie aż do XVI wieku, jakkolwiek już w XIII wieku pojawiały się głosy krytykujące. Ostatecznie papież Benedykt XIV postanowieniem z dnia 1 października 1745 roku wyraźnie zakazał takiego wyobrażania Trójcy świętej, nasuwającego na myśl trzech bogów.

Od XII wieku począwszy próbowano znaleźć inne rozwiązanie tego trudnego problemu, zaczęto mianowicie poszczególne osoby Trójcy świętej wyobrażać nie jako postacie osobne, odrębne, lecz zrośnięte. Pojawiają się więc — zdaje się najpierw we Francji — wyobrażenia Trójcy świętej jako postaci o jednym ciele z trzema głowami, lub z jedną głową o trzech twarzach, mających jedno wspólne czoło, dwoje lub czworo oczu, trzy nosy, troje ust i jedną lub trzy brody. Istnieją takie wyobrażenia i u nas, a pochodzą z cerkiewek w ziemi przemyskiej¹. Ale i one natrafiły na sprzeciw władz kościelnych. Papież Urban VIII bullą z dnia 11 sierpnia 1628 roku zakazał ich jako heretyckich.

Spośród samodzielnych wyobrażeń Trójcy świętej do najbardziej rozpowszechnionych należy to, w którym Bóg Ojciec ma postać ludzką, a mianowicie starca z berłem w ręce, bo w ludzkiej postaci występuje w księgach Starego Testamentu, Syn Boży przedstawiony jest na krzyżu trzymanym przez Ojca, niekiedy jako martwy, leżący na Jego kolanach, a może najczęściej jako siedzący po Jego prawicy z krzyżem w rękach, wreszcie Duch święty, który podczas Chrztu Chrystusa w Jordanie objawił się jako gołębica, unosi się między obiema pierwszymi osobami lub nad Niemi, pod tą właśnie postacią. Tego rodzaju wyobrażenia Trójcy świętej uzyskały ostatecznie aprobatę Kościoła w rozporządzeniu papieża Benedykta XIV z dnia 1 października 1745 roku.

Obok samodzielnych wyobrażeń Trójcy świętej mnożą się, zwłaszcza od końca średniowiecza, wyobrażenia Jej w połączeniu ze scenami z historii świętej, a więc w związku z Wcieleniem Syna Bożego, z Jego Chrztmem, a w pierwszym rzędzie z Koronacją Matki Boskiej.

Koronatorem Marji w dziełach sztuki francuskiej i niemieckiej z wczesnego okresu gotyku jest sam tylko Chrystus, szcześnie przybywa jako świadek tej ceremonii Bóg Ojciec, a dopiero w epoce późnego gotyku obecne są przy koronacji wszystkie trzy osoby Trójcy świętej, dwie pierwsze zawsze w postaci ludzkiej, zaś Duch święty bądź jako człowiek, bądź pod postacią gołębicy, unoszącej się nad głową Marji. Natomiast we włoskich dziełach Madonnę koronuje niemal wyłącznie sam Chrystus, bez współdziałania Boga Ojca i Ducha św.². W Niderlandach

¹ Sokołowski M., Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, I, Kraków 1879, pp. 43 sq. fig. 1 i 2. ² O ikonografji Koronacji N. P. Marji cf. Detzel H., Christliche Ikonographie, I, Freiburg im Breisgau 1894, pp. 521–531, Kunstle K., Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau 1928, pp. 570–580 oraz Hackel A., Die Trinität in der Kunst, Berlin 1931, pp. 79–85.

temat ten jest bardzo rzadki, ale zdaje się, że w XV wieku był opracowywany pod względem ikonograficznym tak, jak we Francji i Niemczech¹.

Obraz krośnieński należy zatem do północnej grupy, z pewnymi jednak odchyleniami. Pomijając już fakt, że Bóg Ojciec i Syn Boży mają na naszym obrazie wspólny płaszcz, bo to trafia się w wyobrażeniach Trójcy świętej w postaci trzech osób, zwrócić należy uwagę na sposób umieszczenia Ducha świętego. Gołębica nie unosi się nad głowami dwóch pierwszych osób Trójcy świętej, ani nad głową Marji, lecz leży z rozpostartymi skrzydełkami na ramionach Boga Ojca i Syna Bożego. Malarz, niewątpliwie pouczony przez jakiegoś księdza, chciał w ten sposób wyrazić pochodzenie Ducha świętego od Ojca i Syna, *ex Patre Filioque*, i nadać obrazowi charakter wyraźnie katolicki, odcinając go zarazem od teologii prawosławnej, która Ducha świętego wywodzi wyłącznie od Ojca.

Podkreślenie pochodzenia Ducha świętego od Ojca i od Syna nie jest w naszym obrazie rzeczą wyjątkową. To samo wyraża trójkąt symboliczny, którego wierzchołki tkwią w kołach z napisami *Pater, Filius, Spiritus Sanctus* i z dodatkowym objaśnieniem, że każda z osób Trójcy świętej, nie będąc identyczną z żadną z dwóch pozostałych, jest Bogiem. Taki trójkąt widnieje na trójtwarzowej Trójcy świętej na rycinie w paryskiej książce do nabożeństwa z roku 1514², a podobnym symbolem zaopatrzone są dwa wspomniane obrazy cerkiewne z ziemi przemyskiej³.

W wyobrażeniach, w których Bóg Ojciec i Syn Boży przedstawieni są jako ludzie, a Duch święty jako gołębica, zaznaczano czasem pochodzenie Ducha świętego zarówno od Ojca, jak i od Syna w ten sposób, że symboliczna gołębica końcami skrzydełek dotyka ust dwóch pierwszych osób Trójcy świętej⁴. Obraz krośnieński, w którym Duch święty-gołębica wspiera skrzydełka na ramionach Ojca i Syna, zbliża się pod względem ikonograficznym do tego rodzaju wyobrażeń, ale się z nimi nie pokrywa w zupełności. Najbliższa naszemu obrazowi jest minjatura w modlitewniku z pierwszych lat XVI wieku, wykonanym we Francji, a znajdującym się obecnie w Bibliotece Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie⁵. Wyobraża ona Boga Ojca i Chrystusa, siedzących obok siebie, odzianych we wspólny płaszcz. Gołębica, symbolizująca Ducha świętego, stoi na ramionach Ojca i Syna, a rozpostartymi skrzydełkami dotyka ich głów. W każdym razie takie ujęcie ikonograficzne Trójcy świętej nie jest częste. O wyborze takiego właśnie ujęcia, tak silnie podkreślającego katolicki pogląd na pochodzenie Ducha świętego, zdecydowało w obrazie przeznaczonym do Krosna niewątpliwie położenie tego miasta na pograniczu ziem czysto polskich, a zarazem katolickich, i okolic przesianych już ludnością ruską, podówczas nieunicką. Chciano jaknajwyraźniej odciąć się od teologii prawosławnej, która Ducha świętego wywodzi wyłącznie od Boga Ojca.

* * *

¹ Cf. Koronację pendzla Dirka Bouts w wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych. Repr. Baldass L., Die Entwicklung des Dirk Bouts. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. VI, Wien 1932, tabl. I, po p. 80. ² Sokołowski M., Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, I, Kraków 1879, p. 47, fig. 4. ³ Ibidem, p. 44, fig. 1 i 2. ⁴ Detzel H., Christliche Ikonographie, I, Freiburg im Breisgau 1894, p. 60, wspomina o takich wyobrażeniach, ale przykładów nie przytacza. ⁵ Minjatura ta zdobi stronę 409 modlitewnika, oznaczonego w inwentarzu numerem 2422. Na zabytek ten zwróciła mi uwagę dr Marja Gąsiorowska, za co jej najuprzejmiejsze składam podziękowanie.

Jak z powyższego przedstawienia rzeczy widać, opublikowane tu obrazy podkarpackie mają cenną zawartość artystyczną, a zarazem są interesujące pod względem ikonograficznym. Znaczenie ich dla historii naszego malarstwa polega także i na tem, że dało się je dosyć ściśle datować, częściowo poprzez archiwalja. Rzecz to w naszych stosunkach nieczęsta, bo ze średniowiecza mamy niemal wyłącznie archiwalja niedające się z wiązać z dziełami sztuki, albo dzieła sztuki bez archiwaljów, obrazów zaś oznaczonych datą bardzo niedużo.

We wcześniejszych obrazach, jak Madonna w Starym Sączu oraz tryptyki w Przydonicy i Łopusznej, zwraca uwagę linearny, graficzny styl draperyj, przy wcale wyraźnej dążności do plastycznego modelowania głów. W stosunku do tej grupy w bieckiej św. Katarzynie, dziele malarza, należącego do młodszego pokolenia, ujawnia się już dalej posunięty realizm, silniejsza nieco plastyka całości, rzecz można styl linearnoplastyczny, przy zachowaniu lirycznego, łagodnego nastroju, jaki cechuje tamte starsze obrazy. Zwłaszcza wcześniejsza grupa sądecka należy do kręgu oddziaływania malarstwa czeskiego, częściowo nawet czternastowiecznego, nie jest to jednak zależność niewolnicza. Odchylenia od malarstwa czeskiego są na tyle wyraźne, że można mówić o szkole sądeckiej, co prawda jeszcze niezupełnie wyraźnie zarysowanej, ale dziś już widać, że odrębnej. Dużo okoliczności na to wskazuje, że Nowy Sącz w każdym razie już około połowy XV w. był silnym ogniskiem artystycznym, które promieniowało daleko, nawet na Śląsk¹. W najpóźniejszym z omówionych tu obrazów, w krośnieńskiej Koronacji Matki Boskiej, widać pewien nalot niderlandzki i norymberski, w czym — jeżeli to dzieło istotnie w Krośnie powstało — mógł zapośredniczyć Kraków.

Oczywiście, przedstawiony tu materiał jest zbyt fragmentaryczny, aby na jego podstawie snuć daleko idące wnioski. Inwentaryzacja zabytków, choćby dokładna, z natury rzeczy nie wystarczy. Potrzebna jest specjalna publikacja, któraby objęła możliwie jaknajwiększą ilość dzieł malarstwa z uwzględnieniem szczegółów, tak wymownych w utworach tej epoki.

Kraków, dnia 26 października 1933 r.

ZUR GESCHICHTE DER GOTISCHEN MALEREI IN DEM POLNISCHEN WESTKARPATHENGEBIETE

(Zusammenfassung)

I. Das am Anfang besprochene, in dem Franziskanerinnenkloster zu Stary Sącz² aufbewahrte Bildchen, Madonna mit dem Kinde darstellend (Abb. 1, 2), stammt höchst wahrscheinlich aus dem Jahre 1445, in welchem der Minorit Georg, Weihbischof von Kraków³, welcher vor der Muttergottes kniet (Abb. 3), in dem oben erwähnten Kloster zeitweise verweilte. Der Stil des Werkes stimmt mit diesem Datum überein. Der unter Marias Füßen sich windende Drache mit einem Apfel im Rachen ist in der Gabe, welche die Franziskanerinnen von ihrem Confrater erhielten, deshalb eine recht verständliche Allusion zur Unbefleckten

¹ Dobrowolski T., Sztuka województwa śląskiego, Katowice 1933, pp. 28, 29, 39, 52, 60, 65. — W Muzeum Miejskim w Cieszynie znajduje się nieznan mi w oryginale i zdaje się nigdzie niepublikowany tryptyk z Kamienicy na Śląsku Cieszyńskim, z Madonną jako obrazem środkowym. Madonna ta, zdaniem Dobrowolskiego (o. c. p. 60), »jest niemal odpowiednikiem Madonny z Cerekwi«. Dobrowolski zaliczył Madonnę z Cerekwi do malarstwa krakowskiego niezawodnie dlatego, że Cerekiew leży niedaleko Bochni, a więc i niedaleko Krakowa. Jeżeli obraz kamienicki wykazuje tak bliski związek z cerekiewskim, który jednak należy do grupy sądeckiej, a nie krakowskiej (cf. pp. 14—16 niniejszej rozprawy), to w takim razie mamy w nim jeden przykład więcej na poparcie poglądu Dobrowolskiego o promieniowaniu Podkarpacia na Śląsk. ² Alt-Sandez. ³ Krakau.

Empfängnis, weil eben die Minoriten schon im XIV und XV Jahrhundert, also einige Jahrhunderte bevor dieselbe als Dogma im Jahre 1854 feierlich anerkannt wurde, eifrige Verfechter dieser These gewesen waren.

Der, dem Bildchen zu Sary Sącz stilistisch nahe stehende Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Przydonica (Abb. 4—11) lässt sich auf Grund der stilistischen Analyse auf den Anfang der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts datieren.

Demjenigen von Przydonica sehr verwandter, wohl von demselben Maler herrührender Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Łopuszna (Abb. 12—15, 22, 24), stammt aus den nächsten Jahren der Heiligsprechung des Bernhardin von Siena, welche im Jahre 1455 stattgefunden hat. Hl. Bernhardin, welcher auf einem Flügel dieses Altares dargestellt ist, wurde schon zur Zeit seiner Kanonisation in Kraków verehrt.

Der Altarflügel aus der Dorfkirche zu Chelmiec (Abb. 16), jetzt im krakauer National-Museum, aus derselben Zeit wie die beiden genannten Altäre stammend, wurde nach dem Jahre 1686, in welchem die Nonnen von Sary Sącz die Kirche zu Chelmiec stifteten, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben aus ihrer Klosterkirche übergetragen.

Die Muttergottes aus Cerekiew (Abb. 17, 18), jetzt im Diöcesan-Museum zu Tarnów, eine gröbere Paraphrase des Mittelbildes von Przydonica (Abb. 5, 6), ist um etwa 25 Jahre später als jenes entstanden.

Alle diese Bilder sind miteinander so verwandt, dass man sie als Arbeiten eines und desselben künstlerischen Milieu's betrachten darf. Das nächste grössere, im XV Jahrhundert rege Milieu in derjenigen Umgegend, in welcher sich diese Bilder gruppieren, ist Nowy Sącz¹. In dieser Stadt sind also die Werkstätten, aus welchen sie hervorgegangen sind, zu suchen. Diese ganze Gruppe ist im gewissen Grade von der böhmischen Malerei formal abhängig². Das Mittelbild von Przydonica (Abb. 5) und das Bild aus Cerekiew (Abb. 17) sind auch ikonographisch mit der böhmischen Kunst in Verbindung zu setzen. Sie stellen die gekrönte Assumpta mit einem Hain im Hintergrund dar. Als Representant dieses spezifisch böhmischen, sonst unbekanntem ikonographischen Typus³ ist die Madonna aus Deštna in der Galerie der Gesellschaft der Kunstfreunde (Rudolfinum) in Prag zu nennen (Abb. 19). Dieser Typus fusst auf dem Texte des *Speculum humanae salvationis*, in welchem Johannis Vision (Apokalypse, XII, 1—14) mit Marias Himmelfahrt und Krönung verglichen wird⁴. Unsere Madonnen unterscheiden sich von den böhmischen in einem Punkt, und zwar der Hain in Ihrem Hintergrunde ist bei uns ein Rosenhain. Man darf darin eine Allusion entweder an die Rosenkranzandacht, oder an die bekannte und öfters von der Kirche angewandte Vergleichung Marias an die Rose sehen.

II. Hl. Katharina von Alexandrien (Abb. 20, 21) in der Pfarrkirche zu Biecz rührt, laut den⁵ archivalischen Nachrichten, aus den Jahren 1469—1471 her, womit der Stil völlig übereinstimmt. In mancher Hinsicht ist ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Bildes mit dem Flügelaltar von Łopuszna festzustellen (Vgl. Abb. 21 u. 22, 23 u. 24). Es ist in demselben Milieu wie jener, also in Nowy Sącz (sonst unweit von Biecz) entstanden, stammt aber von einem Maler, welcher schon der jüngeren Generation angehört.

III. Das Bild in der Trinität-Pfarrkirche zu Krosno, Marias Krönung durch die Hl. Trinität darstellend (Abb. 25—28), stammt aus dem Jahre 1512, d. h. aus der Zeit der neuerlichen Konsekration dieser Kirche. Es ist ein Teil eines Flügels des damals entstandenen Hauptaltars, im dessen Mittelfelde sich die aus Holz geschnitzte und auf dieselbe Zeit datierbare, aus Krosno ins krakauer National-Museum hergebrachte Hl. Trinität (Gnadenstuhl)⁵ befinden musste. Die besonders starke Betonung der katholischen Anschauung von der Herkunft des Hl. Geistes von Gott dem Vater und Gott dem Sohne, auf diese seltsame Weise, dass die den Hl. Geist symbolisierende Taube auf den Armen der beiden ersten Personen der Hl. Trinität, auf Ihrem gemeinsamen Mantel liegt, ist damit zu erklären, dass die Stadt Krosno an der Grenze des rein polnischen und zugleich katholischen ethnischen Gebietes einerseits und des ruthenischen und damals griechisch-orthodoxen andererseits liegt. Das Bild ist vielleicht an Ort und Stelle, d. h. in Krosno, entstanden. In den realistischen Köpfen Gott des Vaters und Christi ist ein gewisser, wohl nicht unmittelbarer Einfluss der niederländischen Malerei zu bemerken, dagegen derjenige der Madonna ist vielleicht mit den nürnbergischen weiblichen Typen zu vergleichen.

¹ Neu-Sandez. ² Vgl. die Anm. 7—10 auf der S. 17 und die Anm. 1—3 auf der S. 18 des polnischen Textes. ³ Vgl. Cibulka J., Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Sborník k sedmdesátým narozeninám K. B. Mádlá. Praha 1929, S. 80—127. ⁴ Vgl. S. 18 des polnischen Textes. ⁵ Kopera F. i Kwiatkowski J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków, 1931, Abb. 25.

ZBIGNIEW BOCHEŃSKI

OBRAZY GIAMBATTISTY PITTONIEGO W KOŚCIELE N. P. MARJI W KRAKOWIE

Najwięcej zmian do wnętrza kościoła Marjackiego w Krakowie wprowadził niewątpliwie wiek XVIII, kiedy, idąc za duchem czasu, a w pogardzie dla sztuki wieków średnich (które to pogardy omal że ofiarą nie padł wielki ołtarz Wita Stwosza), przybrano wnętrze w gipsowe pilastry i ornamenty rokokowe, a nad arkadami poprowadzono gzymsy i drewniane ganki. Miejsce dawnych, może jeszcze gotyckich ołtarzy, zajęły przeważnie nowe, wykonane z czarnego marmuru. Działo się to za archiprezbiterjatu ks. Jacka Łopackiego (1723—1761)¹.

Obecnie, po usunięciu pod koniec XIX stulecia architektonicznych dodatków rokokowych, pamiątką po księdzu Łopackim jest głównie szereg owych przyściennych i przyfilarowych ołtarzów z czarnego marmuru, w których tkwią przeważnie współczesne im lub nieco późniejsze obrazy. Są to malowidła o różnej wartości artystycznej, co do których autorstwa posiadamy jedynie wzmianki o charakterze ogólnym, nieściśle, a czasem nawet fałszywe i wymagające sprostowania².

¹ Pracę niniejszą traktuję wyłącznie jako przyczynek do studjów nad twórczością G. B. Pittoniego. Nie mam zamiaru wnikać w genezę jego twórczości, ani też oceniać roli jego na szerszym tle sztuki weneckiego settecenta, gdyż równałoby się to napisaniu monografji, której opracowanie bez daleko idących i rozległych studjów byłoby niemożliwe. Nad monografją artysty pracuje zresztą oddawna włoska historyczka sztuki, Laura Coggiola Pittoni. Dodać należy, że artystyczna spuścizna Pittoniego wzbogaca się jeszcze ciągle nowymi odkryciami. Z tych też powodów celem niniejszej pracy jest tylko omówienie obrazów krakowskich i związanie ich na podstawie analizy porównawczej z twórczością Pittoniego, a przy tej sposobności podkreślenie związków kulturalno-artystycznych, zachodzących w owym czasie między Polską (w szczególności zaś Krakowem) a Włochami. ² Grabowski A. w Historycznym opisie m. Krakowa i jego okolic z roku 1822 (p. 104) podaje wiadomość, że niemal wszystkie obrazy w ołtarzach kościoła Marjackiego wyszły spod ręki Łukasza Orłowskiego; wyjątek stanowią obrazy Pokłon Trzech Króli, malowany podług Grabowskiego we Florencji, Św. Wawrzyniec malowany w Rzymie, Niepokalane Poczęcie N. P. Marji wykonane w Wiedniu i Zdjęcie z krzyża T. Dolabelli. Wiadomość tę powtarza Grabowski jeszcze w późniejszych wydaniach swej książki (aż do r. 1866) ze zmianą, że obraz Zdjęcie z krzyża uważany jest także za dzieło Czechowicza. — Mączyński J. (Kraków dawny i teraźniejszy, Kraków 1854, pp. 17, 18) pisze następująco: »Kościół ten (N. P. Marji) posiada w swych ołtarzach po największej części obrazy pendzla Łukasza Orłowskiego, malarza krakowskiego drugiej połowy XVIII wieku, wyjąwszy Św. Walentego przez Rafała Hadziewicza, Trzech Króli, Św. Wawrzyńca, Niepokalane Poczęcie, malowanych przez niewiadomych artystów«. Następnie wspomina Mączyński między innymi jeszcze o wielkich obrazach, wiszących pod oknami (jeden z nich pendzla Stachowicza), o Wieczery Pańskiej szkoły hollenderskiej w ołtarzu Zwiastowania, o Śś. Hieronimie i Augustynie pendzla Smuglewicza lub Dominika

Prace Kom. Hist. Sztuki. T. VI.

Dotychczas właściwie tylko jeden z tych obrazów ma swoją pozycję w literaturze naukowej. Jest nim Zwiastowanie, umieszczone w ołtarzu po lewej stronie tęczy, naprzeciw cyborjum Padovana¹. Na malowidle tem znajduje się podpis Giovanniego Battisty Pittoniego, malarza weneckiego z XVIII wieku (1687—1767), umieszczony na podstawie pulpitu, przy którym klęczy Najśw. Panna². Wysoka wartość artystyczna stawia to dzieło ponad wszystkie inne współczesne mu malowidła w świątyni, a zarazem czyni jednym z pierwszorzędných, znajdujących się w Polsce obrazów włoskiego settecenta.

Z całego szeregu jemu współczesnych malowideł ołtarzowych kościoła Marjackiego wybijają się szczególnie jeszcze cztery, które oddawna zwracały uwagę historyków sztuki. W szczególności zachwycał się nimi ś. p. prof. Jerzy Mycielski i niejednokrotnie zachęcał swych uczniów do ich opracowania.

Bliższe zajęcie się temi pięknymi malowidłami, wynikię z przypadkowego spostrzeżenia, pozwoliło mi przypisać je twórcy Zwiastowania, wspomnianemu Giambattistie Pittoniemu. Obrazy te umieszczone są w ołtarzach, wzniesionych przy filarach międzynawowych, i przedstawiają Męczeństwo św. Sebastjana, Pokłon Trzech Króli, Madonnę z Dzieciątkiem, ukazującą się św. Filipowi Nereuszowi, oraz św. Magdalenę³.

Estreichera, o malowidłach, znanych obecnie jako dzieła Kulmbacha, i o Zdjęciu z krzyża, któryto obraz »podobno mylnie uważany za dzieło Czechowicza«. — Rastawiecki E., pisząc o Łukaszu Orłowskim (Słownik malarzów polskich, II, Warszawa 1851, p. 84), powiada tylko tyle, że »obrazy jego znajdują się w Krakowie w kilku ołtarzach kościoła P. Marji«. — Eljasz-Radzikowski W. (Kraków dawny i dzisiejszy, Kraków 1902, p. 427), pisząc o kościele Marjackim, mówi, że »przy filarach stoją ołtarze..., pospra-wiane w XVIII w., z współczesnych malarzy obrazami, z których niektóre są dziełami polskiego malarza z Krakowa Orłowskiego, inne znakomitych mistrzów włoskich z epoki rokoka«, zaś (p. 431) »ołtarz Zwiastowania P. Marji z obrazem znakomitego w XVIII w. artysty włoskiego Battoniego«. — Z powyższych wiadomości wynikałoby, że większość obrazów w kościele Marjackim wyszła istotnie spod pendzla Ł. Orłowskiego. Uderza jednak odrazu wahanie w podaniu ilości dzieł tego malarza i brak ich bliższego oznaczenia. Grabowski pisze, że znajdują się one »we wszystkich ołtarzach« z wyjątkiem kilku; Mączyński — że przy kilku wyjątkach występują one »po największej części«, Rastawiecki — że występują w »kilku ołtarzach«, Radzikowski wreszcie powiada, że »niektóre« z obrazów ołtarzowych są dziełami Orłowskiego. — Wobec takiego stanu rzeczy trudno nabrać przekonania do ścisłości owych wiadomości, nie przecząc zresztą, że cały szereg niezbadanych dotychczas obrazów w kościele Marjackim mógł wyjść spod pendzla wspomnianego krakowskiego malarza. Fakt jednak, że ani Grabowski, ani Mączyński nie wspominają o twórcy obrazu Zwiastowania N. P. Marji, a Radzikowski widzi w nim mylnie dzieło Battoniego, pomimo że już w inwentarzu kościoła, ukończonym w roku 1838 (Arch. Aktów Dawnych m. Krakowa, Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, t. I, p. 52), jest zanotowany podpis Pittoniego, znajdujący się na tem malowidle, — fakt ten jest dostatecznym, jak sądzę, argumentem, aby z podaniami przez wspomnianych autorów wiadomościami zbytnio się nie liczyć.

¹ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, pp. XXXVI—VII (komunikat Mycielskiego J. na posiedzeniu dn. 26. III. 1896). — Kopera F. i Pagaczewski J., Polskie Muzeum, Kraków, zesz. II, nr 8 (krótki tekst J. Pagaczewskiego). — Kopera F., Dzieje malarstwa w Polsce, II, Kraków 1926, tabl. 43, p. 268. ² Artysta podpisał się następująco: Gio. Battista Pittoni. O podpisie tym wspomina już inwentarz kościoła ukończony w r. 1838 (Arch. Aktów Dawnych m. Krakowa, Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, t. I, p. 52). Pomimo to obraz uchodził później za dzieło Battoniego (Eljasz-Radzikowski W., Kraków dawny i dzisiejszy, Kraków 1902, p. 431 i Mycielski J. w Sprawozd. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—VII) i dopiero restauracja obrazu w r. 1896 dała sposobność do sprostowania tej mylnej wiadomości (Mycielski J., l. c.). ³ Czuję się w obowiązku wyrazić najgorętsze podziękowanie ks. infułatowi drowi Józefowi Kulinowskiemu, archiprezbiterowi kościoła N. P. Marji, za łaskawe zezwolenie na wyjęcie obrazów

Wiek XVIII, a zwłaszcza jego pierwsza połowa, to czas, w którym Wenecja obejmuje w dziedzinie malarstwa przodujące miejsce we Włoszech. Przebywa wtedy i działa na lagunach, stale lub chwilowo, cały szereg artystów, jak Piazzetta, Sebastiano i Marco Ricci, Cignaroli, Francesco Guardi, Antonio Canal, Bernardo Belotto, Pietro i Alessandro Longhi, Rosalba Carriera i inni, a przede wszystkim czołowy przedstawiciel weneckiego settecenta, Giambattista Tiepolo. W tej plejadzie zajmuje Pittoni swoje własne miejsce, dając w okresie największego rozkwitu swej sztuki szereg dzieł o wybitnej wartości artystycznej.

Twórczość jego obejmuje okres przeszło półwiekowy¹. Zrazu uczeń swego stryja, Francesca Pittoniego, kształci się następnie na dziełach weneckich mistrzów drugiej połowy cinquecenta, studując szczególnie Veronesa. Uważany w pewnej mierze za poprzednika Tiepoła (ur. 1696), jest z nim w ciągłym kontakcie, podobnie jak z Piazzettą i Cignarolim². Już wczesnie zyskuje rozgłos i wzięcie. Dzieła jego są poszukiwane przez dwory zagraniczne³. Znane są dwa jego wielkie obrazy, Śmierć Seneki i Śmierć Agryppiny, znajdujące się w Galerji Drezdeńskiej już w roku 1722⁴. Inne dzieła wykonywa nasz artysta dla dworów w Hiszpanji⁵, Sabaudji⁶, Sardynji i Szwecji⁷; na polecenie Francesca Algarottiego, doradcy Augusta III w sprawach sztuki, maluje dla króla



1. G. B. Pittoni, Zwiastowanie. Kraków, kościół N. P. Marji. Fot. I. Krieger.

z ołtarzy celem ich zbadania i sfotografowania, oraz za ułatwienie poszukiwań w archiwum kościelnym, p. dyrektorowi drowi Feliksowi Koperze za łaskawe zezwolenie na sfotografowanie obrazów w Muzeum Narodowym, oraz p. drowi Marjanowi Friedbergowi za uprzejmą pomoc w poszukiwaniach archiwalnych.

¹ Biblijografia, dotycząca G. B. Pittoniego, zestawiona została w dziełach: Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze* 1922, Milano-Roma 1924, p. 99, Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 78 i Thieme U. und Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933, pp. 119–120. — Zestawienie znanych dzieł Pittoniego w przypuszczalnym częściowo porządku



2. G. B. Pittoni, Zwiastowanie. Wenecja, Królewska Galerja Akademji.

Fot. Alinari.

obraz, przedstawiający Krassusa, wkraczającego do świątyni w Jerozolimie¹. Mnóstwem obrazów przyozdabia kościoły Wenecji i innych miast włoskich. Często razem

chronologicznym opublikowała Coggiola Pittoni L. przy artykule: Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933. Zestawienie dzieł Pittoniego w porządku alfabetycznym według miejscowości dał Voss H. (Thieme U. und Becker F., l. c.). Ponadto dużo nowego materiału dostarcza ostatnia praca Coggiola Pittoni p. t. Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933. ² Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, p. 76. — Cf. Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, pp. 29, 31, 50, 51, 70; Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26) Firenze 1921, p. 4. — W kwestji bliższego określenia genezy sztuki Pittoniego panuje jeszcze duża rozbieżność zdań wśród włoskich historyków sztuki (cf. p. 57). — Ojetti U. (l. c.) wspomina o podróży Pittoniego po Europie; wiadomość ta jednak jest, jak wszystko na to wskazuje, niezgodna z prawdą. Artysta nie opuszczał Wenecji (Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933). ³ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte N. 26), Firenze, nr 1921, p. 5. ⁴ Coggiola Pittoni L., Opere inedite di Giambattista Pittoni, w Dedalo, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 671 i nast. — Cf. Mycielski J., w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—VII. ⁵ Coggiola Pittoni L., Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni, w Rassegna d'arte, XII, Milano 1912, p. 21—3. ⁶ Coggiola Pittoni L., Opere inedite di Giambattista Pittoni, w Dedalo, VIII, pp. 682—8. ⁷ Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933. — Cf. Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933, p. 35—37.

¹ Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, p. 41—42. — Cf. Coggiola Pittoni L.,

z Tiepołem otrzymuje zamówienia na obrazy dla tych samych kościołów. Tak np. dla bazyliki św. Antoniego w Padwie maluje Męczeństwo św. Bartłomieja, do którego odpowiednik, wyobrażający Męczeństwo św. Agaty, wykonuje Tiepolo¹. Współcześni nie szczędzą Pittoniemu zachwytów i pochwał. W r. 1733 wychodzi dziełko, będące rodzajem artystycznej kroniki weneckiej, którego autor tak się wyraża o naszym artyście: »Uno dei primi posti merita questo valente pittore che con sua particolare aggradevolissima maniera si rende degno d'illustre fama«². Znany portrecista Alessandro Longhi nazywa sposób malowania Pittoniego »una maniera di Storico Eccelente; bizzarro ne'suoi vestiti ed ornamenti che danno molto piacere nel contemplare i suoi quadri...«, a wspominając o obrazie, przedstawiającym Cudowne rozmnożenie chleba, dodaje: »Del che facendo la fama giustizia al merito si sparse in guisa che ebbe l'onore di servire la corte di Spagna non solo ma molte altre d'Europa ancora«³. Pittoni należy do pierwszych artystów fundatorów Akademji Weneckiej⁴; w roku 1758, po ustąpieniu Tiepola, staje na jej czele⁵. Wiedzie zresztą żywot spokojny, samotny, zdaleka od spraw publicznych, sam niestrudzony w ciągłej pracy artystycznej, otoczony sympatją i szacunkiem współczesnych. Na starość znalazł się w pewnym opuszczeniu. Umarł w r. 1767, mając lat 80, pochowany w kościele San Giacomo dall'Orto⁶.

Pokolenia późniejsze jakgdyby zapomniały o Pittonim. Cały szereg dzieł — Pittoni obrazów przeważnie nie podpisywał — przeszedł łatwo pod inne nazwiska, jak Tiepola, Sebastjana Ricci, Calestry czy Solimeny⁷. Dopiero ćwierć wieku temu,



3. G. B. Pittoni, Zwiastowanie. Feltre, zbiory hr. Bellati.

Podług »Piccola Collezione d'Arte«.

Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni w Rassegna d'arte, XII, Milano 1912, p. 20. — *Bozzetto* do tego obrazu znajduje się w Galerji Akademji w Wenecji, oznaczone numerem 741 (Katalog z r. 1924). — Cf. Coggiola Pittoni L., Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933, p. 3.

¹ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26), Firenze 1921, p. 5. ² Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, p. 30. ³ Ibidem, p. 31. — Tamże (p. 48) przytoczony jest jeszcze b. pochlebny sąd A. M. Zanettiego z r. 1771. ⁴ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 5. ⁵ Ogetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, p. 76. — Cf. Coggiola Pittoni L., Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933, p. 14. ⁶ Pittoni L., Dei Pittoni artisti veneti, Bergamo 1907, pp. 30 i 63—64. — Cf. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte nr 26), Firenze 1921, pp. 6—8 i 16. ⁷ Ibidem, p. 8.



4. G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowa.

żenie, jakby wyszły spod całkiem innego pendzla¹. Skala tematów naszego artysty jest bardzo szeroka i obejmuje malowidła treści religijnej, historycznej (zwłaszcza z historii starożytnej), biblijnej, mitologicznej, alegorycznej, oraz portrety².

Dla okresu młodości Pittoniego charakterystyczny jest szereg malowideł pełnych słodyczy, wdzięku i sentymentu, o delikatnym kolorycie i jasno tłumaczącej się kompozycji, opartych o sumienne studja³. Szcześnie nabiera Pittoni coraz większej tężyzny w rysunku, kompozycji i fakturze malarskiej, a paleta jego przybiera na

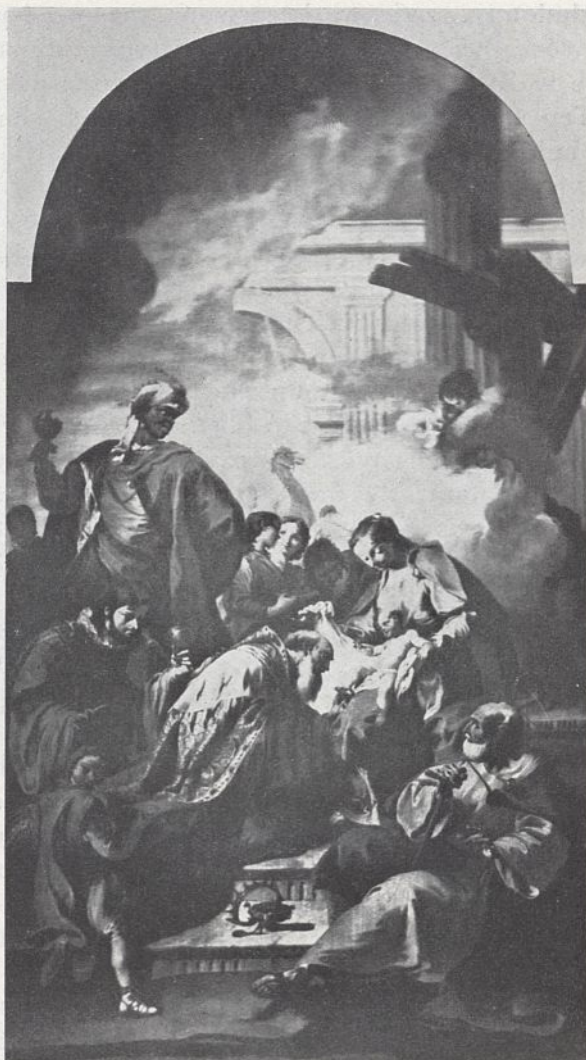
równocześnie z rehabilitacją sztuki settecenta, wszczęto badania, które zmierzają do odkrycia i poznania artystycznej spuścizny Pittoniego. Pierwszym ważnym pod tym względem etapem była praca Laury Coggiola Pittoni, pochodzącej z tejże samej, co i Giambattista, rodziny, wydana w Bergamo w r. 1907 p. t. *Dei Pittoni artisti veneti*, w której autorka zebrała i opublikowała cały znany jej podówczas materiał, dotyczący jego twórczości. Przez lata następne materiał ten wzbogacał się coraz bardziej, przybływały nowe odkrycia, obraz twórczości Pittoniego stawał się coraz wyraźniejszy. Przygotowywana przez L. Coggiola Pittoni wielka monografia artysty, oparta na ostatnich badaniach, pozostaje jednak jeszcze w rękopisie. Krótkie zebranie wiadomości, znanych z monografii z roku 1907, z uwzględnieniem późniejszych odkryć, oraz krótką charakterystykę twórczości Giambattisty dała wspomniana autorka w jednym z tomików »Piccola Collezione d'Arte«. Ostatnich kilka lat przyniosło znowu szereg jej artykułów z tego zakresu.

Już zgóry zaznaczyć wypada, że twórczość naszego artysty w ciągu jego długiego życia przeszła różne fazy; obrazy, pochodzące z okresu pełnego rozkwitu artystycznego, w porównaniu z wcześniejszemi, robią wra-

¹ Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 688, ² Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922*, Milano-Roma 1924, p. 76. ³ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (*Picc. Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, pp. 9—10.

kolorach zdecydowanych i silnych¹. Ze świetnością kolorytu łączy się duże poczucie dekoracyjności. Głównym dziełem Pittoniego, zamykającym wcześniejszy okres jego twórczości, jest olbrzymi obraz w Galerji Akademji Weneckiej, przedstawiający Cud rozmnożenia chleba i ryb (około roku 1725)². Na okres pełnej dojrzałości twórczej, rozpoczynający się, jak sądzić można, w trzecim dziesiątku stulecia, przypada szereg dużej wartości malowideł, jak np. Św. Magdalena w Galerji Królewskiej w Parmie³, Św. Tomasz z Borgo di Val Sugana⁴ i inne, na które w ciągu pracy niejednokrotnie przyjdzie mi się powołać.

Zwiastowanie w kościele Marjackim w Krakowie (fig. 1) należy niewątpliwie do najpiękniejszych dzieł Pittoniego⁵. Kompozycja rzucona jest na płótno z łatwością i wdziękiem⁶, tłumaczy się jasno. Układ jej biegnie po linii odwróconej litery »S«. Nieco afektowaną postać Madonny, podobnie jak i postać zwiastującego archanioła, cechuje jakby francuska wytworność i elegancja. Jakżeż wymowna pod tym względem jest ręka Madonny, podtrzymująca kartę modlitewnika, albo też ułożenie ręki archanioła, ujmującej delikatnie łodygę lilji⁷. W obrazie naszym poznajemy typy kobiece Pittoniego o długich, ostro zakończonych nosach⁸, oraz dziecinne główki aniołków, powtarzające się niemal w każdym religijnym malowidle naszego artysty. Tło jest ciemne, rozjaśnione tylko w kilku miejscach szarozłotawem światłem. Zdecydowane i żywe barwy szat



5. G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Brescja, kościół SS. Nazario e Celso.

Fot. Capitano.

¹ Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 688. — Cf. G. B. Pittoni (*Picc Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, p. 15. ² Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (*Picc. Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, pp. 10–11. — Cf. *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13. — Cf. *Fiocco G.*, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 56, tabl. 67. ³ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (*Picc. Coll. d'Arte*, nr 26), Firenze 1921, p. 15. ⁴ *Ibidem*, tabl. 11. — Dobra reprodukcja w dziele *Ogetti U., Dami L., Tarchiani N.*, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti a Firenze 1922*, Milano-Roma 1924, tabl. 233. ⁵ Wymiary obrazu wynoszą w świetle 228×127.5 cm. Obraz był restaurowany w r. 1830 przez P. Sontaga (*Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego*, fasc. 2, t. I, p. 52, w *Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa*). Druga restauracja nastąpiła w r. 1896 (*Mycielski J.*

Madonny, szafirowa i czerwona, razem z popielatozłotawym kolorem szat archanioła, tworzą zestawienie charakterystyczne dla niektórych dzieł Pittoniego. Odnajdujemy je w Zwiastowaniu, darowanym przez naszego artystę Akademji Weneckiej (fig. 2)¹. Ten sam nastrój, ten sam wdzięk i ta sama wytworność cechują w nim postaci Madonny i archanioła. U Madonny widzimy podobne przechylenie głowy, ten sam typ i tę samą rękę, przyciskającą do piersi rąbek białej chusty. U anioła zaś, czy nie zwraca uwagi ręka, trzymająca tak samo lilję, oraz podobnie szeroko namalowane skrzydło? Tylko koloryt w weneckim obrazie jest o wiele jaśniejszy i pozbawiony kontrastów, występujących w Zwiastowaniu krakowskim.

Dużo stycznych punktów daje nam również porównanie tego ostatniego z trzecim Zwiastowaniem Pittoniego ze zbioru hr. Bellati we Feltre (fig. 3)². Uderza ten sam układ rąk Madonny, klęczącej przy takim samym pulpicie; również ręce anioła wykazują daleko idące podobieństwo, co można powiedzieć także o drobnym, ale charakterystycznym szczególe w postaci koszyczka z robótkami, umieszczonego przy stopniu klęcznika. Przy tej sposobności pragnąłbym zwrócić uwagę, że takie ułożenie na pierwszym planie jakiejś martwej natury, namalowanej przez artystę zawsze z prawdziwym zamiłowaniem, jest jednym ze znamienych szczegółów w obrazach Pittoniego.

J. Mycielski zauważył związek Zwiastowania krakowskiego z twórczością Tiepola³. »Układem pełnym gracji — powiada Mycielski — trochę nadto wydłużonemi postaciami, pochyleniem Madonny i wygięciem anioła tylko Tiepola utwory obraz ten przypomina, a dwa putti w chmurze na lewo są jakby z jego płócien wykrojone. Cały koloryt stanowczo nie jest tiepolowski, dużo ciemniejszy, żywszy, szaty Madonny są szafirowe i czerwone, jak u Tintoretta jeszcze, albo u Palmy Młodszego, a nie różowe i niebieskie — ale światła, łamiące się i rozpryskujące błyski na chmurze, na skrzydłach i białej szacie anioła, na kartach księgi i na poduszce w koszyku są srebrzyste, zupełnie do światel Tiepola podobne«. Stąd też wnosi Mycielski, że »obraz ten z drugiej połowy jego (Pittoniego) cichej zresztą artystycznej kariery pochodzić musi«⁴.

Wobec braku gruntownego opracowania i znajomości całokształtu twórczości Pittoniego nie jest zbyt łatwą rzeczą zdać sobie jasno sprawę z wpływów, jakim artysta nasz ulegał. Rzecz ta nie była dotąd przez nikogo głębiej ujęta. L. Coggiola

w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVI—XXXVII).

¹ Kopera F. i Pagaczewski J., Polskie Muzeum, Kraków, zeszyt II, nr 8 (tekst J. Pagaczewskiego).

² Cf. ibidem. ³ Cf. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 13. Cf. Ricci C., tekst w publikacji Die Galerien Europas, nr 612.

⁴ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26) Firenze 1921, pp. 8—9, tabl. 1. — Cf. Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni, Venezia 1933, pp. 13—14, fig. 6. Obraz reprodukowany jest barwnie w publikacji Die Galerien Europas, nr 612; w katalogu Galerji Akademji Weneckiej (z r. 1924) oznaczony jest numerem 438. — Przy tej sposobności zaznaczam, że prawie wszystkie obrazy Pittoniego, na które się w ciągu niniejszej pracy powołuję, znane mi są z autopsji. ² Reprodukowany w całości przez L. Coggiola Pittoni w L'Arte Cristiana, III, Milano 1915, p. 2, jako ilustracja do artykułu La fede e l'arte di Giambattista Pittoni. ³ Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVII. ⁴ Mycielski J. przeciwstawia Zwiastowanie krakowskie dwom obrazom Pittoniego z Galerji Drezdeńskiej: Śmierć Seneki i Śmierć Agryppiny, pochodzącym sprzed roku 1722, w których wpływu Tiepola jeszcze nie widzi (Sprawozd. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, p. XXXVII).



6. G. B. Pittoni, Pokłon Trzech Króli. Berlin, dawniej zbiory Haberstocka.

Podług G. Fiocco, La pittura veneziana del XVII e XVIII s.

Pittoni zauważa, że na widok niektórych kompozycji Giambattisty przychodzi na myśl Tiepolo, którego nasz artysta twórczością swoją nieco wyprzedza, tak, jak go nieco wyprzedza datą urodzenia¹. Podobnie mówi także czasem o kolorycie obrazów naszego artysty. Z tego też powodu nie uważa go za należącego do szkoły Tiepola². G. Fiocco podkreśla jednak wpływy Tiepola na Pittoniego, twierdząc, że nagły rozwój jego twórczości nie byłby bez tego zrozumiały³.

Trudno się tutaj zapuszczać głębiej w tę kwestję; w każdym razie, gdy chodzi o kompozycję, istnieją pewne, czasem dość wyraźne punkty styczności z twórczością Tiepola, czego dowodem może być jego obraz, przedstawiający św. Kajetana ze świętą Rodziną (w Galerji Akademji Weneckiej)⁴. Archanioł i małe aniołki z krakowskiego Zwiastowania posiadają wprawdzie dużo podobieństwa z aniołami Tiepola w ogólnym charakterze i ruchu, ale są one więcej ziemskie i cielesne w stosunku do prześwieconych postaci anielskich wielkiego mistrza settecenta. Postaci Pittoniego mają też przy częstym konwencjonalizmie więcej elegancji i płynności w ruchach.

Bliższy już nieco dziełom Tiepola pod względem kolorytu i w pewnej mierze

¹ Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, pp. 30–31. ² *Ibidem*, pp. 50–51. — Ob. również tekst na str. 57 niniejszej pracy. ³ Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, p. 57. — Cf. Katalog Galerji Akademji Weneckiej z r. 1924, p. 88, gdzie zaznaczono, iż Pittoni był pod wpływem Tiepola. ⁴ Katalog Galerji Akademji Weneckiej z r. 1924, nr 481; tamże reprodukcja tego obrazu.



7. G. B. Pittoni, Św. Filip Nereusz. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkova.

wrażenia całości jest Pokłon Trzech Króli (fig. 4). Bogactwo, barwność i świetność akcesoriów i szat królewskich, a do pewnego stopnia — w ogólnym znaczeniu — także i sama kompozycja, przypominają z jednej strony Pokłon Trzech Króli Tiepola w Pinakotece Monachijskiej¹, a z drugiej — i to w znacznie większym stopniu — tejże samej treści obraz Veronesa w Galerji Drezdeńskiej². Obraz krakowski jest przybrudzony, skutkiem czego koloryt jego robi wrażenie nieco stłumione, przecież jednak wnosić można o jego dawnym nasileniu³. Jest dzień; niebo błękitne o lekkich chmurkach, przekreślone bladym promieniem belemskiej gwiazdy. Światło słoneczne, padające z góry od lewej, modeluje dość silnie całą grupę, masując ciemne partje, które odcinają się od części oświetlonych prawie bez przejść stopniowych, co tak często da się zauważyć w dziełach Pittoniego. Obraz ten tchnie pogodą i pewnym uczuciem religijnym, którego głównym wyrazem jest w korynym pokłonie pochylona postać staro-króla, o charakterystycznej głowie i wymownym ruchu rąk. Kompozycja przemyślana, prosta i jasna w założeniu. Ruchy postaci zaokrąglone i płynne. Jakąż przytem gracją nacechowany jest ruch Madonny i Jej ręce, znane nam już ze Zwiastowania krakowskiego. Kolor sukni Madonny jest różowy, a płaszcz niebieski, nie czerwony i szafirowy, jak w Zwiastowaniu, a więc bliższy Tiepola⁴. Pozatem występuje zieleń w tle brokatowej kapy kłęczącego króla, króla Murzyna, oraz w stroju pacholęcia, trzymającego turban z koroną; ponadto fiolet w różnych tonacjach aż do szkarłatu, trochę szafiru i jaskrawsza, żółto-zielono-biała plama turbanu Murzyna, odbijająca od jego ciemnej cery. Dość szerokie prowadzenie pędzla wykazuje dużą wprawę i łatwość.

¹ Reprod. w książce Meissner F. H., Tiepolo (Künstler-Monographien, XXII), Bielefeld-Leipzig 1897, fig. 54. ² Reprod. w Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden, 1927, nr 225. ³ Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 230×137 cm. ⁴ Cf. komunikat Mycielskiego J. w Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, Kraków 1900, p. XXXVII.

Niewiadomo, skąd wziął Ambroży Grabowski wiadomość, że krakowski Pokłon Trzech Króli malowany był we Florencji¹. W każdym razie zestawienie go z tej samej treści znanym dziełem Pittoniego w kościele SS. Nazario e Celso w Brescji (fig. 5) mówi samo za siebie. Obraz ten² posiada wymiary znacznie większe od krakowskiego, a kompozycja jest bardziej rozbudowana; koloryt jego jest żywszy i nieco bardziej kontrastowy, jakkolwiek zespół barw wykazuje znaczne analogje. Podobieństwo obu dzieł dotyczy przede wszystkim kompozycji. Ten sam stary, pochylony na klęczkach król, w bogatej brokatowej kapie z gronostajowym kołnierzem, składa hołd Dzieciątku, trzymanemu przez Madonnę o tych samych rysach twarzy. Ruchowi Jej prawej ręki, unoszącej rąbek chusty, odpowiada na obrazie krakowskim analogiczny ruch ręki lewej. Pacholę, trzymające koronę z turbanem, jest to samo, które unosi kapę królewską na obrazie w Brescji. Zwraca uwagę ta sama niemal głowa drugiego króla o ciemnych włosach i ciemnym zaroście, trzymającego złote naczynie w lewej ręce w zupełnie podobny sposób. Pomijając już inne szczegóły, wskażę jeszcze ogólnie na to, że akcja rozgrywa się, podobnie jak na obrazie krakowskim, w dzień, na stopniach jakiejś klasycznej ruiny; zwracają uwagę kolumna i krokwie, przesłonięte częściowo obłokami, w których unosi się para aniołków, będąca prawie koniecznym i typowym akcesorium każdego niemal religijnego obrazu naszego artysty, podobnie jak typowym motywem jest umieszczenie na pierwszym planie martwej natury: korony i złotego naczynia na obrazie w Brescji, a misy z dukatami na malowidle krakowskim.



8. G. B. Pittoni, Św. Karol Boromeusz. Brescja, Tempio della Pace.

Podług »Dedalo«.

¹ Grabowski A., *Historyczny opis m. Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822, p. 104. To samo powtarza się we wszystkich późniejszych wydaniach tej książki. — W inwentarzu kościoła N. P. Marji, ukończonym w roku 1838 (*Inwentarze kościelne Archiwum Senackiego fasc. 2, 1, p. 45*, w *Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa*), uważany jest obraz Pokłon Trzech Królów za dzieło »włoskiego pendzla«.

² Reprodukowany pierwszy raz przez L. Coggiola Pittoni w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 689 jako ilustracja do artykułu: *Opere inedite di Giambattista Pittoni; bozzetto* do tego obrazu znajduje się w *Galerji Barozzi w Wenecji*. *Reprod. l. c.*, p. 691.

Dużo podobieństwa do tego ostatniego wykazuje inny Pokłon Trzech Króli Pittoniego, znajdujący się w Muzeum Miejskim w Padwie¹. Obraz ten, niewielkich rozmiarów, pochodzi — jak sądzę — z późnego okresu twórczości naszego artysty, gdyż widać w nim pewien spadek wartości rysunkowych i malarskich. Prawie nieróżniąca się replika tegoż obrazu, pochodząca z kolekcji Haberstocka w Berlinie, była na wystawie w Palazzo Pitti w r. 1922 (fig. 6). Oba obrazy są typowymi przykładami powtarzania przez Pittoniego raz wystudjowanej kompozycji i tych samych ruchów. Wskażę tylko na postać Madonny, która jest prosto powtórzeniem Madonny krakowskiej. Także typ i ruch św. Józefa pokrywa się niemal w zupełności w obu obrazach, z tą tylko różnicą, że w obrazie krakowskim święty jest zwrócony w stronę prawą (od widza), a w padewskim i berlińskim w lewą. Wkońcu wskażę jeszcze na ową misę ze złotem na pierwszym planie, przypominającą podobny szczegół w malowidle krakowskim.

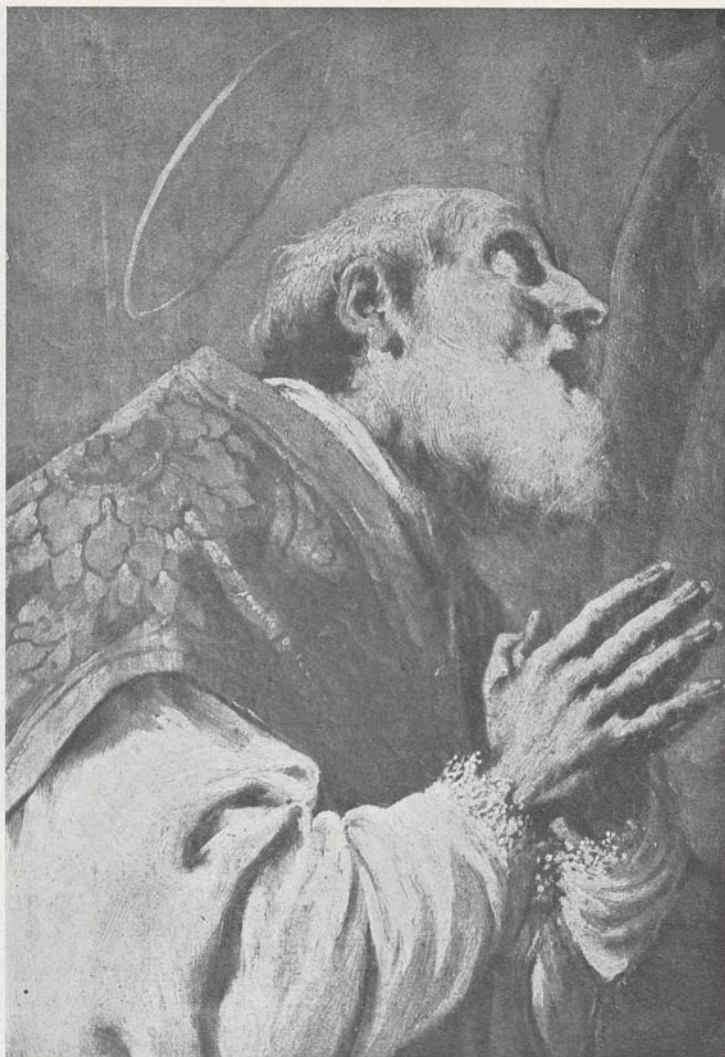
W trzecim skolei obrazie kościoła Marjackiego, przedstawiającym św. Filipa Nereusza (fig. 7), któremu ukazuje się Matka Boża z Dzieciątkiem², uderza przede wszystkim tak silny związek stylistyczny i formalny z krakowskim Pokłonem Trzech Króli, że pomimo znacznego uproszczenia kompozycji wszelka wątpliwość co do ewentualnej różnicy pędzla nie wytrzymuje krytyki. Światłocień jest tu wprawdzie słabszy, ale mimo to odnosi się wrażenie zupełnie tej samej palety malarskiej. Górną część obrazu pokrywają gęste obłoki o stopniowaniu tonów od żółtawego do brązowego; ponad Madonną prześwieca niebo. Suknia Madonny różowa, płaszcz niebieski, tło brokatowego ornatu świętego fioletowe. Biel alby kontrastuje z brudnopopielatą plamą podłogi i szarą mensy ołtarzowej. W obu postaciach, Madonny z Dzieciątkiem i świętego Filipa, odnajdujemy te same typy, z którymi mieliśmy sposobność zapoznać się w przytoczonych powyżej malowidłach Pittoniego. Madonna jest ta sama, która występuje w Pokłonie Trzech Króli w Krakowie, Brescji, Padwie i Berlinie; tym samym ruchem unosi rąbek chusty Dzieciątka, a prawą ręką przytrzymuje je tak samo, jak na obrazie padewskim i berlińskim. Do postaci św. Filipa pozował Pittoniemu ponad wszelką wątpliwość ten sam model, starzec o ascetycznej, pełnej wyrazu twarzy, który jako król klęczy w krakowskim Pokłonie. Powraca on bardzo często w obrazach naszego artysty i należy do najbardziej charakterystycznych jego postaci³. Widzimy go jako Abrahama w Ofierze Izaaka z oratorjum przy kościele S. Francesco della Vigna w Wenecji⁴, jako Piusa V w obrazie kościoła S. Corona w Vicenzy⁵, jako Dawida w Galerji Uffizi we Florencji⁶ i w wielu innych obrazach. Poza św. Filipa, złożenie i faktura jego rąk, a poczęści i charakterystyka twarzy powtarza się nieomal dokładnie w postaci św. Karola Boromeusza na obrazie Pittoniego w Tempio della Pace w Brescji (fig. 8)⁷, gdzie również dostrzegamy takie samo Dzieciątko, stojące

¹ Repr. w książce Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, tabl. przy p. 34. Autorka widzi w tym obrazie wczesne dzieło Pittoniego (o. c. p. 49—51) i datuje go na r. 1720 (Coggiola Pittoni L., *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 12).

² Wymiary obrazu według blejtramu wynoszą 225×135 cm. ³ Cf. Coggiola Pittoni L., *L'arte di G. B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui*, w *Rassegna d'Arte*, XIV, Milano 1914, p. 172. ⁴ Repr. Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 692. ⁵ Repr. ibidem, p. 683. ⁶ Repr. Coggiola Pittoni L., *G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26)*, Firenze 1921, tabl. 25. ⁷ Repr. pierwszy raz przez Coggiola Pittoni w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 687.

na obłoku obok Madonny. Porównywanie różnych szczegółów obrazu krakowskiego z innymi dziełami naszego artysty możnaby snuć jeszcze dłużej, ograniczę się jednak tylko do wskazania na ową parę aniołków, bujającą u góry w obłokach, i na księgę otwartą, która jako charakterystyczny motyw martwej natury na pierwszym planie, znany również z szeregu innych malowideł Pittoniego, wystarczy — jak sądzę — w zupełności do zakończenia analizy porównawczej krakowskiego obrazu.

Czwarty obraz w kościele Marjackim, którym skolei wypadnie się zająć, przedstawia św. Magdalenę (fig. 10), pogrążoną w zamyśleniu i kontemplacji krucyfiksu, trzymanego w prawej ręce¹. Święta ubrana jest w szarą suknię; z ramion jej opadł fioletowo-karminowy płaszcz; karnacje delikatne, włosy ciemno-blond. Plecioną matą, różaniec, wielka otwarta księga, czaszka i biczownica, to akcesoria towarzyszące św. Magdalenie prawie w każdym ówczesnym obrazie. U góry



9. G. B. Pittoni, Św. Filip Nereusz, szczegół. Kraków, kościół N. P. Marji

Fot. E. Włoczkowska-Popkova.

niebo, drzewa i popielatożółty obłok, na którego tle unoszą się trzy rumiane aniołki.

W dorobku artystycznym Pittoniego odnajdujemy obraz, który rzuca decydujące światło na nasze malowidło. Jest nim św. Magdalena w Galerji w Parmie (fig. 11), rodzona siostra świętej z krakowskiego obrazu. Pomimo pewnych różnic w układzie niepodobna nie dojrzeć w obu obrazach ręki tego samego artysty. Wskażę na głowę świętej, charakterystyczny typ kobiet Pittoniego o długim nosie, na tak samo rozpuszczone i ułożone włosy, taki sam ubiór, sposób trzymania krucyfiksu, te same szczegóły (mata plecioną, księga, czaszka, biczownica) i wreszcie na owe trzy unoszące się w obłokach aniołki; umieszczony najniżej powtarza się dokładnie

¹ Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 228×137 cm.



10. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włockowska-Popkowa.

tle, w szczególności zaś kontrastuje dodatnio z ciemnokarminowym płaszczem. Studium anatomiczne sumienne, jednak niepozbawione błędów (stopa prawej nogi). Na pierwszym planie występuje znowu typowa dla Pittoniego martwa natura: hełm, tarcza, kołczan ze strzałami i łuk, ułożone na szafirowej draperji. Identyczne akce-

w obu obrazach. Uderza przytem ten sam sposób malowania i ta sama karnacja. Koloryt św. Magdaleny w Parmie jest nieco inny, niż w malowidle krakowskiem; suknia nie szara, ale szarosina, tło ciemne, burzliwe, żółtawobrunatne. Pod tym względem bliższe wydaje mi się krakowskiej św. Magdaleny małe *bozzetto* obrazu parmeńskiego, znajdujące się w Galerji Akademji Weneckiej (fig. 12)¹.

Wracając do św. Magdaleny w kościele Marjackim, wskażę jeszcze na charakterystyczne dla kobiecych postaci Pittoniego ręce o delikatnych, cienko zakończonych palcach i na typowe dla niego pnie drzew o manierycznie malowanych gałęziach i drobnych listeczkach. Dla porównania zwrócę uwagę choćby tylko na drzewa w Cudownem rozmnożeniu chleba i ryb².

Wystarczy porównać ze św. Magdaleną Męczeństwo św. Sebastjana (fig. 13)³, aby w obydwóch tych dziełach odnaleźć dotknięcie tego samego pendzla. Dowodzi tego modelunek karnacji, kolor włosów identyczny w obu wypadkach, niebo oraz drzewo o charakterystycznie namalowanem listowiu. Ciało świętego, zwieszane w omdleniu, modeluje się i układa w sposób bardzo efektowny na ciemniejszym

¹ Nr 707 katalogu Galerji Akademji w Wenecji z r. 1924. — Reprod. przez Coggiola Pittoni L. w *Rass. d'Arte*, XIV, Milano 1914, p. 179, jako ilustracja do artykułu: *L'arte di G. B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui*. — Reprod. także w *Picc. Coll. d'Arte*, nr 26 (G. B. Pittoni) i w książce: *Dei Pittoni*, Bergamo 1907, p. 54. — Cf. *Opere inedite, rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, p. 46. ² Reprod. w dziele Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, tabl. 68. ³ Wymiary obrazu wynoszą według blejtramu 225×137 cm.

sorta występują w licznych obrazach naszego artysty. Dostrzegamy je np. w kompozycjach, przedstawiających Rodzinę Darjusza przed Aleksandrem w Galerji w Parmie¹, Ofiarowanie Polikseny w paryskim Luwrze², Sisara i Jachele (obraz znany tylko ze sztychu Piotra Monaco)³ i w innych.

Wśród znanych mi z autopsji czy reprodukcji dzieł Pittoniego najbliższa krakowskiemu św. Sebastjanowi jest postać tegoż świętego na obrazie w kolekcji Ingegnoli w Medjolanie⁴. Uderzające jest zwłaszcza podobieństwo głowy opuszczonej na ramię, oraz takich szczegółów, jak np. biała chusta, okrywająca biodra męczennika, drzewo i t. p. Podobny modelunek aktu daje się łatwo zauważyć w postaci zmarłego Seneki na obrazie Galerji Drezdeńskiej (z lat



11. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Parma, Królewska Galerja.

Fot. Croci.

1718—21)⁵, Akteona na jednym z obrazów mitologicznej treści w zbiorach hr. Porto w Trissino pod Vicenzą (z lat 1721—2)⁶, w postaci Izaaka na obrazie w oratorjum przy kościele S. Francesco della Vigna w Wenecji (1742—3)⁷ i Chrystusa w wielkim malowidle Zdjęcie z krzyża w katedrze w Manerbio⁸.

¹ Reprod. Coggiola Pittoni L., *Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni*, w *Rassegna d'Arte*, XII, Milano 1912, p. 25, fig. 8. ² Reprod. ibidem, p. 23, fig. 6. ³ Reprod. Pittoni L., *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo 1907, tabl. przy p. 60. ⁴ Obraz przedstawia św. Sebastjana i Rocha, adorujących Matkę Boską z Dzieciątkiem. Reprodukowała go Coggiola Pittoni L. (*Opere inedite, rivendicate... di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, fig. 24), datując na rok 1747 (*Pseudo influenza francese...*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13). ⁵ Reprod. Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni* w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 675. ⁶ Reprod. ibidem, p. 681. ⁷ Reprod. ibidem, p. 692. ⁸ Reprodukcja u Coggiola Pittoni L., *Opere inedite, rivendicate o poco note di Giam-*



12. G. B. Pittoni, Św. Marja Magdalena. Wenecja, Królewska Galerja Akademji. Fot. Alinari.

największego rozkwitu swego talentu i musiał też być zeń zadowolony, skoro opatrzył go podpisem, niepojawiającym się na żadnym innym obrazie krakowskim. Bardzo znaczne wartości kolorystyczne przedstawia Pokłon Trzech Króli, którego weneckość tak odrazu rzuca się w oczy. W kompozycji, tak prostej zresztą, zwraca uwagę pewnego rodzaju kontrapost w ułożeniu postaci, nachylających się jednak ku sobie w ten sposób, że jedna jest wyżej nieco od drugiej umieszczona, co wytwarza wrażenie rytmu. Dzięki wspomnianemu kontrapostowi kompozycje Pittoniego, zwłaszcza te, które rozwijają się na wysokość, zachowują niemal zawsze równowagę, do czego jako przykład posłużyć może krakowskie Zwiastowanie, albo, w większym stopniu, przypyszny obraz ze św. Tomaszem w Borgo di Val Sugana².

Z trzech pozostałych obrazów krakowskich zwłaszcza Św. Sebastjan narzuca się efektownem i barokowem ułożeniem aktu. Św. Filip Nereusz odznacza się przepysznie malowaną partją głowy i rąk (fig. 9). Wogóle ręce postaci Pittoniego

battista Pittoni, Venezia 1933, fig. 31. Autorka datuje ten obraz na rok 1741 (Pseudo influenza francese..., odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933, p. 13).

¹ Ołtarzowi św. Sebastjana odpowiada ołtarz św. Filipa Nereusza, zaś ołtarzowi Trzech Króli ołtarz św. Magdaleny. ² Reprod. Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Pal. Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, tabl. 233 i Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, tabl. 11.

Pokłon Trzech Króli i Św. Filip Nereusz oraz Św. Magdalena i Męczeństwo św. Sebastjana — to pod kompozycyjnym i stylistycznym względem dwie pary odpowiadających sobie obrazów; mimo to nie wstawiono ich w przeciwległe ołtarze¹. Widocznie nie chciano zmieniać tradycją już uświęconego miejsca ołtarzy, choć zmieniono wówczas całą ich zewnętrzną postać. Pittoni namalował obrazy jako odpowiedniki, ale poszczególne pary dobrał niewłaściwie, nie wiedząc, jak one w kościele będą rozmieszczone.

Zastanawiając się nad wartością artystyczną obrazów Marjackich, przyznać trzeba, co już na początku pracy zaznaczyłem, że najwyżej pod tym względem stoi Zwiastowanie. Rozmach, umiejętne skonstrastowanie światła i cienia, subtelne zestawienie barw, harmonja ruchów i linii — wszystko to stawia to dzieło, będące wyrazem silnego temperamentu artystycznego, w rzędzie najlepszych utworów Pittoniego. Artysta musiał ten obraz namalować w okresie

to szczegól, który artysta oddawał z wielkim wyczuciem i umiłowaniem. Do najlepszych jego typów należą typy starców, których twarzom nadaje najczęściej wyrazu. Pozatem w wyborze typów niezbyt jest szczęśliwy¹, wyjąwszy chyba owe dziecinne główki aniołków, do których wiele studjów, wykonanych sangwiną, przechowuje Galeria Akademji Weneckiej. Zwraca natomiast uwagę wytworność postaci i ich ruchów². Z dużym zamiłowaniem maluje nasz artysta draperje i akcesorja, zwłaszcza martwe natury. Wogóle nad techniką malarską i rysunkiem panuje Pittoni doskonale, tworzy łatwo i z wprawą³. »Lubi on świetność (*festività*) kolorytu, uzyskując ją bez zastosowania barw nadmiernie żywych, ale dając jużto lekkie przejścia, jużto śmielsze przeciwstawienia, które nietylko nie szkodzą, ale raczej pomagają do zharmonizowania całości, dochodzi zwłaszcza przy bogactwie draperji do efektu światłocienia, przepychu (*suntuosità*) i żywości«⁴. Doskonałym przykładem pod tym względem jest krakowski Pokłon Trzech Króli. Gdy Pittoni maluje chmury, daje im pewien złotawopopielaty ton, którym przesyca także częściowo inne partje obrazu (np. w Zwiastowaniu krakowskim).

Powtarzanie tych samych postaci, póż, kompozycyj, ruchów, a nadto różnych szczegółów jest naturalnie ujemną stroną artysty. Indywidualność jego nie była widocznie dość silną, aby się uchronić od manieri. Moznaby na pierwszy rzut oka — pisze L. Coggiola Pittoni — myśleć o ubóstwie fantazji i konwencjonalizmie sposobu malowania⁵. Pani Pittoni tłumaczy jednak wspomniane zjawisko w twórczości Giambattisty okolicznością, że — podobnie jak współcześni mu artyści — był zmuszony do dużej produkcji obrazów. W obrazach tych poszczególne elementy nie mogły się nie powtarzać w nowych zestawieniach; warunki bowiem były tego rodzaju, że artysta musiał pracować bardzo szybko, a powtarzanie różnych szczegółów przyspieszało wykonanie. Szczegóły te jednak przeszły poprzednio przez okres sumiennego wypracowania⁶.

Eklektyzm, cechujący w dużej mierze dzieła Pittoniego, znajduje wytłumaczenie w ogólnym charakterze malarstwa włoskiego początku XVIII wieku. Od studjum weneckich mistrzów drugiej połowy XVI w. (Veronese) idzie Giambattista drogą utartych kompozycyjnych schematów malarstwa barokowego (np. kompozycja na przekątni). W ramach współczesnego mu artystycznego środowiska Wenecji odnajdujemy cały szereg zbieżności z jego sztuką w dziełach starszych nieco odeń malarzy, jak Niccolo de Grassi i Sebastiano Ricci. Pierwszy z nich to według hipotezy G. Fiocco główny nauczyciel Pittoniego w pierwszej fazie jego twórczości, na którą później rozstrzygający wpływ miał wywrzeć genjusz Tiepola⁷. Innego zdania jest L. Dami, który sądząc, że niekoniecznie należy szukać źródeł sztuki Giambattisty u Tiepola (i w tym sensie pokrywa się ze zdaniem L. Coggiola Pittoni), widzi w Sebastjanie Riccim duchowego ojca naszego artysty⁸.

¹ Ricci C., tekst w publikacji Die Galerien Europas, nr 612. ² Cf. Ricci C., l. c. ³ Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni (Picc. Coll. d'Arte, nr 26), Firenze 1921, p. 12—13. ⁴ Ibidem, p. 12. ⁵ Coggiola Pittoni L., Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni, w Rassegna d'Arte, XII, Milano 1912, p. 41. ⁶ Ibidem. ⁷ Fiocco G., La pittura veneziana del Seicento e Settecento, Verona 1929, pp. 56—7 i 78. O pokrewieństwie artystycznym Pittoniego z Sebast. Riccim wspomina Fiocco tylko mimochodem (o. c. p. 56). ⁸ Ojetti U., Dami L., Tarchiani N., La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Pal. Pitti a Firenze 1922, Milano-Roma 1924, p. 39. — W sprawie reminiscencyj francuskich w twórczości Pittoniego wystąpiła Coggiola Pittoni L., (Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni, odbitka z Rivista di Venezia, Agosto 1933), dowodząc bezpodstawności tych przypuszczeń. Prace Kom. Hist. Sztuki, T. VI.



13. G. B. Pittoni, Św. Sebastjan. Kraków, kościół N. P. Marji.

Fot. E. Włoczkowska-Popkowa.

Dawnych m. Krakowa, nie dały żadnego rezultatu, ani co do daty sprowadzenia obrazów ani też żadnych wzmianek, dotyczących ich twórcy (z wyjątkiem Zwiastowania)⁵. Rejestry wydatków kościelnych nie wspominają też o ołtarzach marmuro-

Obrazy krakowskie ze względu na wartość artystyczną tworzą niewątpliwie poważny przyczynek do poznania twórczości Pittoniego. Pochodzą też — jak sądzę — z dojrzałego okresu twórczości artysty. Pokłon Trzech Króli w Brescji, któremu obraz krakowski jest tak bardzo bliski, pochodzi z lat 1739/40¹, zaś Św. Karol Boromeusz, w którym uderza związek ze Św. Filipem Nereuszem, przypada na rok 1737². Na r. 1745 datuje L. Coggiola Pittoni Św. Magdalenę w Gallerji Parmeńskiej³. Nie wydaje mi się, aby malowidła nasze dzielił od siebie dłuższy okres czasu. Być może, że sprowadzone do Krakowa zostały równocześnie, albo w krótkich odstępach, a malowane musiały być na zamówienie, gdyż są wymiarami dostosowane do ołtarzy. Jestem też dlatego skłonny uważać obrazy krakowskie za powstałe mniej więcej w ciągu czwartego i piątego dziesiątka XVIII stulecia, przyczem sądzę, że Zwiastowanie zostało najwcześniej wykonane. Bliższe określenie, kiedy powstał ten obraz, napotyka na duże trudności wobec faktu, że tej samej treści malowidło z Feltre (fig. 3) pochodzi, zdaniem L. Coggiola Pittoni, z r. 1714, a Zwiastowanie w Gallerji Akademji w Wenecji (fig. 2) jest datowane na lata 1757—1758⁴.

Poszukiwania w archiwum kościoła Marjackiego, jak i w Archiwum Aktów

¹ Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 689. — Cf. *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 12. ² Coggiola Pittoni L., *Opere inedite di Giambattista Pittoni*, w *Dedalo*, VIII, Milano-Roma 1927/8, p. 687. ³ Coggiola Pittoni L., *Pseudo influenza francese nell'arte di Giambattista Pittoni*, odbitka z *Rivista di Venezia*, Agosto 1933, p. 13. ⁴ Cf. *ibidem*, pp. 12—13, oraz Coggiola Pittoni L., *Opere inedite, rivendicate e poco note di Giambattista Pittoni*, Venezia 1933, pp. 13—14. ⁵ Cf. p. 42, przypis 2.

wych. Widocznie ks. Jacek Łopacki fundował je z własnej szkatuły i sam obrazy do nich sprowadził¹. Są one godną po nim pamiątką i świadczą o jego kulturze oraz wysokim smaku artystycznym. Ołtarze, w których te obrazy pomieszczono, i bramki kaplic przedstawiają się na tle ówczesnej sztuki krakowskiej dodatnio, a ufundowany również przez infułata Jacka Łopackiego ołtarz Chrystusa cudownego w południowej nawie, do którego włączono Stwoszewski krucyfiks i spiżowe kolumny z szesnastowiecznej kaplicy Wizembergów, jest jako całość nieprzeciętnym i bardzo nastrojowym dziełem sztuki. Z dodatków wprowadzonych do kościoła Marjackiego za archiprezbiterjatu ks. Łopackiego jedynie oszalowanie gotyckich arkad i opilastrowanie gotyckich filarów, usunięte zresztą pod koniec XIX wieku, musi się uznać za szczegóły chybione. Oczywiście można i musi się żałować, jeżeli przy sposobności tych wszystkich zmian poniszczono jakieś cenne zabytki średniowieczne, niepodobna jednak dziwić się temu i specjalnie obwiniać o to ks. Łopackiego, żył on bowiem i działał w epoce baroku, a barok, jak każda żywotna i twórcza epoka sztuki, nie liczył się z zabytkami wieków ubiegłych, wymieniając je na dzieła nowe w tem przeświadczeniu, że one dopiero będą mieć wartość wieczystą. Bezstronność każe przyznać, że to, co podówczas sprawiono, ma naogół poziom wysoki, a ołtarz Chrystusa cudownego i obrazy Pittoniego nawet bardzo wysoki. Obrazy weneckiego mistrza² należą też niewątpliwie do najpiękniejszych dzieł włoskiego settecenta na ziemiach polskich, będąc zarazem jednym z licznych dowodów ożywionych stosunków artystycznych Polski z Włochami w owym czasie.

I QUADRI DI G. B. PITTONI NELLA CHIESA DELLA VERGINE MARIA A CRACOVIA

(Rendiconto)

L'unica opera del Pittoni finora conosciuta in Polonia era l'Annunciazione nella chiesa della Vergine Maria a Cracovia (fig. 1), contrassegnata dalla firma di questo pittore. L'esame degli altri quadri del XVIII secolo nella stessa chiesa ha dimostrato, che ivi si trovano ancora quattro quadri del Pittoni. Tutto sta ad indicare che Don Giacinto Łopacki, avente negli anni 1723—1761 la dignità di arciprete, ha trasportato questi quadri nel tempio di Cracovia. Questi quadri sono collocati in altari del XVIII secolo, di marmo nero, e rappresentano: il Martirio di S. Sebastiano (fig. 13), l'Adorazione dei Magi (fig. 4), la Madonna col Bambino, che appare a S. Filippo Neri (fig. 7, 9) e Santa Maddalena (fig. 10). Fra questi quadri

¹ Laskiewicz J. K. (Wdzięczność stoł. m. Krakowa... Jackowi Augustynowi Łopackiemu etc., Kraków 1761) pisze między innymi: »Cokolwiek ozdoby... ten kościół (Marjacki) ma iużto... w marmurowych y mozaikowych ołtarzach... wszystko to ma z usilnego starania pobożnego W. zeszłego Prałata« (C₁), i dalej »... Tutejszy kościół (Marjacki), który tak srebrem... iużto w dostatnich aparatach... y obiciach testamentem oddanych, iuż w znacznych summach na poprawę kościoła wyliczonych, iuż to w marmurach, ołtarzach, obiciach... choynie (Łopacki) zbogacił y udarował, nadto wyborym malowaniem przystroił«. (D₂). — O wzniesieniu przez Łopackiego ołtarzy marmurowych i przyozdobieniu świątyni malowidłami wspomina także Włyński Z., Exemplar Vitae et Mortis H. Łopacki (1762). — Wreszcie na nagrobku marmurowym ks. Łopackiego, tkwiącym w ścianie zewnętrznej kościoła Marjackiego tuż obok wejścia do prezbiterjum od strony kościoła św. Barbary, czytamy, że: »... Ecclesiam integram cupro, Altaria omnia marmoribus, Parietes serico, sacella picturis textit, dum rexit...« ² Korzystając ze sposobności omówienia obrazów Pittoniego w kościele Marjackim, dodam, że w kościele św. Marka w Krakowie, na północnej ścianie prezbiterjum wisi obraz, wykonany olejno na płótnie (wymiary około 150×130 cm), przedstawiający Komunię św. apostołów. Malowidło to, o przeciętnej wartości artystycznej, wyszło niewątpliwie spod pędzla jakiegoś ośmnastowiecznego, najprawdopodobniej krakowskiego malarza. Wzorem był mu miedzioryt Piotra Monaco (reprod. Coggiola Pittoni L., G. B. Pittoni, Picc. Coll. d'Arte, nr 26, Firenze 1921, tabl. 30), wykonany podług niedochowanego już dzisiaj obrazu G. B. Pittoniego. Malarz wprowadził pewne zmiany w kompozycji, opuścił np. postać anioła w górnej części obrazu, dodał natomiast postać dwunastego apostoła.

di grande valore artistico l'Annunciazione sta al primo piano. I quadri della chiesa della Vergine Maria per la composizione, il colore e la fattura si riallacciano strettamente ai celebri lavori del Pittoni. Fra questi si avvicinano all'Annunciazione di Cracovia (fig. 1) soprattutto l'Annunciazione della Galleria dell'Accademia di Venezia (fig. 2) e l'Annunciazione della raccolta del conte Bellati di Feltre (fig. 3), L'Adorazione dei Magi (fig. 4) possiede molta somiglianza coi quadri rappresentanti lo stesso tema, che si trovano nella chiesa dei Santi Nazario e Celso a Brescia (fig. 5), nel Museo di Padova e già nella raccolta Haberstock a Berlino (fig. 6); S. Filippo Neri (fig. 7, 9) è molto vicino al S. Carlo Borromeo del Tempio della Pace a Brescia (fig. 8); S. Maddalena (fig. 10) possiede molti elementi comuni colla S. Maddalena della Galleria Reale di Parma (fig. 11) (bozzetto nella Galleria dell'Accademia di Venezia (fig. 12). Anche la modellazione del nudo di S. Sebastiano (fig. 13) si riconnette alla modellazione del nudo di altri quadri di Pittoni. I quadri cracoviani furono eseguiti come è presumibile, intorno alla quarta e quinta decade del XVIII secolo; come primo di essi in ordine di tempo si deve considerare l'Annunciazione. Questi quadri arricchiscono notevolmente l'eredità fino ad oggi conosciuta del pittore veneziano e oltre ciò appartengono alle migliori opere del settecento italiano che si trovano in Polonia.

TADEUSZ MAŃKOWSKI
SZTUKA ORMIAN LWOWSKICH

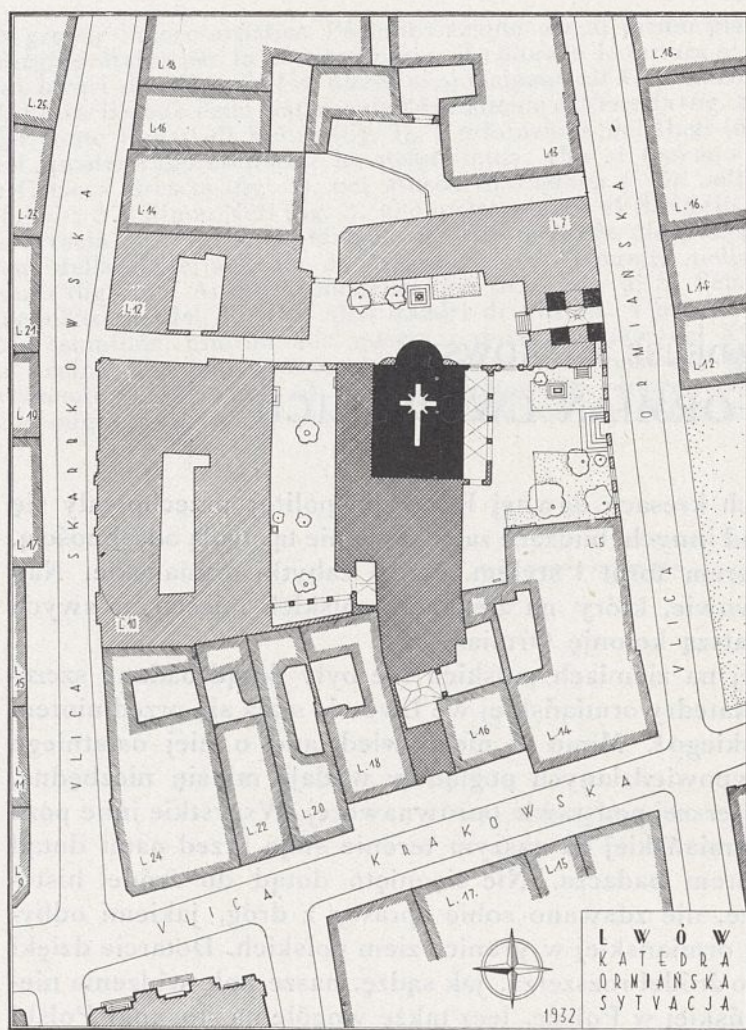
Na południowo-wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej przechowały się jeszcze zabytki sztuki odrębne od innych, budzące zaciekawienie tą swoją odrębnością, różnym od otoczenia charakterem form i stylem. Są to zabytki ormiańskie. Najwięcej ich stosunkowo we Lwowie, który na ziemiach polskich mieścił w swych murach najliczniejszą i najbogatszą kolonję Ormian.

Zabytki sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich nie były dotąd badane szczegółowo. Jedynie architektura katedry ormiańskiej we Lwowie stała się przedmiotem badań ks. Żyły¹ i dr Piotrowskiego². Mimo to nie powiedziano o niej ostatniego słowa, i rewizja dotychczas wypowiedzianych poglądów wydaje mi się niezbędną, koniecznym oparcie badań na szerszej podstawie porównawczej. Wszystkie inne poza architekturą przejawy sztuki ormiańskiej na naszym terenie stoją przed nami dotąd prawie nietknięte myślą i piórem badacza. Nie sięgnięto dotąd do źródeł historycznych w dostatecznej mierze, nie zdawano sobie sprawy z dróg, jakimi odbywała się wędrówka form sztuki ormiańskiej w granice ziem polskich. Dotarcie dzięki sprzyjającym okolicznościom do źródeł rozszerza, jak sądzę, nasze pole widzenia nie tylko na problem sztuki ormiańskiej w Polsce, lecz także wogóle na stosunki Polski ze Wschodem azjatyckim na długiej stosunkowo przestrzeni czasu od XIV do XVIII wieku.

Studjum wstępne dla niniejszej pracy o sztuce Ormian w Polsce stanowiły moje badania, dotyczące »Archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej«, zawarte w artykule ogłoszonym w czasopiśmie »Archeion« zeszyt X, 1932 r. Wiele też zawdzięczałam łaskawej pomocy innych osób.

Niech mi wolno będzie złożyć najszczerze wyrazy podziękii przedewszystkiem Instytutowi Architektury Polskiej Politechniki Lwowskiej i jego kierownikowi prof. dr inż. Marjanowi Osińskiemu, który zrozumiał całą doniosłość współpracy architekta z historykiem sztuki. Prof. Osiński podjął i przy pomocy asystenta inż. Feliksa Markowskiego i słuchaczy Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej dokonał pomiarów i zdjęć z całości i szczegółów katedry ormiańskiej we Lwowie, oraz idealnej rekonstrukcji pierwotnej jej architektury. Te zdjęcia prof. Osińskiego

¹ Żyła W. ks., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919. ² Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.



1. Lwów, otoczenie katedry ormiańskiej. Plan sytuacyjny.
Zdjęcie Instytutu Architektury Pol. Politechniki Lwowskiej.

Lwowie. Archiwum mechtarzystów w Wiedniu zawiera bowiem przeważną część dawnego archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej, a o. Akinian nie szczędził mi łaskawej i ofiarnej osobistej pomocy w poszukiwaniach archiwalnych i tłumaczeniu tekstów ormiańskich.

Uprzejmości ks. arcybiskupa Garegina Ovsepiana w Eczmiadzinie w Armenii zawdzięczam wreszcie materiały, dotyczące rękopisu z roku 1619, powstałego we Lwowie, a znajdującego się w dawnej bibliotece patriarchatu ormiańskiego (obecnie państwowej) w Eczmiadzinie. Arcybiskup Garegin Ovsepian był łaskaw nadesłać mi nie tylko fotograficzne zdjęcia minjatur, ale i szczegółowy opis tego rękopisu, oraz zestawienie i opisy innych rękopisów biblioteki eczmiadzińskiej, których minjatury powstały pod wpływem minjatur rękopisu z roku 1619 i w stylowym związku z nimi.

są podstawą niniejszej pracy, o ile ona dotyczy katedry ormiańskiej. Składam też na tem miejscu gorące podziękowanie prof. Osińskiemu za niezmiernie sumienną i ścisłą pracę, uważając go za współautora studjum o katedrze ormiańskiej.

Również winien jestem szczerą wdzięczność dyrektorowi Muzeum Archeologicznego w Teodozji na Krymie, N. S. Barsamowowi, za którego łaskawem pośrednictwem otrzymałem plany i fotografie kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, oraz bogaty zbiór fotografii innych zabytków ormiańskich, umożliwiające mi studjum porównawcze.

Wdzięczność moja należy się też o. Nersesowi Akinianowi, uczonemu filologowi ormiańskiemu, przełożonemu zakonu oo. mechtarzystów w Wiedniu, w których archiwum zbierałem materiały, odnoszące się do sztuki ormiańskiej, w szczególności ormiańskiego malarstwa minjaturowego we

Nadto w tłumaczeniu tekstów ormiańskich dla mego użytku udzielili mi swej łaskawej pomocy ks. kanonik Paweł Kirmizian, ks. dr Aładżadżian i dr Eugenjusz Słuszkiewicz we Lwowie. Za informacje, dotyczące ostatniej restauracji katedry ormiańskiej, wdzięczność moja należy się inż. Mieczysławowi Teodorowiczowi, kierownikowi ówczesnych prac restauracyjnych, inż. Kazimierzowi Teodorowiczowi, inż. Michałowi Łużeckiemu, tudzież konserwatorowi dr Józefowi Piotrowskiemu.

Wkońcu wyjaśniam, że w cytatach w języku ormiańskim przyjęto zasadę transkrypcji fonetycznej.

I

GENEZA ŚREDNIOWIECZNEJ KATEDRY ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE

Podział dziejów architektury ormiańskiej na okresy. — Daty dotyczące erekcji i budowy katedry ormiańskiej. — Widok pierwotny katedry. — Późniejsze dobudowy i przeistoczenia. — Fundatorowie. — Rola biskupów w zatwierdzeniu planów. — Osoba architekta.

Czas największego rozkwitu architektury ormiańskiej to wczesne średniowiecze. Na jej znaczenie w ogólnym rozwoju dziejów sztuki zwrócono uwagę stosunkowo dopiero niedawno. Toros Toramianian, współpracownik Strzygowskiego, historyk architektury ormiańskiej, dzieli jej dzieje na cztery okresy, z których pierwszy sięga od IV do VII wieku i wykazuje wpływy architektury rzymskiej. Drugi okres to odrodzenie sztuki ormiańskiej w VII w. z zaznaczającymi się w niej wpływami syryjskimi i sasanidzko-perskimi. Trzeci okres stanowi rozkwit architektury w Armenji w IX i X wieku i wykazuje niezwykłą różnorodność typów architektury. Po przeszło wiekowej przerwie, spowodowanej klęskami wojennymi i politycznymi, data 1198 r. i przejście Armenji pod władzę obcą rozpoczyna czwartą epokę sztuki ormiańskiej w nowym stylu. Zwą go stylem arabskim lub seldżujskim, bez bliższego uzasadnienia tego określenia, gdyż raczej o wpływach perskich mogłaby być mowa w tym okresie. Persja jednak była wówczas pod władzą polityczną Arabów. Epoka ta czwartego odrodzenia sztuki ormiańskiej trwa do połowy XIII w., poczem następuje pewien jej zastój i naśladownictwo tradycyjnych wzorów¹.

Tak przedstawiają się w najogólniejszym ujęciu według Toramianiana dzieje ormiańskiej architektury w Armenji właściwej. W dotychczasowych badaniach sztuki ormiańskiej pomijano jednak fakt, że z chwilą zahamowania jej rozwoju w Armenji wskutek katastrof politycznych sztuka ta znalazła swój dalszy ciąg wśród emigracji ormiańskiej, na obcych terenach narodowych, na których osiedli Ormianie, nie tworząc jak w Armenji, a potem w Cylicji, osobnego państwa, lecz żyjąc wśród obcych w większych skupieniach. Dotyczy to zwłaszcza najświetniej przez Ormian rozwiniętej ze sztuk, architektury, przedewszystkiem architektury kościelnej. Osiedlając się wśród obcych, Ormianie budowali według wzorów swych, pozostawionych w ojczyźnie, świątynie, chroniąc przez to swą religijną i narodową odrębność. Równocześnie jednak ulegali niewątpliwie wpływom otoczenia także i w zakresie architektury. Wytwarzają się z biegiem czasu na nowoosiedlonych przez Ormian terenach nieco

¹ Oryginalna praca Toramianiana o »Epokach architektury ormiańskiej« wyszła w języku ormiańskim w czasopiśmie »Anahit« w Paryżu w roku 1911. Cytowana w Maclera F., *Trois conférences sur l'Arménie faites à l'Université de Strasbourg. Annales du Musée Guimet*, t. 46, Paris 1927; tenże, *Trois conférences sur l'Arménie faites à la Fondation Carol I à Bucarest. Annales du Musée Guimet*, t. 49, Paris 1929 i tenże, *Autour de l'art arménien. Revue des Arts Asiatiques*, III Année (nr 1), 1926.

odrębne od architektury macierzystej w Armenji typy kościołów, o cechach w stosunku do niej poniekąd prowincjonalnych.

Tego rodzaju sztukę ormiańską znajdujemy także w Polsce, pominiętą przez dotychczasowych badaczy sztuki na terenie Armenji właściwej. Strzygowski w swem monumentalnem dziele¹ zastanawia się szczegółowo nad możliwymi wpływami architektury ormiańskiej na rozwój architektury w Europie, jednakże badania swe przeprowadza tylko do czasu około r. 1100, nie interesując się późniejszymi dziejami architektury ormiańskiej.

Kwestja wpływów ormiańskich na rozwój architektury, zarówno bizantyńskiej jak i zachodnioeuropejskiej, której tyle pracy poświęcił Strzygowski na podstawie zdjęć Toramaniana, nas prawie że nie dotyczy. Na terenie Polski bowiem mamy do czynienia nie z wpływami, lecz bezpośrednio z samą sztuką i architekturą ormiańską, przyniesioną do południowo-wschodnich województw Rzeczypospolitej przez osiadłych w nich Ormian-emigrantów już w czasie, jaki nastąpił po owym czwartym — według Toramaniana — okresie dziejów sztuki ormiańskiej. Mamy zatem u nas samych do czynienia z przejawami schyłkowymi tej sztuki, mimo wszystko przecież jeszcze interesującymi i oryginalnymi. Ponieważ zabytki tej architektury ormiańskiej w Polsce zachowane są podziśdzień, zająć się niemi bliżej jest naszym obowiązkiem. Dotyczy to szczególnie zabytków we Lwowie, gdzie najwybitniejszą przedstawicielką architektury przyniesionej z Armenji azjatyckiej znajdujemy w lwowskiej katedrze ormiańskiej.

Nie do jednej tylko lwowskiej katedry powinnyby ograniczyć się jednak zainteresowanie zabytkami architektury ormiańskiej. W samym Lwowie istniały prócz katedry jeszcze trzy inne kościoły ormiańskie, a to pochodzący z XV w. kościół św. Krzyża, dalej kościół św. Anny z klasztorem, zbudowany w XVI w., i również z tego mniejwięcej czasu pochodzący kościół św. Jakóba. Dwa ostatnie kościoły po kasacie w roku 1784 uległy zburzeniu i rozebraniu. Pierwszy z nich, kościół św. Krzyża, w dzisiejszej swej postaci pochodzący z pierwszej połowy XVII w., nie wykazuje śladów architektury ormiańskiej. Poza Lwowem znane nam zabytki architektury ormiańskiej na ziemiach polskich znajdują się jeszcze w Jazłowcu² i dalej na wschód w Kamieńcu Podolskim, dziś niedostępne poza granicami Polski. Na pierwszym miejscu jednak zawsze budzić musi zainteresowanie katedra lwowska.

W opracowaniu dziejów Lwowa zwykli dotąd historycy opierać się na kronice Józefa Bartłomieja Zimorowicza. Źródło to jednak, o ile chodzi o rzeczy chronologicznie dalej wstecz od jego czasów sięgające, niezawsze jest ściśle. O budowie katedry ormiańskiej we Lwowie wspomina Zimorowicz dwukrotnie, raz pod datą 1363 r., drugi raz 1437 r. Obie zapiski kronikarskie, pod temi datami podane, mówią właściwie to samo³.

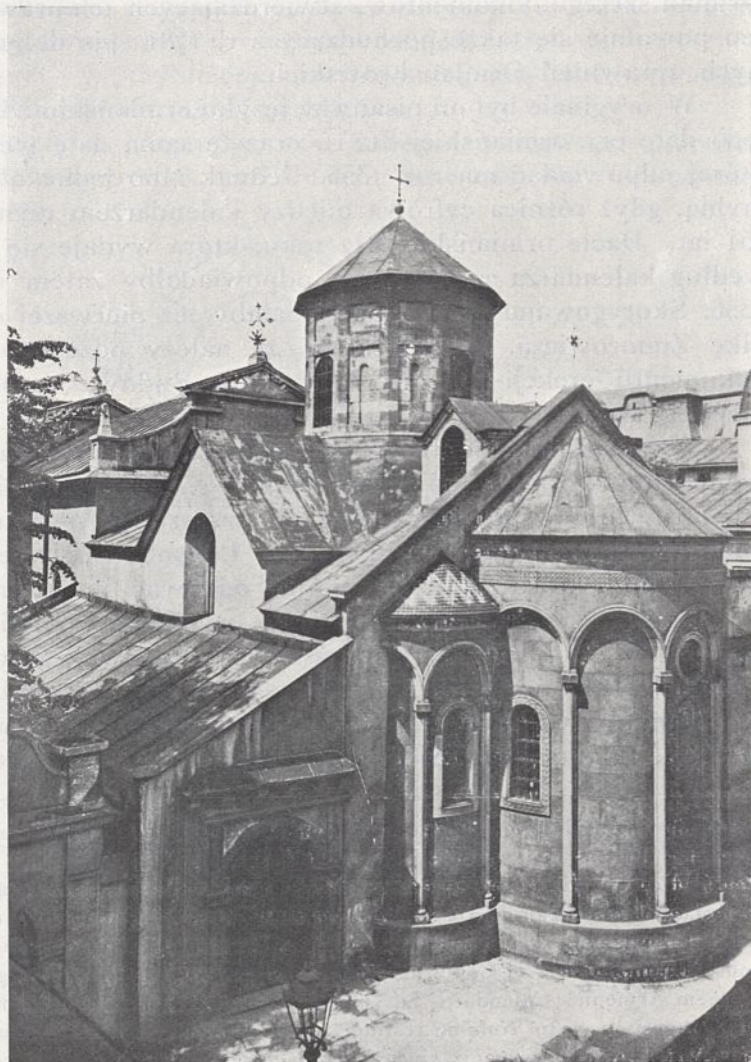
Zimorowicz podaje w nich, że katedrę ormiańską i katedrę ruską św. Jura stawiał w tym samym czasie jeden i ten sam architekt, obie podobnym do siebie

¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918. ² Materiały, dotyczące zabytków ormiańskiego budownictwa w Jazłowcu, znajdują się w ręku dra Z. Hornunga, który je zamierza opracować. Dlatego w niniejszem studjum ich nie uwzględniono. ³ 1363. *Ecclesia Armenorum et S. Georgii. Eadem tempestate Armeni quoque delubrum suum hermaphroditum opere latericio erigebant, uno eodemque architecto Dore usi, qui fore fanum Georgitanum in scopulo, urbi impendenti, Russi struebat, quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum.* — 1437. *Ecclesiae Armenorum*

kształtem, — »schema uniforme fabricae«, jak powiada w zapisce z roku 1363, i »duo delubra analoga« — »pari filo et schemate«, jak mówi w zapisce z r. 1437. O ile pierwsza zapiska zdaje się odnosić do rozpoczęcia budowy obu katedr, o tyle druga prawdopodobnie ma na myśli ich wykończenie (hoc tractu temporis duo delubra... substruebant).

Wspólne omawianie pod temi datami równoczesnej budowy dwóch lwowskich kościołów doprowadzić mogło Zimorowicza do pewnych nieścisłości. Nie wszystkie może daty, odnoszące się do budowy jednej katedry, odpowiadały równocześnie budowie drugiej, omawianej łącznie przez kronikarza. O ile chodzi o samą tylko katedrę ormiańską, to dla ustalenia dat jej budowy sięgnąć musimy do innych, poza kroniką Zimorowicza źródeł, współczesnych samej budowie, zatem mniej budzących wątpliwości.

W aktach Metryki Koronnej¹ zachował się dokument erekcyjny katedry ormiańskiej, coprawda nie w oryginale, lecz w łacińskim jego tłumaczeniu. Przytoczono go wśród wniesionego w r. 1641 przez lwowskich



2. Lwów, katedra ormiańska. Widok dzisiejszy.

Fot. L. Wieleżyński.

et S. Georgii struuntur. Armeni et Russi uno eodemque architecto usi, hoc tractu temporis duo delubra analoga pari filo et schemate substruebant. Armeni quidem moenia Deiparae Virgini ad aethereum thalamum translatae, Russi suburbanum veterano gentis commilitoni, divo Georgio. — Zimorowicz J. A., Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899, pp. 69, 83.

¹ Archiwum Główne w Warszawie. Metr. Kor. księga 187, karty 139—173. — Sequitur privilegium Foundationis Ecclesiae Armenorum in Civitate Leopoliensi ex originali Armenico idioma in Pergameno conscripto in Latinum de verbo ad verbum transpositum cum subscriptione testium infranominatorum, Cuius ea sunt verba. Iesus Christus Scriptura Foundationis Sanctae Ecclesiae. Haec est voluntatis nostrae et fidei Scriptura Iacobi filii Szahin Sachi incolae Cafensis, et Panosii filii Abrahami incolae Nahelensis qui dedimus istam scripturam fidei Nostrae. Quia votum facimus Sanctae Dei genitrici et aedificavimus Sanctam Ecclesiam in Civitate Leopoliensi Armenae confessionis ritus Sancti Illuminatoris, obedientibus Praeco Kom. Hist. Sztuki. T. VI.

Ormian szeregu dokumentów, stwierdzających ich prawa i przywileje. Na dokument ten powołuje się także pochodzący z r. 1781 spis dokumentów¹, dotyczących dawnych uprawnień Ormian lwowskich.

W oryginale był on pisany w języku ormiańskim. Łacińskie tłumaczenie podaje jego datę ery ormiańskiej 812 r., oraz tę samą datę według kalendarza rzymskiego, której odpowiadać ma rok 1356. Jednak albo jedna albo druga data zdaje się być mylną, gdyż różnica cyfrowa między kalendarzem rzymskim a ormiańskim wynosi 551 lat. Dacie ormiańskiej 812 roku, która wydaje się być pewniejszą niż podana według kalendarza rzymskiego, odpowiadałby zatem rok 1363 naszej ery, nie zaś 1356. Skorygowana data odpowiadałaby też pierwszej z dwóch podanych przez kronikę Zimorowicza. Sądzę zatem, że należy pozostać przy roku 1363 jako dacie dokumentu erekcji katedry lwowskiej. Budowa rozpoczęta została niewątpliwie przed tą datą.

W treści dokumentu erekcyjnego, tak jak go nam przekazało łacińskie tłumaczenie, fundatorowie mówią bowiem w r. 1363 o katedrze już wybudowanej i o jej wymurowaniu wspominają w czasie przeszłym. Wskazują na to słowa »et aedificavimus Sanctam Ecclesiam in civitate Leopoliensi Armenae confessionis«, jak brzmi tłumaczenie, które zdaje się wiernie oddawać słowa ormiańskiego oryginału².

Zresztą, sięgając także do kronik, znajdziemy potwierdzenie daty i faktu wykończenia w r. 1363 katedry ormiańskiej we Lwowie. Mówi o tem ormiańska kronika Roszki³, wspominając katedrę jako dzieło już wykończone.

Trudno wyjaśnić, co w świetle przytoczonych wyżej dokumentów miałyby oznaczać dla budowy katedry data 1437 r., podana w kronice Zimorowicza. Prawdo-

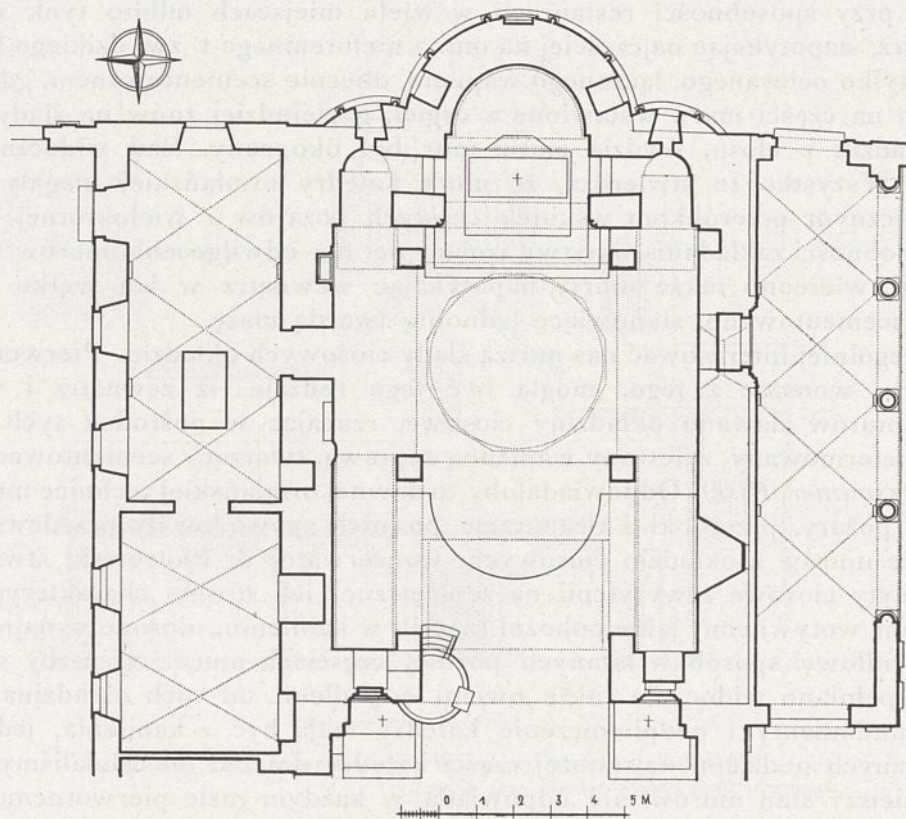
Patriarchae et Episcopo Armeno, nec non et Senioribus. Ad quam ab hoc tempore, nec filii Nostri nec filiae, nec Fratres nec nepotes insuper nec consanguinei quicquam potestatis habebunt, praeter ornamenta et opera Misericordiae exercenda, tam super Ecclesias, Sacerdotes, Seniores, sicut et super bona Ecclesiae, et qui ausus fuerit se intricare aut impudenter hoc sibi arrogare voluerit, hoc sit coram omni Iudicio mendacium et condemnatum a Deo, Ecclesia Sancta, Sanctaque Dei genitrice ac Sanctis Apostolis, testimonio Dei et Seniorum Scripta est scriptura: Anno Octuagesimo decimo secundo iuxta supputationem Armenici Calendarii 30 Augusti iuxta Calendarium Romanum Anno Millesimo Trecentesimo Quinquagesimo sexto. Nomina testium... Dokument ten ogłosił drukiem w tekście łacińskim Abraham W., Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi, I, Lwów 1904, p. 378, według kopji Naruszewicza (Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Teki Naruszewicza, VII, nr 148 f. 641). W tłumaczeniu polskim ogłosił go Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 105, w tłumaczeniu na niemieckie Obertyński Z., Eine Gründungsurkunde der poln. Armenier aus dem XIV Jhd., Lwów 1933.

¹ Jura Armenicalia Privilegia et Decreta in Archivo Residentiae Privilegiatae Nobilissimae Honoratorum Dominorum Iudicum Nationis Armenae Leopoliensi reperibilia tam primitive a Serenissimo Divae Memoriae Magni Ducis Russiae Theodori Demetrii Filio circa Annum 1062-dum etiam subsequenter a Serenissimis Regibus Poloniae Nationi Armenae Leopoliensi benigniter collata et ad usque in viridi et continua observantia existentia Anno Domini 1781-mo die 29-ma Mensis Maii revisa ut infra specificantur et quidem primo Compendium Privilegiorum... Rękopis w archiwum kapitulnym katedry ormiańskiej we Lwowie. ² Cf. wyżej, p. 65 niniejszej pracy, nota 1. ³ Արիշան Հ. Կ. Մ. Կամենից. Տարեգիրքը Հայոց Լեհաստանի եւ Ռուսիոյ Հաւաստեալ յաւելուածօք: (Ałiszana H. G. M., Gamenic, darekirkh hajoc Łehastani jew Rumenjo havast czia hawelowadzowkh, Vénétyk 1896), p. 129. Również przytoczona przez Ałiszana (p. 115) kronika tatarska podaje nawet wcześniejszą datę roku 1361, jako datę ukończenia katedry ormiańskiej we Lwowie. — Chodyniewicz I., Historia stołecznego król. Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa, wyd. 2, Lwów 1865, p. 355, podaje datę 1390 roku, jako datę rozpoczęcia budowy katedry ormiańskiej, bez bliższego uzasadnienia i bez przytoczenia źródła.

podobnie odnosić się ona będzie raczej do budowy katedry św. Jura, o której Zimorowicz¹ równocześnie mówi, aniżeli do katedry ormiańskiej.

Ustaliwszy datę założenia i w przybliżeniu przynajmniej datę budowy katedry, przejść należy do odtworzenia jej pierwotnej architektury.

Wobec kilku pożarów, jakim uległa lwowska katedra ormiańska, przeróbek w różnych okresach czasu dokonywanych, przedłużenia naw kościoła i obudowania



3. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy najdawniejszej części w obecnym stanie.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

go dodanymi później konstrukcjami, niezbędne jest przytem zdanie sobie sprawy z tego, jak wyglądała pierwotna katedra. Z dzisiejszych jej murów musimy wyczytać, co należy do najwcześniejszej epoki budowy w połowie XIV wieku, która nas przedewszystkiem musi interesować.

Technika budowli i jej materiał mają w tym wypadku szczególne znaczenie. Jest to ta strona badań, do której niegdyś, w drugiej połowie XIX w., przywiązywano może zbyt dużą wagę w historii sztuki, tak jak znowu ostatnio wśród badaczy strony formalnej w dziele sztuki i jego duchowohistorycznego znaczenia dziś może zbyt mało do tego przywiązuje się wagi². Sposobność do stwierdzenia materiału

¹ Zimorowicz J. B., *Pisma do dziejów Lwowa* odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899.

² Passarge W., *Zum Stilproblem in der bildenden Kunst. Zeitschrift für Aesthätik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI (1932), p. 168.

i techniki dawała restauracja kościoła. Mimo długie lata, począwszy od roku 1908 trwającej ostatniej restauracji katedry, nie skorzystano ze sposobności i ułatwień, nadarzających się przy tem i nie dokonano dokładnych zdjęć katedry, ani też nie zbadano szczegółowo samej budowli. Dopiero w r. 1932 na moją prośbę przeprowadził badania i dokonał zdjęć inż. Marjan Osiński, prof. Politechniki Lwowskiej, któremu na wstępie już złożyłem za to gorące podziękowanie.

Wątku murów w czasie restauracji katedry dawniej specjalnie nie badano. Jednakże przy sposobności restauracji w wielu miejscach odbito tynk zewnątrz i wewnątrz, napotykając najczęściej na mur z nieforemnego t. zw. dzikiego kamienia, zgrubsza tylko ociosanego, łączonego wapnem, obecnie scementowanym, gdzieindziej natrafiano na części muru wstawione z cegieł, gdzieindziej znów na ślady kamiennych okładzin z ciosu, ówdzie znów mur był okopcony, ślad widoczny pożaru kościoła. Wszystko to stwierdza, że mury katedry ormiańskiej ulegały w ciągu wieków licznym przeróbkom wskutek częstych pożarów i wielokrotnej łataninie. Przy sposobności zakładania warstwy izolacyjnej dla odwilgocenia murów w okresie restauracji, wiercono także mury, napotykając wewnątrz w ich wątku kamienie i wapno scementowane, stanowiące jednolitą twardą masę.

Szczególniej interesować nas muszą ślady ciosowych okładzin. Pierwotna struktura muru, wnosząc z tego, mogła być tego rodzaju, iż zewnątrz i wewnątrz grubych murów dawano okładziny ciosowe, rzucając w pośrodek tych okładzin kamień nieformowany, zalewany wapienną zaprawą, tworzący scementowaną twardą masę (*Gussmauer, Pisé*). Odpowiadałoby to dawnej ormiańskiej technice murowania. Jednakże pożary, przeróbki i restauracje po nich spowodowały przedewszystkiem ogołocenie murów z okładzin ciosowych. Konserwator dr Piotrowski stwierdza, że widział płyty ciosowe z wyrytymi na zewnętrznej ich stronie charakterystycznymi krzyżykami wotywnymi, jakie pobożni rzeźbili w kamieniu, ułożone w najrozmaitszy a nieprawidłowy sposób w łatanych później częściach muru. Szczerby w murach zatem wypełniano widocznie także owemi odpadłemi od nich okładzinami ciosowymi. Fundamenty i podpiwniczenie katedry mają być z kamienia, jednakże do zamurowanych podziemi najstarszej części katedry dotrzeć nie zdołaliśmy.

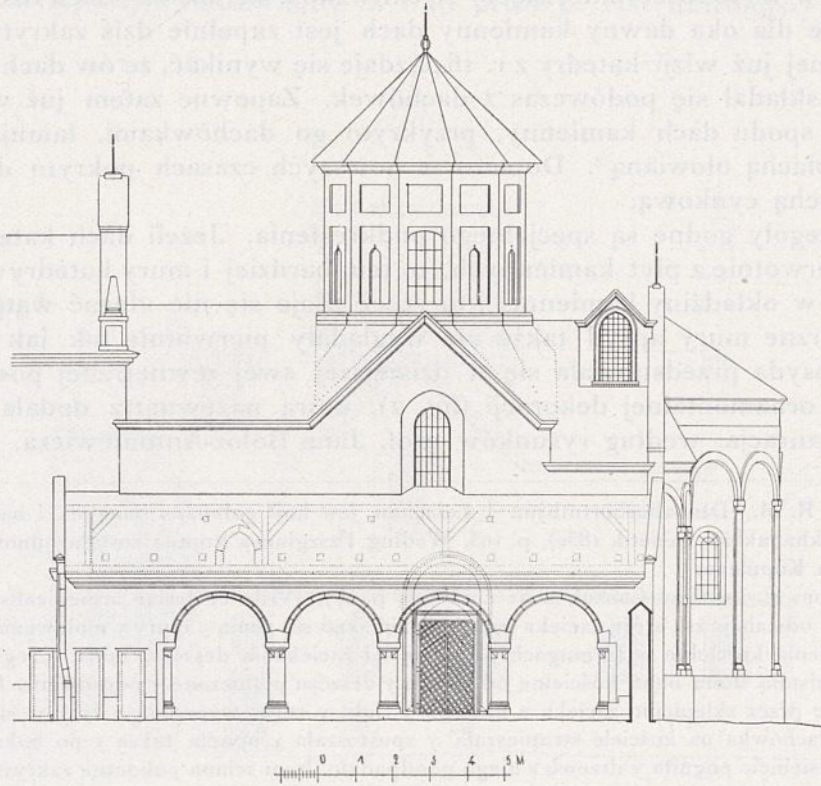
Dzisiejszy stan murów nie odpowiada w każdym razie pierwotnemu ich stanowi, nie jest on także zgodny z wiadomością zawartą w kronice Zimorowicza, iż kościół budowany był z cegły (*opere latericio*). Ormiański opis katedry Szymona, syna Martirosa, z r. 1626¹, wyraźnie wspomina, że katedra zbudowana jest z kamienia.

Filary wewnątrz kościoła są z samego kamienia ciosowego, starannie obrobione.

¹ W rękopisie nr 58 Bibl. Uniwers. we Lwowie pp. 338, 339. Opis ten dotyczy także różnych zabudowań i pomieszczeń instytucyj ormiańskich we Lwowie. Podaję go w tłumaczeniu z ormiańskiego: »jest w mieście wielki, wspaniały, zbudowany z kamienia, sklepiony łukowo kościół, we formie krzyża, otoczony murem; również jest tam kamienna galerja (*vernadun*) i miejsce dla duchowieństwa. Nadto szkoła wielka na lato i na zimę z kamienia i biblioteka; dalej w pobliżu kościoła domy fundacyjne z kamienia, oraz dom ubogich (*hokedun*) dla mężczyzn i dla kobiet. Także poza miastem naprzeciw klasztoru jest wielki i kosztowny szpital. W szkole było więcej jak 80 dzieci, które uczyły się rozmaitych nauk, muzyki, gramatyki, wymowy, tłumaczeń i arytmetyki. Jest także wielki pałac sądu duchownego; gdzie każdego czwartku zasiada 12 starszych razem z biskupem i proboszczem, i egzaminują i badają rachunki, odprawiają sądy, badają przychody i rozchody na podstawie zleceń patriarchy i królów polskich. Zewnątrz miasta są trzy klasztory z kamienia zbudowane, jeden pod wezwaniem M. Boskiej wysłuchującej próśb (*Hadżagar*), jeden św. Jakóba, również kamienny pałac biskupi blisko jeden drugiego.

Ściany tamburu, na którym wznosi się kopuła, złożone są również z kamiennych płyt, stosunkowo cienkich.

Osobno na uwagę zasługuje konstrukcja kopuły, opartej na kamiennym tamburze (fig. 2, 4, 5, 6, 7, 9). Kupuła składa się z glinianych wypalonych naczyń, kształtu garnków, wkładanych jeden w drugi, tworzących łukowato gięte rzędy,



4. Lwów, katedra ormiańska. Widok od strony południowej.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

oparte na brzegach tamburu, a schodzące się w pośrodku kopuły¹. Kupuła w ten sposób skonstruowana jest niezwykle lekka i nie obciąża murów.

Pierwotny dach na kopule jest złożony również z kamiennych płyt, ułożonych w dwunastoboczny ostrosłup. Widocznie obawiano się rychłego zwietrzenia i zniszczenia dachu kamiennego wskutek wpływów atmosferycznych, gdyż nie usuwając płyt kamiennych, przykryto je blachą ołowianą. Nie było tak odrazu, lecz być może, że stało się to dopiero w r. 1509, w którym kopułę odnawiano². Taki stan rzeczy

Od nich osobno znajduje się klasztor św. Krzyża zamieszkały i do niego należy silnie zbudowany dom ubogich, dom zarządcy, stajnie i dwa lub trzy ogrody; są tam pomieszczenia dla zakonników, mnichów i księży oraz innych osób, należących do kongregacji klasztornych. Są także i zakonnice dwie lub trzy, stare i wiekowe. Wielki ten klasztor ma zimną wodę».

¹ Według Choisy A., *L'art de bâtir chez les Byzantins*, I, Paris 1883, p. 71, początków tego sposobu konstruowania kopuły szukać należy w budownictwie egzarchatu rawennackiego i wpływach bizantyńskich, jakie się w niem przejawiają. ² Բժիշկեանց ճանապարհորդութիւնն ի Լեհաստան եւ յայլ կողմանս բնակեալս ի հայկազանց սեռելոց ի նախնեաց Անի քաղաքին:

stwierdza wizja katedry z r. 1646¹. Dopiero w najnowszych czasach blachę ołowianą zastąpiono blachą cynkową i w miejsce kamiennej kuli pod krzyżem na dachu kopuły odlano kulę metalową. Kamienny jest też dawny dach najstarszej części katedry, składający się z kładzionych obok siebie i spajanych zaprawą płyt² o wymiarach 47 × 105 cm. Grubość płyt kamiennych wynosi 19 cm. Ponad dachem kamiennym w wysokości minimum 30 cm wznosi się nowszy dach blaszany, który powoduje, że dla oka dawny kamienny dach jest zupełnie dziś zakryty (fig. 6, 9). Z przytoczonej już wizji katedry z r. 1646 zdaje się wynikać, że ów dach drugi ponad kamiennym składał się podówczas z dachówek. Zapewne zatem już wówczas, zachowując u spodu dach kamienny, przykryto go dachówkami, lamując go nadto po bokach blachą ołowianą³. Dopiero w nowszych czasach pokryto dach katedry i kopuły blachą cynkową.

Te szczegóły godne są specjalnego podkreślenia. Jeżeli dach katedry ormiańskiej był pierwotnie z płyt kamiennych, to tem bardziej i mury katedry musiały być zaopatrzone w okładziny kamienne, i ta rzecz zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Zewnętrzne mury apsyd także nie wyglądały pierwotnie tak jak dziś. Tylko środkowa apsyda przedstawiała się w dzisiejszej swej zewnętrznej postaci, jednak bez obecnej ornamentalnej dekoracji (fig. 2), którą nazewnątrz dodała jej dopiero ostatnia restauracja, według rysunków prof. Jana Bołoz-Antoniewicza, opartych na

(P z s z g i a n c H. M., *Dżanabarhortuthjun i Łehastan jew hajł gohmans pnagjałs i hajgazanc serełoc i nachniac Ani khahakhin, Vénetik 1830*), p. 103. Według Pzszgianca kopuła została odnowiona w r. 1509 przez Aswadura Kopulena.

¹ Archiwum m. Lwowa. Consul. t. 51 z r. 1646, p. 277, »Visio ecclesiae armenicalis«... Na kopule ołowiana blacha odstała przez którą zacieka na sklepienia skąd się psuia y mury y malowania na niem. Item poboczne sklepienia kościelne w framugach psuia się od zaciekania deszcza, także y cegła odpadać poczyna y tynki odstaia. Item okna kościelne od wiatru y deszczu potłuczone y popsowane. Item w kościele przedniem także przez sklepienie zacieka z ktorego y tynki y cegły wypadaią y rysy w sklepieniu pokazuią się. Item dachówka na kościele strupieszala y spustoszała y opadła także y po bokach blachy po odpadały y podsiębicie pogniło y drzewo z niego poodpadało. Item ściana poboczna zakrystiey poobleciała z tynku od deszcza y dach na niey zgniły wszytek. Item w krugskanku w rogu zakrystiey kosz na którym sklepienie zawisło na skrus przecieł od deszcza y cegły w niem przegniły także y nade drzwiami tegosz w skrugskanku sklepienie wskroś przemokło. Item na cmentarzu strona przy wrotach wielkich po obu stronach otłuczona od deszczu y cegła w niey na poły odpadła z obydwóch stron gdzie z rynny zacieka. Item Nad tym w krugskanku dach zgniły y dachówki po ścianach pobocznych obleciały. Item w zakrystiey przecieka wszystko sklepienie y porysowałosie. Item w drugim krugskanku także sklepienia zgniły. Pościanach na drugiey stronie kościoła dachówki poodpadały. Item Dachy zgniły rynny okna u wielkiego ołtarza popsowane. Item ołów od murów poodstawał. Item w sklepie podle dzwonnicy ziemnym wody na kilka łokci wzwysz ktora grunt psuie. Item wierzch dzwonnicy zepsowany ołowiane blachy poodpadały miejscami wiązanie na niey gniie tamże wewnątrz pomosty, wiązania, rusztowania, okna ściany mury wniwecz popsowane. Item w murach od spodu dziury y miejsca pogniły. Item po kamienicach kościelnych ściany porysowane popsowane y cegły z niech wypadaią. Item dach nad schodami przy dzwonnicy zgniły. Item dach nad mieszkaniem Je M wszytek zgniły y opadły. Item ściana za wielkim ołtarzem od spodu obleciała y kamienie około niey wkrąg powypadały. Także około kaplic. Item na dolney izbie wielkiej wiązanie y dachy porwane y zgniły także y mury popsowane. Et haec est eorum de praemissis relatio... ² Według analizy przeprowadzonej przez Instytut Mineralogiczny Politechniki Lwowskiej, kamień, z którego składa się dach katedry, jest wapieniem litotamnjowym z okolic Lwowa (Czartowska Skala lub Lasek Cesarski). Zaprawa murarska spójni płyt kamiennych dachu złożona jest z okruchów kwarcu i wapienka, zlepionych zaprawą wapienną, która wskutek upływu długiego czasu przeszła w grubokrystaliczny kalcyt. ³ Loco cit. w słowach: »ołów od murów poodstawał« i »także y po bokach blachy poodpadały«, »dachówka na kościele strupieszala«.

wzorach dawnej ornamentyki ormiańskiej. Apsydy boczne wogóle nie były nazewnętrz widoczne i zakrywała je płaska ściana (fig. 8), spośród której wychylała się jedna tylko apsyda środkowa, bardziej niż dziś uwydatniająca się nazewnętrz, wobec cofnięcia murów po obu jej stronach. W murze zewnętrznym nie było zatem widocznych apsyd bocznych. Tylko nawewnętrz widoczne były ich konchy, schowane w murze kształtowanym nazewnętrz w linii prostej. Ten dawniejszy stan rzeczy



5. Lwów, katedra ormiańska. Widok od strony północnej.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowski.

zmieniony został przez wzmocnienie murów apsyd od strony zewnętrznej, pogrubienie ich i nadanie apsydom bocznym kształtu wycinka koła, którego przedtem nie miały. Okazało się to zapewne koniecznym, gdy wewnętrz pomiędzy apsydami przebito przejścia, które osłabiły mury apsyd. Na przekroju muru jednej z apsyd bocznych i framugi okiennej w nim widzimy wyraźnie, jakim zmianom ulegały mury w tym miejscu.

Równocześnie z tem przeistoczeniem bocznych apsyd odzewnętrz dokonano innej jeszcze zmiany. Stało się to w r. 1723¹. W pierwotnym kościele nie istniała bowiem przebijająca sklepienie środkowej apsydy, istniejąca obecnie konstrukcja, tworząca równoległe do ramion bocznych transeptu wąskie beczkowe sklepienie, zakończone oknami, umieszczonemi w dachu (fig. 4, 5, 9). Celem jej jest dopuścić odpowiednią ilość światła padającego zgóry na ołtarz główny. Przeistoczenie i wzmo-

¹ Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 135 i Pższgiane, I. sc.

cnienie murów zewnętrznych apsyd bocznych pozostawało w logicznym związku ze stworzeniem konstrukcji, dopuszczającej światło odgóry, oraz przebicem przejść w murach wewnętrznych, dzielących apsydy.

Tambur kopuły nie posiadał szerokich dzisiejszych czterech okien (fig. 2, 4, 5, 6, 7), natomiast prawdopodobnie we wszystkich ścianach dwunastobocznego tamburu były wąskie okienka. Prócz tego dość skąpego górnego światła, padającego



6. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój poprzeczny przed kopułą.

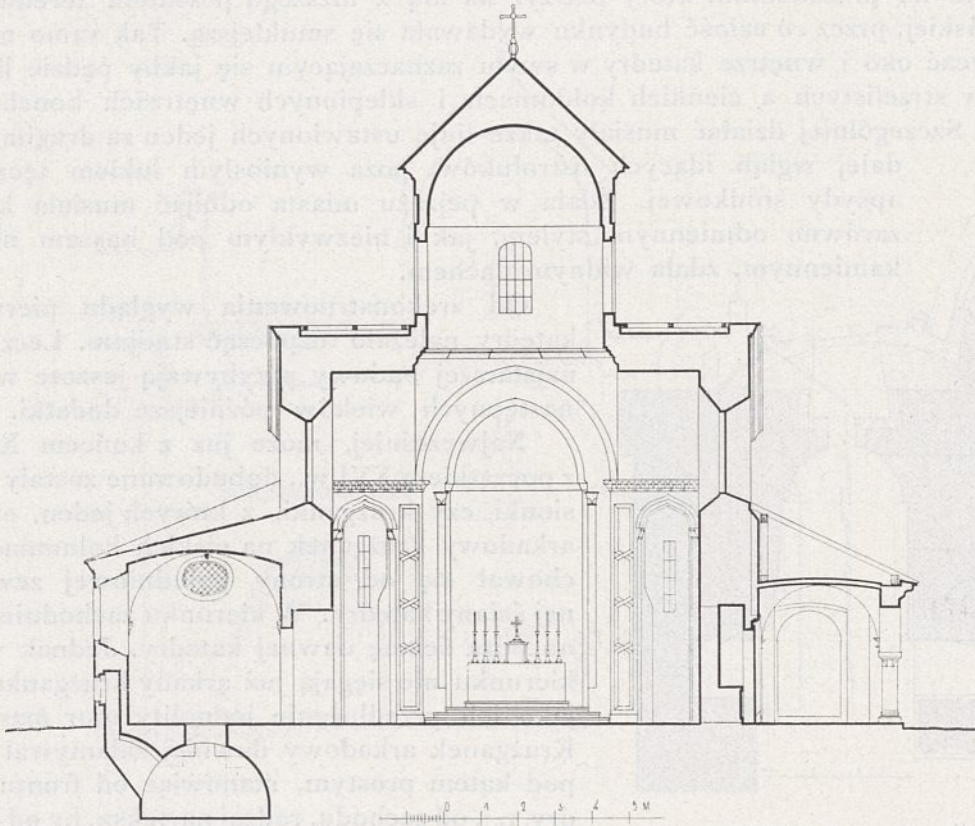
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.

spod kopuły, istniało w górnej części konchy środkowej apsydy zamurowane dziś, okrągłe, widoczne jednak odzewnątrz okno, oraz dwa boczne okna wąskie, również zamurowane, dopuszczające światło do ołtarza głównego. W obu zewnętrznych ścianach bocznych naw kościoła znajdowały się po dwa okna z każdej strony, jedno wyżej, nad portalem, drugie niżej. W dawnym stanie z okien tych zachowały się do dziś odzewnątrz dwa górne okna, z dolnych zaś tylko jedno, od strony południowej, zdobne we wnęce dawnymi malowidłami.

W fasadzie kościoła od strony zachodniej, dziś przedłużonej, znajdowały się również dwa okna, obecnie zamurowane. Ślad ich znajduje się nazewnątrz murów, ukryty obecnie poza ołtarzami.

Wejścia do katedry istniały spoczątku prawdopodobnie dwa. Główne wejście znajdowało się nie od strony fasady, nieodgrywającej w kościołach ormiańskich resztą większej roli. Było ono po stronie południowej, a zarys pierwotnego portalu,

o wiele wyższego od dzisiejszego, widoczny jest pod daszkiem zewnętrznego kruzganka arkadowego (fig. 4). Drugie wejście, mniejszą odgrywające rolę, znajdowało się prawdopodobnie w zachodniej fasadzie, dziś wyburzonej i otwartej wskutek połączenia najdawniejszej części kościoła z późniejszym jego przedłużeniem, pow-



7. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój poprzeczny przez kopułę.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowski.

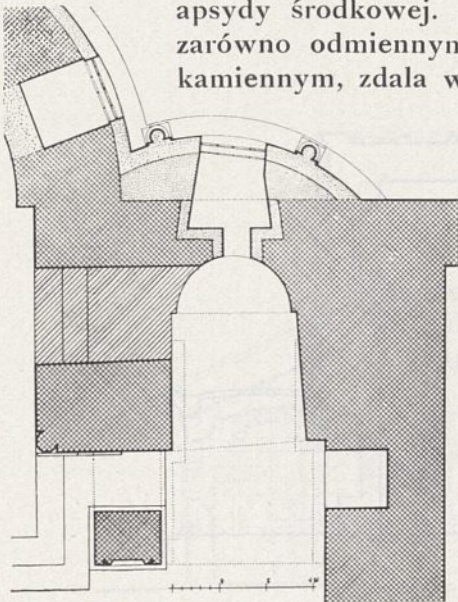
stałem w XVII wieku. Trzecie wejście, od strony północnej (fig. 5), zostało przebite w roku 1671¹.

Tak w najogólniejszym zarysie przedstawiała się najstarsza katedra ormiańska we Lwowie, zbudowana w drugiej połowie XIV w. Kościół orjentowany był ku wschodowi. Tak bowiem nakazywała reguła św. Tadeusza, w myśl której, modląc się, należało zwracać się twarzą ku wschodowi, stojąc z rozłożonymi rękami².

Jeśli odtworzymy sobie pierwotną postać katedry, pozbawioną późniejszych dodatków i obudowań, to ujrzymy kościół o bardziej niż dziś zharmonizowanych

¹ Świadczy o tem nazewnątrz umieszczony portal, niewłączony organicznie w budowę, na którym umieszczono tę datę. Przybudowane z tej strony wzdłuż bocznej ściany kościoła zakrystja i kaplica pochodzą częściowo z tego samego czasu, część zachodnia zaś dopiero z XVIII w. Nadbudowa pochodzi już z XIX wieku. ² Strzykowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, p. 223. — Dashian J., *Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien*, Wien 1895, p. 406 i powołany tam rkps 123.

proporcjach (fig. 11). Przy niższym dawniej dachu kamiennym, nakrywającym nawy, tambur kopuły wysterczał wyżej. Organiczna równowaga w kształtowaniu mas i rytmiczna jednolitość w ustosunkowaniu, w jakim wznosząca się na tamburze kopuła pozostaje do prostokątnej budowy katedry, czyniły większe niż dziś może wrażenie na przechodniu, który patrzył na nią z niższego przedtem terenu ulicy Ormiańskiej, przez co całość budynku wydawała się smuklejszą. Tak samo musiało zachwycać oko i wewnątrz katedry w swym zaznaczającym się jakby pędzie linii ku górze w strzelistych a cienkich kolumnach i sklepionych wnętrzach konchowych apsyd. Szczególniej działać musiały także linje ustawionych jeden za drugim, coraz dalej wgłąb idących ostrołuków, poza wyniosłym łukiem tęczowym apsydy środkowej. Zdala w pejzażu miasta odbijać musiała katedra zarówno odmiennym stylem, jak i niezwykłym pod naszym niebem, kamiennym, zdala widnym dachem.



8. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy murów bocznej apsydy.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwow.

Od zrekonstruowania wyglądu pierwotnej katedry należało rozpocząć studjum. Lecz do tej najstarszej budowy przybywają jeszcze w ciągu następnych wieków późniejsze dodatki.

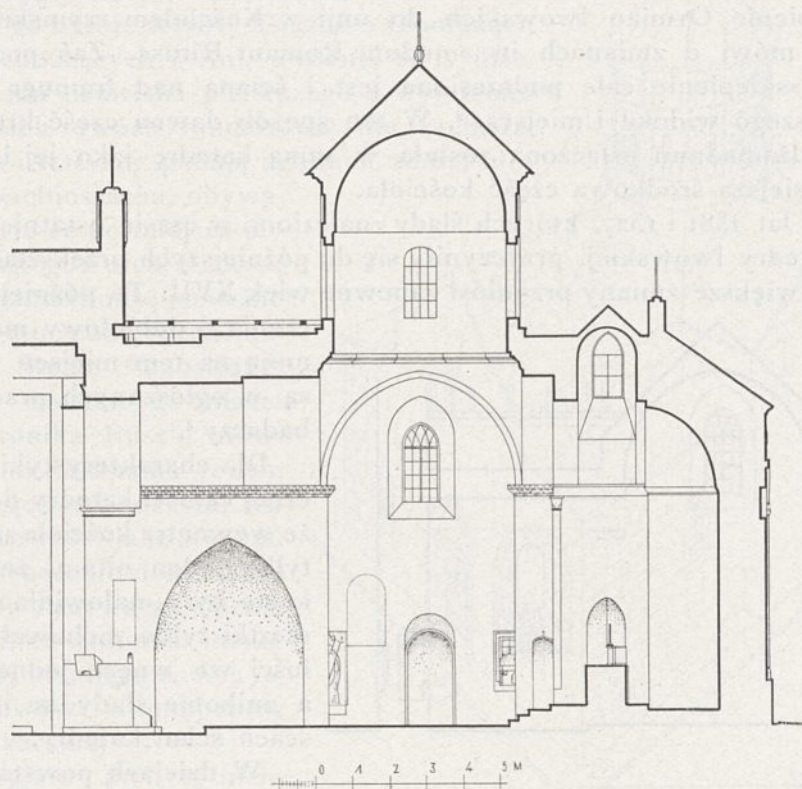
Najwcześniej, może już z końcem XV lub z początkiem XVI w., dobudowane zostały przedśionki czy krużganki, z których jeden, otwarty arkadowy krużganek na niskich kolumnach, zachował się od strony południowej zewnętrznej ściany katedry. W kierunku zachodnim sięga on poza ścianę dawnej katedry. Jednak w tym kierunku nie sięgają już arkady krużganku, lecz jako ich przedłużenie jednolity mur masywny. Krużganek arkadowy dawniej załamywał się tu pod kątem prostym, stanowiąc od frontu katedry, t. j. od zachodu, rodzaj narteksu, by od strony północnej, znów wzdłuż ściany drugiej bocznej nawy katedry, przejść ponownie w krużganek arkadowy, analogiczny do tego, który zachował

się po dziś od południa. Że tak było niegdyś i że krużganki arkadowe znajdowały się z dwóch stron katedry i istniały jeszcze w r. 1646, stwierdza odbyta w tym roku »visio ecclesiae armenicalis«, w której mowa o drugim sklepionym »krużganku«. Według powyższej »wizji« część północnego krużganku przerobiona już była wówczas na zakrystję¹. Przeistoczenie dalszej części krużganku z tej strony na zakrystję nastąpiło w roku 1670².

Analogiczne obudowanie kościoła z trzech stron krużgankami, z arkadami otwartymi, wspartymi na niskich kolumnach od strony dłuższych ścian kościoła, z jednolitą zaś ścianą i portalem w niej od strony frontu, znajdujemy w Armenji

¹ Arch. m. Lwowa, Consul. t. 51, z r. 1646, p. 277. ² Ossolineum rkps 1723. Anno 1670... naprzód krużganek przy starej zakrysty przy kościele samym od strony północnej ante wystawiony restaurować... a to tym kształtem zostawiwszy z starożytności drzwi kościelne framugi zamurować y okna z gratami y okiennicami żelaznymi potężnymi w tychże framugach wystawić. Wrota jednak od wschodu słońca od cmentarza któremi wchodzono do tegosz krużganku mają być zamurowane...

w kościele w Odżun (fig. 13, 14), pochodzącym jeszcze z VIII wieku¹. Kto wie także, czy w ormiańskim opisie lwowskiej katedry Szymona syna Martirosa z r. 1626 wzmianka o »szkole na lato i na zimę z kamienia zbudowanej«² nie odnosi się do krużganków w części o otwartych arkadach i w części zabudowanych. Ks. Kaje-



9. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój podłużny.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

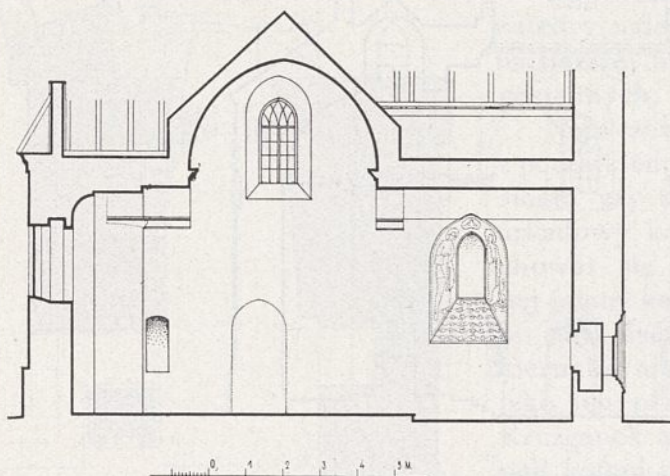
tanowicz w swym przewodniku po katedrze³ przypuszcza także istnienie krużganków z trzech stron katedry.

Z cech charakterystycznych dawnej architektury Armenji i armeńskiego sposobu budowania wysnuć można drugą jeszcze ewentualność. Skoro kościół ze zwiększeniem się liczby wiernych nie wystarczał na ich pomieszczenie, dobudowywano od strony fasady niższy zazwyczaj od samego kościoła t. zw. *dżamadun*, rodzaj większego przedsionka parterowego, różny zresztą od bizantyńskiego narteksu. Nie jest wykluczone, że przednią część krużganku, ową od frontu kościoła znajdującą się, przeistoczono szcasiem na tego rodzaju większy rozmiarami *dżamadun*, pozostawiając od północy i południa nienaruszone, otwarte krużganki arkadowe.

¹ Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, II, Wien 1918, p. 400; cf. Schwioger J., Neue Wege zur Erforschung von Ursprungsfragen altarmenischer Kirchenbauten. Czasop. »Handes Amsorya«, 1927, p. 953. ² Bibl. Uniwers. we Lwowie, rkps 58. ³ Kajetanowicz D., Katedra ormiańska i jej otoczenie (przewodnik), Lwów 1930.

Frontowy krużganek (od zachodu), względnie późniejszy niski dzamadun, który go może zastąpił, oddzielony był od samej katedry ścianą jej fasady, w której znajdowały się prawdopodobnie dwa okna i portal. Zapewne około roku 1630 ta część dobudowy przed katedrą przeistoczona została na »kościół przedni«. Przeistoczenie to pozostawało w związku ze zmianami w obrzędach kościelnych, jakie spowodowało przystąpienie Ormian lwowskich do unji z Kościołem rzymskim. Kronika Józefowicza¹ mówi o zmianach in »modum Romani Ritus«. Zaś pod datą 1723 słyszymy, że »sklepienie całe podniesione jest i ściana nad framugą wyjęta dla przestrzenniejszego widoku i miejsca«². W ten sposób dawna część krużganku czy późniejszego dzamadunu włączona została w samą katedrę jako jej istotna część składowa, dzisiejsza środkowa część kościoła.

Pożary z lat 1381 i 1527, których ślady znaleziono w czasie ostatniej restauracji w murach katedry lwowskiej, przyczyniły się do późniejszych przekształceń dawnej budowli³. Największe zmiany przyniósł zapewne wiek XVII. Te późniejsze przeistoczenia i dobudowy mniej nas zajmują na tem miejscu i omówione są w ogłoszonych pracach innych badaczy⁴.



10. Lwów, katedra ormiańska. Przekrój podłużny przez południową nawę boczną.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

Dla charakterystyki średniowiecznej całości katedry dodać należy, że wewnątrz kościoła znajdował się tylko jeden ołtarz, że ściany pokryte były malowidłami⁵, których resztki tylko zachowały się w całości we wnęce jednego z okien, a znikome ślady na innych miejscach ścian katedry.

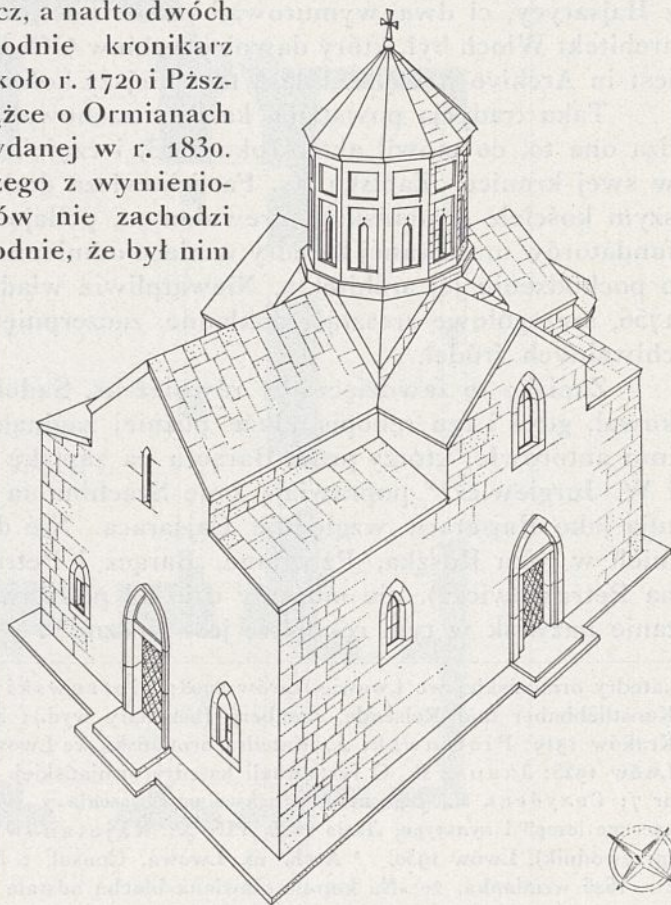
W dziejach powstania katedry trzy czynniki wchodzą w grę, — trzy indywidualności wpływały na powstanie jej planów, — fundator, biskup i architekt. Ustaliwszy w przybliżeniu przynajmniej datę założenia katedry i jej budowy, oraz odtworzywszy jej pierwotny wygląd, zając się nam przyjdzie naprzód osobami fundatorów, następnie rolą biskupa, później architektem.

¹ Bibl. Ossolińskich, rkps 3194. Akt przytoczony wyżej, znajdujący się w Arch. m. Lwowa, Cons. t. 51, p. 277, stwierdza, że w r. 1646 »kościół przedni« już istniał. ² Barącz S., Żywoty sławnych Ormian, Lwów 1856, p. 444. ³ Przekształceń tych dokonano przed r. 1646, oraz w roku 1670 przez dobudowanie zakrystji od północnej strony katedry. O dalszych przekształceniach i dobudowach mówi Barącz S., o. c., pp. 444, 447, 455, podając wiadomości wyjęte z kroniki benedyktynek ormiańskich, a mianowicie pod datą 1723 r.: »W tymże roku kosztem p. Krzysztofa Augustynowicza, dyrektora 1-go narodu Orm. odbudowany jest kościół nasz a to w ten sposób, że i sklepienie całe podniesione jest i ściana nad framugą wyjęta dla przestrzenniejszego widoku i miejsca, chór także dla nas na nowo wystawiony... Także framugi dwie przesklepione z ulicy nakładem klasztornym dla utwierdzenia ścian, tudzież i anky żelazne dwie dane w tychże ścianach«. — Pod datą 1731 r. *ibid.*: »Tegoż roku i nowy skarbiec wymurowany z dolnym sklepem kosztem różnych dobrodziejów«, i pod datą 1733 r.: »W tym roku dnia 10-go czerwca skończono murowany ganek z gruntu wystawiony t. j. przejście z refektarskich drzwi do kościoła

Osoby fundatorów wymienił nam wspomniany już wyżej dokument z r. 1363. Lecz trudności nastęrcza ściśle odtworzenie jego brzmienia. Ormiański jego oryginał miał w ręku prawdopodobnie ks. S. Barącz, a nadto dwóch historyków ormiańskich, niezawodnie kronikarz Roszka^{1a}, spisujący dzieje Ormian około r. 1720 i Pzszgiane^{2a}, który go cytuje w swej książce o Ormianach w Polsce, pochodzących z Ani, wydanej w r. 1830.

O ile co do nazwiska pierwszego z wymienionych przez nich dwóch fundatorów nie zachodzi żadna różnica i wszyscy podają zgodnie, że był nim Jakób syn Szachinszacha, obywatel Kaffy, o tyle co do miejsca pochodzenia drugiego z nich, Panosa, syna Abrahama, zachodzą poważne różnice. Pzszgiane podaje jego imię w brzmieniu Stefan Panossian^{3a} Aprahamianc rodem z miasta Wayssuri. Kronika Roszki mówi o Panosie, synu Abrahama, rodem z Hałacz, Barącz zaś odczytał nazwę tej miejscowości jako Hachat. Łacińskie tłumaczenie dokumentu w Metryce Kor. nazywa go »incola Nahelensis«. Lecz nadomiar mamy jeszcze inaczej brzmiącą nazwę tej samej miejscowości w innej znów zapisce kronikarskiej.

W rękopisie pod tytułem »Splendor Archikatedralnego kościoła Lwowskiego Ormian tak w srebrze, apparatach, lichtarzach i innych wszystkich ornamentach w skarbcu zostających, natenczas będącego zakrystyana X. Krzysztofa Faruchowicza 1756 1-a Junii«^{4a} znajdowała się następująca zapiska: »W r. 1183 stanął kościół



11. Lwów, katedra ormiańska. Odtworzenie pierwotnego widoku.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

na chór ze schodami i tem podobne z gruntu kosztem szlachetnego P. Krzysztofa Augustynowicza...« — Pod datą 1748 r.: »a zatem i nasz klasztor we wszystkim w garść popiołu zamieniony. Kościół nasz takimże sposobem jak na wapno popalony, dzwonica obdarta...«, i pod datą 1749 r.: »Dokończenie murów klasztornych zaczęło się w miesiącu kwietniu... Co zaś rocznego wydatku wyszło tak na mularzów, pomocników, tudzież materyał i budowniczego P. Marcina Urbanika, o tem wszystkim rejestr wydatków...« Pod datą 1750 r.: »W tym roku kościół nasz wszystek wewnątrz wybielony gipsem i wapnem cedzonym, tudzież i posadzka poprawiona przez porównanie onej«. — Pod datą 1778 r.: »ogień... klasztor nasz panieński z gruntu w popiół obrócił... dzwonica zgorzała i dzwony stopniały...«⁴ Katedry ormiańskiej dotyczą następujące ogłoszone drukiem prace: Łobeski F., O katedrze ormiańskiej. Dodatek do Gazety Lwowskiej, 1853 r., p. 12; Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869; Antoniewicz J. B., O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI, 1900, p. XII, komunikat z 3 kwietnia 1895; Jaworski F., W za- ułku ormiańskim. Czasop. Sztuka, t. I, Lwów 1911; Kajetanowicz D., Odnowienie i rekonstrukcja

ormiański w mieście Lwowie najprzód drewniany, który trwał przez lat 180. Potym dwóch cudzoziemców, to jest pierwszy Jakób syn Szachinów z Kaffy, drugi Panos z Hajsarycy, ci dwa wymurowali tamże kościół Anno Dni 1363. Dorchi imieniem architekt Włoch był, który dawniej cerkiew OO. Bazylianów S. Jerzego murował, jak jest in Archivo u nichże i nasz terażniejszy kościół murowany za jego architekturą.

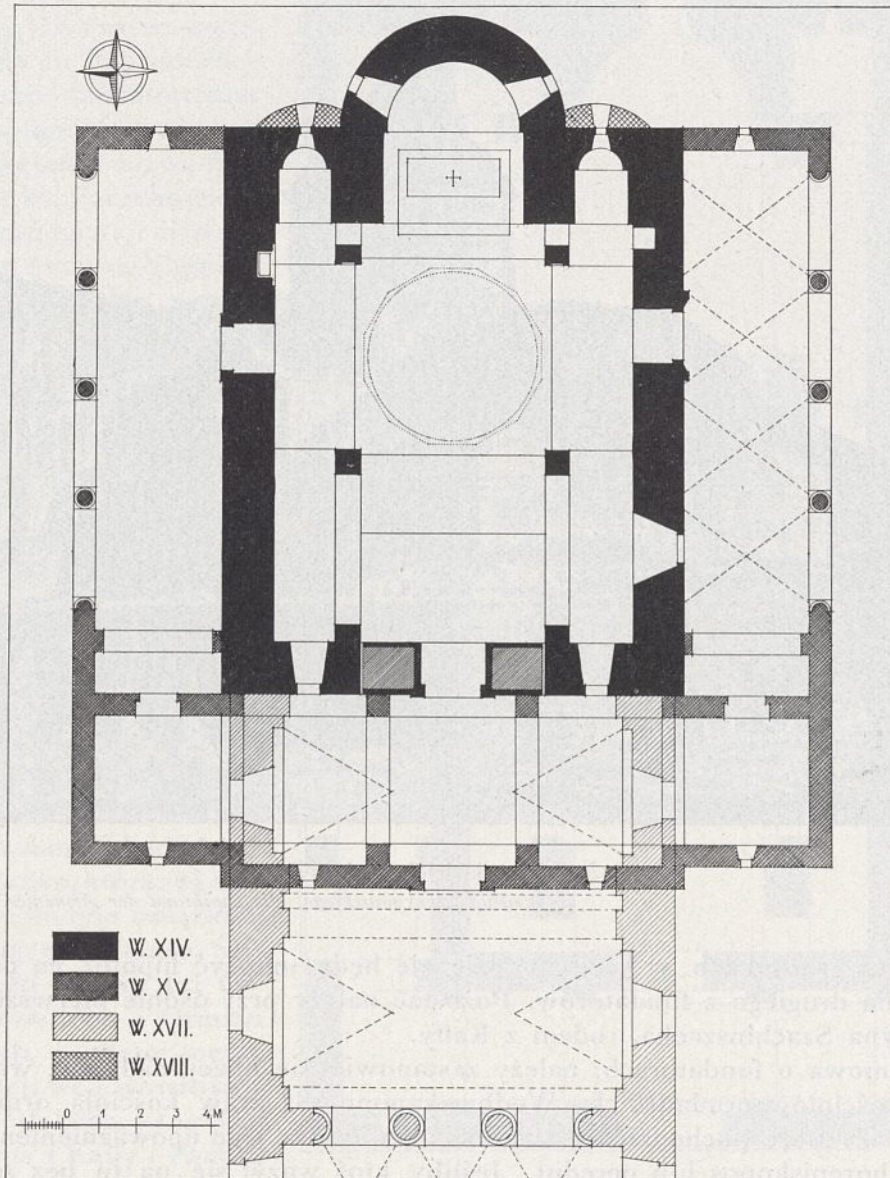
Taka tradycja powstania katedry zachowała się do połowy XVIII w. Potwierdza ona to, co mówił akt z roku 1363, i częściowo także to, co Zimorowicz podał w swej kronice. Zapiska ks. Faruchowicza dodaje jednak wzmiankę o wcześniejszym kościele ormiańskim, drewnianym, podając przytem znane nam już nazwiska fundatorów murowanej katedry w nieco odmiennem brzmieniu, oraz nadto wzmiankę o pochodzeniu jej architekta. Niewątpliwie wiadomości zawarte w rękopisie z roku 1756, szczegółowe zresztą i dokładne, zaczerpnięte były z innych, dawniejszych archiwalnych źródeł.

Zapiskę tę zawdzięczamy również ks. Sadokowi Barączowi, który ją przedrukował, gdyż i ten rękopis także później zaginął. Korzystali z niego jednak dwaj inni autorowie, którzy prócz Barącza na zapiskę tę powołują się. A. Petruszewicz^{1b} i W. Jurgiewicz^{2b} poprawiają imię Szachina na Tachina, a nazwę Hajsaryca odczytują jako Hajsaraca względnie Gajsaraca. Nie dysponując dziś oryginałem, który mieli w ręku Roszka, Pższgiane, Barącz i Petruszewicz (Jurgiewicz powołuje się na Petruszewicza), nie możemy dziś na podstawie autopsji stwierdzić, jakie odczytanie nazwisk w tym rękopisie jest słuszne^{3b}.

katedry ormiańskiej we Lwowie, Lwów 1908; Piotrowski J., Lemberg und Umgebung. Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende, Lemberg (bez daty wyd.); Żyła W., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919; Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć, Lwów 1925; Janusz B., O restauracji katedry ormiańskiej. Wiadomości Konserwatorskie, r. I, (1925), nr 7; Голубець М., Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові. Стара Україна, часопис історії і культури, Львів 1925, VII—X; Kajetanowicz D., Katedra ormiańska i jej otoczenie (przewodnik), Lwów 1930. ⁵ Arch. m. Lwowa, Consul. t. 51, p. 277. W »Visio ecclesiae armenicalis« z r. 1646 wzmianka, że »Na kopule ołowiana blacha odstąpiła przez którą zacieka na sklepienia, skąd się psują mury y malowania na niem«.

^{1a} Алішан Н. Г. М., Гаменик, дарекиркх хаясехастани jew Руменжо хаваст чзия хаволовадзовкх, Вѣнетик 1896. ^{2a} Пższgianc Н. М., Джанбархортутхун и хастан jew хайлгохманс пнагялс и хаягазанс сарелос и нахниас Ани ххакхин, Вѣнетик 1830. ^{3a} Panossian znaczy syn Panosa. Panos jest identyczny z imieniem Stefana (Stepanos). ^{4a} Barącz S., O rękopisach kapituły ormiańskiej lwowskiej. Dziennik Literacki, r. II, Lwów 1853, p. 307.

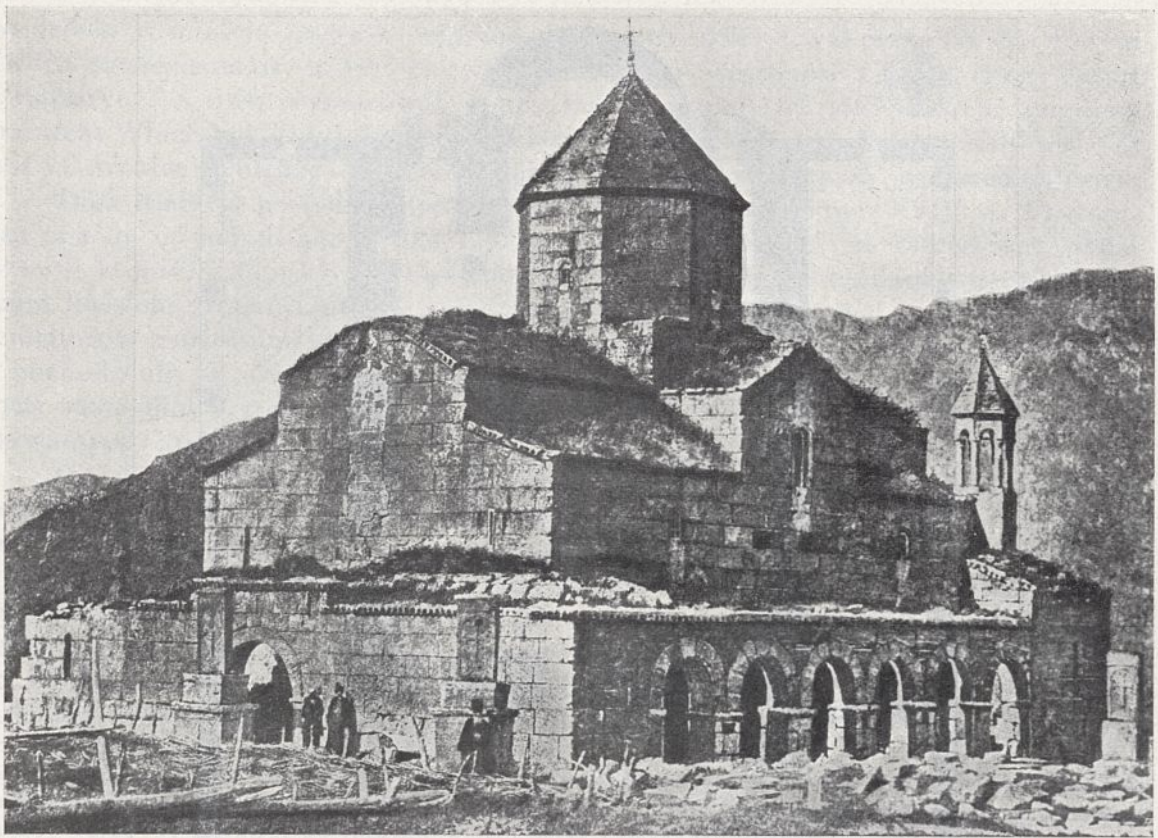
^{1b} Петрушевичъ А., Краткая роспись русскимъ церквамъ и монастырямъ въ городѣ Львовѣ. Историческій сборникъ издаваемый Обществомъ галицко-русской Матицы, Вып. II, Львовъ 1854, p. 125. ^{2b} Юргевичъ А., Уставъ для генуэвскихъ колоній въ Черномъ Морѣ паданный въ 1449 г. Записки одесскаго Общества исторій и древностей, V (1863), p. 828. ^{3b} Wśród tych, którzy na zapiskę tę dotąd zwrócili uwagę, wzbudziła wątpliwość tylko data wzniesienia drewnianego kościoła ormiańskiego we Lwowie w r. 1183, data z czasów przed założeniem Lwowa. Toteż Petruszewicz pragnie sprostować ją na r. 1283, jako bardziej wiarygodną jego zdaniem. Nie jest jednak, jak sądzę, wykluczone, iż już w r. 1183, jakkolwiek zamku ks. Lwa wówczas jeszcze nie było, mógł istnieć na terenie późniejszego Lwowa niewielki jakiś gród, w którym osiedli byli także i Ormianie, i ci zbudować mogli w tym grodzie drewniany kościół. W każdym razie fakt istnienia drewnianego nawet kościółka ormiańskiego, sięgającego czasów założenia zamku ks. Lwa, lub nawet wyprzedzającego tę datę, świadczyłby o bardzo dawnych związkach Ormian ze Lwowem i ówczesną Rusią Czerwoną. Mógłby o tem świadczyć także fakt znalezienia w studni, jaka znajdowała się dawniej w dziedzińcu pałacyku arcybiskupstwa, w pobliżu kolumny ze św. Krzysztofem, kamienia z datą 1264 roku. Cf. Pższgiane, o. c. oraz Eprigian S., Badgerazart Pnaszkharig Parazan, II, Вѣнетик 1908, gdzie reprodukowano powyższy kamień, dziś zaginiony.



12. Lwów, katedra ormiańska. Rzut poziomy historyczny.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.

Co do osób fundatorów to stwierdzamy niewątpliwie pochodzenie jednego z nich, wymienionego na pierwszym miejscu Jakóba, syna Szachinszacha (to imię jest prawdopodobniejsze niż Szachina lub Tachina), rodem z Kaffy. Co do drugiego z fundatorów to ponieważ oryginału dokumentu nie posiadamy, przeto niepodobna stwierdzić podanego w tym dokumencie miejsca pochodzenia tego fundatora. Może w oryginale odnośne słowo było zatarte i każdy z odczytujących kierował się innymi domysłami przy jego odczytywaniu, skoro tak duże różnice brzmień były możliwe w odczytaniu tej nazwy.



13. Odzun, kościół ormiański.

Według Strzygowskiego, *Die Baukunst der Armenier und Europa*.

W tych warunkach w każdym razie nie będę mnożyć hipotez co do miejsca pochodzenia drugiego z fundatorów. Pozostać należy przy osobie pierwszego z nich Jakóba, syna Szachinszacha, rodem z Kaffy.

Gdy mowa o fundatorach, należy zastanowić się bliżej nad rolą wogóle fundatorów kościołów ormiańskich. Według kanonu 182 praw kościoła ormiańskiego plan kościoła może pochodzić tylko od biskupa, lub za jego upoważnieniem wskazać go mógł chorepiskopos lub peredut. Jeśliby ktoś ważył się na to bez zezwolenia biskupa lub chorepiskoposa, to takiego niezatwierdzonego planu wykonać nie wolno było. Jeśliby zaś już według tego planu budowę rozpoczęto, musiał on być poddany na nowo zatwierdzeniu biskupiemu dla zachowania porządku w organizacji kościelnej.

Przepis ten był bardzo dawny. Pochodził on z czasów przed piątym soborem w Dwin z r. 719¹, i niema powodów wątpić, że był ściśle przestrzegany. Kanony ormiańskich praw kościelnych były podstawą kościelnej organizacji. Przepis kanonu 182 zapewniał trwałość tradycji budownictwa kościelnego i zastosowania go do potrzeb kultu religijnego. W tych warunkach trudno przypuścić, by plan budowy katedry we Lwowie mógł zaistnieć bez aprobaty władz kościelnych i bez stosowania do niego

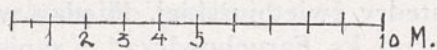
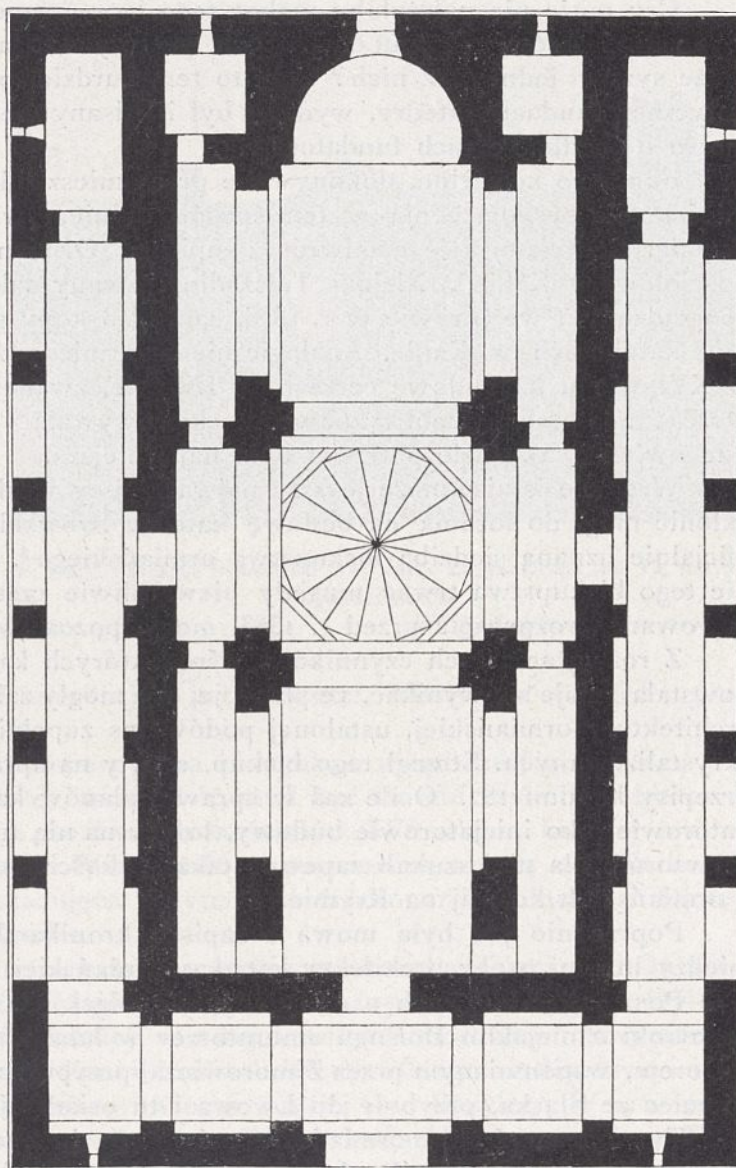
¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 584.

wzorów architektury ormiańskiej. Dwa zatem czynniki mogły tu być decydujące, biskup i fundatorowie.

Dwaj fundatorowie mурowanej katedry nazwani są w zapisce ks. Faruchowicza cudzoziemcami, t. j. nienależącymi do lwowskiej gminy ormiańskiej. Jeden z nich pochodził z Kaffy, drugi z innej, bliżej nieznaney nam miejscowości, jednakże niewątpliwie związany był ściśle z pierwszym z fundatorów, skoro wspólnie z nim przystępował do dzieła fundowania katedry. Być może zatem, że i on pochodził z którejś z ormiańskich kolonij na Krymie. Kaffa, której obywatelem był Jakób, syn Szachinszacha, to świetne miasto handlowe, kolonia genueńska nad morzem Czarnem, zamieszкана przez wielu Ormian, którą ze Lwowem łączyło tyle związków przez długi okres czasu. Ściśle związki łączyły też Ormian lwowskich i Ormian krymskich, i oneto mogły do fundacji we Lwowie spowodować Jakóba, syna Szachinszacha z Kaffy i Panosa Aprahamianca.

Kto wie, czy nie były to nawet związki rodzinne. We Lwowie w latach 1383—1385

spotykamy Asłana i Abrahama Panosowiczów, a więc może synów owego Panosa, który był jednym z fundatorów lwowskiej katedry. Asłan Panosowicz wspólnie z Amyrbejem nabyli w r. 1385 połowę realności za kościołem ormiańskim¹, Abraham Panosowicz sprzedał był zaś swój grunt w r. 1383 niejakiemu Janowi Arczybejowi².



14. Odzun, kościół ormiański. Rzut poziomy.
Według Strzygowskiego, *Die Baukunst der Armenier und Europa*.

¹ Czółowski A., Najstarsza księga miejska 1382—1389. Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta, I, Lwów 1892, nr 297. ² Ibidem, nr 104.

Czy może nie należałoby wobec tego łączyć fundacji z przeniesieniem się samych fundatorów z Krymu do Lwowa, w którym 20 lat po dacie fundacji spotykamy może synów jednego z nich? Jest to tem bardziej prawdopodobne, iż dokument, dotyczący fundacji katedry, wydany był i spisany we Lwowie, a w treści jego jest mowa o spadkobiercach fundatorów.

Fundacje kościelne, dokonywane przez mieszkańców jednego miasta w innym mieście dla wspomnienia w ten sposób w niem współwyznawców, były rzeczą zwykłą. Spotykamy się naodwrot z zapisami Ormian lwowskich dla ormiańskich kościołów w Kaffie¹. Niejaki Tajczadin², zwany także Tajczynem, testamentem, sporządzonym we Lwowie w r. 1376, zapisał 3 kopy groszy na rzecz dwóch kościołów katolickich w Kaffie. Analogicznie znacznie później gospodar wołoski łożył w XVI wieku na budowę cerkwi we Lwowie, zwanej stąd wołoską. Szczodrobliwość fundatorska współwyznawców skierowywała się tam (może pod wpływem duchowieństwa), gdzie potrzeba była najpilniejsza.

Wreszcie istniał może jeszcze najważniejszy wzgląd, który krymskich Ormian skłonić mógł do łożenia na budowę katedry lwowskiej. Lwów w r. 1367 stał się oficjalnie uznaną siedzibą biskupstwa ormiańskiego³. Starania o utworzenie i uznanie tego biskupstwa trwać musiały niewątpliwie czas dłuższy, a budowa katedry murowanej, rozpoczęta przed r. 1363, mogła pozostawać z tem w związku.

Z rozważania tych czynników, wśród których katedra ormiańska we Lwowie powstała, zdaje się wynikać, że plany jej nie mogły zaistnieć poza obrębem wzorów architektury ormiańskiej, ustalonej podówczas zupełnie w swych typach, oddawna skryzalizowanych. Strzegł tego biskup, oparty na uprawnieniach, jakie dawały mu przepisy kanonu 182. O ile zaś w sprawie planów katedry głos mieć musieli fundatorowie jako inicjatorowie budowy, łożący na nią fundusze, to przypuścić należy, że wzorów dla niej szukali zapewne także w kościołach miast, z których pochodzili, z ormiańskich kolonij na Krymie.

Poprzednio już była mowa o zapisce kronikarskiej Zimorowicza, dotyczącej między innymi osoby architekta katedry ormiańskiej. Miał nim być niejaki Dore.

Poszukując bliższych o nim danych, znalazł W. Łoziński w aktach miejskich wzmianki o niejakim Doringu »muratorze« w latach 1383 i 1384⁴. Identyfikując go z Dorem, wspomnianym przez Zimorowicza, przypuszczał Łoziński⁵, że Dore był to Niemiec ze Śląska, przybyły do Lwowa i tu osiadły jako budowniczy.

Tymczasem źródła ormiańskie mówią co innego, a mianowicie, że »Dorchi imieniem architekt Włoch« był budowniczym katedry ormiańskiej, a tak samo i dawnej katedry świętojurskiej. Między wiadomością tą, przekazaną ze źródeł ormiańskich przez ks. Faruchowicza⁶, a zapiską kronikarską Zimorowicza nie upatruję sprzeczności. Należy jedynie skorygować pisownię nazwiska architekta, przytoczonego przez Zimorowicza.

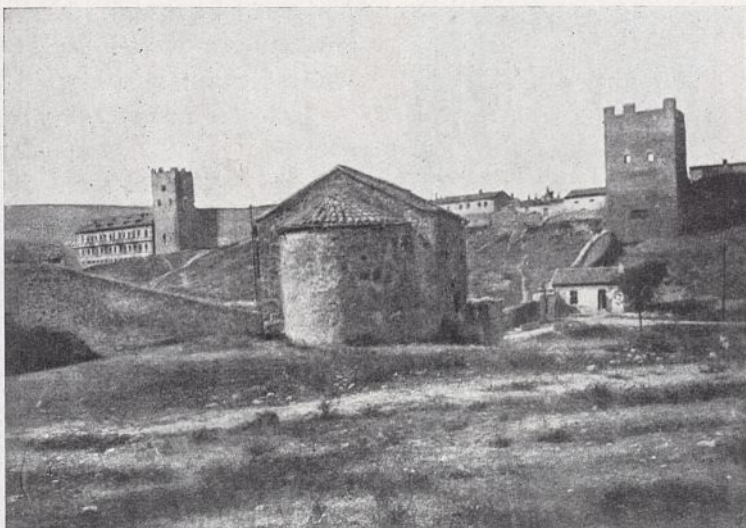
¹ Czołowski A., Najstarsza księga miejska 1382—1389. Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta, I, Lwów 1892, nr 492, 571, 593. ² Wzmianka o nim także u Ptaśnika, Włoski Kraków za Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły. Rocznik Krakowski, XIII, 1911, p. 57. ³ Abraham W., Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi, I, Lwów 1904, p. 348. ⁴ Cf. Czołowski A., o. c., nr 95, 106, 118, 204, 205, 210. ⁵ Łoziński W., Sztuka lwowska XVI i XVII wieku, Lwów 1898, p. 3. ⁶ Barącz S., O rękopisach kapituły ormiańskiej lwowskiej. Dziennik Literacki r. II, Lwów 1853, p. 307.

Nie znamy dziś zaginionego oryginału rękopisu kroniki Zimorowicza, lecz tylko kilka jej kopij¹. Jest bardzo prawdopodobne, że mylnie odczytane przez kopistów nazwisko architekta w oryginalnym rękopisie brzmiało Dorc², a nie Dore.

Dorc i Dorchi, a bardziej jeszcze z niemiecka brzmiące nazwisko Doring, we Lwowie zaludnionym przez niemieckie mieszczaństwo, zdają się odnosić do osoby jednego i tego samego architekta. Włoskie brzmienie »Dorchi« zostało zgermanizowane i w aktach miejskich zdawałoby się, że odnosi się do rodowitego Niemca, jak przypuszczał Władysław Łoziński, przybysza ze Śląska.

Według zgodnych podań Zimorowicza i innych, z niego czerpiących swe wiadomości późniejszych kronikarzy lwowskich, miał być Dorchi czyli Dorc budowniczym dwóch monumentalnych we Lwowie kościołów XIV wieku, katedry ormiańskiej i katedry ruskiej św. Jura. Wiadomość tę potwierdza zresztą zapiska ks. Faruchowicza z roku 1756, wskazująca przytem na źródło archiwalne w bibliotece lwowskiego konwentu bazyłjanów.

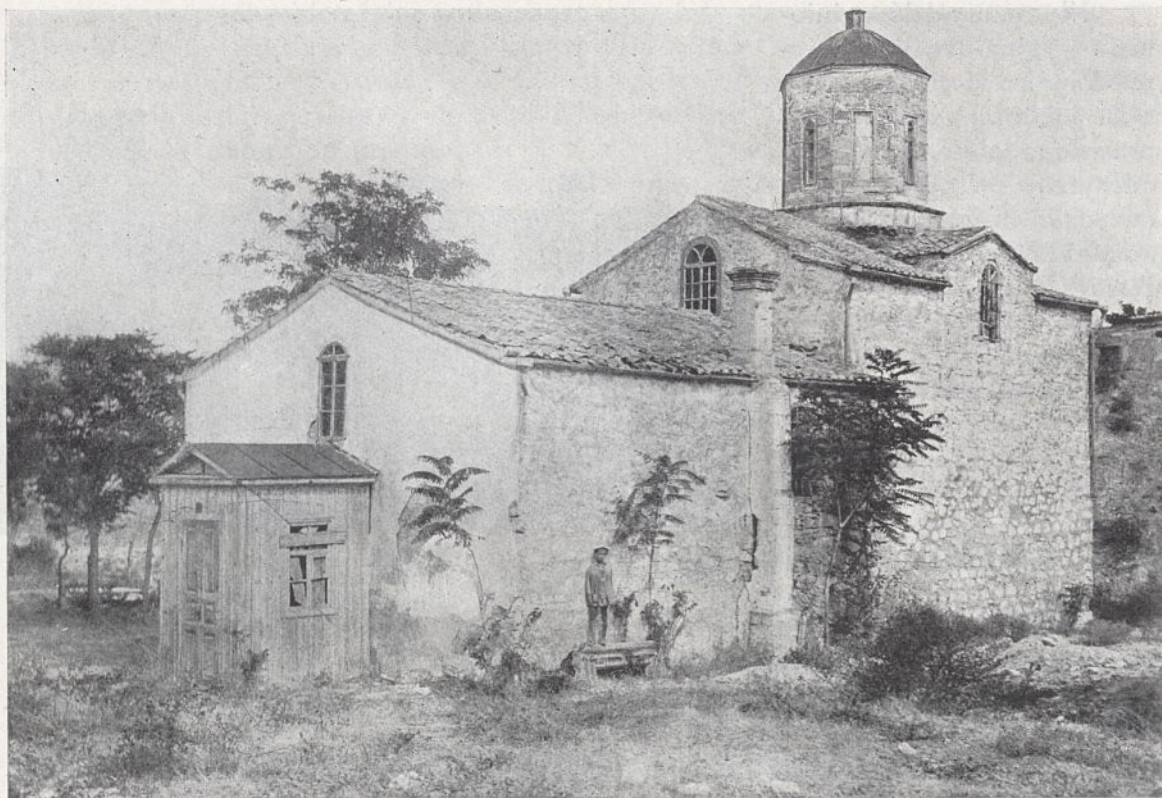
Jednak zachowane po nasze czasy w archiwum bazyłjańskim św. Onufrego we Lwowie rękopiśmienne źródła pochodzą dopiero z połowy XVIII w. Opierają się one na tem, co przekazał dawniej w swej kronice Zimorowicz i bezpośrednio nic nowego nam nie przynoszą. Kroniki zakonu bazyłjańskiego »z dyspozycji i rozkazu przewielebnych przełożonych prowincji ruskiej św. Bazylego W.« w monasterze lwowskim zaczęto kompilować niewątpliwie w związku z toczącą się w XVIII wieku walką między biskupami obrz. greckiego a zakonem bazyłjańskim, gdy chodziło o wykazanie historycznych praw zakonu do katedry³.



15. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chryzostoma na tle murów genueńskich.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

¹ Zimorowicz J. B., Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899, p. XXXVIII. ² W protokole z dnia 12 lipca 1765, spisany przez Franciszka Wenino, urzędującego jako »senior consul advocatus iudex ordinarius«, Wojciecha Boehma, wicesenjora i Marcina Solskiego, ławników lwowskiego urzędu wójtowskiego, rozpatrujących skargę zakonu bazyłjanów przeciw biskupowi Leonowi Szeptyckiemu, przytoczono w krótkości dzieje dawnej, zburzonej w r. 1743 katedry św. Jura, na podstawie kroniki Zimorowicza, przyczem nazwisko jej architekta wymieniono w brzmieniu Dorc, nie zaś Dore, możliwe, że na podstawie istniejącego podówczas jeszcze oryginalnego rękopisu Zimorowicza. Biblioteka Dzieduszyckich, Lwów rkps 41, nr 290. Przedruk w Przeglądzie Archeologicznym, Lwów 1883, p. 128. ³ Mańkowski T., Lwowskie kościoły barokowe. Prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie, II, Lwów 1932, p. 102.



16. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

Trudno przypuścić, by te właśnie kroniki¹ miał na myśli Faruchowicz w swej zapisce. Musiało istnieć nieznanne nam, dziś zaginione, inne jeszcze jakieś źródło.

Czas budowy katedry ormiańskiej ustaliliśmy poprzednio na okres przed r. 1363. Okres budowy katedry św. Jura podają zgodnie kronika Zimorowicza, oraz rękopis p. t. »Metryka Światijszych Archierejew i t. d.« na lata 1363—1437. Datę jedną od drugiej dzieli lat 74. Jest to czas bezwzględnie dłuższy, aniżeli możliwy okres działalności jednego człowieka, którym miałyby być budowniczy obu katedr, Dorchi.

Sprawa zatem udziału Dorchiego w obu powyższych budowach w świetle

¹ Z tego czasu pochodzą trzy rękopisy: a) Księga dziejów czyli historyje z dispozycyi i rozkazu przewielebnych przełożonych prowincyi ruskiej zakonu ś. Bazylego W. w monasterze lwowskim pod tytułem ś. Jerzego M. dla pamiątki starożytności i dawności tegoż monasteru zebrane i spisane (Zieliński L., Pamiątki historyczne krajowe, Lwów 1841, p. 75 z oryginału w archiwum klasztoru ks. bazyłjanów we Lwowie). — b) Метрика Святѣйшихъ Вселенскихъ Архіереевъ Папъ Римскихъ, Великодержавныхъ Королей, Князей и Княгинь Русскихъ и Польскихъ, Преосвященныхъ Архіепископовъ Кіевскихъ и Галицкихъ, Боголюбивихъ Епископовъ Галицкихъ Всечестнѣйшихъ Отець Протоархімандритовъ и Настоятелей си есть Провѣнціаловъ, Архімандритовъ и Игуменовъ Обители сея и братій нашихъ адѣ лежащихъ преставившихъ ся отъ созданія Обители сея чина святаго Василя Великого при Церкви Святаго Великомученика Георгія въ Богоспасаемомъ градѣ Лвовѣ въ 1765 г. (w bibliotece monasteru św. Onufrego we Lwowie rkps 9, — cf. Czasopismo Naukowe od Zakładu Nar. im. Ossolińskich wydawane, t. VII, zes. 4, Lwów 1834, p. 243. — Крипякевич I., Середневичні монастирі в Галичині. Записки чина св. Василя Великого, Р. III, 1926, т. II, Жовква 1927, p. 83). — c) Acta Monasterii Leopoliensis Georgii M... conscripta 1771 (w bibl. monasteru św. Onufrego we Lwowie rkps 103).

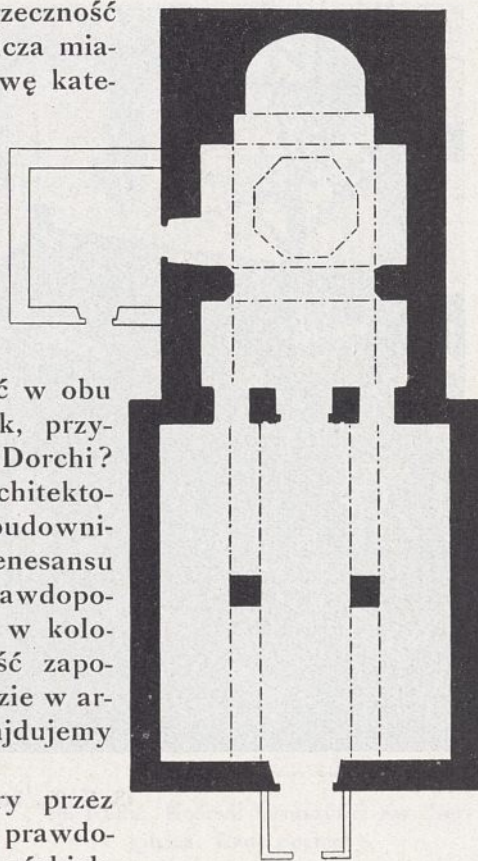
źródeł przedstawia się niejasno. Dalszą jeszcze sprzeczność znajdujemy w tem, że według zapiski Faruchowicza miałyby budowa cerkwi św. Jura poprzedzać budowę katedry ormiańskiej, co znów nie zgadza się z powyżej ustaloną chronologią.

Drugie pytanie, nasuwające się tu, to kwestja, czy Dorchiego należy uważać za wyłącznego architekta katedry? Sądzę, że nie i że oprócz niego działali tu inni architekci, zapewne ormiańscy, przybyli z Krymu¹.

Jak jednak potrafił się dostosować do różnego co do stylu pojmowania architektury, choć w obu wypadkach ze Wschodu biorącej swój początek, przypuszczalny twórca planów obu katedr, Włoch — Dorchi? Uważam to za zupełnie możliwe przy znanej architektonicznej biegłości, a zarazem giętkości włoskich budowniczych, rozszerzających w późniejszych czasach renesansu działalność swą na całą Europę. Zresztą jest prawdopodobne, że przed przybyciem do Lwowa Dorchi w kolonjach genueńskich na Krymie miał sposobność zapoznać się z architekturą Wschodu. W każdym razie w architekturze lwowskiej katedry ormiańskiej nie znajdujemy cech stylowych architektury Zachodu.

Skoro ustalona jest sprawa fundacji katedry przez dwóch Ormian, z których jeden napewno, a drugi prawdopodobnie pochodził z krymskich kolonij genueńskich, bliskiem byłoby przypuszczenie o genueńskim pochodzeniu Dorchiego, który mógł przybyć z Krymu, a w szczególności z Kaffy do Lwowa², by na zlecenie ormiańskich fundatorów i środkami pieniężnymi, dostarczonemi przez nich, przyłożyć rękę do budowy katedry ormiańskiej. Życzeniem ormiańskich fundatorów było niewątpliwie, by lwowska katedra odpowiadała wzorom, jakie oni mieli przed oczyma w ormiańskich kościołach Krymu, wzorowanych wprawdzie na pierwowzorach Armenji, jednak podległych już częściowo innym wpływom stylowym.

Nie znamy przeszłości architektonicznej Dorchiego³, jednakże hipoteza o jego poprzedniej, przed przybyciem do Lwowa, działalności na Krymie, zapewne w Kaffie, ma wiele prawdopodobieństwa. Kaffa zbudowana została przez Genueńczyków, a po dziś częściowo zachowane jej średniowieczne mury obronne ze swemi napisami łacińskimi i włoskimi i herbami genueńskimi świadczą o minionych w niej rządach obywateli republiki św. Jerzego.



17. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela. Rzut poziomy. Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

¹ Tak przypuszcza krótka wiadomość o katedrze ormiańskiej, podana w Schematismus archidioecesis Leopoliensis ritus armeno-catholici pro anno Domini 1925, pp. 13—16, w której jednak niewszystkie zawarte wiadomości są ścisłe. ² O stosunkach handlowych Lwowa i Kaffy zob. także: Kutrzeba S., Handel Krakowa w wiekach średnich, Kraków 1902, p. 106 sq. ³ Nie znalazłem wiadomości o Dorchim w archiwach genueńskich, w których poszukiwania w tym kierunku na moją prośbę był łaskaw przedsięwziąć p. Orlando Grosso, dyrektor Ufficio Belle Arti e Storia w Genui.



18. Kaffa, kościół ormiański św. Sergjusza.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

II

LWÓW A KAFFA

Związki handlowe średniowiecznego Lwowa z włoskimi kolonjami na Krymie. — Kolonje geneueńskie a weneckie i Kaffa. — Pochodzenie emigracji ormiańskiej, przybyłej na Krym. — Rola Ormian w kolonjach geneueńskich. — Fale emigracji ormiańskiej z Krymu do Polski. — Ormiańsko-kipczackie czynniki kultury Ormian lwowskich. — Kościoły ormiańskie Kaffy i ich opisy. — Cechy charakterystyczne architektury kościelnej Armenii właściwej a ormiańskich kościołów Krymu.

Materiały do dziejów włoskich kolonij czarnomorskich i ich działalności handlowej w średniowieczu znajdujemy z jednej strony w wydawnictwach włoskich, zwłaszcza geneueńskich, z drugiej strony w wydawnictwach rosyjskich. Włoscy historycy zajęli się wydawnictwami źródeł archiwalnych, dotyczących geneueńskich kolonij na Krymie¹, zwłaszcza najważniejszej z nich Kaffy; rosyjskich interesować musiała przeszłość historyczna należącego od roku 1784 do Rosji Krymu, toteż sięgali nietylko do źródeł włoskich, lecz w zakres swych badań wciągnęli źródła

¹ Vigna A., Codice diplomatico delle colonie Tauro-Liguri durante la signoria del uffizio di S. Giorgio 1453—1475, Genova 1871. — Atti della Società Ligure di Storia Patria, Genova 1872. — Ode-rico abbate Gasparo Luigi patrizio Genovese, Lettere Ligustiche, ossia osservazioni critiche sullo stato geografico della Liguria, fino ai tempi di Ottone il grande, con le memorie storiche di Caffa ed altri luoghi della Crimea posseduti un tempo da Genovesi e spiegazione de' monumenti Liguri qui vi esistenti, Bassano 1792. — Canale M., Della Crimea, del suo commercio e dei suoi dominatori, dalle origini fino ai di nostri, commentatori storici, Genova 1861. — Bratianu G. J., Recherches sur le commerce génois dans la mer Noire au treizième siècle, 1929.

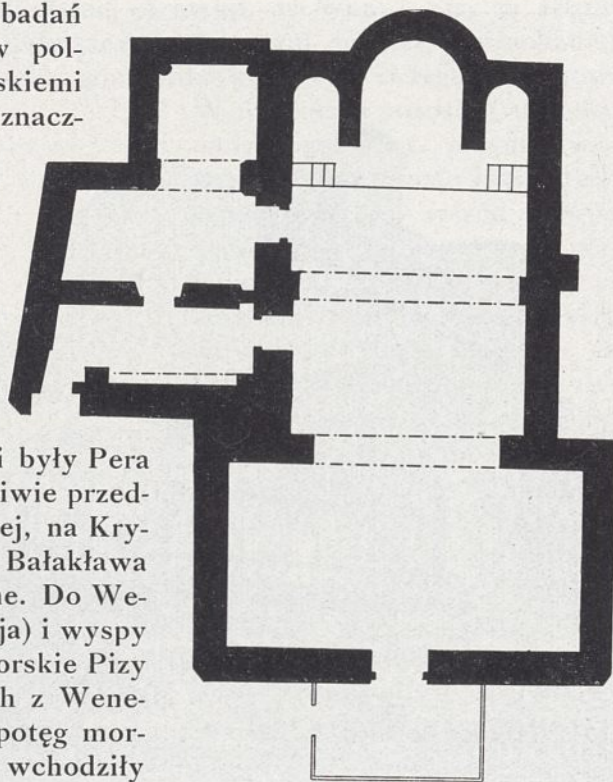
ormiańskie i tatarskie¹. Wyniki tych badań dają pełniejszy obraz także związków polskich, Lwowa w szczególności, z krymskimi kolonjami włoskimi, a wyjaśniają w znacznej mierze także na terenie polskim dzieje emigracji ormiańskiej i jej rolę kulturalną.

Odróżnić przytem należy wśród kolonij włoskich na Krymie genueńskie od weneckich. Genueńczycy i Weneccjanie współzawodniczyli bowiem na Wschodzie w działalności handlowej i prowadzili ze sobą wzajemnie wiekowe zacięte walki². Genueńskimi były Pera i Galata obok Konstantynopola, właściwie przedmieścia wielkiej metropolji bizantyńskiej, na Krymie Sołchat, Kaffa, Sudak (Soldaya), Bałakława (Cembalo), Kercz (Cerco), Taman i inne. Do Weneccjan należała od r. 1205 Kreta (Kandja) i wyspy Dodekanezu. Drobne kolonje czarnomorskie Pizy i Katalonji (Galipoli), sprzymierzonych z Weneccją w walkach przeciw Genui, obok potęg morskich Genui i Weneccji prawie że nie wchodziły w rachubę.

Ze względu na stosunki handlowe z Polską ważne są dla nas przedewszystkiem kolonje genueńskie, wśród nich zaś najznacniejsza Kaffa. W drugim rzędzie dopiero stoi dalsza od granic Polski Tana. Kolonje handlowe genueńskie na Krymie, podległe wprawdzie oficjalnie chanom kipczackim, w rzeczywistości jednak prawie samoistne, rządzące się autonomicznie, zawisłe od genueńskiego *officium Ghazariae*, które do Kaffy przysyłało co roku mianowanego konsula, stojącego naczelną administracji miasta, nie tylko koncentrowały u siebie handel produktami Krymu i dzisiejszej południowej Rosji; ich handlowe stosunki sięgały Azji Mniejszej, Kaukazu, Persji i Indyj. Zwłaszcza te ostatnie były ważne.

Kaffa pod władzą genueńskich konsulów, oraz swych urzędów *massarii* i *officium antianorum*³, kwitła przez około 200 lat, bogacąc się i rozrastając, a jeszcze w czasie swego upadku w r. 1475 liczyła około 100.000 mieszkańców.

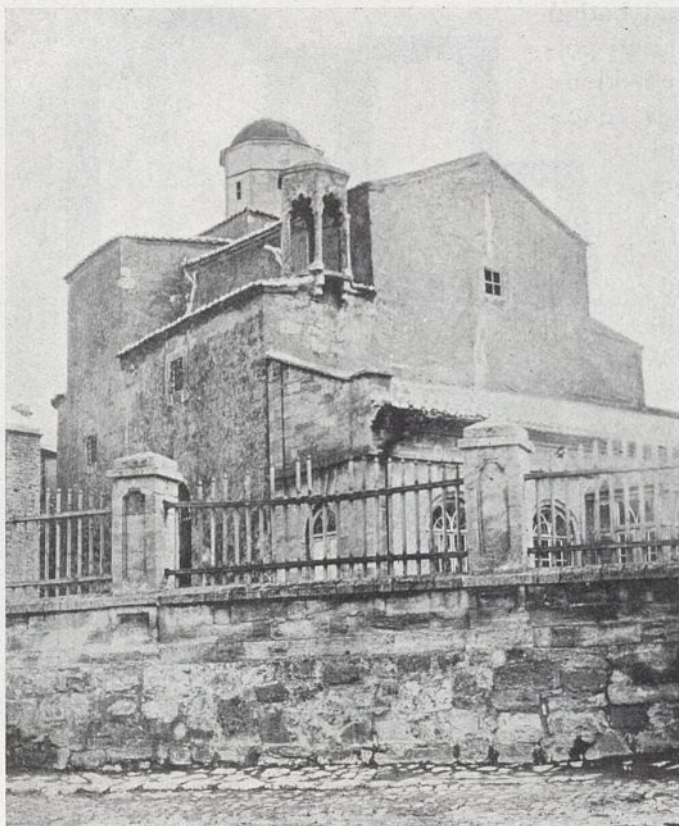
Niemalą część ludności bogatej Kaffy stanowili Ormianie⁴. Zajęli oni w Kaffie całą dzielnicę poza murami pierwotnego grodu, obwiedzioną murem i tem samym



19. Kaffa, Kościół ormiański św. Sergjusza. Rzut poziomy.

Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

¹ Мурзакевичъ Н., Исторія генуэзскихъ поселеній въ Крыму, Одесса 1837. — Brunn P., Notices historiques et topographiques concernant les colonies italiennes en Gazurie. Mémoires de l'Académie de St. Pétersbourg, X, 1866. ² Волковъ М., О соперничествѣ Венеціи съ Генуею въ XIV в. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, IV, (на podstawie źródeł weneckich z archiwum republiki św. Marka). ³ Юргевичъ В., Уставъ для генуэзскихъ колоній въ Черномъ Морѣ вѣданный въ Генуѣ въ 1449 г. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, V, 1863. ⁴ Macler F., Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balcans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930.



20. Kaffa, kościół ormiański śś. Gabrijela i Michała.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

prawdopodobnie X wieku. Ruch Ormian, zajmujących się handlem w kierunku portów czarnomorskich, zyskał na sile w XI w., po wzięciu w r. 1064 miasta Ani przez Alp-Arslana, sułtana Seldżuków. Już wówczas uchodźcy z Ani mieli się osiedlić na Krymie, w Mołdawji i częściowo na Rusi³. Korzystne warunki ekonomiczne osiadłych już przedtem w Kaffie Ormian przyciągały w dalszym ciągu uchodźców z Ani⁴. Ponowna fala ormiańskiej emigracji nastąpiła w XIII wieku, gdy Mongołowie i Tatarzy pod wodzą Czarma-chana, wodza pułków Uchtaj-chana, zburzyli zupełnie w roku 1239 stolicę ormiańską Ani. Spółcześni ormiańscy kronikarze, Wartan i Girakos⁵, mówią, że wtedy mieszkańcy Ani uciekli przed zbliżającymi się

włączoną w system obronny miasta. Powstały w Kaffie liczne ormiańskie kościoły i klasztory. O Ormianach nad morzem Czarnem mówią źródła genueńskie¹, że »terra ista populata esse in maiore parte Ermenis, qui sunt nobis fidelissimi et boni mercatores, dantes civitati magnum benefitium...«

Ze względu na rolę, jaką Ormianie z Kaffy odegrali w Polsce, ważne jest wyjaśnienie ich pochodzenia. Sięgnąć zatem musimy do armeńskich źródeł. Rosyjscy historycy powołują się pod tym względem na pochodzący z XVII wieku rękopis, znajdujący się w Nachiczewanie nad Donem, który stwierdza tradycje, przekazane przez duchownych ormiańskich².

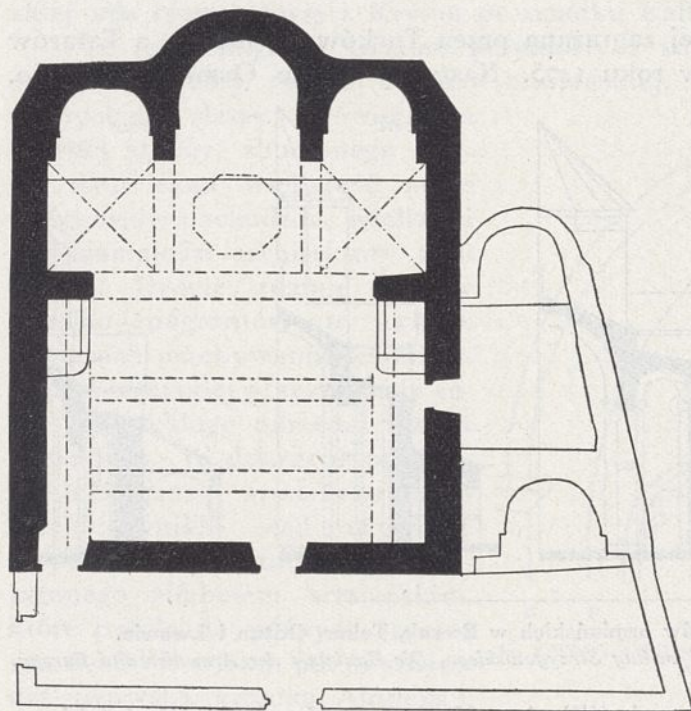
Osady Ormian w portach nad morzem Czarnem, zarówno po stronie azjatyckiej (Trapezunt czyli Trebizonda, Sinopa), jak i europejskiej (Konstantynopol, Kaffa, Sudak i inne), sięgają

¹ Vigna A., *Codice diplomatico etc.*, VI, 1, p. 364, dokument CLI. ² Айвазовекій Г. Архімандритъ, Замѣтка о происхожденіи новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VI, 1867.

³ Morgan J., *Histoire du peuple arménien*, Paris 1919, p. 157. — Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 793. ⁴ O rzekomem wezwaniu Ormian z Sołchatu przez kniazia Teodora Dmitrowicza w XIII wieku do przeniesienia się na Ruś ob. Zachariasiewicz, *Wiadomość o Ormianach w Polsce*, *Czasopism Biblioteki Ossolińskich*, I, 1842, p. 71 i Петрушевичъ, *О галицквхъ епископахъ... до конца XIII вѣка*, Галицій историческій сборникъ, вып. II, Львовъ 1854, p. 123.

⁵ Macler F., *Arménie et Crimée. L'Art byzantin chez les Slaves, Les Balcons. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie*, Paris 1930, pp. 351, 356.

Tatarami i szukali schronienia w kilikijskiej Armenii, w Wan i Sis, w Dżulfie nad rzeką Araksem i w Ak-Saraju (Akhsara), położonym między Astrachaniem a Kazaniem, po drugiej stronie łańcucha gór kaukaskich, nad brzegami Achtury.



21. Kaffa, kościół ormiański śś. Gabrijela i Michała. Rzut poziomy.
Zdjęcie N. S. Barsamowa w Teodozji.

W Ak-Saraju pozostali armeńscy emigranci 60 lat, przyswoiwszy sobie w tym czasie język i obyczaje Tatarów, wśród których zamieszkali. Uciskani przez nich, jednak uzyskali w roku 1299 pozwolenie konsula genueńskiego na osiedlenie się w Kaffie, dokąd przebili się z bronią w rękę przez wzbraniających im wyjścia z Ak-Saraju Tatarów. Przynajmniej tu należy charakterystyczne słowa źródła ormiańskiego¹, które mówi o osiedleniu się tej grupy Ormian na Krymie: »Osiedli oni w Teodozji (Kaffie), Gazaracie i Surkacie i okolicach tych grodów, a stało się to w roku 1779 ormiańskiej rachuby czasu (co odpowiada r. 1331 naszej ery)². Wtedyto rozmnożyliśmy się, doszliśmy do bogactw i pobudowali wsie i całe połacie kraju. Nasi bogaci i wybitni mężowie pokryli

równiny i góry fundowanymi przez się kościołami i klasztorami od Łara-Bazar do Surkatu. Stało tam 100.000 domów i 1.000 kościołów, a miasto Teodozję obwiedziono murem dla obrony od napadu tureckiego«.

Jeszcze przed napływem ormiańskim w roku 1331 musiała być liczną kolonją ich w Kaffie, skoro w roku 1318 papież Jan XXII zwraca się w osobnej bulli do Ormian Kaffy, wzywając ich do zjednoczenia się z Kościołem rzymskim.

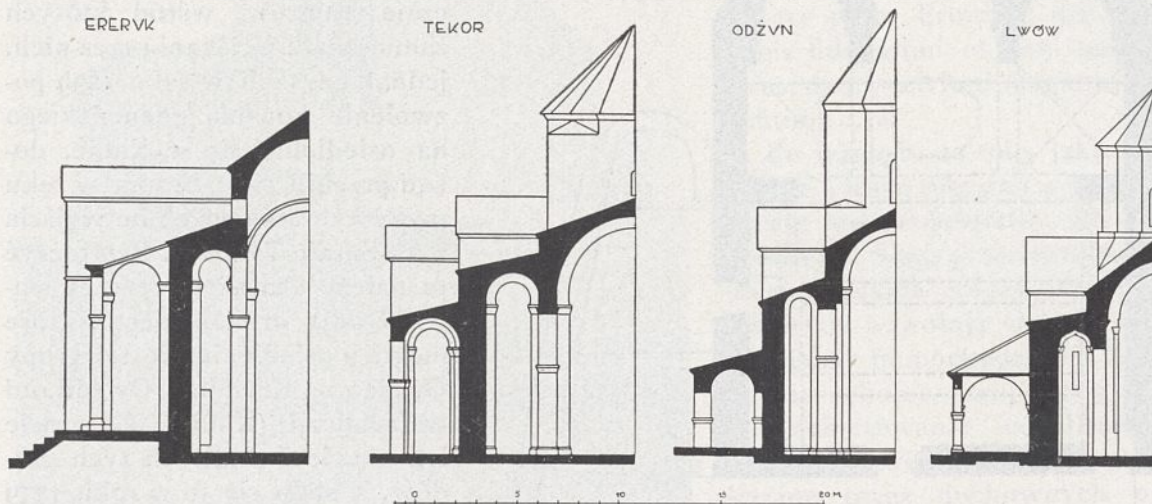
Ormianie w czarnomorskich kolonjach genueńskich stali się czynnikiem pośredniczącym handlowo z krainą tatarską, otaczającą Kaffę i inne kolonje na Krymie. Przeznaczała im tę rolę zwłaszcza znajomość języka tatarskiego czyli tureckiego w narzeczu kipczackim, wyniesiona może z czasów pobytu w Ak-Saraju. Język ten był w ich użyciu codziennym między sobą, a ormiański, wyniesiony z ojczyzny armeńskiej, poszedł w zapomnienie, pozostając tylko w użyciu w kościele, jako martwy język ksiąg liturgicznych.

Zawisła od swobodnego morskiego handlu pomyślność Kaffy, a wraz z nią i kaffijskich Ormian, trwała do połowy XV wieku. Po zdobyciu Konstantynopola

¹ Айвазовскій Г. Архімаандритъ, Замятка о происхожденіи новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, VI, 1867. ² Brosset, Deux historiens arméniens, Kirakos de Cantzac et Oukhtanès d'Ousba, St. Pétersbourg 1870. — Marquart J., Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge, Leipzig 1903 (tłumaczenie kroniki Wartanesa).

przez Turków w r. 1453 wrocie dla kolonij genueńskich stanowisko sułtana Mahometa II spowodowało, że morze Czarne stało się prawie w zupełności zamkniętem dla genueńskich okrętów¹, a Genueńczycy zmuszeni byli znosić się ze swemi kolonjami drogą lądową.

Kaffa, od r. 1454 coraz bardziej zagrożana przez Turków od morza, a Tatarów od strony lądu, padła wreszcie w roku 1475. Nastąpiły rzezie Ormian w Kaffie.



22. Przekroje poprzeczne kościołów ormiańskich w Ezeruk, Tekor, Odzun i Lwowie.

Trzy pierwsze według Strzygowskiego, *Die Baukunst der Armenier und Europa*.

Ormianie wskutek tego masowo przesiedlili się z Krymu do Kamieńca Podolskiego, Lwowa i innych miast południowo-wschodnich kresów Rzpltej Polskiej, do Mołdawji i Siedmiogrodu². Reszta krymskich Ormian w XVIII wieku przeniosła się do południowej Rosji, zakładając miasto Nachiczewan nad Donem.

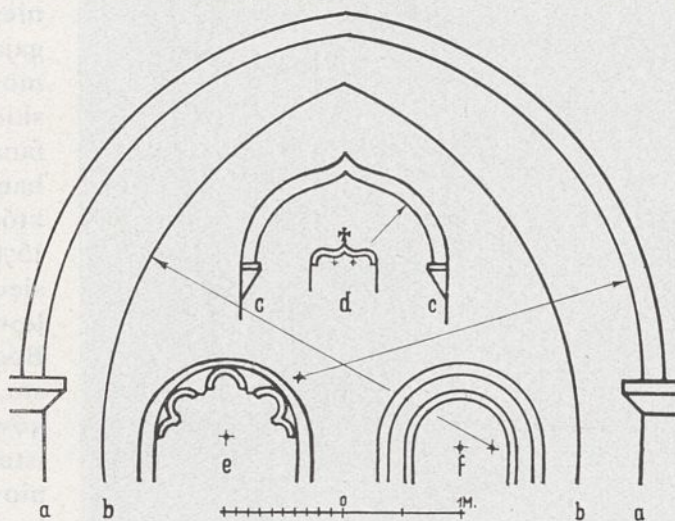
Po upadku w roku 1475 Kaffa stanowiła jedną z miejscowości na Krymie, w których odtąd stał załogą garnizon turecki, strzegący lojalności chanów wobec sułtanów. Do dawnej świetności Kaffa, zwana odtąd po turecku Kefe, nie wróciła już nigdy, jakkolwiek pozostała centrem, w którym handel do pewnego stopnia zawsze trwał³.

Ten fragment dziejów ormiańskich pozwala nam zorientować się w falach emigracji ormiańskiej, przyływającej na kresy Rzpltej. Nie mamy dokumentami stwierdzonego pobytu Ormian w Polsce przed w. XIV, jednakże, sądząc z ich liczby i znaczenia, jakie mieli już w tym czasie, wnosić należy, że zapewne byli w Polsce już w XIII wieku w znacznej ilości. Pod datą 1356 Kazimierz Wielki potwierdza Ormianom lwowskim przywilej rządzenia się ich własnymi prawami, w tym samym czasie następuje założenie murów ich katedry, zaś w r. 1367 zatwierdzony zostaje biskup ormiański Grzegorz z siedzibą we Lwowie i uznana jego jurysdykcja⁴. Te

¹ Волковъ М., Четыре года города Кафы (1453—1456). Записки одесскаго общества истории и древностей, VIII, 1872. ² Айвазовскій Г. Архімандритъ, Замѣтка о происхожденіи новороссійскихъ Армянъ. Записки одесскаго общества истории и древностей, VI, 1867. ³ Муракевичъ Н., История генуэзскихъ поселеній въ Крыму, Одесса 1837. — Виноградовъ В. К., Феодосія, Феодосія 1884. — Семеновъ П., Географическо-статистическій Словарь Россійской Имперіи, V, Ст. Петерб. 1885. ⁴ Lechicki Cz., Kościół ormiański w Polsce, Lwów 1928.

daty zdają się wskazywać na to, że może po opuszczeniu Ak-Saraju, a równocześnie z osiedleniem się w Kaffie i Gazaracie na Krymie, część jakaś ówczesnej emigracji ormiańskiej przybyć mogła do Lwowa. Następna fala emigracji ormiańskiej szła niewątpliwie z Krymu po upadku Kaffy w r. 1475¹.

Te fale emigracji Ormian przyniosły z sobą do Polski charakteryzujące ją cechy: elementy dawnej kultury ormiańskiej, wspomnienia pierwotnej ojczyzny azjatyckiej, sławy i świetności dawnej stolicy, zburzonego miasta Ani, skąd większość może emigrantów pochodziła, wielkości i wspaniałości architektury tego miasta. Drugie znamię kultury Ormian-emigrantów to nabyte w czasach przebywania wśród ludności tatarskiej przyswojenie sobie kipczackiego narzecza języka tureckiego. W dziwnym połączeniu elementów ormiańsko-tatarskich wynikło stąd używanie w piśmie języka tureckiego, wyrażanego alfabetem ormiańskim, które trwało do późnych jeszcze czasów XVII wieku, jak to stwierdza lwowska kronika Alnpeka².



23. Lwów, katedra ormiańska i jej dzwonnica. Kształt luków. Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

Uchodźcy z Krymu zyskali we Lwowie przewagę wśród tamtejszych Ormian. Opanowali oni autonomiczne godności w ormiańskiej gminie lwowskiej. Ich język kipczacko-turecki stał się językiem oficjalnym Ormian lwowskich, i w tym języku, jakkolwiek literami alfabetu ormiańskiego, prowadzone były metryki chrztu, księgi umów małżeńskich i zapisów w lwowskiej katedrze ormiańskiej³. Miejsce świętej i bogatej genueńskiej w średniowieczu Kaffy zajęła dzisiejsza, dopiero po zawładnięciu Krymem przez Rosjan w XVIII w. zbudowana Teodozja. Nazwę nowego miasta wzięto z antycznej tradycji miejsca.

Wiemy, że Kaffa miała okazałą liczbę ormiańskich kościołów, pochodzących z czasów przed założeniem lwowskiej katedry.

Kościół ormiański w Kaffie zniszczyło lub znacznie uszkodziło zdobycie miasta

¹ Jorga N., w artykule Sur l'origine des Arméniens de Moldavie. Monumenta armenologica, Vindobonae 1927, p. 151, stawia tezę: »Tous les Arméniens du Sud-Est européen — bien entendu pas ceux qui sont venus individuellement au XVII^e et XVIII^e siècles, des ressortissants de l'Empire Ottoman, parlant aussi le turc mais les participants du premier exode, — viennent de Caffa. Or la magnifique ville des Génois de Crimée... n'est pas antérieure à la fin du XIII^e siècle«. Artykuł ten wykazuje związki mołdawskich Ormian z lwowskimi i naśladownictwo Lwowa przez Ormian mołdawskich w ich organizacjach komunalnych. ² Armeni... sacra in Ecclesia nativo sermone peragunt, domi semper Tartarorum lingua utuntur. Rachwał S., Jan Alnpek i jego opis miasta Lwowa z początku XVII wieku. Wschód, wydawnictwo do dziejów i kultury ziem wschodnich Rzeczy Polskiej, VI, Lwów 1930, p. 20. ³ Dashian J., Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen-Bibliothek zu Wien, Wien 1895, i wymienione tam ustępy pod nr inwent. 440 i 447. — Mańkowski T., Archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej, czasop. Archeion, zeszyt X, Warszawa 1932.



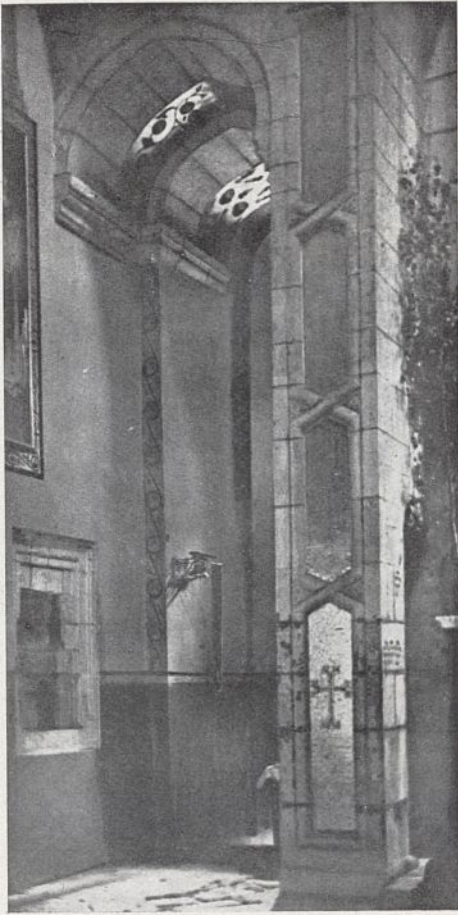
24. La Hay, sztych przedstawiający architekta ormiańskiego w Stambule w początkach XVIII wieku.

przez Turków w r. 1475. Niewątpliwa większość tych kościołów pochodziła z czasów przed r. 1363, a między tą datą a datą 1475 niewiele mogło przybyć budowli, zwłaszcza kościelnych, w zbliżającej się już epoce, zagrażającej Kaffie niepewnością istnienia, w czasach wzmagającej się potęgi tureckiej. Już w r. 1316 mowa jest o trzech kościołach ormiańskich w Kaffie¹. Poseł polski za Stefana Batorego, wysłany do chana Muhamet-Gireja, Marcin Broniowski², który dwukrotnie był na Krymie i w r. 1578 przebywał tam przeszło 9 miesięcy, pozostawił nam dość szczegółowy opis ówczesnego stanu Kaffy. Bogate i ludne za Genuńczyków miasto, od czasu zdobycia go przez Turków upadło tak, że tylko cień jego istnienia pozostał. Według opisu Broniowskiego kościoły katolickie zwalone, domy rozburzone, baszty, na których widać było jeszcze genueńskie herby i łacińskie napisy, leżały w gruzach. Tylko po dwa kościoły łacińskie i ormiańskie, przy których Turcy pozwolili przebywać duchownym, pozostały całe.

We włoskim opisie Krymu z późniejszego znów czasu, z r. 1634, dominikanina Emiddio Dortelli d'Ascoli³ znajdujemy wiadomość, że podówczas w Kaffie Turcy mieli już do 70 meczetów, Grecy do 15 cerkwi i metropolitę, Ormianie do 28 cerkwi i biskupa, Żydzi dwie synagogi, łacinnicy zaś już żadnego kościoła ani duchownego nie posiadali. Emiddio wymienia prawdopodobnie cerkwie greckie i ormiańskie, w których nabożeństwo się już nie odbywało, a meczety wylicza przerobione z cerkwi i kościołów.

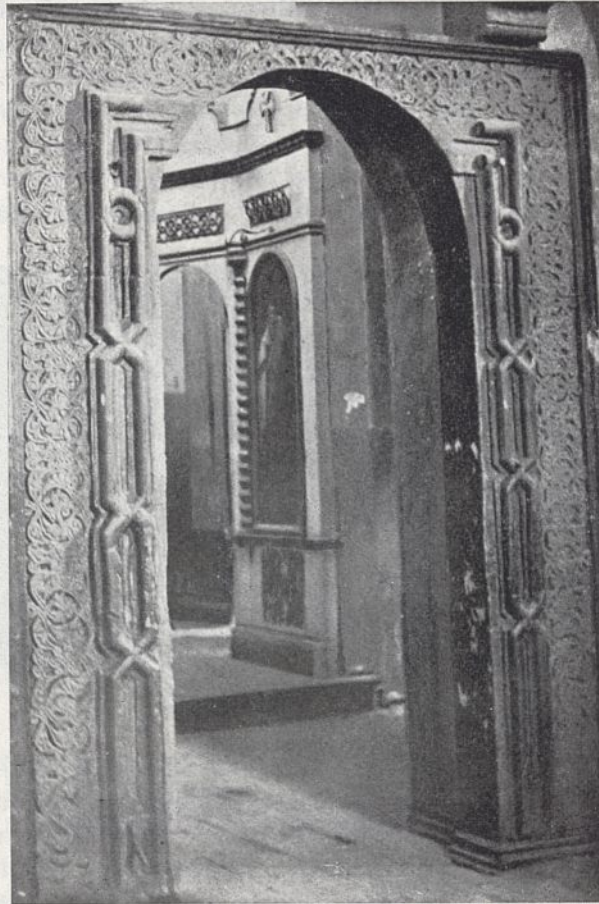
Po roku 1475, dacie zdobycia Kaffy przez Turków, nieszczęsnym dla rozwalin

¹ Akta »Impositio officii Ghazariae« w Genui, cytowane w Jurgiewiczza: Уставъ для генуэзскихъ колоній въ Черномъ Морѣ изданный въ Генуѣ въ 1449 году. Записки одесскаго общества исторіи и древностей, V, 1863. ² Martini Broniovii de Biezdzfedeae, bis in Tatariam nomine Stephani Primi Poloniae Regis legati, Tatariae descriptio ante hac in lucem nunquam edita cum tabula geographica eiusdem Chersonesus Tauricae etc., Coloniae Agrippinae 1595. — »Templa Christianorum Romana demolita, aedes dirutae, muri et turres, in quibus Genuensium plurima insignia et inscriptiones latinae visuntur, collapsa iacent. Templa tantum catholica duo et Armenica itidem integra supersunt...« ³ Descrittione del Mar Negro e della Tartaria per il D. Emiddio Dortelli d'Ascoli zett. Dom. Prefetto del Caffa, Tartaria etc. 1634. Записки одесскаго общества etc. XXIX, 1902, Описание Татаріи и оказаніе о ней того-же д. Эмиддіо ді Асколи. Według informacyj, udzielonych mi przez o. R. Loenertza O. P., badacza dziejów misyj dominikańskich na Wschodzie, nazwisko autora brzmiało Portelli nie zaś Dortelli.



25. Lwów, katedra ormiańska. Filar między apsydami.

Fot. W. Tyss.



26. Kaffa, kościół ormiański św. Jana Chrzciciela. Portal.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

architektury i tak już zniszczonego niegdyś wspaniałego miasta był okres czasu między 1820 a 1830. Władze rosyjskie wówczas nie zaopiekowały się były jeszcze dostatecznie archeologicznymi zabytkami Krymu i pozwoliły na rozebranie wielu stojących jeszcze podówczas, częściowo tylko uszkodzonych budynków i kościołów. Z materiału tego powstawała nowa Teodozja.

Rosyjskiemu uczonemu, M. Pogodinowi¹, zawdzięczamy dokonany w roku 1871 opis teodozyjskich świątyń ormiańskich, jakie podówczas jeszcze pozostały. Na przestrzeni ormiańskiej dzielnicy, oddzielonej murem od genueńskiego miasta, znajdowało się ich jeszcze kilka. Wszystkie te kościoły to czworoboczne budowle wydłużone, o dwuspadowym dachu, w środku którego wznosi się najczęściej niewielka

¹ Погодинъ М., Теодосія и Судакъ. Записки одесскаго общества etc., VIII, 1872. р. 301. »Всѣ церкви состоятъ изъ продолговатыхъ четверугольниковъ, съ крышею скатною на двѣ стороны, посредиѣ коей возвышается почти вездѣ небольшой куполь... Еще болѣе фресковъ сохранилось въ армянской церкви св. Сергія, оставленной къ стыду Армянъ, въ совершенномъ небреженіи, хотя это есть древнѣйшая ихъ церковь въ Теодосіи. Она находится среди пустыря...«

kopuła. Artykuł Pogodina z r. 1871 stwierdza zarazem stan zupełnego zaniedbania, w jakim znajdowały się podówczas te spośród ormiańskich kościołów w Kaffie, które do pewnego przynajmniej stopnia ocalały z klęsk, które nawiedziły dawniej miasto, i nie popadły były jeszcze w zupełną ruinę. Toteż z chwilą, gdy opieka nad zabytkami wkońcu się znalazła, nie dziw, że dla podtrzymania kościelnych zabytków ormiańskich w dawnej Kaffie trzeba było przedsięwziąć liczne uzupełnienia i naprawy, których niezawsze dokonywano z należyтым pietyzmem. Zachowane po dziś



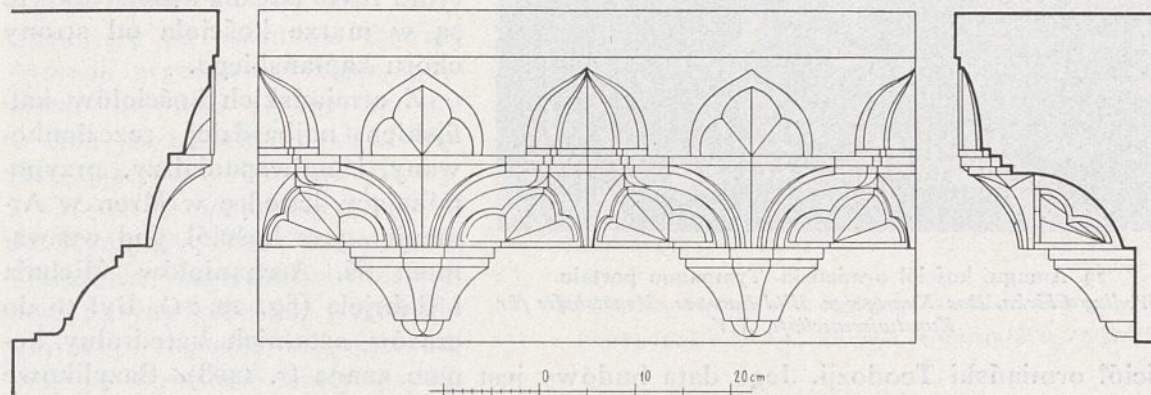
27. Lwów, katedra ormiańska. Gzyms apsydy środkowej. Fot. L. Wieleżyński.

kościół ormiański w pustej i pozbawionej budynków mieszkalnych dawnej dzielnicy ormiańskiej Kaffy przedstawiają się nam niekiedy zniekształcone i przebudowane. Wśród tych budowli, w niewielkiej zresztą ilości (kościół św. Jana Chryzostoma, św. Jerzego, św. Sergjusza, św. Stefana, św. Jana Chrzciciela, Archaniołów Gabrijela i Michała), odnajdujemy kilka typów ormiańskiej architektury kościelnej.

Dyrektorowi Muzeum w Teodozji, N. S. Barsamowowi, zawdzięczam szereg zdjęć fotograficznych i rzuty poziome niektórych kościołów ormiańskich dawnej Kaffy. Wszystkie kaffijskie kościoły ormiańskie pochodzą z XIV i najpóźniej z XV wieku, wszystkie stawiane są z kamienia. Należy przypuszczać, że wzorem kościołów właściwej Armenji miały one okładziny ciosowe nazewnątrz i wewnątrz, w środku zaś kamienno-wapienny beton (*Gussmauer*). Niewszystkie pozostały do dziś w tym stanie. Okładziny ciosowe znikły, zapewne użyte do innych budowli wznoszonych od końca XVIII wieku nowej Teodozji, w czasie opuszczenia i zaniedbania zrujnowanych części świątyń ormiańskich. Widać to najlepiej na kościołach, na których znajdują się kopuły. Na kopułach bowiem, wysoko umieszczonych, pozostały okładziny z ciosowych płyt nazewnątrz, niekiedy ozdobione profilowanymi ramami okien, podczas gdy ściany samego kościoła składają się dziś z niezawsze foremnych kamieni, wmurowanych w ściany może po pozbawieniu ich okładzin przy restaurowaniu zrujnowanych kościołów i pokrywaniu ich nowymi dachami¹.

¹ Գուշներեան Հ. Գ. Վ. Պատմութիւն դաղթախանութեան Գրիմու Հայոց: (Kusznerian H. K. V., Batmuthjun Kahthaganuthjan Khrimu Hajoc, Vénetik 1895 — Historia emigracji Ormian na Krymie), p. 139, opisuje 44 kościoły ormiańskie w Kaffie na podstawie dawnego wiersza wymieniającego je. Według tego wiersza wszystkie kościoły ormiańskie Kaffy miały mury nazewnątrz okładane kamiennymi płytami.

W kościołach ormiańskich dawnej Kaffy rozróżnić możemy kilka typów. Kościoły św. Jana Chryzostoma (Иоанна Богослова) (fig. 15), św. Stefana i św. Jerzego (Георгия), stojące w części dawnego miasta zwanej dziś Карантин, miejscu portowej kwarantanny, mające za tło mury obronne dawnej genueńskiej Kaffy, są to prymitywne, prostokątne, podłużne, jednonawowe kościółki o dwuspadowym dachu, z jedną zawsze tylko apsydą półokrągłą, wysuniętą nazewnątrz, pokrytą stożkowym dachem. Małe okienka wysoko umieszczone oświetlają wnętrze. Wśród tych trzech



28. Lwów, katedra ormiańska. Gzyms apsydy środkowej.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowski.

kościółków wyróżnia się kościół św. Stefana jako z nich najpokaźniejszy, o ścianach pokrytych wewnątrz fragmentami dawnych fresków.

W tej części miasta wznosi się także kościół św. Jana Chrzciciela (Иоанна Предтечи) z kopułą na wysokim ośmiobocznym tamburze nad czworoboczną podłużną budowlą (fig. 16). Apsyda nie występuje w tym kościele nazewnątrz, lecz, wyjątkowo w ormiańskich kościołach Kaffy, ukryta jest wewnątrz, podobnie zresztą jak w kościołach Armenii, poza prostą linią zewnętrznej ściany chóru kapłańskiego (fig. 17). Od strony fasady tego pierwotnie niewielkich rozmiarów kościoła przybudowany jest szerszy i obszerniejszy budynek, stanowiący przedłużenie kościoła. Jest to charakterystyczny dla ormiańskiej architektury t. zw. *dżamadun*, zwykle późniejsza przybudówka od frontu kościoła, dobudowana dla rozszerzenia go i stworzenia więcej przestrzeni na pomieszczenie wiernych, biorących udział w nabożeństwie.

Jednym z najdawniejszych ormiańskich kościołów Kaffy jest niewątpliwie kościół św. Sergjusza (po ormiańsku Sarkisa), przy którym niegdyś była stolica biskupia (fig. 18). Jeden z kamieni z tego kościoła, przechowany w Muzeum Archeologicznym w Teodozji, nosi datę 1027 r.¹ Sam kościół, jak na świątynię ormiańską, robi wrażenie stosunkowo niskiego i rozsiadłego. Nasuwa się przypuszczenie, czy może częściowo rozwalony, po pozbawieniu go murów w górnej części, nie został odrestaurowany i znizony w stosunku do pierwotnego stanu budowli. Kościół ten dziś nie ma kopuły. Od frontu dobudowano do niego *dżamadun* (fig. 19)².

¹ Macler F., Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balcans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, p. 358. ² Reprodukowane tu rzuty poziome ormiańskich kościołów Kaffy wykazują liczne dobudówki i dodatki późniejsze do dawnych murów kościelnych, które od nich należy odróżnić.



29. Amagu, kościół ormiański. Tympanon portalu.
Według Glücka, *Das Kunstgeogr. Bild Europas. Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV.

kościół ormiański Teodozji. Jego data budowy jest nam znana (r. 1408). Bazylikowe założenie zaznacza się nazewnątrz nakryciem niższych naw bocznych osobnymi dachami, ponad które wysoko wysterczają: środkowa nawa główna oraz mury naw ramion krzyża greckiego, w tym wypadku zakończone równą linią poziomą, nie zaś trójkątnym szczytem, jak w kościele św. Jana Chrzciciela. Nad transeptem o wysokim ośmiobocznym tamburze znajduje się kopuła; apsyda środkowa, nazewnątrz wystająca, jest znacznie niższa od muru zewnętrznej części kościoła poza prezbiterjum, podczas gdy apsydy boczne, podobnie jak w kościele św. Sergjusza, schowane są wewnątrz muru. Przed fasadą znajduje się niski *dżamadun*, budowla nowsza, nakryta dachem jednospadowym. Oryginalnością, stanowiącą analogję do kościołów właściwej Armenji, jest mała dzwonniczka, umieszczona na dachu lewej bocznej nawy.

Z innych kościołów dawnej Kaffy ormiański kościół św. Karapeta przeistoczony został na prawosławny.

Powyższe opisy, fotografie i rzuty poziome pozwalają stwierdzić charakterystyczne cechy architektury ormiańskich kościołów Kaffy, jeśli nie wogóle wszystkich ormiańskich osad na Krymie. Na ich przykładzie możemy stwierdzić, że krymscy Ormianie, jakkolwiek według zachowanych wśród nich tradycyji składający się przeważnie z potomków dawnych wychodźców z Ani, wytworzyli w nowych swych osiedlach pewien różniący się w szczegółach od swych pierwowzorów w Armenji typ architektury kościelnej.

Wiemy, że ogólnym typem kościołów ormiańskich jest niewielka rozmiarami kamienna budowla. Ormianie stawiali raczej nowe, znów niewielkich rozmiarów kościoły, aniżeli myśleli o budowaniu wielkich rozmiarami świątyń. Toteż i Kaffa w czasach świetności liczyć miała wzwyż 40 samych tylko ormiańskich kościołów, niewątpliwie niewielkich i dlatego tak licznych². Na niewielkie rozmiary wskazują

W kościele św. Sergjusza mamy do zaznaczenia jako uwagi godny fakt, że środkowa apsyda, podobnie jak w kościele św. Jana Chryzostoma, a odmiennie jak w kościele św. Jana Chrzciciela, wystaje nazewnątrz, podczas gdy tylko dwie boczne apsydy ukryte są w murze kościoła od strony chóru kapłańskiego.

Z ormiańskich kościołów kaffijskich najbardziej rozczłonkowany i najwspanialszy, przypominający katedrę w Mren w Armenji¹, jest kościół pod wezwaniem śś. Archaniołów Michała i Gabrijela (fig. 20, 21). Był to do czasów ostatnich katedralny ko-

¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 307, fig. 544.
² Macler F., *Arménie et Crimée. L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie*, Paris 1930, p. 360.

fotografie po dziś jeszcze zachowanych tam kościołów ormiańskich. Te cechy wspólne są zresztą i kościołom w Ani i lwowskiej także katedrze ormiańskiej, niewielkiej w swej najdawniejszej, pierwotnej części.

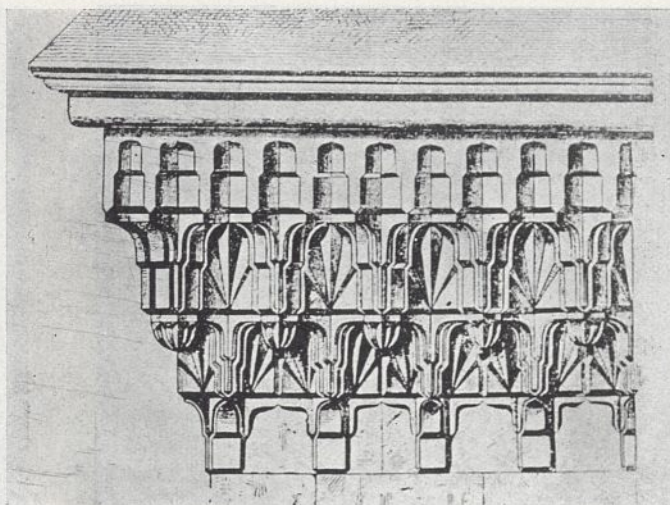
Ormiańskie kościoły Kaffy różnią się od kościołów dawnej Armenii przede wszystkim apsydami. Zarówno słynna katedra w Ani, jak i wiele innych kościołów azjatyckiej Armenii, jak np. z VII wieku pochodzący kościół św. Rypsimy z Wagarszabad, mają w ścianie zewnętrznej, po obu stronach apsydy głównej, wnęki klinowatego kształtu, sięgające od dołu po wysokość samej apsydy.

To szczególnie architekturze ormiańskiej właściwe zaaranżowanie apsyd powoduje, że nazewnątrz są one niewidoczne i kryją się za ścianą tylną kościoła, w którą wpuszczono wnęki, ożywiające i przecinające wertykalnie monotonię ściany od strony chóru kapłańskiego. Podobne wnęki znajdujemy i w bocznych ścianach świątyń ormiańskich, w miejscach, gdzie nie może już chodzić o krycie nimi apsyd, lecz gdzie chyba uzasadnione są one samą tylko jednolitością we wprowadzeniu tego motywu do architektury kościelnej i analogicznym ustosunkowaniem płaszczyzn wszystkich ścian. Wnęki te występują zawsze w miejscach, gdzie kończą się ściany naw, zarówno podłużnych jak i poprzecznych.

System klinowatych wnek w zewnętrznych ścianach kościoła widoczny jest na rzucie poziomym także katedry w Ani. Zewnętrzny widok jej stwierdza, o ile wnęki te przyczyniają się do oryginalnego i harmonijnego ożywienia płaszczyzn ścian kościoła.

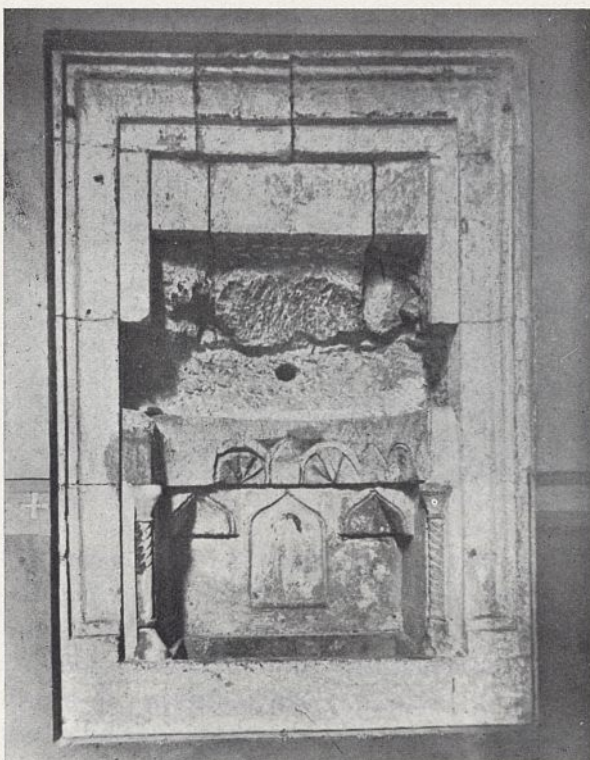
Wnek tych, ani też równych ścian zewnętrznych za chórem kościelnym nie znajdujemy w kościołach ormiańskich dawnej Kaffy. Jeden wyjątek stanowi tu kościół św. Jana Chrzyciela. Zresztą, chowając małe apsydki boczne wewnątrz, kościoły dawnej Kaffy wszystkie posiadają występujące nazewnątrz półokrągłe apsydy, nakryte zwykle spadzistym, półokrągłym dachem, niższym od dachu przykrywającego nawy. Tem samym jakgdyby te ormiańskie kościoły zbliżały się do świątyń bizantyńskich.

Druga, prócz systemu wnek, charakterystyczna cecha średniowiecznych kościołów ormiańskich w Azji, to system dekoracyjnych, ślepych arkad, jakimi zdobiono zewnętrzne ich ściany. Składają się one z cienkich i smukłych kolumn, sięgających wysoko pod gzyms, łączących się ze sobą półokrągłymi łukami, czasem łagodnymi ostrołukami. Arkady te nie mają żadnej funkcji architektonicznej, są czysto dekoracyjnym czynnikiem, rozczłonkują ściany zewnętrzne kościoła, nadają im pewien rytm, a zarazem wzmagają wrażenie tak charakterystycznej dla



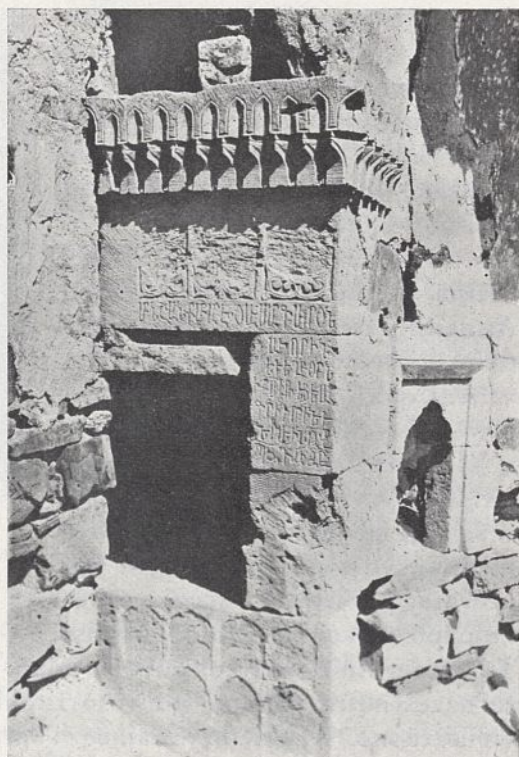
30. Curtea de Argeș w Rumunji, katedra. Gzyms.

Według Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*.



31. Lwów, katedra ormiańska. Chrzcielnica we wnętrzu muru.

Fot. Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.



32. Sułtanowka na Krymie, dawny ormiański kościół klasztorny. Filar w apsydzie.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

ormiańskiej dawnej architektury smukłości budowli. Przykładem klasycznym tego rodzaju dekoracyjnego systemu arkadowego jest znów katedra w Ani.

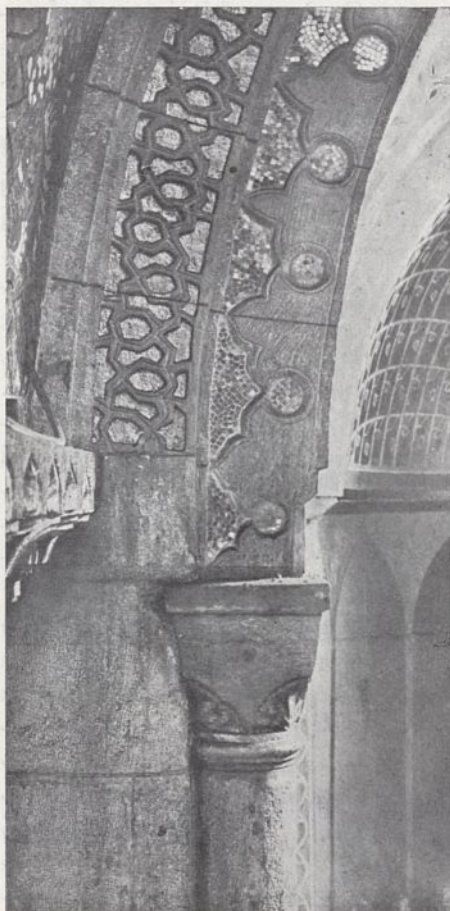
Tych cech, charakteryzujących średniowieczną architekturę ormiańską w jej ojczyźnie azjatyckiej, nie posiadają jednak ormiańskie kościoły Kaffy. O ileby nawet należało przyjąć, że zachowane do dzisiejszego dnia dawne kościoły XIV wieku w Kaffie są zniekształcone i w szczegółach przestoczone, to mimo to i w obecnych ich kształtach pozostałyby schowane i niewystępujące nazewnątrz apsydy, widoczne byłyby ślady łaskowań systemu arkad. Przyjąć musimy zatem, że w tych zasadniczych swych cechach architektura krymskich Ormian odbiegła od pierwowzorów ich ojczyzny azjatyckiej.

III

STANOWISKO LWOWSKIEJ KATEDRY ORMIAŃSKIEJ W HISTORJI SZTUKI

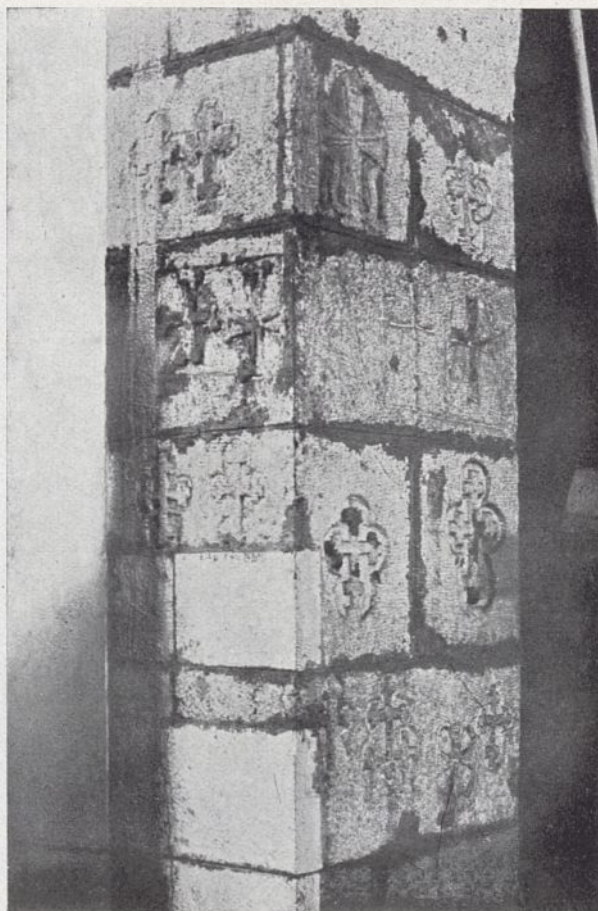
Katedra lwowska a kościoły ormiańskie Krymu i Armenji. — Poglądy ks. Żyły w jego pracy o katedrze lwowskiej. — Wpływy architektury gruzińskiej i bizantyńskiej. — Charakter ormiański katedry. — Stanowisko katedry lwowskiej w geografji sztuki. — Wędrowka form architektury ormiańskiej wybrzeżami morza Czarnego.

Skolei przeprowadzić należy porównanie lwowskiej katedry ormiańskiej z krymskimi kościołami ormiańskimi z jednej, a z budownictwem kościelnym Armenji właściwej z drugiej strony. Prócz katedry lwowskiej wciągnąć należałoby w studjum niniejsze inne ormiańskie kościoły średniowieczne, gdyby z nich cokolwiek było



33. Lwów, katedra ormiańska. Ornament płaskorzeźbiony nad łukiem tęczy.

Fot. L. Wieleżyński.



34. Lwów, katedra ormiańska. Filar we wnętrzu, pokryty krzyżykami wotywnymi.

Fot. L. Wieleżyński.

pozostało¹. Niestety w obecnym stanie rzeczy zdani jesteśmy na samą tylko katedrę, jako jedyny zachowany zabytek na naszym terenie.

¹ Lwowskie kościoły ormiańskie św. Anny i św. Jakóba (w. XIV—XVI) przepadły bez śladu. Pozostał tylko kościół św. Krzyża, ufundowany w r. 1639 przez Izaka Agopsowicza (Barącz S., *Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869, p. 121), na miejscu zdaje się drewnianego, a mający mieć tradycje budowli z XV w. Kościół ten, przejęty w r. 1671 przez teatynów, w r. 1744 przez misjonarzy, w r. zaś 1784 przez wojsko austriackie, stanowi dziś więzienną kaplicę wojskową, z długą, półkolem zamkniętą apsydą. Nie ma on jednak cech ormiańskiej budowli średniowiecznej; powstał raczej pod wpływem architektury zachodniej pierwszej połowy XVII w. Trudno też przeciągnąć paralelę między tym kościołem a typem kościołów jednonawowych ormiańskich, który zdaniem Strzygowskiego (*Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, pp. 372, 374, 388) sięga pierwszych wieków chrześcijaństwa w Armenji, podobnie jak i typ kościołów trójnawowych bez kopuły. Ten to typ z końcem VII w. był w Armenji już usunięty przez bardziej rozwinięte formy kościołów kopułowych. — Mimo to wykluczyć nie można w lwowskich kościołach, św. Krzyża, św. Anny i św. Jakóba, odnalezienia zapóźnionych form jednonawowych kościołów ormiańskich, jakie w XIV i XV w. znajdujemy jeszcze na Krymie. Wśród emigracji ormiańskiej typ ten mógł przechować się dłużej i, poniechany w ojczyźnie, mógł być długo kontynuowany w małych kościołach Kaffy i Lwowa. Byłby to prowincjonalny, spóźniony typ jakby architektury kolonialnej w stosunku do dzieł architektury Armenji.



35. Lwów, katedra ormiańska. Tablica z roku 1427 z krzyżkami wotywnymi.

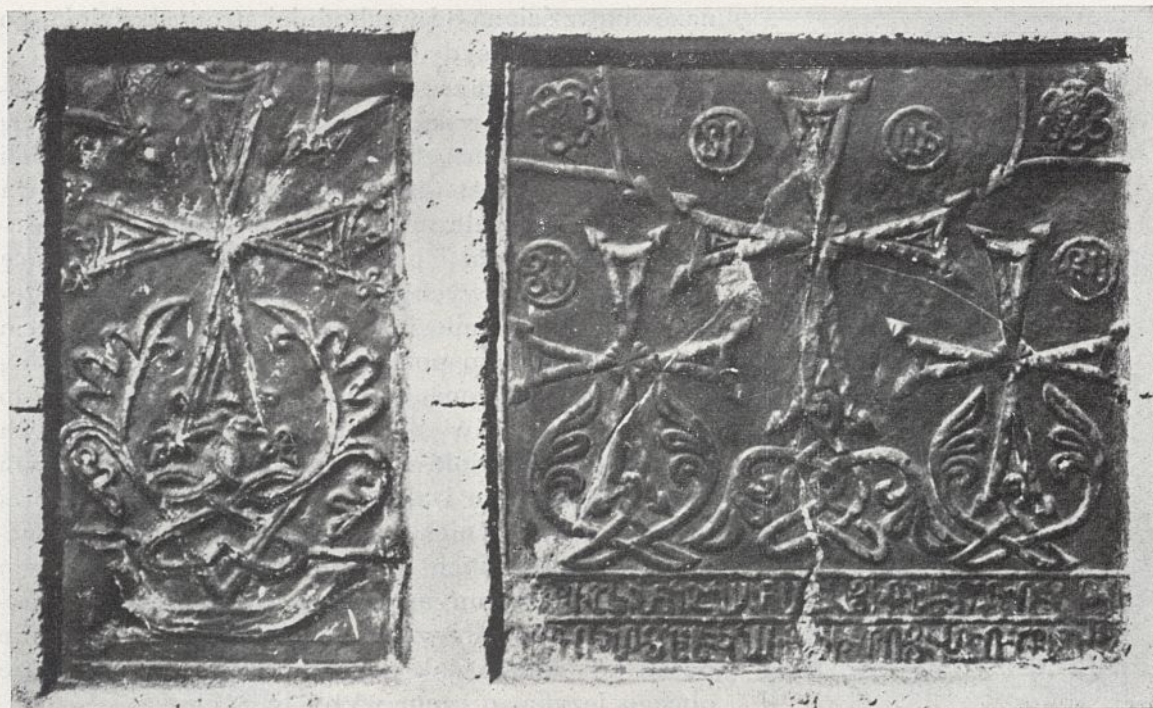
Fot. K. Skórski.

Cechy architektury kościołów ormiańskich Kaffy zaznaczają się wyraźnie w architekturze lwowskiej katedry ormiańskiej, jeśli weźmiemy pod uwagę pierwotny wygląd jej najstarszej części, powstałej w okresie czasu przed 1363 r. Nie interesują nas na tym miejscu dwie późniejsze jej części, druga z XVII w. i najnowsza, pochodząca już z XX wieku.

Porównując lwowską katedrę ormiańską z ormiańskimi kościołami dawnej Kaffy, zwłaszcza zaś z kościołami ś. Sergjusza i śś. Archaniołów Gabriela i Michała, stwierdzamy w nich wiele cech wspólnych z lwowską katedrą. Katedra lwowska posiada nazewnątrż wychodzącą, półokrągłą, główną apsydę, podobnie jak kościoły Kaffy, podczas gdy w kościołach Armenji właściwej apsydy schowane były nawewnątrż, poza prostą zewnętrzną ścianą tylną kościoła, lub wyjątkowo tylko nazewnątrż wychodząca apsyda miała kształt wieloboku.

Nie było też w lwowskiej katedrze systemu dekoracyjnych ślepych arkad, jakimi zdobiono w Armenji zewnętrzne ściany kościołów, i tem również katedra lwowska podobna jest raczej do ormiańskich kościołów Kaffy. Na zewnętrżnej stronie apsyd lwowskiej katedry, które poprzednio były zupełnie gładkie, zdobne tylko może krzyżkami wotywnymi, dopuszczono się już w XX wieku, w czasie restauracji katedry, pewnego rodzaju fałszerstwa stylu, zdobiąc apsydy nazewnątrż arkadami na wzór katedry w Ani, oraz ornamentem w płaskorzeźbie, skomponowanym według ormiańskich wzorów na podstawie dawnych ewangeljarzy i ich dekoracyj ornamentalnych. Tych szczegółów, które zbliżają lwowską katedrę do kościołów we właściwej Armenji (zob. fig. 2), nie było nigdy przedtem. Bezpośrednim pierwowzorem katedry lwowskiej były raczej kościoły wznoszone przez krymskich Ormian w Kaffie, wprawdzie w głównych zarysach wzorowane na architekturze Armenji, jednak odmienne w niektórych swych charakterystycznych cechach od świątyń azjatyckiej ojczyzny Ormian.

Odmienne cechy katedry lwowskiej w porównaniu do kościołów właściwej



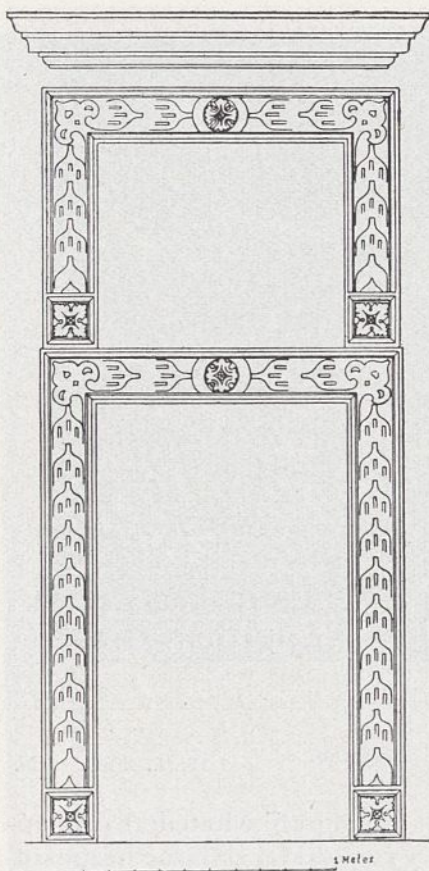
36. Lwów, katedra ormiańska. Krzyżyki wotywne.

Fot. L. Wieleżyński.

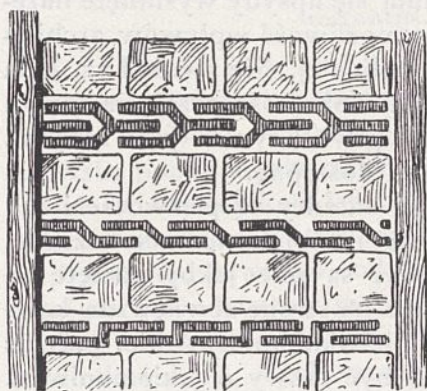
Armenji podkreślił już dawno ks. Władysław Żyła, autor monografii o katedrze ormiańskiej¹. Mimo to jednak usiłował ks. Żyła genezę katedry lwowskiej związać bezpośrednio z katedrą w Ani, jako klasycznym pierwowzorem architektury także lwowskiego kościoła². Wątpliwości, jakie mu się nasunęły przy porównywaniu lwowskiej z katedrą w Ani, chciał ks. Żyła usunąć, doszukując się wpływu architektury ormiańskokaukaskiej Abchazji, Mingrelji, Gruzji, w której znajdują się apsydy wysunięte nazewnątrz kościołów, względnie przypuszczał także w tem możliwość wpływów architektury bizantyńsko-ruskiej we Lwowie, czy też na Rusi halickiej. Nie zwrócił ks. Żyła uwagi na związki lwowskich Ormian z Krymem i na możliwość przejęcia wzoru katedry lwowskiej z Krymu. Trudno się temu dziwić, gdyż Krym i jego zabytki, jakkolwiek niezbyt od nas odległe, są nam dziś trudno dostępne.

Ks. Żyła żywił wątpliwość, czy apsydy lwowskiej katedry są pierwotne i czy nie zostały może później dobudowane³. Wątpliwość tę nasunęła mu okoliczność, że szeroką ścianą frontową, wychodzącą poza apsydy, są one jakby odcięte od prezbiterjum. Takie wrażenie możnaby odnieść, patrząc na stronę zewnętrzną katedry. Wątpliwości te rozpraszają się jednak odrazu, gdy uświadomimy sobie, patrząc na rzut poziomy katedry lwowskiej, że nie może tu być mowy o jakimkolwiek przesunięciu apsydy głównej wobec ustosunkowania jej odległości od kopuły. Koncha tej apsydy na dzisiejszym miejscu wewnątrz katedry istniała od początku. Wiemy bowiem, o czem już wyżej była mowa, że pierwotnie istniała nazewnątrz tylko jedna, środkowa apsyda, a dwie boczne apsydy schowane były poza równą

¹ Żyła W., Katedra ormiańska we Lwowie, Kraków 1919. ² Ibidem, p. 77. ³ Ibidem, p. 89.



37. Lwów, dom ormiański. Portal.
Zdjęcie T. Mokłowskiego.



38. Brussa, dekoracja murów tureckich.
Według Wildego, Brussa.

nazewnątrz ścianą od wschodniej strony kościoła, po obu stronach apsydy środkowej.

Dostrzeżone przez ks. Żyłę wspólne cechy katedry w Ani i lwowskiej katedry ormiańskiej istnieją niewątpliwie. Lecz filjacja, jakabyśmy stąd mieli wyprowadzać, jest nieco dalsza: z Ani do Lwowa droga architektonicznego rozwoju i zmian form prowadzi przez Krym i poprzez tamtejszą architekturę ormiańską. Jak wychodźcy ormiańscy z Ani przeszli przez osiedlenie się na Krymie i przez czas życia kilku pokoleń tam pozostali, zanim znów zmienną koleją losu pędzeni potomkowie ich przybyli do Lwowa i tu znów skupili się wokół założonych przez siebie kościołów, tak zmianom analogicznym ulegała stopniowo i architektura ormiańska, której pierwowzory, wyniesione z Armenji, po drodze wędrówek ormiańskich wychodźców ulegały różnym wpływom postronnym. Zresztą w architekturze, ulegając obcym wpływom, uchodźcy ormiańscy nie poszli tak daleko, jak poszli w przyswojeniu sobie obcego języka, o czym wyżej była mowa.

Jak z jednej strony związek między architekturą azjatyckiej Armenji a zabytkami ormiańskiej architektury kościelnej na Krymie nie ulega wątpliwości, tak z drugiej strony związek między tą ostatnią a lwowską katedrą ormiańską jest również niewątpliwy. Krym, a Kaffa w szczególności, jest ogniwem pośrednim między Armenją a Lwowem.

Jakie wpływy działały na architekturę kościołów, wznoszonych przez Ormian-uchodźców w nowych ich osiedlach? Spostrzeżenia ks. Żyły na temat wpływu architektury kaukaskiej są też bliskie prawdy, jakkolwiek niewyczerpujące. Oddziaływanie wzajemne architektury gruzińskiej i ormiańskiej jest niewątpliwe, a o pierwszeństwo w tem, która z nich jest dawniejsza, toczy się spór w nauce między Strzygowskim a Czubinaszwilim, profesorem Uniwersytetu w Tyflisie¹. Na późniejszą architekturę Gruzji niewątpliwy wpływ wywarła także architektura bizantyńska.

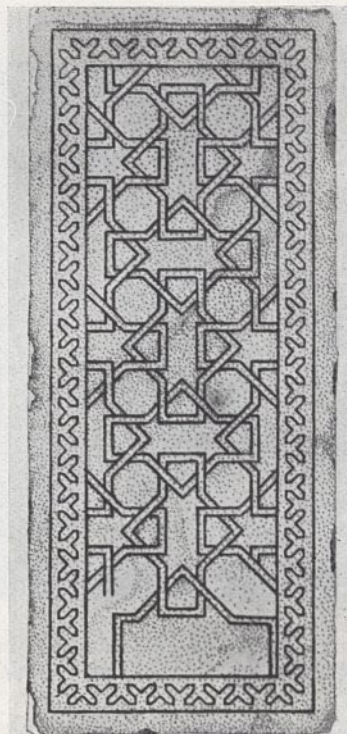
Grecko-bizantyńskiemu wpływowi przypisać należy zastosowanie w kościołach Ormian krymskich, zarówno jak i w katedrze lwowskiej, wysuniętych

¹ Tschubinaschwili G., Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (eine kritische Würdigung von J. Strzygowskis »Die Baukunst der Armenier und Europa«). Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. XV., 1922.



39. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

nazewnątrz apsyd, jako charakterystycznej, wspólnej im cechy, odbiegającej od architektury średniowiecznych kościołów Armenji o typie centralno-podłużnym. Grecy na Krymie osiedli byli o wiele dawniej od Ormian, trwali na półwyspie właściwie od czasów starożytności mimo zmian, zachodzących w politycznym stanie posiadania Krymu w średniowieczu, w czasach wędrówek ludów, panowania Chazarów, a ostatnio Tatarów. Liczne cerkwie grecko-bizantyńskie istniały zwłaszcza w Sołchacie (Starym Krymie), a dawniejsze i liczniejsze spoczątku od ormiańskich, były one i w samej Kaffie, wewnątrz murów genueńskiego miasta. Jeżeli zatem wysunięcie nazewnątrz apsydy w katedrze lwowskiej, odmienne od architektury Armenji, przypisać należy wpływowi architektury bizantyńskiej, to wpływy te działały nie dopiero na terenie lwowskim, lecz istniały już od początku powsta-



40. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

nia planu kościoła, wzorowanego na krymskiej architekturze ormiańskiej. To samo odnieść należy do kopuły, złożonej z glinianych naczyń, wkładanych wieńcowo jedno w drugie, konstrukcji *par excellence* bizantyńskiej, lecz niewątpliwie zastosowywanej już w ormiańskich kościołach Krymu.

Ze względu na wzmiankę ks. Żyły o możliwych wpływach architektury kaukaskiej¹, dodać należy jeszcze, że w tej ostatniej spotykamy apsydy nazewnątrz kościoła przeważnie odgóry sklepione półokrągło, zaś w kościołach ormiańskich na Krymie przykryte są one stożkowym dachem, jak to widzimy także na apsydzie katedry lwowskiej.

Nadto znajdujemy jeszcze inne odchylenie w założeniu katedry lwowskiej od kanonu kościołów ormiańskich w ich azjatyckiej ojczyźnie. Katedra lwowska o za-

¹ Trudno także przyznać rację hipotezie Hołubcia M. (Голубець М., Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові, Стара Україна, часопис історії і культури, VII—X, Львів 1925, pp. 124—126) oraz Janusza B. (Zabytki monumentalnej architektury Lwowa, Lwów 1928, p. 36), którą M. Hołubiec sam nazywa zresztą »intuitywną impresją«, jakoby katedra ormiańska miała być rzekomo powtórzeniem bizantyńsko-ruskiej budowli dawnej katedry świętojurskiej, z niektórymi tylko naleciałościami, czy odchyleniami, polegającymi na tradycjach ormiańskich, i temi swemi cechami miałyby stanowić pewnego rodzaju bliżej nieokreślony typ przejściowy na naszym terytorjum, pośredni między budowlami cerkiewnymi Halicza a Kijowa. Stosunek chronologiczny jest tu raczej odwrotny, a zdaje się najmniej już ma katedra ormiańska lwowska wspólnego z Kijowem.



41. Olyka na Wołyniu, dawna brama miejska.
Fot. Oddział Sztuki i Kultury Woł. Urzędu Wojewódzk.

łożeniu centralnym wykazuje w rzucie poziomym przedłużenie przedniej części nawy ku przodowi, względnie przesunięcie kopuły bardziej ku prezbiterjum i zwichnięcie przez to do pewnego stopnia zasady centralnego założenia. Można by w tem upatrywać wpływy zachodniochrześcijańskie, zapatrzenie się może we wzory architektury włoskiej, której przykład długich naw przednich mógł tu działać.

Mimo wszystko, co wyżej powiedziano o katedrze lwowskiej i jej naleciałościach stylowych obcych, całość jednak nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ormiańskiego naogół charakteru jej architektury. Gdy jednak podnosiły się głosy, pragnące doszukać się w lwowskiej katedrze ormiańskiej innych znamion stylowych, należy z tego względu podkreślić w najogólniejszych rysach to, co każe

nam ją uważać za dzieło sztuki *par excellence* ormiańskiej.

Prace naukowe ostatnich czasów, Strzygowskiego, Glücka, Toramaniana i innych, nie pozostawiają już dziś żadnych wątpliwości co do odrębności sztuki Ormian i samoistnego jej stanowiska w historii sztuki. Proporcje kościoła ormiańskiego są naogół inne, niż proporcje kościołów, powstałych pod wpływem bizantyńskim. Te ostatnie są masywniejsze, szerzej rozsiadłe, podczas gdy właściwą cechą kościołów ormiańskich jest smukłość. Wskutek podwyższenia dachu, dawniej kamiennego, i podniesienia się poziomu ulicy Ormiańskiej od strony południowej, t. j. głównego wejścia do dawnej katedry, wrażenie to do pewnego stopnia zaciera się. Jednak w całej pełni wrażenie smukłości oddaje wewnątrz najstarszej części kościoła, podkreślone jeszcze wąskimi laskowemi kolumnami, ostrołukami i łukami o t. zw. »oślim grzbiecie« i t. p. Nie są to cechy charakterystyczne stylu bizantyńskiego ani też romańskiego, którego przymieszki usiłowano dopatrywać się w architekturze katedry lwowskiej¹. Niewątpliwie istnieją liczne analogie między budownictwem romańskim na Zachodzie, a ormiańskim, jednakże raczej możnaby mówić o historycznym oddziaływaniu tego ostatniego na architekturę romańską we wcześniejszych czasach średniowiecza, aniżeli odwrotnie. Pozatem inne szczegóły architektury, jak sam wątek murów, kamienne okładziny ścian zewnętrznych i dach z kamiennych płyt, dwunastokątny tambur i jego nakrycie, wejście z południowej strony, przebite w dłuższej ścianie kościoła od strony bocznej nawy przejścia, drążone w filarach pomiędzy apsydami, krużganek arkadowy nazewnątrz katedry, i t. d., wszystko to są cechy charakterystyczne architektury ormiańskiej, które stwierdzają, że nie zasto-

¹ Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.

sowano tu budowy o stylu bizantyńskim czy romańskim do wymogów kultu religijnego ormiańskiego, lecz że powstała ona według zgóry obmyślonego i skreślonego planu, jaki stworzyć mógł tylko duch ormiańskiej architektury i dawna kultura artystyczna narodu, który ją zwłaszcza w sztuce budownictwa szczególnie potrafił uwydatnić.

Rozwój form architektonicznych ormiańskiej architektury uwidocznia może najlepiej zestawienie poprzecznych przekrojów czterech kościołów (fig. 22), a mianowicie

we właściwej Armenii kościoła w Ereruk, zbudowanego w VI w., odnowionego w X wieku, kościoła w Tekor, zbudowanego około r. 486, obecnie w ruinie, dalej kościoła w Odżun, zbudowanego w r. 735, a odnowionego w r. 1888, oraz przekroju poprzecznego katedry lwowskiej. Wszystkie te kościoły mają też dobudowane wzdłuż naw bocznych krużganki arkadowe. Katedra lwowska, pomijając jej krymskie naleciałości, w szeregu kościołów azjatyckiej Armenii najbliższą zdaje się być kościołowi w Odżun. Pokrewieństwo jej form architektonicznych z przytaczaną dotąd zazwyczaj dla porównania katedrą w Ani jest znacznie dalsze.

Jeżelibyśmy katedrę lwowską oczyścili z jej dobudówek i przyczepek, jeśliby przed oczyma naszymi stanęła sama tylko pierwotna świątynia taka, jaką była w początkach XV wieku, zostałoby wtedy uwydatnione całe jej harmonijne piękno proporcji, cały odrębny stylowy a spokojny wdzięk jej architektury.

Kształt łuków (fig. 23), jakie zastosowano w dawnej części katedry, stanowi jakby skalę przejść od najłagodniej, lekko tylko zaostrzonego w łukach apsydy środkowej (a-a), poprzez ostre łuki zachodniej części naw bocznych od strony nawy głównej (b-b), do skłaniającego się ku »oślemu grzbietowi«, na konsolach opartego łuku bocznych apsyd od strony transeptu (c-c) i łuku »perskiego« w przejściach filarów między apsydami (d).

Wpływy owej, według podziału Toramaniana czwartej epoki sztuki ormiańskiej, której początek kładzie on na koniec XII wieku, a w której zaznaczają się wpływy persko-arabskie, znajdujemy w ostatnio wymienionych łukowych sklepieniach katedry. Jeżeli sklepienie ostrołukowe w apsydach i ostrołukowy kształt okien tkwią w dawnych tradycjach architektury ormiańskiej, to łuk w kształcie »oślego grzbietu«, oraz łuk zwany łukiem perskim, stanowiący sklepienie przejść w filarach między apsydami, jest dobitnym znakiem widowym wpływów persko-arabskich.



42. Łuck, synagoga.

Fot. Wydziału Zabytków Towarzystwa Straży Kresowej.



43. Kafa, dzwonnica przy kościele ormiańskim św. Sergjusza.

Fot. N. S. Barsamow w Teodozji.

Byłoby to zresztą może wydzięczenie się ze strony muzułmańskiego Wschodu wobec chrześcijańskiej Armenji. Od niej bowiem sztuka muzułmańska prawdopodobnie przedtem przejęła łuk o kształcie podkowy, którego prototyp znajdujemy w Armenji już w V wieku.

Zastanowić się jeszcze należy nad pozycją, jaka w dziejach sztuki wyznaczona być ma lwowskiej katedrze ormiańskiej.

W rozstrzygnięciu tego zagadnienia uwzględnić należy w jaknajszerszej mierze czynniki geograficzne.

Geografia sztuki w czasach ostatnich zyskała sobie prawo obywatelstwa wśród historyków sztuki przy równoczesnem zastosowaniu metody typologicznej i jest przez nich uwzględniana w coraz większej mierze. Dotyczy to zwłaszcza dziejów architektury. W niniejszem studjum sięgnąć też musimy do geografji sztuki i tą drogą zdołamy znaleźć właściwe miejsce dla interesującego nas tu zabytku. Raz jeszcze zatem rzut oka poświęcić należy drodze, jaka prowadzi z Armenji właściwej do Lwowa i do lwowskiej katedry ormiańskiej.

Przypomnieć trzeba, że Lwów leży na dziale wód morza Bałtyckiego i Czarnego. Leży też na granicy dróg wodnych, niosących ze sobą odmienne czynniki cywilizacyjne i kulturalne. Swą katedrą ormiańską wchodzi Lwów w zasięg terytorjalny tych form artystycznych, które są charakterystyczne dla morza Czarnego.

Morze Czarne, podobnie jak morze Śródziemne, ma charakter zbiorowiska wód wybitnie śródlądowego. Kurt Gerstenberg i Gustaw Haas udowadniają, że sztuka wybrzeża jednego morza posiada ten sam charakter im bardziej morze ma charakter śródlądowy¹. Morza łączą sztukę krajów naprzeciw siebie leżących po obu ich stronach, rzeki raz ją łączą, to znów rozdzielają.

Stwierdziłem już wyżej (rozdz. II), jak formy architektoniczne, wychodzące z Armenji, przekroczywszy góry Kaukazu, wędrują od południowego wschodu. Przybywszy na Krym wraz z emigrantami wyszłymi z Armenji, ustalają się w tamtejszych kościołach ormiańskich i z Krymu wkraczają w południowo-wschodnie województwa Rzpltej Polskiej. Okrążając półkolem morze Czarne, w dalszym ciągu

¹ Strzygowski J., *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage*. Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, B. 61, 1908, pp. 20, 153. — Gerstenberg K., *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*. Bibliothek der Kunstgeschichte herausg. v. H. Tietze, B. 48/49, Leipzig 1922. — Haas G., *Zum Problem der Geographie in der Baukunst Europas*. Geographische Zeitschrift, Jahrg. 33, 1927, pp. 88.

sztuka ormiańska przez Mołdawję spotyka się znów w ówczesnych tureckich krajach, zarówno europejskich, jak azjatyckich, z wpływami dawnej ormiańskiej architektury, sięgającemi tam z wyżyn azjatyckiej Armenji, częściowo także przez ormiańską niegdyś Cylicję. Droga ta wpływów sztuki ormiańskiej prowadzi zatem dokoła przez kraje, przytykające do wybrzeży morza Czarnego.

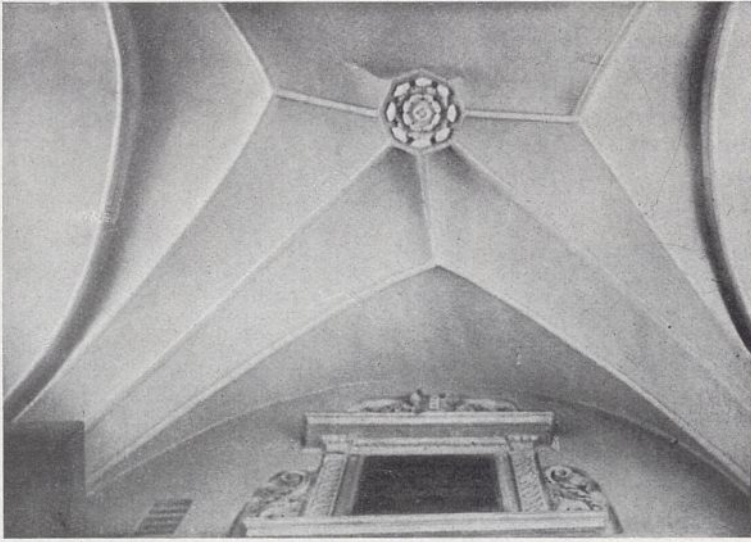
W tym wieńcu krajów czarnomorskich, stanowiącym teren ekspansji architektonicznych form ormiańskich w średniowieczu, Lwów odgrywa nie-najmniejszą rolę. Leżąc na dziale wód morza Bałtyckiego i Czarnego, jest on też ostatnią placówką architektury ormiańskiej, wysuniętą najdalej ku północnemu zachodowi.

Uwzględniając momenty, dotyczące geografji sztuki, przejść należy do drugiego ważnego momentu — dróg handlowych. Ten czynnik ogranicza się w naszym wypadku do jednego odcinka dróg, i to lądowych, jakie stworzył handel genueński, prowadzący w średniowieczu z Krymu, stanowiącego centrum handlowych kolonij genueńskich, ku północnemu zachodowi do Lwowa, a stamtąd dalej ku zachodowi Europy z jednej strony, zaś do Tany (Azowa) ku wschodowi, a dalej do Persji i Indji z drugiej strony. Rola, jaką obok Genueńczyków odgrywali w handlu kupcy ormiańscy i ormiańscy pośrednicy w miastach i faktorjach genueńskich, rozstrzygała zarazem o drogach ekspansji architektury ormiańskiej. Końcowym punktem, do którego sięgało w wiekach średnich ku zachodowi osadnictwo trudniących się handlem Ormian, był znowu Lwów.

W zasięgu terytorjalnym ormiańskiej architektury średniowiecznej stwierdzamy pewnego rodzaju promieniowanie. Jeżeli kaukaska architektura Gruzji, prócz wpływów Bizancjum, oddziaływała w kierunku północnym na kształtowanie się architektury kościelnej szerokich obszarów Rosji, to Armenja azjatycka była znów centrem, z którego rozchodziły się wytworzone tam wzory form architektonicznych wokół wybrzeży morza Czarnego. Dzieło Strzygowskiego ustala różne typy budowli macierzystej architektury kościelnej średniowiecznej Armenji. W ekspansji swej architektura ormiańska po drodze wędrowek emigrujących ze swej ojczyzny Ormian przybiera obce naleciałości. Typy macierzyste, spotykane w Armenji, znajdujemy w innych krajach czarnomorskich, powtórzone z pewnemi odmianami. Na przykładzie naśladownictw katedry w Ani stwierdzić możemy, jaki wpływ miały kla-



44. Lwów, wieża katedry ormiańskiej przed odnowieniem. Rysunek Jana Matejki.



45. Lwów, katedra ormiańska. Sklepienie w przejściu wieży.

Fot. K. Skórski.

syczne w swym stylu budowlę Armenji na późniejsze budownictwo.

Dla tej ormiańskiej architektury kolonialnej, jeśliby ją można tak nazwać, centrem dalszem zdaje się być Krym, Kaffa w szczególności. Jednak i szczupłe materiały, dotyczące budownictwa średniowiecznej Kaffy, traktowane porównawczo, pozwalają stwierdzić wpływ ormiańskich kościołów Krymu w dwóch kierunkach: z jednej strony na architekturę kościelną Mołdawji, z drugiej strony na ormiańskie zabytki budownictwa południowo-wscho-

dnich kresów Rzpltej Polskiej. Wpływy te znów związane są ściśle z drogami handlowymi i osadnictwem ormiańskim w tych krajach, wywodzącym się z Krymu.

W Mołdawji wpływ architektury ormiańskiej przejawia się nietyle w samych ormiańskich zabytkach budownictwa¹, ile w przejściu jej elementów w prawosławnej architekturze kościelnej tego kraju. Charakterystyczną cechą kościołów mołdawskich stanowi na czterech wielkich rozmiarów łukach naosu oparty, za pośrednictwem pendentywów wznoszący się w górę krótki tambur cylindryczny, składający się znów z czterech łuków, opartych na kluczach łuków niższej kondygnacji. M. Jorga², przyjmując twierdzenie M. Bałsa o ormiańskich wpływach tej konstrukcji kościołów mołdawskich, wskazuje z jednej strony na Krym, skąd oddziaływać mogła na Mołdawię architektura ormiańska, z drugiej strony na Grecję³. Architektura kościołów mołdawskich miałaby według M. Jorgi być syntezą wpływów ormiańsko-greckich. Macler⁴, a taksamo i G. Bałs⁵ przemawiają w tej kwestji raczej na korzyść wpływów ormiańskich.

W południowo-wschodnich województwach Rzpltej Polskiej nie możemy mówić w średniowieczu o wpływach ormiańskich, lecz wprost o samych zabytkach architektury ormiańskiej, odcinających się ostro od innych, zarówno zachodnich (goty-

¹ Ștefănescu I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928, p. 21 w nocie: »Des Arméniens venus de Caffa par la Galicie ont fondé à Suceava, à Botașani, à Jassy, à Roman, des églises de pierre qui ne subsistent plus que restaurées à plusieurs reprises et ayant perdu tout caractère.« ² Comptes-rendu du I^{er} Congrès international des études byzantines 1924, publ. par C. Marinescu, Bucarest 1925, pp. 24—25. ³ Przez żonę hospodara Stefana Wielkiego, Greczynkę, księżniczkę Mangup. Mangup była to twierdza średniowieczna na Krymie, do r. 1475 we władaniu książąt, potomków cesarzy bizantyńskich i trapezunckich. ⁴ Macler F., *Trois conférences sur l'Arménie faites à la fondation Carol I à Bucarest. Annales du Musée Guimet*, t. 49, Paris 1929. ⁵ Bałs G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine. Communication faite en III^e Congrès des études byzantines, Valenii-de-Munte 1931.* — Jaffé, *Curtea de Argeș*, Berlin 1911.

ckich) jak i rusko-bizantyńskich, na naszym terenie. Droga, na której je spotykamy w Polsce, prowadzi z Krymu przez Kamieniec Podolski do Lwowa. W ten sposób i w tym zakresie południowo-wschodnie kresy Rzpltej, Lwów w szczególności, wchodzi w zakres kultury artystycznej krajów, okalających morze Czarne, a lwowska katedra ormiańska jest z tego punktu widzenia niezmiernie interesującym przejawem wpływów kulturalnych, idących do nas znad morza Czarnego. Z tego punktu rozpatrywana lwowska katedra ormiańska jest też wybitnym zabytkiem sztuki tych krajów. Lwów, leżący na pograniczu świata zachodniej kultury w okresie czasu bliskim schyłku średniowiecza, zyskał w niej budowlę o formach architektury niezwyklej, nadającą miastu coś jakby z cech egzotyizmu. Dziś jest ona jedynym swego rodzaju zabytkiem, najdalej wysuniętą ku północnemu zachodowi historyczną pamiątką artystycznej kultury i pomnikiem budownictwa dawnych Ormian. Żałować przychodzi tylko, że najdawniejsza, średniowieczna jej część nie dochowała się do naszych czasów w swej pierwotnej postaci, że z biegiem czasu i w toku licznych restauracyj straciła wiele ze swych charakterystycznych cech stylowych.

IV

WSCHODNIA DEKORACJA ORNAMENTALNA ZABYTKÓW LWOWSKICH

Wpływ sztuki Islamu na sztukę ormiańską. — Ornamenty kamienne wnętrza katedry, ich stylowe znamiona sztuki Islamu. — Ormiańscy kamieniarze i rzeźbiarze w Polsce a lwowscy kamieniarze i rzeźbiarze w Mołdawji w XV—XVII wieku. — Łączność stylowa zabytków lwowskich i wołoskich. — Architektura wieży katedry ormiańskiej, obramienia okienne, portale, półkolumny i ich analogie w sztuce mołdawskiej. — Wpływ sztuki Wschodu na wytworzenie się pewnych typów architektonicznych i dekoracyjnych na kresach południowo-wschodnich Rzpltej. — Kamienne grobowce.

Poza samą architekturą lwowskiej katedry ormiańskiej zainteresowanie nasze budzi niemniej oryginalna i gdzieindziej niespotykana dekoracja ornamentalna. Podobnie jak w architekturze, na pierwszy rzut oka uderza odrębny jej styl, brak wszelkich przedstawień figuralnych, powikłany, plecionkowy, to znów częściowo roślinny, gdzieindziej znów jakby z ciesielskiej techniki zdobniczej wzięty ornament. Widzimy go zarówno wewnątrz katedry, jak i nazewnątrz dostrzegamy go w jej najbliższym otoczeniu, na kamieniach grobowcowych, w szczegółach dekoracji architektonicznej wieży, opodal stojącej i służącej jako dzwonnica. Zdajemy sobie sprawę z tego, że te dekoracje ornamentalne nie mogą pochodzić z jednego czasu, że na ich powstanie działać musiały różne wpływy, że Wschód miesza się w nich niekiedy z Zachodem.

O wiele więcej niż architektura, przyjęła elementów obcych w ciągu wieków w sztuce ormiańskiej dekoracja ornamentalna. Można powiedzieć, że uległa ona wprost pewnego rodzaju niwelacji, a dawne jej odrębne cechy rozplynęły się w ogólnowschodniej dekoracyjnej sztuce Islamu. Tak było w szczególności z ornamentalną dekoracją ormiańskich dzieł architektury, tworem tych czynników, które w ciągu zmian politycznych i podbojów, jakie przechodziła Armenja, bardziej podlegały wpływom panujących warstw, to perskiej, to arabskiej, to seldzuckiej, to wreszcie osmańskiej. Tylko duchowieństwo ormiańskie, trudniące się iluminowaniem rękopisów, pozostających w związku z kultem religijnym, potrafiło dłużej zachować odrębne cechy stylowe swej sztuki. Lecz i iluminatorstwo, o ile chodzi o figuralne przedstawienia, w ikonografji uległo znów wpływom sztuki bizantyńskiej.

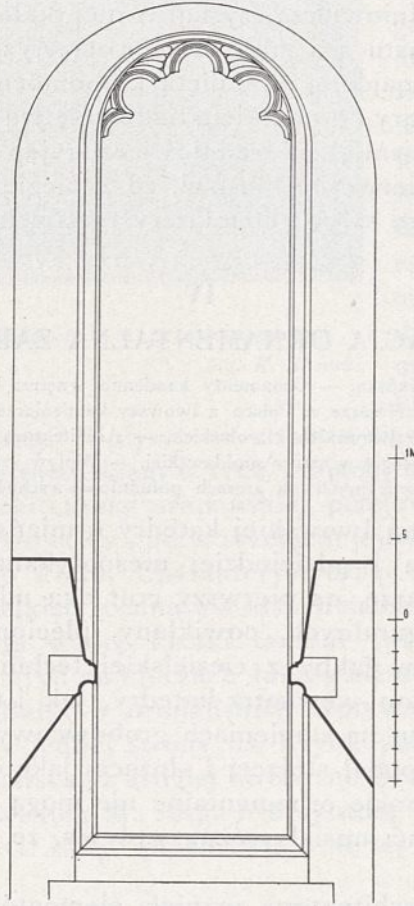
W związku z temi przeobrażeniami, jakim, począwszy od XII wieku, ulegała

ormiańska sztuka dekoracyjna, rozważyć należy charakter dekoracji wnętrza katedry lwowskiej, dekoracji związanej najściślej z jej architekturą. Powstała ona w okresie wpływów sztuki Islamu na Ormian. Wpływy te, zrazu wzajemne, coraz bardziej szcześnie przechylały się na korzyść sztuki Islamu. Do niej bowiem stosować się musieli liczni ormiańscy budowniczowie, kamieniarze i rzeźbiarze, odbierający zamówienia i pracujący dla muzułmańskich panów swego kraju.

Utalentowani architekci ormiańscy, nie znajdując zatrudnienia u swoich, idą w służbę Turków, wnosząc w ich sztukę elementy sztuki ormiańskiej. Mimar-Sinan, Ormianin (1489—1578), słynny budowniczy turecki, jest najlepszym tego przykładem. Na wzór Sinana cenią się w Turcji i później ormiańscy architekci, kamieniarze i rzeźbiarze, a stanowisko ich ustala się na długie czasy. Jeszcze w początkach XVIII w. powszechny jest w Stambule typ ormiańskiego budowniczego (fig. 24). Przedstawia go w sztychu przebywający nad Bosforem w r. 1712 cudzoziemiec z Zachodu¹.

Wzajemne przenikanie i wymieszanie motywów jest naogół charakterystyczne dla sztuki azjatyckiej. Chiny udzielały swych wpływów i motywów Persji. Perskie motywy czerpali znów Arabowie, zarówno jak Turcy i Ormianie, pełną ręką.

Wzajemnie u Ormian i w Bizancjum zapożyczała się architektura turecka, a chrześcijańscy Ormianie byli znów tymi, którzy nieśli z sobą i rozpowszechniali elementy sztuki Islamu. Jeżeli dodamy do tego tkwiące we wszystkich odgałęzieniach sztuki starego Orientu elementy sztuki hellenistycznej, otrzymamy barwny, lecz powikłany obraz zazębiających się wzajemnie wpływów, motywów, które odkrywa i wyróżnia od siebie wzajemnie dopiero analiza naukowa. Okres, na którego czas trwania przypada powstanie dekoracji plastycznej lwowskiej katedry ormiańskiej, nazwano w sztuce ormiańskiej arabskim lub seldżuckim. Jednak równie dobrze możnaby go nazwać i perskim, jeśli w śledzeniu pochodzenia form dekoracyjnych, zastosowy-



46. Lwów, katedra ormiańska. Obrazienie wewnętrzne okna wieży. Zdjęcie *Inst. Archiit. Pol. Polit. Lwowsk.*

Wzajemnie u Ormian i w Bizancjum zapożyczała się architektura turecka, a chrześcijańscy Ormianie byli znów tymi, którzy nieśli z sobą i rozpowszechniali elementy sztuki Islamu. Jeżeli dodamy do tego tkwiące we wszystkich odgałęzieniach sztuki starego Orientu elementy sztuki hellenistycznej, otrzymamy barwny, lecz powikłany obraz zazębiających się wzajemnie wpływów, motywów, które odkrywa i wyróżnia od siebie wzajemnie dopiero analiza naukowa. Okres, na którego czas trwania przypada powstanie dekoracji plastycznej lwowskiej katedry ormiańskiej, nazwano w sztuce ormiańskiej arabskim lub seldżuckim. Jednak równie dobrze możnaby go nazwać i perskim, jeśli w śledzeniu pochodzenia form dekoracyjnych, zastosowy-

wanych przez Arabów, Seldżuków, Turków i Ormian, zechcemy sięgnąć dalej wstecz, do źródeł, skąd i oni przeważnie brali te motywy.

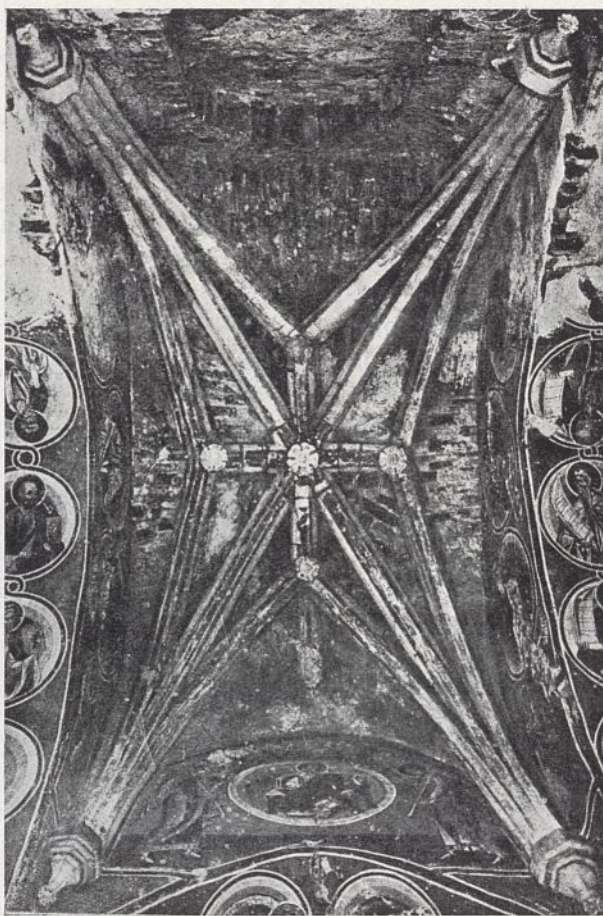
Z czasów budowy katedry zdaje się pochodzić związany z nią ściśle, rzeźbiony w kamieniu ornament filarów (fig. 25), dzielących apsydę środkową od apsyd bocznych, zamieszczony na tej stronie filarów, która jest zwrócona ku środkowej części

¹ *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol ambassadeur du Roi a la Porte et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr La Hay, Paris 1714.*

katedry pod kopułą. Ornament to niewyszukany, składający się z długich lasek czy wałków, łamanych i przecinających się w pewnych odstępach. Pola między laskami wypełniono podczas ostatniej restauracji katedry złotą mozaiką z czerwonymi krzyżami w pośrodku każdego pola. Wszystko przemawia za tem, iż ornament ten jest współczesny powstaniu samej katedry, a nie został dopiero później wyrzeźbiony w kamiennych jej filarach.

Zupełnie analogiczny ornament, znajdujemy w jednym z portali wewnątrz kościoła św. Jana Chrzciciela w Kaffie (fig. 26), częściowo wyrąbany dziś w górnej części prostokątnych niegdyś drzwi, podwyższonych później i wyokrąglonych u góry. Fakt, że ten sam motyw ornamentalny znajdujemy w jednym z pochodzących również z XIV w. kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, stwierdza raz jeszcze związki architektoniczne lwowskiej katedry z ormiańską architekturą kościelną Kaffy. Podobne motywy płaskorzeźbione znajdujemy zresztą i w ormiańskich kamieniach grobowcowych. Niebrak ich także w dekoracji architektonicznej sztuki Islamu.

Do najdawniejszych rzeźb dekoracyjnych wnętrza katedry należy zapewne także gzyms, obiegający górą apsydę główną. Ma on cechy jakby transponowanej w kamień rzeźby w drzewie ciętej, z charakterystycznymi ostremi wgłębieniami (fig. 27). Z dawnego gzymsu pozostały jednak drobne tylko fragmenty, a całość została odtworzona na ich podstawie w czasie ostatniej restauracji katedry (fig. 28). Liczne analogie tego typu dekoracji znajdujemy zarówno wśród zabytków Armenii, jak i w sztuce seldżuckiej, arabskiej (maurytańskie *artesonada* w Hiszpanii, wykonywane także w stiuku). Wywodzić ma się ten typ ornamentu, zwanego zazwyczaj stalaktytowym, z dawnej sztuki syryjskiej. Ornamenty tego typu w średniowieczu znajdujemy zresztą i na terenie Armenii (Ani¹, Amagu² i t. d., fig. 29); przypisać je należy może działającym w tym czasie już w Armenii wpływom seldżucko-



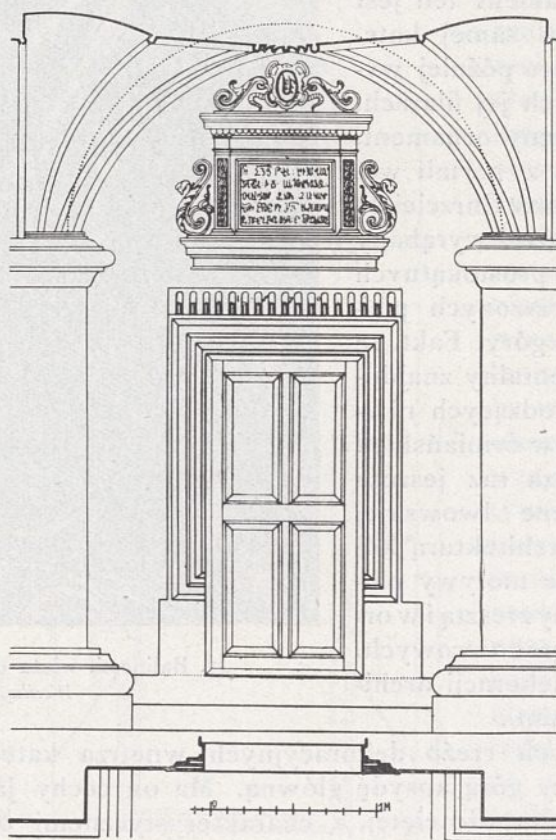
47. Balinești, wieża cerkwi. Sklepienie.
Według Jorga-Balș, *L'art roumain*.

¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 825, fig. 776. Ob. także fryz i strop sali bibliotecznej kościoła św. Jerzego w Ani z XI wieku. — Kurkjan, *Liste de vues photographiques des ruines d'Ani, collection de stéréoscope*. Vienne, fot. 39. — Glück H., *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923. ² Glück H., *Das Kunstgeographische Bild Europas um Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921.

arabskim. Ten rodzaj dekoracji ornamentальной przechodzi również do architektury tureckiej. Spotykamy go w meczetach Azji Mniejszej, zwłaszcza w dekoracji stropów, fryzów, stalaktytowych wnęk w Brusie¹, w Konji² i gdzieindziej. Jest to naogół jeden z najbardziej rozpowszechnionych w sztuce Islamu typów dekoracji.

Drogę wędrówek tego motywu zdobniczego między Turcją azjatycką a Lwowem znaczy ornament, który znajdujemy w mołdawskiej cerkwi katedralnej w Curtea de Argeș, późniejszy jednak co do czasu powstania od lwowskiego (fig. 30).

Znamiona stylowe islamskiego Wschodu nosi także wysoce oryginalna chrzcielnica kamienna, wpuszczona wewnątrz w ścianę katedry od strony południowej (fig. 31), dziś niestety zniekształcona przez barbarzyńskie wyrąbanie jej górnej części. Na charakter sztuki Islamu wskazują kręcone kolumnienki po bokach basenu na wodę święconą, których analogję znajdujemy w kopule kościoła w Sarincz³, a które Strzygowski⁴ uważa za zjawisko wyjątkowe na terenie Armenii. Spotykamy jednak podobne kolumny w mauzoleum w Wostan koło jeziora Wan⁵. Uwagę zwraca również ornament ugóry wnęki, w której umieszczono chrzcielnicę.



48. Lwów, dawny sąd ormiański. Portal z r. 1570.
Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polit. Lwowsk.

Analogję jego znajdujemy w dekoracji filaru apsydy kościoła klasztorowego w pobliżu Kaffy⁶ (fig. 32). Podobny do niego motyw znajdujemy już w kopule irańskiej warowni Taz-Rabat⁷, w dekoracji t. z. zielonej moszei, Jeszil-dżami w Brusie⁸ i wielu innych zabytkach Wschodu muzułmańskiego. — I ten także motyw zaliczyć należy do najbardziej rozpowszechnionych w sztuce Islamu, tkwiący pochodzeniem swym w najdawniejszych tradycjach, przekazywanych przez jedne ludy Wschodu innym wraz z zdobyczami terytorjalnymi i migracją różnojęzy-

cznych plemion, poprzez zmiany polityczne i religijne. Lecz niesame tylko poszczególne motywy ornamentacyjne wzięto ze sztuki Islamu.

¹ Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris 1874, tabl. 26. — Wilde H., *Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen*, Berlin 1909. ² Sarre F., *Konia, seldschukische Baudenkmäler*, Berlin. ³ Ghica-Budești N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul 1927, fasc. 53–54, tabl. LXXI, fig. 153. ⁴ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 517, fig. 556. ⁵ Bachmann W., *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig 1913, tabl. 52. ⁶ *Dziś we wsi Sułtanowka, odległej o 7 klm od Teodozji*. ⁷ Strzygowski J., o. c., fig. 645. ⁸ Parvillée L., o. c. tabl. 26.

Całość wnęki ściennej przypomina inne, niezmiernie dekoracyjnie pojęte wnęki, w ścianach i pilastrach meczetów tureckich, jak np. Jeszil-dżami czy Jyldyrym-Bajezid w Brusie, i w innych¹. Wnęki te zazwyczaj zdobne są w stalaktytowe ornamenty, podobnie jak wnęki mihrabów. Tę koncepcję wnęk, ze sztuki Islamu wziętą, zastosowano w katedrze ormiańskiej do chrześcijańskiego kultu, dodając u dołu wgłębienie na wodę święconą.

Tak samo do wpływów sztuki Islamu zaliczyć należy płaskorzeźbiony ornament, przebiegający podwójną wstęgą nad łukiem tęczy apsydy środkowej (fig. 33). Niższa wstęga to łączone ze sobą trójliście ku górze zwrócone, wyższa zaś to plecionkowo łamany ornament, biegnący jednym ciągiem nieprzerwanie. Tło w obu ornamentach wypełniono niedawno w sposób niezbyt szczęśliwy złotą mozaiką, przez co straciły one na charakterze. Ów w górnej wstędze znajdujący się, łamany pod kątem ornament płaski, który wypełnia powierzchnię wstęgi, uważany jest za typowo seldżucki motyw dekoracyjny². Ów zaś w niższej wstędze ornament, w którym zaznaczają się płasko i szeroko traktowane



49. Lwów, pałacyk arcybiskupów ormiańskich.
Portal w dziedzińcu.

Fot. K. Skórski.

płaskorzeźbiony ornament, przebiegający podwójną wstęgą nad łukiem tęczy apsydy środkowej (fig. 33). Niższa wstęga to łączone ze sobą trójliście ku górze zwrócone, wyższa zaś to plecionkowo łamany ornament, biegnący jednym ciągiem nieprzerwanie. Tło w obu ornamentach wypełniono niedawno w sposób niezbyt szczęśliwy złotą mozaiką, przez co straciły one na charakterze. Ów w górnej wstędze znajdujący się, łamany pod kątem ornament płaski, który wypełnia powierzchnię wstęgi, uważany jest za typowo seldżucki motyw dekoracyjny². Ów zaś w niższej wstędze ornament, w którym zaznaczają się płasko i szeroko traktowane

składały się na wytworzenie ornamentalnych dekoracji islamskich. Charakterystyczne jest przytem, że wśród ornamentów, jakie znajdujemy w katedrze lwowskiej, nie widzimy motywów roślinnych, tak rozpowszechnionych w sztuce Islamu. Nieliczne zresztą wymienione tu dekoracje ornamentalne katedry lwowskiej niewiele może odbiegają swem powstaniem od czasów, w jakich zbudowano lwowską

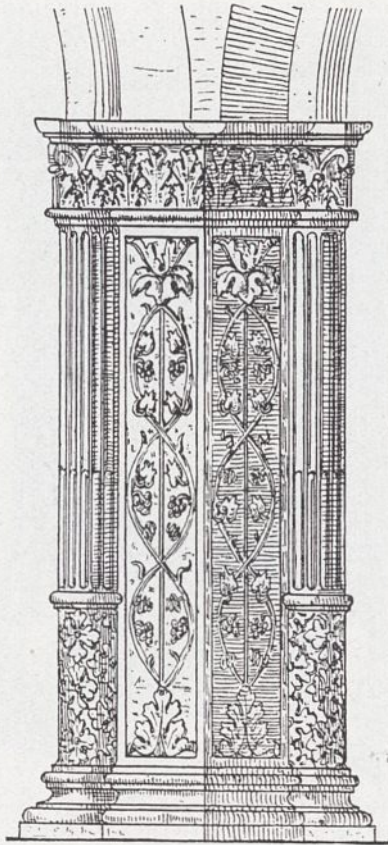
¹ Wilde H., Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien, Berlin 1909, fig. 30, 55. ² Wilde H., o. c., p. 4. ³ Sarre F., Konia, seldschukische Baudenkmäler, Berlin, zob. także fryz na portalu w zamku Mahmudije w Kurdystanie i w Achlat (Iki Türbe). — Bachmann W., Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913, tabl. 4 i 49.

katedrę ormiańską. W zabytkach tureckich np. Brusy i Konji w Azji Mniejszej odnajdujemy analogiczne do nich formy dekoracyjne w ciągu XIV i XV w.¹ Toteż wiek XV uważać należy za ostateczny termin powstania dekoracji plastycznej lwowskiej katedry, względnie zabytków, jakie się w niej zachowały.

Prócz tej reszty ocalałych po nasze czasy dekoracyj architektonicznych katedry, zwracają uwagę naszą liczne rozsiane po ścianach jej wnętrza krzyżyki.

Ormianie przed unją z Kościołem katolickim, która nastąpiła w Polsce w r. 1629, byli monofizytami, nie uznawali i zwalczyli tezy soboru chalcedońskiego (rok 451). W tradycjach kościoła ormiańskiego leżał brak obrazów świętych w kościele, które wprowadziło dopiero panowanie bizantyjskie (1004—1084). Pozostała jednak podkreślana na każdym kroku cześć dla symbolu krzyża. Zwyczaj wykonywania w kościołach krzyżyków wotywnych (*haczkar*) łączy się też z ormiańskim kultem religijnym. Jak wota w kościele zachodnim, tak u Ormian krzyżyki, wykonane wewnątrz i zewnątrz murów kościoła, zwane także niesłusznie krzyżkami nestorjańskimi², podobną spełniały rolę.

Krzyżyki wotywny, wykute w murze na różnych miejscach wewnątrz kościoła (fig. 34), niektóre nawet całkiem wysoko, wykonane są w katedrze lwowskiej w płaskim ornażyki otoczone były oddołu plecionkowym i liściowym ornamentem t. zw. półpalmety, otaczającym dolne ramię krzyża. Na niektórych, nielicznych tabliczkach wotywnych widzimy po trzy krzyżyki obok siebie, przyczem środkowy jest większy, dwa zaś po bokach mniejsze. Rzadko one są jednak zaopatrzone datami.



50. Lwów, klasztor benedyktynek ormiańskich. Półkolumny w kruzganku.

Według rysunku M. Kowalczyka w W. Łozińskiego *Sztuce lwowskiej*.

mencie na wklęsłym tle w najrozmaitszym kształcie. Zazwyczaj jest to krzyż grecki równoramienny, często t. z. *crux gemmata*, niekiedy krzyż patriarchalny, dwukrotnie u dołu przekreślony. Obok niektórych krzyżyków znajdują się wkreślone w kółko monogramy ich fundatorów. Ze znalezionych nad niektórymi krzyżkami dziur w murze, w które wtykano kołki z drzewa, wynika, że wbijano w nie gwoździe czy haczyki, na których zawieszano na łańcuszkach lampki, zwisające poniżej i oświetlające krzyż wotywny. Bogatsze w ornamentację niż zwykle, wykute w ciosowych kamieniach, są czasem krzyżyki rzeźbione w miękkim materiale, alabastrze. Tabliczki alabastrowe wpuszczane były w mur, a na nich płaskie, jakby we wstęgowym ornamencie wykonane krzy-

¹ Wilde H., *Brussa, eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien*, Berlin 1909, fig. 30, 55. — Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris 1874, tabl. 26. — Sarre F., *Konia, seldschukische Baudenkmäler*, Berlin. ² Strzygowski J., *Asiens bildende Kunst in Stilproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg 1930, p. 317.

Z zachowanych po nasze czasy w lwowskiej katedrze jedną z najdawniejszych zdaje się być tablica wotywna, większa od innych, Jana Marjanesa i Elżbiety, jego żony, z r. 1427¹, znajdująca się na północnej ścianie apsydy głównej wewnątrz katedry, z charakterystycznym o fantastycznych konturach ornamentem (fig. 35).

Ornament liściowy, t. zw. półpalmety, o którym wyżej była mowa, a który w lwowskiej katedrze znajdujemy na wotywnych krzyżykach (fig. 36), sięga tradycjami swymi daleko wstecz. Znajdujemy go np. na kapitelach sasanidzkich z Bisutum². W literaturze naukowej nazwany został on »półpalmetą perską«. Ten często spotykany rodzaj dekoracji w sztuce ormiańskiej przypisać należy znów wpływowi sztuki Islamu, perskiej w szczególności. Widzimy go na kamieniu grobowym z Martiros w Armenji, jednym z najwcześniejszych, pochodzącym według napisu na nim, z r. 1229 (724 ery ormiańskiej)³. Na ścianach lwowskiej katedry mamy go całe mnóstwo.

Z motywem ornamentu półpalmety perskiej, widzianej z profilu, łączy się zazwyczaj motyw ornamentalny plecionki. Jest on szczególnie częsty na całej przestrzeni Transkaukacji, zarówno w Gruzji jak i w Armenji. Spotykamy go zresztą także na Zachodzie w sztuce romańskiej.

Myślą przewodnią rozważań na ten temat w dziele wątpliwie przez majstrów ormiańskich. Stwierdzić należy zatem, że zasięg wpływów sztuki Islamu jest szerszy, a lwowska katedra ormiańska nie jest sama dla siebie



51. Mangalja w Rumunji, turecka stela nagrobkowa.
Fot. N. Țațu w Bukareszcie.

Baltrušaitisa⁴, który przeprowadził obszerną analizę form plecionki i palmety i wzajemnego ich stosunku do siebie, jest stwierdzenie tendencji analitycznej dekompozycji tego rodzaju form w sztuce Wschodu, a syntezy ich w sztuce romańskiej Zachodu. Formy lwowskich *haczkarów*, jak nazywano krzyżyki wotywny, wraz z ich dekoracją półpalmety i plecionek, zaliczyć należy także na podstawie tych kryteriów do dekoracji Wschodu.

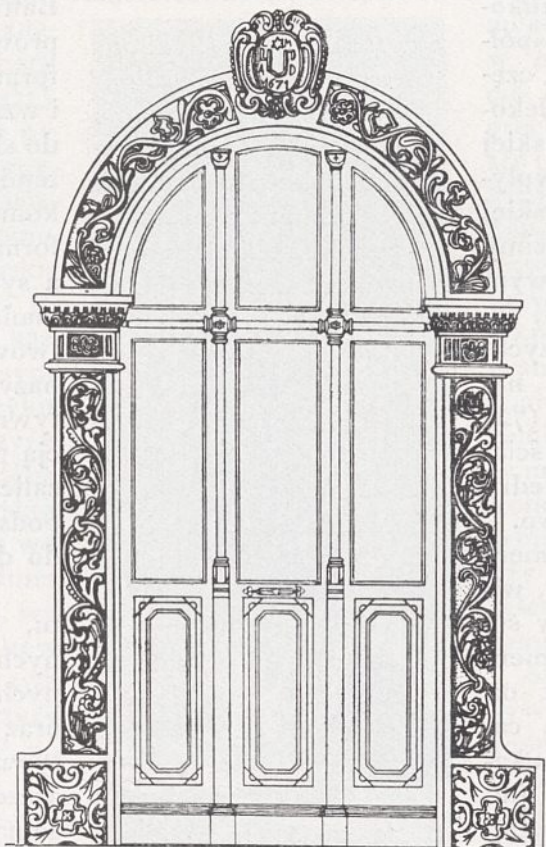
Prócz wymienionych tu, nielicznych zachowanych dekoracji plastycznych w samej katedrze, oraz prócz krzyżyków wotywnych znajdujemy jeszcze we Lwowie, poza samą katedrą ormiańską, zabytki o podobnym charakterze dekoracji islamskiego Wschodu, przyniesionych na nasz teren nie-

¹ Napis brzmi w transliteracji: Surp Nszans Barechos e Howannesi Marianesi Chadun Elisabed 876. — Dyrektorowi Muzeum w Teodozji, p. N. S. Barsamowowi, zawdzięczam zbiór 25 zdjęć fotograficznych krzyżyków wotywnych ze ścian kościołów ormiańskich dawnej Kaffy, analogicznych do krzyżyków w lwowskiej katedrze. ² Strzygowski J., *Asiens bildende Kunst etc.*, fig. 563. Podobnie motyw ten znajdujemy w t. zw. skarbie albańskim: Strzygowski J., *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917, p. 69. ³ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, II, Wien 1918, p. 721, fig. 689. ⁴ Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon*, Paris 1929, tabl. XXXIV, XXXV i inne.

oazą, w której wpływy te izolowane możemy obserwować. Droga, którą one idą, prowadzi znad morza Czarnego, a tymi, którzy je stamtąd przenoszą na nasz teren, są Ormianie.

Rysunkowi architekta Tadeusza Mokłowskiego¹ zawdzięczamy dochowanie wiadomości o portalu jednej z nieistniejących dziś lwowskich kamienic ormiańskich (fig. 37). Portal ten wykonany był w kamieniu, a zdołił go charakterystyczny wschodni ornament. Analogję tego ornamentu znajdujemy wśród zabytków małodziejatyckiej Brusy². Podobny ornament układali mianowicie w Brusie murarze (fig. 38) z cegieł, kładzionych warstwami naprzemian z warstwami drzewa (*Fachwerkmauer*)³. Sposób układania także innych warstw cegieł tego samego muru, o linjach łamanych pod kątem, przypomina znów motywy zdobnicze kamieni grobowcowych na cmentarzu, okalającym katedrę lwowską.

Szczególnie ten rodzaj ornamentu długo utrzymuje się we Lwowie na ormiańskich kamieniach grobowcowych. Kamienie te pochodzą z różnych okresów czasu. Niezawsze też daty wskazują czas ich po-



52. Lwów, katedra ormiańska. Portal od strony zakrystji.

Zdjęcie Inst. Archit. Polsk. Polít. Lwowsk.

chodzenia; napisy na nich, deptane nogami, z biegiem czasu zatarły się. Częściej cechy stylistyczne ornamentu mówią o ich chronologii.

Do najdawniejszych należą zdaje się dwa kamienie, z których jeden przedstawia żłobiony w płaskiej płycie ornament geometryczny⁴, podobny do występującego na dekoracjach drewnianych stropów maurytańskich⁵. Drugi z nich, również wklęsło żłobiony, łączy cechy ornamentu wschodniego w bordjurze z napisem ormiańskim i monogramem w środkowym polu, w którym umieszczono tarczę o kształcie zachodnim, spotykanym w okresie gotyku (fig. 39, 40).

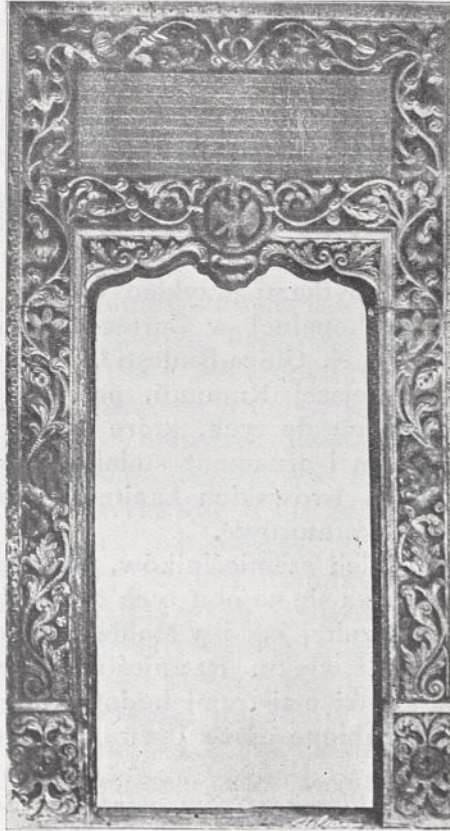
Geneza form, które spotykamy w katedrze lwowskiej w płasko w kamieniu rzeźbionych dekoracjach archiwolt, gzymsów, krzyżyków wotywnych, wiedzie nas na drogę stwierdzenia wpływów sztuki Islamu u Ormian; oni to przynoszą je na nasz teren.

¹ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, 1912, p. CCCCX. ² Wilde H., Brussa etc., Berlin 1909, p. 127, fig. 197. Motyw sam zdaje się być syryjski, cf. Sarre F. u. Martin F. R., Ausstellung von Meisterwerken der muhammedanischen Kunst, II, München 1912, tabl. 152. ³ Cf. także Prisse d'Avesnes, La décoration arabe, Paris 1885, tabl. 71. ⁴ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, p. CCCCX. ⁵ Ob. także ormiański kamień grobowy, reprodukt. u Strzygowskiego, Asiens bildende Kunst etc., Augsburg 1930, p. 349, fig. 359, oraz przeźrocza kamienne, reprodukt. u Prisse d'Avesnes, La décoration arabe, Paris 1885, tabl. 98.

Równocześnie stwierdzamy jednak, że analogij wielu z tych zabytków lwowskich szukać należy aż na terenie Azji Mniejszej, wśród tamtejszych zabytków dawnych stolic, seldzuckiej Konji i osmańskiej Brusy. Stwierdzenie to brzmi może trochę paradoksalnie, jednak przestaje ono dziwić, skoro uświadomimy sobie rolę ormiańskich ich wykonawców na azjatyckim Wschodzie i w zakres ich działalności wciągniemy także południowo-wschodnie kresy Rzpltej.

Wymienione tu zabytki lwowskie sięgają co do czasu z jednej strony okresu budowy katedry, a więc połowy XIV w., z drugiej strony nie przekraczają początków XVI w. Najpóźniejszy być może wśród nich jest ów znany nam dziś tylko z rysunku arch. Mokłowskiego portal zburzonej kamienicy ormiańskiej. Datę jego powstania można by położyć na pierwszą połowę XVI w.

Mimo bliskich analogij ze sztuką turecką nie waham się wszystkich powyższych zabytków dekoracji plastycznej w rzeźbie kamieniarskiej na terenie Polski przypisać ręce i dłotu wykonawców ormiańskich. Wykluczyć należy przybywanie w tym czasie do Lwowa rzemieślników Turków. Wprost odwrotnie, na terenie samego imperjum otomańskiego rolę zarówno bu-



53. Brâncoveni w Rumunji, monastyr.
Portal.

Według Drăghiceanu, Curșile domnești.

downicznych, jak i kamieniarzy i rzeźbiarzy, spełniali ormiańscy rzemieślnicy, którzy zdawna przyswoili sobie w wykonywaniu i zdobieniu budowli tureckich styl warstwy panującej, zrazu Seldżuków (do początków XIV w.), potem Turków. W ich służbie ginęły dawne tradycje ornamentów, właściwe sztuce ormiańskiej, a ormiańscy rzemieślnicy za swój przejmowali ornament seldzucki i osmański. Jednak i ten typ ornamentu nie był oryginalny. Jak już wyżej zaznaczyłem, zlewały się w nim elementy sztuki arabskiej, syryjskiej, a zwłaszcza perskiej, górującej oddawna na Wschodzie wytwornością i wielowiekowym dorobkiem wysokiej kultury artystycznej.

Na terenie południowo-wschodnich województw Rzpltej Polskiej, z ich centrami Lwowem i Kamieńcem Podolskim, przypuścić musimy działalność licznych rzesz ormiańskich rzemieślników, kamieniarzy i rzeźbiarzy. Ślady ich działalności sięgają może aż na Wołyń, gdzie w dawnej bramie miejskiej w Ołyce (fig. 41) spotykamy się z zastosowaniem znanego nam z lwowskiej katedry ormiańskiej t. zw. łuku perskiego. Ta forma sklepienia uderza nas w Ołyce nieoczekiwanie, podobnie jak zresztą w niektórych synagogach, np. w Łucku na Wołyniu (fig. 42), lub bardziej na południu w Husiatynie, i to w połączeniu z dekoracją typowo polskich wysokich attyk szczytowych tych budowli. W ślepych arkadach attyk zastosowano tu w miejsce półkola łuk perski. Zachodzi zatem pytanie, czy to połączenie

form łuku perskiego z attyką polską przypisać należy zatrudnionym przy tych budowlach rzemieślnikom ormiańskim, czy też może odnieść to należy do naśladownictwa form budownictwa drewnianego? Podobne bowiem do łuku perskiego, wzięte może z gotyku formy, znajdujemy w odrzwiach drewnianych polskiego i ruskiego budownictwa ludowego¹. Dodać należy przytem, że Łuck posiadał osobną gminę ormiańską, jedną z najbardziej w Polsce wysuniętych na północ. Podobnie też osada ormiańska znajdowała się i w Husiatynie.

Działalność tych ormiańskich rzemieślników, prócz krajów małoazjatyckich imperjum otomańskiego z jednej, a południowo-wschodnich województw Rzpltej Polskiej z drugiej strony, musiała z natury rzeczy obejmować także w pośrodku między nimi leżące kraje, zwłaszcza księstwo Mołdawji nad dolnym Dunajem, hołdownicze zrazu Polski, później Turcji. Rzeczywiście spotykamy tam zabytki analogiczne do tureckich z jednej, a ormiańsko-polskich z drugiej strony.

Wpływ ormiańskiej sztuki na sztukę cerkiewną Mołdawji mało dotyczy samej architektury i zewnętrznego wyglądu mołdawskich cerkwi, natomiast widoczny jest w technice kamieniarskiej i rzeźbiarskiej, oraz w dekoracji fasad cerkwi. Stwierdza to między innymi zabytkami przykład dwóch wybitnych cerkwi, klasztornej w Dealu z r. 1500 i episkopalnej w Curtea-de-Argeș z roku 1508, na który powołuje się uczony rumuński, N. Ghica-Budești². Zwłaszcza w Curtea-de-Argeș, najwspanialszym zabytku dzisiejszej Rumunji, powtarzają się na każdym kroku motywy ornamentacyjne zbliżone do tych, które spotykamy w katedrze ormiańskiej we Lwowie. Widzimy tam i ornament stalaktytowy i motyw drobnych żłobionych rynienek i zbliżone do lwowskich kapitele kolumn. Sądzę, że należy to przypisać ręce ormiańskich dekoratorów³.

Lecz działalność ormiańskich rzemieślników, pozostających pod wpływem dekoracyjnej sztuki Islamu, spotyka się na obu tych terenach, zarówno w południowo-wschodnich województwach Rzpltej jak i w Mołdawji, z odwrotnym prądem w tym samym okresie czasu XV—XVII wieku. Rzemieślnicy ormiańscy spotykają się tu z przybywającymi z granic Polski majstrami budowniczymi i kamieniarzami, niosącymi z sobą na Wschód, pogrubiłone może i zarazem nieraz zapóźnione w stylu, formy sztuki gotyckiej.

Badania uczonych rumuńskich z czasów ostatnich, Jorgi⁴ i Bałsa⁵, stwierdzają ponad wszelką wątpliwość ekspansję budowniczych i kamieniarzy z Polski na teren księstw naddunajskich. Centrem, skąd przez wiek XV do końca XVI w. zwłaszcza wołoscy gospodarowie i bojarzy, popi i zakonnicy biorą budowniczych, murarzy, kamieniarzy i rzeźbiarzy, jest Lwów, ówczesna kulturalna stolica krajów południowo-wschodnich. Później dopiero zaczyna dostarczać do krajów rumuńskich swych murarzy Siedmiogród, skąd do pozbawionych własnych rzemieślników księstw naddunajskich przybywają saskiego pochodzenia majstrowie. Z Siedmiogrodu pochodzący

¹ Mokłowski K., *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1903, fig. 340. ² Ghica-Budești N., *Evoluția arhitecturii în Munteniă (L'évolution de l'architecture en Valachie)*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul 1927, fascicula 53—54. București 1927, tekstu francuskiego p. 156. ³ Ibidem, fig. 152—154, 167—169. ⁴ Jorga N., *L'inter-pénétration de l'Orient et de l'Occident au moyen-âge*. Académie Roumaine, Bulletin de la Section Historique, XV, Bucarest 1929. ⁵ Bałsa G., *Influence de l'art gothique sur l'architecture roumaine*. Ibid. XV. — Jorga N. et Bałsa G., *Histoire de l'art roumain*, Paris 1922.

budowniczo i murarze nieśli z sobą przeważnie formy ostrołukowych portali i okien, ze Lwowa zaś przychodziły, wywodzące swój ród przeważnie z Krakowa¹, formy prostokątnych okien i portali o przecinających się nakrzyż laskowaniach, stosowane w budowlach lwowskich.

Musiało być we Lwowie i na terenie województw południowo-wschodnich Rzpltej niemało tych majstrów, budowniczych i kamieniarzy, Niemców i Polaków, skoro przejawiają tak znaczną ekspansję nazewnątrz, wędrując stąd do krajów sąsiednich za zarobkiem na południowy wschód. Że lwowscy majstrowie cieszyć się musieli znacznym autorytetem, dowód w tem, że gospodar Stefan, zwany Wielkim, wzywa do kierownictwa budowy fundowanych przez siebie kościołów niejakiego Jana, »muratora« ze Lwowa².

Zetknięcie się na terenie południowo-wschodnich województw Rzpltej i nad dolnym Dunajem budowniczych, murarzy i kamieniarzy, z jednej strony lwowskich Niemców i Polaków, przedstawicieli spóźnionej sztuki gotyckiej, z drugiej zaś ormiańskich zręcznych konstruktorów sklepień i kamieniarzy, niosących z sobą dekoracyjne formy sztuki Islamu, stwarza pewien szczególny a charakterystyczny konglomerat form. Zwrócili nań uwagę, jako na czynnik kształtujący architekturę krajów rumuńskich obok przemożnej zawsze sztuki bizantyńskiej, już dawniej uczeni rumuńscy. Czas też, aby podkreślić jego istnienie także na naszym terenie. W świetle jednych i drugich zabytków okazuje się w pewnym zakresie wspólność form między krajami dzisiejszej Rumunii, a południowo-wschodnimi województwami Rzpltej, — wspólność, która każe nam przy rozpatrywaniu zabytków, zarówno jednych jak i drugich, uwzględniać je wzajemnie. Te same ręce, kielnie i dłota współdziałały przy powstawaniu tych zabytków, te same tradycje Wschodu i Zachodu i odrębności zgoła różnych kultur artystycznych spotykały się i ścierały przy ich wykonaniu. Każdy z tych czynników wyciskał swe piętno odrębne na tego typu dziełach budownictwa, rumuńskich i polskich, naogół noszących znamiona sztuki raczej prowincjonalnej, stanowiących jednak dzieła oryginalne, których genezę u nas dotąd niezawsze pojmowano. Niestety stosunkowo niewiele zachowało się ich na terenie Polski.

Jednym z tego rodzaju zabytków jest we Lwowie wieża katedry ormiańskiej. Nosi ona zgoła inne cechy stylowe, aniżeli dawna część katedry. Jest też od niej znacznie późniejsza.



54. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.

Fot. L. Wieleżyński.

¹ Analogje obramień kamiennych okien w zabytkach rumuńskich a krakowskich w XV w. przeprowadza Bałs G., Bisericile lui Stefan cel Mare. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, Bucuresti 1925, pp. 207—224. ² Jorga N. & Bałs G., Histoire de l'art roumain, Paris 1922, p. 118 i powołane tam źródła.



55. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.

Fot. L. Wieleżyński.

W architekturze ormiańskiej spotykamy dwie formy wież, mających przeznaczenie dzwonic. Jedna, złączona z samą budowlą kościelną, to na dachu jednej z naw bocznych kościoła od frontu ustawiona, czworo- lub ośmiokątna, przykryta daszkiem, arkadowa, zgrabna wieżyczka. Takie wieżyczkowe, podobne nieraz do sygnaturki dzwoniczki spotykamy w licznych kościołach Armenii¹. Taką wieżyczkę widzimy także w Kaffie na kościele św. Archaniołów Gabrijela i Michała (fig. 20).

Rzadziej spotykamy osobną, odrębnie od kościoła stojącą wieżę, otwartą na wszystkie cztery strony, opartą na czterech filarach, łączących się z sobą łukami i sklepieniami. Taki wygląd mają zazwyczaj osobne dzwonnice kościelne w Armenii, taka jest też osobno stojąca wieża przy kościele św. Sergjusza w Kaffie (fig. 43). Lwowska katedra miała niewątpliwie taką odrębnie, nawet stosunkowo dość daleko od samego kościoła stojącą wieżę, dziś daleką od swej pierwotnej postaci².

Rzut poziomy lwowskiej wieży wykazuje oparcie jej w parterze na czterech silnych filarach, połączonych łukami i sklepieniami. Wieża była zatem otwarta z czterech stron.

Characteristicum ormiańskiego poczucia form architektonicznych stanowią owe arkadowe, z czterech stron otwarte dzwonnice, których analogią w malarstwie miniaturowym są kapliczki, czy fantastyczne dekoracyjne budyneczki, podobne do siebie w zasadzie. W licznych rękopisach aż po koniec prawie XVII wieku powtarzają się podobne do form dzwonic konstrukcje w najrozmaitszych warjantach. Iluminator ormiański kreślił je od ręki, dla zabawy, bez uzasadnienia żadnego w treści rękopisu, zazwyczaj księgi odnoszącej się do rytuału religijnego, na której marginesie je zamieszczał. Setki takich architektonicznofantazyjnych budyneczków spotykamy w rękopisach jako najbardziej niewątpliwie ormiańskie formy kształtowania, leżące w tradycji i poczuciu zarówno iluminatora, jak i architekta.

Dzwonnica lwowskiej katedry ormiańskiej, dźwigana przez cztery filary, otwarta ze wszystkich stron na parterze, a zatem wykazująca wyraźny związek z tego rodzaju budowlami w Armenii i w Kaffie, jak również z wspomnianymi budyneczkami w ormiańskich rękopisach, była w średnich wiekach niewątpliwie podobna do wieży kościoła św. Sergjusza w Kaffie.

¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, pp. 243, 244, fig. 271.

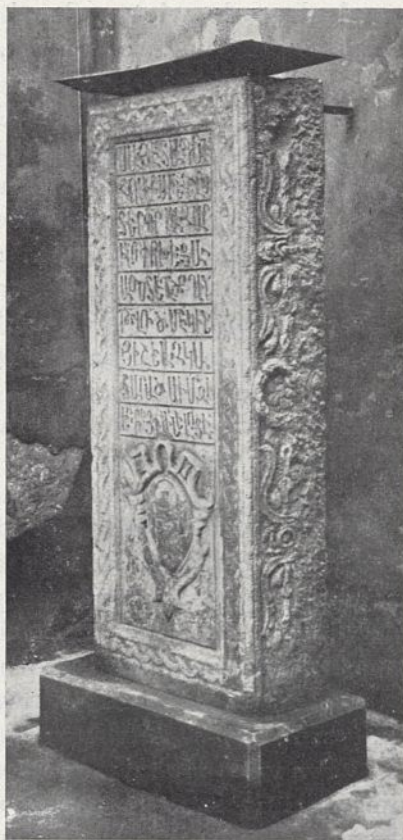
² Od wschodniej strony wieży zbudowano podówczas budynek, używany dla t. zw. *hucu*, t. j. rezydencję sądu ormiańskiego, który Szymon, syn Martirosa, (rkps 58 Biblioteka Uniw. we Lwowie) nazywa z przesadą wielkim pałacem. Wstawiono przytem we wschodnią arkadę wieży portal datowany z napisem ormiańskim. Późniejszy kształt wieży, po restauracji jej w r. 1670 przez Łazarza Matyaszowicza, upamiętnił rysunek Matejki (reprod. w drzeworycie w czasop. *Kłosy*, t. XXV) i obraz Wojciecha Grabowskiego z r. 1882. Pewne analogie do wieży lwowskiej wykazuje także wieża w Jazłowcu.

W późniejszych czasach wieża lwowska wyglądała inaczej (fig. 44). Z dawnej konstrukcji nie pozostało nic po pożarze z r. 1527. Ofiarą jego padły wszystkie domy przy ul. Ormiańskiej i wieża katedry. Napis na murze między filarami odewewnątrz po stronie wschodniej głosi, że dzisiejsza wieża zbudowana została w roku 1571 przez Andrzeja z Kaffy, fundatora. Budowniczym jej był znany architekt lwowski, Włoch, Piotr zwany Krasowskim, a wiadomość archiwalna, dotycząca technicznego kierownictwa budowy, prowadzonej przez niego, stwierdza, że w r. 1570 zakładano na nowo fundamenty pod wieżę¹. Krasowski bowiem powołuje się na to w procesie, wytoczonym mu przez niejakiego Dawida Rusina spowodu zawalenia się stawianej również przez Krasowskiego wieży cerkwi wołoskiej. Zapewne wzorując się na dawnej wieży katedry ormiańskiej, także i nową oparto wdole na czterech silnych filarach, dających przejście pod łękami na wszystkie cztery strony. Dziś przejście to pozostało w dwóch tylko kierunkach, ku północy i południowi. Z dwóch innych stron zamurowano je.

W tej swej późniejszej od samej katedry postaci wieża katedry ormiańskiej posiada pewne charakterystyczne szczegóły, w których występują wpływy spóźnionego zachodniego gotyku. Gotyckie np. są w niej żebra sklepienia (fig. 45) w otwartym przejściu, wspartego na czterech masywnych filarach. Raczej znamiona stylowe Wschodu nosi natomiast wewnętrzne obramienie wysokich okien w drugiej kondygnacji wieży (fig. 46). Są one zbliżone z jednej strony do okien cerkwi bukowińskiej w Radowcach (Radauți), z drugiej strony jednak przywodzą na myśl okna niektórych budowli tureckich.

Analogię architektury wieży ormiańskiej znajdujemy w wieży w Jazłowcu. Zbliżone do niej wieże kościelne spotyka się także na terenie dawnej Mołdawji, jak np. wieża cerkwi w Balinești². Gotyckie szczegóły sklepień ormiańskiej wieży lwowskiej to gotyk form zapóźnionych, prowincjonalnych. Żebrowe sklepienia, łączące filary wieży, przypominają znów sklepienia cerkwi w Balinești (fig. 47) oraz cerkwi w Popauți³.

Nadto zwrócić należy uwagę na charakterystyczne, o cechach odrębnych, dwa portale kamienne. Jeden z nich znajduje się w zamurowanym przejściu między filarami wieży ormiańskiej od strony północnej i nosi datę świadczącą, że powstał w roku 1570 (fig. 48). Drugi taki portal analogiczny znajduje się w dziedzińcu



56. Lwów, cmentarz katedry ormiańskiej. Kamień grobowcowy.

Fot. L. Wieleżyński.

¹ Arch. m. Lwowa, Cons. z r. 1570, t. VIII, p. 140. ² Jorga N. et Balș G., Histoire de l'art roumain, Paris 1922, p. 85. ³ Balș G., Bisericile lui Ștefan cel Mare. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, București 1925.

przyległego do wieży pałacyku arcybiskupstwa ormiańskiego (fig. 49). Podobne tym portalom motywy zdobnicze, składające się z wałków i rowków, znajdujemy na terenie Turcji azjatyckiej w t. zw. Zielonym meczecie (Jeszil-dżami) w Brusie¹, oraz w cerkwi episkopalnej w Curtea de Argeş w Rumunji. Charakterystyczny jest też ornament, okalający tablicę z napisem ormiańskim, zamieszczoną nad portalem, wiodącym do dawnego sądu ormiańskiego (*hucu*) w wieży katedry. Plecionkę podwójną tego typu znajdujemy w sztuce Islamu, równie jak i ornament, składający się z drobnych i krótkich laseczek i wyźłobień rynienkowych.

Dzieje budowy wieży ormiańskiej we Lwowie są charakterystyczne dla miejscowej architektury XVI wieku. Fundator jej, Ormianin Jędrzej z Kaffy, wziął do trudnego może technicznie założenia fundamentów pod wieżę architekta Włocha. Lecz trudno przypuścić, by ów Włoch, Piotr zwany z polską Krasowskim, miał budować sklepienia o żebrowaniu gotyckim w dolnej kondygnacji wieży między jej filarami. Sklepienia robili niewątpliwie miejscowi majstrowie, Niemcy lub Polacy, jedni z tych, którzy za zarobkiem ze Lwowa wędrowali także do Mołdawji i tam zostawiali ślady swej działalności w analogicznych sklepieniach cerkwi w Balineşti czy Popauţi. Robotę kamieniarsko-rzeźbiarską portalu z roku 1570 w ścianie między dwoma filarami wieży, oraz drugiego portalu w dziedzińcu pałacyku arcybiskupiego, niemniej obramienia kamienne okien wieży, wykonali niewątpliwie majstrowie ormiańscy, wzorujący się na architekturze Islamu. W ten sposób powstała całość odrębna w swym konglomeracie różnych form stylowych, charakterystyczna dla architektury ówczesnego Lwowa.

Prawdopodobnie do tego samego mniej więcej czasu, co wieżę ormiańską, odnieść należy inny jeszcze zabytek lwowski: niskie, rzeźbione półkolumny, pochodzące z krużganku, łączącego klasztor benedyktynek ormiańskich z katedrą (fig. 50). Charakterystyczną dla nich dekorację o motywie winorośli znajdujemy w bardzo podobnym ujęciu na tureckim kamieniu grobowcowym² na terenie Mołdawji (fig. 51), a fakt ten stwierdza znów łączność form artystycznych Mołdawji i Lwowa, leżących w tym samym zasięgu wpływów sztuki, idących znad morza Czarnego.

Porównanie licznych zabytków ziem rumuńskich w zakresie rzeźby ornamentальной z niektórymi zabytkami lwowskimi wiedzie nas również na drogę stwierdzenia wspólności form dekoracyjnych. Datowany portal z roku 1671 w katedrze ormiańskiej we Lwowie, prowadzący z zakrystji do wnętrza katedry od strony północnej (fig. 52), znajduje analogje w ornamentach portalów zabytków mołdawskich, zwłaszcza z okresu rozwoju sztuki za hospodara Konstantyna Brâncoveanu w drugiej połowie XVII wieku³ (fig. 53).

Większość zachowanych wokół lwowskiej katedry ormiańskiej kamieni grobowcowych, oprócz wymienionych już wyżej, należy do XVII i XVIII wieku, i te są w znacznej części datowane. Jakkolwiek widoczny jest na nich wpływ sztuki europejskiego Zachodu, to jednak i tu zachowały się motywy ornamentalne Wschodu. Tak samo jak i dawniejsze, zachowały płyty grobowcowe z tych czasów (fig. 54

¹ Parvillée L., *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris 1874, tabl. 18, 19, 20. Analogiczne motywy zdobnicze zob. także: Prisse d'Avesnes, *La décoration arabe*, Paris 1885, tabl. 60, z meczetu El-Bordejni. ² Jorga N., *Moschei pe pământ românesc*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XXII, fasc. 62, Bucureşti 1929, p. 187, fig. 8. ³ Drăghiceanu V., *Curțile domnești brâncovenești*. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul IV, 1911, p. 67.

i 55) kształt prostokątny, o jednolitem obramieniu ornamentem ciągłym (*Muster ohne Ende*). W środkowym polu prostokąta występuje w tym czasie zazwyczaj w dolnej części płyty pod napisem położony kartusz z gmerkiem herbowym zmarłego. Sam kartusz to naśladownictwo form dekoracyjnych Zachodu, zazwyczaj pogrubię. Ornament obramienia zaś łączy cechy ornamentu Wschodu z wpływami zachodnimi. Jednym z częstych motywów jest tu ornament ciągły, składający się z liści, umieszczonych po przeciwnych stronach wijącej się łodygi, obróconych profilem. Motyw ten spotykamy jeszcze w sztuce hellenistycznej Wschodu. Spotykamy go i w najdawniejszych zabytkach Armenii¹, w kościele zamkowym w Ani i w innych miejscach; tak samo zresztą częsty jest on później w sztuce bizantyńskiej i w sztuce Islamu. Liście z profilu, ujęte w płaskorzeźbie, zastępują nieraz winne grona, również ulubiony motyw Wschodu. Trzy tego typu kamienie grobowcowe ormiańskie we Lwowie ukazują reprodukcje (fig. 54—56). Im później, tem bardziej mieszają się z elementami sztuki Wschodu motywy zachodniego baroku, tworząc aglomerat stylowy o formach nieraz barbarzyńsko pogrubię. Nie są to zresztą typy odosobnione. Ornamenty grobowców ormiańskich XVII i XVIII wieku łączą się z ornamentálną dekoracją niektórych lwowskich domów, a zarazem znajdują analogje w ormiańskich kościołach graniczącej z Polską od południowego wschodu Mołdawji².

Wśród kamieni grobowcowych XVII wieku w lwowskiej katedrze znajdują się i takie, których rzeźbiarz jest nam znany. Nie był nim Ormianin, lecz niemieckiego niewątpliwie pochodzenia lwowski rzemieślnik, Wojciech (Albert) Kielar, który w testamencie swym w roku 1639 stwierdza, że ma »grobowców siedmdziesiąt i jeden przed białym ormiańskim kościołem, item u Ś-o Fedora numero dwa, u Ś-o Krzyża ormiańskiego numero pięć« i t. d.

Z początków XVII w. datowane kamienie grobowcowe posiadają ornamenty, łączące w sobie motywy zachodnie i wschodnie, spotykane zresztą na różnego rodzaju zabytkach, zarówno o typie plecionkowym jak i roślinnym³. Około połowy XVII wieku wytwarza się znów typowy, szczególnie dla lwowskich grobowców, ornament kwiatowy, rzeźbiony grubym dłótem, o frontalnych, płasko stylizowanych kwiatach na długich łodygach, o liściach zbliżonych do półpalmety, a więc znów motywach wschodnich, lub o półpalmetach podwójnych, od siebie odwróconych⁴. Z końcem XVIII wieku staje się powszechny ornament winorośli, jednakże jeszcze w r. 1772⁵ spotykamy ów kwiatowy stylizowany ornament w dalszym ciągu z tem, że motyw półpalmety zeschematyzowany zatracił swój charakter i bywa znaczony już tylko grubymi linjami.

Na tych grobowych kamieniach kończą się zarazem przejawy sztuki Islamu w dekoracji plastycznej zabytków lwowskich. Kończy się też i łączność sztuki rzemieślniczej majstrów ormiańskich, niemieckich i polskich Lwowa z Mołdawją.

¹ Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Wien 1918, p. 420, fig. 450, p. 451 fig. 494a — Michel A., *Histoire de l'art*, I, 2, p. 894, fig. 468. — Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Études d'art et d'archéologie publ. sous la direction d'Henri Focillon*, Paris 1929, p. 22. — Bał G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine. Communication faite au III^e Congrès des études byzantines, Valenii-de-Munte 1931.* ³ Macler F., *Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine. Revue des Études Arméniennes*, t. VII, fasc. 1, Paris 1927, fig. 22, 23, 24. ⁴ *Ibidem*, fig. 25, 26, 27. ⁵ *Ibidem*, fig. 32.

V

MALOWIDŁA ŚCIENNE KATEDRY ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE

Odkrycie malowideł wewnątrz okiennej w lwowskiej katedrze ormiańskiej. — Sprzeczne opinie co do ich techniki malarskiej i cech stylowych. — Malarstwo bizantyńskie a ormiańskie. — Ormiańskie przepisy dla malarzy. — Technika malowideł lwowskich w świetle tych przepisów. — Ikonograficzne i artystyczne cechy malowideł lwowskiej katedry. — Czas ich powstania. — Związki ich z malarstwem minjaturowym i przypuszczenia co do ich genezy. — Malowidło ornamentalne wewnątrz.

Trwające od r. 1908 prawie po czasy ostatnie gruntowne odnowienie lwowskiej katedry ormiańskiej wydobyło na światło dzienne niejedną szczególnie godną uwagi historię sztuki. Jednym z ciekawszych odkryć, dokonanych w toku restauracji, było odsłonięcie w r. 1925 we wnętrzu okna, w prawej nawie bocznej, przykrytych warstwą tynku malowideł.

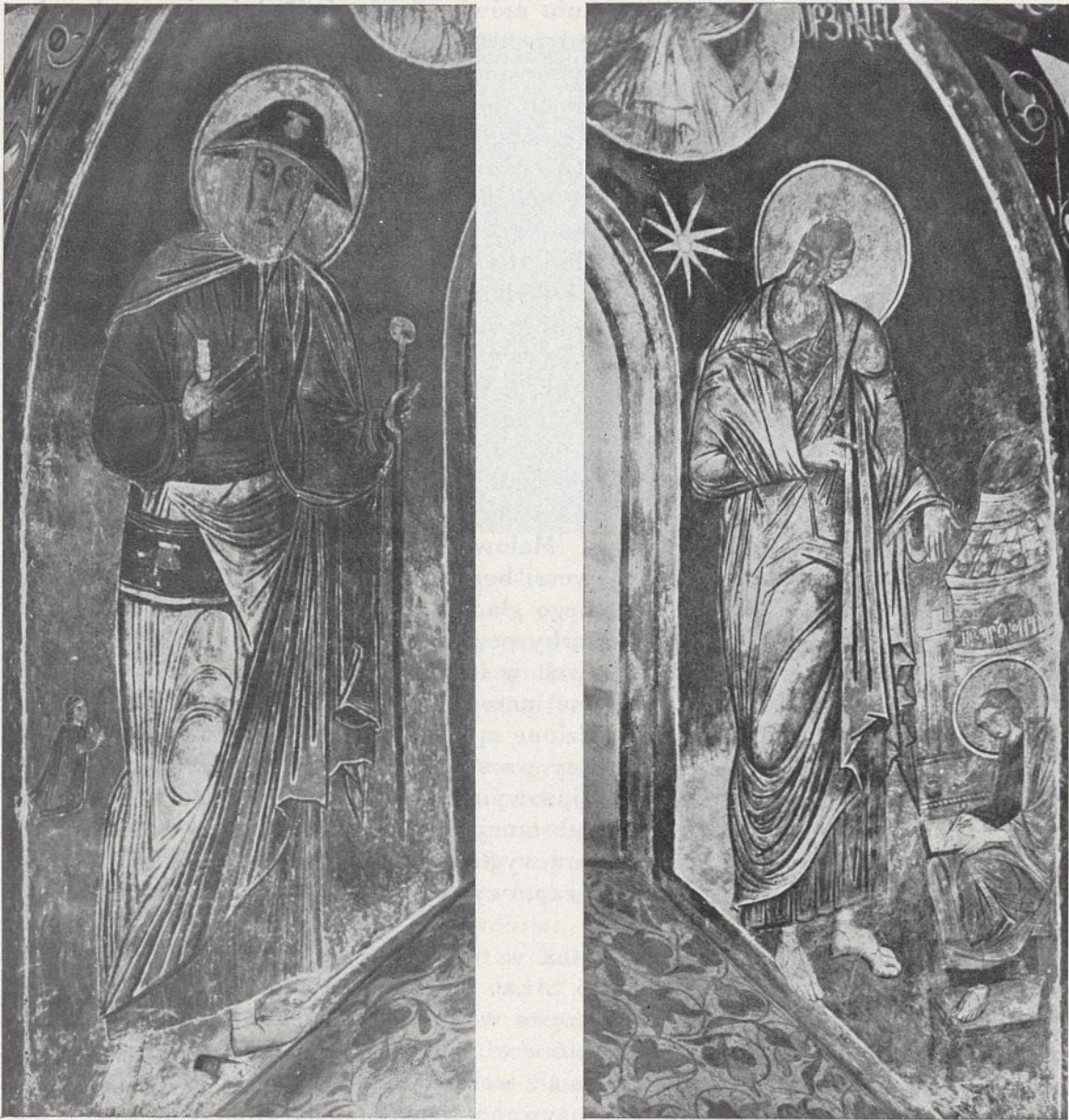
Są to jedyne malowidła ściennie ormiańskiej katedry, zachowane stosunkowo w dobrym stanie, stanowiące kompozycją swą pewną całość samą dla siebie. Niewątpliwie cała katedra niegdyś była pokryta polichromją. Świadczą o tem drobne jej fragmenty w różnych miejscach na murach znalezione pod tynkiem, jak ślady stojącej postaci świętego u góry jednego z filarów, jak półpostać innego świętego poniżej, jak w innych znów miejscach ślady innych jeszcze malowideł figuralnych i gdzieś tam ornamentalnych. Także źródła archiwalne wspominają o polichromji katedry. I tak wizja lokalna stanu katedry w r. 1646 stwierdzała, że wskutek uszkodzeń dachu »zacieka na sklepienie, skąd się psują i mury i malowania na niem«¹.

Do połowy XVII w. w każdym razie polichromja niewątpliwie zatem istniała i prawdopodobnie znacznie jeszcze dłużej. Czy była nienaruszona od chwili, gdy dawniej kiedyś ściany katedry pokryto malowidłami? — o tem należy wątpić. Zbyt wiele klęsk, zarówno od wody przez zamakanie, jak i od ognia wskutek pożarów, przeszła katedra ormiańska, począwszy jeszcze od XIV wieku. Dotknęły ją pożary w latach 1381, 1527 i późniejsze w latach 1694, 1712 i 1748. Konieczności napraw i odnowień po każdej takiej klęsce powodowały niewątpliwie także uzupełnianie i przemalowywanie uszkodzonych malowideł ściennych, podobnie jak powodowały to samo zamakania ich. Może szczęśliwiej od innych przechowały się zatem malowidła we wnętrzu okiennej, bardziej chronione grubością muru. Zamurowanie otworu okiennego i malowideł w nim na czas długi potem ochroniło je w okresie przeistoczeń stylowych katedry i jej zbarokizowania, począwszy od r. 1723.

Poza malowidłami we wnętrzu okiennej inne zachowane fragmenty polichromji odgrywają stosunkowo niewielką rolę. Żaden z tych fragmentów nie daje możności odtworzenia treści kompozycji malarskich i bliższego określenia ich charakteru. Malowane na różnych warstwach tynku, pochodzącego z różnych czasów, stanowią one stosunkowo mało wdzięczny przedmiot studjów.

Natomiast odkrycie wyszłych najaw spod tynku malowideł we wnętrzu okiennej wywołało w swoim czasie dyskusję. Pojawiły się drukiem artykuły B. Janusza p. t. Odkrycie fresków średniowiecznych w katedrze ormiańskiej, w lwowskim dzienniku »Słowo Polskie« w numerach 161 i 163 z 15 i 17 czerwca 1925, oraz M. Hołubcia p. t. Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові. Стара Україна, часопис історії і культури, Львів 1925, VII—X. Wiele miejsca poświęcił im dr J. Piotrowski

¹ Arch. m. Lwowa. Cons. t. 51, p. 277.



57—58. Lwów, katedra ormiańska. Dekoracja malarska wnętrza okna.

Fot. K. Skórski.

w rozprawie p. t. Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć (Lwów 1925). Po tych pracach dyskusja umilkła i od lat siedmiu nikt więcej nie zajął się malowidłami ściennymi katedry ormiańskiej, jakgdyby poprzedni autorowie powiedzieli wszystko, co było na ten temat do powiedzenia. Tymczasem tak nie jest.

I. Nie została w dyskusji tej wyjaśniona podstawowa kwestja techniki malar-
skiej, w jakiej wykonano te malowidła. B. Janusz już w samym tytule swego arty-



59. Lwów, katedra ormiańska. Część malowidła we wnęce: przypuszczalny portret fundatora. Fot. K. Skórski.

kułu mówi o freskach średniowiecznych w katedrze ormiańskiej. J. Piotrowski uważa je za malowane temperą¹. M. Hołubeć w artykule swym, polemizując z drem Piotrowskim, zgadza się naogół z zapatrywaniami B. Janusza. Dla stwierdzenia, że w danym wypadku ma się do czynienia z freskami, nie zaś z malowidłami temperą, przytacza M. Hołubeć *in extenso* techniczną ekspertyzę W. Peszczańskiego i P. Chołodnego. J. Piotrowski ze swej strony powołuje się na poparcie swej tezy malowideł *alla tempera* na opinię znawcy tej miary, co prof. J. Rutkowski, który odnawiał malowidła ścienne katedry ormiańskiej.

Na prośbę moją przeprowadził nadto badanie malowideł wnętrza okiennej prof. Stanisław Matusiak² i stwierdził następujący stan rzeczy.

Malowidła wykonane są farbami temperowymi bezpośrednio na warstwie wypolerowanego gładko gipsu. Potarte zwilżoną szmatką, farby pozostawiają ślady barwików, wchodzących w ich skład, co stwierdza najlepiej, że nie mamy do czynienia z freskami. Farby kładzione są bezpośrednio na warstwę gipsu i między warstwą farb temperowych a podkładem gipsowym niema śladu jakichkolwiek innych substancji, niema też w szczególności śladów

fresku, ani farb klejowych. Pod warstwą wygładzonego gipsu niewątpliwie znajduje się dalsza, grubsza warstwa wapiennej zaprawy, której istnienie zresztą stwierdzono w czasie restauracji.

Analiza chemiczna nie wykazała też w temperze w tym wypadku obecności wosku. Stwierdzono też, że nie jest to t. zw. technika wapienna, wzmocniana olejem lub mlekiem krowim, używana często w XV i XVI wieku, gdyż nie używano jej przy stosowaniu barw ciemnych, które w malowidle ściennym wnętrza okiennej grają główną rolę. Mamy tu do czynienia z techniką temperową jajową, jedną z najbardziej trwałych technik, jakie były używane w malarstwie ściennym. Farby kładzione są bezpośrednio na suchym tynku. Spoiwo farb tworzą rozbełtane całe jaja, mydło i woda. Obecność mydła, jak się zdaje nadaje barwom pewną matową miękkość.

Na pokrywanych temperowemi, kryjącymi farbami płaszczyznach uzyskiwał artysta cienie przez nakładanie ciemniejszych farb, lub też białych względnie czarnych kresek i linii. Używał ich zwłaszcza dla uwydatnienia fałdów szat. W tym ostatnim wypadku śmiało i szeroko pociągnięciami grubego pędzla znaczył

¹ Piotrowski J., Katedra ormiańska w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925, p. 29.

² Prof. Stanisław Matusiak zechce przyjąć za to wyrazy szczerzej podziękuję z mej strony.

fałdy, podczas gdy malując twarze, brał w rękę pędzel cienki i znaczył subtelnymi kreskami modelunek części twarzy i włosów.

Nimby, które otoczone są głowy świętych, były niegdyś złoczone. Dziś pozostała sama tylko żółta farba temperowa, użyta jako podkład złocenia.

W późniejszym czasie w wielu miejscach malowidła we wnęce przemalowywano farbami klejowymi, które usunęła ostatnia restauracja prof. Rutkowskiego. Farba klejowa czarna pozostała jednak

w ornamencie kwiatowym, pokrywającym pochyłą płaszczyznę dolnej części wnęki okiennej. Tą czarną farbą klejową pociągnięto w tym ornamencie, prawdopodobnie później, starte, dawniej temperową czarną farbą wykonane kontury kwiatów i liści, tudzież giętych łodyg.

Nasuwa się zatem pytanie, czy w granicach tych stwierdzeń zastosowanej w ściennych malowidłach katedry ormiańskiej techniki malarskiej należy je przypisać malarstwu bizantyńskiemu, ruskiemu, czy też ormiańskiemu?

Zabierający głos w tej sprawie B. Janusz i M. Hołubec uważają malowidła powyższe za dzieło sztuki bizantyńsko-ruskiej, a drugi z tych autorów wyciąga stąd daleko idące konsekwencje. Powołując się na kronikę Zimorowicza, uważa także architekturę katedry ormiańskiej za dzieło bizantyńsko-ruskie »przejściowego typu«, »freski« katedry ormiańskiej za dzieło, stwierdzające związek między sztuką Halicza i Kijowa, sięgającą przez Lwów z końcem XIV wieku aż po Kraków z jego freskami doby jagiellońskiej. Na poglądach tych wycisnęło piętno w pewnej mierze może apriorystyczne nastawienie autora. Sam on stwierdza, że podstawy swych poglądów czerpie z własnej »intuitywnej impresji«. J. Piotrowski¹ w swej pracy operuje materiałem porównawczym z zakresu sztuki bizantyńskiej, a poglądy jego tem się różnią od poglądów Janusza i Hołubcia, że malowideł ściennych katedry ormiańskiej nie uważa za leżące w sferze wpływów rusko-bizantyńskich, lecz za ormiańsko-bizantyńskie.

II. Pozostajemy narazie jeszcze przy kwestji samej techniki malarstwa. O ile znane są dobrze historykom sztuki sformułowane w zbiorach przepisów dawne tradycje różnorodnych technik malarskich, stosowanych zarówno na Zachodzie jak i na Wschodzie, z tych ostatnich zaś słynna atońska *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, o tyle szerszym kołom badaczy nie wiadomo prawie nic o tem, że w sztuce ormiańskiej



60. Lwów, katedra ormiańska. Malowidła w górnej części wnęki okna.
Fot. K. Skórski.

¹ Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925.

istniały osobne zbiory przepisów i że te przepisy różniły się od bizantyńskich. Dlatego podnieść należy z naciskiem, że takie przepisy ormiańskie, dotyczące techniki malarskiej istniały, co więcej, że rozpowszechnione były wśród artystów ormiańskich, działających na terenie dawnej Rzpltej Polskiej.

Stwierdzić należy, że wśród Ormian, przebywających w Polsce, musiało być sporo artystów, oddających się malarstwu, zwłaszcza iluminatorów rękopisów. Zaznacza się to zainteresowaniem tradycjami techniki malarskiej, przyniesionymi z Armenji, i kopjowaniem rękopisów, przekazujących dawne reguły ikonografji zarówno jak i przepisy sporządzania i mieszania farb, przyjęte i stosowane od wieków przez ormiańskich malarzy i iluminatorów.

Traktaty o sztuce malarskiej spotykamy w Armenji wcześniej niż gdziekolwiek indziej. Hovhannès Erznkatsi wspomina o jakimś Aristakesie, autorze rozprawy o sztuce kaligraficznej (*Arhèst grczuthian*) z XIII wieku, analogicznej do później pojawiających się na Zachodzie rozpraw *de arte illustrandi*. Rozprawa Aristakesa nie dochowała się jednak do naszych czasów¹.

Ważne są ogłoszone w ormiańskim czasopiśmie Handès Amsorya w roku 1895 fragmenty rękopisu, zawierające teksty przepisów techniki malarskiej. Co do niektórych przepisów zaznaczono w nich wyraźnie, że spisuje się je według dawnych tradycyj. Przepisy te zatem sięgają czasów dawniejszych niż czas powstania samego rękopisu, pochodzącego z XVII wieku.

Z r. 1489 pochodzić mają znów »rady dla malarza« (*wasn nakhaszi*), spisane przez niejakiego Jana. Znamy je z kopji, która według Baroniana² sporządzona była przez kapłana Avédika w r. 1518 w Kamieńcu Podolskim. Rady te zawiera we fragmencie na trzech kartach rękopis paryskiej Bibliothèque Nationale (cod. arménien 186).

Prawie równocześnie z kopją wcześniejszych »rad dla malarza«, sporządzoną w granicach Polski, powstał prawdopodobnie w r. 1511 inny rękopis, przechowywany dziś w klasztorze mechtarzystów na wyspie S. Lazzaro w Wenecji, ogłoszony w r. 1896 przez o. Ałiszana w czasopiśmie Bazmavèp³. Rękopis ten zawiera nie tylko wskazówki dla malarzy-iluminatorów i rysowników, przepisy techniczne sporządzania i mieszania farb, ale równocześnie podaje w rysunku wykonany cały szereg ważnych pod względem ikonograficznym przykładów obrazów świętych, ornamentów, inicjałów i t. p., pojętych jako wzory ormiańskiej ikonografji, mających stanowić wskazówki dla wykonawców spośród ormiańskich malarzy dekorujących ściany kościołów, jak i iluminatorów. Rękopis ten nie dochował się do naszych czasów w całości. Brak mu początku i końca⁴.

Te pochodzeniem swem sięgające daleko wstecz pisma ormiańskie, dotyczące zarówno techniki malarskiej jak i ikonografji, stwierdzają dawną kulturę artystyczną Ormian, zbyt mało dotąd znaną. Godne są one porównawczego zestawienia z grecko-bizantyńskimi z jednej i najdawniejszymi włoskimi z drugiej strony. Temat ten dotąd czeka na swego monografistę.

Tekstami ormiańskimi tych fragmentów rękopiśmiennych z XVI i XVII wieku,

¹ Macler F., Documents d'art arméniens, De arte illustrandi, Paris 1924, p. 12. ² Ibidem, p. 13.

³ Macler F., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paris 1908.

⁴ W streszczeniu francuskim p. t. Notice d'un document d'iconographie arménienne podany przez Maclera w Documents d'art arméniens etc. pp. 25 sq.

ogłoszonymi w czasopiśmie *Handès Amsorya*, zajmowano się dotąd ze stanowiska językoznawczego¹. Badania w tym kierunku, przeprowadzone przez Maclera, stwierdzają, że techniczne wyrażenia ormiańskie, dotyczące malarstwa, wzięte są często bądź z arabskiego, bądź perskiego. Słowa pochodzenia arabskiego w nich użyte, uległy jednak przedtem wpływom fonetyki tureckiej, podczas gdy słowa pochodzenia perskiego nie wykazują żadnych alterujących je wpływów. Brano je bezpośrednio z języka perskiego bez zmian. Charakterystyczne jest, że w wyrażeniach ormiańskich, dotyczących zarówno chemii, jak i nazw roślin i minerałów, nie zaznaczają się żadne wpływy grecko-bizantyńskie.

Rękopis kopjowany w r. 1518 w Kamieńcu Podolskim zawiera w szczególności także przepisy, dotyczące malarstwa ściennego². Odnośny ustęp brzmi w przekładzie następująco: »Powłokę muru przygotować należy w następujący sposób: wapno mieszać z wodą, następnie dać trochę piasku i znów mieszać, następnie do wapna dodać drobne części tkaniny lnianej, tem pociągnąć mur i wygładzić go, aby schnął dwa lub trzy dni. Na tem można szkicować i malować farbami pędzlem, jak się chce; zamiast gipsu do farb można dać boraksu, ale rozumie się samo przez się, że przed użyciem jakiegokolwiek farby musisz przedtem zrobić rysunek klejem rozpuszczonym w ciepłej wodzie, jak to zresztą sam wiesz dobrze«.

Te przepisy znane były i stosowane niewątpliwie także przez działających w Polsce ormiańskich malarzy. Mamy tego dowód w fakcie, iż kopjowano je wśród ormiańskiej kolonji w Kamieńcu Podolskim w roku 1518, niewątpliwie dla użytku praktycznego. Kopja rękopisu miała zresztą za zadanie tylko utrwalenie tradycji, wyniesionych z Armenji. Przepis ormiańskiego rękopisu, dotyczący techniki malarstwa ściennego, zgadza się naogół z techniką, stosowaną na Zachodzie w okresie przedrenesansowym³. Jednakże nie z Zachodu wzięli ormiańscy malarze te przepisy. Liczne, użyte w rękopisie »rad dla malarza« terminy techniczne, przejęte z perskiego i arabskiego⁴, wskazują na jego źródło bezpośrednie.



61. Lwów, katedra ormiańska. Malowidło we wnętrzu okna: św. Prochor.

Fot. K. Skórski.

¹ Macler F., *Documents d'art arméniens*, Paris 1924. ² *Ibidem*, p. 15. ³ Berger E., *Quellen und Technik der Fresco- Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, München 1912. ⁴ *Ibidem*, p. 65.

W szczegółach ormiańskie przepisy zbliżają się nie do zachodnich, włoskich wskazań techniki malarskiej Teofila, Cenniniego czy innych z jednej strony, lub *hermenei* atońskiej z drugiej, ale znaleźć można w nich raczej pewne analogie z arabską »księgą kapłańską« (tłumaczoną na łacińskie jako *Liber sacerdotum*). Zaznacza się to np. w zaleceniu użycia boraksu, sposobie użycia żółtek jaj i t. p. szczegółach.

W technice malarskiej, odmiennej od bizantyńskiej, bliżsi byli artyści ormiańscy muzułmańskiego Wschodu, aniżeli chrześcijańskiego Bizancjum. Te cechy charakterystyczne, związane z malarstwem ormiańskim, stwierdzamy też w malowidłach ściennych ormiańskiej katedry lwowskiej na podstawie opinii prof. Rutkowskiego i ekspertyzy prof. Matusiaka.

Przytoczone powyżej dane mówią także o tem, że na terenie Polski, we Lwowie i w Kamieńcu Podolskim, istniały ormiańskie środowiska artystyczne, co pozwala nam szukać wśród polskich Ormian możliwego twórcy malowideł ściennych lwowskiej katedry, jakkolwiek nie daje żadnych bliższych wskazówek co do jego osoby.

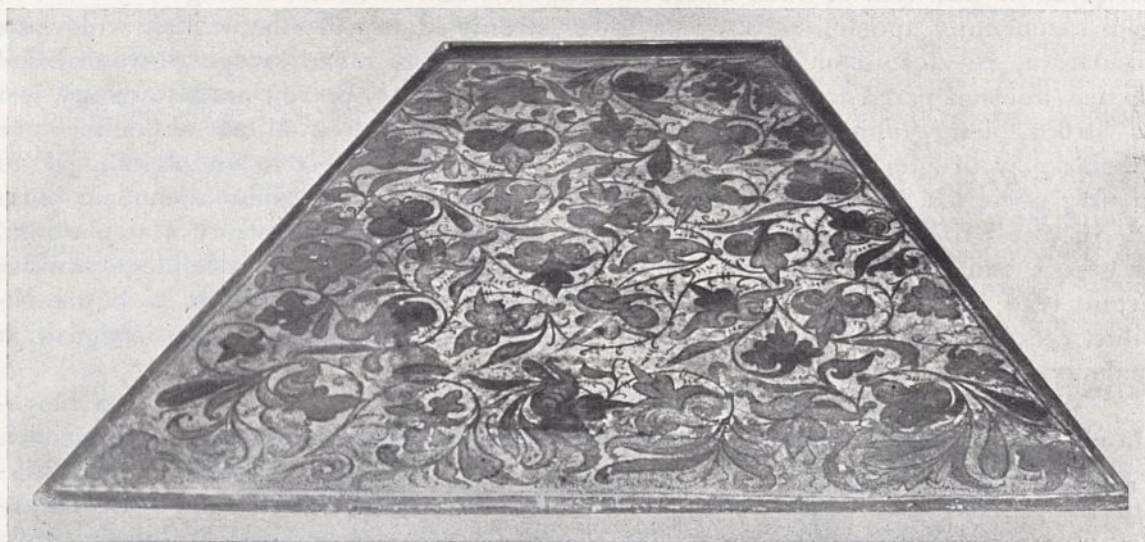
III. Samoistność sztuki ormiańskiej w zasadzie uznają sami badacze sztuki dawnego Bizancjum, wyrażając pogląd o wspólnych źródłach sztuki bizantyńskiej, syryjskiej i ormiańskiej. Źródeł ich szukać należy z jednej strony w antyku, z drugiej strony zaś w sztuce muzułmańskiego Wschodu, w sztuce perskiej w szczególności. Dotyczy to także bizantyńskiej sztuki iluminatorskiej. Rozwój sztuki, zarówno bizantyńskiej, jak syryjskiej, jak i ormiańskiej, szedł odrębnymi torami, a w postępującym rozwoju każdej z nich następują później momenty, w których zaczynają one na siebie znów wzajemnie oddziaływać. Pomińmy tu sztukę syryjską i przebrzmiałą już dziś teorię (Strzygowski) o jej wpływach na rozwój sztuki ormiańskiej. Nie interesują nas na tem miejscu także czynniki, jakie oddziaływały na powstanie sztuki bizantyńsko-słowiańskiej. Chodzi nam o samą sztukę ormiańską.

Dawne malarstwo ormiańskie miało jakby dwa oblicza. Jedno to świat form stworzonych przez ludową fantazję twórczą, w którym odnaleźć można elementy dawnych symbolów religijnoobrzędowych północnej Mezopotamji i Persji, formy dekoracyjne perskie i turecko-seldżuckie, dawne symbole, jak drzewo życia, winorośl, ryby i gołębie, pawie i jelenie, świat zwierzęcy i roślinny, traktowane z pewnego rodzaju realizmem. Ponadto ornamenty krat i siatek rozmaicie kombinowanych, pasma linii i plecionek, w których zazwyczaj jedna linja wiąże się i spleta w najrozmaitszy sposób. Oto świat dekoracyj ormiańskich, o barwach zazwyczaj intensywnych lecz zharmonizowanych. Te elementy dają nam w malarstwie ormiańskim, specjalnie minjaturowym, nastrój poniekąd folkloru, o rysach niekiedy karykaturalnych.

Od nich odcinają się wyraźnie średniowieczne kompozycje figuralne, odnoszące się tematem najczęściej do przedstawień z Pisma św., postacie ewangelistów i innych świętych. Na tych koncepcjach artystycznych w zakresie malarstwa figuralnego zaciężył duch sztuki bizantyńskiej i jej form, przejętych przez artystów ormiańskich z Bizancjum. Stało się to w czasie, w którym sztuka bizantyńska sama już nasiąkła wpływem sztuki perskiej, częściowo nawet za pośrednictwem ormiańskim. Pozostająca podówczas pod jarzmem Seldżuków Armenja obracała oczy ku Bizancjum, ku jego kulturze i sztuce, szukając w Konstantynopolu pokrzepienia i wzo-

rów¹. Pod temi wpływami powstało religijne malarstwo ormiańskie, które także później zachowało te tradycje, nawet gdy upadło cesarstwo bizantyńskie. Jednak mimo tych bizantyńskich wpływów różni się malarstwo ormiańskie od bizantyńskiego zarówno swymi odmiennymi zazwyczaj cechami ikonograficznymi, jak i odrębnym ujęciem stylowym przedmiotu. Zaznacza się to zarówno w malarstwie freskowym, jak i w uprawianym przez Ormian z zamiłowaniem iluminatorstwie ksiąg (malarstwie minjaturowem).

Jakie cechy zatem odnajdujemy w malowidłach ściennych katedry lwowskiej?



62. Lwów, katedra ormiańska. Dekoracja dolnej części wnęki okna.

Fot. W. Tyss.

IV. Zachowane we wnęcie okiennej malowidła przedstawiają po każdej z dwu stron okna jedną postać stojącą w dużych i jedną w nieproporcjonalnie małych rozmiarach. Nad nimi, na łagodnie ostrołukowym sklepieniu wnęki okna, unosi się półpostać Chrystusa, ujęta w jaśniejszy od reszty tła, wykrojony sercowo-owalny kształt.

W znajdującej się po prawej stronie bocznej ścianie wnęki (fig. 58) widzimy wielką postać św. Jana Ewangelisty, odwróconego brodatą twarzą ku lewej stronie, spoglądającego nieco w górę ku postaci Chrystusa, jakby od Niego czerpał natchnienie. Św. Jan² dyktuje siedzącemu u swych stóp po prawej stronie, nieproporcjonalnie małemu św. Prochorowi słowa Ewangelji. Na chęć przedstawienia sceny dyktowania wskazuje także gest ręki św. Jana, ubranego w ciemnoniebieską szatę i płaszcz brunatny. Św. Prochor, odziany w szatę brązową i płaszcz zielony, siedzi na tle budynku świątyni (rotundy) i pisze słowa Ewangelji w rozłożonej na

¹ Ebersolt J., *La miniature byzantine*, Paris 1926, p. 73. — Strzygowski J., *Das Etschmiadzin-Evangeliar*. Byzantinische Denkmäler I, Wien 1891; Tenże, *Kleinarmenische Miniaturmalerei, Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars Ma XIII, 1, vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr.* Veröffentlichungen der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen, 2, Tübingen 1907. ² W ewangeljarzu ze Skevry, pochodzącym z roku 1197, przechowywanym w lwowskiej kapitule katedralnej ormiańskiej, św. Jan z św. Prochosem przedstawiony jest w podobny sposób, powtarzający się zresztą później stale w ikonografii ormiańskiej.

kolanach księdze. Malarz chciał wyraźnie przedstawić w logicznym związku scenę inspiracji, t. j. natchnienie wychodzące od Chrystusa, przejęte przez zwróconą ku niemu postać św. Jana, a spisane za wskazówką św. ewangelisty ręką św. Prochora. Na inspirację bożą wskazywać ma także gwiazda między głową św. Jana a Chrystusem.

Na lewej, bocznej ścianie wnęki (fig. 57) widzimy postać drugiego świętego. Nie jest to tym razem któryś z ewangelistów, jak mogłoby się zdawać na podstawie znajomości zwyczajów ikonografii wschodniej, która najchętniej umieszczała postacie świętych w pewnym ze sobą związku. Odpowiednik św. Jana Ewangelisty stanowi tym razem inny apostoł, po którego lewej stronie klęczy drobna postać, widocznie fundatora, ze złożonymi rękami. Ma się wrażenie, że może swego patrona kazał w tym miejscu przedstawić fundator (fig. 59). Ów święty patron przedstawiony jest w stroju pielgrzymim z muszlą na czarnym kapeluszu, z kijem w jednej ręce i książką w drugiej¹, oraz ze zwisającą poniżej torebką. Jest to św. Jakób, jak to zresztą stwierdza napis ormiański nad nim, a wątpliwość mogłaby zachodzić jedynie, czy jest to apostoł św. Jakób Starszy, zazwyczaj przedstawiany z atrybutami, wskazującymi na jego pielgrzymkę do Compostelli w Hiszpanji, wielkiego sanktuarjum tego świętego w późniejszym czasie, czy też może św. Jakób, biskup z Nisibis, czczony szczególnie w Armenji i podobnie przedstawiany przez ormiańskich malarzy, jak św. Jakób Apostoł.

W górnej części wnęki okiennej (fig. 60) znajduje się postać Chrystusa błogosławiącego, o prawie zupełnie zatartej dziś twarzy. Przedstawiono go w półpostaci, na jasnym tle owalnego wykroju, odbijającego od ciemnego tła ścian wnęki. Chrystus błogosławi lewą ręką, trzymając w prawej Ewangelię; na ciemną szatę narzucony ma jasny płaszcz, twarz okolona jest nimbem z krzyżem. Podobnie bywa przedstawiana postać Chrystusa w licznych, zwłaszcza w minjaturowym malarstwie ormiańskim, Transfiguracjach czy w Wniebowstąpieniach².

W łączności z malowidłami wnęki okna katedry pozostają napisy nad niemi; nad postacią Chrystusa: Asdudzo Worti Hisus Krisdos (Boga Syn Jezus Chrystus); na lewo zaś nad św. Jakóbem: Surp Hagowp, i nad św. Janem Ewangelistą: Surp Howhanes, stwierdzające osoby świętych, jakich chciano przedstawić. Analogiczny napis znajduje się także nad św. Prochorem (fig. 61), wskazujący na jego osobę. Nadto w księdze, w której Prochor rozpoczął pisać pod dyktandem św. Jana, widoczne są literami ormiańskimi wypisane słowa: Isgysy an, t. j. »rozpoczyna się«.

V. Wobec braku zachowanych gdzieindziej malowideł ściennych, a także i malarstwa sztalugowego u Ormian, sięgnąć należy dla wyjaśnienia kwestji lwowskich malowideł ściennych do ikonografji ormiańskiego malarstwa minjaturowego. Tylko w tym zakresie bowiem niebrak materiału dla studjum ikonograficznego, które pozwalałoby traktować porównawczo postacie i sceny, przedstawione we wnęce ormiańskiej katedry we Lwowie.

Przedewszystkiem stwierdzić należy odmienny zazwyczaj sposób przedstawia-

¹ Piotrowski J., Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć, Lwów 1925, upatruje w książce flaszkę o długiej szyjce. ² Macler F., Miniatures arméniennes, Paris 1913, fig. 40, 41, 53, 59, 87, 93, 151. Zazwyczaj przedstawiano w tych minjaturach całą postać Chrystusa, wyodrębniając ją od reszty tła i przedstawionych scen, otaczając ją odrębnym tłem jaśniejszym w owalnym wykroju lub w mandorli.

nia apostołów od św. ewangelistów. W malarstwie bizantyńskim spośród czterech ewangelistów trzej z nich, Marek, Łukasz i Mateusz, przedstawiani są zazwyczaj w postawie siedzącej, we wnętrzu komnaty, w której spisują Ewangelję, obok rozłożonych na niskim stoliku przyborów do pisania. Nad nimi zwisa draperja zasłony, chroniącej od światła.

Od tego sposobu przedstawiania ewangelistów wyjątek stanowi św. Jan ze św. Prochosem. Św. Jana bowiem w iluminatorstwie bizantyńskim przedstawiano w postaci stojącej na tle architektonicznego krajobrazu.

Odmienne od bizantyńskiego sposobu przedstawiało iluminatorstwo ormiańskie św. ewangelistów Marka, Łukasza i Mateusza wprawdzie siedzących, jednak umieszczało ich w otwartej przestrzeni na tle architektury, tak samo jak stojącego św. Jana i siedzącego obok niego Prochora¹. Stwierdzić to będziemy mogli w następnym rozdziale także na przykładzie minjatur, wyszłych spod pendzla i pióra Ormian, począwszy od ewangeljarza, powstałego na przełomie XIII i XIV wieku, który był własnością katedry lwowskiej (rkps nr 278 Bibl. Mechitarzystów we Wiedniu), aż do licznych ewangeljarzy XVII w., powstałych wprost we Lwowie. Odnośnie do św. Jana Ewangelisty stwierdzić jeszcze należy, że przyjęło się powszechnie przedstawianie go jako starca o łysej głowie z długą brodą². Tym wymogom czyni zadość przedstawienie postaci św. Jana we wnęce okiennej katedry lwowskiej.

Niewszystkie jednak stosowane zazwyczaj w ormiańskim malarstwie reguły ikonografii stwierdzić możemy na malowidłach ściennych lwowskich, gdyż we wnęce okiennej przedstawiono nie parę ewangelistów po obu jej stronach, lecz z jednej strony św. Jana Ewangelistę z Prochosem, z drugiej zaś św. Jakóba Apostoła. Zachowane po nasze czasy fragmenty polichromji musiały łączyć się z całością kompozycji malowideł, dekorujących ściany katedry, i musiały wchodzić w rozkład tematów ikonograficznych na każdej ze ścian kościoła. Odtworzyć całości polichromji, a nawet domyśleć się jej tematu, dziś nie jesteśmy w stanie. Przypuszczać można tylko, że znajdowały się tam przedstawione postacie wszystkich dwunastu apostołów.

VI. Malowidła wnętrza okiennej mają dla nas dziś znaczną wartość, jako rzadki zabytek sztuki ormiańskiej na ziemi polskiej. W granicach dzisiejszych Rzpltej Polskiej innych ściennych malowideł ormiańskich poza katedrą lwowską nie znamy. Poziomem artystycznym stanowią one analogję do licznych minjatur ormiańskich, malowanych temperą, powstałych na ziemiach polskich, we Lwowie i w Kamieńcu Podolskim. Wydłużone postacie świętych leżą w typie ormiańskiego malarstwa minjaturowego i takimi widzimy je także we wnęce okna katedry lwowskiej. O ile jednak postać św. Jana jest często przedstawiana w malarstwie ormiańskim, o tyle postać św. Jakóba stanowi w niem pewną odrębność, odbiegającą od zwy-

¹ Macler F., Documents d'art arméniens, Paris 1924, tabl. XVI, fig. 31; tabl. XXXIX, fig. 83; tabl. LVII, fig. 122; tabl. LXXXII, fig. 185. Wyjątkowo w postawie siedzącej spotykamy przedstawionego św. Jana w tej samej pracy Maclera tabl. XCIV, fig. 227, oraz w rękopisie w Bibliothèque Nationale w Paryżu cod. arm. 21, fol. 227, cf. Macler F., Miniatures arméniennes, Paris 1913, tabl. LXII. ² Strzykowski J., Kleinarmenische Miniaturmalerei, Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars Ma XIII, 1, vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr. Veröffentlichungen der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen 2, Tübingen 1907, p. 22.

kłych tematów. Rzadkiem wogóle jest przedstawienie tego świętego w malarstwie ormiańskim.

W ocenie artystycznej wartości przedstawionych postaci, zgodnie z dekoracyjnym charakterem malowideł, zwrócić należy uwagę na wyraz, jaki usiłował nadać artysta samym postaciom świętych, nie tylko na charakterystykę wyrazów ich twarzy. Siedzący z jednej strony św. Prochor, z drugiej klęczący fundator, grają bardzo podrzędną rolę w stosunku do postaci obu świętych stojących. Koncentrują na sobie uwagę wyniosłe, umyślnie wydłużone postacie św. Jana i św. Jakóba, zwłaszcza oryginalnie ujęta postać św. Jakóba. Obaj apostołowie nie są hieratycznie sztywni, widać w nich mniej dążności do stylizowania, a więcej ożywienia, ekspresji. Św. Jan Ewangelista w swym ruchu głowy ku górze i równoczesnym geście ręki, skierowanej ku Prochorowi, nie jest pozbawiony indywidualności, podobnie jak i św. Jakób, ów jakby występujący z mroku wnęki, ciężko stąpający, zmęczony pielgrzym o surowym wyrazie twarzy, okolonej gęstym zarostem, niestety dziś dość przemalowanej. Cechy indywidualne ma także wydłużona głowa św. Jana o wysokim czole, długiej brodzie, poważnym i energicznym zarazem obliczu i skośnym spojrzeniu oczu ku górze. Ręka artysty władała pędzlem swobodnie i z pewnym rozmachem, nie była też pozbawiona siły charakterystyki.

Zarówno ikonograficznie, jak i ze stanowiska stylowego ujęcia powyższe malowidła figuralne należą do sztuki ormiańskiej. Wyszły one spod pędzla malarza ormiańskiego, lecz posiadają równocześnie cechy malarstwa bizantyńskiego. Bizantyńskie są one o tyle, o ile wogóle malarstwo bizantyńskie wywarło wpływ decydujący na ormiańskie malarstwo religijne, które wzorowało się wprawdzie na Bizancjum, pozostając zresztą zupełnie samoistnym w sztuce dekoracji ornamentalnej. Lwowskie malowidła ściennie katedry ormiańskiej w swym bizantyniźmie bliższe są przytem Bałkanom aniżeli Rusi. W pewnej izolacji przedstawionych postaci można zauważyć jakby przychylenie się ściennego malarstwa monumentalnego ku malarstwu sztalugowemu i jego sposobowi pojmowania przedmiotu, dające się dostrzec w sztuce bizantyńskiej od pierwszych lat XVI wieku.

Dekoracja wnęki okiennej katedry ormiańskiej zdaje się nie przedstawiać przytem jednolitej całości kompozycji. Każda z postaci apostołów w niej jest jakby stworzona sama dla siebie, mimo łączącej obie te postacie u góry sklepienia okiennego, błogosławiącej półpostaci Chrystusa. Św. Jakób jest większy wymiarami od św. Jana Ewangelisty. Charakter sztalugowy malowidłom tym nadaje także użycie w nich temperowej techniki, właściwej malarstwu sztalugowemu, a nie monumentalnemu, którego typową techniką jest technika *al fresco*.

Zarówno bizantyńskiej, jak perskiej i ormiańskiej sztuce wspólne jest umiłowanie tła, wypełnionego fantazyjną architekturą. Malarstwo minjaturowe tych narodów daje tego przykłady na każdym kroku. Monumentalne malarstwo ściennie Ormian szło tym samym torem, a zaznacza się to i w lwowskich malowidłach. Architektoniczne tło ma obraz po prawej stronie wnęki (fig. 61). W głębi poza postacią siedzącą Prochora widzimy okrągły budynek (rotundę) świątyni z portykiem i z kopułą. Architektura ta traktowana jest dekoracyjnie, poza nią brak zupełnie krajobrazu. W dzisiejszym stanie malowidła brak pogłębienia przestrzeni krajobrazu. Przy dokładnym wpatrzeniu się zarysowują się jakieś niewyraźne kontury na dalszym planie tła. Może zatem dawniej poza architekturą rotundy znajdowało się w tle coś

więcej. Uderza fakt, że po lewej stronie postać św. Jakóba nie ma tła architektonicznego. Nie wiemy, czy nie zniknęło ono przy sposobności którejś restauracji i częściowego przemalowania, a natomiast w miejsce architektury nie zjawił się klęczący orant po lewej stronie św. Jakóba. O ile chodzi o ustalenie czasu powstania malowideł wnęki okna, to zgadzam się w tem z opinią dra Piotrowskiego. Malowidła powstały zapewne w okresie czasu między końcem XV a połową XVI wieku. Raczej skłonny byłbym przypuszczać, że powstały w drugiej ćwierci XVI w.

VII. W obecnym stanie badań trudno powiązać malowidła ścienne katedry lwowskiej z jakimkolwiek nazwiskiem malarza. Byłoby to niewątpliwie nazwisko ormiańskie. W rozdziale o ormiańskim malarstwie minjaturowym będę mógł wskazać osoby Ormian-iluminatorów we Lwowie w pierwszej połowie XVI wieku. By jednak można któremuś z nich przypisać autorstwo także malowideł ściennych, do tego brak nam jakichkolwiek danych.

W studjum niniejszem, poświęconem jednemu tylko zabytkowi, nasuwa się konieczność porównawczego traktowania, postawienia go obok innych zbliżonych chronologicznie do niego utworów pędzla ormiańskiego. Lecz badaczy znalazło dotąd jedynie malarstwo minjaturowe (Abdullah i Macler, Strzygowski i inni). Ono też prawie jedynie mogło dać tło porównawcze malowidłom ściennym katedry lwowskiej. Malowidła ścienne w Armenii właściwej prawie że nie są zbadane. Wzmianki o nich lub niezadowolające zresztą reprodukcje fragmentów przeważnie zniszczonych malowideł freskowych znajdujemy w dziełach, dotyczących innego tematu — architektury (Strzygowski). Malowidłom ściennym samym dotąd nikt pracy ani poszukiwań nie poświęcił.

Uprzejmości N. S. Barsamowa, dyrektora Muzeum Archeologicznego w Teodozji na Krymie, zawdzięczam kilka zdjęć fotograficznych malowideł ściennych ormiańskiego kościoła św. Stefana w dawnej Kaffie. Są to prawdopodobnie z XIV lub najpóźniej XV wieku pochodzące fragmenty postaci M. Boskiej, św. Jana Chrzciciela, św. Dymitra, — wszystkie malowane *al fresco*. Swą fragmentarycznością, zarówno jak i odmienną techniką freskową nie dają one podstaw do porównawczego traktowania ich z malowidłami lwowskiej katedry. Natomiast fakt, że w tych ostatnich znajdujemy technikę *alla tempera*, nasuwa pewne refleksje. Zarówno w bizantyńskim, jak i w malarstwie monumentalnym ormiańskim w Armenii i na Krymie rozpowszechnione było raczej malarstwo freskowe. Jeżeli malowidła ścienne lwowskiej katedry ormiańskiej wykonano w temperze, to fakt ten przemawia za tem, iż autora ich szukać może należałoby wśród ormiańskich minjaturzystów, działających we Lwowie, przyzwyczajonych do techniki temperowej.

Powyższe fakty stwierdzają znaczenie, jakie dla sztuki ormiańskiej w Polsce mają ścienne malowidła katedry ormiańskiej we Lwowie; uważać je należy za zabytek zupełnie wyjątkowy.

Dodatkowo jeszcze słów kilka odnośnie do ornamentu, którym pokryta jest pochyła ściana u dołu zdobnej malowidłami wnęki okiennej (fig. 62).

Ten powtarzający się ornament (t. zw. *unendliches Rapport*) składa się z kwiatów, liści i giętych łodyg, a stylem swym i jaśniejszemi naogół barwami odbija od ciemnych malowideł figuralnych nad nim. Doszukać się tu możemy znów elementów dekoracji wschodniej, jakkolwiek tym razem nieodbiegających daleko także od form ornamentalnych przekwitającego gotyku.

VI

LWOWSCY ILUMINATORZY RĘKOPISÓW ORMIAŃSKICH

Cechy charakterystyczne emigracji ormiańskiej w Polsce. — Kopjowanie rękopisów przez duchownych. — Wzory w bibliotece katedry lwowskiej. — Układ dekoracyj iluminatorskich i ich elementy. — Iluminatorzy wędrowni a osiedli stale we Lwowie. — Iluminatorstwo lwowskich Ormian w XVI wieku: Mkrdycz, Grzegorz i inni. — Minas z Tokatu i jego działalność. — Iluminatorzy XVII wieku: Łazarz z Tokatu i Łazarz, biskup na Wołoszczyźnie. — Malarstwo bez cech szkoły lokalnej. — Wpływy sztuki zachodnioeuropejskiej. — Ormianie członkami lwowskiego cechu malarzy, Paweł Bogusz. — Łazarz z Babertu i jego Biblia z r. 1619 z minjaturami naśladowanymi według wzorów Jana Ziarnki. Pośrednie wpływy sztuki Dürera w nich. — Mniejsi iluminatorowie XVII wieku i ormiańskie oraz zachodnioeuropejskie elementy ich sztuki. — Epigoni ormiańskiego iluminatorstwa w XVIII wieku. — Lwów jako jeden z ośrodków ormiańskiej kultury. — Wpływy zachodnioeuropejskiej sztuki wśród Ormian perskich za pośrednictwem Biblii Łazarza z Babertu, jej kopje wykonane w Ispahanie. — Pośrednictwo Ormian lwowskich w rozprzestrzenianiu kultury artystycznej między Wschodem a Zachodem.

Mało znana jest naogół rola, jaką dwa miasta polskie, Lwów i Kamieniec Podolski, odegrały w swoim czasie w dziejach sztuki ormiańskiej, a malarstwa minjaturowego (iluminatorstwa) w szczególności. Dzieła tu powstałe niegdyś, jeśli nie zaginęły zupełnie, to rozproszyły się. Znaleźć je dziś można w zbiorach rękopisów bibliotek Wiednia, Paryża, Rzymu, Wenecji i Eczmiadzinu, najmniej zaś w samym Lwowie, mimo że była ich tu niegdyś spora ilość. Wiele cennych iluminowanych rękopisów znajdowało się zarówno wśród tych, które powstały we Lwowie i Kamieńcu, jak i tych, które ormiańscy emigranci przywieźli do tych miast ze sobą ze swej ojczyzny azjatyckiej.

Pozostawało to w związku z charakterem emigracji ormiańskiej. Prześladowaniom przez Turków ulegały w Armenji przedewszystkiem warstwy najbardziej kulturalne i zarazem najbardziej zasobne materialnie. Chodziło najeźdźcom o zagarnięcie z jednej strony ich majątków, z drugiej o odsunięcie ich od wpływów na warstwy niższe ormiańskiej ludności opanowanego kraju. Toteż wśród emigrantów ormiańskich, przybywających do Polski w różnych okresach czasu, znajdowała się zawsze znaczna ilość ludzi kulturalnych, zwłaszcza wielu duchownych, wiozących ze sobą jako cenny skarb stare księgi, dotyczące rytuału religijnego, kroniki, zbiory pieśni i t. d. Abdullah i Macler¹ przytaczają przykład, może nieco przesadzony, że niejaki Mikołaj z Polski (tak brzmiało nazwisko duchownego Ormianina) miał mieć u siebie 1000 rękopisów przywiezionych z Ani, ocalonych z pogromów. Szczególnie bogaty w dawne księgi miał być też skarbiec katedry lwowskiej. Wśród ksiąg rytualnych iluminowanych, przechowanych dziś w Bibliotece oo. Mechitarzystów w Wiedniu, zwracają uwagę cenne rękopisy z XIV wieku, na których zaznaczono, że były one niegdyś własnością arcybiskupa lwowskiego, Mikołaja Torosowicza.

Duchowni ormiańscy, przybyli do Polski, pomnażali znów na miejscu zasoby rękopisów, kopjując je w dalszym ciągu. Potrzeba było ksiąg dla nowopowstających w Polsce gmin i kościołów ormiańskich. Zresztą kopjowanie ich było zasługą wobec Boga, nakazaną zwłaszcza kapłanom. Kopiści też często byli zarazem iluminatorami.

Dla kopistów miejscowych we Lwowie wzorami były rękopisy, znajdujące się w bibliotece katedry. Przykładem tego jest Jan, patriarcha konstantynopoliński

¹ Abdullah Seraphin et Macler Frédéric, *Études sur la miniature arménienne*. Extrait de la *Revue des Études Ethnographiques et Sociologiques*, Paris 1909, p. 19.



63—64. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Minjatury ewangeljarza, rękopisu 278.

Ormian, który w drodze do Rzymu, gdzie potem przystąpił do unji z Kościołem rzymskim, w r. 1629 zatrzymał się na czas jakiś we Lwowie i pobyt ten przedłużył aż do roku 1632. Patriarcha Jan znalazł we Lwowie wiele dawnych rękopisów ormiańskich, czas swego pobytu tutaj zapełniał zatem pracą nad ich przepisywaniem. Znany jego dwa z tego czasu pochodzące rękopisy, pisane we Lwowie. Pierwszy, to kodeks, zawierający kronikę dziejów ormiańskich Wardanesa, przepisany w roku 1631 przez patriarchę, jak sam powiada, z bardzo starego rękopisu, znajdującego się we Lwowie; drugi, to zbiór różnych modlitw i pism teologicznych, przepisany przez niego w r. 1632. Oba znajdują się dziś w Bibliotece Watykańskiej¹.

Ważne jest stwierdzenie, jakimi wzorami rozporządzali kopiści w lwowskiej bibliotece katedralnej. Z czasów świetności iluminatorstwa ormiańskiego było w niej niewątpliwie kilka dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej. Do tych należał przede wszystkim znany ewangeljarz ze Skevry z r. 1197². Nie mamy wiadomości o wcześniejszych od niego zabytkach lwowskiej biblioteki ormiańskiej. Z późniejszych od niego zanotować należy pochodzący z XIII—XIV wieku, pergaminowy ewangeljarz (fig. 63, 64) z pięknymi minjaturami i ornamentami (rkps 278 Bibl. Mechitarzystów we Wiedniu, dawny nr 30A). Ewangeljarz ze Skevry zużytkował,

¹ Rkpsy sygn. Mss 3 i 30 cod. Borgianae armen. (bez minjatur i ozdób iluminatorskich). ² Akinian N., Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archive des armenischen Erzbistums Lemberg, Wien 1930.



65. Wiedeń, Biblioteka Mechitarystów. Margines jednej z kart rękopisu 68.

naśladować jego minjatury, co prawda dość niedołąźnie, minjaturzysta lwowski pierwszej połowy XVII w., Łazarz, biskup na Wołoszczyźnie, w rękopisie cod. arm. 2 Biblioteki Państwowej w Berlinie. Fakt ten stwierdza porównanie minjatur tych rękopisów. Niewątpliwie tak samo wzorowano się na innych dawniejszych rękopisach, kopując zarówno ich tekst, jak i naśladowując ich dekoracje malarskie. Istniała wśród Ormian w XVI i XVII w. świadomość tego, że minjaturowe malarstwo ormiańskie po świetnym okresie średniowiecza nie jest już w stanie tworzyć czegoś nowego o wyższym poziomie, jak to, co zawarte było w dawnych rękopisach, do których należało przynajmniej zbliżyć się, naśladowując je.

Mimo to jednak w okresie czasu, którym się zajmujemy, w XVI i XVII wieku, sztuka iluminatorska szeroko rozposzechniona była wśród ormiańskiego duchowieństwa. Tradycje jej bardzo dawne, utrzymywały się przez szereg wieków i zaznaczały się w zachowaniu form dekoracyjnych, oddawna ustalonych, jakkolwiek ilości iluminatorów nie odpowiadał już, jak niegdyś, wysoki poziom sztuki.

Zawód kopisty i iluminatora łączył się często w tych samych osobach, zazwyczaj duchownych. Ponieważ tradycje średniowiecza trwały w zakresie iluminowania rękopisów wśród Ormian prawie niezmiennie w XVI i XVII w., i przez długi jeszcze czas ksiąg religijnych u Ormian nie drukowano, lecz jedynie je przypisywano, przeto całość tej gałęzi sztuki robi wrażenie także i na naszym terenie jakby czegoś bardzo spóźnionego i oderwanego od współczesnych prądów sztuki europejskiej. Nie było w tej sztuce nic ożywczego,

świat form artystycznych był zamknięty sam dla siebie. Epoka silnych indywidualności artystycznych, które w tej sztuce umiały znaleźć możliwość wypowiedzenia się w sposób oryginalny, minęła z upływem średniowiecza. W XVI wieku, zarówno na terenie Lwowa, jak i w innych ormiańskich centrach kulturalnych, spotykamy się tylko z naśladowcami dawnych wzorów.

W tekście rękopisów religijnych ormiańskich znajdujemy stale zachowany pewien układ. Są to początki »tetraewangelje«, w których następują po sobie w porządku kanonicznym Ewangelje św. Mateusza, Marka, Łukasza i Jana. O ile rękopis jest wogóle iluminowany, to każdą z Ewangelij poprzedza wizerunek danego ewangelisty, zazwyczaj z jego atrybutami. Drugi typ rękopisów to ewangeljarze, w których Ewangelje następują po sobie w porządku liturgicznym, w perikopach zastosowanych do kalendarza, a wtedy porządek jest odmienny i Ewangelja św. Jana znajduje się na początku, poczem następują św. Mateusza, Łukasza i Marka. Postacie ewangelistów na początku każdej Ewangelji przedstawione są z reguły siedzące¹.

¹ Dawne minjatury rękopisów pochodzenia syryjskiego lub egipskiego przedstawiały ewangelistów stojąco, minjatury rękopisów małoazjatyckich siedząco. Strzygowski J., Kleinarmenische Miniaturmalerei etc., Tübingen 1907.

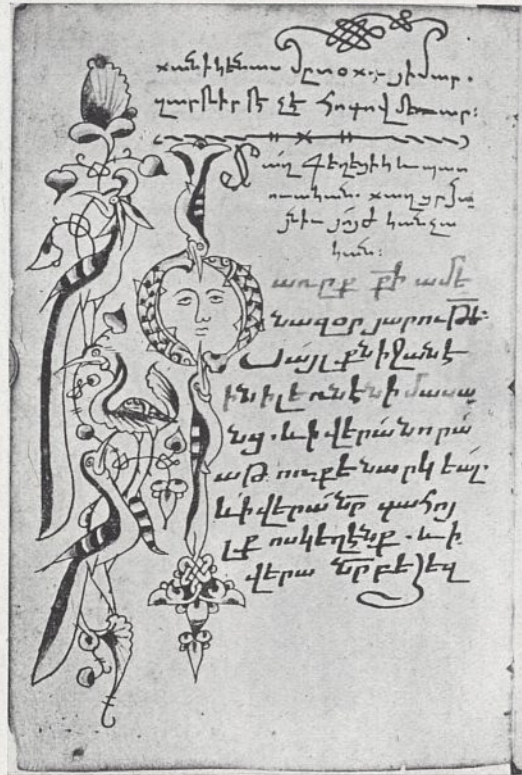
Prócz przedstawień ewangelistów rękopisy iluminowane najczęściej mają ponadto na początku każdej Ewangelji ozdobne ornamentalne winjety w kształcie arkad o łuku półkolistym (święty łuk), lub w kształcie podkowy z płaską u góry nadbudową (*kamara*).

Trzeci rodzaj dekoracji iluminatorskiej to ozdoby marginalne rękopisów ormiańskich, analogiczne do tych, jakie jeszcze od wieku VII znamy z kodeksu syryjskiego Rabuli.

Wreszcie mniej często znajdują się w iluminowanych rękopisach ormiańskich osobne, w tekście zamieszczone ich ilustracje, zazwyczaj w pośrodku tekstu, podobnie zresztą jak i w rękopisach bizantyńskich¹.

Już w poprzednim rozdziale miałem sposobność podnieść, że na sztukę iluminatorską Ormian składały się dwa elementy.

Pierwszy, to świat form, stworzony przez ludową fantazję twórczą, sięgający może dawnych symbolów religijnoobrzędowych północnomezopotamskich i syryjskich. Odnajdujemy w nim także i tradycyjne formy perskie, oraz turecko-seldżuckie o charakterze ornamentalnodekoracyjnym, a w nich świat zwierzęcy i roślinny, nadto kraty i siatki rozmaicie kombinowane, pasma linii i plecionek. Jest to świat, w którym iluminatorowie ormiańscy umieli wypowiedzieć się w sposób, jaki im dyktowały ich wrodzone, rasowe zdolności i poczucie form. Zwłaszcza wielką rolę zdaje się w tem odgrywać świat zwierzęcy, stanowiący temat dominujący w dawnej sztuce Wschodu. W sztuce ormiańskiej są z niego reprezentowane zwłaszcza zwierzęta fantastyczne, bajeczne, jakiegoś ptaki o głowach kobiecych, nazwane harpjami, lub też bardziej zbliżone do spotykanych w przyrodzie, pawie i żórawie, przepiórki, czy kuropatwy i t. p. Częste są w rękopisach ormiańskich inicjały zoomorficzne, składające się z ryb, ptaków, psów powiązanych ze sobą ogonami i t. d. Spotykamy czasem też w marginalnych ozdobach rękopisów postać ludzką, pojętą również napół fantazyjnie, napół komicznie, podobnie jak zwierzęta, służące za dekorację, wzięte raczej z jakiegoś egzotycznego świata legend, pełnego bajecznych stworów. Z tych ornamentów i groteskowych arabesek wieje duch dekoracji azjatyckiej ojczyzny Ormian².



66. Wiedeń, Biblioteka Mechitarystów. Karta rękopisu 344.

¹ Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 109, Paris 1906. ² Według Strzygowskiego (Kleinarmenische Miniaturmalerei etc.) zarówno ormiańska, jak i bizantyńska średniowieczna sztuka dekoracyjna zawisłe były od trzeciej, wpływającej na nie sztuki — perskiej. Dopiero później, gdy wpływy sztuki perskiej, w szczególności także malarstwa minjaturowego, utwierdziły się w Bizancjum, zaś Armenja Wielka dostała się pod wła-



67. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Margines z rękopisu 344.

Od tych dekoracji, zamieszczanych w winjetach na początkach rozdziałów rękopisów lub na ich marginesach, odcinają się wyraźnie minjatury figuralne, tematem odnoszące się ściśle do przedstawień z Pisma św. Najczęściej są to postacie ewangelistów lub innych świętych. Na tych motywach figuralnych, będących drugim elementem iluminatorstwa ormiańskiego, zaciężył duch sztuki bizantyńskiej i jej form.

W tym czasie, który obejmuje niniejsze studjum, w XVI i XVII wieku, charakterystyczne jest dla ormiańskiego malarstwa minjaturowego jego wyłącznie dekoracyjne, płaszczyznowe traktowanie przedmiotów. Fałdy szat św. ewangelistów tracą charakter tkaniny, nie zarysowują układu członków ciała ludzkiego, lecz artysta niezależnie od nich zaznacza fałdy draperji dowolnie pędzlem, aby przerwać niemi monotonię barwną płaszczyzny szaty i wypełnić niemi dekoracyjnie pojętą całość obrazu. Stanowią one wyłącznie element dekoracji malarskiej, tak samo jak i przedstawiona w nich architektura świątyni, czy inne szczegóły tła minjatur. Postacie ludzkie narówni z innymi elementami składają się na jedną całość, równorzędnie dekoracyjnie traktowaną.

Jak dekoracje winjet i ozdób marginalnych rękopisów odcinają się od typu minjatur z postaciami świętych, tak samo zaznacza się różnica w kolorycie tych dwóch odmienne traktowanych w minjaturowym malarstwie ormiańskim rodzajów dekoracji rękopisów. Iluminatorzy naogół dobierają jaśniejszych i jaskrawszych barw do pierwszych, ciemniejszych zaś i spokojniejszych do drugich.

Lwów był jednym z kulturalnych centrów Ormian w diasporze w XVI i XVII wieku. Katalogi dawnych rękopisów ormiańskich, przechowywanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu, w National-Bibliothek w Wiedniu, w Bibliotece oo. Mechitarzystów w Wiedniu i innych, pełne są wzmianek o rękopisach kopjowanych i iluminowanych w Polsce. Wiele z nich wykonano w Kamieńcu Podolskim, w którym była liczna kolonia ormiańska, wiele także rękopisów nosi wzmianki ich pisarzy czy też iluminatorów, stwierdzające, że miejscem ich sporządzenia i dekorowania było miasto w Polsce, zwane Ilov, lub Low, jak nazywano po ormiańsku Lwów¹. Często nazwisko samego iluminatora, przy którym dodano miejsce jego pochodzenia względnie zamieszkania, mówi samo za siebie. Takim jest np. Grzegorz z Ilov w r. 1525 (cod. arm. 4 w Bibl. Nat. w Paryżu) czy tylu innych, których nazwiska wymieniają wyszłe spod ich ręki rękopisy XVI i XVII wieku. Prócz Lwowa i Kamieńca przybyło z końcem XVI w. trzecie centrum kulturalne Ormian, osiadłych

dę Seldżuków, zaczęto importować do Armenji minjatury i samych artystów-iluminatorów z Bizancjum. Armeńska Cylicja tymczasem pozostała pod wpływem sztuki perskiej.

¹ O bogactwie lwowskich Ormian i ich obyczajach mówi pamiętnik podróży, spisany w r. 1626 (rkps 58 Bibl. Uniw. we Lwowie). Interesujący jest w nim także opis ich strojów w tym czasie, szkarłatnych sukni i czapek sobolowych, w jakich chodzili ormiańscy bogaci kupcy i starsi lwowskiej gminy ormiańskiej. Autor z pewną orientálną przesadą porównuje ich do książąt partyjskich.

w Polsce, założony przez Jana Zamoyskiego Zamość, do którego przenoszą się Ormianie z innych miejsc, może w nadziei przyszłego rozkwitu miasta, i w Zamościu kontynuują swą sztukę iluminatorską.

Z punktu widzenia dziejów ormiańskiej sztuki iluminatorskiej w Polsce odróżnić musimy tych spośród ormiańskich iluminatorów, których uważać należy za stale osiadłych we Lwowie, od tych, którzy tylko przejściowo wchodzili w skład licznej kolonii lwowskich Ormian. Wśród ruchliwego tego żywiołu, który, wygnany z ojczyzny, szukał szczęścia i ustalenia się w Polsce, na Wołoszczyźnie, na Krymie, czy w Turcji, gdzie tylko znajdował w danej chwili lepsze warunki egzystencji, wielu było takich, którzy po chwilowym pobycie we Lwowie przynosili się znów gdzieindziej. Zwłaszcza duchowni zmieniali często miejsce pobytu. Wielu po uspokojeniu się zaburzeń wracało spowrotem do Armenji. Z końcem XVI i początkiem XVII w. zauważyć można we Lwowie jakby ustawiczne *va et vient* ormiańskich pisarzy i iluminatorów. Nazwiska ich w tym czasie we Lwowie są niezwykle liczne, lecz po krótkim pobycie nikną ci iluminatorzy, opuszczając miasto, a w ich miejsce przybywają znów inni.

Do sztuki ormiańskiej lwowskiej trudno ich zaliczyć. Nie można ich uważać za osiadłych we Lwowie i wrosłych w grunt lwowski, takich, którzy do tutejszego malarstwa ormiańskiego mieliby coś wnieść. Jest natomiast szereg innych, którzy zasługują na zaliczenie ich w poczet artystów lwowskich, we Lwowie bowiem stale osiedli i zaznaczyli swą działalność tu powstałymi dziełami swego pędzla i pióra. Weszli do dziejów sztuki lwowskiej, nie tracąc nic ze swego charakteru ormiańskiego. W dziejach sztuki ormiańskiej znajdziemy dla nich zarezerwowane miejsce, lecz należy się im ono także i w lokalnym skromnym zakresie sztuki lwowskiej. Jest takich cały szereg.

Nie mamy bliższych wiadomości o dawniejszych, niewątpliwie już w XIV i XV wieku we Lwowie pracujących iluminatorach. Dopiero pierwsza połowa XVI wieku przynosi ich stwierdzone nazwiska. Skromna naogół jest dekoracja barwna w winjetach i na marginesach rękopisu, przechowanego w zbiorze kapituły ormiańskiej we Lwowie, a obejmującego rytuał święceń kapłańskich, którą w r. 1522 wykonał na zlecenie arcybiskupa Kałużdy niejaki Mkrdycz (Jan Chrzyciel), o którym ponadto nic więcej nie wiemy.



68. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta rękopisu 68.



69. Lwów, Biblioteka Uniwersytecka. Rysunek na marginesie rękopisu 48.



70. Lwów, Biblioteka Uniwersytecka. Rysunek na marginesie rękopisu 48.

Więcej już przynosi nam psalterz, iluminowany przez Grzegorza¹ ze Lwowa (Ilov), jak się sam nazywa, przechowany w paryskiej Bibliothèque Nationale (cod. arm. 4). Rękopis ten pochodzi z 1525 r. Prócz minjatur, wykonanych przez Grzegorza², zawiera on tekst, pisany przez ks. Jana i jego ucznia, Mkrdycza ze Lwowa.

Niewiele zatem byłoby do powiedzenia o iluminatorach ormiańskich pierwszej połowy XVI wieku. Druga połowa tego wieku przynosi nam bardziej wyraźnie zarysowane indywidualności artystów-iluminatorów spośród duchownych ormiańskich, osiadłych we Lwowie.

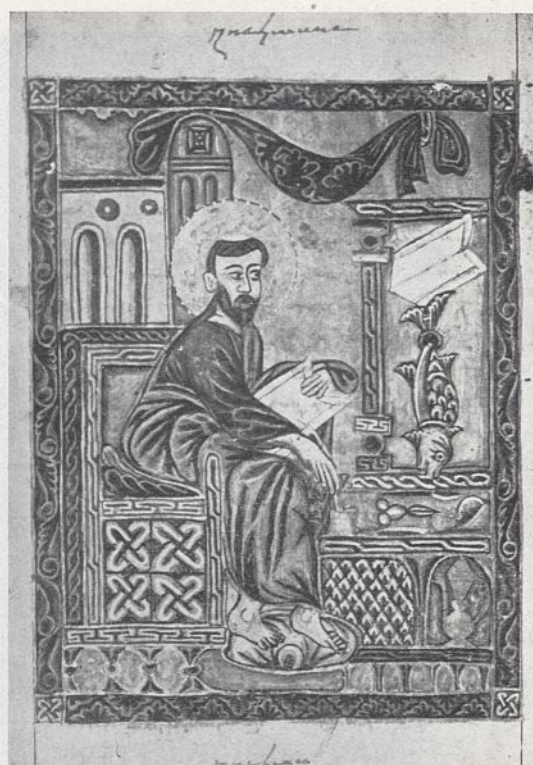
Jest rzeczą charakterystyczną, że przeważają wśród nich w tym czasie we Lwowie przybysze z Tokatu, miasta położonego w południowo-zachodniej części Armenji. Tokat (starożytna Eudokja) położony malowniczo, miasto bogate, zamieszkiwane było przez zajmujących się handlem Ormian, wiodących zbytkowne życie i protegujących sztukę. Liczni duchowni uprawiali tam sztukę iluminatorską, zdobiąc księgi na zamówienie bogatych współmieszkańców miasta³. Wskutek prześladowań tureckich liczną rzeszę emigrantów z Tokatu znajdujemy w połowie XVI wieku we Lwowie.

Ciekawą postacią wśród nich był Minas, rodem z Tokatu, który sam nazwał się w pewnym okresie swej działalności we Lwowie nazwiskiem Diwrigci, i takie oznaczenie pisarza i iluminatora noszą dwa rękopisy jego ręki, przechowane w wiedeńskiej National-Bibliothek (nr 25 z 1565 i nr 15 z 1567), a wykonane we Lwowie. Chętnie używał on widocznie kryptografji, i nazwisko Diwrigci mówić ma o jego pochodzeniu ze Wschodu.

Minas był pisarzem lwowskiej rezydencji sędziów nacji ormiańskiej, ponadto był czynny literacko. Przybyły z Tokatu, z części Armenji pod panowaniem tureckim, niewątpliwie umiał po turecku, toteż łatwo przyswoił sobie we Lwowie język tutejszych Ormian, dialekt tatar-

skokipczacki, w którym spisywane były urzędowe akta w księgach lwowskiej gminy ormiańskiej. Jego charakterystyczne pismo łatwe jest w nich do odróżnienia

¹ Macler F., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paris 1908, p. 2. ² Zob. artykuł Basmadzana w czasopiśmie Banaser r. 1899, pp. 164—165, oraz



71—72. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Dwie karty rękopisu 97.

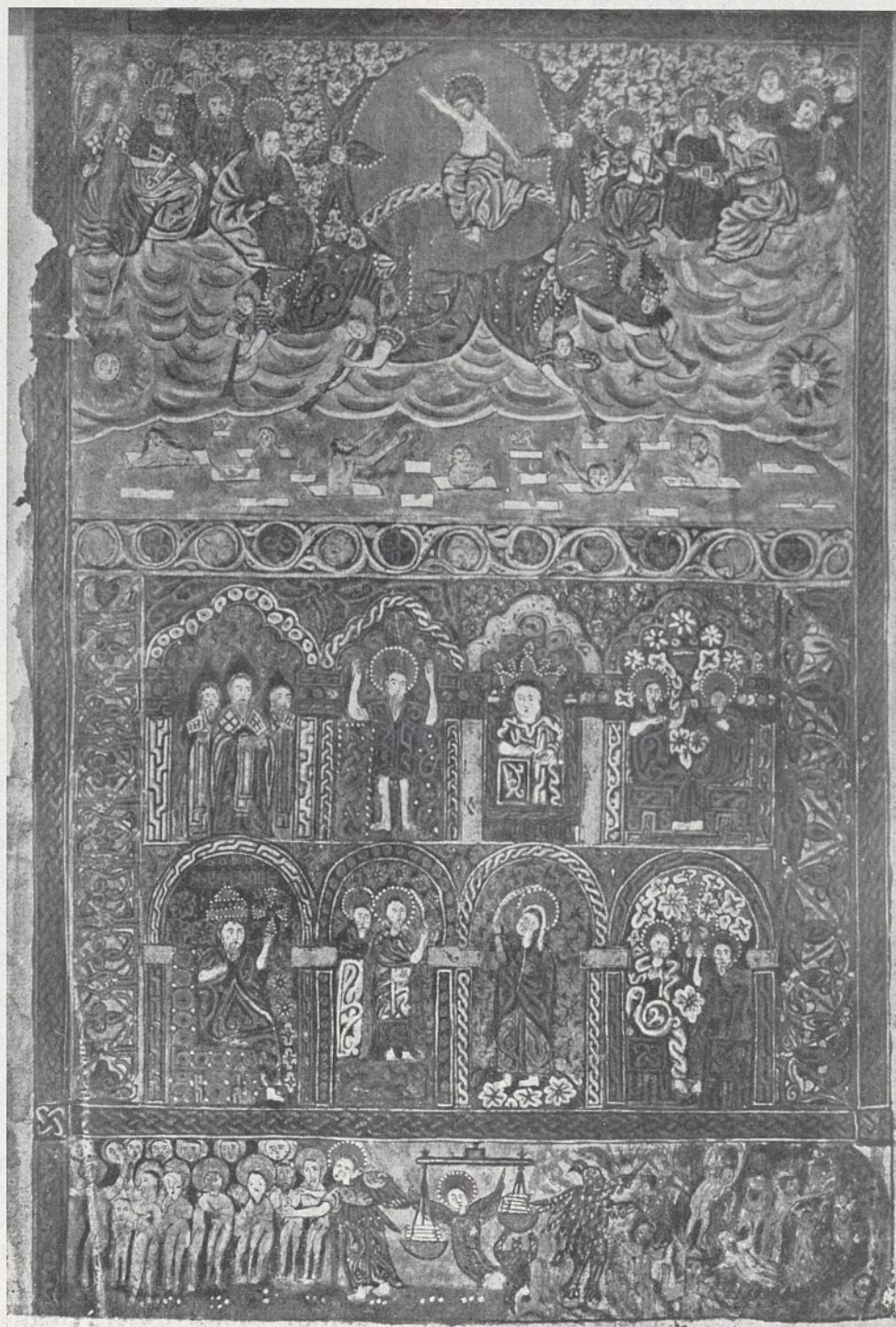
od r. 1564 począwszy, z niewielkimi przerwami do r. 1618. Jednak swe utwory literackie spisywał Minas nie tylko ormiańskim alfabetem, ale i w języku ormiańskim.

Do Lwowa przybył Minas z Tokatu prawdopodobnie przez Wołoszczyznę, gdzie dla Ormian w tym czasie stosunki ułożyły się niekorzystnie, i temu przypisać należy jeden z jego utworów poetyckich, żalną pieśń o kraju Wołochów, powstałą może około 1551 r., mówiącą o prześladowaniach Ormian na Wołoszczyźnie.

Innego rodzaju jest drugi jego utwór poetycki, napisany rzekomo na zlecenie arcybiskupa lwowskiego Grzegorza II, żartobliwa pochwała ormiańskiej potrawy zwanej *herissaj* (rkps 160, 343, 514, Bibl. Mechit. w Wiedniu).

Z jego ręki wyszedł w rękopisie zbiór drobnych utworów poetyckich. Wogóle wena poetycka trzymała się Minasa tak dalece, że i w księdze spisanych kontraktów małżeńskich Ormian lwowskich, *Gorench* i *Diathik*, uważał za stosowne zamieścić rymowany wstęp. Jest także Minas autorem prawniczego podręcznika procedury sądowej ormiańskiej i ta praca pozostaje w związku z jego urzędowym stanowiskiem pisarza rezydencji sądu nacji ormiańskiej, a więc zawodem prawniczo-sądownym. Nosił jednak widocznie Minas we krwi tradycje dawne iluminatorstwa ormiańskiego, skoro dekorował malarsko zarówno niektóre z urzędowych aktów w księgach sądowych, jak i przepisywane przez siebie księgi treści religijnej.

wzmiankę w pracy Abdullah S. et Macler F., *Études sur la miniature arménienne*. Extrait de la *Revue des Études Ethnographiques et Sociologiques*, Paris 1909, p. 38. ³ O roli Tokatu zob. Abdullah S. et Macler F., o. c. p. 7.



73. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta 1 rękopisu 437.



74. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Karta 707 rękopisu 437.



75. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający scenę z Apokalipsy. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

Typ stosowanych przez niego dekoracji iluminatorskich daje się łatwo odróżnić od innych. W jego wcześniejszych dziełach, jak w *Calendarium* z r. 1565 i psalterzu z r. 1567 (nr 25 i 15 National-Bibl. w Wiedniu), są to dość słabe jeszcze winjetki i dekoracje ornamentalne, niewielkich rozmiarów, na marginesach rękopisów. Niebawem jednak odnajduje Minas swój właściwy styl dekoracyjny, zarazem wzrasta biegłość jego ręki.

Utwory jego pędzla i cienkiego piórka

mają też zawsze coś z kaligraficznej biegłości. Równocześnie jednak jest w nich sporo fantazji, przejawiającej się w najrozmaitszym, corazto odmiennym w szczegółach ujmowaniu tradycyjnych ormiańskich motywów, wziętych ze świata zwierzęcego, ptaków i ryb, ornamentów kwiatowo-plecionkowych, zamieszczanych na marginesach rękopisów, czy też dekoracji ornamentalnych o szerszym zakroju, użytych jako winjety przed rozdziałami ksiąg. Jego cechami charakterystycznymi są większe niż u innych współczesnych iluminatorów wymiary utworów jego pędzla i pewien właściwy mu koloryt. Najczęściej używał Minas zespołu trzech barw, czerwonej i niebieskiej, przy użyciu białego tła jako trzeciej barwy.

Poza dekorację ornamentálną i zwierzęco-arabeskową Minas nie wyszedł. Wśród iluminowanych przez niego ksiąg nie znajdujemy żadnych kompozycji figuralnych. Zatem zakres jego sztuki był dość ograniczony. Ilość jednak zdobionych przez niego ksiąg, jakie zachowały się podziśdzień jest znaczna. Prócz wymienionych już wyżej rękopisów z lat 1565 i 1567, z tych samych lat pochodzą inne jeszcze, a to wykonane przez niego w r. 1565 we Lwowie rękopis, znajdujący się dziś w Bibliotece Escorialu w Hiszpanji, i wykonane w r. 1567 we Lwowie przez niego *Calendarium*, znajdujące się dziś w Musz w Turcji¹. Z jego ręki wyszła księga rytuałów (rkps 68 Bibl. Mehit. w Wiedniu), w połowie pisana we Lwowie, w połowie zaś w Kamieńcu Podolskim, z charakterystycznymi dla twórczości Minasa dekoracyjnymi winjetami i ozdobami marginalnymi (fig. 65, 68). Z roku 1572 mamy do zanotowania znów

¹ W katedrze ormiańskiej we Lwowie przechowywany jest kielich z wotywnym napisem i datą 1540 r. oraz wymienieniem nazwiska Minasa jako ofiarodawcy.

iluminowaną przez niego księgę (cod. arm. 57 Bibl. Nat. w Paryżu). Niewątpliwie jego ręki są też ozdoby rękopisu 344 w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (fig. 66, 67). Był to najbardziej płodny w prace iluminatorskie okres życia Minasa z Tokatu. Jako pisarz lwowskiego sądu ormiańskiego wypełnił pozatem swem piórem księgi, zwane z ormiańska po polsku »krazagi« (*Gorench* i *Dia-thik*), t. j. odpisy kontraktów małżeńskich i testamentów (rkps 441, 447 Bibl. Mehit. w Wiedniu), dalej »akta różnych działów między konsukcesorami« (rkps 446 Bibl. Mehit. w Wiedniu), »inwentarze różne fortun pozostałych« (rkps 444 Bibl. Mehit. w Wiedniu), oraz »listy składek pieniężnych gminy ormiańskiej we Lwowie« (rkps 452 Bibl. Mehit. w Wiedniu).

Jeżeli działalność Minasa Diwrigci z Tokatu na polu sztuki iluminatorskiej

nie wychodzi poza zakres samych dekoracji ornamentalnych, to drugi, również z Tokatu rodem minjaturzysta obejmuje już szerszy zakres. Był nim Łazarz z Tokatu, trudny nieraz do odróżnienia od dwóch innych tego imienia występujących i kulturalnie czynnych Ormian. Iluminatorem bowiem był prawie równocześnie we Lwowie Łazarz z Suczawy na Wołoszczyźnie, oraz Łazarz z Babertu (Bajburtu), wreszcie także Łazarz Iwaszkiewicz, znany na polu piśmiennictwa.

Łazarz z Tokatu działał przede wszystkim na polu poetyckim. Przybył w r. 1602 do Polski, napisał wierszem pieśń na pochwałę swego rodzinnego miasta Tokatu, inną znów pieśń na pochwałę biskupa Karapeta, oraz dwie pieśni elegijne. Czas jakiś bawił Łazarz we Lwowie, poczem przeniósł się był do Jazłowca¹. Musiał jednak przemieszkiwać także i w Zamościu. W Bibliotece Uniwersyteckiej we



76. Eczmiadzin, Biblioteka Państwowa. Karta z Bibliji Łazarza z Babertu.

Fot. Arcyb. G. Ousepian w Eczmiadzinie.

¹ Ակինեան Ն. Հինգ պանդուխտ տաղասացիներ: (Akinian N., Hink bantuchd dashadznar = O pięciu poetach ormiańskich na obczyźnie), Vienna 1921, pp. 205–216.



77. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający scenę z Apokalipsy. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

Lwowie znajdujemy rękopis nr 48, którego autor Mahtèsi Łazarz wie sam siebie biskupem z Eudokji (Tokatu), synem Mankusza Sargisa i pani Łutlu, i wspomina, jak wygnany z ojczyzny znalazł schronienie w Polsce, w Zamościu, gdzie w roku 1603 pracował nad tym rękopisem¹. Jeżeli Mahtèsi Łazarz, biskup z Eudokji, jest identyczny z poetą Łazarzem z Tokatu, to minjatury i ozdoby dekoracyjne w rękopisie 48 Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie nie zdają się świadczyć o subtelności jego pen-

dzla, są raczej dość grube. Najlepsze jeszcze są jego rysunki, rzucane szkicowo na margines (fig. 69, 70).

Nieco odmiennie cechy noszą minjatury rękopisu nr 97 Biblioteki oo. Mechitarzystów w Wiedniu (fig. 71, 72), które nie są pozbawione charakteru. Taka jest np. postać św. ewangelisty z powyższej tetraewangelji z roku 1606, której miejscem wykonania był Kamieniec Podolski. Dlatego waham się, czy przypisać minjatury tego rękopisu tej samej osobie, co i poprzednie, zwłaszcza wobec licznych minjaturzystów tego samego imienia — Łazarz.

Na Wołoszczyźnie przebywał trudniący się również iluminatorstwem inny duchowny ormiański imieniem Łazarz. Identyfikuję go z duchownym tego imienia, który w r. 1624 był przeorem klasztoru św. Oksenta w Suczawie i nazywany jest biskupem ormiańskim na Wołoszczyźnie. Przedtem jednak bawić on musiał we Lwowie, gdyż pod datą 1603 znajdujemy jego rękopis ogromnych rozmiarów, z wyraźnym zaznaczeniem, że powstał we Lwowie. Jest to *Martyrologion* o 1574 stronach, pisane w dwóch kolumnach, *in folio* (nr 437 Bibl. Mehit. w Wiedniu). Nad dziełem tem autor musiał chyba strawić szereg lat.

Winjety ornamentalne, w rozmiarach zastosowanych do formatu książki, traktowane są w zespole barw różowoliljowych i czerwonych z niebieskim, na złotym tle. Na dwóch innych kartach tego rękopisu znajdują się kompozycje figuralne. Na karcie 1 (fig. 73), podzielonej linią poziomą na cztery kondygnacje, widzimy

¹ Macler F., Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine. Revue des Études Arméniennes, VII, 1, pp. 151—152.

u góry Chrystusa na sądzie ostatecznym. Zbawiciel, przedstawiony jako *rex tremendae maiestatis*, podniósł w górę jedną rękę, drugą zaś skierował w bok. Poniżej, w dwóch dalszych kondygnacjach stoją Matka Boska, święci i t. d. W ostatniej kondygnacji na lewo niebo, na prawo piekło. Na karcie 707 (fig. 74), zamkniętej podwójną ramką ornamentalną i podzielonej na cztery pola, widzimy Zwiastowanie, Narodzenie, Ukrzyżowanie i Wniebowstąpienie, ujęte w portale o trójlistnych łukach. Minjatury niewątpliwie wiele straciły w następstwie odnowienia w r. 1715, spowodowanego ich podniszczeniem.



78. Eczmiadzin, Biblioteka Państwowa. Minjatura z Biblii Łazarza z Babertu.
Fot. Arcybhp. G. Ousepian w Eczmiadzinie.

Spod pióra i pendzla tego samego Łazarza, biskupa Ormian na Wołoszczyźnie, wyszły: w r. 1624 ewangeljarz nr 292 Bibl. Mechitarzystów w Wiedniu i w r. 1628 ewangeljarz nr 283 tego samego zbioru. O związkach Łazarza ze Lwowem i jego niezawodnie dłuższym pobycie w tym mieście świadczy jeszcze inny rękopis, przechowywany w Bibliotece Państwowej w Berlinie (cod. arm. 2)¹. Wykonany w r. 1630, wprawdzie w Suczawie, jak głosi *memoriale* w treści rękopisu, zawiera on jednak minjatury, będące wyraźnymi kopjami rękopisu ze Skevry z r. 1197, znajdującego się w bibliotece lwowskiej katedry ormiańskiej². Prawdopodobnie zatem jeszcze około r. 1603, za pobytu swego we Lwowie rozpoczęty rękopis, wykończył Łazarz dopiero w r. 1630 za pobytu w Suczawie, gdzie zmarł w 1634 roku.

Łazarz, biskup ormiański na Wołoszczyźnie, nie był również wybitnym artystą, a o poziomie jego sztuki świadczyć mogłoby najlepiej porównanie jego kopij minjatur ewangeljarza ze Skevry z oryginałami lwowskiego kodeksu. Wymienić należy wreszcie ks. Kaspra, syna Zacharjasza, który we Lwowie w r. 1636 przełożył dla użytku Ormian lwowskich na język tureckokipczański psalterz i enkalog, zdobiąc rękopis winjetami i inicjałami. Do tych, którzy, idąc po linii dawnej tradycji, kontynuują kaligraficzną sztukę iluminatorską w wąskim zresztą zakresie inicjałów, ozdób marginalnych i conajwyżej winjet w kształcie świętego łuku (półkola) czy podkowy, o prostokątnej górnej linii, pojętej ornamentalnie (*kamara*), przed początkiem rozdziału, należy prezbiter Jakób. Był on właściwie mieszkańcem Zamościa, gdzie w latach 1613

¹ Karamians N., Katalog der armen. Handschriften der kgl. Bibliothek zu Berlin, 1888. ² Macler E., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paris 1908.



79. Jan Ziarnko, sztych przedstawiający czterech jeźdźców apokaliptycznych. Lwów, Muzeum Lubomirskich.

żliwe że we Lwowie, na przełomie XVI i XVII wieku². Typ jego ornamentu przypomina Minasa z Tokatu wielkością wykonywanych minjatur, nie posiada jednak rozmachu Minasa.

Do tej samej grupy zaliczyć należy niewysokiej zresztą miary iluminatora w osobie ks. Szymona, który w r. 1631 we Lwowie pisał i iluminował ewangeljusz, późniejszą własność ormiańskiego kościoła św. Anny we Lwowie³.

Wymieniliśmy szereg nazwisk minjaturzystów ormiańskich, działających we Lwowie, zebraliśmy pewną ilość ich znanych dzieł, które dają przynajmniej w najogólniejszym zarysie wyobrażenie o ich twórczości. Samo przez się nasuwa się pytanie, czy minjaturzystów tych łączą jakie cechy wspólne, czy można mówić o lwowskiej szkole minjaturowego malarstwa, skupiającej się w lwowskiej katedrze ormiańskiej, gdzie przeważnie pracowali tutejsi iluminatorzy?

Cechy takie trudne są do uchwycenia, i sądzę, że wyodrębnić ich wogóle niepodobna. W dawniejszej sztuce iluminatorskiej Armenji można mówić o odrębnej w średniowieczu sztuce Armenji właściwej, a odrębnej sztuce w Cylicji. Mniej uzasadnienia zdaje się mieć wzmianka Maclera o szkole iluminatorskiej ormiańskiej na Krymie. Wspólność, oparta na tradycjach sztuki, pielęgnowanej tam w jednej rodzinie, daje za mało momentów dla wyodrębnienia szkoły, której cech charakterystycznych Macler nie uwypuklił.

Do Lwowa przybywali najczęściej iluminatorzy z falami emigracji ormiańskiej w różnych czasach z różnych miejscowości, z wyrobioną już techniką malarską

¹ National-Bibliothek we Wiedniu rkpsy cod. arm. 17, 16. ² Biblioteka oo. Mechitarzystów we Wiedniu rkps 214. ³ W bibliotece kapituły ormiańskiej katedry we Lwowie.

i 1617 pisał i iluminował *Martyrologium* i *Lectionarium*¹, duże foljanty o licznych dekoracjach marginalnych, odznaczających się bogactwem kolorytu, czasem także dobrą charakterystyką drobnych postaci, zamieszczanych gdzieś na brzegach kart rękopisu.

Również zharmonizowaniem barw, amarantowej, niebieskiej i białej (tło) odznaczają się minjatury marginalne, inicjały i winjety niejakiego Johanna, bliżej nam nieznanego, działającego w Polsce, mo-

oraz z poczuciem form, opartem na dawnych wzorach. Widzieliśmy osiadłych we Lwowie iluminatorów z Tokatu, byli, rzecz jasna, przybysze i skądinąd. Fakt uprawiania iluminatorstwa na terenie Lwowa przez Ormian, przeważnie duchownych, przypisać należy zamożności zamieszkałych tu przedstawicieli ormiańskiej nacji, którzy popierali sztukę religijną i łożyli na nią. Nie zdążyliśmy jednak wykazać



80. Eczmiadzin, Biblioteka Państwowa. Minjatura z Biblii Łazarza z Babertu.
Fot. Arcyb. G. Ovsepijan w Eczmiadzinie.

odrębnych cech tej sztuki, które miałyby ją odróżniać od sztuki uprawianej równocześnie w innych krajach, gdzie osiedli byli Ormianie. Odrębnej szkoły iluminatorskiej ormiańskiej we Lwowie nie było.

Wymienione tu iluminowane rękopisy pierwszej połowy XVII wieku i inne im podobne trwają jeszcze zupełnie w tradycjach dawnej sztuki iluminatorstwa ormiańskiego. Jednak artystyczna ekskluzywność Ormian i ich zapatrzoność w średniowiecze malarstwa minjaturowego nie mogła potrwać dłużej na terenie Lwowa. Nawet mówiący odrębnym między sobą językiem, tworzący autonomicznie rządzącą się własnymi prawami gminę Ormianie lwowscy nie mogli mimo to pozostać obojętnymi na wpływy zachodniej sztuki, której przykłady widzieli na każdym kroku u współmieszkańców miasta. Minjatury ormiańskie, anachroniczne co do stylu, zachowujące dawne kanony uświęcone tradycją, mimo wszystko nie mogły się utrzymać wobec idącej już dawno innymi torami sztuki Zachodu, choćby nawet w prowincjonalnym jej wydaniu malarstwa cechowego lwowskiego. Toteż wpływy zachodnie stopniowo coraz bardziej zdają się zaznaczać w rękopisach ormiańskich, nawet o tematach religijnych.

Do przełamania wiodących swój początek z Armenii wpływów w iluminatorstwie lwowskich Ormian przyczyniło się też walenie zwycięstwo prądów kontrreformacji. Z jej ducha wyszły też między innymi próby ustawodawczego unormowania we Lwowie organizacji cechowej malarzy. Decydowały o tem względy religijne, a organizacja cechowa połączona została we Lwowie za sprawą arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego z religijnym bractwem katolickim imienia św. Anny¹. Wydany przez arcybiskupa Solikowskiego przywilej z 10 lipca 1596 zatwierdzony został przez króla Zygmunta III pod datą 20 marca 1597 i zyskał moc powszechnie obowiązującą. Intencją tego przywileju było wyraźne oddzielenie malarzy kato-

¹ Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich, II, Warszawa 1851, p. 219.

lickich i malarstwa religijnego katolickiego od wpływów schizmatycznych i zapobieżenie temu, ażeby w katolickich kościołach mogły znajdować się utwory pendzla schizmatycznych malarzy, dostosowane do innych, jak katolickie, pojęć dogmatycznych i innej liturgji. Ostrze tych przepisów zwracało się zarówno przeciw malarzom ruskim, jak i ormiańskim schizmatyckim.

Łączność niektórych malarzy ormiańskich z malarstwem zachodnioeuropejskim i z organizacją cechową lwowską była zresztą nawiązana już dawniej. Do cechu wspólnego złotników, konwisarzy i malarzy, a więc przed oddzieleniem się cechu malarskiego, należał Paweł Bogusz czyli Bogusz Donoszowicz, jak go także zwą akty, malarz-Ormianin¹.

W działalności swej Bogusz wyszedł poza ramy ściśle religijnej sztuki ormiańskiej, uprawianej przeważnie przez duchownych. Trudnił się nie iluminatorstwem ksiąg, ale wykonywał prace na zamówienie osób świeckich, prace o świeckich tematach. Prawdopodobnie były to obrazy sztalugowe, w których stosował też i olejną technikę malarską. W r. 1596 słyszymy, iż Bogusz pracuje w Żółkwi dla hetmana Stanisława Żółkiewskiego; wkrótce potem utrzymuje czeladników nie-Ormian, jak na to zdają się wskazywać imiona zatrudnionych u niego Stanisława Aleksandrowicza i Alberta Andrzejewicza. Bogusz zajmuje w cechu znaczne stanowisko i imieniem cechu występuje w sądzie w r. 1596 przeciw malarzowi Janowi Szwankowskiemu. Przynależność Bogusza, jako Ormianina, do cechu była kwestjonowana przez urząd radziecki, który wszczął badanie »quomodo et qua via honestus Bogusz Armenus pictor in contubernium irrupserit«. Z aktów tej sprawy dowiadujemy się, jak to we Lwowie »za dawnych lat nie był tu tylko jeden malarz stary; jako iż tenże sam jeden był, nie mógł się nigdzie wprosić do cechu, aż to złotnicy byli go do siebie przyjęli, potem wszedł też precario per abusum et incuriam antecessorów naszych i ten Bogusz« z chwilą utworzenia osobnego cechu malarzy we Lwowie. Tak przynajmniej usprawiedliwiano w cechu przyjęcie w jego skład Ormianina-różnowiercy. Dopiero późniejszy przywilej Jana Kazimierza z roku 1654 normował sprawę przyjęcia Ormian w skład cechów. Było to jednak już po przystąpieniu Ormian lwowskich do Kościoła katolickiego. Przywilej ten stanowił, że w każdym cechu lwowskim może być dwóch majstrów cechowych Ormian².

Syn Pawła Bogusza Donoszowicza, Szymon Boguszowicz, oraz brat jego Jan są także malarzami lwowskimi typu odbiegającego od przeważnie duchownych dotąd malarzy, zachowujących tradycje sztuki religijnej; pozostają już raczej pod wpływem sztuki cechowej lwowskiej. Tak samo później spotykamy Ormianina Krzysztofa Zacharjasza Zachnowicza, który w r. 1666 zastawił był u malarza Iwaszkiewicza 16 swoich obrazów³, a pracował wspólnie z Albertem Krausem przy dekoracji jednego z ołtarzy katedry ormiańskiej. W tych malarzach, pozostających w związku z lwowską organizacją cechową, rozpluwają się też odrębności ormiańskiej sztuki, aby znaleźć ujście i zginąć w cechowym malarstwie lwowskim.

¹ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IV, p. LIX, komunikat W. Łozińskiego z 9. III. 1889. — Ibidem V, p. 160, komunikat F. Bostla. — Ibidem, p. XLVII, komunikat W. Łozińskiego o lwowskich malarzach i p. CI, komunikat A. Czołowskiego. — Nadto Archiwum m. Lwowa, Cons. XVI, p. 1250. — Rasta wiecki E., Słownik malarzów polskich, III, 1857, p. 138. ² Barącz S., Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869, p. 123. ³ Arch. m. Lwowa, Cons. 68 (z r. 1666), p. 796 i Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, V, p. XLVIII.

Spośród tego typu ormiańskich minjaturzystów, skłaniających się ku sztuce Zachodu, najwybitniejszą i najbardziej interesującą postacią jest jednak Łazarz z Babertu (także Gazar lub Chazar; Babert, miasto zwane także Bajburt). Nad jego osobą i jego sztuką wypadnie nam zastanowić się nieco szczegółowiej.

Podług zwyczaju ormiańskich iluminatorów Łazarz z Babertu przedewszystkiem sam o sobie podaje wiadomość w kilku miejscach iluminowanego rękopisu, w których zwraca się do po-



81. Eczmiadzin, Biblijoteka Państwowa. Minjatura z Bibliji Łazarza z Babertu.
Fot. Arcybp G. Ousepian w Eczmiadzinie.

bożnego czytelnika z prośbą o modlitwę za swą duszę i za dusze swych bliskich. Nadto inni, współcześni autorowie ormiańscy wspominają tego znakomitego *wardapeta* (doktora uczonego w Piśmie św.). Wszystko to zebrane zostało przez Grzegorza z Daranahu¹ w krótkiej biografji Łazarza z Babertu, z którym Grzegorz czas jakiś wspólnie studjował.

W r. 1595 był Łazarz młodym diakonem w Babercie i z zamiłowaniem iluminował księgi kościelne. Przeniósłszy się potem do miasta Karik koło Erzerumu, musiał stamtąd wraz z rodziną uciekać przed uciskiem tureckim do Polski. W czasie pobytu Łazarza w Polsce powstała we Lwowie w r. 1619 iluminowana przez niego licznymi minjaturami Biblja, znajdująca się obecnie w Biblijotece dawniej Patriarchatu, obecnie Państwowej w Eczmiadzinie (nr inw. 179/351)². Nie wiemy bliżej, kiedy Łazarz wyjechał z Polski, aby w Aleppie u katolikosa Jowanesa uzyskać stopień *wardapeta*. Czas dłuższy potem przebywał w Kaffie. Zmarł w r. 1634.

W zapisce na stronie 562b powyższego rękopisu eczmiadzińskiej biblijoteki wyjaśnia Łazarz, jak skończył swą pracę iluminatorską w kwietniu 1619 (1068 ery ormiańskiej) we Lwowie, wylicza, kto wśród Ormian lwowskich wówczas jaki urząd piastował, dodaje, jak przepisywał mu tekst Bibliji niejaki Toros i jak introligator Andrzej oprawił rękopis. W zapisce na stronie 598 wyjaśnia bliżej Łazarz z Babertu,

¹ Ժամանակագրութիւն Գրիգոր վարդապետի Գամախեցոյ կամ Տառա-
նախցոյ: (Zamanagakruthjun Krikor wartapedi Gamachecwo gam Daranahcwo), Jerozolima 1915.

² Уваровъ А. С., Сборникъ мелкихъ трудовъ, I, Москва 1910, p. 210.



82. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Minjatura rękopisu 435.

sztuchów, dla których wzorami były rysunki lwowskiego artysty z końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku — Jana Ziarnki.

Ziarnko¹, który znaczną część życia spędził zagranicą, i którego twórczość związana jest po większej części ze sztycharstwem francuskim, dostarczył między innymi rysunków do dzieła pod tytułem: *Figurae Libri Apocalipsis beati Joannis Apostoli*, o drugim tytule francuskim: *Figures du Livre de l'Apocalypse ou des révelations de St. Jean l'Apostre. Chez Jean le Clerc rue St. Jean de Latran à la Salamandre*. Sztychy do tego dzieła w ilości 24 wykonał według rysunków Ziarnki częściowo Halbeck; na karcie tytułowej podpisani są: J. Ziarnko inven. Halbeck f., na innych tylko: J. Le Clerc ex. Data wydania tego dzieła w Paryżu nie jest nam znana.

Wyjechawszy przed r. 1600 do Włoch, miał Ziarnko już w tymże samym roku przenieść się do Paryża i tam spędzić przeszło 20 lat. Sztychy sygnowane przez niego, o tematach współczesnych, pozostające w związku z francuskimi dziejami,

¹ Rastawiecki E., Słownik malarzów polskich, III, Warszawa 1857, p. 79. — Tenże, Słownik rytowników polskich, Poznań 1886, p. 304.

że pracował w lwowskim klasztorze, poświęconym Matce Boskiej wysłuchującej próśb (*Hadzatgatar*), wspomina panującego króla polskiego Zygmunta III i »hetmana Stanisława kanclerza«, katolików Armenji i Cylicji, oraz licznych duchownych ormiańskich i t. p.

Nie znając rękopisu z autopsji, korzystam z fotografii i szczegółowego opisu, nadesłanego mi łaskawie przez arcybiskupa Garegina Ovsepiana w Eczmiadzinie. Jak wszystkie naogół ormiańskie księgi kościelne, tak i Biblia Łazarza z Babertu prócz zastawek i *kamar*, pojętych ornamentalnie w stylu wschodnim, ma liczne minjatury figuralne o treści wziętej ze Starego i Nowego Testamentu. Jedne z nich zajmują całą stronę, inne, w mniejszym formacie, obejmują tylko część strony. Z zapiski na stronie 598a wnosić można, że niewszystkie minjatury wykonał sam Łazarz z Babertu. Na podstawie samych fotografii trudno jednak odróżnić jego rękę od drugiej, nieznanego nam jego współpracownika.

Minjatury z przedstawieniami figuralnymi, wykonane przez Łazarza we Lwowie w r. 1619, mają dla nas szczególne znaczenie. Z ich liczby czternaście scen z Apokalipsy stanowi naśladownictwo

noszą daty od roku 1601 do 1623. Nie wynika z tego jednak koniecznie, by cały ten czas Ziarnko spędzić miał w Paryżu. Nie jest wykluczone, że w ciągu tego dwudziestolecia mógł na czas dłuższy lub krótszy wracać do rodzinnego Lwowa. W każdym zaś razie związków ze Lwowem nie zerwał i dzieła jego wydawane w Paryżu były znane i rozpowszechniane we Lwowie, jak to stwierdza choćby ich naśladownictwo około r. 1619 w minjaturach Biblii ormiańskiej Łazarza z Babertu.

Naśladownictwo to uderza przy porównaniu sztychów o tematach wziętych z Apokalipsy, wykonanych według rysunków Ziarnki (fig. 75, 77, 79), z minjaturami Łazarza z Babertu (fig. 76, 78, 80, 81). Ormiański artysta okcydentalizuje się, przenosząc do ormiańskiej Biblii nietylko kompozycje o zachodnio-europejskim ujęciu, lecz także stylowo zastosowując się do ich ducha i solidaryzując się z nim. Ormiańskimi pozostają tylko *kamary* i ornamenty marginalne (fig. 76), lecz i te tracą wiele ze swych wschodnich cech stylowych, stając się mało charakterystyczne i naogół niezbyt interesujące.

Lecz filjacja form zachodnich, które znajdujemy w Biblii eczmiadzińskiej, nie ogranicza się do dwóch tylko ogniów, Polaka Ziarnki i Ormianina Łazarza z Babertu. Ziarnko w swych kompozycjach nie był samoistny, i pierwowzór jego cyklu o tematach wziętych z Apokalipsy znajdujemy w znacznie dawniejszym i wyżej pod względem artystycznym stojącym cyklu — Alberta Dürera *Apocalipsis cum figuris* z r. 1498¹. Zestawienie obok siebie sztychów Dürera, Ziarnki w wykonaniu Halbecka czy innego rytownika i minjatur Łazarza z Babertu daje dopiero pełny obraz filjacji form i zmian pojęć artystycznych. Kompozycje durerowskie drogą na Lwów zbłądziły do Biblii, znajdującej się dziś w Eczmiadzinie, i na terenie ormiańskoperskim w Azji znalazły dalszych naśladowców, jak o tem niżej jeszcze powiemy.

Nie potrzeba dodawać, że poziom artystyczny kompozycji Dürera obniża się niepomernie zarówno w sztychach Ziarnki, jak i minjaturach Łazarza z Babertu, że nie znajdujemy w nich indywidualnie twórczego ducha artystycznego, ani też samo-



83. Wiedeń, Biblioteka Mechitarzystów. Minjatura rękopisu 435.

¹ Winkler F. u. Scherer V., Dürer, des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Klassiker der Kunst, IV, Stuttgart, 4 Aufl., pp. 201—216.

istnego przetrwania elementów sztuki Dürera. Interesującą pozostaje przede wszystkim stwierdzenia i na tym przykładzie, jak i licznych innych, rola, jaką odegrał Lwów w dziejach kultury artystycznej, którą przekazywał z Zachodu azjatyckiemu Wschodowi.

Na przykładzie naśladownictwa sztychów Dürera Apokalipsy, które przez Lwów dostają się do Azji, najlepiej może uwydatnia się rola tego miasta, pośredniczącego między Zachodem a Wschodem i naodwrot, w zakresie przenikania się wzajemnego odrębnych od siebie kultur artystycznych.

Po Łazarzu z Babertu wśród tych lwowskich Ormian, którzy ulegali wpływowi sztuki zachodniej, mamy do zanotowania już tylko samych mniejszej miary iluminatorów. Urokowi sztuki zachodniej ulegają niemal wszyscy ormiańscy malarze, jednak nie przyczynia się to do podniesienia ich sztuki, do wiania w nią nowego prądu ożywczego. Stoją oni na poziomie cechowego malarstwa lwowskiego. Wspomnienie świata wschodnich tradycji sztuki pozostaje jeszcze w ornamentach, lecz w kompozycjach figuralnych niknie prawie zupełnie.

Do takich malarzy-iluminatorów należy zakonnik ks. Onufry Aślan, który w r. 1677 pisał i iluminował mszał ormiański. Niektóre dekoracje ornamentalne w nim są typu ormiańskowschodniego, lecz większe kompozycje figuralne mają typ zupełnie zachodnioeuropejski.

Takim iluminatorem jest też Stefan Balicki, który kompozycje figuralne rękopisu, znajdującego się dziś w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (nr 355), a wykonanego w r. 1685 we Lwowie, wzorował na popularnych sztychach współczesnych. W kompozycjach ornamentalnych winjet tego rękopisu uderza podobieństwo motywów do ornamentów kobierców, zwłaszcza kobierców t. zw. typu polskiego, zawierających na złotym tle arabeski roślinne. W wykonaniu jest Balicki naogół mało staranny.

Z tych epigonów ormiańskiego iluminatorstwa, nasiąknięch duchem zachodniej sztuki, a jednak nie porzucających jeszcze zupełnie tradycji ornamentu ormiańskiego, wymienić trzeba należącego już do XVIII w. Krzysztofa Faruchjana, w spolszczonym brzmieniu Faruchowicza. Był on kustoszem lwowskiej katedry ormiańskiej, a dane o nim spotykamy między r. 1723 a 1756. W Bibliotece Watykańskiej znajdujemy jeden jego rękopis¹, drugi zaś w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (rkps nr 435). Ten ostatni zawiera liturgję kościoła ormiańskiego w Polsce. I w tym rękopisie tradycje sztuki wschodniej widać jeszcze niekiedy w ornamentach, lecz w kompozycjach figuralnych znajdujemy już same tylko wpływy zachodnie, przede wszystkim lwowskiego malarstwa cechowego. Tak przedstawia się nam Faruchowicz w dwóch kompozycjach tego rękopisu. Pierwsza z tych miniatur, zamieszczona przed tytułem, to apoteoza św. Onufrego. Święty, klęczy u wyjścia ze swej groty pustelniczej, a Chrystus z aniołami zstępuje ku niemu z góry; u dołu aniołowie rozwijają wstęgi ze złotymi napisami ku czci świętego.

¹ Ms 58 Missale ad Romanum reformatum quod sacrae Congregationi de Propaganda Fide approbatum obtulit Johannes Tobias Augustinowicz archiepiscopus Leopoltanus Armenorum, — z zapiską przy końcu rękopisu: Ego peccator Christophorus Faruchean scripsi hunc librum h. e. missale anno Domini 1723. Cf. Tisserant E., *Bybliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti iussu Pii XI Pont. Max. etc. Codices Armeni Bybliothecae Vaticanae Borgiani Vaticani Barberiniani Clusiani schedis Frederici Cornvallis Conybeare adhibitibus...* Romae 1927, pp. 84—86.

Drugą miniaturę przedstawia załączona reprodukcja (fig. 82). Barok to niewybredny i niewysokiego poziomu. Jednak na sąsiedniej zaraz karcie tego rękopisu znajdujemy ornamentálną dekorację (fig. 83) w winjecie o typie wschodnim, lecz jakby zbarokizowanym. Mniej tu cech szczeroci i bezpośredniości niż w podobnych utworach dawniejszych ormiańskich iluminatorów.

Od Krzysztofa Faruchowicza odróżnić należy wcześniejszego jego imiennika Stefana Faruchowicza, po którym pozostał nieszczeólnie zresztą iluminowany brewjars ormiański z roku 1698. Rękopis ten, wykonany również we Lwowie, znajduje się obecnie w Bibliotece Mechitarzystów w Wiedniu (rkps 538).

Na wzmiankę zasługuje jeszcze jeden dyletant-rysownik ormiański. W aktach grodzkich lwowskich spotykamy w r. 1687¹ pisarza Ormianina Szymona Hadziewicza, który na kartach ksiąg sądowych puszcza wodze swej artystycznej fantazji. Zrazu wykonywa ozdobnie tylko inicjały słów początkowych wpisywanych spraw. Jest to kaligrafja o typie wschodnim, lecz nawet niezupełnie ormiańskim, raczej o niewątpliwych wpływach tureckich. Sploty linii i węzły wypełniają przestrzenie (fig. 84), ornament akcentowany jest przytem linjami, kreskami i przecinkami. Wkrótce do ornamentu inicjałów przybywają postacie fantastycznych zwierząt, żab, pawiów i t. p., a te fantazyjne pomysły zapełniają już całe strony księgi sądowej. Szymon Hadziewicz na swój sposób powtarza piórem także zoograficzne elementy dawnego zdobnictwa ormiańskiego, złożonego z ryb i ptaków. Nie jest to sztuka wytworna; Hadziewicz próbuje sił jako samouk, ma jednak w nieudolnych nieraz rysunkach sporo zacięcia i zadatków na rysownika. Każda przeczytana książka podsuwa mu tematy do corazto nowych ilustracyj, obcych zawsze treści ksiąg sądu grodzkiego. Znajdujemy więc to sceny mitologiczne, to ilustracje Homera, to znów bukoliczne przedstawienia sielanek, w miarę tego, jaka lektura zajmowała jego umysł; dalej wojenne sceny oblężeń, działa, maszyny wojenne i t. p., wreszcie pobożne pieśni wierszem i obrazy świętych. W tych przedstawieniach obrazowych nie znajdujemy już ormiańskich elementów sztuki, lecz naśladownictwo wzorów zachodnich, brane najczęściej ze szychów.

Szymon Hadziewicz jest dla nas znów przykładem, jak tradycje sztuki ormiańskiej łączą się na terenie polskim z naśladowaniami przez Ormian w coraz wyższym stopniu formami zachodnimi. Podnieść należy równocześnie, że kreślone ręką



84. Lwów, Archiwum Grodzkie. Rysunek Szymona Hadziewicza. Fot. K. Skórski.

¹ Archiwum Ziemskie we Lwowie, Castr. Leop., t. 451.

Szymona Hadziewicza ornamenty wschodnie zyskują prawo obywatelstwa nawet w urzędowych księgach sądu grodzkiego we Lwowie.

Dzięki swej kolonji ormiańskiej Lwów był przez czas długi jednym z centrów życia umysłowego i kultury artystycznej Ormian w diasporze¹. Rychło o tem pamięć zaginęła po zjednoczeniu polskich Ormian z Kościołem łacińskim i, co za tem poszło, po spolszczeniu się ich. Zabytki ich piśmiennictwa, zarówno jak i iluminatorstwa, świadczą jednak, że w czasie, gdy Armenja właściwa wskutek wypadków politycznych w znacznej części przestała odgrywać rolę ośrodka kulturalnego, a życie umysłowe Ormian przeniosło się do ich kolonij, oraz po upadku Kaffy i rozprószeniu Ormian krymskich Lwów — jak go zwali tutejsi Ormianie Iłow — w XVI i XVII wieku był może obok Stambułu i kilku miast Azji Mniejszej jednym z najważniejszych ognisk życia umysłowego Ormian. W Polsce pozatem wchodził jeszcze w rachubę Kamieniec Podolski, po ormiańsku Kamenic, i czas krótki także Zamość, jak go zwali Ormianie Zamosca.

Ormiańska kultura artystyczna, w tym czasie nie na wysokim już poziomie stojąca, raczej przekwitająca, pozostawała jednak w najściślejszym związku z życiem religijnym i od niego była zawisła. Z tego też powodu ormiańska sztuka iluminatorska, ograniczona do zakresu współwyznawców, nie miała możliwości oddziaływania na artystyczną kulturę współmieszkańców miasta innych wyznań, tak jak oddziaływało na nią np. ormiańskie złotnictwo². Przeciwnie, po zjednoczeniu z Kościołem rzymskim wchłania ormiańskie iluminatorstwo coraz bardziej pierwiastki sztuki zachodniej i zatracą wkońcu zupełnie swe tradycje ormiańskie. Iluminatorstwo ormiańskie pozostaje odtąd w związku przedewszystkiem z lwowskim malarstwem cechowym i pod jego wpływem. Natomiast począwszy od XVII wieku odrębnością lwowskiego malarstwa cechowego jest udział w niem Ormian. Przez tych, przynależnych do cechu i emulujących z malarzami polskiego pochodzenia Ormian wpływ zachodnioeuropejskiego malarstwa rozszerza się i rozciąga także na malarzy ormiańskich, najczęściej duchownych, którzy, nie należąc do organizacji cechowej, starają się kontynuować rodzime ormiańskie tradycje, coraz bardziej słabnące i ustępujące z pola formom stylowym zachodnioeuropejskim.

Zokcydentalizowani we Lwowie ormiańscy iluminatorzy niosą z drugiej strony wpływy sztuki europejskiego Zachodu daleko na wschód, do Azji. Najdonioślejszy pod tym względem wpływ na azjatyckim Wschodzie odegrała Biblija Łazarza z Babeltu, iluminowana przez niego w r. 1619 we Lwowie. Nie wiemy, jakimi drogami dostała się ona do Nowej Dżulfy, ormiańskiego przedmieścia dawnej perskiej stolicy, Ispahanu, zamieszkanego przez Ormian, wysiedlonych za szacha Abbasa I z miasta Dżulfy nad Araksem w Armenji.

Istnieje tu pewna sprzeczność między przekazanemi nam na ten temat wiadomościami. Jeszcze w r. 1805 w wydanej w Wenecji Bibliji ormiańskiej, wydawca

¹ O zajmowaniu się lwowskich Ormian także naukami przyrodniczymi świadczy np. fakt, że niejaki Amirtovlath kopjował we Lwowie w r. 1617 ormiański słownik substancyj medycznych, roślin, korzeni, drzew i minerałów. Z rąk *wardapeta* Łazarza nabył ten słownik Erdam z Dżulfy. Kolejną losów rękopis ten dostał się do paryskiej Bibliothèque Nationale (nr 244). ² Łoziński W., Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej. Sprawozdania Komisji do badania Hist. Szt. w Polsce, VII, Kraków 1906, pp. 241—272.

jej Zograb w przedmowie stwierdza, że widział we Lwowie, zapewne z końcem XVIII wieku, Biblię Łazarza z Babertu w oryginale i w licznych jej kopjach, które w wielu egzemplarzach rozpowszechniane były wśród Ormian w różnych stronach Polski.

Dwie kopje Biblii Łazarzowej znajdują się też rzeczywiście w Bibliotece Mechitarzystów na wyspie S. Lazzaro w Wenecji (nr dawnego inw. 623 i 229)¹. Jedna z nich pochodzi z r. 1648, a wykonawcą jej minjatur był duchowny, niejaki Ajrapet, któremu pomagali uczniowie jego, Catur, Agamał i Gałust, oraz narówni z Ajrapetem co do poziomu sztuki swej stojący Agafiri. Kopja ta została wykonana w Ispahanie, jak to stwierdza treść zapiski. W takim razie jednak nie mogła być ona skopjowana z oryginału, który według wiadomości, przekazanej nam przez Zograba, jeszcze przed r. 1805 miał się znajdować we Lwowie. Druga kopja, znajdująca się w Bibliotece Mechitarzystów w Wenecji, pochodzi z r. 1655, a jej minjatury, zarówno jak i tekst, kopjował niejaki Markosom.

W Bibliotece Państwowej w Eczmiadzinie znajduje się aż siedm kopij Biblii Łazarza z Babertu, mniej lub więcej ścisłych. Najdawniejsza z nich pochodzi z r. 1648 (nr inw. 167/189). Jej minjatury, podobnie jak minjatury weneckiej kopji z tegoż roku, wykonał Ajrapet. W egzemplarzu tym spotykamy w stosunku do oryginału niektóre drobne zmiany w tekście oraz w kopjach minjatur.

Druga kopja eczmiadzińska (nr inw. 168/191) pochodzi z r. 1663. Sporządzona w Ispahanie, zdaje się być kopją kopji, nie zaś bezpośrednio oryginału, jak na to wskazują pewne zmiany, zauważone przez arcybiskupa Garegina Ovsepiana.

Dalsze kopje Biblii Łazarzowej w bibliotece eczmiadzińskiej, to Biblia nr katalogu 204, zbliżona do pierwszej tu opisanej (nr 167/189); następna (nr inw. 172/201), pochodząca z r. 1660 wykonana została w Ispahanie (po ormiańsku miasto Szosz), dalsza (nr 170/200) również powstała tamże w r. 1657, następna (nr katal. 18 obecnie 2587) z r. 1648 wykonana została również w Ispahanie, podobnie jak jeszcze jedna (nr 169/347) z r. 1657. Nazwiska wykonawców każdej z tych kopij, w znacznej części znane, mało nam mówią, dlatego też tutaj je pomijamy. Opisy szczegółowe wszystkich powyższych rękopisów zawdzięczam arcybiskupowi G. Ovsepianowi.

Wreszcie ostatnia kopja, nabyta niedawno dla biblioteki w Eczmiadzinie, pochodząca z roku 1677, wykonana była również w Ispahanie. Nie zaopatrzone jej jeszcze numerem inwentarza.

Wśród rękopisów w bibliotece eczmiadzińskiej jest jedna Biblja (nr inw. 172/201), w której jedne minjatury stanowią naśladownictwo Biblii Łazarzowej, drugie zaś wzięto z innych wzorów. Wykonawcą ich był Małachid z Konstantynopola.

Zarówno wśród weneckich, jak i eczmiadzińskich egzemplarzy kopij Biblii Łazarzowej uderza, że znaczną ich ilość wykonano w Ispahanie, względnie na przedmieściu Ispahanu — Dżulfie. Tam szczególnie znalazła Biblja ta uznanie i rozpowszechnienie. Zmarły w roku 1643 chronograf Grzegorz z Daranahu wiedział już o jej istnieniu i wspominał o tem.

Czy oryginał Biblii mógł znajdować się w XVII wieku w Ispahanie, nie jest pewne. Wobec tego, że Zograb miał go jeszcze z końcem XVIII wieku widzieć we

¹ Sarkisian, Katalog rękopisów zbioru klaszt. mechitarzystów w Wenecji (w jęz. ormiańskim), Wenecja 1914; Mesrop Ter Mowsisian, Historia przekładów Biblii (w jęz. orm.), Petersburg 1902, pp. 138, 139.

Lwowie, nie jest wykluczone, że lwowska któraś jej kopia wkrótce po powstaniu oryginału zawędrowała do Ispahanu, tam wywołała zachwyt i spowodowała dalsze jej rozpowszechnienie w kopjach. Oryginał dopiero z końcem XVIII wieku lub w początkach XIX wieku mógł dostać się do Eczmiadzinu.

W każdym razie Biblia Łazarza z Babertu, jej dzieje i fakt jej rozpowszechnienia w licznych kopjach wśród perskich Ormian w Azji to interesujący przykład pośrednictwa lwowskiego środowiska Ormian w zakresie kultury artystycznej między Zachodem a Wschodem. Nie zdawano sobie dotąd z tego sprawy, że wpływy sztuki Dürera w XVII wieku znajdowały oddźwięk aż w Ispahanie — za pośrednictwem Lwowa.

Lecz Ormianie lwowscy, ulegając wpływom kultury Zachodu, przynosili wzajemnie do Polski wpływy Wschodu.

Studjum niniejsze nazwałem Sztuką Ormian lwowskich, gdyż, ściśle biorąc, niezawsze mamy w niem do czynienia ze sztuką czysto ormiańską. Miałem sposobność stwierdzić, że Ormianie sami, prócz elementów swej sztuki rodzimej, nieśli z sobą do Polski wpływy sztuki perskiej, arabskiej, tureckiej. Rodzima sztuka ormiańska zaznaczyła się najsilniej w architekturze i dekoracji iluminatorskiej winjet i ozdób marginalnych rękopisów, turecka, która wchłonęła znów elementy sztuki perskiej i arabskiej, w wykonywanej przez Ormian dekoracji rzeźbiarskiej, bizantyńska wreszcie w ormiańskich minjaturach rękopisów treści religijnej i w malarstwie ściennem. W innym, odrębnym studjum przedstawię jeszcze, jak sztuka dekoracyjna perskich tkanin dostawała się do Polski znów za pośrednictwem Ormian i jaki wpływ tu wywierała.

Uleganie wpływom zachodnim stanowi też *finale* sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich. Była ona bowiem sztuką kolonialną, odciętą, zwłaszcza z chwilą unji Ormian polskich z Kościołem katolickim, od źródeł swych w Armenji; niezasilana stamtąd musiała zaniknąć, tak jak wśród Ormian polskich wyszedł z użycia język ormiański, a nawet potoczny ich język tureckokipczacki.

Czy jednak sam fakt istnienia na kresach południowowschodnich polskich tej pierwotnie odrębnej sztuki przez czas długi zaważył także na kształtowaniu się polskiego pojmowania form? Sądzę, że tak. Dotyczyć to będzie zwłaszcza dekoracji ornamentalnej w architekturze, w której obok sztuki rusko-bizantyńskiej wpływy sztuki ormiańskiej i ormiańskich artystów-rzemieślników były doniosłe. W studjum niniejszem można było zaledwie dotknąć tego problemu. Czekać on musi narazie na szersze i głębsze opracowanie. Jeżeli jednak wpływ Ormian i ormiańskich artystów-rzemieślników w tym kierunku był doniosły, to równocześnie stwierdzić należy, że zaznaczył się on raczej w zaszczepieniu w Polsce form sztuki Islamu, aniżeli rodzimych ormiańskich.

Jeżeli kultura artystyczna polskich kresów południowo-wschodnich przedstawia się nam w przeszłości w wielu kierunkach jako barwna mozaika wpływów sztuki wschodniej, którą przetwarza i wchłania zarazem przemożny zawsze na tym terenie dzięki elementowi polskiemu wpływ sztuki europejskiego Zachodu, to znaczną rolę w przybyciu elementów sztuki wschodniej odegrał tu żywioł ormiański, jako łącznik między Azją a krajami leżącymi w dorzeczu morza Czarnego.

L'ART DES ARMÉNIENS DE LWÓW

(Résumé)

Dès le début du XIII^{ème} siècle, et peut-être même encore plus tôt, les Arméniens faisaient partie de la population de Lwów, de Kamieniec Podolski et de certaines autres villes moins importantes des frontières orientales de la République Polonaise. Ils y formaient des communes particulières et s'occupaient principalement du commerce avec l'Orient. Les gouvernements polonais du XIV^{ème} siècle leur octroyèrent l'autonomie et confirmèrent leurs autorisations commerciales, ce qui ouvrit aux Arméniens la voie à la richesse et à la notoriété. Leur religion nationale, qui les soumettait au patriarcat schismatique-grégorien de Etchmiadzin en Arménie, favorisait la conservation des caractères nationaux de leur art. Cependant, avec l'assimilation croissante au milieu polonais, ils perdaient de plus en plus ces particularités distinctives, ce qui eut lieu surtout après l'Union, consommée en 1630, de leur église avec l'Église romaine. Au cours du XVIII^{ème} siècle, les Arméniens finissent par se fondre avec la population polonaise des voïvodies du sud-est de la République Polonaise.

Les six chapitres qui constituent le travail présent sont consacrés aux monuments de l'art arménien, conservés en Pologne, en première ligne à ceux de Lwów. Nous constatons leur influence sur le développement de la culture artistique au sud-est de la Pologne, du XIV^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Durant une période fort longue, la colonie arménienne de Lwów, habitée par les Arméniens les plus riches, fut le centre de la vie intellectuelle et artistique des Arméniens polonais. Il est donc certain, que les monuments de Lwów méritent une étude approfondie et en première ligne le plus important parmi eux, la cathédrale arménienne de cette ville. Un document arménien datant de 1363, conservé seulement dans sa traduction latine, nous apprend qu'en cette année déjà la cathédrale était édiflée. Ses fondateurs, Jacques, fils de Shahinshah de Kaffa en Crimée et Stéphane, fils d'Abraham d'origine inconnue, en consacrant l'église à l'usage de leurs correligionnaires, l'avaient placée sous les ordres de l'évêque et du clergé arménien-grégorien.

L'église, telle qu'elle est actuellement (Fig. 1—10), comporte trois parties, dont uniquement celle aux absides tournées vers l'ouest provient du XIV^{ème} siècle. La partie centrale date du XVIII^{ème} siècle, tandis que la troisième et dernière partie avec l'entrée donnant sur la rue Krakowska n'a été construite qu'au début du XX^{ème} siècle.

Par l'analyse des formes architecturales et en se basant sur des données archivales, on reconstruit l'aspect que la partie la plus ancienne de la cathédrale avait vers la moitié du XIV^{ème} siècle (Fig. 11, 12), avant que les incendies, les restaurations et les additions des siècles postérieurs ne l'eussent profondément changée. Il résulte de ces recherches que les murs de cette ancienne partie avaient porté, à l'intérieur un revêtement de pierre, et que la porte principale de l'édifice avait été ménagée selon l'ancien usage arménien sur le front sud, dans le bas-côté (Fig. 4). Des trois absides saillantes à l'extérieur, celle du milieu seulement avait existé autrefois, les deux absides latérales ayant alors été marquées à l'extérieur par des murs droits (Fig. 8). Il a pu être constaté que la coupole fut édiflée au moyen de pots en terre cuite emboîtés en couronne les uns dans les autres, selon le procédé propre à l'architecture byzantine.

Un cloître, comme celui qui contourne la partie méridionale de la cathédrale, se trouvait également sur le côté nord, passant à l'ouest, dans un vestibule bas, sans arcades (Fig. 12).

L'abside saillante à l'extérieur indique l'influence de l'architecture byzantine, les absides cachés par des murs droits étant un trait caractéristique de l'architecture religieuse de l'Arménie proprement dite. L'abside du milieu saillante, au contraire, se trouve dans les églises arméniennes de l'ancienne Kaffa, qui datent du XIV^{ème} siècle (Fig. 13, 14). La colonie génoise de Kaffa en Crimée, florissante au moyen âge, habitée par de nombreux Arméniens, ayant été la patrie de l'un des deux fondateurs de la cathédrale arménienne de Lwów — de Jacques, fils de Shahinshah, la supposition que les églises arméniennes de l'ancienne Kaffa avaient servi de modèle à la cathédrale de Lwów devient presque certaine. Il est non moins probable que son constructeur, l'architecte Dorc ou Dorchi (déchiffré par erreur comme Dore) était venu de Kaffa. Il provenait de Gênes comme il semble, mais pourtant le plan de la cathédrale arménienne de Lwów n'a rien d'occidental. L'édifice porte plutôt l'empreinte de la volonté de ses fondateurs, que l'architecte était tenu de respecter en reproduisant à Lwów le modèle des églises arméniennes de Kaffa.

L'analogie de ces églises avec le monument de Lwów se trouve encore confirmée par l'examen de certaines églises arméniennes de Kaffa datant du XIV^{ème} siècle et conservées jusqu'à nos jours (Fig. 15—21). Les traditions de l'architecture arménienne proprement

dite y sont conservées (Fig. 22); mais elles sont sensiblement modifiées par les influences byzantines. Ces églises, et, avec elles, le monument de l'architecture arménienne le plus avancé vers le nord-ouest, la cathédrale de Lwów, représentent ensemble le type de l'architecture arménienne coloniale, caractéristique pour les colonies arméniennes, des rivages de la Mer Noire et pour leur culture artistique médiévale.

La question prend un aspect fort différent lorsqu'il s'agit de la décoration plastique de la cathédrale de Lwów et d'autres monuments, moins importants dans la même région. Les ornements en bas-relief, sur pierre à l'intérieur de la cathédrale (Fig. 25, 27, 28, 33), la niche en pierre des fonts baptismaux (Fig. 31), les croix votives taillées (Fig. 34, 35, 36) sur les murs de l'église (*hatchkar*), les portails des anciens édifices entourant la cathédrale (Fig. 37) et enfin les pierres tombales, érigées du XIV^{ème} jusqu'au XVII^{ème} siècle (Fig. 39, 40, 54-56), tout cela porte plutôt les traits caractéristiques de l'art ornemental islamique. Nous trouvons les analogies de ces monuments et des motifs qui y sont employés non seulement sur le territoire de l'ancienne Arménie (Fig. 26, 29), mais aussi dans les mosquées, les médresses et les tombes de l'ancienne Konjah et de Broussa en Asie Mineure, autrefois capitales des États des Seldjoukides et des Ottomans. Lorsque l'Arménie perdit son indépendance les architectes, tailleurs de pierre et les sculpteurs, passant au service des nouveaux maîtres, se pénétrèrent bientôt de leurs formes décoratives. Aussi la diffusion des motifs ornementaux de l'art islamique dans les voïvodies du sud-est de la Pologne, ainsi que dans les pays moldaves et valaches (la Roumanie actuelle) est-elle due sans doute aux artisans arméniens, comme le confirment les recherches récentes des savants roumains. Les provinces limitrophes au sud-est de l'ancienne République Polonaise, dont Lwów était le centre de culture, et les pays roumains forment une région commune en ce qui concerne l'activité des artistes-ouvriers arméniens et le style ornemental qui leur était propre (Fig. 30, 45-53).

Les traces de peinture murale, conservées sous l'enduit, qui ont été découvertes lors de la dernière restauration de la cathédrale arménienne de Lwów (1908-1925), montrent qu'autrefois les murs avaient été ornés de polychromies. Il n'en reste cependant que la peinture de l'une des baies de fenêtre dans le bas-côté méridional de l'église. Dans cette peinture, nous voyons du côté droit de la baie, la figure de St. Jean l'Évangéliste (Fig. 58) debout et St. Prochor (Fig. 61), assis auprès de lui; du côté gauche se trouve St. Jacques l'Apôtre (Fig. 57) avec un «orante» agenouillé (Fig. 59). Au dessus de la fenêtre le Christ béni est représenté en demi-figure (Fig. 60). La peinture est exécutée à la détrempe sur l'enduit de chaux. Les figures appartiennent sans conteste à l'iconographie arménienne comme elle nous est bien connue par de nombreuses enluminures des vieux manuscrits arméniens, cependant elles nous donnent la preuve évidente que la peinture religieuse des Arméniens a succombé fort tôt aux influences byzantines et s'est asservie aux modèles de cet art. Elle a pourtant gardé son style indépendant dans le domaine de l'ornementation; ce que les vignettes et les ornements marginaux des manuscrits démontrent suffisamment.

Dans les colonies arméniennes de Pologne l'intérêt pour l'art était toujours vif. En 1518, un ancien manuscrit arménien, les «Conseils pour le peintre» (*vasn nakhachi*) datant de 1489 a été copié à Kamieniec Podolski, probablement à l'usage des artistes arméniens, qui travaillaient en Pologne.

Il serait donc peut-être indiqué d'attribuer à quelque maître enlumineur arménien habitué à traiter en cette manière les oeuvres picturales, les peintures murales de la cathédrale de Lwów, qui datent probablement du deuxième quart du XVI^{ème} siècle. Le caractère très particulier, presque unique, de la représentation des figures, ainsi que la technique à la détrempe semblent autoriser cette hypothèse.

L'enluminure arménienne constitue un chapitre à part dans l'histoire de la culture artistique en Pologne. À Lwów, à Kamieniec Podolski et plus tard aussi à Zamość séjournaient différents miniaturistes, des ecclésiastiques pour la plupart, qui s'adonnaient à la copie et à l'illustration des livres religieux. Il y avait parmi eux de simples imitateurs qui se bornaient à copier les enluminures des vieux livres, dont la bibliothèque de la cathédrale possédait une grande collection, d'autres cependant, se montraient créateurs indépendants. En somme, les peintres miniaturistes de Lwów ne formèrent point d'école locale. Ceux qui se fixaient à Lwów n'étaient pas nombreux, tandis qu'il y en avait beaucoup dont l'activité en Pologne n'était que passagère. Dès la première moitié du XVI^{ème} siècle nous rencontrons les noms des artistes arméniens (Mkrdytch, Grégoire et autres). Leurs miniatures dans les vieux manuscrits, exécutées à Lwów nous sont connues. Pourtant, ce n'est que dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle qu'apparaît le nom de celui qui aura pour la culture intellectuelle des Arméniens en Pologne une signification durable. Il s'agit de

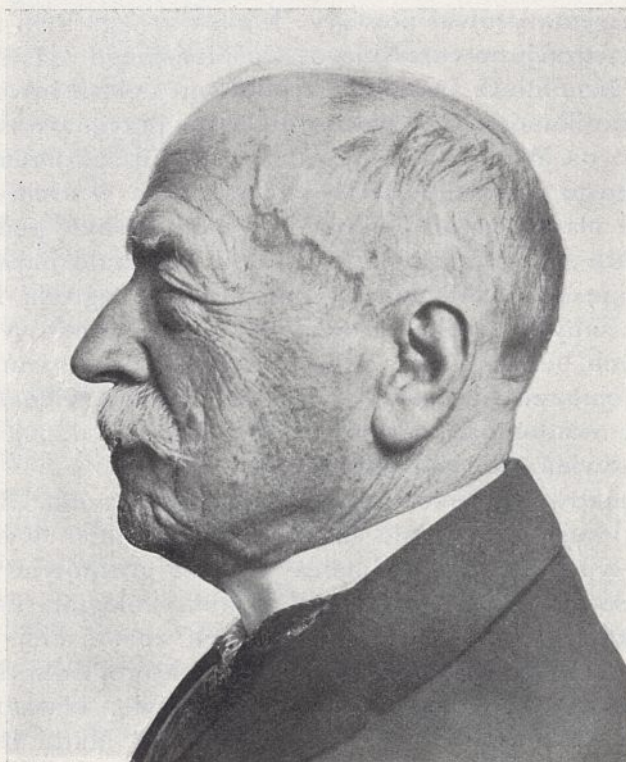
Minas de Tokat, greffier du tribunal et de la commune arménienne de Lwów, écrivain et miniaturiste. Il s'était borné à l'enluminure ornementale (Fig. 65—68) et nous ne lui connaissons pas de représentations figurales. Après Minas nous rencontrons les noms de Lazare de Tokat (Fig. 69, 70), de Lazare, évêque de Valachie (Fig. 73, 74) et d'autres qui continuaient les traditions de l'enluminure arménienne. Cependant l'influence de la peinture de Lwów et de ses tendances imitatrices à l'égard de l'art occidental favorisaient une pénétration de plus en plus marquée de l'art de l'enluminure arménien par les influences de l'Europe occidentale. Le plus éminent des miniaturistes de Lwów, Lazare de Babert, exécute en 1619 une Bible illustrée qui se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque du patriarchat d'Etchmiadzin. Les miniatures qu'elle contient (Fig. 76, 78, 80, 81) attestent nettement l'action de l'art européen occidental sur l'artiste. Il a trouvé son modèle primitif dans la représentation de diverses scènes de l'Apocalypse de St. Jean dans les gravures de Halbeck, faites d'après les dessins de Jean Ziarnko (*Le Grain*) (Fig. 75, 77, 79). Ce dernier, natif de Lwów, bien qu'il ait quitté sa patrie et se trouvât à Paris à cette époque, n'avait cependant point perdu contact avec sa ville natale, où ses gravures étaient fort appréciées et très répandues. Imitées par Lazare de Babert, elles n'étaient pas elles-mêmes des créations originales, Ziarnko ayant subi l'influence d'Albert Dürer et du cycle de gravures représentant des scènes de l'Apocalypse que le maître avait exécutées en 1498. Après Lazare de Babert nous n'avons plus qu'à mentionner ses successeurs, les derniers représentants du mouvement, qui avait mis l'art de l'enluminure arménienne sous l'étroite dépendance de la peinture occidentale. C'étaient, dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, le Père Onufre Aslan, Étienne Balicki et le dessinateur dilettante Simon Hadziewicz (Fig. 84) auxquels il faut ajouter plus tard, dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, le P. Christophe Faruchowicz (*Faruchean*) (Fig. 82, 83). Les traditions de l'ornementation arménienne se maintinrent pendant un temps relativement long dans l'enluminure, tandis que les compositions figurées des miniaturistes arméniens de ce groupe se trouvent bientôt sous la domination absolue de l'art polonais et occidental, tel que le cultivait la peinture corporative de Lwów.

Au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle la colonie arménienne de cette ville a joué un rôle important dans la vie intellectuelle et artistique des Arméniens. Parmi les régions habitées par les Arméniens en dehors de leur patrie, Lwów tient, sous ce rapport, son rang à côté de Stamboul et de quelques villes de l'Asie Mineure. Sur les territoires du sud-est de la Pologne l'influence de l'art arménien sur l'art polonais au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle se manifeste avant tout dans l'architecture, notamment dans la décoration ornementale des édifices. Ce n'était pourtant pas un art arménien proprement dit, mais plutôt l'art islamique propagé par les Arméniens. Un autre domaine, dans lequel les artistes arméniens firent valoir leur influence à Lwów, ce fut l'orfèvrerie.

L'art des Arméniens de Pologne fut promptement occidentalisé et l'Union des Arméniens avec l'Église catholique (1630) vint encore accélérer cette évolution. Aussi les caractères particuliers de cet art finissent-ils bientôt par se dissoudre dans l'art corporatif de Lwów toujours tributaire des modèles de l'Europe occidentale.

En revanche, le rôle que les Arméniens de Lwów jouèrent par leurs relations avec l'Occident dans la propagation au loin de l'art occidental, dans l'Orient asiatique, est de beaucoup plus important. A cet égard, il est significatif que de nombreuses copies de la Bible illuminée par Lazare de Babert en 1619 étaient répandues en Orient, dans Ispahan surtout. À Nor-Djoulfa, colonie arménienne du faubourg ainsi nommé de la capitale perse, cette Bible illustrée fut reproduite bien des fois au cours du XVII^{ème} siècle. Sept de ces copies sont conservées dans la bibliothèque d'Etchmiadzin, deux autres se trouvent dans celle des Méchitaristes à Venise. Par l'entremise de ces miniatures de Lazare de Babert, l'influence de l'art de Dürer sur le graveur polonais de Lwów, Jean Ziarnko, trouve son écho parmi les Arméniens d'Asie, surtout sur le territoire perse.

Les Arméniens polonais et notamment ceux de Lwów ont certainement accompli une tâche importante pour la culture artistique en servant d'intermédiaire entre l'Asie et les pays européens par la voie du littoral de la Mer Noire.



STANISŁAW TOMKOWICZ

Dnia 11 marca 1933 r. śmierć zabrała Stanisława Tomkowicza, jednego z najwięcej zasłużonych uczonych i przez społeczeństwo szanowanych obywateli.

Tomkowicz urodził się w Krakowie dnia 28 maja 1850 roku, jako syn Apoloniusza i Marji z Wężyków, córki kasztelana Franciszka, znanego poety, autora »Okolic Krakowa«. Po ukończeniu niemieckiego podówczas Gimnazjum św. Anny studjował na Uniwersytecie Jagiellońskim germanistykę pod kierunkiem ks. Tomasza Bratranka. Stopień doktora filozofji otrzymał w roku 1874. W ośmdziesiątych latach ubiegłego wieku, pod wpływem Marjana Sokołowskiego i Władysława Łuszczkiewicza, przerwcił się ostatecznie na pole dziejów sztuki i konserwacji zabytków. Podówczas nie można było jeszcze myśleć o syntezach. Za przykładem Łuszczkiewicza i Sokołowskiego, tych dwóch twórców polskiej historii sztuki, Tomkowicz wszedł na drogę analitycznych monografij i gromadzenia materiałów w formie komunikatów, przyczynków i t. p., by stworzyć podstawę do przyszłych realnych syntez, większy jednak nacisk niż tamci położył na publikowanie materiałów archiwalnych.

Umiłowanie zabytków sztuki nietylko dla ich wartości naukowej i artystycznej, ale i jako pamiątek naszej przeszłości, zrobiło zeń największego polskiego konserwatora. Bezinteresowne i bardzo gorliwe ratowanie zabytków przez długi szereg lat zabarwiło rzec można w swoisty sposób prawie całą jego działalność naukową.

Stąd płynęło wczesne zainteresowanie się niezmiernie doniosłą sprawą inwentaryzacji zabytków. Zinwentaryzował powiaty: krakowski, gorlicki i grybowski, zebrał materiały do inwentaryzacji nowotarskiego, krośnieńskiego i jasielskiego oraz Zamojszczyzny, wreszcie wspólnie z Leonardem Lepszym ogłosił inwentaryzację krakowskiego kościoła dominikanów. Gdy wdrożono prace przygotowawcze do odnowienia zamku królewskiego na Wawelu, Tomkowicz w myśli stworzenia racjonalnej podstawy do tego trudnego przedsięwzięcia podjął studia w archiwach polskich i zagranicznych, zbierał plany, dawne widoki i — o ile to było podówczas możliwe — badał mury. Z tychto konserwatorskich założeń powstało największe jego dzieło, »Wawel«, odznaczone przez Akademię Umiejętności nagrodą im. Barczewskiego. Ratując od zagłady zabytki sztuki, ratował tem samem naukowy materiał dla historyków sztuki, których bez zabytków niema. Kronika konserwatorska, prowadzona przez niego w »Kalendarzu Czecha« i w wydawnictwach wiedeńskiej Komisji Centralnej, to kopalnia wiadomości o stanie dzieł sztuki w danej chwili i zmianach, jakim w czasie odnowień ulec musiały.

Działalność naukowa Tomkowicza była wszechstronna. Nie zamykał się ani w jednej epoce, ani w jednym dziale sztuki. Niepodobna tu wymieniać wszystkich prac Zmarłego¹, przypomnieć jednak należy bardzo gruntowne i krytyczne monografie poszczególnych zabytków, jak zamek Wołek, kolegiata św. Jana Chrzciciela w Skalmierzu, w której odnalazł resztki budowli romańskiej, szpital św. Ducha w Krakowie, »Prałatówka« kościoła Marjackiego, której odkrył architekta, zamek w Pieskowej Skale, pałac Wielopolskich w Krakowie, klasztor św. Jadwigi na Stradomiu, zamek i kościół w Olyce, cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, wreszcie poważne studjum o gmachu Biblioteki Jagiellońskiej. Spośród prac konstrukcyjnych na naczelne miejsce wysunąć przyjdzie monografię zamku Ossolińskich Krzyżtopór, w której autor na większą skalę posłużył się analizą porównawczą, opartą na znajomości sztuki zagranicznej.

Jedną z najwięcej żywotnych prac Tomkowicza są »Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku«, zawierające mnóstwo nieznanych przedtem wiadomości o architektach, rzeźbiarzach, malarzach, złotnikach i stolarzach artystycznych owej epoki.

Tomkowicza pociągała także i historia kultury. Interesował się pogrzebem zamożnego mieszczanina krakowskiego w XVII w., włoskimi kupcami w Krakowie w XVII i XVIII w., szkołami w Polsce, fabrykantami instrumentów muzycznych w Krakowie, napisami na domach krakowskich, starami planami Krakowa, historją muzyki w Krakowie. Ikonografji i legend dotyczy ciekawe studjum o św. Wilgefortis albo Frasobliwej w związku z obrazem w kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu.

Niemalą zasługą Zmarłego było szerzenie umiłowania pamiątek przeszłości naszej zapomocą prac popularnych w najlepszym tego słowa znaczeniu, bo napisanych bardzo przystępnie, a opartych najczęściej na własnych gruntownych badaniach. Barwnie opowiadał miłośnikom dawnej sztuki o Tyńcu, Bielanach, galerji portretów biskupich w krużgankach krakowskiego klasztoru franciszkanów, Raciborowicach, wewnętrznem urządzeniu zamku krakowskiego i jego losach, ulicach i placach

¹ Bibliografja prac naukowych Tomkowicza, zestawiona przez dra Jerzego Szablowskiego, została ogłoszona w XXV tomie »Rocznika Krakowskiego«.

Krakowa i t. p. Prace te pojawiały się w »Bibliotece Krakowskiej«, wydawanej przez Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, którego Tomkowicz od samego początku był najczynniejszym współpracownikiem. Z popularyzatorską działalnością Tomkowicza wiąże się bardzo blisko działalność recenzyjna. Przez długi szereg lat był on niemal jedynym recenzentem naukowych prac z zakresu historji sztuki, a zawsze życzliwym i sprawiedliwym.

Osobna karta w życiu Tomkowicza to jego owocna działalność w Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności. Był jej współpracownikiem od r. 1874, sekretarzem w latach 1882—1890, wreszcie przewodniczącym przez ostatnich dwadzieścia dwa lat swojego życia. W szeregu przewodniczących tej Komisji, założonej w roku 1873, a więc równocześnie z Akademią Umiejętności, zajął on miejsce wybitne.

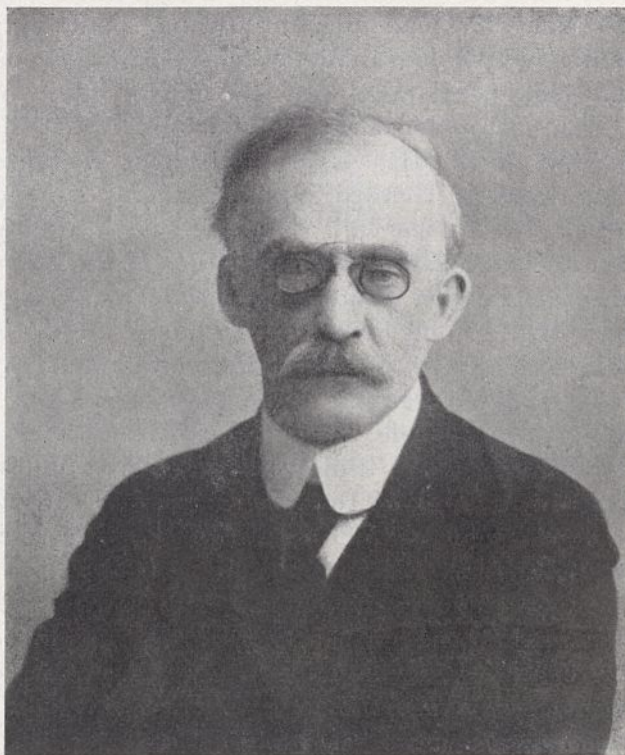
Po pracach przygotowawczych, prowadzonych za pierwszego przewodniczącego, Lucjana Siemieńskiego (1873—1877), wychodzi w roku 1879 tom pierwszy »Sprawozdań Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce«, poświęcony J. I. Kraszewskiemu w pięćdziesięciolecie jego pracy literackiej. W przedmowie czytamy: »bierze na siebie Komisja rozpowszechnienie poważnych prac na polu sztuki przeszłości, wydawanie materiałów do dziejów sztuki w rysunkach zabytków architektury, rzeźby i malarstwa, jak niemniej ogłaszanie piśmiennych źródeł archiwalnych do tychże dziejów, w błogiej nadziei, że się w ten sposób przyczyni do rozszerzenia gruntownych wiadomości, trafnego sądu i zamiłowania w sztuce krajowej«. Programowi temu Komisja w ciągu swojego już sześćdziesięcioletniego istnienia pozostała wierna. Dotrzymała też zapowiedzi, że program swój, ograniczony zrazu do »epoki średniowiecza i wczesnego odrodzenia«, szcasiem na epoki późniejsze rozszerzy. To zacieśnienie nie może zadziwiać. Wszak barok, nazywany podówczas zepsutym smakiem, dopiero pod koniec ośmdziesiątych lat ubiegłego wieku zaczął w nauce dopominać się o swoje prawa. Jakób Burckhardt w pierwszym wydaniu »Der Cicerone« (1855) podał wprawdzie trafną charakterystykę baroku, ale ocenił go niezbyt życzliwie. Także i Henryk Wölfflin, który charakterystykę Burckhardta w »Renaissance und Barock« (1888) świetnie rozwinął, mimo wysiłków obiektywnego wartościowania, do baroku ustosunkował się przecież jeszcze z rezerwą.

W okresie ześrodkowania badań Komisji na średniowiecze i wczesny renesans wystąpiła w pełni działalność Władysława Łuszczkiewicza, drugiego z rzędu prezesa (1878—1890), który w najcięższych warunkach przejechał Polskę wszcz i wzdłuż, a niezmiernie cenne wyniki swoich badań nad sztuką średniowieczną, w szczególności zaś nad architekturą romańską, ogłaszał w wydawnictwach Komisji. Równocześnie z objęciem przewodnictwa przez Łuszczkiewicza zaczyna się działalność naukowa Marjana Sokołowskiego, od roku 1878 docenta, a niebawem (1882) pierwszego profesora historji sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim. Urzeczywistnienie zapowiedzi rozszerzenia zakresu badań Komisji przypadło w udziale dopiero Sokołowskiemu, w którego ręce Łuszczkiewicz złożył przewodnictwo w roku 1890. Zasięg zainteresowań naukowych Sokołowskiego, obdarzonego bardzo silną indywidualnością i działającego z inicjatywą twórczą, był ogromny. Za jego prezesury badania objęły także sztukę XVII i XVIII wieku, pojawiły się prace z zakresu sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego, a nawet sztuki ludowej. Żadna epoka, żaden dział sztuki nie pozostały obce Komisji. Sokołowski wprowadził do niej liczny zastęp wykształ-

conych przez siebie młodych uczonych. Razem ze starszą generacją zasłużonych współpracowników Komisji pracowali oni dla niej gorliwie, pociągnięci entuzjazmem swojego mistrza. Wraz z szerokim, przez Sokołowskiego zakreślonym programem odziedziczył ich Tomkowicz, wybrany przewodniczącym Komisji po śmierci Sokołowskiego w r. 1911. Zastęp współpracowników Komisji powiększał się w dalszym ciągu siłami fachowcami, które po odzyskaniu niepodległości wydawały oprócz Krakowa i Lwowa także katedry historii sztuki na nowych uniwersytetach. Z drugiej jednak strony działalność Tomkowicza padła na czasy ciężkie. Wojna i jej skutki, jak odcięcie od zagranicznego ruchu naukowego, utrudnienie, a często nawet uniemożliwienie tak niezbędnych podróży nietylko zagranicę, ale i po kraju, dewaluacja, a wreszcie, już pod koniec prezesury Tomkowicza, niebываły w dziejach świata kryzys gospodarczy, wszystko to nie mogło sprzyjać naszej nauce. Ruch wydawniczy słabnął, były nawet chwile zastoju, przecież jednak energia, ofiarność i silna wola polskich historyków sztuki zdołały nietylko podtrzymać ten dział wiedzy, ale nawet niebawem przywrócić mu wysoki poziom. I Tomkowicz, jako przewodniczący Komisji, z tego poziomu nie zszedł. Zabiegał gorliwie o jaknajlepsze prace do wydawnictw Komisji i bardzo bolał nad tem, gdy mu brak funduszków nie pozwolił ogłosić jakiejś poważnej rozprawy. Świecił przykładem wytrwałej, ofiarnej i bezinteresownej pracy, wynikami swoich badań i licznych podróży naukowych po kraju dzielił się z Komisją, a były to wyniki bardzo obfite i ważne. Za jego prezesury ukończono druk ósmego tomu »Sprawozdań«, zaczęty przez Sokołowskiego, wydano tom dziewiąty oraz pięć tomów »Prac Komisji Historji Sztuki«, trzy tomy »Źródeł do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce« (tom pierwszy był wydrukowany jeszcze za czasów Sokołowskiego), dwa tomy »Zabytków sztuki w Polsce« w opracowaniu Tomkowicza, Lepszego i Kopery, wreszcie — osobno — Juljana Pagaczewskiego »Gobeliny polskie« i Adama Bochnaka »Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka«. Plon to, jak na tak ciężkie czasy, niemały. Dla Komisji Historji Sztuki, jak wogóle dla Polskiej Akademji Umiejętności, Tomkowicz pracował z pełnym oddaniem się i poświęceniem, bo oprócz kultu dla nauki miał dla Akademji szczególniejszy sentyment. Z jej założycielami łączyły go bliskie stosunki; był wnukiem kasztelana Franciszka Wężyka, który dawnemu Towarzystwu Naukowemu darował dom przy ulicy Sławkowskiej, dzisiejszą siedzibę Akademji, powstałej z tego Towarzystwa.

Już sama tylko praca naukowa i konserwatorska mogłyby wypełnić życie, Tomkowicz jednak, współczuciem dla nędzy ludzkiej wiedziony i w poczuciu obywatelskiego obowiązku, rozwinął wydatną działalność także i na polu charytatywnem. Dzieło życia Zmarłego jest więc piękne i bardzo doniosłe. Pracował wyłącznie w Krakowie, któremu był całą duszą oddany. Były mu drogie dzieła sztuki całej Polski, przecież jednak zabytki Krakowa są motywem przewodnim jego działalności zarówno naukowej, jak i konserwatorskiej. Kraków go wydał, środowisko krakowskie zrobiło go takim, jakim był. Społeczeństwo, któremu się dobrze zasłużył, darzyło go uznaniem. Historycy sztuki wybili na jego cześć medal w ośmdziesiątą rocznicę urodzin, Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa zamianowało go swoim członkiem honorowym, był nadto komandorem orderu »Polonia Restituta« i papieskiego orderu św. Grzegorza. Cześć jego pamięci.

Juljan Pagaczewski,



ADAM CHMIEL

Niespełna rok po zgonie ś. p. Stanisława Tomkowicza odszedł w zaświaty drugi wybitny znawca dziejów dawnej stolicy Polski i jej zabytków, długoletni dyrektor Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, ś. p. Adam Chmiel. Nie był on krakowianinem z pochodzenia, urodził się w Słomniczkach (pow. miechowski) w r. 1865, ale w Krakowie przebywał stale od młodych lat, tu odbył studia gimnazjalne (u św. Anny) i ukończył wydział filozoficzny na Uniwersytecie Jagiellońskim. Umiłowanie przeszłości skierowało go do skromnego, lecz dającego możliwość pracy naukowej zawodu archiwisty. W r. 1890 obejmuje stanowisko asystenta w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa i pracuje w tej instytucji bez przerwy przez lat przeszło 43, prawie do chwili zgonu 12 lutego 1934. Wstąpił do Archiwum w momencie, gdy pod kierunkiem ś. p. Stanisława Krzyżanowskiego zaczęło się ono przekształcać na nowoczesną placówkę naukową. W tej pracy reorganizacyjnej Chmiel brał czynny i wybitny udział, a w r. 1917 stanął na czele wspomnianej instytucji. W roku 1901 został też archiwarjuszem Archiwum Senatu Akademickiego i historjografem Uniwersytetu Jagiellońskiego, nadto od r. 1910 był konserwatorem Rady Archiwalnej w Wiedniu. Zadanie swe jako archiwisty pojmował szeroko; nie ograniczał się do czynności czysto archiwalnych, jak gromadzenie, porządkowanie, inwentaryzowanie zbiorów i t. p., lecz opracowywał je naukowo i udostępniał światu uczonemu przez liczne wydawnictwa. Czerpał do nich materiały nie tylko ze zbiorów samego Archiwum m. Krakowa, lecz także z innych zbiorów, gdyż również inne instytucje, jak

Akademja Umiejętności i Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, powierzały mu zadania wydawnicze, poznawszy jego niezmordowaną, benedyktyńską pracowitość oraz wybitne uzdolnienie w tym kierunku. W ten sposób powstało kilka większych wydawnictw Zmarłego, jakoto »Ustawy cen dla miasta Starej Warszawy od roku 1606—1627«, Kraków 1894, następnie »Album studiosorum Universitatis Cracoviensis« t. II i III, dalej ogłoszone w r. 1932 »Księgi radzieckie Kazimierskie 1369—1402«, następnie wydane przez Komisję Historji Sztuki Akademji Umiejętności »Źródła do Historji Sztuki i Cywilizacji w Polsce« t. I (Kraków 1911) i »Wawel t. II, materiały archiwalne do budowy zamku«, opublikowane w »Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej« (Kraków 1913). Te dwa ostatnie wydawnictwa mają poważne znaczenie dla historji sztuki. Pierwsze z nich obejmuje rachunki dworu Zygmunta Augusta z lat 1544—1549 i 1552—1567, które zawierają liczne wzmianki o różnych przedsięwzięciach artystycznych, podejmowanych przez króla-mecenasa, o artystach pozostających w jego służbie i t. d. Drugie, okazałe rozmiarami wydawnictwo, przynosi obfite wiadomości do budowy zamku królewskiego na Wawelu, wybrane z rachunków wielkorządów krakowskich, dalej rozliczne urzędowe rewizje, lustracje i opisy szczegółowe zamku wawelskiego od XVI do XVIII w., wreszcie dokumenty dotyczące tego zamku z lat 1535—1828. Nie potrzeba się rozwodzić, jak wielką doniosłość posiadają powyższe materiały dla badań dziejów starodawnej siedziby królewskiej oraz rozlicznych dzieł sztuki i przemysłu artystycznego w niej pomieszczonych.

W pewnej mierze charakter wydawnictwa wykazują również monografie domów krakowskich, zainicjowane przez Zmarłego. Za życia jego wyszły ulice Florjańska, św. Jana i Sławkowska, wkrótce po śmierci ukazała się w druku ul. Grodzka część I, ponadto w tece Zmarłego pozostały materiały do II części ul. Grodzkiej. Wszystkie te monografie podają wiadomości historyczne o wspomnianych domach od połowy XVI w., zaczerpnięte ze źródeł archiwalnych, przytaczając częstokroć *in extenso* szczegółowe lustracje wiertelników miejskich, które pozwalają zdać sobie sprawę ze stanu i rozkładu tych budynków w dawnych wiekach. Przy sposobności autor opisuje też szczegółowo wszystkie zabytki sztuki i dawnego budownictwa, istniejące teraz lub dawniej we wspomnianych domach; monografie te zastępują więc poniekąd inwentarz zabytków przeszłości w starych domach mieszczkańskich podwawelskiego grodu. Szkoda wielka, że przedwczesna śmierć nie pozwoliła autorowi na opracowanie w powyższy sposób przynajmniej całego śródmieścia krakowskiego. Poza wspomnianymi dziełami dał on z tego zakresu tylko parę drobnych przyczynków, jak dwa artykuły o starych piwnicach w kamienicy L. orj. 23 w Rynku głównym oraz w kamienicy L. orj. 26 przy ul. Sławkowskiej (II. Kurjer Codzienny z r. 1925 nr 68 i r. 1932 nr 60), tudzież artykuł o wyglądzie placu Szczepańskiego przed stu laty (I. K. C. r. 1925 nr 40). Powyższy cykl monografij, zapoczątkowany przez ś. p. Chmiela, nie tak łatwo znajdzie kontynuatora, gdyż mało który historyk posiada taką, jak Zmarły, gruntowną znajomość zabytków sztuki, która w związku z bystrym zmysłem spostrzegawczym pozwoliła mu opisywać wzorowo wszelkie pomniki sztuki i zabytki przemysłu artystycznego, aczkolwiek nie był fachowym historykiem sztuki. Toteż ś. p. Chmiel oddał poważne usługi tej gałęzi wiedzy nie tylko przez publikowanie dotyczących materiałów archiwalnych, czyto w omówionych wyżej większych wydawnictwach, czyto w rozlicznych drobniejszych przyczynkach, jakoto wiadomości biograficzne o rodzinie Jana Matejki w »Czasie« z roku 1894 nr 269

lub o krakowskich fabrykantach pasów polskich (Spraw. Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII), albo o introligatorach cudzoziemskich i zamiejskowych w Krakowie w latach 1574 - 1646 (Exlibris, VII, z. 2), lecz napisał też szereg mniejszych i większych prac i artykułów o charakterze opisowym, zazwyczaj z dodaniem notatek archiwalnych. Niektóre z nich ubocznie tylko dotyczą dziejów sztuki, jak prace sfragistyczne i heraldyczne autora (najważniejsze: »Pieczęcie miasta Krakowa, Kazimierza, Kleparza i jurydyk krakowskich do końca XVIII wieku« w »Roczniku Krakowskim« t. XI, »Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego« w »Rozpr. Wydz. Hist.-fil. A. U.« t. 60, »Barwa i chorągiew polska« w »Bibl. Krak.« nr 56, oraz »Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie«, w czasopiśmie »Przemysł i Rzemiosło«, r. I - II). Inne już wprost poruszają tematy, interesujące historyka sztuki. Tu należy studjum o kaflach średniowiecznych, znalezionych w Oświęcimiu (Teki Grona Konserw. Galicji Zach. t. II); zdaniem autora wyrobili je zdunowie śląscy (może bielscy lub cieszyńscy) w drugiej połowie XV w. W tej dziedzinie pisał jeszcze o kaflach warsztatu krakowskiego XIX w. (Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, r. II). W rozprawie »Z hełmu wieży Marjackiej« (Rocznik Krak. t. XVI) przedstawia dzieje kilkakrotnych napraw szczytu wieży najdosłowniejszej krakowskiej świątyni od r. 1478 do ostatniej restauracji w r. 1913. Dalej ś. p. Chmiel ma tę poważną zasługę, że jeden z pierwszych w Polsce zajął się dawnymi oprawami introligatorskimi (Exlibris, I, z. 1), dając praktycznie impuls do powstania w naszej literaturze naukowej nowej gałęzi, która się później pięknie rozwinęła w studjach Birkenmajera, Piekarskiego i innych. Do tego tematu powrócił jeszcze po kilku latach, opisując oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana (starszego) 1566—1600 (Przemysł i Rzemiosło, I, nr 1). Ciekawych wiadomości archiwalnych z tego zakresu dostarcza artykuł, drukowany w »Silva Rerum« r. 1928, który podaje z objaśnieniami inwentarz rzeczy introligatora krakowskiego Macieja Przywilckiego z r. 1587. Przemysłu artystycznego dotyczy również rozprawka p. t. »Krakowskie karty do gry XVI w.« (Rzeczy Piękne, r. II). Opisuje w niej autor te ciekawe również pod względem obyczajowym zabytki krakowskiego drzeworytnictwa, znalezione w oprawie jednego rękopisu Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa. Nadto cztery artykuły poświęcił autor kartom do gry z drugiej połowy XVIII w., przeważnie z fabryki J. C. Du Porta w Warszawie (Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, r. II—V).

Omówione wyżej prace wydawnicze¹ oraz analityczno-opisowe przeważają stanowczo w twórczości naukowej Zmarłego; widocznie odpowiadały typowi jego umysłowości. Znacznie mniej skłonności ujawniał on dla pracy konstruktywnej, toteż pozostawił w swym dorobku niewiele stosunkowo rozpraw i dzieł o charakterze konstruktywno-syntetycznym; największą z nich jest monografia »Rzeźników krakowskich«, wydana w roku 1930, a zapewne najcelniejszą, pozostała w rękopisie praca o ustroju miasta Krakowa od roku 1791—1866, którą streścił w artykule, zamieszczonym w zbiorowym wydawnictwie p. t. Kraków w XIX wieku (Biblioteka Krakowska nr 72).

Ważne usługi, jakie badaczom sztuki może oddać pracownik archiwalny tego pokroju, co ś. p. Chmiel, oceniła już wcześniej Komisja Historji Sztuki, czyniąc go

¹ Wspomnieć tu jeszcze należy o współdziale Chmiela w zbiorowym wydaniu dzieł Stanisława Wyspiańskiego, z którym łączyła go szczerza przyjaźń.

w roku 1892 swoim współpracownikiem, sama zaś Polska Akademia Umiejętności w uznaniu zasług naukowych wybrała go w r. 1925 swym członkiem korespondentem. Uniwersytet Jagielloński nadał mu w roku 1932 stopień doktora filozofii *honoris causa*.

Brak miejsca nie pozwala opisywać szczegółowo wybitnej roli, jaką Zmarły odegrał w życiu kulturalnym Krakowa; dość wspomnieć, że był jednym z członków założycieli Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa i jego długoletnim wiceprezesem. Z jego inicjatywy powstało przy Archiwum Aktów Dawnych osobne Muzeum Historyczne m. Krakowa, którego eksponaty w znacznej mierze sam zgromadził. Niezmordowana twórczość Zmarłego zapewnia mu zaszczytne miejsce w dziejach polskiej nauki, a również polscy historycy sztuki mają poważne powody, by jego nazwisko wspominać z szacunkiem i wdzięcznością. Cześć jego pamięci.

Mieczysław Niwiński.

SKŁAD KOMISJI HISTORJI SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1933 r.

Przewodniczący: *dr Julian Pagaczewski*, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek korespondent Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *inż. Leonard Lepszy*, em. st. radca górniczy, członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Sekretarz: *dr Zbigniew Bocheński*, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Helena d'Abancourt de Franqueville, bibliotekarka Biblioteki P. A. U. w Krakowie.

Dr Władysław Abraham, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek czynny P. A. U.

Dr Zofja Ameisenowa, kierowniczką Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie, członek korespondent P. A. U.

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, członek korespondent P. A. U.

Dr Adam Bochnak, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Ferdynand Bostel, em. dyrektor gimnazjalny we Lwowie.

Ks. dr Henryk Brzuski, prof. Seminarjum Duchownego we Włocławku.

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dr Adam Chmiel, dyrektor Archiwum Miejskiego w Krakowie, czł. koresp. P. A. U.

Dr Ludwik Cwikliński, prof. honorowy Uniw. w Poznaniu, członek czynny P. A. U.

Dr Aleksander Czołowski, dyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie.

Dr Jan Dąbrowski, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, em. prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Ks. dr Szczesny Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Dr Tadeusz Dobrowolski, dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Dr Jerzy Dobrzycki w Krakowie.

Dr Karol Estreicher, asystent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Ks. dr Jan Fijałek, em. prof. Uniw. Jagiell., kanonik Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, członek czynny P. A. U. w Krakowie.

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr Stanisław Gąsiorowski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr Mieczysław Gębarowicz, docent Uniw. Jana Kazimierza, kustosz Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie.

Ks. dr Michał Godlewski, biskup tytularny egejski, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.

Dr Marjan Gumowski, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell., czł. korespondent P. A. U. w Krakowie.

Dr Marja Jarosławiecka-Gąsiorowska, kustosz Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr Stefan Komornicki, docent Uniw. Jagiell., konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr Feliks Kopera, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek korespondent P. A. U.

Dr Władysław Kozicki, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie.

Ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

- Dr Eugenjusz Kucharski*, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek korespondent P. A. U.
- Dr Alfred Lauterbach*, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.
- Dr Tadeusz Mańkowski*, członek korespondent P. A. U. we Lwowie.
- Dr Kazimierz Michałowski*, prof. Uniw. w Warszawie.
- Dr Wojśław Molè*, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.
- Dr Marjan Morełowski*, docent Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.
- Dr Józef Muczkowski*, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, prezes Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa.
- Dr Nikodem Pajzderski*, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.
- Dr Fryderyk Papée*, prof. tyt. Uniw. Jagiell., em. dyrektor Biblioteki Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.
- Dr Leon Piniński*, prof. honorowy Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek czynny P. A. U.
- Dr Władysław Podlacha*, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, członek korespondent P. A. U.
- Dr Witold Rubczyński*, em. prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U. w Krakowie.
- Dr Stanisława Sawicka*, kierowniczka Zbiorów Graficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.
- Dr Władysław Semkowicz*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U. w Krakowie.
- Dr Oskar Sosnowski*, prof. Politechniki w Warszawie.
- Dr Juliusz Starzyński* w Warszawie.
- Władysław Stroner*, em. dyrektor lwowskiego Muzeum Przem. Artyst., Jaremzcze.
- Inż. Tadeusz Stryjeński*, architekt w Krakowie.
- Dr Jerzy Szablowski*, asystent Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr Tadeusz Szydłowski*, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.
- Dr Adolf Szyszko-Bohusz*, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu w Krakowie.
- Dr Stanisław Świerż-Zaleski*, kustosz Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie.
- Dr Władysław Tatarzewicz*, prof. Uniw. w Warszawie, członek korespondent P. A. U.
- Dr Mieczysław Treter*, docent Uniw. w Warszawie.
- Dr Michał Walicki*, adjunkt Politechniki w Warszawie.
- Michał Witanowski* w Piotrkowie.
- Dr Stanisław Witkowski*, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, czł. czynny P. A. U.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA R. 1932, 1933

Posiedzenie z dnia 21 stycznia 1932¹.

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne współpracownikowi Komisji ks. Józefowi Rokosznemu². Obecni wysłuchali tego przemówienia stojąc.

Dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił pierwszą część pracy p. t. *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku na Śląsku Cieszyńskim, przyczynek do dziejów gotyku w Polsce*. Praca ta ukazała się w całości w druku p. t. *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku, Katowice 1932* (Wydawnictwa Muzeum Śląskiego w Katowicach, dział I, tom III).

Następnie ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Dary kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego grobowiec*.

Na podstawie inwentarza katedry krakowskiej z roku 1563 zestawił autor dokładny spis przedmiotów, ofiarowanych katedrze przez kardynała. Przedmioty te nie dochowały się do

¹ Streszczeń z prac, referatów i komunikatów, przedstawionych na posiedzeniach Komisji, dostarczyli sami autorzy. ² Ks. Józef Rokosznny, urodzony dnia 1 września 1870 r. w Radomiu, zmarły dnia 1 grudnia 1931 roku w Rzymie, był prałatem-kustoszem Kapituły Katedralnej Sandomierskiej i szambelanem tajnym Jego Świątobliwości Piusa XI. Zmarły nie ograniczał się do pracy duszpasterskiej, lecz nadto interesował się zabytkami dawnej sztuki i sprawą ich konserwacji. W zarządzie diecezji sandomierskiej pełnił obowiązki konserwatora oraz członka komisji budowlanej. Współpracownikiem Komisji Historji Sztuki był od roku 1927. W IX tomie jej »Sprawozdań« (1915) ogłosił pracę p. t. *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*. (J. P.).

naszych czasów; opisy tylko świadczą o ich bogactwie i wspaniałości. Inwentarz wymienia więc infułę, wysadzaną drogiemi kamieniami i ozdobioną figurkami ze złotej blaszki, dalej pastorał z posążkiem św. Stanisława, kapę z figuralnemi haftami wypukłemi, naszywanemi perłami, ornat sprawiony Fryderykowi przez brata, Władysława, króla węgierskiego, antependjum do ołtarza św. Stanisława, złoty kielich, wreszcie złoty krzyż, który kardynał otrzymał na prymicje od swojej matki, Elżbiety. Fryderyk był nadto współfundatorem relikwiarza na głowę św. Stanisława.

Dotąd nie zwrócono uwagi, że na górnej płycie grobowca kardynała Fryderyka Jagiellończyka († 1503) w Katedrze Wawelskiej, postaci św. Stanisława i Wojciecha w ujęciach architektonicznych są powtórzone dokładnie za św. Mikołajem i Erazmem z drzeworytu Dürera z czasu ok. r. 1508¹, że więc i ta płyta nie może być wcześniejsza, gdy dotąd uważano, że pochodzi z czasów zaraz po śmierci kardynała i że jest najstarszą z prac Piotra Vischera w Krakowie. Na dolnej płycie jest podany jako fundator Zygmunt I i r. 1510, więc górnej i dolnej nie można oddzielać co do czasu.

Ks. doc. dr Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Jerzy Pencz, malarz tryptyku w kaplicy Zygmuntońskiej*.

Dr St. Komornicki w ostatniej pracy o kaplicy Zygmuntońskiej podał wiadomość, że w r. 1535 od agenta Seweryna Bonera w Norymberdze otrzymał zaliczkę na roboty z drzewa do tryptyku Herter, a za malowidła Georgius Pinczenstein². Autor stara się wykazać, że w źródle dra Komornickiego zaszła co do brzmienia tych nazwisk nieścisłość: pierwsze ma brzmieć Georgius Hertenstein, a drugie Georgius Pencz. Wysoka wartość malowideł tryptyku wskazuje, że jego autorem mógł być rzeczywiście Pencz, jeden z »Kleinmeistrów«, uczeń Dürera, który około r. 1528 studjował w Rzymie rytownictwo u Marcantonio Raimondi. Te same, co w rycinach Pencza, znamiona dürerowskiej szkoły, obok wpływów włoskich, ukazują się w malowidłach tryptyku Zygmuntońskiego, ta sama kompozycja, ustawiająca główne osoby profilem ku sobie, a w głębi osobę pośredniczącą, te same tu i tam są ruchy i takie same postaci Chrystusa i Ewy, wzorowane nietyle na Dürerze, jak raczej na Sodomie, Rafaelu i Peruzzim. Pencz, jedyny z norymberskiej szkoły, przejął się pojęciem portretu w rodzaju weneckim i klasycyzmem Bronzina, połączonym z niemieckim realizmem, toteż i na tryptyku osoby są dostojne i wspaniałe. Barwy mieniące, nadzwyczaj żywe i śmiało zestawiane, wylaniają się z szarawobronzowawych jasnych tonów. — Co do wypukłorzeźb w srebrze po drugiej stronie tryptyku, to Flötner, który wykonał do nich modele w drzewie, trzymał się tylko najogólniej wzoru nadesłanego z Krakowa przez Jana Dürera, jak to wynika z takich szczegółów, że u św. Wojciecha wiosło zmienione jest przez nieznaną osobę na łopatę, a Piotrowin upodobnił się do spowitego w prześcieradło Łazarza. Ciekawe, że Pankracy Labenwolf, który w mosiądzu odlał wzory Flötnera, powtórzył bez zmiany Pokłon Pasterzy na nagrobku prałata Józefa Feierabenda w r. 1543, w kościele św. Gumberta w Ansbach.

Posiedzenie z dnia 11 lutego 1932.

Dr Michał Walicki przedstawił referat p. t. *Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV wieku*.

Autor przedstawił materiał fotograficzny, obejmujący zabytki malarstwa, rozsiane przeważnie w Sądecyźnie i w powiecie nowotarskim, a stanowiące wspólną stylistycznie grupę o niepowszedniem znaczeniu dla dziejów sztuki w Polsce. Są to ołtarze z Ptaszkowej, Kamionki Małej, Chomranic (Zdjęcie z krzyża) — wszystkie trzy w Muzeum Diecezjalnem w Tarnowie, — obraz z Kamionki Wielkiej i obraz z Korzennej (Ukrzyżowanie) w Muzeum Narodowem w Krakowie, ołtarze w Niedzicy, Łopusznej, obrazy w Bieczu (Misericordia Domini), w Zbylitowskiej Górze (tem sam temat), w Nowym Sączu (odkryte przez prof. W. Zarzyckiego skrzydła z legendą św. Wojciecha i Jerzego), dwa obrazy z Podkarpacia w Krak. Muzeum Narodowem (Katalog Kopery i Kwiatkowskiego nr 5 i 8), oraz dwa obrazy w Muzeum Łozińskiego we Lwowie (nieznanego pochodzenia). Na Spiszu pozostaje w ścisłym związku z tą grupą ołtarz w Maciejowicach (Matzdorf), na Śląsku obraz Zaśnięcia N. P. Marji w Długiej Wsi (Langendorf) i ołtarz w kościele św. Piotra w Zgorzelicach (Görlitz), w Czechach zaś ołtarz w Roudnicy i Hloubokiej. Wymieniony cykl ołtarzów powstał w okresie pierwszej i częściowo drugiej ćwierci XV wieku na podłożu idealistyczno-heroicznej sztuki

¹ Scherer V., Dürer. Klassiker der Kunst, IV. Stuttgart-Leipzig 1910, p. 226. B. 118. ² Komornicki S. S., Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII. Kraków 1932, p. 120.

wschodniej części środkowej Europy (w obszarze ekspansji artystycznej Czech na przełomie XIV i XV w.). Międzynarodowe cechy tego stylu utrudniają ściślejszą precyzację, tem bardziej że t. zw. czeski charakter stylistyczny dzieł tego czasu jest wyrażeniem nadużywanym; niedoceniana jest autonomiczność tej sztuki, która, mając za zadanie przyswojenie sobie malarskich zdobyczy trecenta, znalazła zbliżone rozwiązanie w całym pasie transalpejskim. Sceny pasyjne z Ptaszkowej, Niedzicy i Kamionki Wielkiej bliskie są np. obrazom nr 90 i 91 w Germ. Muzeum w Norymberdze (Rzeź Betleemska, Biczowanie), wykonanym na początku XV w. pod czeskim wpływem (Gebhardt, I, a i b). W ścisłym związku z tą grupą pozostaje bohemizujący styl ołtarza z Schotten (Back, LII), który dźwięczy jeszcze i w innych dziełach malarstwa Nadrenji (Seligenstadt). Naogół można podnieść silniejsze niż w Czechach (w okresie III stylu czeskiego) plastyczne modelowanie twarzy, brak pierwiastków wizyjnych, znanych z twórczości mistrza z Wittingau, realistyczną narracyjność scen hagiograficznych (męczeństwo św. Bartłomieja z Niedzicy i Kamionki Wielkiej, oraz śś. Jerzego i Wojciecha z Nowego Sącza). Znamionuje to raczej niemieckie poczucie formy, jak widzieć to możemy na przykładach przewyciężenia przez nią włoskich doświadczeń (freski w kościele w Campill ad Bozen). W całej naszej grupie występuje ponadto stereotypowy skrót fizjognomiczny (ściągnięcie brwi jako wyraz bólu), oraz konsekwentnie przeprowadzany typ głowy Madonny. Najbardziej interesujące cechy formalne i ikonograficzne ujawnia tryptyk z Ptaszkowej (z lat około 1430), wyróżniający się typową dla swego czasu muzycznością rytmów dekoracyjnych, izometrycznym przedstawieniem scen grupowych oraz znamienne budową sceny Zaśnięcia N. P. Marji; eurytmia nimbów w tej scenie była powodem dawniejszych sądów o wpływach bizantyńskich w tym ołtarzu. Układ sceny Narodzin jest bliski obrazom z Grudziądza (Malbork), zaś sceny Modlitwy w Ogroju — rozległej grupie drzeworytów i obrazów z początku XV wieku, powstałej w promieniu sztuki górnoniemieckiej i austriackiej. Obraz z Chomranic, którego czas powstania określa autor przypuszczalnie na pierwszą połowę XV wieku, jest zajmującym przykładem wpływów włoskich (Simone Martini, Giotto), i czeskich (Domanin) oraz tradycjonalizmu sądeckiej grupy (typ Madonny) obok dużej miary twórczego wysiłku artysty, nadającego całości obrazu interesującą skalę barwną, oraz samodzielnie komponującego postaci śś. Jana i Nikodema. Ołtarz z Kamionki Małej zastanawia swym daleko posuniętym linearyzmem, dzięki któremu postaci skrzydłowe są jakby powiększeniem inkunabułów graficznych, co się ujawnia w nieopracowaniu roślinności i rzutu draperji. Głowa św. Jana posiada pewne cechy prowincjonalnego malarstwa włoskiego końca XIV wieku, występujące również w obrazie ze Slavetina. O ekspansywnej sile grupy sądeckiej świadczą późniejsze obrazy z Iwanowic w Kaliskiem (około 1465) oraz z Raclawic w Olkuskim; ten ostatni z roku 1473.

W dyskusji doc. A. Bochnak przedkłada fotografie pominiętych przez autora obrazów, niewątpliwie w Nowym Sączu namalowanych, a mianowicie trzech Madonn: w klasztorze klarysek w Starym Sączu, w Przydonicy koło Nowego Sącza i w tarnowskim Muzeum Diecezjalnym (z Cerekwi koło Bochni). W tych dziełach z połowy mniej więcej XV wieku widzi doc. B. przy odrębnościach wyraźny związek z malarstwem czeskim. Gdy idzie o schemat kompozycyjny, to można tu przytoczyć Madonnę z Desztny, znajdującą się w Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Pradze. Zapowiada, że do tej sprawy jeszcze powróci. (Zob. posiedzenie z dnia 26 października 1933 r.).

Następnie dr Walicki przedstawił referat p. t. *Domniemane dzieło Franciszka z Sieradza*.

Autor omówił środek dawnego, wielkiego tryptyku, pochodzącego z kościoła oo. bernardynów w Warcie, a przedstawiający scenę Wniebowzięcia N. P. Marji. Malowidło to, dobrze zachowane, odznacza się niezwykle zaletami formy, znamionując malarza, należącego do starszego pokolenia, który, wykonawszy swe dzieło około 1480 roku, zachował w postaciach apostołów wiele pierwiastków II stylu czeskiego. Kompozycja obrazu bliska jest obrazowi Adoracji Madonny kolońskiego malarza, zwanego »Meister der Verherrlichung Mariae«. Zwraca uwagę koloryt obrazu, utrzymany w zielono-żółto czerwonej tonacji, gwałtowne poruszenie psychiczne postaci apostołów, tworzących kontrast z płasko rozwiniętą, abstrakcyjną grupą Madonny i Chrystusa, oraz przeprowadzenie górskiego pejzażu, przeciętego parowem, z pustym grobem na pierwszym planie. Perspektywa tej kompozycji przypomina analogiczne dążenia Pachera i Jana Polaka. Malowidło mogłoby być dziełem głośnego malarza, zakonnika warteńskiego klasztoru, Franciszka z Sieradza, zmarłego w roku 1516. Jest ono wielkiej wagi przyczynkiem do znajomości sztuki w Polsce przedstwowoszwoskiej i ułatwi może zorientowanie się w źródłach sztuki Jana Polaka.

W końcu dr Walicki omówił *Ołtarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza*.

Ołtarz kościoła farnego w Warcie zachował wprawiony weń wcześniejszy tryptyk znacznych rozmiarów, pochodzący z lat około r. 1500, wzorowany w ogólnym swym układzie na Stwoszowym ołtarzu Marjackim w Krakowie; środek zajmuje scena Wniebowzięcia, na skrzydłach widnieją sceny Zwiastowania, Narodzenia, Adoracji Magów, Zmartwychwstania, Wniebowstąpienia i Zesłania Ducha św. Na tylnych stronach skrzydeł zachowały się sceny pasyjne. Predellę zdobi szereg półpostaci świętych. Pewne zbieżności kompozycyjne okazują ołtarze w Świdnicy i Tschirnau na Śląsku. Na bliższą uwagę zasługuje układ sceny Zwiastowania, rozwijający się na tle loggi, oraz przedewszystkiem centralna scena Wniebowzięcia. Grób otwarty, zasypyany kwiatami, ozdobiony u przodu malowanymi *en grisaille* postaciami proroków, stojący przed nim świecznik o typie dürerowskich lichtarzy, pełna niezrównanej wymowy interpretacja stanów psychicznych poszczególnych apostołów są zjawiskiem wyjątkowym w malarstwie cechowym polskim. Autor podkreślił pokrewieństwo kwater bocznych ołtarza (Narodzenie i Adoracja) z ołtarzem bodzentyńskim, oraz występujące wpływy malarstwa turyngskiego (malarz z lat około 1480, znany z tryptyku w kościele dominikanów w Erfurcie — scena Wniebowstąpienia).

W świetle ołtarza w Warcie malarz ołtarza bodzentyńskiego nie pojawia się z próżni, lecz posiada już związane z nim podglebie artystyczne. Autor skolei zatrzymał się na ołtarzu bodzentyńskim, ustalając jego stanowcze znaczenie dla malarstwa cechowego w Krakowie na początku XVI w. i charakteryzując jego wyższość ponad znanymi dziełami tego warsztatu. Jako wytwór tego warsztatu wymienić należy obraz Zaśnięcia N. P. Marji w Muzeum Narodowym w Warszawie, jako zaś wytwór epigonów tego kierunku — obrazy z Kobylina i Chodowa. O wpływie, jaki wywarł ten warsztat, świadczy znaczna część produkcji cechowej krakowskiej, przedewszystkiem obraz wotywny z Kasiny Wielkiej w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie (z r. 1515), obraz św. Trójcy z Dębna, ołtarz z Tymowej, stwierdzające zupełne przyjęcie się w tym środowisku koncepcji Madonny bodzentyńskiego warsztatu.

W dyskusji prof. dr T. Szydłowski, wskazując na coraz liczniejsze wypadki odkryć, świadczące o bogactwie malarstwa cechowego w Polsce, zwraca się z zapytaniem do przewodniczącego, czy Akademia Umiejętności nie znalazłaby funduszu na wydanie całego materiału zabytkowego z zakresu malarstwa cechowego w osobnym wydawnictwie w rodzaju *Corpus Imaginum Medii Aevi*.

Przewodniczący czł. Tomkowicz uważa również projekt wspomnianego wydawnictwa za rzecz zewszeczmiar uzasadnioną i potrzebną, niestety w obecnych warunkach z powodów finansowych niewykonalną.

Posiedzenie z dnia 25 lutego 1932.

Dr Tadeusz Mańkowski przedłożył pracę p. t. *Zachód i Wschód w tkactwie polskim XVII wieku (tkacze Koniecpolskich)*.

W pierwszej połowie XVII wieku wzorem dla warstw kulturalnych krajów na północ od Alp jest typ flamandzkiego i holenderskiego patrycjusza, jego sposób życia i bycia, jego smak i moda. Kultura ówczesnych Niderlandów wchłonęła w siebie pierwiastki włoskie i przetworzyła je na swój sposób. Dla czerpania z niderlandzkich źródeł kultury przedsiębrali podróże także liczni Polacy. Królewicz Władysław bawi tam w r. 1624—26, Flandrję i północną Francję zwiedza między innymi w r. 1607 późniejszy hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski. Na jego zamierzeniach kulturalnych zaważyły też wpływy północne, widoczne potem w architekturze i urządzeniu wnętrza zamku w Podhorcach.

Koniecpolski w ufortyfikowanym przez siebie kresowym mieście Brody umyślił stworzyć na wielką skalę przemysł tkacki. Pośrednikiem w sprowadzaniu przez Gdańsk z Flandrii tkaczy i materiałów tkackich był wybitny filozof i teolog Marcin Ruar, hołdujący arjanizmowi, do którego skłaniał się i Koniecpolski, dalej rezydent Stanów Niderlandzkich w Gdańsku, Piotr Pelsius i inni. Za ich pośrednictwem przybyli do Polski w r. 1641 dwaj fachowi tkacze, Abraham Fentzelius i Joachim Fiberantius, ten ostatni biegły w barwieniu jedwabiu. Jak wynika z korespondencji hetmana Koniecpolskiego z Ruarem i ze świadectwa historyka gdańskiego Pastoriusa, w roku 1642 przy pomocy jednak innych, znów z Flandrii sprowadzonych tkaczy (Ofenberg), doszło do uruchomienia w Brodach warsztatów tkackich. W myśl umowy chodzić miało o wytwarzanie tkanin jedwabnych, przetykanych złotem i srebrem, oraz różnych innych na wzór włoski.

Wytwórczość manufaktury tkackiej Koniecpolskiego w Brodach z surowca (jedwabiu) sprowadzanego łądem i morzem z Zachodu, zapewne z Włoch i Hiszpanji, okazała się zbyt kosztowną. Koniecpolski zatem, który po klęsce cecorskiej przebywał przez 4 lata w niewoli tureckiej i znał Wschód muzułmański, zaczął wspólnie ze swymi flamandzkimi

tkaczami przemyśliwać nad zastąpieniem materiału tkackiego, zwłaszcza jedwabiu, sprowadzanego z Zachodu, jedwabiem wschodnim, przede wszystkim perskim. Nie poprzestano jednak na surowcach, sprowadzono też ze Wschodu i tkaczy. Byli nimi Grecy spod panowania tureckiego, jak Manuel z Korfu (Korfiński), Konstanty ze Stamoto (Stamowski) i inni, którzy przeszczepili do Brodów na grunt polski sztukę tkacką Wschodu. Tkackie wyroby o typie wschodnim wypierają też wkrótce wzorowane na flamandzkich.

Idąc o krok dalej, Koniecpolski zaprowadza na miejscu także hodowlę jedwabników i plantację morw, a następny właściciel Brodów, wojewoda sandomierski Aleksander Koniecpolski, pielęgnuje nadal przemysł tkacki. W r. 1659 stwierdza panegirysta Żyznowski, że w Brodach wyrabia się tkaniny na wzór perski *ac si in ipsa Perside*. Były to różnobarwne tkaniny jedwabne, obicia materialne (*tapetia*), opony lub kobierce (*peristromata*) i inne rodzaje tkanin (*aliaque Phrygii operis tegumenta*).

Spośród przybyłych ze Wschodu greckich tkaczy szczególnie doniosłą działalność rozwinął Manuel Korfiński. Zdołał on nie tylko warsztaty swe rozszerzyć poza Brody i usadawić się także we Lwowie, gdzie znalazł możnego protektora w innym znów członku rodziny Koniecpolskich, Krzysztofie, wojewodzie bełskim, ale także wykształcił szereg miejscowych tkaczy. Korfiński i jego czeladnicy wyrabiali szczególnie złotogłów, stąd on sam zwany był »złotogławnikiem«, a jego polscy i ruscy czeladnicy »złotogławniczkami«. Wśród nich wymienić należy Jacka, syna Łukasza Suchodolskiego, Tymka, syna Wasyla Grabarza, Jana Przyłuckiego, niejakiego »Piotra magistra starszego złotogłów robiącego« i innych.

W ten sposób przemysł tkacki, oparty na wschodnich wzorach, zwłaszcza przemysł złotogłówniczy, nie jest pozbawiony dalszego ciągu. Tradycje jego znajdziemy w Brodach w wyrobie pasów polskich jeszcze w XVIII w. Nie jest wykluczone, że prócz Koniecpolskich także inne rody możnowładcze przedsiębrały podobną inicjatywę, i pod tym względem pozostaje otwarte pole do badań. W każdym razie dotychczasowe dane prostują mniemanie, jakoby dopiero w epoce Sobieskiego i w ówczesnym wojennym zetknięciu się Polski ze światem kultury muzułmańskiej, w łupach zdobytych na Turkach pod Wiedniem, szukało źródeł wpływów Wschodu na tkactwo polskie.

Trudną jest rzeczą sprawdzić wśród rozprószonych po zbiorach i muzeach tkanin wyroby tkaczy Koniecpolskich. Nie posiadamy dotąd kryteriów, któreby pozwoliły odróżnić je od innych, wprost sprowadzanych ze Wschodu. Może w przyszłości staranny rozbiór ornamentu, przy pomocy oka wyszkolonego porównaniem znacznej ilości tkanin XVII w., pozwoli kiedyś wyodrębnić typ tkanin wytwórni brodzkiej.

Wpływy wschodnie na sztukę tkacką w Polsce, na wyrobienie się pewnych znamiennych typów ornamentu — to tylko jeden szczegół w obszernym zagadnieniu kulturalnego przechylenia się polskiego społeczeństwa XVII wieku ku Wschodowi; to przechylenie było jednym z czynników przy wytworzeniu się panującego typu szlachcica-Sarmaty, którego sposób myślenia miał odegrać ważną rolę w Polsce przez przeciąg półtora stulecia.

Gdy na Zachodzie naśladownictwo sztuki Wschodu pozostaje w związku z właściwym barokowi dążeniem do pewnego interesującego dziwactwa i jest naśladowaniem czysto zewnętrznej, dekoracyjnej jej strony, to dla nas sztuka Wschodu była czemś bliskim i zrozumiałym, odpowiadającym polskim skłonnościom wrodzonym. Dla Polaka-Sarmaty był smak orjentalny czemś zgóry sympatycznym, i w tem umiłowaniu poszliśmy dalej od Zachodu, zastosowując orjentalizm do życia i sztuki, wprawdzie nie tej wielkiej, której rozwinąć nie było nam danem, lecz małej i rodzimej, wnikałej jednak głęboko w upodobania i sposób patrzenia, sztuki, na jaką nas było stać, przejawiającej się między innymi w dekoracji tkanin.

W dyskusji czł. Tomkowicz nadmienił, że rozprawa dra Mańkowskiego dotyczy niemal wyłącznie strony archiwalnohistorycznej, a pominięta została w niej kwestja samych tkanin, która dla historyka sztuki miałaby szczególne znaczenie.

Doc. dr Bochnak, wspominając o trudności w rozróżnianiu tkanin, wykonanych w Polsce pod wpływem wschodnim od sprowadzanych ze Wschodu, przypuszcza, że gdyby się ściśle ustaliło, jakim przemianom uległy ornamenty wschodniego pochodzenia w haftach polskich, i gdyby te ornamenty w takiej zmienionej interpretacji udało się odnaleźć na pewnych tkaninach, to te tkaniny możnaby uznać na podstawie stylu za wykonane w Polsce. Doc. Bochnak podaje nadto wiadomość o ornacie w kościele parafjalnym rzymskokatolickim w Stanisławowie, którego kolumna jest wykrojona z bardzo pięknego, tkanego czapraka wschodniego o motywach perskich.

Prof. dr Molè uważa, że trudno będzie wyróżnić tkaniny wschodnie od robionych w Polsce przez robotników przybyłych ze Wschodu, gdyż ci ostatni — jak sądzi — nie zmieniali swych wzorów tkackich, względnie sposobów tkania. Prof. Molè sądzi też dlatego, że wiele tkanin, uważanych za sprowadzone ze Wschodu, zostało w Polsce wykonanych,

Dr Komornicki podnosi, że dr Mańkowski daje zupełnie nowy materiał, gdyż od czasu, jak wydane zostały w »Sprawozdaniach« inwentarze zamku dubieńskiego z roku 1616, nie opublikowano więcej dokumentów, któreby ilustrowały działalność tkaczy w Polsce. Przypomina, że inwentarze te wzmiankują o dywanach polskich i wschodnich. Sprawa techniki przy odróżnianiu tkanin wschodnich od wykonanych w Polsce przez sprowadzonych ze Wschodu tkaczy nie jest drugorzędna. Tkaniny, wykonane w Polsce w XVIII w., zwłaszcza pasy, mają skręt płócienny w przeciwieństwie do tkanin wschodnich o skręcie ukośnym. Niektóre pasy w zbiorach polskich, uważane za wschodnie, okazały się po bliższym zbadaniu techniki wykonanymi w Polsce.

Ks. doc. dr Kruszyński podkreśla trudność w oznaczaniu tkanin, wykonanych w Polsce przez robotników wschodnich, względnie pod wpływem Wschodu. Można wprawdzie oznaczyć wyroby Ormian w Polsce, ale dotyczy to zabytków nie wcześniejszych, jak z XVIII w. Ważną rzeczą jest zbadanie nici, ich splotu (skrętu), który inny jest w tkaninach zachodnich a inny we wschodnich. Pasy słuckie mają nitkę złotą inną niż wschodnie; nici te sprowadzono z Zachodu przez Gdańsk. Ks. K. zwraca uwagę na pomieszanie wzorów wschodnich i europejskich w makatach, co może mieć źródło w tem, że wzory zachodnie dostawały się wcześniej na Wschód; Wenecjanie np. już w XIII w. byli na Kaukazie. Należy podkreślić, że nigdzie niema tylu tkanin wschodnich w paramentach kościelnych, co w Polsce. Ks. Kruszyński cytuje z inwentarzy katedry wawelskiej zapiski o kobiercach i innych tkaninach robionych w Polsce; stwierdza przy tem fakt, że żaden inwentarz nie podaje nigdy szczegółowych wskazówek co do pochodzenia danej tkaniny.

Czł. Tomkowicz wyraża zachętę, aby interesujący się dawnym tkactwem polskim przystąpili do bliższego zbadania poruszanej kwestji.

Dr Mańkowski odpowiada, że możliwość zidentyfikowania tkanin, wykonanych w kraju, jest w wysokim stopniu utrudniona spowodowaną wzajemnym przenikaniem się wpływów zachodnich i wschodnich. Kryterjum splotu (skrętu) nici mogłoby — jak sądzi — być zastosowanym tylko do zabytków XVIII w.; również nie wystarczy kryterjum haftów polskich.

Posiedzenie z dnia 10 marca 1932.

Dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił drugą część pracy p. t. *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku na Śląsku Cieszyńskim, przyczynek do dziejów gotyku w Polsce* (ob. str. 10*).

W dyskusji prof. Molè wyraził zastrzeżenia co do podanych przez autora szczegółów o wędrowności pewnych motywów i pochodzenia ich ze Wschodu. Motywy te stanowią już w tym czasie własność sztuki środkowoeuropejskiej. Należałoby też wyraźniej sprecyzować, co autor rozumie pod sztuką południowośląską. Sztuka ta należy tedy do sztuki Europy środkowej; Dalmacja grawituje do Włoch, reszta — to Bizancjum. W malarstwie tamtejszym niema elementów wschodnich, są tylko refleksy, są motywy ikonograficzne bizantyńskie, ale tylko ideowe, bo całość została przerobiona w duchu zachodnim. Prof. Molè wątpi, by w Dacji mogły się zachować do tego czasu elementy hellenistyczne.

Dr Buczkowski odnośnie do techniki malarskiej tryptyku bielskiego stwierdza, że w Muzeum Narodowym na obrazie z Podkarpacia, przedstawiającym Ucieczkę do Egiptu, występują roślinki, wykonane również przy pomocy patronu.

Dr Terlecki odnośnie do polichromji XVI-wiecznej na sklepieniu kościoła bielskiego wskazuje na możliwość pewnej łączności z dekoracją zamku wawelskiego, gdzie, jak podają opisy, miały być w kilku salach stropy, złożone z kwadratów w połączeniu z kołami.

Czł. Pagaczewski podnosi wartość stall bielskich, jako jednego z nielicznych u nas zabytków stolarstwa o charakterze jeszcze średniowiecznym; stalle te nawiązują do stolarstwa południowoniemieckiego, co się da wykazać także w innych działach przemysłu artystycznego.

W odpowiedzi dr Dobrowolski stwierdza, że, mówiąc o motywach wschodnich, nie miał na myśli wywodzenia ich ze Wschodu bezpośrednio; chodziło mu tylko o najstarszą wędrowną motyw. Wspominając o sztuce południowych Słowian, odnosił to głównie do sztuki krajów alpejskich oraz im pobliskich. Mówiąc o elementach hellenistycznych w sztuce w Dacji, miał na myśli szczególnie hafty ludowe krzyżykowe, przyczem oparł się na literaturze naukowej niemieckiej.

Posiedzenie z dnia 14 kwietnia 1932.

Dr Jerzy Szablowski streścił pracę p. t. *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600—1702)*. Praca ta ukazała się w całości w »Roczniku Krakowskim«, XXIV. Kraków 1933.

W dyskusji ks. doc. Kruszyński zwraca uwagę, że zasadniczy pomysł czworobocznych

zamków z wieżami na narożnikach istniał we Włoszech już w średniowieczu, np. zamek Estów w Ferrarze. Wtedy, kiedy wzory ornamentalne Vredemana de Vriese cieszyły się zastosowaniem w Polsce, nie były już one modne w jego ojczyźnie, gdyż brały nad niemi górę wzory włoskie.

Prof. Szydłowski podkreśla trud autora oraz wartość pracy; wskazuje na pewną dysproporcję pomiędzy architekturą a nakryciami budowli; kwestjonuje bezpośredni związek fasady kościoła kalwaryjskiego z fasadą kościoła w Iglawie i sądzi, że może znalazłaby się jeszcze bliższa analogia.

Dr Szablowski odpowiada, że zamki włoskie XVI-wieczne wykazują wprawdzie — jak stwierdza Patzak — pewne reminiscencje zamków średniowiecznych, zachodzi jednak między niemi ta różnica, że te ostatnie są wyłącznie obronne, zaś późniejsze łączą obronność z wygodą i komfortem pałacu. Sława artystyczna Vredemana de Vriese słabnie w początkach XVII w., a główne jego triumfy przypadają na czwartą ćwierć XVI w. W tym też czasie przebywał w Antwerpii Baudarth i wtedy mógł się zapoznać z wzorami i sztuką wspomnianego artysty. Nakrycia kaplic są przeważnie poprzerabiane, i dlatego nie dają wrażenia o pierwotnym stosunku dachów do architektury. Fasada kalwaryjska różni się wprawdzie na pierwszy rzut oka od fasady kościoła w Iglawie mniejszym wertykalizmem i mniejszą plastycznością, przyczyną tego jest jednak z jednej strony późniejsze dobudowanie schodów, które obniżyło optycznie fasadę kalwaryjską, z drugiej zaś odmienne w obu wypadkach ujęcie fotograficzne. W każdym razie fasada igławska zbliża się do kalwaryjskiej najbardziej z całego szeregu fasad, znanych autorowi, przyczem szczególne znaczenie ma rzadko występujący motyw przedłużenia pilastrów na przycółek fasady, występujący w obu wspomnianych wypadkach. Nie bez znaczenia jest przytem ta okoliczność, że w tym właśnie czasie między sztuką Moraw a sztuką Polski istnieją stosunki bardzo bliskie.

Posiedzenie z dnia 19 maja 1932.

Dr Zbigniew Bocheński streścił pracę p. t. *Dwór obronny arcybiskupa Władysława Oporowskiego (zm. 1453 r.) w Oporowie pod Kutnem*. Praca ta w obszernym streszczeniu ukazała się w »Biuletynie Naukowym« nr 3, Warszawa, marzec 1933.

Dr Karol Estreicher przedłożył komunikat *O treści malowideł w kościele brygitek w Lublinie*.

W r. 1898 odkrył zasłużony badacz i miłośnik przeszłości Lublina, Józef Smoliński, w tamtejszym kościele brygitek na strychu resztki średniowiecznych malowideł ściennych. W r. 1902 Smoliński ze źle zachowanych fragmentów zrobił kopje akwarelowe. Wiadomość o zabytku podał Komisji Historji Sztuki na posiedzeniu dnia 22 maja 1903 r. w dłuższym komunikacie, poświęconym kościołowi brygitek¹, poczem delegowano do Lublina Jerzego Kieszkowskiego, celem dokładniejszej oceny opisanych przez Smolińskiego zabytków. Wspomniany komunikat Smolińskiego, wraz z relacjami Kieszkowskiego, uwagami M. Sokołowskiego, K. Skórewicza i St. Tomkowicza, ukazał się dopiero w r. 1915 w IX t. »Sprawozdań«².

Malowidła odkryte przez Smolińskiego pochodzą z XV w. Murowany kościół i klasztor zbudował dla brygitek Jagiełło w latach 1412—1426, jako wotum za grunwaldzkie zwycięstwo³, które przepowiedzieć miała św. Brygida szwedzka. Kościół nie dochował się w pierwotnej postaci, uległ już w następnym wieku zasadniczej przebudowie: nakryto wówczas nawy późnogotyckiem sklepieniem, które niewątpliwie zastąpiło pierwotny pułap, i wtedy uległa zniszczeniu dekoracja malarska. Część jej ocalała na strychu kościelnym przez odcięcie malowideł od kościoła niżej zawieszonym sklepieniem. Wskutek tej przebudowy możemy napewno twierdzić, że malowidła są wcześniejsze niż sklepienie z XVI w. Ponieważ także wiemy, że już z końcem XV wieku zbierano składki na budowę sklepienia⁴, łatwo przychodzi wysnuć wniosek, że obrazy nasze pochodzą z czasów budowy kościoła, lub są niewiele późniejsze. Przypuszczenie to potwierdza także styl.

Malowidła przedstawiają się jako fryz ciągły. Jeśli dziś czynią wrażenie podzielonych na poszczególne obrazy, to wskutek późniejszych przeróbek w kościele i zniszczenia, oraz wskutek zbyt wyraźnego zaznaczenia pionowych linii na akwarelowej kopji Smolińskiego. W malowidle lubelskiem mamy przedstawiony uroczysty pochód jakiegoś monarchy w otoczeniu rycerstwa. Na samym przedzie zastępu rycerzy (licząc od strony lewej ku prawej)⁵ jedzie brodaty wódz, za nim zaś widzimy zbrojną drużynę, za którą jedzie skolei monarcha, poprzedzany przez giermka.

¹ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII, Kraków 1912, p. CCXXXV. ² Ibidem, IX, pp. 267—300. ³ Wadowski J. A. ks., Kościoły lubelskie, Kraków 1907, p. 411 sq. ⁴ Ibidem, p. 432. ⁵ Sprawozdania etc., IX (1915), pp. 289—290, fig. 23 oraz tabl. VI.

Zachodzi pytanie, co malowidła te mogą przedstawiać? Smoliński chciał w nich widzieć jakiś uroczysty wjazd czy wyjazd Jagiełły i Jadwigi. Portretu Jagiełły dopatrywał się w pierwszej postaci brodatego rycerza, a jedną z jego żon, może Jadwigę, chciał widzieć w ukoronowanym jeźdźcu z twarzą bez zarostu¹. Można powiedzieć, że tłumaczenie Smolińskiego zostało przyjęte. Kopera² zmodyfikował je o tyle, że uznał za postać Jagiełły ukoronowanego jeźdźcę, a całą scenę nazwał »Triumfalnym wjazdem Jagiełły do Lublina po bitwie pod Tannenbergiem«. Ostatnio zgodzili się także na to tłumaczenie Starzyński i Walicki³. Wymienieni autorowie, przypisując malowidłom treść świecką, wysnuwali też z tego pewne wnioski co do wczesnego pojawienia się u nas malarstwa świeckiego i historycznego.

Objaśnienie malowideł, jako triumfalnego wjazdu króla polskiego, wydaje się mało prawdopodobnym⁴. Byłby to w każdym razie nie uroczysty wjazd, lecz wyjazd z miasta, bo miasto jest za orszakiem, a nie przed nim. Oznaczenie obrazów jako sceny z historii polskiej uważać można w naszej nauce za pewien objaw ruchu naukowego skierowanego ku historycyzmowi, a początkami swemi sięgającego aż do pierwszej połowy zeszłego stulecia. Jest to objaw tych samych dążeń, które nakazywały widzieć w galerjach królewskich katedr francuskich postacie królów Francji, lub — jeśli już sięgnąć do polskich przykładów — to nakazywały scenę zabicia smoka przez św. Jerzego (na tryptyku w kaplicy Świętokrzyskiej) uważać za przedstawienie z legendy Krakusa. Niedawno jeszcze prowadzono w nauce naszej spór na pokrewnym podłożu. Szło o pewne figury na chrzcielnicy w Trydzie, w których niektórzy uczeni widzieli portrety dynastów skandynawskich i polskich⁵.

Do tych względów dołącza się jeszcze rzadkość przedstawień historycznych w średniowieczu, zwłaszcza w XIV w. i z początkiem XV w. Na terenie Włoch XIV wieku znamy tylko nieliczne przykłady świeckich obrazów historycznych, na północy trafiają się one jeszcze rzadziej⁶. Najczęściej bywają to ilustracje do dziejów starożytnych (np. historia Aleksandra Wielkiego lub wojna trojańska), nie tak licznie spotykamy ilustracje wypadków współczesnych, jak np. we fresku Lippo Vanni, przedstawiającym bitwę pod Val di Chiana (r. 1372)⁷ lub we fresku Aretina z historią papieża Aleksandra III⁸. Przykłady takie mnożą się od połowy wieku XV, tak we Włoszech jak i na północy. Ale mimo że przykłady malarstwa historycznego w ciągu XV w. we Włoszech będą się trafiać coraz częściej (np. bitwy Uccella), to jeszcze portrety współczesnych osobistości i wypadki dziejowe będą często przemycane pod płaszczem religijnej anegdoty (Gozzoli, Ghirlandajo).

Na terenie Polski z początkiem XV w. odmalowanie w kościele jakiegoś triumfu królewskiego wydaje się tak wyjątkowym wypadkiem — zważywszy rzecz w proporcji do sztuki zagranicznej — że będzie chyba niezbyt śmiałym przypuszczeniem, iż mamy scenę treści religijnej. Jeśli zaś tak, to dzieje Trzech Królów są tym tematem, który najlepiej odpowiada zachowanemu fragmentom lubelskim.

Obszerna monografia Kehrer⁹ wyczerpująco opisuje różne typy przedstawień hołdu Trzech Królów w sztuce. W XIV wieku rozpowszechnił się typ hołdu oparty genetycznie o misterja kościelne (jego przykładem byłby Hołd Trzech Królów w Łądzie). Na przełomie XIV i XV w. następuje w przedstawianiu misterjów zmiana. Zaczyna się je odgrywać na placach i rynkach miejskich, przez co tracą swój kościelny charakter, stają się widowiskiem. Całą wagę kładzie się odtąd na stronę widowiskową (świąteczność orszaku królewskiego), a nie na stronę religijną¹⁰. Także pod koniec wieku XIV zyskuje ogromną poczytność legenda o Trzech Królach, napisana przez Jana z Hildesheim. Barwne opowiadanie o bogatych monarchach Wschodu zostaje w krótki czas po napisaniu przetłumaczone z łaciny prawie na wszystkie języki europejskie. Natrafiamy na nie także i w Polsce już w r. 1389. Jest to tłumaczenie niemieckie, zachowane w Bibliotece Kapituły Przemyskiej. Tłumaczenie polskie legendy, jeszcze nieudolne i ciężkie, również istnieje; pochodzi wszelako z końca XV w.¹¹

¹ Sprawozdania etc., IX (1915), p. 285. ² Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, Kraków 1925, p. 107. ³ Starzyński J. i Walicki M., *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929, p. 45. Również Brückner A., *Dzieje kultury polskiej*, I, Kraków 1930, p. 622, przyjął powyższe tłumaczenie. ⁴ Objawienia św. Brygidy (wydane kilkakrotnie drukiem w Polsce, cf. Estreicher, *Bibliografia polska*, XIII, p. 384), z których jedno dotyczyć ma zwycięstwa Jagiełły (Jahela) nad Krzyżakami, nie dostarczają tematu, który byłby zgodny z malowidłem lubelskim. (W sprawie objawień św. Brygidy cf. też Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, IX, 1915, p. 300). ⁵ Szerzej o tem pisze Gębarowicz M., *Początki kultu św. Stanisława i jego średniowieczny zabytek w Szwecji*. *Rocznik Ossolineum*, I—II, Lwów 1928, pp. 99—102. ⁶ Marle R. van, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance. La vie quotidienne. La Haye 1931, rozdz. I: Le noble i VI: La guerre.* ⁷ Marle R. van, *The development of the italian schools of painting*, II, The Hague 1924, p. 464, fig. 303. ⁸ *Ibidem*, III, p. 603, fig. 341. ⁹ Kehrer H., *Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1909, dwa tomy. ¹⁰ Kehrer H., o. c., II, p. 270 sq. ¹¹ Brückner A., *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, III, Warszawa 1904, p. 54 sq.

W legendzie Jana z Hildesheim, w rozdziale XII, natrafiamy na opis pochodu Trzech Królów, spotkania się ich na górze Kalwarji. Temat ten pociągał malarzy XV wieku. Wytworzył się w sztuce typ widowiskowy pochodu Trzech Królów, na który obok literatury wywierają znaczny wpływ wspomniane wyżej przedstawienia i widowiska. W sztuce włoskiej dwa najbardziej znane przykłady tego typu, to obraz Gentile da Fabriano i wspaniałe freski Gozzolego; na północy Memling stworzył na ten temat prawdziwe arcydzieło.

Długim pochodem zdążają na tych obrazach trzej magowie, by hołdować Dzieciątku. Orszak królewski składa się z niezliczonych zastępów rycerstwa i dworzan, przybranych w lśniące zbroje i kosztowne szaty. Scena cała rozgrywa się na tle miasta, Jerozolimy, bo często w obrazach mamy przedstawioną równocześnie scenę spotkania się Trzech Królów na górze Kalwarji.

Jeśli — wracając do fragmentów lubelskich — będziemy się starali wytłumaczyć ich treść legendą Trzech Królów, to nasunie się następujące objaśnienie: miasto w głąbi jest Jerozolimą, od której jadą Trzej Królowie z orszakiem rycerzy. Pierwszym wyraźnie dającym się oznaczyć co do swej godności jest młody król poprzedzany przez giermka. Dwaj inni znajdowali się na przedzie pochodu, którego całości dziś brak — wszak posiadamy tylko fragmenty malowideł. Może jeden z królów zsiadł już z konia i klęczał przed Madonną z Dzieciątkiem, wręczając dar. Czy brodaty rycerz, jadący na przedzie zastępu żołnierzy, nie jest także królem, wydaje się dziś kwestją trudną do rozstrzygnięcia spowodu zniszczenia malowideł.

Jeśli idzie o analogiczne przedstawienia zagranicą, to przykładów mniej lub więcej zbliżonych posiadamy stosunkowo dość wiele. Malowidła w kaplicy złotników w Augsburgu¹, pochodzące z tego samego czasu (r. 1420), co fundacja kościoła brygitek i przypuszczalnie nasz fryz, wykazują przy porównaniu wiele podobieństw z malowidłami lubelskimi (architektura, zbroje, hełmy i t. d.). Zato jeśli idzie o układ ikonograficzny, to scena w Augsburgu różni się od naszego zabytku. Mamy tam przedstawione spotkanie się Trzech Królów na górze Kalwarji. Z trzech różnych stron nadjeżdżają w otoczeniu rycerstwa królowie. Układ ten jest trudniejszy, wszak wymaga znajomości trzeciego wymiaru; wątpliwe jest, aby trafić się mógł w naszym malarstwie z początku XV wieku.

Dr Karol Estreicher przedłożył drugi komunikat p. t. *Treść niektórych minjatur w kodeksie Bema*; rozszerzony i uzupełniony ukazał się w druku p. t. *Minjatury kodeksu Bema, oraz ich treść obyczajowa*, w »Roczniku Krakowskim«, tom XXIV, Kraków 1933.

W dyskusji dr Ameisenowa zwraca uwagę, że wyobrażenia ludzi, wykonujących zawody, należą wtedy do rzadkości. Dr Ameisenowa znalazła w Bibliotece Kapitulnej w Pradze rękopis czeski Jakóba de Cesulis: *De moribus et officiis viventium* (sygn. 9—42), z lat około 1430—40, zawierający szereg minjatur z wyobrażeniami zawodów; dr A. przypuszcza, że może należałoby poszukać związków stylistycznych kodeksu Bema z minjaturami czeskiemi XV/XVI w., w szczególności z kancjonałem Litomierzyckim z lat 1510—14 i z rękopisem czeskim: *Żywoty Ojców św. na pustyni* w Bibliotece Uniw. w Pradze (sygn. XVII A. 2).

Ks. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat p. t. *Opony i kobierce w Katedrze Wawelskiej według inwentarzy z r. 1563 i lat następnich*.

Posiedzenie z dnia 3 listopada 1932.

Prof. dr Wojśław Molè przedstawił pracę p. t. *W sprawie problemu socjologicznego w historii sztuki*.

Rozprawa nie podejmuje na nowo zasadniczej dyskusji o sztuce jako zjawisku społecznym, lecz porusza tylko jedną z podstawowych stron zagadnienia, przyczem opiera się na następujących rozważaniach.

Związek, zachodzący między społeczeństwem a artystą i jego dziełem, jest faktem, którego nie trzeba dopiero udowadniać; istoty tego faktu w niczem nie zmieniają różne możliwości i stopniowania owego związku. Wobec tego nie ulega żadnej wątpliwości, że badanie zjawisk artystycznych pod kątem widzenia socjologicznym jest w zupełności uzasadnione. Pozostaje jednak kwestja, czy historia sztuki, ujęta socjologicznie, jest wogóle jeszcze historją sztuki w ścisłym słowa znaczeniu, a jeżeli tak, to jak daleko sięgają w jej ramach granice problemu socjologicznego, oraz na jakie pytania w dziedzinie historii sztuki rozwiązania tego problemu mogą dawać odpowiedzi. Rozumie się przytem, że socjologiczne badanie sztuki może dotyczyć tylko wzajemnego stosunku między sztuką a społeczeństwem i że wszystko, co należy do artystycznej twórczości czysto indywidualnej, w jego zakres

¹ Kehrer H., o. c. II, p. 270, fig. 317.

wchodzić nie może. Ponieważ zaś to, co w dziele sztuki jest istotnie twórcze, wynika z indywidualności, tkwi już w tem samym silne ograniczenie możliwości problemu socjologicznego.

Celem określenia wzajemnych stosunków między twórczością artystyczną a społeczeństwem można wybrać drogę dwojaką; pierwsza prowadzi od sztuki do społeczeństwa, druga w kierunku odwrotnym. W pierwszym wypadku punktem wyjścia jest rozbiór poszczególnego dzieła sztuki, względnie całokształtu twórczości danego artysty. Przytem powinna być naturalnie uwzględniana nietylko strona socjalna jako działająca oraz sztuka jako strona reagująca, lecz powinna być brana pod uwagę także sztuka pod kątem widzenia jej działalności społecznej. Jeżeli ma być jednak cały nacisk kładziony na społecznej stronie sztuki, to należy wybrać niechybnie także drogę drugą, która prowadzi od społeczeństwa jako pierwiastka aktywnego w twórczości artystycznej — do sztuki. Właściwym przedmiotem badania wtedy oczywiście jest nietylko sztuka sama, ile różne grupy społeczne jako artystyczne czynniki współtwórcze. Celem łatwiejszego rozgraniczenia różnych możliwości przydatne jest przejrzyste uszeregowanie grup społecznych oraz ich właściwości, zapożyczone z prac J. St. Bystronia; jest ono całkiem schematyczne i nie zmusza do żadnych wiążących wniosków. Według tego schematu należy wszelkie grupy społeczne badać pod kątem widzenia: 1) etnicznym, przyczem wchodzi w rachubę poszczególne części składowe grupy; 2) zjawisk grupy w przestrzeni (zwłaszcza kolonizacji i migracji); 3) struktury myślowej i wspólnoty intelektualnej, jej rozwoju i transformacji; 4) jej psychologii społecznej; 5) jej problemów organizacyjnych.

Na podstawie tego pomocniczego schematu, który oczywiście tylko sztucznie rozgranicza poszczególne punkty widzenia, gdyż w rzeczywistości wszystkie one z sobą się wiążą, oświetla autor funkcje poszczególnych właściwości grup społecznych w dziejach artystycznych zapomocą charakterystycznych przykładów. Wynik jest następujący.

Różnicom etnicznym, jakie istnieją między grupami, odpowiadają różnice w zasadniczym nastawieniu względem twórczości artystycznej i jej charakteru. Z tem wiąże się ściśle dalsza właściwość wszelkich grup etnicznych, która jest zależna od każdorazowego stadium ich zróżnicowania społecznego i stwarza zarazem podobieństwa między grupami, pozatem odmiennymi; im mniej zróżnicowana jest pod względem społecznym jakaś grupa, tem bardziej jednolite jest oblicze jej sztuki. Gdy zaś zjawiają się w grupach etnicznie różnych podobne formy społeczne, wywołuje ta zmiana także zjawiska artystyczne, które są — choćby w pewnej mierze — do tamtych podobne. Z drugiej strony zmiany w strukturze etnicznej jakiejś grupy pociągają za sobą zmiany w charakterze jej sztuki, co staje się widocznem zwłaszcza w sztuce wielkich epok przejściowych (np. w późnej starożytności i wczesnem średniowieczu).

Nierozłącznie związany z etnicznym jest moment geograficzny, ponieważ każda grupa istnieje w określonej przestrzeni, a może także migrować lub kolonizować obce obszary. Podstawowy charakter pierwotnej przestrzeni posiada znaczenie decydujące nietylko dla materiału i techniki (np. architektura drewniana lub kamienna), lecz stwarza także pewne psychiczne dyspozycje, które odbijają się w sztuce. Wraz z grupami wędruje także ich sztuka, przyczem może na nowych obszarach ulegać zmianom społecznym. Cały np. kompleks problemów, dotyczący stosunków między Wschodem a Zachodem, jest do pewnego stopnia geograficzno-społecznie zabarwionym problemem historii sztuki. To samo można powiedzieć o wszelkiej ekspansji artystycznej, np. o rozrastaniu się sztuki greckiej do hellenizmu, do późnej starożytności i jeszcze dalej aż do bizantynizmu, — o wszelkiej t. zw. sztuce prowincjonalnej, o sztuce różnych zakonów, o rozpowszechnieniu sztuki odrodzenia włoskiego w Europie i t. d. Także sztuka ludowa do pewnego stopnia należy do tego rozdziału. Jasne jest, że badanie tego rodzaju zjawisk nie może się obejść bez kryterjów antropogeograficznych.

Z drugiej strony nie ulega jednak wątpliwości, że uwzględnienie właściwości etnicznych i geograficznych jakiejś grupy w związku z jej sztuką nie może doprowadzić dalej, jak tylko do stwierdzenia faktów i pewnej współrzędności, zachodzącej między owymi właściwościami a ogólnym charakterem sztuki. Jak ma się sprawa z pozostałymi, wspomnianymi punktami widzenia?

Struktura myślowa grupy społecznej dochodzi do wyrazu albo w formach bardziej zasadniczych, albo w formach mniej czysto myślowych, bardziej związanych z życiem zewnętrznym; te ostatnie są jakby odbiciem pierwszych w ramach warunków życiowych i ich praktycznym zastosowaniem. Jeżeli zaliczamy do pierwszych wszelkiego rodzaju sądy rozumowe, kierunki ideowe, prądy religijne i t. p., należy do ostatnich wszystko to, w co przekształcają się pod wpływem danej struktury myślowej formy życiowe, a więc obyczaje,

moda, smak, formy religijne i t. d. By podkreślić znaczenie czynników tego rodzaju dla sztuki i dla jej oceny, wystarczy zaznaczyć, że grupa o strukturze myślowej, należącej do stopnia prelogicznego, dopatruje się w sztuce czegoś całkiem innego i czego innego od niej żąda, aniżeli grupa o racjonalistycznym nastawieniu myślowym. Toteż pierwotny »sens« jakiegoś dzieła sztuki może być prawidłowo pojęty tylko w ramach własnej grupy; gdzieindziej zaś musi się celem jego »tłumaczenia« brać w rachubę każdorazowe wspomniane czynniki. Na wspólnocie intelektualnej grupy i jej praktycznym oddziaływaniu oparte jest w pewnej mierze także wszystko, co wiąże się z kolorytem miejscowym i czasowym.

Niemniej jasne są także związki między sztuką grupy a jej psychologią społeczną i problemami organizacyjnymi. Wystarczy chyba wskazać na miejsce, które pod tym względem zajmują w grupie artysta i sztuka, dalej na krytykę sztuki, na prasę, reklamę i t. p., jakoteż na podstawy gospodarcze, na poglądy społeczne, nie wyłączając walki klasowej.

Niema więc żadnego zjawiska społecznego, którego nie możnaby w ten lub inny sposób ze sztuką połączyć. Pozostaje jednak pytanie, jakie miejsce zajmuje problem socjologiczny w historii sztuki. Wszystkie powyższe wywody potwierdziły bowiem tylko to, co było powiedziane na wstępie, t. j. że właściwym przedmiotem badań socjologicznych nie jest artysta, ani sztuka, lecz grupa społeczna jako nosicielka pewnych określonych zjawisk artystycznych, względnie te ostatnie jako właściwości danej grupy. Formy artystyczne pod tym kątem widzenia nie są uważane za coś swoistego, autonomicznego; rozpatrywane są tylko pod względem ich stosunku do grupy społecznej, do której należą. Konsekwentnie przeprowadzona socjologiczna historia sztuki miałaby wobec tego za temat człowieka zbiorowego w odbiciu rozwoju dziejowego jego kultury artystycznej. Tego rodzaju łączenie problemu socjologicznego z badaniami nad sztuką jest niewątpliwie uzasadnione. Odpowiedź będzie jednak brzmiała inaczej, jeżeli postawimy pytanie, czy historia sztuki w takim ujęciu wogóle jeszcze pozostaje właściwą historią sztuki. Albowiem niezawsze istnieją obok siebie analogiczne zjawiska społeczne i określone formy artystyczne; oprócz tego stwierdzenie takiego stanu rzeczy zbyt często zależy od interpretacji subiektywnych, i, co najważniejsze, wszystko to razem wzięte bynajmniej nie tłumaczy istoty artystycznej dzieła sztuki. Świata form artystycznych, stanowiących — czyto w ujęciu morfologicznym, czy też monograficznym — właściwy przedmiot historii sztuki, problem socjologiczny nie porusza. Celem tłumaczenia drugorzędnych, pozaartystycznych pierwiastków dzieł sztuki musi strona socjologiczna wprawdzie w każdym razie być brana pod uwagę i stanowić bez kwestji jeden z najważniejszych metodycznych środków pomocniczych pracy badawczej. Ale jako całość socjologiczne traktowanie sztuki nie należy do historii sztuki, lecz do ogólnej historii kultury, która bada wzajemne stosunki między różnymi dziedzinami ducha ludzkiego.

Dr Kazimierz Bulas przedstawił komunikat p. t. *Dwie wazy marmurowe rzekomo z dworu Stanisława Augusta*.

W związku ze zbieraniem materiału do polskich zeszytów »Corpus Vasorum Antiquorum« dowiedziałem się dzięki uprzejmości p. Kazimierza Walewskiego, właściciela majątku Tubądzin pod Kaliszem, że w sąsiednim dworze państwa Józefostwa Węgierskich, w miejscowości Brończyn, znajdują się dwie wazy marmurowe, rzekomo starożytne, niegdyś stanowiące własność króla Stanisława Leszczyńskiego, według drugiej zaś wersji, »bardziej prawdopodobnej«, pochodzące z dworu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Gościnność p. Walewskiego oraz samych właścicieli umożliwiła mi sfotografowanie i zbadanie obu zabytków (fig. 1, 2), które okazały się wprawdzie nie starożytnymi, ale dobrymi (zmniejszonymi) kopjami z XVIII w. dwu znanych kraterów marmurowych z epoki rzymskiej, z których jeden znajduje się w Uffizzi'ach we Florencji, drugi zaś w Luwrze paryskim.

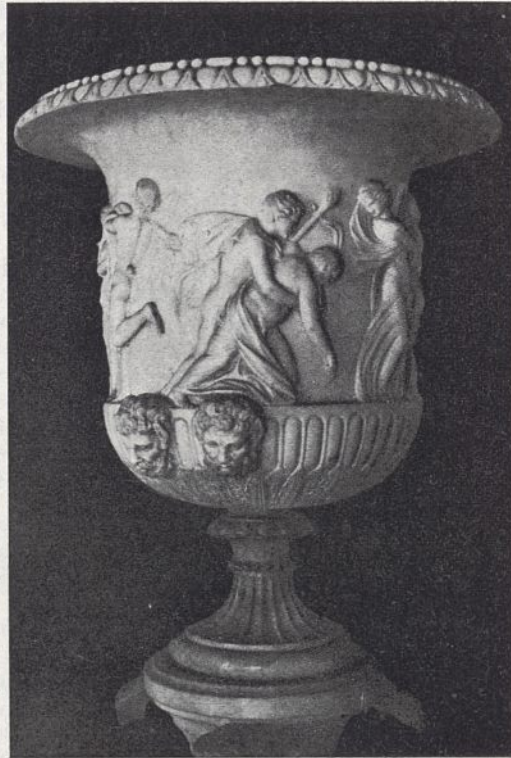
Według tradycji rodzinnej obie wazy z Brończyna dostały się pod koniec XVIII wieku z dworu króla Stanisława Leszczyńskiego, względnie króla Stanisława Augusta, w posiadanie znanego bankiera warszawskiego, Teppera. Po bankructwie tego ostatniego wziął je jako ekwiwalent za dług szambelan Cielecki, po którym odziedziczył je zięć tegoż, generał Węgierski, i w tej rodzinie pozostają one do tej pory. Co się tyczy drugiej wersji, to zbadanie katalogu rzeźb Stanisława Augusta z r. 1795 przez dra Tadeusza Mańkowskiego wykazało, że »sprawa pochodzenia obu waz ze zbiorów Stanisława Augusta musi pozostać nierozstrzygniętą, a raczej przemawia wiele za tem, że ze zbiorami temi nie miały one prawdopodobnie nic wspólnego« (List z dnia 6. VII. 1933).

Oba kratery posiadają najdokładniej te same wymiary: wysokość ich wraz z dwuczłonowym postumentem wynosi 1,84 m, z czego na same kratery wypada 0,62 m. Górny obwód obu naczyń wynosi 1,70 m. Marmur biały, drobnoziarnisty, niewątpliwie włoski. Zarówno postumenty, jak i same wazy, prócz scen figuralnych, posiadają tę samą dekorację. Bazy trójkątne są wyłożone z trzech stron płytkami z czarnego marmuru z żółtymi inkr-



1. Brończyn, dwór. Waza marmurowa z nieokreśloną bliżej sceną mitologiczną.

Fot. K. Bulas.



2. Brończyn, dwór. Waza marmurowa z korowodem bakchicznym.

Fot. K. Bulas.

stacjami i zdobne na krawędziach sznurem perłowym (astragalosem), stojące zaś na nich kolumnienki, liśćmi akantu. Same kraterzy mają u spodu, pod scenami figuralnymi, sztabki i również liście akantu, oraz po dwie brodate głowy satyrów z każdej strony, na krawędzi natomiast są ozdobione jajownikiem oraz sznurem perłowym. Pierwsza z tych waz (fig. 1), będąca kopją słynnego krateru medycejskiego w Uffizzi'ach florenckich¹, przedstawia jakąś scenę z mitologii greckiej, której znaczenie nie jest całkowicie pewne, druga zaś (fig. 2), kopja t. zw. krateru Borghese w Luwrze², korowód bakchiczny.

Oba oryginały dają nam próbkę tego przepychu, jaki panował w pałacach i ogrodach arystokracji rzymskiej epoki cesarstwa. Jakkolwiek rzeźby greckie wywożono do Italii całymi tysiącami, mimo to zapotrzebowanie przewyższało znacznie podaż, i dlatego zgłaszano masowe zamówienia na nowe prace u rzeźbiarzy ateńskich, którzy w tym czasie osiedlali się licznie w Rzymie. Przy ogromnej produkcji artystycznej i braku wielkich talentów trzeba było zastępować brak inwencji przekształcaniem i kombinacją starszych typów i kompozycji. W ten sposób powstawały dzieła, zwracające uwagę pięknem wykonaniem, okazałością kompozycji i bogactwem ornamentów, ale pozbawione cech prawdziwej indywidualności, czem także tłumaczy się niepewność w interpretacji tematowej, jak to ma miejsce na kraterze medycejskim. Jest to t. zw. szkoła nowoattyczna, sięgająca swymi początkami II wieku przed Chr., ale działająca w Rzymie głównie w I w. przed Chr. i w I w. po Chr.³

Wazy z Brończyna dzielą wszystkie zalety i wady swych starożytnych wzorów. Zostały one wykonane niewątpliwie we Włoszech, bo i krater Borghese, znaleziony w w. XVI w Rzymie⁴,

¹ Amelung W., Führer durch die Antiken in Florenz, München 1897, p. 79 sq.; Brunn-Bruckmann, Denkm. d. gr. u. röm. Skulptur, tekst do tabl. 725, fig. 10 i 11; Österr. Jahresh. XVI, 1913, pp. 33 sqq.
² Fröhner W., Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre, Paris 1878, p. 247; Clarac-Reinach, tabl. 130 sq., 142 i tabl. 131. ³ Hauser Fr., Die neuattischen Reliefs, Stuttgart 1889.
⁴ Fröhner W., l. c.

pozostawał tamże w Villa Pinciana aż do r. 1806, kiedy to został wywieziony do Paryża¹. Cowięcej także krater medycejski, znany już w połowie XVII wieku, znajduje się we Florencji dopiero od r. 1780, przedtem zaś przebywał w bliskim sąsiedztwie krateru Borghese, a mianowicie w willi Medyceuszów na Monte Pincio w Rzymie². Jest zatem bardzo prawdopodobne, że obie kopje zostały sporządzone równocześnie w Rzymie przez tego samego artystę i przewiezione do Polski.

Posiedzenie z dnia 12 stycznia 1933.

Przewodniczący poświęcił krótkie wspomnienie pośmiertne świeżo zmarłemu współpracownikowi Komisji, prof. Oswaldowi Balzerowi, którego obecni wysłuchali stojąc.

Następnie przewodniczący zawiadomił, że Ministerstwo Poczty i Telegrafów, zamierzając wydać w rocznicę stwoszkowską okolicznościowe znaczki pocztowe, zapytuje Akademię, jak właściwie powinno się pisać nazwisko artysty: Stosz, czy Stwosz. W związku z tem wyłoniła się dyskusja, w której zabierali głos pp. przewodniczący, prof. Szydłowski, prof. Semkowicz, dyr. Chmiel i inż. Lepszy. W konkluzji Komisja upoważniła przewodniczącego do odpowiedzi, że pisownię »Stwosz« uważać należy z wielu względów za właściwą, przede wszystkim zaś dlatego, że jest uświęconą tradycją.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedłożył pracę p. t. *Średniowieczna katedra ormiańska we Lwowie*.

Rozprawa ta, uzupełniona opracowaniem innych zabytków ormiańskich, ukazała się w pierwszym zeszycie VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki« p. t. Sztuka Ormian lwowskich.

W dyskusji prof. dr Molè podkreślił jako ważną zdobycz autora związanie katedry ormiańskiej we Lwowie z kościołami w Kaffie, a usunięcie katedry w Ani na plan dalszy. Omurowanie katedry lwowskiej krążgankami dopiero w XVI w. jest ciekawym przykładem tak późnego nawiązania do pierwotnych tradycji ormiańskich. Może istnieje tutaj związek z podobnym faktem późniejszego dobudowania portyków przy trzechnawowym soborze św. Zofji w Kijowie.

Prof. dr Gąsiorowski stwierdza na marginesie twierdzenia autora, uzależniającego częściowo wędrówkę form armeńskich od układu geograficznego (morze Czarne i dział wód w Europie), że stanowisko to można uważać za deterministyczne. Prof. G. broni indeterminizmu w antropogeografji sztuki, t. zn. twierdzi, że nie można a priori przyjmować związków między rozwojem form artystycznych i ich wędrówkami a czynnikami antropogeograficznymi.

Prof. dr Szydłowski zapytuje, o ile rekonstrukcja katedry lwowskiej oparta jest o badania fundamentów.

Czł. Mańkowski odpowiada, że narazie dostęp do podziemi jest niemożliwy, i dlatego rekonstrukcja opiera się na badaniu wątku murów przyziemia.

Posiedzenie z dnia 26 stycznia 1933.

Dr Juliusz Starzyński streścił pracę p. t. *Wilanów, dzieje budowy za Jana III*.

Praca ta ukazała się w V tomie »Studjów do dziejów sztuki w Polsce«, wydawanych przez Politechnikę Warszawską.

W dyskusji ks. doc. dr Kruszyński podnosi, że Sobieski, studjując na Uniwersytecie w Padwie, mógł się tam zaznajomić z architekturą włoską. Dachy wysokie pojawiają się we Włoszech tylko w okolicach Padwy.

Doc. dr Komornicki zauważa, że Boy, który brał udział we »fabryce« wilanowskiej, jest prawdopodobnie tym samym, który jako Adolphus Boy Dantiscanus rysował dla króla Władysława IV widok oblężonego Smoleńska, rytowany przez Salomona Severyego.

Dr Dobrzycki zapytuje, czy autor w swych poszukiwaniach nie napotkał jakiej wzmianki o Ghislenim, architekcie Zygmunta III i Władysława IV?

Arch. Stryjeński zapytuje, skąd się wzięły archiwalja, dotyczące budowy pałacu wilanowskiego, w Tajnym Archiwum w Berlinie.

Dr Starzyński odpowiada, że archiwum rodu Sobieskich było w posiadaniu królewicza Jakóba i w związku z jego kolejami życiowemi pozostawało zrazu we Wrocławiu, a potem przeniesione zostało do Tajnego Archiwum w Berlinie. — O architekcie Ghislenim żadnej

¹ Mau A., Katalog der Bibl. des D. Arch. Inst. in Rom, I, p. 1292, s. v. Borghese. ² Hauser Fr., o. c. p. 75.

wiadomości nie znalazł; wiadomo tylko o nim napewno, że wykonywał *Castrum doloris* dla Karola Wazy. — Nie znalazł potwierdzenia wiadomości, jakoby Sobieski studjował w Padwie; jeżeli był we Włoszech, to chyba tylko przejazdem.

Posiedzenie z dnia 16 lutego 1933.

Dr Alfred Lauterbach przedłożył referat p. t. *Objektywne i subiektywne kryteria w historii sztuki*.

Na wstępie autor zaznacza, że historia sztuki jako nauka wartościująca nie może osiągnąć obiektywności nauk ścisłych, ponieważ wszelkie sądy wartościujące są sądami względnymi. Jednak należy dążyć do takich sądów, w których względność jest najbardziej ograniczona, a to przez stosowanie kryteriów możliwie pewnych, ustabilizowanych. Używanie takich kryteriów jest w historii sztuki niezmiernie trudne, ponieważ twórczość artystyczna i oddziaływanie sztuki powiązane są czynnikami pozaintelektualnymi. Z tych też powodów nie można całkowicie usunąć ani momentów emocjonalnych, ani podejścia psychologicznego i socjalnego, gdyż nawet przy stawianiu izolowanych zagadnień formy, nie możemy oddzielić subiektywności sztuki od obiektu świata. Każde dzieło sztuki jest czymś indywidualnym i samodzielnym, jednocześnie zaś pokrewnym, zbliżonym i analogicznym. Stąd też cała trudność naukowego doń podejścia. Jednak należy dążyć do takich metod, które ograniczają dowolność sądów subiektywnych.

Za kryteria najbardziej obiektywne uważa autor kryteria analitycznoformalne, które mają tę wyższość nad innymi, że pozwalają na abstrahowanie od czynników pozaestetycznych, na zachowanie czystości linii myślowej i na wypatrywanie wewnętrznej mechaniki form. Autor poddaje krytyce pojęcie »Kunstwollen« oraz psychologiczne interpretacje stylów, twierdząc, że tam, gdzie pojęcie »duch« lub »wola formy« nie posiada pokrycia analitycznoformalnego, tam jest pojęciem mistycznym. Autor przyznaje, że postawienie historii sztuki na gruncie badań czysto formalnych jest zacieśnieniem zagadnień i nie prowadzi dalej, niż do uszeregowania dzieła sztuki pod względem chronogenetycznym i terytorjalnym. Mimo to staje na stanowisku, iż głównym zadaniem historii sztuki jest morfologia, ponieważ zawiera ona najwięcej pierwiastków obiektywnych i naukowych, gdy tymczasem psychologiczne i socjologiczne interpretacje oraz posiłkowanie się analogiami, zaczerpniętymi z innych przejawów kultury, prowadzi do sądów subiektywnych, opartych na pierwiastkach zmiennych, trudnych do ujęcia, oraz na nieudowodnionych związkach przyczynowych. W stosunku do estetyki autor twierdzi, że estetyka jako dyscyplina filozoficzna nie jest wogóle podstawą dla historii sztuki, gdyż historia sztuki nie zajmuje się abstrakcyjnym pojęciem piękna, lecz jest historią kształtów. Estetyka, którą posilkuje się musi historia sztuki, jest estetyką pragmatyczną, uzyskaną drogą doświadczenia. W szczególności estetyka normatywna jest dla historii sztuki bez znaczenia. Gdyby historia sztuki przyjęła kryteria estetycznonormatywne, skostniałaby w normach apriorycznych, nie rozwiązując zagadnień morfologicznych, które autor uważa za istotną treść historii sztuki.

W dyskusji prof. dr Molè zauważa, że wartościowanie w historii sztuki prowadzi do kwestji historyzmu, który przeżywa kryzys. Wyjście z niego leży w poznaniu faktu, że każda epoka stwarza sobie własny obraz przeszłości. W kwestji paralelizmu historii sztuki i historii kultury uważa, że niewszystkie przykłady autora były dobrane szczęśliwie. W odniesieniu do pojęć Wölfflina stwierdza, że w niektórych wypadkach nie dadzą się one zastosować (np. w odniesieniu do sztuki bizantyńskiej); mogą być kryteriami tylko dla pewnej sztuki i pewnych epok. Dvořáka »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« nie należy uważać już za filozofję sztuki; jest to tylko przekroczenie zwykłych ram historii sztuki i umieszczenie jej na szerszej podstawie historii kultury. Prof. Molè kwestjonuje pojęcie historii sztuki jako tylko nauki o kształcie (morfologii sztuki); nie można bowiem pomijać zagadnienia indywidualnej twórczości artysty i nie można obejść się bez psychologicznych zagadnień. Zaznacza wkońcu, że zdania Mâle'a w odniesieniu do tych kwestyj nie można uważać za normatywne, gdyż uczony ten jest przede wszystkim ikonografem.

Prof. dr Gąsiorowski twierdzi, że z samego pojęcia kryterjum wynika, iż mogą istnieć tylko kryteria obiektywne; zresztą należy podać definicję pojęcia kryterjum, a nie można mówić ogólnie o kryteriach subiektywnych, obiektywnych, abstrakcyjnych lub psychologicznych. Wobec tego trzeba także przeprowadzić systematyczną klasyfikację kryteriów, stosowanych do badań nad sztuką. — Paralelizm zjawisk artystycznych w stosunku do innych zjawisk kulturowych niezawsze obowiązuje, czyli raczej należałoby mówić o funkcjonalnych związkach między sztuką a religią i t. d. Prof. G. uważa za najbardziej istotną i najważniejszą część referatu wysunięty przez autora postulat ujęcia historii sztuki jako

morfologii. Wkońcu przeprowadza krytykę sposobu ujęcia przez autora stosunku pojęcia typu do stylu i odrzuca kilka twierdzeń szczegółowych, jak o stosunku t. zw. baroku hellenistycznego do sztuki epoki Fidjasza.

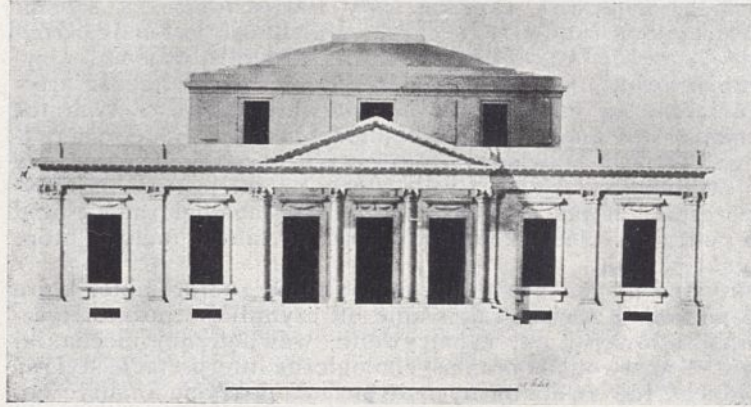
Czł. Pagaczewski powiada, że sprowadzenie historii sztuki tylko do zagadnienia formy, to droga najmniejszego oporu, na której uczeni nie zechcą pozostać. Obiektywizm uważa prof. P. za bardzo względny.

Dr Świerz-Zaleski odnośnie do kryterjów subiektywnych podkreśla — wbrew zdaniu prof. Gąsiorowskiego — że jednak kwestje wycucia i pierwiastki uczuciowe są bardzo

ważne, gdyż sztuka właśnie działa głównie na uczucie, a nie na intelekt.

Drowi Świerz-Zaleskiemu prof. Gąsiorowski odpowiada, że nie kwestjonował znaczenia pierwiastków uczuciowości w historii sztuki, lecz wystąpił jedynie przeciw nazwaniu ich kryterjami.

Prof. dr Szydłowski stwierdza, że historia sztuki ma tę wyższość nad historią polityczną, że ma do czynienia z za- bytkami, które trwają, a nie z faktami, które przeminęły. Kryterjów obiektywnych dotychczas nie ustalono i prof. Sz. nie wierzy w możliwość ich ustalenia. Sztuka jest subiektywna; wyrasta z emocji, i dlatego podejście do przejawów



3. Stanisław Kostka Potocki, projekt przebudowy teatru warszawskiego, podpisany: »Projet pour la reforme de l'ancien théâtre de Varsovie par le comte St. P.« Warszawa, Biblioteka Narodowa.

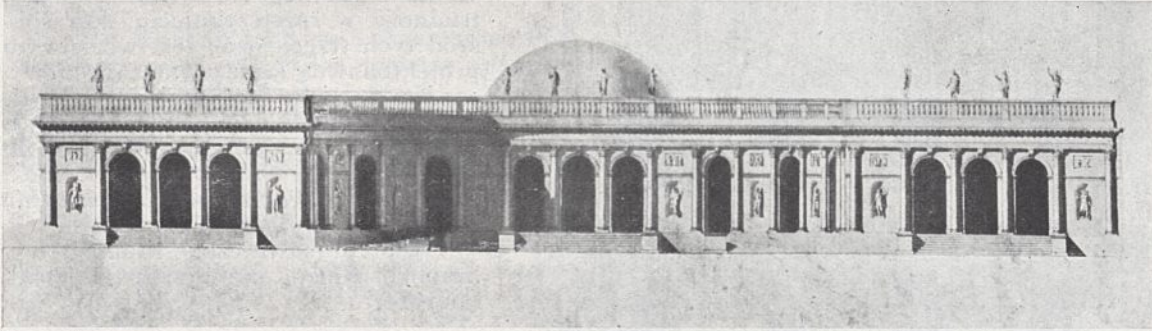
artystycznych powinno być subiektywne. Z im gorętszym subiektywizmem podchodzi ktoś do dzieła sztuki, tem większą wartość mają jego badania dla współczesnych. Zatem wartość historii sztuki zależna jest od siły sugestji historyka sztuki. By jednak swe przekonania móc narzucić otoczeniu, musi historyk sztuki oprzeć je na jaknajbardziej gruntownych podstawach i wynikach badań.

W odpowiedzi dr Lauterbach zaznacza, że jego referat powstał jako protest przeciw dotychczasowemu, psychologicznemu podejściu do sztuki. W odniesieniu do subiektywizmu przynajmniej, może służyć do poznania prawdy. Kwestję wartościowania wysunął, aby podkreślić wartościowość sądów. Paralelizmem chciał tłumaczyć związek przyczynowy między poszczególnymi zjawiskami. Sam nie wierzy, by historia sztuki mogła być tylko morfologją; tę ostatnią jednak uważać należy za podstawę do badań. W zasadzie zgadza się ze zdaniem prof. Gąsiorowskiego, że nie mogą istnieć kryteria subiektywne, jednak we wszystkich t. zw. kryterjach obiektywnych znaleźć można zawsze pewną dozę subiektywizmu. Kwestji typu już nie chce poruszać, jako że kwestja ta przekracza ramy jego referatu.

Dr Alfred Lauterbach przedłożył komunikat p. t. *Stanisław Kostka Potocki jako architekt.*

Stanisław Kostka Potocki należy do najciekawszych postaci polskich z końca XVIII i pocz. XIX wieku. Intelktualista i racjonalista w duchu francuskim, był wszechstronnie uzdolniony, rzutki i czynny. Wystarczy wspomnieć, że brał udział w pracach prawodawczych sejmu czteroletniego, był jednym z twórców Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, członkiem Komisji Rządowej w r. 1807, później prezesem Rady Stanu, dyrektorem Edukacji Narodowej, inicjatorem wielu instytucyj publicznych, ministrem Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. za Królestwa Kongresowego i prezesem senatu w r. 1818, wreszcie autorem słynnej »Podróży do Ciemnogrodu« oraz tłumaczem Winckelmanna. Poglądy artystyczne Potockiego ujawnił Tadeusz Mańkowski w pracy swojej »O poglądach na sztukę za czasów Stanisława Augusta«, gdzie też zaznaczył, że Potocki był do pewnego stopnia twórcą w zakresie architektury. Zważywszy, że wiek XVIII miał do architektury szczególne i szeroko rozpowszechnione zamiłowanie, że była ona nawet tematem rozmów salonowych, a znajomość jej należała do dobrego tonu nawet dla kobiet, nie może dziwić nikogo, że człowiek tej kultury co Potocki, w dodatku generał artylerji, a zatem wykształcony poniekąd inżyniersko, był bliski architekturze. Mańkowski (w wymienionej pracy) stawia zapytanie, czy Potocki wyszedł poza

szkicowe koncepcje w notatniku swej podróży po Włoszech. Odpowiedź dają bogate materiały biblioteki wilanowskiej, darowanej w r. 1932 Państwu przez Adama Branickiego. Materiały te, poza licznymi szkicami i rysunkami szkolnymi Potockiego, zawierają teki oprawne w tekturę, posiadające na odwrocie następujące adnotacje: 1) 8 dessins pour une campagne que la pr. Lubomirska voulait bâtir de la composition du cte St. Potocki. 2) Plan, coupe et élévation d'un théâtre pour Varsovie en conservant à peu près la cage de celui d'aujourd'hui, ce qui a beaucoup généré le plan. 4 dessins (fig. 3). 3) Différentes idées que j'avais donné pour une église et une place qui devait se faire à Varsovie au frais de la République en mémoire de la Constitution du 3 Mai. 11 pièces. — Wszystkie wymienione objaśnienia pisane są ręką samego Potockiego, co potwierdzają następujące adnotacje: écrit de la main du cte St. Potocki A. P. (Aleksander Potocki). Oprócz tego istnieją teki, nieposiadające wyjaśnień

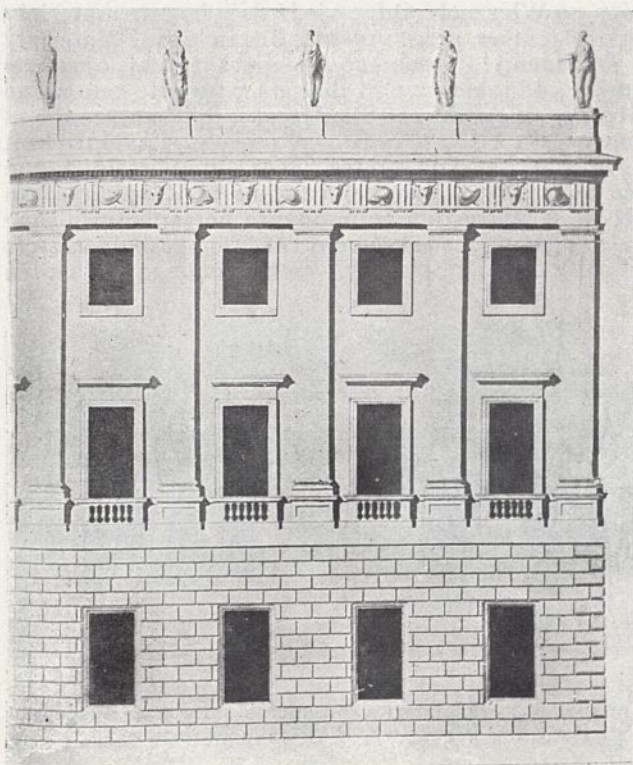


4. Stanisław Kostka Potocki, projekt muzeum, podpisany: »Projet des bâtimens pour un Musée des beaux arts de la composition de cte St. Potocki«. Warszawa, Biblioteka Narodowa.

ręką autora, lecz z napisami: *Projet des bâtimens pour un Musée des beaux arts de la composition de cte St. Potocki* (fig. 4). *Compositions et plans par le cte Stanislas Potocki* (fig. 5). *Brouillon d'architecture par le cte Stanislas Potocki*.

Rozumie się samo przez się, iż położenie socjalne Potockiego oraz różnorodne czynności i zainteresowania nie pozwalały mu zostać architektem wykonawcą. Należy też przypuszczać, iż żaden z jego projektów urzeczywistniony nie był z wyjątkiem może fasady kościoła bernardynów w Warszawie, jak twierdzi Ciampi pomysłu Potockiego, wykonanej przez Aignera. Projekty Potockiego mimo silnego akcentu akademickiego w duchu Palladia, którego był wielbicielem, wykazują jednak takie opanowanie form architektonicznych i taką dojrzałość, że ich autor za architekta poczytywany być może, tem więcej że i współcześni architekci uważali go widocznie za kolegę, jak to wynika z następującego przykładu. Wiadomo, że Staszic powołał z Florencji do Warszawy Antoniego Corazziego, któremu powierzył budowę swego pałacu, przeznaczonego na siedzibę Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Była to pierwsza praca Corazziego w Warszawie, liczącego wówczas lat 24 i z natury rzeczy niemogącego mieć wielkiego doświadczenia praktycznego. Widocznie projekt jego budził zastrzeżenia, skoro Potocki jako prezes Towarzystwa powołał Piotra Aignera do udzielenia uwag swoich »w rysunku i na piśmie«. W jednym z protokołów posiedzeń Towarzystwa znajduje się następujący ustęp ręki Aignera: »Czyniąc zadość wezwaniu, uczyniwszy uwagi nad planem budowy domu i wskazawszy na potrzebę odmian w pewnych względach, złożył swoją tę pracę prezesowi Towarzystwa i koledze Stanisławowi Potockiemu«. Nazwanie Potockiego kolegą zdaje się wskazywać, iż architekci za takiego go uważali, w szczególności zaś Aigner. Nie należy też zapominać, że Potocki miał znakomite teoretyczne przygotowanie do historii architektury, o czym świadczą jego »Notes des principaux ouvrages françois sur l'architecture« oraz przedmowa ks. Sebastjana Sierakowskiego do jego dzieła o architekturze.

W dyskusji dr Dobrzycki przedłożył fotografię »Projekt reformy facjaty katedry krakowskiej«, wykonanego przez ks. Sebastjana Sierakowskiego i opatrzonego datą 18 sierpnia 1788 roku (fig. 6). Projekt ten, nieliczący się zgoła z gotyckim charakterem kościoła, odznacza się trafnym wyczuciem proporcji, poprawnością w rozłożeniu mas i pewną szlachetną monumentalnością. We wszystkich szczegółach przypomina on równoczesną fasadę



5. Stanisław Kostka Potocki, projekt pałacu, podpisany: »Stanislaus Potocki fecit et inv. Romae A. 1775«. Warszawa, Biblioteka Narodowa.

dzenie odbyło się pod przewodnictwem najstarszego z obecnych na niem członków Akademii, prof. Wł. Demetrykiewicza. Sekretarz odczytał nadesłane przez czł. Lepszego wspomnienie pośmiertne, którego obecni wysłuchali stojąc.

Posiedzenie z dnia 27 kwietnia 1933.

Wobec tego, że urzędujący zastępca przewodniczącego, czł. L. Lepszy, nie mógł przybyć na posiedzenie, przewodnictwo objął uproszony przezeń czł. Wł. Demetrykiewicz, który na wstępie poświęcił wspomnienie pośmiertne arch. Sławomirowi Odrzywolskiemu¹. Obecni uczcili pamięć Zmarłego przez powstanie.

¹ Sławomir Odrzywolski, urodzony w roku 1846, zmarły dnia 3 kwietnia 1933 roku, odbył studia architektoniczne w latach 1864—1869 w krakowskim Instytucie Technicznym i w berlińskiej Akademii Budowlanej. Już w Berlinie, gdzie pracował do roku 1878, zwrócił na siebie uwagę. Między innymi powierzono mu przebudowę i zaprojektowanie całego urządzenia wnętrza pałacu przy Wilhelmstrasse, nabytego przez rząd niemiecki od Radziwiłłów i przeznaczonego na mieszkanie służbowe kanclerza Bismarcka. W roku 1878 został profesorem Instytutu Techniczno-Przemysłowego w Krakowie. W Krakowie też do końca życia pracował. Wybudował szereg kamienic i gmachów, odnowił kaplicę Zygmuntowską, a potem katedrę na Wawelu. Zdjęcia pomiarowe i badania murów, dokonane przezeń podczas robót w katedrze krakowskiej, stały się podstawą architektonicznej części dzieła Tadeusza Wojciechowskiego o tej świątyni. Przeprowadził też odnowienie fary w Bieczu. W latach 1887—1913 był jednym z konserwatorów zabytków sztuki w ówczesnej Galicji zachodniej. Pociągała go także praca naukowa, zwłaszcza na polu architektury renesansowej, której był gruntownym znawcą. Ogłosił drukiem *Renesans w Polsce* (1899), sześć zeszytów *Zabytków przemysłu artystycznego w Polsce* (1894), oraz w »Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce« rozprawę p. t. *Zamek w Baranowie i szereg cennych komunikatów*. Nadto w latach 1880—1882 zaczął wydawać materiały do odnowienia zamku na Wawelu, p. t. *Dawny zamek królewski na Wawelu* (3 zeszyty), ale wydawnictwo to zmuszony był przerwać spowodu nawału zajęć zawodowych. Współpracownikiem Komisji Historji Sztuki był od r. 1882. (*J. P.*)

kościół bernardynów w Warszawie, pozostając podobnie jak ona w ścisłym związku z »Il Redentore« Palladia, względnie z fasadą katedry laterańskiej Galileiego (1734). Projekt krakowski jest niewątpliwą pracą Sierakowskiego, który był zdolnym architektem, wyszłym ze szkoły jezuickiej, a zwłaszcza wybitnym teoretykiem i fanatycznym wielbicielem Palladia. Pozostawał on w bardzo bliskich stosunkach z Potockim i Aignerem, i stąd wynika, zdaniem dra Dobrzyckiego, trudność w rozstrzygnięciu, kto spośród tych trzech osób jest właściwym projektodawcą fasady warszawskiej.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił dwa komunikaty p. t. 1) *Kościół św. Jerzego i Michała na Wawelu wedle inwentarza z r. 1563*. 2) *Kościół w Raciborowicach według inwentarza z pocz. XVII wieku*.

Współpracowniczką Komisji wybrano p. Helenę d'Abancourt de Franqueville.

Posiedzenie z dnia 6 kwietnia 1933.

Posiedzenie zwołane zostało dla uczczenia pamięci przewodniczącego Komisji, czł. Stanisława Tomkowicza, zmarłego w dniu 11 marca. Ponieważ zastępca przewodniczącego czł. Leonard Lepszy nie mógł przybyć spowodu złego stanu zdrowia, więc posie-

Następnie czł. Demetrykiewicz zarządził wybór przewodniczącego Komisji. W związku z tem sekretarz odczytał pismo czł. Lepszego, w którym donosi, że nie przyjąłby ewentualnego wyboru powodu podeszłego wieku i złego stanu zdrowia.

Czł. Papée stawia wniosek, aby mimo tych zastrzeżeń czł. Lepszego wybrać przewodniczącym Komisji. — Czł. Lepszy, wybrany przewodniczącym i zawiadomiony o tem, wyboru nie przyjął, wobec czego w drugim głosowaniu wybrano czł. Juliana Pagaczewskiego, który też objął przewodnictwo.

Dr Zofja Ameisenowa przedstawiła pracę p. t. *O kilku cennych rękopisach iluminowanych francuskich z Biblioteki Wilanowskiej, obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie*. Praca ta ukazała się w »Przeglądzie Bibliotecznym«, VII, 2—3, 1934, p. t. Francuskie rękopisy iluminowane z Wilanowa w Bibliotece Narodowej.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat p. t. *O sgraffitach, znajdujących się na budynku klasztoru bł. Kingi (klarysek) w Starym Sączu, odrestaurowanych w r. 1932 przez p. Prokopowicza-Terleckiego staraniem Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie i Zarządu Klasztoru*. Praca ta ukazała się w druku w »Przeglądzie Powszechnym« za lipiec i sierpień 1933 oraz w osobnej odbitce p. t. *O zabytkach sgraffitu w Polsce, Kraków 1933*.

W dyskusji czł. Pagaczewski podniósł, że wykazanie związków sgraffitów polskich ze spisami jest ciekawym przyczynkiem do stosunków artystycznych Polski południowej ze Spiszem. Stosunki te, stwierdzone już w odniesieniu do późnogotyckiego snycerstwa, dadzą się wykazać na polu stolarstwa artystycznego i złotnictwa.

Posiedzenie z dnia 11 maja 1933.

Dr Jerzy Szablowski streścił swą pracę p. t. *Przyczynki do ikonografii śmierci w malarstwie polskim XVII wieku*. Praca ta ukazała się w druku w »Przeglądzie Powszechnym« za styczeń 1934 r. oraz w szerszej nieco redakcji w osobnej odbitce p. t. *Ze studjów nad ikonografią śmierci w polskim malarstwie XVII wieku, Kraków 1934*.

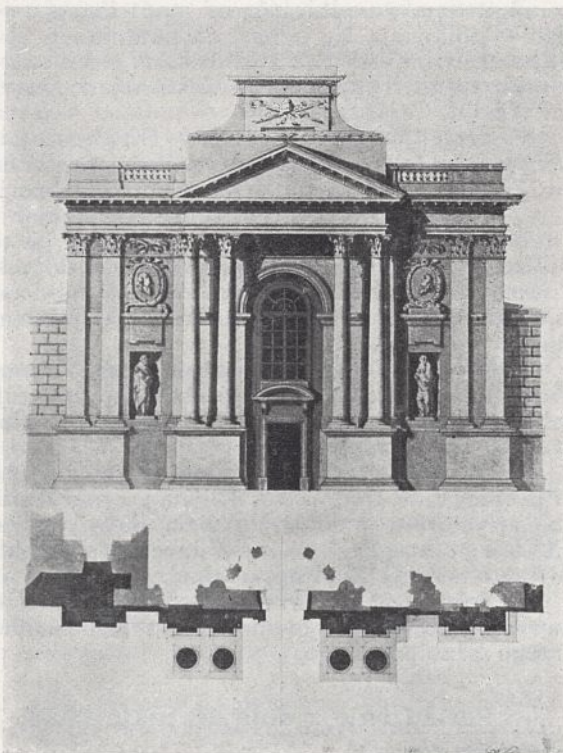
W dyskusji dr Dobrzycki zapytuje, czy motyw paszczy smoczej, przedstawiający piekło, pojawia się częściej, oraz czy autor wiąże obraz augustjański z innymi współczesnymi, które tam się znajdują? — Motywy o charakterze zbliżonym do omówionych przez autora (śmierć) występują zapewne na prowincji w malarstwie i rzeźbie; całych jednak szkieletów niema u nas na pomnikach grobowych. Dr D. wspomina wreszcie o obrazie z N. Targu, przedstawiającym śmierć, chwytającą człowieka do łapki na myszy.

Dr Estreicher zwraca uwagę na znajdującą się w Muzeum XX. Czartoryskich czaszkę, wykonaną z drzewa, roboty południowowłoskiej lub hiszpańskiej, odznaczającą się daleko idącym realizmem. Czaszka ta, w połowie jeszcze pokryta gnijącym ciałem oraz robakami, wyrzeźbionemi bardzo realistycznie, pojęta jest jako symbol śmierci.

Doc. dr Komornicki zapytuje, czy autor nie napotkał na związki ikonografii europejskiej z buddyjską, związki bowiem z krajami buddyjskimi znane są już od XIII wieku.

Prof. Molè wątpi w związki z ikonografią buddyjską, bo koło buddyjskie to koło życia, a nie śmierci. Koło jako symbol mogło powstać samorzutnie.

Dr Szablowski odpowiada, że przedstawienie paszczy smoka jako piekła jest u nas w XVII i XVIII wieku motywem dość częstym. Inne obrazy współczesne, które znajdują się



6. Ks. Sebastian Sierakowski, projekt fasady katedry na Wawelu z roku 1788. Kraków, Biblioteka Jagiellońska.

u augustjanów, odbiegają od omówionego. — Przedstawienia śmierci w postaci całych szkieletów pojawiają się u nas na pomnikach grobowych wprawdzie rzadko — jednak istnieją (np. na epitafjum Zebrzydowskich w katedrze na Wawelu). Często spotyka się je natomiast na obrazach, rycinach i w dekoracjach pogrzebowych. Związków z ikonografią buddyjską nie badał.

Następnie dr Zbigniew Bocheński przedłożył pracę p. t. *Obrazy Giambattisty Pittoniego (1687—1767) w kościele Marjackim w Krakowie*. Praca ta została wydrukowana w I zeszyt VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki«.

W dyskusji dr Dobrzycki, nawiązując do obrazu Męczeństwo św. Sebastjana, widzi w nim podobieństwo do obrazu Ribery na ten sam temat, gdzie dostrzega bardzo podobny układ postaci. Dr D. przypomina, iż dotychczas sądzono, że większość obrazów (oprócz kilku) w kościele Marjackim wyszła spod pędzla Łukasza Orłowskiego, malarza krakowskiego z XVIII wieku. Byłoby rzeczą interesującą stwierdzić, które malowidła zostały przez niego wykonane.

Dr Buczkowski zauważa, że dla obrazów krakowskich Pittoniego charakterystyczny jest układ kompozycji na przekątnej; zapytuje, czy układ podobny występuje też w innych obrazach tego artysty? Podobne grupki aniołków pojawiają się np. u Konicza; być może, że idą od Correggia.

Dr Bocheński odpowiada, że w dotychczasowej literaturze niema mowy o stosunku Pittoniego do twórczości Ribery; wzorowanie się P. na jego dziełach nie jest wykluczone, bo artysta ten studjował dzieła dawnych mistrzów (zwłaszcza weneckich drugiej połowy XVI w.); wogóle był on w dużej mierze eklektykiem, w kompozycjach swych opierał się o stare wzory. Stąd np. pochodzi ów układ przekątniowy, właściwy malarstwu barokowemu.

Sekretarzem Komisji wybrano na dalsze trzecie lata dra Zbigniewa Bocheńskiego; współpracownikami wybrano dra Karola Estreichera, dra Juljusza Starzyńskiego i dra Jerzego Szablowskiego.

Posiedzenie z dnia 18 maja 1933.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę p. t. *Pasy wschodnie a pasy polskie*.

Kitowicza opisowi obyczajów za Augusta III zawdzięczamy zestawienie przemian, jakie w XVIII wieku przechodziła moda noszenia pasów, nieodzownej części składowej ustalającego się podówczas stroju męskiego warstwy szlacheckiej narodu. Następowaly po sobie kolejno pasy siatkowe, taśmowe, kałamajkowe i bawole, by na czas dłuższy w końcu wprowadzić w zwyczaj noszenie pasów wschodnich, perskich i tureckich, wypierających wszystkie inne.

Moda ta spowodowała import do Polski pasów ze Wschodu. Były one jednym z najświetniejszych wytworów wschodniego przemysłu artystycznego, zwłaszcza perskiego, naśladowanego w wielu innych krajach Wschodu. Sprowadzali je zwłaszcza lwowscy Ormianie, prowadząc handel pasami wschodnimi na wielką skalę. Miejscami, gdzie się handel ten koncentrował, był z jednej strony Stambuł, z drugiej Lwów. We Lwowie znów jednym z najznaczących, trudniących się w połowie XVIII w. tym importem, był dom handlowy Nikorowiczów. Kierował nim naprzód Grzegorz Nikorowicz, później syn jego, Szymon. Posiadali oni w Stambule filję, w której naprzemian przebywali sami lub pozostawiali kogoś ze swych zaufanych współpracowników. Ponadto Grzegorz Nikorowicz, noszący tytuł sekretarza królewskiego Augusta III, osobiście wyprawiał się do Persji w r. 1746 *pro coemendis et comparandis variis rebus speciosis*.

Przechowana w Bibliotece Dzieduszyckich we Lwowie książka rachunkowa, prowadzona przez Nikorowiczów od r. 1753 do 1774 częściowo w Stambule, częściowo we Lwowie, pozwala nam wejrzeć bliżej w ten handel między Stambułem a Lwowem. Wymienia ona też szereg warsztatów tkackich w Stambule, wyrabiających prócz innych, t. zw. »bogaty« tkanin, także pasy wschodnie, w które zaopatrują się Nikorowicze, wysyłając je do Polski. Właścicielami tych warsztatów w Stambule i na jego przedmieściach są Turcy, Ormianie i Grecy. Mieszczą się one w »hanach«, t. j. w wielkich domach fabrycznych i handlowych różnych nazw, jak Belikierhan, Czuhakierhan, Tophan i innych. Na stwierdzenie zamówienia spisuje się »kartę«, którą właściciele tkalni wciągają po turecku do swych rejestrów, a których treść notują Nikorowicze także w swej książce po polsku, przy użyciu jednak licznych tureckich i perskich wyrazów fachowych w brzmieniu często spolszczonym. Prócz z techniką handlową rachunki Nikorowiczów zapoznają nas także ze słownictwem tkactwa wschodniego, obowiązującym częściowo i w Polsce w fabrykacji pasów polskich. Materiał ten pozwala nam na zestawienie osobnego słowniczka, odnoszącego się do tkanin

wschodnich. Określenie w nim znaczenia poszczególnych nazw zawdzięcza autor prof. Tadeuszowi Kowalskiemu.

Użyte w rachunkach Nikorowiczów nazwy pozwalają stwierdzić, jakie były podówczas centra fabrykacji pasów na Wschodzie, sprowadzanych do Stambułu i zakupywanych tam dla zbytu ich w Polsce. W Azji Mniejszej wytwarzano je zatem w Angorze (pasy angurskie), w Brussie (pasy burskie), w Marzifun (pasy murcypanowe), w Aleppo (pasy halepskie). Nie wiemy, czy nazwa pasów sakiskich dotyczy tureckiej nazwy Sakyz, używanej na określenie wyspy Chios archipelagu egejskiego, czy też miejscowości tej samej nazwy w perskim Kurdystanie. Pasy szamskie były pochodzenia syryjskiego, prawdopodobnie z Damaszku. W Mezopotamji wyrabiano pasy w Bagdadzie i w Mardin (pasy merdyńskie). Często wymieniane są pasy perskie, a osobno wśród nich spahańskie, od perskiej stolicy, Ispahanu. Sprowadzano wreszcie drogie pasy chińskie. Prócz perskich i chińskich oryginalnych często znajdujemy wzmianki o ich naśladownictwach, wyraźnie odróżnianych jako pasy »z chińska« lub »z perska«.

Pozatem rachunki i rejestry Nikorowiczów pozwalają nam stwierdzić, jakie i pod jakim kątem widzenia rozróżniano pasy wschodnie, których obaj Nikorowicze byli niepoślednimi znawcami. Jakość pasów określano mianem »wielkiego gatunku« lub »średniego« i »małego«, lub też mówiono o pasie bogatym, niedoskonałym i podłym. Przez bogaty rozumiano z reguły pas jedwabny, przerabiany nicią metalową, złotą lub srebrną. Ze względu na rozmiary rozróżniano pasy i półpaski. Ponieważ w Polsce w użyciu były prawie wyłącznie półpaski, przeto często pasy wschodnie »rozryzano«, robiąc z nich dwa i więcej półpasków. Pas miał »pola« i »głowy«, przez które rozumiano zakończenia. Różne typy ornamentu noszą najróżniejsze nazwy, w znacznej części tureckie i perskie o spolszczonym brzmieniu (np. ornament w cybuchy, w giobeki, w karumfil, w sosenki i t. p.), z których każda wymaga osobnego wyjaśnienia. Niekiedy były to określenia polskie (np. pasy w esiki, w szelązki, w piłkę, w gwiazdy i t. p.), innym znów razem wzięte z francuskiego (np. mordore, grygnowe i t. p.).

Skala barw, jakimi Nikorowicze określają pasy, przechodzące przez ich ręce, i które notują w swych rejestrach, jest bardzo bogata. Techniki tkackiej lub różnego rodzaju użytku tkanin dotyczy znaczna ilość określeń, wziętych z perskiego i tureckiego, jak pasy giermesutowe, poszowe, mendlowe, pesenty, kimerbenty, haładza, jeni czykma, hilaty i t. p.

Fakt, że stosunkowo bardzo znaczna część produkcji pasów wschodnich znajdowała zbyt w Polsce, powodował coraz częstszy objaw, że pasy wschodnie, niektóre znaczone niekiedy turko-tatarskim znakiem ich wytwórcy, t. zw. tamgą, otrzymują wytkane w nich nazwisko właściciela warsztatu literami ormiańskiego, a nawet łacińskiego alfabetu. Idąc dalej, wytwórcy pasów, zwłaszcza stambulscy Ormianie, uznali za korzystne i wskazane wprost przenieść warsztaty do Polski, by swe wyroby zbywać na miejscu z pominięciem kosztownego pośrednictwa handlarzy. Niektórzy z nich starali się z wielkimi trudnościami przewieźć chyłkiem przez granicę turecką do Polski mosiężne magły, służące do nadawania tkaninie zwartości i połysku jej metalowym niciom, wywóz tych magli z Turcji był bowiem zabroniony. Wytwarzanie pasów na Wschodzie znajduje w ten sposób dalszy ciąg na ziemiach polskich, a wytwarzane w Polsce, w Brodach, Stanisławowie i t. d. półpaski (w rozumieniu wschodnim) nie różnią się niczem od wytwarzanych w Stambule czy też w Azji Mniejszej. Przykładem tego są dwa pasy bardzo do siebie zbliżone, z których jeden nosi wytkany napis »Jakub Piotrowicz à Constantinopol«, drugi zaś po polsku wytkane nazwisko wytwórcy, którym był Jan Markonowicz. Ten ostatni pas, jakkolwiek w typie bardzo bliski poprzedniemu, powstał niewątpliwie na ziemi polskiej. Wytwórcami zaś obu byli Ormianie, jak na to wskazują ich nazwiska wytkane w samym pasie.

Przenoszenie się wschodnich wytwórców pasów wraz z warsztatami z Turcji do Polski miało dać początek rodzimej produkcji pasów polskich. Trudno ustalić jej początkową datę. W każdym razie założoną w r. 1758 persjarnię słucką Radziwiłłów wyprzedzają znacznie co do czasu persjarnie stanisławowska i brodzka Potockich. Południowo-wschodnie województwa Rzpltej najpierwsze niewątpliwie rozpoczęły produkcję pasów, a wytwórcami ich byli Ormianie.

Ze względu na ornament pasy wytwarzane w Polsce stanowią niejako dalszą linię rozwojową ornamentu pasów wschodnich, w szczególności perskich. Do ulubionych w polskich manufakturach, wytwarzających pasy, zwanych persjarniami, należały też motywy perskiej ornamentyki kwiatowej. Tło środkowej części pasa dzielono najczęściej w poprzeczne paski, z których naprzemian jeden ma ornament roślinny, drugi zaś jest bardziej geometrycznie ujęty. Zakończenia pasów, t. zw. głowy, miały zazwyczaj tylko dwie odpowiadające sobie kompozycje ornamentalne, podczas gdy pasy wschodnie, bardziej szerokie, miały tych ornamentów 3 do 7. Najbardziej rozpowszechnionym w polskich persjarniach ornamentem

zakończeń pasów stał się motyw gwoździka, t. zw. karumfil, wzięty również z pasów wschodnich. Rysunek kwiatów i liści na pasach polskich jest często obrysowany ciemną obwódką. W zestawieniu barw zaznacza się w pasach polskich (zwłaszcza w słuckich) tendencja do potęgowania świetności barw i podwyższania skali ich tonów.

Polskie persjarnie jednak rychło przechodzą ewolucję. W początkowe naśladownictwo wschodnich wzorów coraz więcej wkrada się elementu zachodniego ornamentu barokowego, a później i klasycyzującego, zbliżonego do dekoracji stylowych czasów Ludwika XVI.

Ze wzmożeniem się ilościowym produkcji pasów w Polsce, zwłaszcza w okresie sejmu czteroletniego, wytwory polskich persjarni coraz bardziej uniezależniają się od wschodnich pierwowzorów. Sztuka wschodnia o najwybitniejszych w niej motywach perskich musiała z natury rzeczy stracić stopniowo na oryginalności i dostosować się do stylowych wymagań polskiego społeczeństwa, ciężącego kulturalnie ku Zachodowi.

Okres sejmu czteroletniego, rzucając hasło powrotu do stroju narodowego, spowodował także wzmożenie i rozszerzenie się produkcji pasów po całej niemal Polsce. Powstały wówczas liczne persjarnie, lecz wzmożona ta produkcja stanowiła zarazem ostatnie stadium panowania i rozpowszechnienia się pasa polskiego. Z katastrofą ostatniego rozbioru znikły warunki dla pasa polskiego, a strój narodowy niedługo już miał się utrzymać. Dzieje polskich persjarni nie należą już tutaj, lecz stanowiące muszą przedmiot osobnego studjum.

W dyskusji czł. Tadeusz Kowalski zaznaczył, że technika pasa żyje jeszcze na Wschodzie; używane są mianowicie pasy wełniane, jednotonowe z »głowami«, przypominające pasy dawne; również są w użyciu dotychczas ręczniki »peszkiry« tureckie, podobnie zdobione, zwłaszcza gdy idzie o ornamentykę zakończeń. Warto by także porównać ornamentykę dawniejszej lub współczesnej ceramiki, używanej na Wschodzie do wykładania ścian, a odznaczającej się podobnym zdobnictwem, co i pasy. Czł. Kowalski zapytuje wkońcu, czy w technice tkania panuje jednolitość, czy też są odmiany?

Czł. Mańkowski odpowiada, że w sprawie techniki tkania pasów niepodobna wyprowadzić żadnej reguły, potwierdza natomiast wspólność ornamentyki pasów wschodnich z ornamentyką wschodniej ceramiki.

Czł. Kowalski dodaje jeszcze, że ornament płaski, pojawiający się na zakończeniach niektórych pasów, możnaby nawiązać do rozpowszechnionej na Wschodzie techniki wycinania z papieru.

Posiedzenie z dnia 26 października 1933.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił pracę p. t. *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*. Praca ta ukazała się w całości w pierwszym zeszycie VI tomu »Prac Komisji Historji Sztuki«.

Posiedzenia z dni 23 i 30 listopada 1933.

Dr Marja Gutkowska streściła pracę p. t. *Ubiory w kompozycjach płaskorzeźb ołtarza Marjackiego w Krakowie*.

Ubiory postaci w ołtarzu Marjackim można podzielić na trzy grupy. Pierwszą tworzą stroje zgodne z modą w. XV, drugą ubiory nawpół fantastyczne, trzecią wreszcie okrycia o typie wschodnim.

Wśród ubiorów, które należą do pierwszej grupy, t. j. znanych z mody XV wieku, wszystkie szczegóły znajdujemy najpierw w dziełach sztuki flamandzkiej i francuskiej, a następnie we wszystkich środowiskach artystycznych Niemiec i w zabytkach polskich. W ubiorach współczesnych pracy nad ołtarzem Marjackim, lub nieco wcześniejszych, które widzimy na płaskorzeźbach i małych figurkach, ustawionych na filarkach ołtarza, są widoczne cechy pochodzenia z wielkich ognisk mody, jakimi były Francja, a szczególnie Flandria pod rządami książąt burgundzkich. Moda burgundzka w XV wieku, zwłaszcza z bogatych miast Flandrii, przechodziła do wszystkich krajów Europy, przyjmowała się z małymi odmianami w szczegółach i niewielkiem opóźnieniem. Potwierdza to zestawienie zabytków sztuki z różnych środowisk artystycznych.

W grupie ubiorów postaci ołtarza Marjackiego z motywami fantastycznymi, którymi artyści średniowieczni starali się zaznaczyć odległe wieki i Wschód jako miejsce akcji, widać pochodzenie strojów z dzieł mistrzów flamandzkich. Jak wykazały badania francuskie, wielcy artyści flamandzcy i francuscy wzorowali się na wspaniałej inscenizacji i wystawie kostjumowej misterjów religijnych. Promieniowanie sztuki flamandzkiej w XV wieku przyczyniło się do rozpowszechnienia tych strojów w dziełach sztuki, naśladowano je bowiem wraz ze szczegółami kompozycji w innych krajach Europy.

Ostatnią, najmniej liczną grupę ubiorów tworzą płaszcze męskie z naszytymi na przodzie taśmami, t. zw. potrzebami. Zaznacza się tu podobieństwo do strojów perskich z XIV i XV wieku oraz do tureckich. Stroje te występują w ołtarzu przeważnie bez fantastycznych dodatków, co nasuwa przypuszczenie, że przejęto je z najbliższego otoczenia. Wzmianki w polskich źródłach ówczesnych podkreślają wpływy wschodnie na naszą kulturę. Ubiory tego typu mogły się do Polski dostać z Węgier lub Litwy, a ponieważ widzimy je w Polsce i później, w XVI i XVII w., przeto okazy odtworzone w ołtarzu Marjackim można uważać za początek tej na wzorach wschodnich opartej mody.

W dyskusji doc. dr S. Komornicki, nawiązując do wysokich nakryć głowy, spotykanych często u postaci na ołtarzu Marjackim, stwierdza, że nakrycia takie znane są z miniatur perskich końca XIV w. i początku XV w., ale pochodzenie ich jest jeszcze dalsze. Przeszły one do Persji z inwazją mongolską. Samo wywinięcie nakrycia jest daleko wschodniego pochodzenia. Główniki nie są zbyt wysokie, a na szczycie zakończone są gałką.

Dr Estreicher zwraca uwagę, że wysokie czapki są charakterystycznym szczegółem dla naszej sztuki w XV i XVI wieku, a pojawiają się już we fresku w kościele brygitek w Lublinie, przedstawiającym orszak Trzech Króli, z drugiej ćwierci XV wieku.

Dr Gutkowska odpowiada, że w swych wywodach genetyczno-porównawczych nie wychodziła poza wiek XIV i ograniczała się do rzeczy publikowanych.

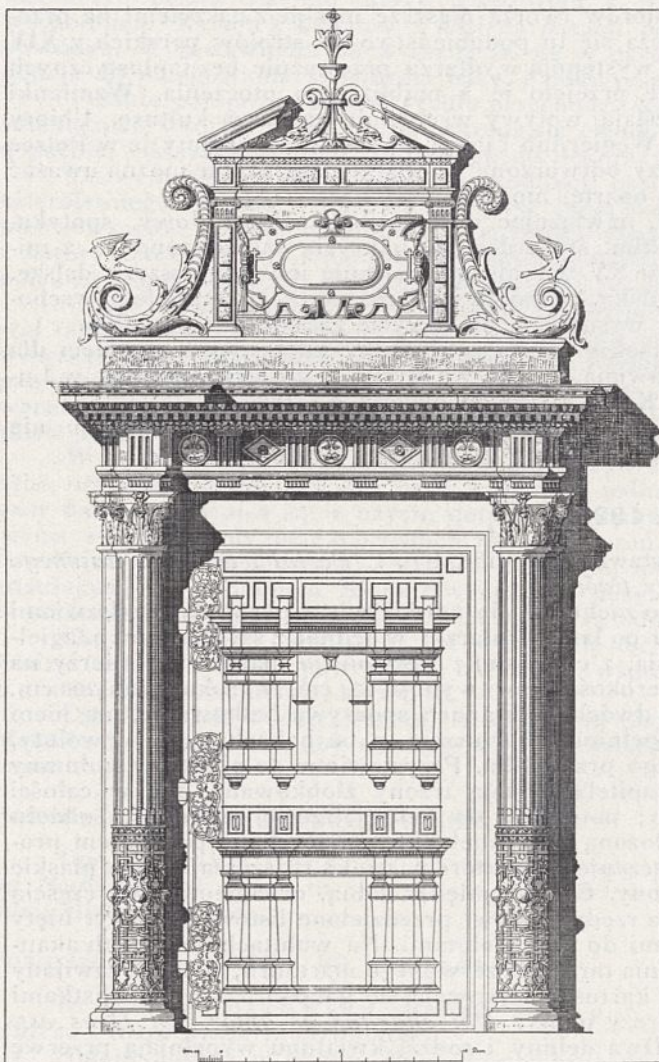
Posiedzenie z dnia 30 listopada 1933.

Dr Krystyna Sinkówna przedstawiła komunikat p. t. *Portal i drzwi z dawnego ratusza krakowskiego i ich domniemany twórca*.

Ze zburzonego ratusza krakowskiego zachował się oprócz wieży portal wraz z drzwiami z t. zw. izby Pańskiej¹. Wmurowano go po latach tułaczki w jednej z sal Biblioteki Jagiellońskiej. Portal (fig. 7), wykuty z wapienia, z częściami z czerwonego marmuru², mierzy na wysokość 421 cm, u podstawy 200 cm, szerokość drzwi wynosi 124 cm, wysokość zaś 200 cm. Schemat portalu jest bardzo prosty: na dwóch kolumnach spoczywa belkowanie, na niem zwieńczenie, składające się z tablicy wypełnionej kartuszem, a po bokach ujętej w woluty, oraz z trójkątnego, w środku przerwanego przyczółka. Przystawione do pilastrów kolumny o niskich bazach i pseudokorynckich kapitelach mają trzony żłobkowane, nie w całości jednak, lecz tylko w częściach górnych; natomiast do jednej trzeciej wysokości oddolny trzony są pokryte misterną plecionką, złożoną z pasemek, krzyżujących się pod kątem prostym, a miejscami wygiętych w kształt szczypiec. Niektóre pasemka rozszerzają się w płaskie blaszki. Plecionka obejmuje trzy kaboszony. Granicę między dolną, ornamentowaną częścią trzonu, a górną, żłobkowaną, tworzą dwa rzędy listków, przedzielone listewką. Szczyt ujęty jest w rustykowane pilastry z przypartem do nich wolutami. Na wolutach nakrytych akantem siedzą ptaszki. Środek szczytu wypełnia tarcza z czerwonego marmuru, ujęta w zawijany »blaszany« kartusz (*Rollwerk*). Z odgięć kartusza wysuwają się gałązki z suchemi listkami i wąskie pasemka jakby tkanin. Na tarczy napis: *Ubi charitas et amor, ibi Deus est*. Całość wieńczy przerwany przyczółek. Dwa delfiny i rodzaj kwiatonu wypełniają przerwę przyczółka. Portal odkuty jest bardzo precyzyjnie.

Same drzwi (fig. 8), wykonane z drzewa, są bardzo ozdobne. Widzimy na nich intarsje, rzeźby i okucia. Intarsje są utrzymane w tonacji brązowej, przechodzącej od jasnego drzewa do czarnego. Kompozycja dzieli się na dwie części, jakby dwa piętra, nieco wysunięte i ujęte w szeroką ramę. Oba piętra mają podziały architektoniczne, a mianowicie plastyczne gzymsy i hermowe pilastry. Przez belkowanie górnego piętra są przerzucone

¹ Wnętrze izby Pańskiej z portalem i drzwiami narysował J. Brodowski. Reprodukcję tego rysunku podał Muczkowski J., *Dawny krakowski ratusz*, Rocznik Krakowski, VIII, Kraków 1906, fig. 15. — Zarząd Tow. Miłośników Historji i Zabytków Krakowa zechce przyjąć uprzejme podziękowanie za wypożyczenie kliszy, podług której odbito ilustrację 8 w niniejszym komunikacie. ² Pomiarowe zdjęcia portalu i drzwi opublikował Odrzywolski S. w *Zabytkach przemysłu artystycznego w Polsce*, Kraków 1894 i w *Renesansie w Polsce*, Wiedeń 1899, tabl. 5 i 6. Powtórzył je Muczkowski J., o. c. fig. 13, 14, 23. — Tomkowicz S., *Gmach Biblioteki Jagiellońskiej*, Rocznik Krakowski, IV, Kraków 1900, pp. 174–175, podaje, że portal wraz z drzwiami znalazł się około roku 1818 wśród gruzów zburzonego ratusza. Drzwi użyto później w gmachu przy kościele św. Piotra. Przed zagładą uratował te zabytki dyrektor budownictwa miejskiego, Karol Kremer. W roku 1855 dr Schenkel umieścił portal z drzwiami w Bibliotece Jagiellońskiej. Portal musiał dużo ucierpieć, skoro jest częściowo uzupełniony gipsem czy stiukiem, a to zwłaszcza na trzonach kolumn, w mniejszej zaś mierze na belkowaniu. Rozpoznanie tych uzupełnień zawdzięczam p. asystentowi Kahlowi, który przeprowadził badania chemiczne; gołem okiem nie można było rozróżnić zwierzęcego wapienia od gipsu względnie stiuku.



7. Portal z dawnego ratusza krakowskiego, obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej.

Podług rysunku S. Odrzywolskiego.

nem drzewem czterościenne piramidki. Wszystkie listwy i kaboszony otoczone są pasami z ciemniejszego drzewa.

Bardzo ozdobny jest zamek, płasko wykuty z żelaza. Trzy jego boki przechodzą w ornamenty wycinane z blachy. Najokazalsze ornamenty przypadają na bok krótszy. Są to dwa skręty, przechodzące ku przodowi w lancetowaty koniec haczykowatej lilji. Środek skrętów zajmuje rodzaj liści o ostro zakrzywionych końcach. Z najszerszego ich miejsca wyrastają końce łuku klamki. Podobne liście, ale mniejsze, widnieją w wolutach koło ósemkowato wygiętej sztabki na dłuższych bokach zamku.

Czas powstania drzwi jest dokładnie znany. W roku 1593 zapłacono za nie stolarzowi Piotrowi Kalinie 12 marek 36 gr.¹ Niewątpliwie i portal z tego samego czasu pochodzi, albowiem styl jego zgadza się ze stylem drzwi.

Wśród polskich zabytków z końca XVI wieku portal i drzwi z dawnego ratusza kra-

konsole. Największe pola obu pięter wypełnia intarsja roślinna, względnie figuralna. W polu dolnym fantastyczne liście i kwiaty, wyrastające z wazy, w górnym, w zawijanym kartuszu biegnie tanecznym krokiem antyczna Sprawiedliwość, otoczona kwiatami. Reszta intarsyj ma charakter geometryczny z wyjątkiem dwóch lwich głów z klamrami w zębach. Przeważają haczykowane ornamenty, jakby z blachy wycięte, kaboszony rozmaitego kształtu i naśladownictwo żłobków. Złudzenie »blaszanych« ozdób potęguje wycięcie ażurowych ornamentów w cienkiej deseczce, przybitej na obramieniu. Potrójne zawiasy drzwi przechodzą z dwóch stron w wycinane z blachy ornamenty. Mają one kształt szerokiej, potrójnej spirali, której sploty na siebie zachodzą. W utworzonych w ten sposób kołach umieszczono rodzaj haczykowato zakończonych liści, wyrastających ze splotów.

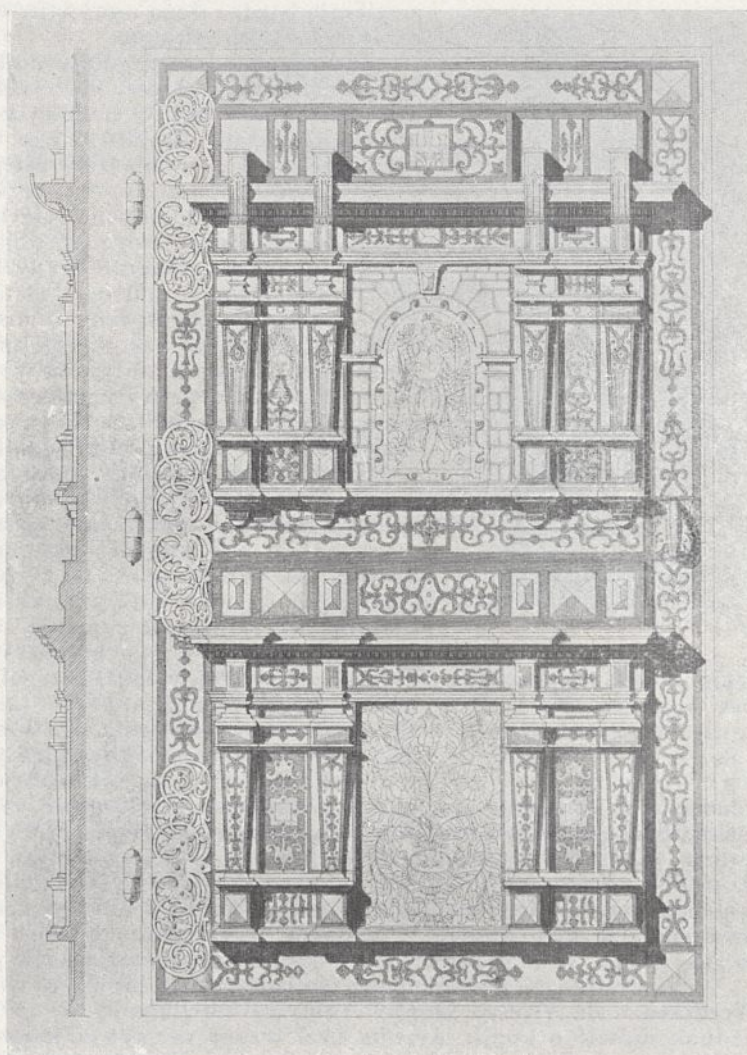
Cóż jest charakterystyczną cechą tych drzwi i portalu? Sądzę, że przede wszystkim motywy »blaszane«. Wybitnie »blaszane« są kartusze; intarsja naśladuje haczykowane wycięcia z blachy, poprzybijane gwoździami o dużych główkach. Z blachy wycięto płaskie ozdoby zawiasów. Ciekawym motywem drzwi są też konsole i rozmaitego kształtu kaboszony. Drzwi mają szlachetny rysunek, szczegóły jednak, np. twarz Sprawiedliwości, zdradzają niezbyt pewną rękę.

Intarsja na odwrotnej stronie drzwi jest skromniejsza. Brzegi drzwi ujęto tu w wystającą listwę. Takież listwy podkreślają dwa większe prostokąty z dwoma w nie wpisane mniejszemi. Te wielkie prostokąty dzielą powierzchnię na dwie zamknięte części. Między wielkimi prostokątami a brzegiem drzwi wrysowano barw-

¹ Regestr expos. z r. 1593. Rkps Arch. Akt. Dawn. m. Krakowa. Cf. Muczkowski J., Dawny krakowski ratusz. Rocznik Krakowski. VIII, Kraków 1906, p. 27.

kowskiego wyróżniają się obfitością niby blaszanych ornamentów. W takiej ilości nie występują one nigdzie w tym czasie. Ornamenty zawijane na pomnikach Wawrzyńca Spytka Jordana, Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Stefana Batorego, Prowany i Leśniowolskiego — wspominam tylko najznacześniejsze przykłady — są miętko wyginane, wcięcia ich są płytkie, akant, który pokrywa ich płaszczyzny nie jest taki suchy, jak na kartuszu portalu ratusza. Na wspomnianych nagrobkach nie spotykamy w kartuszach ani draperyj, ani prostych pasemek, ani główek gwoździ. To samo można powiedzieć i o kartuszach zdobiących architekturę, że dla przykładu przytoczę kartusze w podworcu kamienicy Dziekańskiej przy ulicy Kanoniczej 21. Są jednak i wyjątki, jak np. kartusze Jana Michałowicza z Urzędowa na pomniku biskupa Zebrzydowskiego. Te charakterem czysto »blaszanym« swoich skrętów i wyrastającym z nich bardzo suchym akantem zbliżają się do ornamentów zawijanych na portalu ratusza. Można wskazać analogię ornamentacji naszego portalu z ornamentacją niektórych innych zabytków krakowskich. Np. pasemkowy, misternie spleciony ornament pomnika Mateusza i Anny Czarnych z czasu po roku 1566 nazwanątrż kościoła N. P. Marji w Krakowie¹ przywodzi na myśl podobny motyw na dolnej części kolumn portalu z ratusza, tak jak woluty tego nagrobka przypominają woluty szczytu portalu. Ale takie woluty to motyw bardzo pospolity, a w następstwie tego nienadający się do wniosków.

W każdym razie portal i drzwi z izby Pańskiej mało mają podobieństwa do innych zabytków krakowskich, różnice są duże. Jakież jest pochodzenie form i motywów, które zastosowano w omawianych dziełach sztuki? Ta sama Biblioteka Jagiellońska, która w spadku po dawnym ratuszu dostała ten portal wraz z drzwiami, daje nam też klucz zagadki. Przypadek dał mi w rękę zbiór sztychów, pochodzących z drugiej połowy XVI w. Są to wzory rozmaitych budowli i szczegółów architektonicznych, wydane przez Jana Vredemana de Vriese, twórcę (po Cornelisie Florisie) niderlandzkiego renesansu. Zaznaczyć tu muszę, że zbiór krakowski ma niektóre serje zdekompletowane, rok zaś wydania niektórych nie da się oznaczyć. Najpóźniejsza serja, której datę znamy, wyszła w r. 1577. Ryciny te



8. Drzwi z dawnego ratusza krakowskiego, obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej.

Podług rysunku S. Odrzywolskiego.

¹ Reprodukacja podług rysunku w *Pomnikach Krakowa* Cerchów M. i S. z tekstem Kopery F., tom II, Kraków-Warszawa 1904.



9. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serii »Dorica-Jonica«, kolumna »Jonica B«. Podług egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej.

zawierają bardzo dużo motywów wspólnych z portalem i drzwiami z ratusza krakowskiego.

Zacznijmy od szczegółów najbardziej zbliżonych. Otóż na tablicy oznaczonej »Jonica B«¹ widzimy dolną część kolumny, pokrytą plecionką (fig. 9) nadzwyczaj zbliżoną do plecionki na kolumnach portalu krakowskiego. Tu i tam środkowe pasemka rozplaszczają się w blaszki, obejmujące rodzajem medaljonów: w Krakowie kaboszony, na sztychu zaś maskę i łby baranów. Kartusz portalu, o silnych wcięciach i dość grubych »blaszanych« zawinięciach, przez które przebijają się wąskie pasy tkanin, jest utrzymany w charakterze licznych kartuszy Vredemana. Za przykład może posłużyć kartusz na tablicy »Dorica P« (fig. 10). Nie jest on zupełnie identyczny z naszym, zdobi go bowiem girlanda owoców, której u nas niema, podobieństwo jednak nie da się zaprzeczyć. Częstym motywem we wzorach Vredemana jest gałązka o suchych listkach², wyrastająca z woluty, taka, jaką wyrzeźbiono na naszym kartuszu. Ptaszki, siedzące na wolutach portalu z izby Pańskiej, mają liczne odpowiedniki w sztychach Vredemana. Za przykład takich ptaszków, może posłużyć tablica R ze serii »Dorica-Jonica«. Nasze jednak różnią się od vredemanowskich pozami. Jedne i drugie są traktowane wcale naturalistycznie, co u Vredemana odbija przy czysto »blaszanych« wolutach. Muszę tu podkreślić, że woluty portalu z ratusza są zupełnie inne. Także i antyczne gzymsy Vredemana są podobne do gzymsu naszego portalu, ale to motyw zupełnie szablonowy.

Jak sam portal, tak również i drzwi zbliżają się do projektów Vredemana. Weźmy taki szczegół, jak hermowe pilastry. Otóż na tablicy »Corinthia-Composita« (serja druga z r. 1565) wyrysował Vredeman hermowy pilaster, wsparty na impositoie z kaboszonem (fig. 11) prawie zupełnie identyczny z pilastrem drzwi ratuszowych. Różnice są nieznaczne. Intarsje znowu, naśladowujące nacięcia, są podobne do nacięć u Vredemana. Konsole, przerzucone łukiem przez gzyms naszych drzwi, żywo przypominają motyw, którego użył Vredeman w ozdobnym kartuszu tytułu »Karjatyd«³ (fig. 12). Taką konsolę widzimy też np. na jednej z rycin w serii »Grobowców«. Kaboszony, tak rozmaite na drzwiach krakowskich, nie ustępują pomysłowością kaboszonom Vredemana, który wysilał fantazję, aby im nadać corazto nowe formy. Maski w zasłonach pod brodą, w rodzaju fantastycznych piór na głowie, możnaby porównać z główkami, wplatanemi często w groteski Vredemana. Nie posuwajmy się jednak za daleko.

Wszystkie te podobieństwa świadczą, jak sądzę, iż twórca portalu i drzwi znał wzory Vredemana de Vriese, których motywy powtarzają się w obu zabytkach. Nie można tu jednak mówić o kopji. Artysta brał wzory niejako za temat swojej własnej kompozycji, dodając nawet takie motywy, których niema u Vredemana, jak np. miękkie woluty z akantem.

Niewszystkie serje wzorów Vredemana znalazły się w Krakowie, a i te nawet, nad którymi zastanawialiśmy się, uległy pewnemu zdekompletowaniu. Niewiadomo, czy była kiedykolwiek w Krakowie serja »Grotesek«⁴. Widzimy tam na tabl. 12 medaljon, otoczony zawijanem obramieniem (fig. 13). W medaljonie przedstawiono nagą postać niewieścia, ze skrzydłami, idącą naprzód wyszukany krok. Z jednego jej boku ustawiono wazę z rodzajem fantastycznej lilji, z drugiego zaś dymiące naczynie. Zawinięcia medaljonu przypominają trochę obramienie Sprawiedliwości z drzwi ratuszowych. Ruch naszej Temidy jest jakby przerysowanym ruchem postaci Vredemana. Lilje na rycinie z serji »Grotesek« są nieco zbliżone do fantastycznych kwiatów w Krakowie. Vredeman używał częściej motywu wazy z kwiatami. Za przykład może posłużyć jego projekt stołu z serji pierwszej »Differentes pourtraicts de menuiserie«, tabl. 11⁵. I tej serji niema w Krakowie. Roślinne motywy

¹ Z pierwszej serji wzorów »Dorica-Jonica«, wydanej w roku 1565. Jest to zbiór 22 tablic, znaczonych literami, od A do W. — Cf. Peters, Hans Vredeman de Vriese, s'Gravenshage 1895, p. 15. ² Druga serja »Corinthia-Composita«, wydana w roku 1565, zawiera 22 numerowanych tablic. — Cf. Peters, o. c. p. 16. ³ Serja ta wyszła w r. 1572. — Cf. Jessen P., Der Ornamentstich, Berlin 1920, nr 1387. — W egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej pierwotny napis wycięto. ⁴ Serja ta pochodzi z roku 1563. — Cf. Peters, Hans Vredeman de Vriese, s'Gravenshage 1895, p. 14. Posługuję się tu *facsimile*, wyd. przez A. G. van Trigta w Brukseli w r. 1870. ⁵ Serja z r. 1565; tablice numerowane od 1 do 20. — Cf. Peters, o. c. p. 16. i *facsimile* van Trigta według egzemplarza z kolekcji Godefrov.

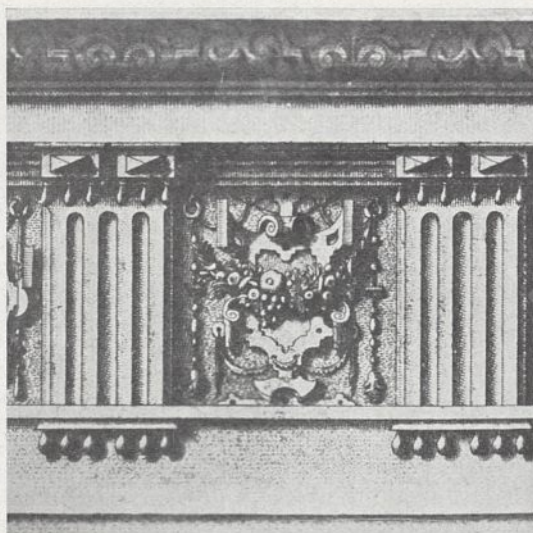
nie były jednak typowe dla Niderlandów, choć i takie się tam spotyka. Intarsje na meblach niderlandzkich ograniczają się zazwyczaj do geometrycznych motywów, jakby wcięć podłużnych, które zjawiają się tam zresztą dopiero pod koniec XVI wieku. Takie są ozdoby na renesansowej szafie i na stole w Muzeum Huis Lambert van Meerten w Delft. Znamy to zresztą i z drzwi krakowskich. Za niderlandzkim pochodzeniem naszych motywów mógłby też przemawiać ażurowo w deseczce wycinany ornament na wymienionej szafie w Delft.

Niderlandzki charakter mają okucia zamku i zawiasów drzwi ratusza krakowskiego. Takie okucia znajdują się w brukselskim Musée de la Porte de Hal¹, podobne też odnajdujemy w Middelburgu². Ewerbeck zaznacza, że okucia flamandzkie różnią się od niemieckich tem, iż efekt jest wydobyty tylko przez kontur gładkiego metalu, podczas gdy w Niemczech wykazują one wewnętrzne sfalowania na powierzchni, w czym znać tradycje gotyckie. Spiralne wygięcia naszych okuć mają odpowiednik w okuciach niderlandzkich, które podaje w swoim dziele Galland³.

A jednak obok tych wpływów niderlandzkich, pochodzących przeważnie z wzorów Vredemana de Vriese, można w ornamentacji drzwi krakowskich doszukać się i wpływów niemieckich. Przedewszystkiem intarsje o motywie waz z kwiatami są bardzo charakterystyczne dla meblarstwa południowoniemieckiego i kolońskiego⁴. Nie da się zaprzeczyć, że wazy z kwiatami na kolońskiej szafie z końca XVI wieku są nadzwyczaj podobne do intarsji krakowskich⁵. Trudniej wykazać, czy mają coś wspólnego z Niemcami takie motywy, jak wydobyte w intarsji hermowe pilastry, haczykowate ornamenty, jakby wycinane z blachy, i obramienie motywu roślinnego architektonicznym motywem jakby portalu, bo widzimy je i na meblach niemieckich już w drugiej połowie XVI wieku i we wzorach Vredemana. Wystarczy przypomnieć południowoniemiecką szafę z herbami rodziny Closen-Nothaft, z roku 1590⁶, gdzie są hermowe pilastry i haczykowate motywy, oraz również południowoniemiecką skrzynię z drugiej połowy XVI wieku, gdzie obok motywu wazy z kwiatami w obramieniu rustykowanego portalu, użyto hermowych pilastrów⁷. W każdym razie wolno nam przypuszczać, że intarsje drzwi izby Pańskiej powstały pod równoczesnym wpływem wzorów Vredemana de Vriese i meblarstwa południowoniemieckiego, albo nawet kolońskiego.

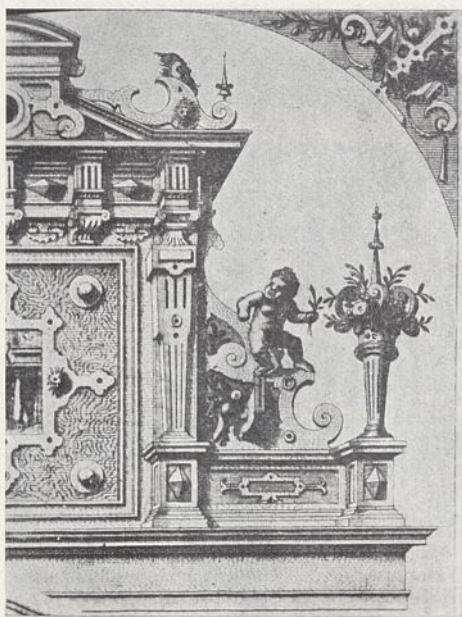
Zastanówmy się teraz nad twórcą portalu i drzwi z ratusza. Przedewszystkiem możemy stwierdzić, że zarówno portal, jak i drzwi zaprojektował jeden i ten sam artysta, oba bowiem dzieła oparte są na tych samych wzorach. Zważywszy styl naszych zabytków, możemy wykluczyć Włocha, musimy natomiast szukać twórcy portalu i drzwi wśród artystów północnych. Wiemy wprawdzie, że wykonawcą drzwi był stolarz Kalina, trudno jednak przyjąć, by on je zaprojektował, bo musiałoby się przypuścić, że tenże stolarz dał zarazem projekt kamiennego portalu. Twórcy projektu całości szukać należy raczej wśród kamieniarzy lub architektów.

Wzory Vredemana de Vriese, będące własnością Biblioteki Jagiellońskiej, znajdowały się w Krakowie już w XVI w., i to w rękach architekta. Świadczy o tem podpis, który odczytujemy na karteczkach wlepionych do książki, złożonej później z tych wzorów i z części dzieła Serlia o architekturze⁸. Podpis na pierwszej stronie nie zachował się w całości. Możemy zobaczyć tylko rodzaj gmerka i podpis: *Joannis Frank... 15...* Natomiast na nalepionej



10. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serii »Dorica-Jonica«, belkowanie »Dorica P.«
Podług egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej.

¹ Ewebeck F., Die Renaissance in Belgien und Holland, I, Leipzig 1891, tabl. 67. ² Ibidem, II, tabl. 340. ³ Galland G., Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerie im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Klassicismus, Frankfurt am Main 1895, fig. 99. ⁴ Falke O. von, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart 1924, p. LIX. ⁵ Ibidem, p. 251. ⁶ Feulner A., Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927, fig. 177. ⁷ Lehnert G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, Berlin, fig. 468. ⁸ Jest to *Il settimo libro* z roku 1575.



11. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serii
»Corinthia-Composita«.
Podług egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej.

kartce czytamy z łatwością *Jan Frankstijn*¹. Któż to był? Znamy go z archiwaljów jako dworzanina i architekta królewskiego w latach 1557–1582. W r. 1564 był obywatelem miasta Kazimierza, w roku zaś 1567 przyjął prawo miejskie w Krakowie. W roku 1557 lub 1558 wykonał model schodów do Sukiennic krakowskich, a w r. 1567 był zajęty na zamku wawelskim w charakterze przełożonego budowy królewskich (*aedificiorum nostrorum castrensium praefectus*). Na Wawelu pracował jeszcze w roku 1574². W źródłach pisownia jego nazwiska nie jest ustalona, przyjmuję więc pisownię Frankstijn podług autografu w Bibliotece Jagiellońskiej.

Mimo wcale licznych wiadomości archiwalnych, dotyczących Frankstijna, nie znamy ani jednego jego dzieła. Czyżby w tę przykrą lukę nie można było wstawić choć portalu i drzwi z ratusza? Za autorstwem Jana Frankstijna, odnośnie do projektów tych dzieł, przemawiałyby pewne względy. I tak zabytki krakowskie z drugiej połowy XVI wieku z małymi wyjątkami wykazują wpływy włoskie. W portalu i drzwiach izby Pańskiej przejawily się przede wszystkim wpływy niderlandzkie, w mniejszym zaś stopniu niemieckie. Jan Frankstijn, Niemiec z pochodzenia, interesował się ruchem artystycznym niderlandzkim, skoro posiadał wzory Vredemana de Vriese. Formy i motywy portalu i drzwi są rodem właśnie z wzorów Vredemana. Frankstijn był cenionym budowniczym zamku królewskiego, co też mogło skłonić rajców do oddania mu robót w ratuszu. Nie

wiemy wprawdzie, czy Frankstijn żył jeszcze w r. 1593, bo wiadomości o nim urywają się w roku 1582, ale żyć mógł, skoro pierwsza o nim wzmianka pochodzi z r. 1557 lub 1558. Zresztą w ratuszu krakowskim zaginęło wiele aktów. Może między nimi znajdowały się też dokumenty, zappełniające przerwę między rokiem 1582 a 1593.

Nie kładę nacisku na autorstwo, lecz na styl samego zabytku, na jego związek z Niderlandami, a w szczególności z Vredemanem de Vriese. Jest też rzeczą bardzo ciekawą, że wzory Vredemana znalazły się w Krakowie w rękach Frankstijna w bardzo krótkim czasie po ich wydaniu³.

A zatem znajdujemy jeszcze jedno potwierdzenie wpływu wzorów Vredemana de Vriese na naszą sztukę. Nasz wypadek jest tem ciekawszy, że sztuka krakowska pozostaje w XVI wieku raczej pod wpływem Włoch, a jednak i do niej dotarły północne motywy Vredemana, które tak silnie piętno wycisnęły na sztuce Niderlandów, Niemiec i krajów nadbałtyckich⁴. Jest to wczesny przykład przenikania niderlandzkich wpływów do Polski, bo kaplice Kalwarji Zebrzydowskiej, które wykazują dużą zależność od Vredemana i sztuki niderlandzkiej⁵, zaczęto budować dopiero w r. 1605⁶, a florisowski kartusz pojawił się w Krakowie

¹ Nie Frankstijn wlepił wzory Vredemana do publikacji Serlia, nie byłby bowiem wycinał karteczki ze swoim własnym podpisem w celu wklejenia jej razem z rycinami Vredemana do dzieła Serlia, ale byłby się poprostu na niem. podpisał. Te dwie publikacje złączył ktoś inny. Ale może i dzieło Serlia było własnością Frankstijna. ² Źródła archiwalne, odnoszące się do Frankstijna, podają — częściowo *in extenso* — następujące publikacje: Grabowski A., *Ojczyste wspominki*, I, Kraków 1843, p. 267; Grabowski A., *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854, pp. 79 i 94; *Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, t. IV, Kraków 1891, p. LXXI, t. VI (1900), p. XCII oraz t. VIII (1912), p. CCCCLXIV. Cf. także Łuszczkiewicz W., *Sukiennice krakowskie*. Biblioteka Krakowska, nr 11, Kraków 1899, p. 24 i Łoza S., *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warszawa 1930, p. 90. — Frankstijn był Niemcem, wśród Niemców bowiem jest wymieniony w notatce z XVI wieku, zawartej w jednym z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Cf. *Sprawozdania etc.*, VIII, p. CCCXLV. ³ Tu zaznaczyć trzeba, że nietylko Frankstijn interesował się rycinami niderlandzkimi. Takich zbieraczy było w XVI wieku więcej. Wystarczy przypomnieć wspaniały zbiór J. Ponętowskiego, znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej. Wiadomość tę zawdzięczam p. dr Zofji Ameisenowej. ⁴ Szabłowski J., *Architektura Kalwarji Zebrzydowskiej*, *Rocznik Krakowski*, XXIV, Kraków 1933, pp. 67, 70. ⁵ *Ibidem*, pp. 66, 70. ⁶ *Ibidem*, p. 28.

dopiero w roku 1614 na zewnętrznej ścianie kaplicy Myszkowskich przy kościele dominikanów.

W dyskusji dr Dobrzycki zaznaczył, że na Śląsku istnieje miasteczko Frankenstein¹. Kto wie, czy nie stamtąd pochodził krakowski Frankstijn (Frankenstein). Byłoby wskazane zbadanie, czy w tym śląskim Frankensteinie, względnie gdzieindziej na Śląsku, niema zabytków, które stylistycznie odpowiadałyby portalowi i drzwiom z ratusza krakowskiego. Gdyby tak było, to hipoteza p. Sinkówny, że Frankstijn portal i drzwi do ratusza zaprojektował, zyskałaby jeszcze silniejszą podstawę.

Ks. doc. dr Kruszyński, w związku z faktem, że Frankstijn posiadał wzory Vredemana de Vriese, przypomina, że Vredeman był w Gdańsku i tam dekorował malowidłami jedną z sal ratusza. Pobyt tego wybitnego artysty w Gdańsku mógł wpłynąć na zainteresowanie się Frankstijna jego wzorami.

Czł. Pagaczewski podnosi, że ważniejszym od przypuszczalnego autorstwa Frankstijna w odniesieniu do portalu i drzwi z ratusza krakowskiego jest stwierdzenie przez autorkę, iż Frankstijn posiadał wzory tak znakomitego artysty, jakim był Vredeman de Vriese, i to niebawem po ich wydaniu. Omówiony przez dr Sinkównę zabytek jest stonkowo wczesnym przykładem wpływu niderlandzkiego na naszą architekturę i na nasz przemysł artystyczny.

Doc. dr Komornicki zwraca uwagę, że u tak bardzo »włoskiego« artysty, jakim był Słowski, pojawiają się już wyraźne ślady północnych wzorów, przede wszystkim niderlandzkich. Widoczne są one nawet w pracach t. zw. Stanisława z Mogiły (Ewangeljusz Tomickiego). Później dopiero idą wzory niderlandzkie pośrednio przez Niemcy.

Dr Estreicher zwraca uwagę, że ornamenty »ślusarskie« przybijane występują w snycerstwie krakowskim z przełomu XVI na XVII wiek nie tylko na portalu i drzwiach z ratusza. Zbliżone ornamenty spotykamy na stallach w kościele Bożego Ciała, w ich dolnej części. Stalle te są datowane na rok 1629², ale data ta, jak to niedawno poruszono na seminarjum prof. Pagaczewskiego, odnosi się do górnej ich części, która różni się od części dolnej, widocznie wcześniejszej, i to prawdopodobnie o lat kilkanaście. Pokrewne ornamenty »ślusarskie« występują na stallach syndykowskich w kościele Marjackim (tych, które stoją za trzecim filarem w nawie głównej na prawo od wejścia, nie zaś na lewo) oraz na dwóch ołtarzykach z Prądnika z r. 1604, obecnie u dominikanów³ i na innych jeszcze zabytkach. Ornament »ślusarski« zanika w Krakowie po roku 1620. W grupie snycerskich dzieł krakowskich z czasu około roku 1630, a tem bardziej później, niema go wcale. Ornament »ślusarski« ustępuje miejsca ornamentom bardziej duchowi baroku odpowia-



12. Jan Vredeman de Vriese. Karta tytułowa serji »Karjatyd« (Sam tytuł wycięty).

Podług egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej.



13. Jan Vredeman de Vriese. Rycina z serji »Grotesek«.

Podług A. G. Trigta.

¹ Po polsku Ząbkowice. ² Jarosławiecka M., Przyczynek do dziejów snycerstwa w Krakowie. Prace Komisji Historji Sztuki, V, 1, Kraków 1930, p. XXII oraz fig. 12 i 13. ³ Tekla Grona Konserwa-

dającym, t. j. »chrząstkowym«, »małżowinowym« i t. p. Powstałe pod bezpośrednim wpływem wzorów niderlandzkich ornamenty ślusarskie na portalu z ratusza byłyby więc jednym z najwcześniejszych przykładów tego rodzaju ornamentacji w Krakowie.

Następnie dr Marja Jarosławiecka-Gąsiorowska przedstawiła komunikat p. t. *Drzeworyty portretowe w dziele B. Paprockiego »Zrčcadlo Slawneho Margrabstwii Morawského«... Olomutii... 1593.*

Komunikat niniejszy oparty jest na spostrzeżeniach, poczynionych przy sposobności opracowywania indeksu do rycin w drukach XVI wieku w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Jak wiadomo, Zwierciadło Margrabstwa Morawskiego jest dziełem bardzo bogato ilustrowanym, zawierającym prócz wizerunków cesarzy niemieckich i królów czeskich i ich rodzin, 73 wizerunki członków rodzin morawskich i biskupów ołomunieckich w większym formacie i 1084 wizerunki szlachty w formacie około 49 na 43 mm. Wśród tych właśnie wizerunków drobnego formatu spotykamy bardzo wiele portretów przy nazwiskach Polaków.

Narazie pomijam w tym komunikacie wizerunki członków rodów królewskich, a zajmuję się grupą, która najwięcej dostarczyła materiału do spostrzeżeń, t. j. wizerunkami szlachty w formacie mniejszym. Postacie są na nich przedstawione przeważnie powyżej kolan, w pozach różnych; przeważają zbroje i hełmy, spotykamy jednak wiele postaci z odkrytą głową. Duchowni są naturalnie przedstawiani w strojach, odpowiadających ich stopniom w hierarchji kościelnej. Na każdym wizerunku widzimy herb, umieszczony albo z boku, na wysokości ramion, albo też na piersiach danej osoby.

Strona ikonograficzna tych wizerunków wiąże się ściśle ze stroną graficzną tak, że mamy przed sobą dwa główne zagadnienia: 1) jak się przedstawia wartość portretowa naszych wizerunków i 2) sprawa ilustrowania dzieł portretami w XVI wieku.

Przeoglądając omawiane wizerunki widzimy, że dają się one ująć w cztery zasadnicze grupy: a) wizerunki powtarzane w tekście, ale jako portret tej samej osoby, np. w ten sposób umieszczony jest ten sam drzeworyt jako Wańko z Bozkowic raz w spisie hetmanów Margr. Morawskiego (fol. XXV^v), drugi raz jako ten sam w obrębie członków swego rodu (fol. LXXXIX^v), w dalszym jednak ciągu należy on do grupy drugiej b) wizerunków, odbijanych w tekście z tych samych klocków, jako portret innej osoby ze zmianą tylko herbu, odbijanego z innego klocka na miejscu pierwotnego. Jako przykład możemy wziąć Piotra de Sternberg (fol. XXVII^v), który z corazto innym herbem występuje w książce jeszcze 8 razy. Grupa c) obejmuje wizerunki powtarzane jedynie w dolnej części, t. zn. po przecięciu danego klocka przyprawia się do pozostawionego korpusu corazto inną część górną, to jest głowę i herb. Robiono to jednak często bardzo niedbale; np. w wizerunku Albrechta Kragiřa (fol. CXXIII^v) w części dodanej nie dorobiono zakończenia toporka, a laska trzymana przez niego w prawej ręce urywa się przy ramieniu. Spotykamy też obok tych przeciętych klocków dalsze części ikonograficznie identyczne, wykazujące jednak odchylenia drobne, wskazujące na to, że drzeworyt dany odbity jest z innego klocka zupełnie podobnego, np. fol. XXIII^v, XXXIX^v i XLI^v. Ta ostatnia grupa jest najliczniejsza, w znacznej jednak ilości wypadków klocki drzeworytowe przed rozcięciem użyte są w sposób podany w grupach a i b. Grupę d tworzą wizerunki z herbami, umieszczanymi na piersiach. Wizerunki te powtarzane są jako corazto inna osoba, podobnie jak wizerunki w grupie a, z tą różnicą, że klocki z herbami wstawiane są w formie prostokątów w pozostawione na to otwory na piersiach. I tutaj widzimy często niedbale włączenie do danego drzeworytu.

Z podanego materiału wynikałoby, że wogóle nie można brać pod uwagę ikonograficznej wartości wizerunków w Zwierciadle Paprockiego. Tak jednak nie jest, jak świadczy choćby tekst przy wizerunku Jerzego Strusia (fol. CVI^r). Prócz tego charakter portretowy mają wizerunki większego formatu, niepowtarzające się w tekście i przeważnie przedstawiające postacie żyjące w chwili wydawania dzieła.

Wiemy z istniejących opracowań, że dopiero od drugiego dziesiątka XVI w. możemy w grafice mówić o portrecie w ścisłym tego słowa znaczeniu, i to prawie wyłącznie w odniesieniu do osób żyjących współcześnie lub też niedawno przedtem zmarłych. Osobistości historyczne przedstawiano stale w sposób zupełnie fantastyczny, co powtórzyło się i w dziele tak późno wydanym (1593), jak Zwierciadło. Sposobem używanym już w początkach XVI wieku, a polegającym na dostosowywaniu drzeworytów do odbiorców, było odbijanie na nich corazto innych herbów; jest to system spotykany i później, jak choćby w »Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich«, wydanym przez Paprockiego w Krakowie w r. 1613. Rzeczą,

torów Galicji Zachodniej, II, Kraków 1906, p. 219 oraz Tomkowicz S. i Lepszy L., Kościół i klasztor oo. dominikanów w Krakowie. Zabytki sztuki w Polsce, I, Kraków 1923, p. 89.



14. Więclawice, kościół parafjalny.
Madonna z Dzieciątkiem.

Fot. A. Misiąg-Bocheńska.



15. Więclawice, kościół parafjalny. Ma-
donna z Dzieciątkiem.

Fot. A. Misiąg-Bocheńska.

zdaje się, rzadką jest przecinanie drzeworytów czyli niszczenie w ten sposób klocków, co może w tym wypadku pozostać w związku z przejściem drukarni Bedřicha Milichtalera w Olomuńcu, z której wyszło *Zwierciadło Paprockiego*, w ręce jego następców¹, którzy stopniowo doprowadzili tę drukarnię do ruiny w r. 1603.

W dyskusji doc. dr S. Komornicki podniósł znaczenie archeologicznego badania zabytków ikonograficznych, zwłaszcza rytowniczych. Autorka pokazała ułamek większej pracy, prowadzonej systematycznie na drukach XVI wieku, ułamek najbardziej może charakterystyczny. Wskazuje on na konieczność daleko idącej ostrożności przy posługiwaniu się materiałem ikonograficznym, czerpanym z zabytków dorywczo. Systematyczne zinventaryzowanie i opracowanie większych ilości tego materiału umożliwi dopiero ściśle krytyczne korzystanie z niego.

Dr Przyppowski zaznacza, że już F. Kamocki w *»Dziwołagach heraldycznych«* (Warszawa 1916), zwrócił uwagę na oszczędności w wydawnictwach heraldycznych, polegające na składaniu herbów z poszczególnych desek drzeworytowych. Postępowanie to wpłynęło w wielu wypadkach na zasadnicze zniekształcenie herbów, zwłaszcza przy nieudolnym przerysowywaniu ich do nowych wydań czy wydawnictw.

¹ Cf. Dudík B., *Dějiny knihtiskarství na Moravě. Časopis Moravské Matice*, VII, p. 120.



16. Więclawice, kościół parafjalny. Madonna z Dzieciątkiem.

Fot. A. Misiąg-Bocheńska.

Dr Anna Misiąg-Bocheńska przesyła komunikat *O gotyckim posągu Madonny w kościele parafjalnym w Więclawicach w powiecie miechowskim*¹.

Najstarszym z szeregu zabytków, znajdujących się w kościele więclawskim, jest drewniany posąg Madonny z Dzieciątkiem, używany dzisiaj jako feretron, wysokości 125 cm, częściowo obciążony płótnem i polichromowany na podkładzie kredowym (fig. 14, 15, 16). Pierwotna polichromia zachowała się jedynie na twarzach obu figur i na szyi Madonny. Twarze mają delikatną, perłoworóżową karnację o bladych rumieńcach na policzkach, brodzie i końcu nosa; siatka pęknięć niezwykle subtelna. Resztę polichromji figury przemaalowano. Późniejszym również dodatkiem jest blaszana korona na głowie Dzieciątka i tylna część całej rzeźby.

Pod względem stylistycznym zabytek więclawski stoi bardzo blisko słynnej śląskoczeskiej grupy »Pięknych Madonn« z czasu około r. 1400, jakkolwiek z drugiej strony widać w nim jeszcze żywość pewnych starszych tradycji, przejawiająca się chociażby w okryciu Dzieciątka długą sukienką i w braku bardziej serdecznego stosunku między

Niem a Matką. Na związek z grupą »Pięknych Madonn« wskazywałby przede wszystkim typ głowy młodzieńczej i pełnej wdzięku Madonny, o twarzy owalnej, z podłużnymi oczyma i wypukłym czołem, głowy, ozdobionej wysoką koroną na włosach, schematycznie modelowanych w masie. O związku tym świadczyłoby również użycie tego samego motywu w ręce Dzieciątka, t. j. jabłka, oraz charakterystyczny »miękki styl« światłocieniowej już draperji płaszcza Madonny, urozmaiconego zestawieniem partyj drobnych spirali po obu bokach, z kilku grubemi, pod kątem załamanemi fałdami sprzodu figury; pomiędzy temi ostatniemi na uwagę zasługuje fałd przekątny, biegnący od prawego biodra do lewej stopy Madonny, który może przypominać wielki, aż do podstawy sięgający fałd w kształcie litery »V« (*Haar-nadelfalte*), tak typowy w grupie »Pięknych Madonn«. Ów bardziej symetryczny rozkład fałdów płaszcza na naszym posągu, ze spiralami po obu jego bokach, nawiązuje zwłaszcza do południowoczeskiego typu »Pięknych Madonn«, którego przedstawicielką jest Madonna z Krumlowa (Krumau)², a w rzeźbie polskiej Madonna krużłowska³.

Spośród polskich zabytków stylistycznie najbliższe naszego posągu stoi Madonna z Mnina,

¹ Jest to część komunikatu Anny Misiąganki, przedstawionego na posiedzeniu Komisji dnia 20 czerwca 1929 r. p. t. Średniowieczny tryptyk i posąg Madonny, oraz późniejsze zabytki w kościele w Więclawicach (cf. Prace Komisji Historji Sztuki, V, 1, p. LI). Rzecz o tryptyku z r. 1477 ukazała się w Biuletynie Historji Sztuki i Kultury, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej, II, 2, Warszawa, grudzień 1933, pp. 111—120. ² Pinder W., Zum Problem der »Schönen Madonnen« um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XLIV, Berlin 1923, p. 149, fig. 1. ³ Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII, Kraków 1906, p. LXV, fig. 21.

wykazująca wspólne z nim cechy w miękkim modelunku dłoni i w światłocieniowej draperji płaszcza, z której partja grubych fałdów sprzodu figury z fałdem przekątnym, zakończonym na podstawie przy prawej stopie Madonny, jest jakby odwróceniem analogicznej partji fałdów u Madonny wrocławskiej. Cechy te mogłyby wskazywać nawet na osobę jednego snycerza, odnośnie do którego możnaby przyjąć — sądząc właśnie po stylu szat obu rzeźb i po typie głowy Madonny wrocławskiej, o bardzo wydłużonych i nieco przymkniętych oczach — że wyszedł z wrocławskiego warsztatu »Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosego«. Pewnej podstawy temu przypuszczeniu mogłoby bowiem dostarczyć porównanie naszej Madonny z dziełami przypisywanemi temu mistrzowi, a przede wszystkim zestawienie naszego posągu z figurą św. Barbary, również w powyższej kaplicy w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, z czasu około roku 1420¹.

Co się tyczy pierwotnego miejsca przeznaczenia Madonny wrocławskiej, możnaby przyjąć, że od początku swego istnienia znajdowała się w głównym ołtarzu tamtejszego kościoła; pierwotnie bowiem posąg ten był traktowany jako ołtarzowa półrzeźba, jak świadczą o tem gładko zheblowane profile wzdłuż całej figury i wbity odtyłu w wydrążoną głowę Madonny hak w kształcie ucha, służący do zawieszenia w ołtarzu. Przypuszczenie to wydaje się jeszcze potwierdzać wizytacja kościoła z roku 1618, wspominająca o jakiejś rzeźbie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, umieszczonej w pośrodku wielkiego ołtarza².

Pod względem artystycznym posąg Madonny wrocławskiej — mimo przemalowania szat i rąk obu figur — przedstawia wartość nieprzeciętną, zwłaszcza w odniesieniu do niezwykle subtelnego wyrazu Jej twarzy i Jej pierwotnej polichromji, tak rzadko spotykanej wśród zachowanych zabytków ówczesnej rzeźby polskiej.

¹ Braune H. u. Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig, fig. 41 i p. 26. ² Wiśniewski J. ks., *Monografia dekanatu miechowskiego*, Radom 1917, p. 252.



TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ

ZA LATA 1932 i 1933.

	Str.
Ameisenowa Zofja , O kilku cennych rękopisach iluminowanych francuskich z Biblioteki Wilanowskiej, obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie	27*
Bocheński Zbigniew , Obrazy Giambattisty Pittoniego (1687—1767) w kościele N. P. Marji w Krakowie	28*
— Dwór obronny arcybiskupa Władysława Oporowskiego († 1453 r.) w Oporowie pod Kutnem	16*
Bochnak Adam , Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu	30*
Buczkowski Kazimierz , O sgraffitach, znajdujących się na budynku klasztoru bł. Kingi (klarysek) w Starym Sączu	27*
Bulas Kazimierz , Dwie wazy marmurowe rzekomo z dworu Stanisława Augusta	20*
Dobrowolski Tadeusz , Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku na Śląsku Cieszyńskim, przyczynek do dziejów gotyku w Polsce	10* i 15*
Estreicher Karol , O treści malowideł w kościele brygitek w Lublinie	16*
— Treść niektórych minjatur w kodeksie Bema	18*
Gutkowska Marja , Ubiory w kompozycjach płaskorzeźb ołtarza Marjackiego w Krakowie	30*
Jarosławiecka-Gąsiorowska Marja , Drzeworyty portretowe w dziele B. Paprockiego: Zrzcadło Sławneho Margrabstwii Morawskeho... Olomutii 1593	38*
Kruszyński Tadeusz ks. , Dary kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego grobowiec	10*
— Jerzy Pencz, malarz tryptyku w kaplicy Zygmuntońskiej	11*
— Opony i kobierce w Katedrze Wawelskiej według inwentarzy z r. 1563 i lat następných	18*
— Kościoły św. Jerzego i Michała na Wawelu według inwentarza z r. 1563	26*
— Kościół w Raciborowicach według inwentarza z początku XVII w.	26*
Lauterbach Alfred , Obiektywne i subiektywne kryteria w historii sztuki	23*
— Stanisław Kostka Potocki jako architekt	24*
Mańkowski Tadeusz , Zachód i Wschód w tkactwie polskiem XVII w. (tkacze Konięcpolskich)	13*
— Średniowieczna katedra ormiańska we Lwowie	22*
— Pasy wschodnie a pasy polskie	28*
Misiąg-Bocheńska Anna , O gotyckim posągu Madonny w kościele parafjalnym w Więclawicach	40*
Molè Wojśław , W sprawie problemu socjologicznego w historii sztuki	18*
Sinkówna Krystyna , Portal i drzwi z dawnego ratusza krakowskiego i ich domniemany twórca	31*
Starzyński Juljusz , Wilanów, dzieje budowy za Jana III	22*
Szablowski Jerzy , Architektura Kalwarji Zebrzydowskiej (1600—1702)	15*
— Przyczynki do ikonografji śmierci w malarstwie polskiem XVII w.	27*
Walicki Michał , Ze studjów nad malarstwem cechowem Ziemi Sądeckiej w XV w.	11*
— Domniemane dzieło Franciszka z Sieradza	12*
— Ołtarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza	12*

7/1
253194 / 1

SKRĘSIŁO Z BIURO
CENTRALNEGO
KONTO
POLIT

