

bickiego, gdyż obaj w roku 1636 już dawno nie żyją. Mogli oni natomiast rzeźbić nagrobek Wojciecha Baranowskiego, który powstał po roku 1613 w Gnieźnie i biskupa Cieleckiego w Płocku, który zmarł w roku 1626. Abraham von dem Block miał zamówienia dla biskupów polskich (por. *Thieme-Becker*, tom IV., str. 121), które po jego śmierci wykończył również rzeźbiarz gdański Wilhelm Richter. Ten artysta mógłby też być twórcą nagrobka Wawrzyńca Gembickiego w roku 1636.

## JULJUSZ STARZYŃSKI (Z. A. P.) — DO DZIEJÓW POLSKO-GDAŃSKICH STOSUNKÓW ARTYSTYCZNYCH W XVII WIEKU (przyczynek archiwalny).

Doniosła rola, jaką odegrało środowisko gdańskie w dziejach polskiej kultury artystycznej, domaga się rychłego a wyczerpującego opracowania. Bogate miasto portowe, protegowane przez wielu polskich monarchów, ogniskujące w sobie mnogość różnorodnych wpływów kulturalnych, było dla Rzeczypospolitej jedną z najważniejszych bram, wiodących na zachód. Dzięki temu szczególnie z końcem XVI i w ciągu XVII w. urosło ono w zamożność, stając się nie tylko wybitnym ośrodkiem handlu, ale zarazem ogniskiem życia umysłowego i artystycznego. Wybitny udział wpływów gdańskich lub przez Gdańsk idących stwierdzić można w wielu polskich zabytkach z tych czasów zarówno z dziedziny architektury, rzeźby, malarstwa, jak i przemysłu artystycznego. W tym względzie rola Gdańska zdaje się przedewszystkiem polegać na przetwarzaniu zdobyczy wielkiej sztuki niderlandzkiej i dalszem ich przekazywaniu polskiemu środowiskom.

Sztuka gdańska z końcem XVI i w pierwszej połowie XVII w. posiada charakter przedewszystkiem rzeźbiarski i w tym kierunku oddziaływała na Polskę. Wpływy te odnajdziemy u nas w licznych przejawach rzeźby architektonicznej i dekoracji, przedewszystkiem zaś w plastyce nagrobkowej. Droga poprzez Gdańsk przyjął się w Polsce typ nagrobka, wywodzący się od Cornelisa Florisa, a wykształcony na podłożu sztuki Sansovina; typ ten gdańsko-niderlandzki z końcem XVI i w ciągu XVII w. zaznaczył się u nas szeregiem znakomitych przykładów<sup>1)</sup>. Z możliwością wpływów, a częściowo i importu gdańskiego należy się liczyć również w dziedzinie epitafjów. Wykonywaniem epitafjów na zamówienie panów polskich zajmował się tak wybitny artysta, jak Abraham von dem Block<sup>2)</sup>, a również wiele innych, bezimiennych przykładów z tej dziedziny, rozsianych po całej Polsce, wykazuje niezawodne cechy dłuta gdańskiego. Jak w pierwszej, tak samo w drugiej połowie XVII wieku wyroby gdańskiego przemysłu artystycznego cieszyć się będą w Pol-



sce wielkiem powodzeniem, a rzeźbiarze i kamieniarze stamtąd pochodzący znajdują zatrudnienie w najwybitniejszych przedsięwzięciach budowlanych i zdobniczych. Wystarczy wspomnieć o wybitnej roli, jaką odgrywają Gdańszczanie w dziejach budowy warszawskiego pałacu Krasieńskich<sup>3)</sup>, lub rezydencji Jana III w Wilanowie<sup>4)</sup>.

Przyczynek archiwalny, który obecnie publikujemy, dorzuca nowe wiadomości do podniesionej poprzednio sprawy epitafjów typu niderlandzko-niemieckiego, importowanych z Gdańska do Polski w XVII wieku. Jest to kontrakt spisany dnia 4 października 1648 r. pomiędzy ksienią grodzieńskiego konwentu P. P. Brygidek, Urszulą Rzeczycką, a rzeźbiarzem z Gdańska, Konradem Waltherem, na wykonanie marmurowego pomnika Aleksandra Wiesiołowskiego, marszałka W. Ks. Lit., żony jego Aleksandry z Sobieszyna oraz Gryzeldy Wodyńskiej Sapieżyny z przeznaczeniem tegoż epitafjum do kościoła P.P. Brygidek w Grodnie<sup>5)</sup>. W ten sposób wdzięczne mniszki pragnęły uczcić pamięć swego wyjątkowego dobrodzieja i fundatora wspomnianej świątyni grodzieńskiej<sup>6)</sup>. Zamówionego epitafjum obecnie nie udało się odnaleźć na miejscu; być może, że z czasem uległo ono zniszczeniu. Sam zaś dokument, zatytułowany „kontrakt s panem kamiennikiem na epitafium” znajduje się w archiwum S. S. Nazaretanek w Grodnie.

Publikowany przez nas dokument zasługuje na uwagę historyków sztuki przede wszystkim jako wyraźne i ciekawe świadectwo importu gdańskiego; dalej ze względu na szczegółowy opis zamówionego epitafjum, nie dający się wprawdzie zestawić z samym zabytkiem, ale zato odpowiadający w swym typie wielu innym podobnym epitafjom o charakterze niderlandzko-niemieckim, rozrzuconym po całej Polsce, wreszcie ze względu na kilka ciekawych wiadomości, jak np. stwierdzenie, że artysta miał wykonać epitafjum „podług wizerunku sobie danego”, wyszczególnienie materiałów, które miały być użyte, lub wskazanie drogi importu z Gdańska przez Królewiec do Grodna.

Poprzestając na powyższych kilku uwagach wstępnych, w dalszym ciągu przytaczam dokładny odpis samego dokumentu:

„Za wolą y radą Jaśnie Wielmożnego J. M. Pana Michała Gedeona Tryzny, Podskarbiego y Pisarza wielkiego W. X. Litt. iako Executora y Dobrodzieia naszego: Ja Urszula Rzeczycka Xieni konwentu Grodzieńskiego Reguły S. Brygidy uczyniłam pewne postanowienie y kontrakt z Panem Konradem Walterem kamiennikiem y Mieszczaninem Gdańskim y z Panem Piotrem Hebnerem Towarzystwem iego na zrobienie Epitafium marmurowego Ś. P. J. M. Pana Krzysztofa Wiesiołowskiego, Marszałka Wielkiego W. X. Litt. y z Panią Małżonką Jego Mśc Jey Mcią Panią Alexandrą z Sobieszyna



Wiesiołowską także y Siestrzenicą Jey Mci Jey Mcią Gryzeldą Wo-  
dyńską Sapieżyną, Marszałkową wielką W. X. Litt. Iż podiał się po-  
mieniony P. Konrad Walter kamiennik zrobić Epitafium marmuro-  
we z osobami w zwysz mianowanemi podług wizerunku sobie da-  
nego, które ma bydź na wysokość łokci iedenaste a na szerokość  
łokci sześć, a to Epitafium samo ma bydź z marmuru czarnego  
ciemnego glansowanego y dobrze wypolerowanego, na pierwszej  
tablicy ma bydź Crucifix pod którym dwie osobie Panie mają bydź  
klęczące to iest po prawey ręce starsza, a po lewey młodsza oso-  
ba, na spodzie niżej pod Crucifixem leżąca osoba Ś. P. J. M. Pana  
Marszałka we Zbroi na łokciu prawym podpartego a przy boku Pa-  
łasz lubo kordelas pod lewą ręką mającego, Szyszak z osobna przy  
osobie leżeć ma, a to wszystko z marmuru białego iako naiprzedniey-  
szego podeimuie się y powinien będzie. Insze figury tak poboczne An-  
gioly iako y tablica wysza z alabastru białego Angielskiego iako  
naiprzedniejszego co byle confirmował marmurowi białemu wysta-  
wić y zrobić powinien także y Resurectią, która będzie stać na wie-  
szchu tego Epitafium z alabastru białego Angielskiego glansownego  
zrobić ma. Słupy albo kolumny po bokach tego Epitafium mają  
bydź z marmuru czerwonego flandrowatego rumianego glansowne-  
go z Capitellami złocistemi y wszędzie gdzieby tego była potrzeba  
dla ozdoby tey sztuki złotem powinien położyć, Herby trzy kaźdey  
osobie służące to iest dwa pod słupami Paniom służące ma poło-  
żyć, a trzeci pod leżącą osobą mężczyzny lubo nad osobą położyć  
powinien będzie, mieysce przystoine y wczesne upatrzwszy. Na  
tymże Epitafium wiersze żalne mu..... złotemi literami powinien  
wryć, pod Herbami Pań wiersze Paniom służące, a pod leżącą oso-  
bą męską mężczyźnie służyć mają. Od której to roboty wymówił  
sobie P. Konrad Walter kamiennik gotowemi pieniędzmi za wszy-  
stko tak za strawę iako y za wszelaki koszt w przyprowadzeniu te-  
go Epitafium na mieysce naznaczone tu do Grodna Złott. Puł-  
pięta tysiąca ogułem. Na cztery raty tę sumnę dzieląc, pierwszą  
ratę zaraz przy zawarciu tego kontraktu daię mu ad rationem tey  
roboty Złott. pułtoratysiąca. Drugą ratę w roku da P. Bóg przy-  
szłym tysiąc sześćsetnym czterdziestym dziewiątym na trzy króle  
Złott. tysiąc do Torunia lub do Gdańska przesłać powinna będę.  
Trzecią ratę przy oglądaniu mianowaney roboty we Gdańsku Złott.  
tysiąc czterysta odesłać mam, czwartą ratę Złott. sześćset na ten-  
czas powinna będę oddać iako sprowadzi y postawi to Epitafium  
w kościele naszym Reguły Ś. Brygidy tu w Grodnie. A tę wszystką  
robotę Pan Konrad Walter powinien będzie y podeimuie się wy-  
stawić porządnie we Gdańsku we cztere niedziele po wielkiej no-  
cy w roku tymże tysiąc sześćsetnym czterdziestym dziewiątym do



którey to roboty oglądania mam zesłać y ieśliby się niespodobała która sztuka temu kto tam będzie zesłany tedy Pan Konrad Walter podeimuię się poprawić czego by niedostawało do kształtu. Po oglądaniu tey roboty zaraz iako naiprędzey bydz może Pan Walter ma prowadzić ze Gdańska do Królewca... a s Królewca do Grodna z przystawami y Towarzyszami swoiemi abo dla opatrności aby nie było szkody w drodze, którzy to Towarzysze y postawić mają to Epitafium w kościele naszym tu w Grodnie ze wszystkim porządnie, do którey to tysz roboty y postanowienia tego Epitafium żadney materij tak żelaza iako y Holowu y czego-bkolwiek potrzebował do tego nic a nic nie powinnam dać okrom tylko dwuch mularzów, których sobie wymówił do postanowienia tey sztuki y zniesienia kamienia od brzegu do kościoła, które to postanowienie y contractk obiedwie stronie przyrzekli sobie we wszystkim strzymać y dosyć uczynić pod zakładem takieyże summy złott. pułpiętu tysięcy. Do którego to contractku prosili obiedwie strony o podpis Jaśnie Wielmożnego J. Mśc Pana Podskarbiego Wielkiego W. X. Litt. y inszych lchm. na ten czas w Grodnie będących. Pisan w Grodnie w dzień Ś. Franciszka Roku Tysiąc Sześćset Czterdziestego ósmego.

Jako Executor y pieczętarz proszony podpisuię się do tego listu (—) Gedeon Michael Tryzna Podskarbi W. X. L. mp.

(—) Urszula Rzeczycka Xieni konwentu Grodzieńskiego ręką swą.

(—) M. Conradt Walther Bürger und Steinhauer in Dantzig.

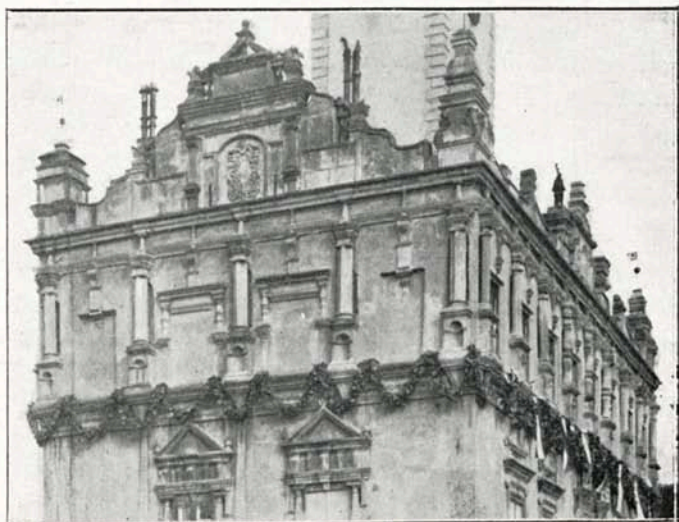
(—) Peter Häppner...

Den 4 October Aô 1648 hab ich... laut dieses Contractk fünfzehn hundert Zl. empfangen sollen haben wegen der... Zeitung nicht mehr den Zweij hundert Zl. Polnisch. empfangen in Grodna (—) Conradt Walther..."

#### P R Z Y P I S Y.

1. Ks. Prof. *Szczęśny Dettloff*: Rzeźba Polska do wieku XVIII. — Wyd. „Wiedza o Polsce“, dział „Sztuka polska“. Warszawa 1932, 77 — 79.
2. Por. *G. Cuny*: Danzigs Kunst und Kultur im 16 und 17 Jahrhundert. Frankfurt am Main 1910, str. 79 — 81.
3. Por. *I. T. Baranowski*: Inwentarze pałacu Krasińskich. Warszawa 1910, str. XVIII/XIX oraz 66 — 69.
4. Udział Gdańszczan w budowie Wilanowa szerzej omawiam w pracy „Dzieje budowy pałacu wilanowskiego za Jana III“ (w druku).
5. Odpis publikowanego dokumentu sporządzony przez P. J. Jodkowskiego, Dyr. Muz. Państw. w Grodnie, uprzejmie został mi użyczony przez P. Stan. Dąbrowskiego z upoważnieniem do ogłoszenia.
6. Por. *J. Jodkowski*: Grodno. Wilno 1923.





*Ryc. 1. Chełmno. Ratusz.  
(fot. inż. J. Zachwatowicz).*



*Ryc. 2. Toruń. Kościół św. Jana. Kruchta północna.  
(fot. ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Toruniu).*



W pracach specjalnych, zajmujących się zagadnieniem attyki, oraz luźnych uwagach na ten temat, dość często spotykanych w literaturze, można zaobserwować ewolucję poglądów jaka dokonała się od pierwszej bodaj definicji attyki, wypowiedzianej przez Łuszczkiewicza w 1880 r.<sup>1)</sup> Ewolucja ta polega na znacznym poszerzeniu czasowego i przestrzennego zasięgu tej formy architektonicznej oraz na sprecyzowaniu istotnych jej cech pod względem konstrukcji i formy.

Mimo to pokutuje dotychczas w niektórych pracach przesąd o włosko-renesansowym pochodzeniu attyki, wynikający z sugestji form dekoracyjnych, jakie otrzymały attyki w czasie największego ich rozkwitu i rozpowszechnienia na ziemiach Polski i Czech w XVI i XVII w.

Uwzględniając jednak średniowieczne attyki o formach gotyckich, istniejące na Pomorzu, w Gdańsku, w Prusach, wreszcie typ attyki gotyckiej we Flandrii<sup>2)</sup>, stwierdzić można, że forma zwieńczenia attykowego powstała niezależnie od sztuki renesansu, a tembardziej od inwencji budowniczych Włochów. Dowodził tego już Szyller, zbytnio akcentując jednak obronność i nie dając przykładu attyki, która nie miałaby szaty renesansowej.

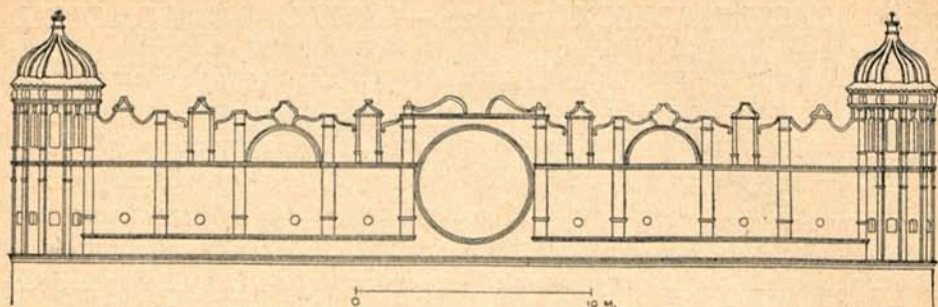
Attyka może powstać, ogólnie biorąc, w trzech wypadkach: jako osłona i oparcie dachu pogrążonego, jako zrośnięcie się szczytów dachów równoległych, wreszcie jako dekoracyjna nadstawka, przebiegająca wzdłuż okapu.

Dachy pogrążone i związaną z tem nadbudowę ścian budynku ściankami attykowymi spotykamy w bardzo szerokim zastosowaniu w Polsce (attyka polska) i w Czechach<sup>3)</sup>. Najliczniej też reprezentowana jest ta grupa i na Pomorzu.

W pierwszym rzędzie wymienić należy attykę na kruchcie przy kościele św. Jana w Toruniu, jako brakujące ogniwo do powiązania wstecz tradycji budowlanej, jest to bowiem średniowieczna attyka w czysto gotyckich formach.

Przy zachodniej ścianie naw, po obu stronach wieży, dobudowane zostały dwie niewielkie kruchty o jednakowym planie wydłużonego prostokąta<sup>4)</sup> (dwa przesła sklepienne). Południowa kruchta przykryta została dachem jednospadkowym, północna zaś pochodząca z r. 1473<sup>5)</sup> dachem dwuspadkowym — pogrążonym, a co za tem idzie, otrzymała ścianę attykową, wspierającą i osłaniającą dach od północy i zachodu (ryc. 2). Odpływ wody odbywa się w krótszej części attyki przez otwór o wykroju sześciobocznym, zaprofilowa-





Ryc. 3. Golub. Zamek. Attyka.

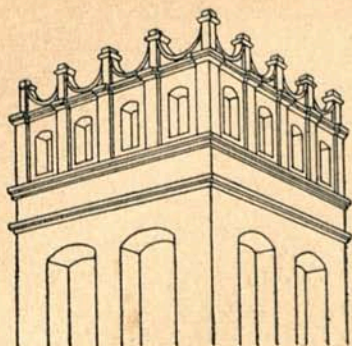
nym, umieszczonym w prostokątnej wnęce o takim samym profilu (walec). Dawny rzygacz zastąpiono blaszaną rynną, odprowadzającą wodę nabok, pod ścianę wieży. Ponad linią oparcia górnej krawędzi dachu obiega na całej długości attyki ażurowa arkatura, wykonana ze specjalnie formowanej cegły o motywie ostrołukowego maswerku. Arkatura, wsparta na gzymsie z profilowanej cegły, zakończona jest górami poziomą linią bez żadnych wyskoków.

Kruchta z attyką stanowi skromny dodatek do imponującej bryły wieży i kościoła, zastanawia więc cel takiego właśnie ukształtowania budowli. Zwykły typ pokrycia w danych warunkach polegałby na wykonaniu dachu jednospadkowego z półszczytem na krótszej stronie, tak właśnie jak rozwiązane zostało pokrycie kruchty południowej. Względny obronności nie odgrywały tu żadnej roli, zarówno jak zabezpieczenie przed pożarem — odpada przeto możliwość funkcjonalnego wytłumaczenia attyki. Pozostaje więc przyjąć, że czynnikiem decydującym w takim ukształtowaniu dobudowy była kompozycyjna wola budowniczego, który pragnął nadać kruchcie formę bardziej pełną i samodzielna, niż to można było osiągnąć przy pokryciu dachem jednospadkowym.

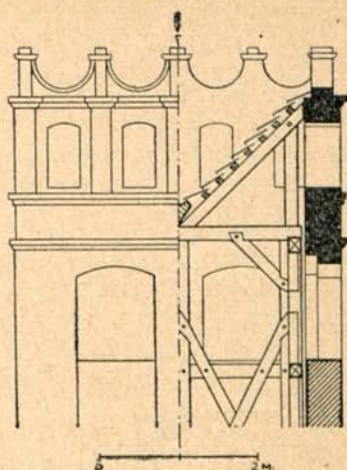
Analogiczne attyki o formach gotyckich spotykamy na kruchcie przy kościele N. M. Panny w Gdańsku oraz dobudowie przy kościele św. Jana w Gdańsku, z tą jednak różnicą, że attyki zamiast ażurowej arkatury zwieńczone są blankami.

Drugim przykładem attyki w tej grupie jest pochodząca z przełomu XVI i XVII w.<sup>6)</sup> attyka zamku w Golubiu, wykonana przy adaptacji budowli na siedzibę starosty (ryc. 3). Pulpitowy dach jednym spadkiem przykrył szerokotraktowe (11,5 m.) zabudowania krzyżackiego zamku, zmuszając do wykonania bardzo wysokiego oparcia — ściany attykowej. Wielkie płaszczyzny attyki opracowane są w płaskich i spokojnych geometrycznych formach rene-





Ryc. 4. Ostrowite Golubskie. Attyka na wieży kościoła. Widok i przekrój.



sansu (ryc. 3). Pola przedzielone są pilastrami, grzebień oddzielony poziomym pasem. Środek każdej strony attyki zajmuje olbrzymie koło. Grzebień attyki zdobią półkola, pilasterki, płaskie esownice i lekkie wygięcia nasadzek na pilastrach. Prawdopodobnie istniały pozatem dodatki dekoracyjne w postaci gałek czy akroterij. Attyka ujęta została czterema okrągłymi wieżyczkami, które zastąpiły dawne prostokątne wieże, zburzone w 1422 r. Wieżyczki, ozdobione pilastrowaniem i gzymsowaniem, przykryte zostały ceglanymi kopułkami żebrowanymi, które też miały dawniej jakieś ozdobne zakończenia, jak wskazują sterczące żelazne sztyce. Całość zwieńczenia zmieniła całkowicie wyraz średniowiecznego krzyżackiego zamku, wprowadzając motyw właściwy polskiemu zamkom renesansowym.

Trzecią w tej grupie jest attyka na wieży kościoła w Ostrowie Golubskim. Pochodzi ona, jak i szczyt na tym kościele, z XVI w.<sup>7)</sup> Formy wykazują pokrewieństwo z attyką pobliskiego Golubia i nadają wieży charakter polsko-włoskiego renesansu (ryc. 4). Attyka osłania dwuspadowy wklęsły dach z jednostronnym odpływem. Konstrukcja dachowa zespolona z wiązaniem dzwonowym, głęboko wpuszczonem w środek wieży. Formy dekoracyjne attyki ograniczone są do pilastrowania, z otworami płasko sklepionymi. Grzebień attyki stanowi szereg filarków,łączonych odwróconymi łukami. Całość wykonana w cegle nietynkowanej z wyjątkiem pobielanego pasa pod attyką.

Attyki na wieżach kościelnych w Bobrowie, Gronowie, Dębowej i Lisewie należą właściwie, konstrukcyjnie, do grupy trzeciej. Nie kryją one dachów wklęsłych — są nadstawkami przy ce-





Ryc. 4. Wieże kościelne: a. Bobrowo, b. Dębowa Łąka, c. Gronowo.

glanych hełmach. System ten właściwy jest obronnym wieżom, spotykamy go też na Pomorzu na wieżach zamków krzyżackich. Posiadają one wtedy formę blankowania, która przechodzi i na zwieńczenia wież kościelnych w formach prostokątnych jak w Lisewie (ryc. na str. 6) lub zmiekczonych linjach, coraz bardziej zbliżających się do esownic, jak w Dębowej Łące (ryc. 4-a), Bobrowie (ryc. 4-b) i Gronowie (ryc. 4-c).

Szczególne miejsce wśród attyk na Pomorzu zajmuje attyka ratusza w Chełmnie (ryc. 1). Bogactwo i różnorodność jej form pozwala zaliczyć attykę chełmińską do rzędu najlepszych rozwiązań tego rodzaju w Polsce. Obecnie ściana attykowa nie kryje za sobą dachu pograżonego, który został usunięty w końcu XIX w. i zastąpiony dachem płaskim. Trudno wobec tego określić pierwotny układ dachów, podwyższenia jednak w krótszych stronach attyki, odpowiadające prawdopodobnie dawnym szczytom dachowym, pozwalają przypuszczać, że mamy typ attyki pośredni pomiędzy czysto attykowym i szczytowym. Usunięcia dawnego dachu dokonano w celu wykorzystania poddasza na piętro użytkowe i w tym też celu przebito w attyce wielkie otwory okienne, które zmieniły jej istotny wygląd.

Właściwą ścianę attykową, obecnie ścianę II-go piętra, dzielą kolumny na cokułach z wnękami, ustawione na gzymsie z boniowanym fryzem, zagierowanym pod cokułami. Kolumny są niskie w proporcji i niejednolitego kształtu: część kolumn walcowata, część posiada półokrągłe fazy, wreszcie trzy kolumny mają kształt



wielkich tralek, w połowie zaprofilowanych. Wszystkie kolumny umieszczone są na tle wnęk, potęgujących efekt światłocieniowy.

Grzebień attykowy wyrasta na mocnym gzymsie i odznacza się różnorodnością form. Cztery narożne wieżyczki składają się z fantastycznie ułożonych profilowań i kolumnienek, przyczem każda wieżyczka posiada całkiem odmienny kształt i wysokość. Ta sama różnorodność cechuje traktowanie esownic, szczyków i filarów. Na krótszych stronach attyki wyrastają, jak nadmienilem, podwyższenia, tworzące bogato opracowane szczyty. Ratusz chełmiński i jego attyka wymagają specjalnego studjum. Datę budowy określa się na lata 1567—1597<sup>8)</sup>. W pewnych elementach grzebienia attyki, w filarach i akroterjach występują analogie z attyką ratusza poznańskiego, charakter jednak opracowania ściany attykowej pozostaje narazie bez analogii.

Attiką chełmińską, jako piękną kartą w dziejach sztuki pomorskiej, należałoby zamknąć rozważania nad attykami pomorskimi, pozostaje jednak do omówienia dziwne zjawisko braku attyk typu drugiego. Zrastanie się szczytów przy dachach równoległych może mieć miejsce zarówno w budownictwie miejskim, jak i kościelnym (szczyt kościoła św. Trójcy w Gdańsku). Budownictwo kościelne na Pomorzu posiada liczną grupę kościołów wieloszczytowych. Są to kościoły halowe w Toruniu, Chełmży, Chełmnie, Tczewie, w których zastosowano albo trzy dachy równoległe, albo jeden dach nad nawą środkową i szereg dachów doń prostopadłych nad nawami bocznymi. Zestawienie szczytów jest w tym wypadku bliskie do układu szczytów w budownictwie miejskim i posiada potencjalną możliwość utworzenia attyki szczytowej. Na Pomorzu jednak takiej attyki nie znam, gdyż attykowo-szczytowa nadstawka nad prezbiterjum kościoła w Nowem Mieście należy już do grupy trzeciej, osłaniając dach nie w szczycie, ale wzdłuż linii okapowej.

W budownictwie miejskim nie znajdujemy attyk drugiego typu prawdopodobnie na skutek przebudowań oraz wyzyskania ścianki attykowej dla piętra, przy zastosowaniu szeroko używanych na Pomorzu od końca XIX w. płaskich dachów „holcimentowych”.

Spotykamy natomiast attykowe ścianki imitujące piętro, za którymi kryje się zwykły, nie wklęsły, dwuspadowy dach. Takie elewacje, posiadające dwa ślepe okna po obu stronach pomieszczenia poddaszowego, spotykamy w Toruniu, najchętniej stosowano je jednak w małych miastach. W ten sposób na przykład podwyższono o jedną kondygnację parterowe zabudowania rynku w Lubawie.

Attyki w pełnym, konstrukcyjnym znaczeniu tego terminu nie są na Pomorzu liczne, jednak przez gotycką attykę kościoła św.



Jana w Toruniu oraz attykę ratusza w Chełmnie zajmują wybitne miejsce na tym odcinku polskiej twórczości architektonicznej.

#### PRZYPISY.

1. Prace o attykach: *S. Szyller*: O attykach polskich i polskich dachach wklęsłych. Warszawa 1909—1913. *C. Thullie*: Jak wyglądały domy w dawnych miastach polskich. Lwów 1914. *A. Balsanek*: Stíty a motivy attikové v české renaissance. Praha 1902. Uwagi dotyczące attyk zestawione krytycznie u *Thullie* o. cit., str. 17—18, z nowszych u *Ks. B. Makowski*: Sztuka na Pomorzu. Toruń 1932. Definicja *Łuszczkiewicza* przy omówieniu attyki Sukiennic. „Kłosy” 1880.
2. Na terenie Prus ciekawy przykład ściany attykowej na kościele św. Jana w Wormditt, cf. Bericht des Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Königsberg 1903. Attyki w Ypern i Brügge: *E. Hartig*: Flandrische Wohnhaus-Architektur. Berlin 1916.
3. *Balsanek*, op. cit.
4. Opis kruchty, plan, oraz detal attyki u *Heise*go: Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. Danzig 1894. Heise nie określił jednak istotnego znaczenia attyki, widząc w niej raczej dziwną przeróbkę.
5. W/g wiadomości udzielonej przez p. dr. *G. Chmarzyńskiego*, kustosza Muzeum Miejskiego w Toruniu.
6. *Ks. Makowski* wymienia jako datę powstania attyki rok 1623, wiążąc powstanie jej z odnowieniem zamku przez Annę Wazównę z racji przyjazdu króla Zygmunta III. Attyka jednak pewno powstała nieco wcześniej (około 1600), gdyż wątpliwem wydaje się budowanie attyki z okazji przyjęcia króla.
7. *Heise* określa czas budowy attyki i szczytu na koniec XVI w. i podnosi analogie z attyką golubską.
8. *Heise* i *ks. Makowski*, op. cit.

#### KRONIKA.

LUBLIN. Tow. „Muzeum Lubelskie”. W dniu 26.VI.1933 r. odbyło się Walne Zebranie Towarzystwa „Muzeum Lubelskie” przy udziale 44-ch członków rzeczywistych. Na porządku dziennym były m. i. następujące sprawy: sprawozdanie za lata 1931 i 1932; wybór 10 członków Komitetu na miejsce ustępujących, wybór Komisji Rewizyjnej oraz w wolnych wnioskach sprawa utworzenia pracowni przyrodniczej i kwestja niektórych zmian w statucie. Sprawozdanie z działalności Komitetu złożył prezes Stanisław Dylewski a następnie tenże odczytał sprawozdanie nieobecnego na zebraniu Kustosza Muzeum. Dochody i wydatki w roku 1931 wynosiły po 6375,95 zł. w roku zaś 1932—po 2606,21 zł. Sprawozdanie przyjęto i udzielono absolutorjum ustępującemu Komitetowi. Sprawę wniosków, złożonych w dniu 12 czerwca 1933 r. przez 20 członków Towarzystwa, odsunęto do decyzji następnego Walnego Zebrania, które zaproponowano we wrześniu b. r. Wyniki wyborów były następujące: na 3 lata wybrano pp. Dr. Araszkiewicza, M. Rybickiego, Ks. Dr. Zalewskiego, St. Michalskiego i W. Ziółkowskiego; na 2 lata — pp. L. Grabowskiego, J. Czechowicza, L. Pawłowskiego, Dr. Wojciechowskiego i H. Zwolakiewicza. Do Komisji



Rewizyjnej powołano przez aklamację pp. S. Ł. Lübeka, L. Haffnera, Kuratora St. Lewickiego, Dr. Jaczewskiego i Ks. Władzińskiego. Zebranie Walne, rozpoczęte o godz. 19-ej, zakończyło się po godz. 23-ej i dodatkowo świadczyć mogło o większym, niż zwykle, zainteresowaniu sprawami Muzeum miejscowego społeczeństwa, z pośród którego zwłaszcza przedstawiciele nauczycielstwa i Kuratorium O. S. Ł. z hasłem organizacji zbiorów w sensie Muzeum prowincjonalnego weszli obecnie do Komitetu Towarzystwa. Przewodniczącym Walnego Zebrania był prof. L. Pawłowski, fotele zaś asesorów zajęli: Ks. Kan. J. Władziński, Prezes St. Dylewski i prof. J. Świeży. Na posiedzeniu Komitetu Tow. „Muzeum Lubelskie” w Lublinie w dniu 30 czerwca 1933 r. przy udziale 11 członków ukonstytuowało się Prezydium w następującym składzie: prezes — St. Dylewski; vice-prezes Ludwik Pawłowski; skarbnik — Ludwik Grabowski; sekretarz Wiktor Ziółkowski. Komitet wyłonił z siebie komisję, ustalającą plan organizacji Muzeum, która po projektowanej częściowej zmianie statutu, utworzy Radę Muzealną. W komisji tej przyrzekli swój udział: Dr. Araszkiewicz, dr. Wojciechowski, Ks. Dr. Zalewski, M. Rybicki, H. Zwołakiewicz, i W. Ziółkowski. Pełny skład osobowy Komitetu w roku bieżącym jest następujący: dr. Feliks Araszkiewicz, Józef Henryk Czechowicz, dr. Czesław Czerwiński, Stanisław Dylewski, Ludwik Grabowski, Stanisław Kalinowski, Stanisław Michalski, dr. Jan Modrzewski, Ludwik Pawłowski, Marjan Rybicki, Bolesław Sekutowicz, dr. Stefan Wojciechowski, ks. dr. Ludwik Zalewski, Henryk Zwołakiewicz, Wiktor Ziółkowski. Kustoszem Muzeum jest dr. Ksawery Piwocki. Towarzystwo „Muzeum Lubelskie” liczy obecnie 83 członków rzeczywistych.

**KRAKÓW.** Spis ważniejszych nabytków Muzeum Narodowego z lat 1930, 1931 i 1932.

Rok 1930.

Dary: Stanisława Schwalbego obraz olejny Jana Rembowskiego przedstawiający porucznika Legionów Machnickiego; Stanisława Badeniego — obraz Franciszka Tepy „Portret ojca”; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie — pas perski półzłoty z w. XVIII; Stanisława Żukowskiego — obraz pędzla Stanisława Żukowskiego p. t. „Szron”; M. Hertza — obraz Władysława Podkowińskiego — „Marsz żałobny Chopina”, malowany w r. 1894; Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie — rzeźba w gipsie Antoniego Kurzawy przedstawiająca geniusza zrywającego pęta; Stanisława Jakubowskiego — teka z 20 drzeworytami, 6 mezzotintami i akwatintami, wykonanymi przez ofiarodawcę; T. Rudnickiego — ornat z brokatu w stylu Ludwika XV; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie — waza fajansowa z fabryki „Pruszków”, wiek XVIII; Jana Raszki — rzeźba „Czwórka” w gipsie, przedstawiająca czterech Legionistów; Majora Tadeusza Rudnickiego — kawałek aksamitu brokatowego i tkaniny jedwabnej z XV i XVII wieku.

Zakupy: obraz na blasze miedzianej z początku XVIII wieku, przedstawiający św. Katarzynę, malował artysta polski nieznan; część kilimu polskiego z wieku XVIII (fragment); rzeźba w drzewie wczesno-barokowa przedstawiająca św. zakonnik; pas jedwabny z warsztatów Belicy, w. XVIII; rysunek Wojtkiewicz; obraz Aleksandra Gierymskiego „Trąbki” przedstawiający modlących się żydów nad rzeką w drugi dzień Nowego Roku, podpisany, malowany przyp. koło r. 1890; prace graficzne A. Olesia; obraz Stanisława Żurawskiego „Kąpiel”; gemma z portretem króla Stanisława Augusta, wykonana w Warszawie w r. 1792 (pasta szklana); dzwon z Czchowa z napisem, datowany 1459; dwa talerze fajansowe „Pruszków”



wiek XVIII; manierka z herbem Krakowa, szkło polskie, wiek XVII/XVIII; topór bojowy t. zw. sulica późnogotycka z w. XV; zbiór odznak z czasów wielkiej wojny około 2.000 sztuk; dwie rzeźby z początku XV wieku, przedstawiające św. Mikołaja i św. Jakóba w postawach stojących; rysunek Wojtkiewicza; trzy kolumny haftowane ornatów, z roku około 1700, robota przyp. krakowska; pas polski czterostronny złotolity przyp. z fabryki Daniela Chmielewskiego; pas srebrny z w. XVII przyp. wyrób polski; Henryk Rodakowski (1823—1894) portret nieznanego mężczyzny niesygnowany; dwie makatki szyte z pasów polskich jedwabnych o typie niespotykanym w kolekcji Jasieńskiego.

Z wymiany: dwie akwarele Zygmunta Vogla przedstawiające: 1) widok Warszawy wzięty z pod ogrodu klasztoru św. Kazimierza (malowany przez Zygmunta Vogla w r. 1819); 2) akwarela przedstawiająca widok Pragi wzięty z pod kościoła Loretańskiego (r. 1821); fragment albarella — Wenecja w. XVI — z namalowanym portretem kobiety.

#### Rok 1931.

Dary: J. Morawskiego — karta z kancjonatu z wieku XV; J. Spławińskiego — pas jedwabny polski wiek XVIII; Zofji Kubickiej — obraz Kaspra Żelechowskiego „Bezdomni“; P. Angulskiego — pułkownik — puchar srebrny pamiątkowy z r. 1831; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego — zegar stołowy z w. XVIII, wykonany przez Jakóba Steigera z Lublina; Konstantego Laszczki — rzeźba — w gipsie, „Opuszczony“, rzeźbił Konstanty Laszczka; Fr. Mączyńskiego — dwa listy Stanisława Wyspiańskiego i dwie relacje z podróży Stanisława Wyspiańskiego; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego — puchar srebrny z w. XVII, roboty złotnika gdańskiego Mackensa; M. Zagajskiego — list Mickiewicza; Zofji Hennel — część sztandaru z r. 1863; Miejskiej Kasy Oszczędności — portret Radcy Muczkowskiego przez Fryderyka Pautscha; Ks. Jana Masnego — obraz Tadeusza Koniecznego przedstawiający „Cud św. Jana Kantego“; księżnej K. Sanguszkowej — dziewięć sztuk porcelany saskiej i polskiej.

Zakupy: pas srebrnolity z fabryki Masłowskiego; kolekcja wstążek z r. 1830 — 1860; portret młodej kobiety przez Tysiewicza, podpisany „Tysiewicz“, malowany akwarelą na papierze; portret nieznanego mężczyzny przez Jana Zielińskiego, podpis: „J. Z. 1837“; miniaturowa, portret pułkownika artylerji Jana Piętki (1831 r.), malował Jan Gloger; młot bojowy t. zw. „Sireithamer“ wiek XVI; ornat z pasa słuckiego; trzy obrazy Mieczysława Rakowskiego — 1) Jarmark po deszczu, 2) Koronczarka, 3) Most w Malines; dzwonek renesansowy lany z brązu z napisem „Me fecit Johannes Afine a 1553“; dwa skrzydła tryptyku z w. XIV — XV z postaciami świętych (malarstwo cechowe); predella z wyobrażeniem męczeństwa św. Urszuli z towarzyszkami, wiek XV (malarstwo cechowe); dwie figurki porcelanowe saskie (z wczesnego okresu manufaktury), przedstawiające szlachcica i szlachciankę; moździerz brązowy z XVI — XVII w.; dwa rysunki Jana Gumowskiego; obraz Jacka Malczewskiego „Portret żony“, podpisany J. Malczewski.

#### Rok 1932.

Dary: A. Schmausa — rączka do wskazywania ustępów Tory srebrna, wyrób polski; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego — pierścień pamiątkowy z roku 1863; J. Stworzewicza — rzeźba w terrakocie Święckiego; Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego — tłok pieczętny używany przez Tadeusza Kościuszkę wykopany pod Połańcem; wazon korzecki z r. 1800 — 1814;



Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego — filiżanka ze spodkiem z napisami polskimi, dotyczącymi Aleksandra I, Konstytucji z r. 1815 i Sejmu z roku 1818; Michała Doroszewicza-Podhoreckiego — krzyż *Virtuti-Militari* z r. 1831; Janowej Perosiowej — zbiorek broni głównie wschodniej z XVIII i XIX w., oraz kilka sztuk broni polskiej; H. Leowej — portrety Leów (przyp. Lampi); Stanisława hr. Badeniego — akwarela Ary Scheffera „Kosynier”; Reutta — kubek srebrny pamiątkowy z r. 1863; E. Czaplińskiego — dwie rzeźby z XV w. pochodzące z kapliczki przydrożnej w Ptaszkowej, przedstawiające św. Klare i św. Szczepana; Marji Ebers — medal złoty ku czci Jerzego II Rakoczego z r. 1660; prof. Talko-Hrynczewiczów — zbiór przedmiotów sztuki chińskiej, japońskiej i europejskiej. W zbiorze tym szczególnie cenną jest kolekcja bożków tybetańskich z bronzu.

**Zakupy:** rysunek Fałata; klucz szambelański z w. XVII; dwa kwasoryty Łopieńskiego; Portret Matejki i Shylok i Jessyka; grafika Szwarca, Wojnarskiego, Kowalskiego, Pochwalskiego, Dybowskiej; rysunek Jana Rembowskiego „Portret własny”; pas perski z wieku XVII i pas przyp. polski z figurkami (unikat); obraz cechowy św. Marek i św. Paweł — wiek XV; grot włóczni persko-indyjskiej z w. XVII; kilim polski — wiek XVIII/XIX.

**LWÓW. Sekcja Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie.** Referat d-ra Tadeusza Mańkowskiego: Dawne malowidła ściennie katedry ormiańskiej we Lwowie.

W dalszym ciągu studiów swych nad lwowską katedrą ormiańską podjął referent powyższy temat, ustalając przedewszystkiem na podstawie opinji prof. Rutkowskiego i ekspertyzy prof. Matusiaka sporny dotąd fakt techniki, jaką malowane są odkryte w r. 1925, a schowane przedtem pod tynkiem malowidła wnęki okiennej w prawej bocznej nawie katedry. Jakkolwiek wnętrze katedry w całości było niegdyś polichromowane, to jednak te jedynie temperowe malowidła, zdaniem d-ra Mańkowskiego pochodzące z drugiej ćwierci XVI stulecia, zachowały się po nasze czasy. Nie zdają się one stanowić przytem jednolitej kompozycji. Po prawej stronie wnęki znajdujący się św. Jakób apostoł jest większy i nie stanowi pendant do przedstawionego po lewej stronie św. Jana ewangelisty, dyktującego słowa Ewangelji św. Prochorowi. Nad nimi w górze w owalnym wykroju widzimy półpostać błogosławiącego lewą ręką Chrystusa. Referent uważa malowidła te za ormiańskie, przyczem wskazał na artystyczne współczesne środowiska ormiańskie we Lwowie i w Kamieńcu Podolskim, w którym w r. 1518 dla użytku malarzy kopjowano dawny rękopis, zawierający przekazane tradycją ormiańskie przepisy techniki malarskiej. W malarstwie kościelnem ulegli byli już podówczas Ormianie wpływom ikonografji bizantyńskiej, pozostając samodzielnymi jedynie w dekoracji ornamentальной. Podnieść należy przytem wartość malowideł katedry lwowskiej, jako rzadkiego zabytku sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich, nie najpośledniejszego także pod względem artystycznym.



# III

## SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI WYDZIAŁU II HISTORJI SZTUKI I KULTURY TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE

w okresie od 12.X.1932 r. do 14.VI.1933 r.

W czwartym okresie działalności Wydziału Historji Sztuki i Kultury odbyło się 17 posiedzeń z następującymi referatami:

12.X. Prof. dr. Zygmunt Bałowski — Zapomniana spuścizna Rastrellego:

Wśród daru, który Adam hr. Branicki uczynił Państwu w r. 1932 z części zbiorów wilanowskich, zasługuje w dziale rysunków na szczególną uwagę 37 zeszytów architektonicznych i dekoratorskich projektów Bartolommea Francesca Rastrellego, oraz wiążący się z tem, przynależny do działu rękopisów, zeszyt jego zapisek. Dwojaka ta spuścizna po wielkim artyście, złożona w Bibliotece Narodowej w Warszawie, stanowi cenną pamiątkę dawnego kolekcjonerstwa polskiego, znajdowała się bowiem w Polsce — jak to wykrył na podstawie inwentarzy dr. K. Piekarski — już w r. 1782 — 3 w ręku Ignacego Potockiego; jest zaś ważnym przyczynkiem do poznania działalności Rastrellego w Rosji i Kurlandji, oraz działalności jego ojca, rzeźbiarza, przed przyjazdem do Rosji. — Całokształt spuścizny składa się z 303 rysunków, które są w przeważnej części projektami, wypracowanymi pod okiem Rastrellego, noszącymi niekiedy nawet nazwiska jego pomocników, ale zasadniczo podpisywanymi przez niego samego („par le Comte de Rastrelli G. M. et intendant des Batimens“, „de Rastrelli“, „le Cte de R.“, „de R.“ i in.). Ten sposób przedstawiania pomysłów artystycznych, wytłómaczalny koniecznościami organizacyjnymi rozległej od r. 1736 działalności nadwornego „oberarchitekta“, jest właściwy Rastrellemu nie tylko odnośnie do tego zbioru jego prac. Trafiają się w nim jednak i własnoręczne szkice artysty (motywy dekoracyjne wnętrza). Mieści się tam również pewna ilość zdjęć pomocniczych z wykonanych budowli lub kopij obcych planów, użytkowanych w pracy. — Z kart poświęconych architektu-  
rze i dekoracji, a uwzględniających w dwóch wypadkach jeszcze i malarstwo plafonowe jako udział obcy (Fontebassi, Cerboni, Zucchi) — wyodrębnia się 11 rysunkowych projektów rzeźbiarskich, przedstawiających nagrobki, których autorstwo wypada przypisać ojcu Rastrellego (Bartolommeo Carlo). W jednym z tych rysunków dał się rozpoznać szkic do nagrobka dla Simona Arnaulda markiza de Pomponne, dzieła wykonanego dla kościoła St. Merry w Paryżu w latach 1703 — 6, a zburzonego w r. 1792. (Oddzielny o tem komunikat został przedstawiony Towarzystwu historji sztuki francuskiej w Paryżu na posiedzeniu d. 7 kwietnia 1933 r.). — W rysunkach Rastrellego — syna występują, z racji planowania, budowy, lub przebudowy najliczniej rezydencje panujących, jako to: Strelna („Strellemouise“), Peterhof, Mitawa (pałac księcia Birona), Moskwa (letnie pałace dla cesarzowych Anny i Elżbiety), Carskie Sioło (pałac, cerkiew pałacowa, budowle parkowe), Petersburg (Pałac Zimowy drewniany, wzniesiony na czas budowy obecnego, murowanego, tenże murowany i jego cerkiew,



tudzież pałacyk hr. Münnicha), Oranienbaum (pałacyk ks. Menszikowa) i inne, jeszcze nie dające się określić. Dalsze rysunki tyczą się następujących przedsięwzięć: Smolny Monastyr i nieoznaczony kościół katolicki w Petersburgu, Dziewiczy Monastyr w Moskwie (rozbudowa i dekoracja wnętrz), Sobór św. Andrzeja w Kijowie i inne cerkwie nieokreślone; dalej teatry i architektura festynowa na obchód zaślubin Piotra III z Katarzyną II; wreszcie wzo-ry okien, portali, posadzek. — Obraz twórczości architektonicznej, ujawniający się z tego zbioru, jest ujęty przede wszystkim ramami epoki ces. Elżbiety (1741 — 61), ale projekty pałacu w Mitawie cofają się do roku 1735, a niektóre inne sięgają do lat jeszcze wcześniejszych. W całości uderza szeroka skala przedsięwzięć artystycznych, oblekanych to w potężne formy włoskiego baroku, to w formy bujnego rokoka, jakgdyby wykwitłego nie tylko z posiewu zachodnio-europejskiego, ale też środkowo i południowo-niemieckiego, pociągą bogactwo pomysłów ornamentysty, a w kilku przykładach znajduje wyraz tendencja żywobarwności budynków na zewnątrz, tak charakterystyczna dla dekoratorskiego talentu Rastrellego, przewodniego mistrza „rosyjskiego rokoka”. To też niejedne karty urastają do znaczenia dokumentu historycznego owej architektury, nie zawsze utrzymanej w pierwotnym stanie, lub zgola nie dochowanej, jak wszystkie budynki drewniane tego twórcy. Po istniejących w Rosji zbiorach rysunków rastrellowskich niniejszy jest najliczniejszy i chyba tylko im razem połączonym ustępować może pierwszeństwa jakością. — Innego rodzaju wysoką wartość przedstawia rękopiśmienna część spuścizny architekta: *Rélation générale de tous les édifices, Palais, Jardins, que moy Comte de Rastrelli, Ober - Architecte de la Cour a fait construire... depuis l'année 1716 jusqu'à cette année 1764*. Towarzyszy jej druga *Rélation*, która, objawszy tylko lata 1735 — 51, tamtą poprzedziła i nie powtórzyła się w niej zupełnie temi samymi szczegółami, ni redakcją. Obydwa te sprawozdania, lub raczej niewiadomego przeznaczenia memorjały, powiększają znacznie i ciekawie listę prac Rastrellego. Ale nie są dosyć przejrzystą kroniką jego działalności w granicach wskazanego 48-letnia. Autor grupuje fakty nie zawsze ściśle chronologicznie, choć potrafi być dokładnym, np. podając wyliczony na miesiące i dni czas trwania pewnych robót. Pomyłki w układzie treści nie są wykluczone, zważywszy m. in., że nie jest to autograf, ale współczesny odpis. W każdym razie chronologia prac Rastrellego, uzyskana na podstawie aktów i datowanych projektów, nie idzie wszędzie w parze z chronologią tych wykazów. — Dla dopełnienia całości swych zasług zamieszcza Rastrelli w dalszym ciągu listę uczniów, których wykształcił w Rosji, i zestawia szereg informacji o warunkach pracy architektonicznej w tym kraju, na podstawie własnych doświadczeń. Zakończenie rękopisu tworzą nieznane trzy listy, przekazane w odpisie, tak samo jak wszystko poprzednie: jeden do nieznaney wpływowej osoby, drugi do Katarzyny II, a trzeci od Fryderyka II. Również z tych materiałów przybywa parę przyczynków do biografii architekta. (Pierwsze excerpta z tych źródeł ukażą się w 28 tomie Leksykonu Thieme-Beckera, w artykule „Rastrelli”).

#### Dr. Xawery Piwocki — Pałac Sanguszków w Lubartowie:

Historja pałacu jest ściśle związana z dziejami miasta Lubartowa. Założyli je w XVI wieku Firlejowie i wzniesli tu swój zamek, przerobiony już w następnym wieku na pałac. W w. XVII zmieniał on często właścicieli. W latach 1688 — 1705 rezydowali tu Lubomirscy, po których odziedziczyli miasto i zamek Sanguszkowie i dzierżyli go do r. 1839. Potem nastąpił szybki upadek dawnej świetności pałacu, co doprowadza go do obecnego, opłakanego stanu.



Zewnętrzny wygląd obecny pałac zawdzięcza Pawłowi Sanguszce, który podniósł go z ruiny w drugiej połowie XVIII w. Zdaniem referenta przy pracy tej był przypuszczalnie czynny nadworny architekt P. ks. Sanguszki — Paweł Fontana, twórca kościołów kapucyńskich w Lublinie i Lubartowie. Założenie architektoniczne pałacu wskazuje jednak na epokę wcześniejszą i dowodzi, że pałac obecny pozostaje w ścisłym związku z budowlą pierwotną, zniszczoną na pocz. XVIII w. w czasie wojny szwedzkiej. Następnie referent opisuje szczegółowo sytuację, rzuty, elewacje i wnętrza pałacu, zatrzymując się nieco dłużej przy omawianiu rzeźb kamiennych frontonu i westibulu, oraz zachowanych kolumnów. Szczegóły te pochodzą częściowo z XVIII w., niektóre zaś są owocem działalności architekta A. F. Szucha, który w r. 1830 począł przebudowę pałacu w duchu ówczesnej epoki, niedokończoną wskutek wybuchu powstania.

19.X. Dr. Alfred Lauterbach — Subiektywne i obiektywne kryteria historii sztuki. (Referat ukaże się w streszczeniu w tomie VI Prac Komisji historii sztuki).

5.XI. Dr. Tadeusz Mańkowski — O kobiercach perskich Zygmunta III:

Zainteresowania artystyczne Zygmunta III dotyczyły między innymi także przedmiotów sztuki wschodniej, w szczególności perskiej. W tym celu wysłał był król w r. 1601 lwowskiego Ormianina Sefera Muratowicza do Persji, by tam zamówił i dozorował wykonania kobierców. Muratowicz dał je sporządzić w warsztatach tkackich w słynnym z wyrobów swych mieście Kaszan. Na niewyzyskanych dotąd źródłach, t. j. relacjach katolickich misjonarzy, Karmelitów i Jezuitów, działających w początku XVII w. w Persji, w szczególności zaś także na relacjach polskiego Jeźuitę ks. Tadeusza Krusińskiego, oparł referent wiadomości, dotyczące w tym czasie tkactwa w Persji, zorganizowanego w warsztatach królewskich przez szacha Abasa I. Nadto zidentyfikował referent kobierce perskie, przywiezione przez Muratowicza z Kaszanu w r. 1602 do Warszawy królowi Zigmuntowi III. Córka Zygmunta III Anna Katarzyna Konstancja, wychodząc w r. 1642 za palatyną nadreńskiego Filipa Wilhelma, otrzymała je w posagu. Droga spadku dostały się one następnie w dom Wittelsbachów do Monachjum i dziś znajdują się w tamtejszym Muzeum Rezydencji. Z liczby czterech wspaniałych tych kobierców, tkanych odrębną techniką płaską, zbliżoną do techniki gobelinowej, przerabianych złotą nicią, dwa mają wytkane w środkowym polu orły polskie, z herbowym snopkiem Wazów na piersi orła. W ręku wschodniego tkacza heraldyczne szczegóły uległy jednak pewnym zmianom, a ornament kartusza herbu przestylizowaniu. Zidentyfikowanie istniejących dotąd kobierców, wykonanych w Kaszanie dla Zygmunta III i przywiezionych przez Muratowicza do Polski, posiada znaczenie także dla dziejów sztuki perskiej, pozwala bowiem z jednej strony ustalić czas, z jakiego kobierce te pochodzą, z drugiej zaś strony stwierdzić, że miejscem gdzie wyrabiano te kobierce, rzadko wśród perskich dawnych kobierców spotykane, tkane odrębną płaską techniką, było miasto Kaszan, położone w środkowej Persji, między Teheranem a Isfahanem. Szczegół ten uzupełnia dotychczasowe poglądy badaczy sztuki perskiej na mało naogół zbadany problem pochodzenia różnych typów dawnych perskich kobierców.

16.XI. Dr. Kazimierz Piekarski — Biblioteka Wilanowska (streszczenie referatu nie mogło się ukazać w druku z powodu niedostarczenia rękopisu).



### 30.XI. Dr. Tadeusz Makowiecki — Sztuka obca a obrazy sceniczne Wyspiańskiego:

Według autora szereg scen w dramatach Wyspiańskiego opiera się o konstrukcję całości, bądź o ważne motywy dzieł sztuki plastycznej, znacznie częściej niż się to wydaje. Znany jest wpływ Łodzi Dantego Delacroix i Tratwy Meduzy Géricault'a na ostatnią scenę Legjonu. Autor wykazuje dalej wpływ obrazu Vernet'a: *Raphael au Vatican* na scenarjusz Juliusza II-go, *Guerin'a: Hippolite et Phèdre* na *Meleagra* oraz Veroneza: *Uczta w Kanie Galilejskiej* na Daniela. Następnie widzi motywy z *Debarquement de Marie de Medicis* Rubensa w kompozycji sceny w *Legendzie* oraz szereg motywów z Rubensowskich „tryumfów” w scenie VIII Nocy Listopadowej. Wszystkie wymienione obrazy mieszczą się w Luvrze. Z innych dzieł autor widzi ślady Koła szczęścia Burne Jones'a w Skalce, Złotych schodów tegoż autora w scenie IV Legjonu, a motywy Boecklinowskie w *Legendzie*, *Meleagrze* (Święty Gaj) i w *Achileis*. Wspomina o słabych refleksach Muncha, Stucka, Maignana i P. Laurensa oraz o wyraźnym wpływie, acz bez możliwości podania autora, tematu *Zwiastowania* w *Hedvigis* i *Wieczery Pańskiej* w Legjonie. Z analogij z rzeźbami wysuwa na czoło *Monument aux Morts Bartholomey'ego* z Père Lachaise a scenę ostatnią *Laodamji*, *Marsyljanke* Rude'a i *Nike* z balustrady w świątyni *Nike* a Noc Listopadową, oraz rzeźby w świątyni w *Reginie* a motywy *Meleagra*. W zakończeniu autor charakteryzuje pewien rys wyobraźni poety, jako twórcy kompozycji scenicznych.

### 14.XI. Prof. dr. Lech Niemojewski — Nowa architektura w świetle starych zasad:

Poddając analizie jakiegokolwiek dzieła architektury, zdołamy doprowadzić je do form jaknajprostszych, t. j. do pewnych figur geometrycznych. Badając następnie te figury, zejdzemy z konieczności z gruntu estetycznego na teren geometrii, co pozwala zastosować aparat o wiele precyzyjniejszy aniżeli ten, jakim rozporządza estetyka. W każdej kompozycji architektonicznej możemy wskazać pewne cechy ogólne i pewne szczególne. Szczególnie nazwiemy elementy dekoracji, ornamenty, figury i t. p.; do ogólnych zaliczymy wszystkie pozostałe, proporcje całości, czyli stosunek poszczególnych wymiarów, oraz wzajemną zależność harmonijną elementów składowych. Zawsze można wydzielić te wartości podstawowe, sprowadzające się do pewnego układu najprostszych form geometrycznych.

Przechodząc od abstrakcji do zadań rzeczywistych natkniemy się na przeciwności, wynikające z faktu, że przestrzeń zmysłowa daleką jest od tej ścisłości i precyzji, jaką się odznacza świat geometrii. Przeciwności te nie są jednak nieprzezwyciężone, wielu badaczom udało się stwierdzić szereg danych dotyczących architektury starych, średnich i nowych wieków, dowodzących słuszności i stosowności tej tezy.

Historja przekazała nam dwie zasady proporcji architektonicznych: modularną i triangulacyjną. Historycy słusznie zauważyli, że system modularny, oparty o pewien motyw zasadniczy, powtarzający się wielokrotnie w budowlu, traktuje rzecz samą w sobie, t. j. w oderwaniu od jakiegokolwiek innej miary, tworząc harmonję oderwaną, ugruntowaną w całości na wzajemnem ustosunkowaniu części. Zasadą drugą poczyną się posilkować średniowiecze, posiadający sztukę uzewnętrzniania wymiarów i kształtowania proporcji w porównaniu do wielkości człowieka. Zdobyte tej drugiej metody pogłębiają jeszcze



bardziej analogie z geometrią, gdyż wprowadzając do kształtu czynnik porównawczy wielkości, zbliżają całość kwestji do teorii mierzenia.

Gdy przerzucimy się do problemów budownictwa nowoczesnego, zaraz na wstępie, obok innych zadań, spotkamy się i z modulem proporcji i z miarą, i to podejmując zadania najprostsze, najekonomiczniejsze, dalekie od ambicji „monumentalnych”. Z chwilą gdy zadanie stawia nas wobec konieczności znalezienia form najracjonalniejszych, musimy przyjąć pewne granice oddolne. Przekonywamy się w krótkim czasie, że rolę modułu architektury nowożytnej odgrywa przeciętny wzrost człowieka (*echelle humaine*). Dawny „kanon grecki”, zastępujemy paragrafem ustawy budowlanej. Uprzemysłowienie budownictwa pociąga za sobą „normalizację”, co w sumie skłania nas do twierdzenia, że nowoczesny architekt jest czterokrotnie mocniej związany systemem niż antyczny „klasyk”.

Gdy więc przyjdzie nam zastanowić się nad walorami architektury współczesnej, to polegając na wyżej przeprowadzonej analogji, możemy zaryzykować twierdzenie, że jesteśmy świadkami nowego przejawu architektury podległej odwiecznym prawom, ale że nic nas nie upoważnia do twierdzenia, że przejawia się tutaj jakaś nowa architektura.

W dalszym ciągu referatu, autor zastanawiał się nad pytaniem, czy jest możliwem pojawienie się jakiegś nowej architektury i co to byłoby właściwie. Nowa architektura powinna być czemś innem od dotychczasowej. Tymczasem należy przypuszczać, że dopóki problematy architektury będą się obracały w sferze naszych zmysłów i dopóki tworzywem jej będą elementy podlegające kompetencji geometrii, dopóty można będzie wyłącznie uwzględniać ewentualność zasad podstawowych.

#### 18.1. P. Wacław Husarski — Kościoły Kazimierza Dolnego:

Kazimierz Dolny posiada 3 kościoły: — parafjalny, czyli fary p. w. św. Jana Chrzciciela i św. Bartłomieja, po-reformacki p. w. Zwiastowania N. M. P. i szpitalny p. w. św. Anny. Najstarszy i najważniejszy jest kościół parafjalny. O ufundowaniu parafji i budowie pierwszego kościoła murowanego brak dotychczas danych autentycznych. Wiemy tylko, że wzniesiony został w dobie gotyku. Dzisiaj jednak, pomimo stromości sylwety, ogólny jego charakter jest renesansowy i dopiero po bliższem przyjrzeniu odnajdujemy pewne pozostałości gotyku oraz dowody przeróbek, dokonanych w epoce baroku i klasycyzmu. Z okresu gotyku pochodzą, w części przynajmniej, mury nawy i dzwonnicy, o czem świadczą ostrołukowe okroje portalu, okien, przylegających do ściany zachodniej, przejść pod dzwonnica, profilowanie glicyfów portalu i t. d. Dzwonnica zdaje się być przytem późniejsza od nawy. Również mur cmentarny ma bramkę o wykroju ostrołukowym, zwieńczoną sterczynowym szczycikiem. Przebudowa renesansowa, wbrew przyjętym poglądom, nie może być traktowana jako całość. Dokonała się ona w dwóch etapach, co dało się stwierdzić na podstawie dokumentów archiwalnych, napisów na tablicach wmurowanych w ściany kościoła oraz analizy stylistycznej. Dzięki tym badaniom dzieje renesansowej przebudowy dają się dość szczegółowo odtworzyć. Odbudowa kościoła, który padł pastwą pożaru w r. 1561, zaczęła się około r. 1586, a w 1589 kościół oddany został do użytku wiernych. Pierwszy etap prac zakończony został w każdym razie w r. 1591, kiedy to nastąpiła konsekracja kościoła. Zostały dokonane wtedy roboty około nawy i dzwonnicy. Ściany zostały podwyższone, przez co zmniejszyła się stromość dachów, oraz przykryte sklepieniem beczkowem z lunetami i otrzymały od zewnątrz i wewnątrz architrawy renesansowe, wsparte na pilastrach nieco barbarzyńskiego kształtu, przyczem



istniejące nazewnątrz szkarpy zapomocą odpowiednich nadstawek ucharakteryzowane zostały również na pilastry. Wystawiony został ponadto szczyt wschodni w typie renesansu niderlandzko-niemieckiego, zachodni zaś zapewne przerobiony z gotyckiego. Odbudowa ta zasługuje na szczególną uwagę, było to bowiem, jak się zdaje, pierwsze chronologicznie tego rodzaju przedsięwzięcie w odniesieniu do budowli kościelnej na ziemiach Polski, rozpoczynające stylizowanie kościołów gotyckich na renesans. W latach 1610 — 1613 dokonana została druga część robót przy kościele, obejmująca dobudowę prezbiterjum, wzniesienie sygnaturki oraz ozdobienie sztukaterjami sklepień. Kierownikiem tych robót był cechmistrz lubelski, Włoch, Jakób Balin; prezbiterjum ma też charakter bardziej klasyczny, bliższy koncepcji włoskiej. Dobudowane prezbiterjum związane zostało z nawą bardzo umiejętnie, mimo iż wnętrze jego różni się od nawy kształtem pilastrów, mających bardziej wytworne proporcje i klasyczne kapitele, odmienne od dziwacznych nieco głowic w nawie. Podobnie nie razi odmienność sztukatorskiej ornamentacji sklepienia w dwóch częściach kościoła. Godzi się zwrócić uwagę, że zastosowanie tej ornamentacji sztukatorskiej, tak później zwłaszcza na lubelszczyźnie rozpowszechnionej, jest tu jednym z najwcześniejszych, ustępując tylko miejsca chronologicznie wcześniejszej dekoracji sztukatorskiej kolegiaty zamojskiej. Mniej szczęśliwie wiążą się ze sobą obie części od zewnątrz. — Wynikiem tak przeprowadzonej odbudowy kościoła było osobliwe połączenie gotyku z renesansem północnym i renesansem włoskim, dokonane w tej formie po raz pierwszy bodaj na ziemiach Polski i często potem naśladowane, zarówno przy przerabianiu innych kościołów gotyckich, jak i przy wznoszeniu nowych budowli, nawet niekiedy świeckich (np. niektóre spichrze Kazimierza). — W niedługim czasie dobudowane zostały do kościoła trzy kaplice boczne. Najstarsza z nich, t. zw. Borkowskich, na którą przywilej datowany jest r. 1612, stanowi być może odbudowę w nowym stylu kaplicy dawniejszej; posiada ona plan wydłużonego prostokąta i sklepienie krzyżowe, ozdobione sztukaterją. Kaplica Górskich, zaczęta ok. r. 1620, konsekrowana w 1631, posiada charakter odmienny, wiążąc się z typem, którego pierwowzorem była kaplica Zygmunowska. Ma ona plan zbliżony do kwadratu i półkuliste sklepienie z latarnią, upodobnione jednak do kościoła przez pokrewną dekorację sztukatorską. Trzecia kaplica, Królewska, dawniej zwana Różańcową, fundowana była ok. r. 1640. Wywodzi się i ona również od kaplicy Zygmunowskiej, posiada już jednak akcenty barokowe, wnętrze jej mianowicie, o założeniu prostokątnym, ma sklepienie eliptyczne w planie z bardzo wyszukaną i ozdobną latarnią. I to również sklepienie pokryte jest dekoracyjną siatką sztukatorską. — Wreszcie z prac, wykonanych w końcu XVIII w., na wyróżnienie zasługuje wejście do kaplicy Królewskiej, jedno z wybitniejszych na prowincji dzieł w stylu Stanisława Augusta, w charakterystyczny sposób łączące klasycyzm z reminiscencjami baroku i rokoka. — Z dwóch pozostałych kościołów kazimierskich, po-reformacki zwraca uwagę malowniczością położenia. Powstał on z niewielkiego kościółka, wzniesionego w latach 1589 — 91, który został znacznie powiększony w latach 1680 — 90, a przebudowany gruntownie 1762 — 66, częściowo po raz drugi po pożarze w r. 1827. Klasztor zbudowany został w części w latach 1639 — 45, częściowo zaś 1664 — 68. — Kościół szpitalny św. Anny, ukończony w r. 1670, zaciekawia tem głównie, że stanowiąc uproszczone naśladowanie kościoła farnego, jest jedną z najpóźniejszych świątyń w owym charakterystycznym typie, który pod zewnętrznymi cechami renesansu zachował ślady tradycji gotyckiej.



## 8.II. Mg. Franciszek Strzałko — Stan badań nad zabytkami budownictwa drewnianego:

Referat nie dotyczy drewnianego budownictwa sakralnego Rosji północnej i Skandynawji, lecz jedynie zabytków, występujących na terenie Polski i ziem bezpośrednio do niej przyległych, jak Warmja i Mazury, Śląsk Opolski i Czeski, Słowaczyna, Ruś Podkarpacka i Ukraina Sowiecka. Badania nad drewnianym budownictwem sakralnym rozpoczynają się w połowie ub. stulecia. Początek daje nauka niemiecka, potem dołączają się Rosjanie i Polacy. Z biegiem czasu powstaje nadto literatura ruska, węgierska (w b. małym zakresie), czeska i rumuńska. Ogółem mamy kilkadziesiąt prac, niewykraczających poza ramy krótkich rozpraw, obszerniejszych rozdziałów w dziełach traktujących o historii sztuki, lub monografij dotyczących pewnych ograniczonych terenów. Brak dotychczas osobnej pracy, któraby ujmowała całość zagadnienia i była przynajmniej próbą syntetycznego ujęcia. Z polskich autorów pierwszym zasługującym na uwagę jest prof. M. Sokołowski, który w drewnianym budownictwie kościelnym i cerkiewnym widzi jedynie wpływy stylów historycznych i odrzuca jakiegokolwiek inne czynniki twórcze. Z rzeczy późniejszych wymienić należy prace K. Mokłowskiego, który pierwszy rozważa problem w odpowiednio rozszerzonych terytorjalnie granicach, jak również prof. Obmińskiego i B. Janusza, zastanawiających się nad genezą trójdziałowego i krzyżowego typu cerkiewnego. Z pisarzy rosyjskich na pierwszym miejscu wymienić należy prof. Pawluckiego i E. Siecińskiego, z ruskich W. i D. Szczerbakiwskich, oraz W. Siczynskiego. Na czoło literatury niemieckiej wysunął się ostatnio prof. J. Strzygowski, niewątpliwie jeden z najczynniejszych badaczy omawianego problemu. Po ustaniu pierwotnych prób doszukiwania się związków budownictwa sakralnego drewnianego z najbardziej odległymi krajami i epokami, dają się zauważyć w nauce trzy zasadnicze poglądy: jeden, doszukujący się w drewnianych kościołach i cerkwiach cech zupełnie samodzielnej i prastarej zarazem, artystycznej twórczości ludowej, drugi odmawiający im jakiegokolwiek pierwiastka samodzielnej twórczości i trzeci, zajmujący stanowisko pośrednie. Tocząca się dyskusja nie dała dotąd zadawalniających odpowiedzi na główne pytania, jako to: 1. Geneza dzwonnicy słupowej i jej ewentualne zrośnięcia się z resztą budynku; 2. geneza trójdziałowego planu cerkwi drewnianej; 3. geneza pięciodziałowego planu cerkwi (krzyżowego); 4. wspólność rozwoju kościołów drewnianych i trójdziałowych cerkwi; 5. czas ustalenia się najstarszych typów drewnianych kościołów i cerkwi; 6. granice zasięgu sakralnego budownictwa drewnianego typu karpackiego. Niewątpliwie jedną z przyczyn niedomagań dotychczasowych badań jest prowadzenie ich wyłącznie metodami historii sztuki. Tymczasem ahistoryczność drewnianej architektury, brak jakiegokolwiek zorganizowanej tradycji w tej dziedzinie twórczości i cały szereg innych momentów, wymagają poważnej współpracy etnografów lub przynajmniej zastosowania w wielu wypadkach metod etnograficznych.

Dr. Jerzy Sienkiewicz — Rękopis z roku 1659 Józefa Naronowicza-Naronńskiego o perspektywie, budownictwie wojennym i pałacowym. (Rozprawa drukowana w Nrze. 4-ym Biuletynu Naukowego).

15.II. Dr. Stefanja Zahorska — W sprawie metody socjologicznej historii sztuki:



Metody stosowane w dzisiejszej historii sztuki należą w przeważnej mierze do rzędu tych, które można określić mianem izolacyjnych. Zjawiska artystyczne rozpatrywane są jako zamknięte w sobie i niezależne całości. Prelegentka uważa, że metoda np. Dvořaka, polegająca na wprowadzeniu badań porównawczych nad sztuką i myślą filozoficzną, względnie literaturą — nie jest dostatecznym tej izolacji przekroczeniem. Prelegentka daje rys historyczny socjologicznych badań nad sztuką, zatrzymując się dłużej nad próbami ostatnich lat, w których wybitną rolę odgrywają prace Wilhelma Hausensteina. Pod jego wpływem stoją przede wszystkim próby autorów sowieckich, takich jak Fritsche, którzy pragną zastosować punkty widzenia materializmu historycznego do badań nad sztuką. Książkę Fritschego uważa prelegentka nie tyle za merytorycznie ważną, ile za charakterystyczną, i z tego względu poddaje szczegółowej analizie jej metodę. W rezultacie dochodzi do przekonania, że istotą tej metody jest szukanie stałych związków przyczynowych między charakterem zjawisk artystycznych a zjawiskami ekonomiczno-politycznymi. W dalszym ciągu zastanawia się prelegentka nad rolą zasady przyczynowości w dzisiejszej nauce, w szczególności w fizyce, jako w tej dziedzinie, w której zasada przyczynowości jak dotąd, najmniejszym podlegała wątpliwościom. Podkreślając przewrót pojęć wywołanych w tej dziedzinie przez Einsteina oraz przez Heisenberga, prelegentka stwierdza, że w fizyce zasada przyczynowości została zdegradowana, określona przez jednych jako nic nie mówiąca, przez drugich (ówże Heisenberg) jako zasadniczo i definitywnie nieważna. Próby zachowania w mocy zasady przyczynowości w dziedzinie fizyki wyglądają po części jako kombinacja rachunku prawdopodobieństwa i przyczynowości — to znaczy, że między przyczyną i skutkiem istnieje stosunek prawdopodobieństwa. W zasięgu teorii kwantów prawa statystyczne wypierają całkowicie teorię przyczynowości. Jeśli zasada przyczynowości straci swe poznawcze znaczenie w obrębie fizyki — czy można zachować jej ważność w dziedzinie zjawisk społecznych? Prelegentka, referując zapatrywania Simmela i in., dochodzi do przekonania, że w tej dziedzinie zasada przyczynowości nie była nigdy jednoznaczna i dostatecznie naukowo sprecyzowana. Niemożność określenia i rozgraniczenia czynników A i B, niemożność zizolowania jednokierunkowego łańcucha przyczynowego w krzyżowaniu się zjawisk, działania wsteczne i przecinanie się łańcuchów zjawisk — stawiają pod znakiem zapytania zastosowalność i poznawczą wartość zasady przyczynowości. Wątpliwości mnożą się jeszcze, gdy czynnik psychiczny uznajemy za stały współczynnik zjawisk społecznych w ogólności, a artystycznych w szczególności. Fritsche i inni, idący jego śladami, nazbyt upraszczają problemat, omijając zagadnienie zbiorowej i indywidualnej psychiki, jej roli w powstawaniu zjawisk artystycznych. Ogólne stanowisko materializmu historycznego nie narzuca zresztą tej konieczności. Odrzucając zasadę przyczynowości i wprowadzając pojęcie ośrodka psychicznego — czy obalamy tem samym możliwość naukowego ustalania związków, zachodzących między dziedziną życia artystycznego a innymi dziedzinami życia społecznego? Zdaje się, że nie. Musimy przyjąć wzajemne oddziaływanie na siebie wszystkich dziedzin życia społecznego, gdyż zasada izolacji artystycznej byłaby nie do uzasadnienia, a tem samym i nie do przyjęcia. Ale rodzaj relacji, zachodzących między faktami i grupami faktów jednorodnych i różnorodnych musi być ustalany nie dedukcyjnie i z góry, lecz na każdym odcinku badań historycznych osobno i indukcyjnie. Błędem badaczy w rodzaju wymienionych jest z jednej strony gwałcenie faktów celem wmlieszczenia ich w przyjęty schemat, z drugiej strony — zbyt pochopność w tworzeniu uogólnień



i najszerzych praw rozwojowych. Zdaniem prelegentki niema jeszcze dostatecznego materiału faktycznego, niedostateczna ilość poszczególnych, historycznie indywidualnych relacji została stwierdzona, by można już było przystąpić do wyciągnięcia z nich wniosków co do najogólniejszej prawidłowości następstw i współdziałania zjawisk artystycznych i społecznych. Być może, że śladem fizyki należałoby i tu wprowadzić metodę statystyczną -- na ile ona w tej dziedzinie da się zastosować. Oczywiście jest rzeczą, że szukanie związków przyczynowych musi być zastąpione przez poszukiwanie relacji funkcjonalnych. Wiązanie faktów artystycznych z faktami innych dziedzin społecznego życia może iść z jednej strony drogą wyszukiwania elementów wspólnych i zależności funkcjonalnych prostych -- z drugiej zaś drogą wyszukiwania różnic i zależności funkcjonalnych odwrotnych, „reaktywnych”. Właściwa metoda pracy może się jednak wytworzyć dopiero na gruncie szeregu prac monograficznych. Przyczem wszelkie badania dzieła sztuki jako autonomicznej i zamkniętej w sobie całości, to znaczy zarówno badania formalne jak badania treści dzieł sztuki i t.d. -- nietylko nie tracą swej ważności, lecz przeciwnie, stanowią pierwszy i podstawowy etap pracy. Przerwanie izolacji historii sztuki jako nauki, może jej zapewnić większą ingerencję i owocniejszą współpracę w tworzeniu kultury ogólnej.

22.II. Dr. Juljusz Starzyński — Dwór artystyczny Jana III (ukaze się w druku w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. V.).

8.III. Dr. Alfred Lauterbach — Stanisław Kostka Potocki jako architekt (ukaze się w druku w Pracach Komisji Historji Sztuki t. VI).

15.III. Prof. Pierre Francastel — 1. Rapport entre les Łazienki du prince Lubomirski et l'art franco-romain de la fin du XVII-e s. 2. St. Sébastien de l'église de St. Pierre et Paul à Wilno et le St. Sébastien de Puget à Gène. (Streszczenie nie nadesłane).

29.III. Inż. arch. Antoni Karczewski — Stosunek kościoła rzymsko-katolickiego do opieki nad zabytkami w świetle historii. (Posiedzenie wspólne z Wydziałem Konserwatorskim).

5.IV. Dr. Alfred Lauterbach — Zagadnienia muzealne. (Drukowane w Pamiętniku Muzealnym, z. II, r. 1933).

26.IV. Mg. Witold Kieszkowski — Z badań nad polską plastyką renesansu i wczesnego baroku:

Autor poświęca uwagę dwom zagadnieniom: 1. omawia rolę i znaczenie Królewca i Prus Książęcych w transmitowaniu wpływów niderlandzkich do Polski; 2. porusza sprawę warsztatów kamieniarskich czynnych przy większych kamieniołomach. — Ad 1. Sprawa przenikania do Polski wpływów niderlandzkich, uzyskujących stopniowo, od 2-ej połowy XVI w. począwszy, przewagę nad itałjanizmem, wymaga szczegółowego opracowania. Uwzględnić ono powinno nietylko źródła i drogi, jakimi ta sztuka przedostawała się do nas, lecz musi przede wszystkim operować ściśle datami i konkretnymi nazwiskami, starając się równocześnie o znalezienie związków przyczynowych z temi przemianami z dziedziny kultury duchowej, które wpłynęły na zmianę orientacji artystycznej. Obok Gdańska, którego pośrednicząca rola jest przypuszczalnie największa, duże znaczenie w tym zakresie miały stosunki z Wrocławiem i Kró-



lewcem. Poświęcając większą ilość miejsca omówieniu stosunków artystycznych, jakie łączyły Polskę z dworem artystycznym księcia Albrechta, autor podkreśla znaczenie Królewca, który zasiąg swych wpływów kulturalnych rozszerzył daleko poza teren swej ekspansji gospodarczej, a to dzięki protekcji i poparciu, którem się cieszył ruch reformacyjny polski na dworze pruskim. Najbardziej jednak atmosfera artystyczna Królewca oddziaływała na kraje W. Ks. Litewskiego, dzięki stosunkom handlowym oraz koligacji i zażyłym stosunkom Książąt Pruskich z Radziwiłłami. Dwa zabytki związane z Radziwiłłami, a przez nich z Królewcem, zostały w referacie szerzej omówione. Pierwszy z nich, wprowadzony w charakterze pomocniczego przykładu, to projekt dekoracji malarskiej planetarium (?), przechowywany w archiwum Ordynacji Nieświeskiej Ks. Radziwiłłów. Na podstawie analizy motywów ornamentacyjnych, utrzymywanych w charakterze niderlandzko-niemieckiego renesansu, a mających w fakturze naśladować tkaniny, autor datuje projekt na 2-gą poł. XVI w., ściślej na lata 60-e, i wyraża przypuszczenie, że wykonany został przez któregoś z artystów - dekoratorów, zatrudnionych przy przebudowie zamku królewieckiego. Powołuje się przytem na prace wybitnego malarza, rytownika i medaljera, Jakóba Bincka, twórcy dekoracji dwóch sal zamkowych w Królewcu, czynnego tam w latach 1543 — 48 i 1553 — 69. Niemożność bliższego określenia przeznaczenia tego projektu utrudnia prowadzenie dalszych badań, niewątpliwym jednak związek jego z Radziwiłłami, potwierdza przypuszczenia, oparte na analizie zabytku. Drugim dziełem omówionem w toku referatu jest nagrobek Stanisława Radziwiłła (um. 1599) w kościele po-bernardyńskim w Wilnie. Autor widzi w nim nie tylko związki z twórczością Cornelisa Florisa i jego szkoły, co było już kilkakrotnie podnoszone, lecz wpływ jednego z dzieł tego mistrza, królewieckiego nagrobka księcia Albrechta (1568). Ad. 2. W źródłach archiwalnych niejednokrotnie spotyka się wzmianki, świadczące o istnieniu w pobliżu kamieniołomów warsztatów kamieniarskich. Zazwyczaj wykonywały one grubszą robotę, niekiedy jednak podejmowały się bardziej odpowiedzialnych prac. Autor zacytował szereg zebranych przez siebie wiadomości i nazwisk rzemieślników, zatrudnionych w kamieniołomach od XVII do XVIII w., zwracając uwagę na prace kamieniarskie z końca XVII w. w kościele i klasztorze Benedyktynów w Sandomierzu, wykonane przez kamieniarzy z Kunowa i Janikowa, których nazwiska przekazały nam akty. Fakty te zasługują na uwagę, gdyż w kamieniołomach czynni byli i cudzoziemcy — Włosi i Niemcy, oraz częste były wypadki, że na jednym miejscu pracowały całe generacje, przyczem udział Polaków był, jak się zdaje, dość znaczny. Byłyby więc to warunki sprzyjające rozwojowi rodzimej plastyki. Twórczością takiej właśnie generacji kamieniarzy - Polaków, Zielaskich, pracujących w latach 1630 — 82 w Dębniku pod Krzeszowicami, zajmował się ś. p. Stanisław Tomkowicz w jednym ze swych komunikatów, zamieszczonych w VIII-ym tomie Sprawozdań.

#### Dr. Stanisław Herbst — Toruński cech malarzy i rzeźbiarzy:

Wiadomości o artystach toruńskich sięgają XIV w., ale cech malarski powstał w 1621, a w 1694 przyłączyli się doń rzeźbiarze. Powody powstania cechu były gospodarcze — chęć usunięcia konkurencji artystów zamiejscowych i klasztornych. Warunkiem zdobycia mistrzostwa było 5 lat nauki zakończonę wykonaniem „sztuki czeladniczej”, 2 lata wędrówki, rok pracy na miejscu i majstersztyk: obraz olejny i temperowy lub rzeźba figuralna na temat zadany przez cech. Próba czeladnicza i mistrzowska polegały na kopjowaniu sztychów. Autor przedstawił pole pracy cechu i jego walki z partaczami klasztornymi i obcymi, korzystającymi z przywilejów wyższej sztuki, oraz z innymi



cechami, wkraczającymi na teren pokostnictwa i snycerki. Kończy daniami o liczebności cechu i pochodzeniu artystów (Gdańsk, Królewiec, miejscowych mało). (Praca stanowi rozdział drukującej się książki autora: Toruńskie cechy rzemieślnicze).

10. V. Ks. prof. dr. Zdzisław Obertyński — Psalterz Marjański z Zinna:

Inkunabul ten, drukowany w latach 1493—96 na koszt cesarzy Fryderyka III i Maksymiljana I w oficynie opactwa Cystersów Zinna koło Jüteborgu w Marchji Brandenburskiej, stanowi podręcznik do rozmyślań nad tematami przeważnie marjańskimi dla nowo utworzonego bractwa „Psalterza Marjańskiego” w Kolonji, celem obudzenia i podtrzymania ducha chrześcijańskiego i energicznej postawy Chrześcijaństwa wobec Turków przez szerzenie kultu Matki Bożej, zwł. przez odmawianie różańca. Właściwą treść rozmyślań stanowią drzeworyty, do których dodano krótki tekst objaśniający. Bogate wyposażenie książki stanowią powtarzające się w kilku odmianach listwy zdobnicze boczne i dolne. Na bocznych widzimy cesarzy — nakładców oraz Marię i Tróję św., na dolnych sceny mistyczne marjańskie i eucharystyczne. Na szczególniejszą wzmiankę zasługuje wśród ilustracji rozmyślań scena Zwiastowania ze względu na symboliczną postać, którą Gabriel ukazuje Matce Bożej, jako uzmysłowienie ciała, duszy i bóstwa jej syna przyszłego, oraz scena Wcielenia Syna Bożego, w której syn, jako „Słowo”, wychodzi z ust Boga Ojca. Wizerunki cesarzy oraz papieża Sykstusa IV można uważać za portrety.

14. VI. Dr. Michał Walicki — Problem barwy w malarstwie polskim XV w.

Referent streścił pokrótce swe badania nad rozwojem skali barwnej w malarstwie tablicowym polskim XV w. Objęły one następujące zagadnienia: 1) Barwa a przepisy ikonograficzne i teatr religijny. 2) Zależność kompozycji barwnej od formatu. 3) Rola tła. 4) Rola oświetlenia w kompozycji barwnej. Opierając się na pracach specjalnych (Stirnemann, Dannenberg, Panofsky, Huizingha, Plehn, Wallerstein, Sjöblom, Sato) referent zreasumował dotychczasowe wyniki, osiągnięte w tej dziedzinie, oraz stwierdził istnienie w gotyckim malarstwie Polski procesów ewolucyjnych, równoległych do zachodzących w sztuce zachodniej Europy. Cechą odmienną jest tu jednak znacznie mniejsza rozpiętość skali tonalnej, uwarunkowana przede wszystkim szczupłą ilością szerzej rozbudowanych kompozycji figuralnych. Omawiając ikonograficzne przesłanki palety gotyckiego malarza, referent zajął stanowisko krytyczne w stosunku do zbyt dużego akcentowania tej zależności: przykłady zaczerpnięte z malarstwa środkowo-europejskiego pierwszej, a zwłaszcza drugiej połowy XV w. pouczają najdokładniej o istnieniu ściśle kolorystycznych i formalnych poszukiwań w tym zakresie.

Przedstawiony referat jest częścią większego rozdziału z obszernej pracy autora p. t. „Malarstwo ołtarzowe w Polsce w dobie Jagiellonów” cz. I. (do 1500 r.).



**Bulletin de l'Histoire de l'Art et de Culture.**  
Revue Trimestrielle Publiée par l'Institut de l'Architecture Polonaise  
et de l'Histoire de l'Art de l'École Polytechnique à Varsovie.

Septembre 1933.

II-e année, No 1

**Table de matières.**

I. Au Lecteur . . . . .	p. 1
W. Kieszkowski et J. Zachwatowicz — Compte-rendu de l'expédition scientifique à la voïevodie de Poméranie . . . . .	" 2
II. M. Walicki — Etudes sur la sculpture du XIV-e s. en Pologne (I-re partie) . . . . .	" 23
G. Chmarzyński — Les vitraux du moyen âge à Toruń . . . . .	" 34
G. Chmarzyński — „La mise en Croix” de Lignowy en Poméranie . . . . .	" 38
T. Dobrowolski — Les peintures murales gothiques dans l'église paroissiale à Chełmno en Poméranie . . . . .	" 42
S. Dettloff — L'épithaphe d'Anne Pirnesius à Toruń . . . . .	" 59
J. Eckhardt — Un groupe de tombeaux baroques du style Floris en Poméranie et en Pologne Majeure . . . . .	" 62
J. Starzyński — En marge de l'histoire des relations artistiques entre Dantzig et la Pologne au XVII-e s . . . . .	" 67
J. Zachwatowicz — L'attique en Poméranie . . . . .	" 71
Chronique . . . . .	" 76
III. Compte-rendu de l'activité de la II Section de l'Histoire de l'Art et de Culture de la Société de Conservation des Anciens Monuments à Varsovie, pour la période du 12.X.1932 au 14.VI.1933 . . . . .	" 80

COMITÉ DE RÉDACTION: prof. dr Oskar Sosnowski, Witold Kieszkowski phil. mg., ing. arch. Franciszek Piaścik, dr Juljusz Starzyński, dr Michał Walicki, ing. arch. Jan Zachwatowicz.

RÉDACTEUR — Witold Kieszkowski phil. mg.

CORRESPONDANTS PERMANENTS: dr Gwido Chmarzyński (Toruń), L'abbé dr Szczesny Dettloff, prof. à l'Université de Poznań (Poznań), dr Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr Józef Dutkiewicz (Łuck), dr Zbigniew Hornung (Lwów), dr Karolina Lanckorońska (Roma), dr Stanisław Lorentz (Wilno), dr Ksawery Piwocki (Lublin).

Adresse de la Rédaction et de l'Administration — Varsovie, 55 rue Koszykowa.

Prix d'abonnement: en Pologne — un an 8 Zł., 6 mois 4 Zł., 1-e numéro 3.— Zł. Étranger — un an 10 Zł., 6 mois 5 Zł., 4-e numéro 4.— Zł.



Wydawnictwa Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki  
Polit. Warsz.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. I. Warszawa 1929. Str. 122+2  
pl. barwne+9 tabl.+137 rycin w tekście. Cena zł. 20.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. II. Varsoviana 1. Warsza-  
wa 1930. Str. 100+26 pl. barwnych+2 tabl.+49 rycin  
w tekście. Cena zł. 40.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930. Str. 136+4  
pl. barwne+24 tabl.+137 rycin w tekście. Cena zł. 30.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. IV, zesz. I. Warszawa 1931.  
Str. 100+6 tabl.+27 rycin w tekście. Cena zł. 10.

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. IV, zesz. 2 (w druku).

Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. V. Varsoviana 2 (w druku).

L. Niemojewski: Wnętrza architektoniczne pałaców Stanisławow-  
skich (Biblioteka Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki, t. I.). War-  
szawa 1927. Str. 71+LXXVIII tabl.+19 rycin w tekście. Cena  
zł. 20.

Plany przeglądowe miast polskich, serja pierwsza. Zebrał i przy-  
gotował do druku arch. Adam Kuncewicz (Biblioteka Zakł.  
Arch. Pol. i Hist. Sztuki, t. II). Warszawa 1929. Str. 33+100  
planów. Cena zł. 24.

M. Walicki: Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa  
Kongresowego (1827 — 1862) (Biblioteka Zakł. Arch. Pol. i Hist.  
Sztuki, t. III.). Warszawa 1931. Str. 224+10 tabl.+48 plansz  
rotogr.+1 mapa. Cena zł. 25.

SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IMIENIA MIANOWSKIEGO  
W WARSZAWIE

J. Starzyński i M. Walicki: Malarstwo monumentalne w Pol-  
sce średniowiecznej (Wydawnictw popularno naukowych t. I.)  
Warszawa 1929. Str. 54+29 tablic (w tem 4 barwne). Cena zł. 5.

J. Starzyński i M. Walicki: Rzeźba architektoniczna w Polsce  
wieków średnich (Wydawnictw popularno naukowych t. II).  
Warszawa 1931. Str. 42+40 tabl. Cena zł. 5.

SKŁAD GŁÓWNY W DOMU KSIĄŻKI POLSKIEJ W WARSZAWIE