

II 483P cyt

BIULETYN

HISTORJI SZTUKI

I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY
PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



WRZESIEŃ 1933

WARSZAWA

R. II. Nr. 1.

Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ I POMORSKIEGO ZWIĄZKU
TURYSTYCZNEGO.

Biuletyn Historji Sztuki i Kultury.
Kwartalnik wydawany przez Zakład Architektury Polskiej
i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej

Wrzesień 1933

R. II. Nr. 1

S p i s r z e c z y

I. Od redakcji	str. 1
Witold Kieszkowski i Jan Zachwatowicz — Sprawozdanie z objazdu województwa Pomorskiego	2
II. Michał Walicki — Ze studjów nad plastyką XIV w. w Polsce. Cz. I.	23
Gwido Chmarzyński — Średniowieczne witraże toruńskie	34
Gwido Chmarzyński — Obraz Ukrzyżowania z Lignów na Pomorzu	38
Tadeusz Dobrowolski — Gotyckie malowidła ściennie w kościele parafjalnym w Chełmnie na Pomorzu	42
Ks. Szczęsny Dettloff — Epitaifum Anny Pirnesius w Toruniu	59
Joanna Eckhardtówna — Grupa nagrobków barokowych w stylu Florisa na Pomorzu i w Wielkopolsce	62
Juljusz Starzyński — Do dziejów polsko-gdańskich stosunków artystycznych w XVII w.	67
Jan Zachwatowicz — Attyka na Pomorzu	71
Kronika	76
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.	80

KOMITET REDAKCYJNY — prof. dr. Oskar Sosnowski, Witold Kieszkowski mg. ph., inż. arch. Franciszek Piaścik, dr. Juljusz Starzyński, dr. Michał Walicki, inż. arch. Jan Zachwatowicz.

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY — Witold Kieszkowski mg. ph.

STALI KORESPONDENCI: dr. Gwido Chmarzyński (Toruń), ks. prof. dr. Szczęsny Dettloff (Poznań), dr. Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr. Józef Dutkiewicz (Łuck), dr. Zbigniew Hornung (Lwów), dr. Karolina Lanckorońska (Rzym), dr. Stanisław Lorentz (Wilno), dr. Ksawery Piwocki (Lublin).

Adres Redakcji i Administracji — Warszawa Koszykowa 55, tel. 8-51-08. Konto czekowe w P. K. O. 30711.

Warunki prenumeraty: w kraju — rocznie Zł. 8, półrocznie Zł. 4. Cena numeru 1-go Zł. 3.—. Zagranicą — rocznie Zł. 10, półrocznie Zł. 5, 1-y numer Zł. 4.—.

II 483 P. 1

BIULETYN

HISTORJI SZTUKI I KULTURY

WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ
i HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Wrzesień 1933

WARSZAWA

R. II. Nr. 1

Rozpoczynając drugi rok swego istnienia, Biuletyn Naukowy wychodzić będzie pod nową nazwą — Biuletynu Historji Sztuki i Kultury. Modyfikacja dotychczasowego tytułu spowodowana została koniecznością pełniejszego uzewnętrznienia skryształowanego już obecnie charakteru i zakresu naszego kwartalnika. Ukazując się regularnie w kwartalnych odstępach, Biuletyn nie tylko zatrzyma wszystkie reprezentowane dotychczas w nim działy, lecz również położy nacisk na organizację nowych oraz uzupełnienie już istniejących, troszcząc się o możliwie wszechstronne sprostanie zadaniom, które go oczekują jako jedyne w chwili obecnej pismo specjalne w swej dziedzinie. W roku bieżącym inowacją będzie również wprowadzenie numerów specjalnych. Numer pomorski, będąc wyrazem tej tendencji wydawniczej, jest również wykładnikiem naszego zainteresowania kulturą artystyczną ziemi pomorskiej.

Komitet Redakcyjny nie chciałby na tem miejscu kłaść specjalnego akcentu na przypomnienie poprzednich apelów o materialne poparcie jego usiłowań. Zwracamy natomiast uwagę na autonomiczny III dział kwartalnika, z którego łamów za niewysoką opłatą mogą korzystać dla zamieszczania swych sprawozdań instytucje, pracujące na polu historji sztuki i kultury artystycznej, nie posiadające własnych organów prasowych.

KOMITET REDAKCYJNY



W.458/59

WITOLD KIESZKOWSKI I JAN ZACHWATOWICZ (Z. A. P.)

SPRAWOZDANIE Z OBJAZDU
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO.

Głównym celem tegorocznej wycieczki naukowej pracowników Zakładu w składzie trzech osób — podpisani i dr. Michał Walicki — było zbadanie dzieł sztuki na terenie polskiego Pomorza pod kątem ich związków ze sztuką innych części Polski. Wobec tych założeń program objazdu przewidywał wyłącznie obiekty związane powstaniem z czasami polskimi, a więc zabytki renesansu i baroku. Wysuwały się tutaj na czoło przed innemi 2 zagadnienia. Z pierwszym wiązała się sprawa promieniowania kultury artystycznej Gdańska, nasilenia wpływów, idących z tego centrum artystycznego i ewentualnie pośredniczącej roli Pomorza w transmitowaniu tych wpływów do innych części Polski. Drugie zagadnienie, w pewnym stopniu przeciwstawne pierwszemu, polegało na określeniu stosunku niektórych przynajmniej przejawów twórczości artystycznej na terenie Pomorza do polskich środowisk artystycznych i mecenasowskiej działalności wybitniejszych przedstawicieli szlachty i wyższego duchowieństwa polskiego. Wyczerpująca odpowiedź na te zagadnienia przyczyniłaby się do wyjaśnienia dalszych problemów ogólniejszych, w pierwszym zaś rzędzie zakreszenia granicy maksymalnego zasięgu sztuki polsko-włoskiej na północy oraz pochodzenia form północnych, idących do Polski przez Gdańsk. Odpowiedzi na te pytania, zdaniem autorów bardzo ważne dla polskiego renesansu i wczesnego baroku, nie znajdujemy w materiale, zebranym w inwentaryzacjach niemieckich, które w odniesieniu do dzieł renesansu i baroku, zwłaszcza związanych z Polską, przynajmniej inicjatywą artystyczną, są zbyt lakoniczne. Również i niedawno wydana nakładem Instytutu Bałtyckiego interesująca publikacja ks. Makowskiego o sztuce Pomorza, będąca pierwszą próbą artystycznej rewindykacji tego terytorium, dostarczyć mogła tylko materiału informacyjnego. Na takich przesłankach oparta inicjatywa Zakładu, zrealizowana została w roku bieżącym ku uczczeniu Jubileuszu 700-lecia istnienia miasta Torunia — stolicy Pomorza, jako próba przeciwstawienia się jednostronnej i tendencyjnej propagandzie niemieckiej (np. książka ks. Heuera o Toruniu w wydawnictwie Deutsche Land-Deutsche Kunst). Zarówno wyjazd sam, jak i możliwość opubliko-

wania jego rezultatów z znacznym stopniem zawdzięcza się przychyl-
nemu stosunkowi i finansowemu poparciu Pomorskiego Związku
Turystycznego, któremu na tem miejscu uczestnicy ekspedycji
w imieniu Zakładu składają podziękowanie. Rezultat dziesięciodnio-
wego objazdu województwa Pomorskiego wyraża się poza niniej-
szem sprawozdaniem i licznym szeregiem notat, wykraczających
poza ramy sprawozdania, cyfrą 140 zdjęć fotograf., zdjęciami po-
miarowemi i rysunkami architektonicznymi, oraz materiałami do
opublikowanego oddzielnie artykułu o attykach pomorskich i czę-
ściowo rozprawy o rzeźbie pomorsko-wielkopolskiej XIV w. Dla
wyjaśnienia dodać jeszcze należy, że miasto Toruń objęte zostało
badaniami tylko w tym stopniu, w jakim wymagał tego wzgląd na
zapoznanie się z całokształtem zjawisk artystycznych na terenie
Pomorza. Wyjątkowa w stosunku do innych miast pomorskich jego
rola, a poniekąd i samodzielność rozwoju artystycznego, została tu
pominięta z racji przygotowywanego obecnie wydawnictwa poświę-
conego zabytkom Torunia, które ukaże się już w najbliższych dniach.
Na całym zaś terytorjum województwa poddane zostały badaniom
przedewszystkiem zabytki rzeźby i architektury XVI i 1-ej poł. XVII
w., dzięki czemu szereg interesujących obiektów, wykraczających
poza te ramy chronologiczne, musiał ulec opuszczeniu.

Przegląd zbadanych zabytków pomorskich podajemy poniżej
w układzie rzeczowym, w końcowej części artykułu przechodząc do
omówienia całokształtu zjawisk artystycznych z tego terenu i okre-
ślenia dla nich miejsca w dziejach sztuki polskiej.

II.

1. Architektura.

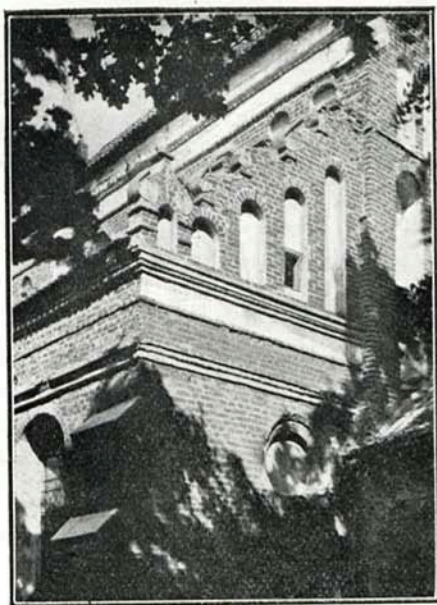
Renesans, który jest dla Pomorza symbolem pierwszych po
krzyżackiej okupacji znaków odradzającej się polskości, nie posiada
charakteru zjawiska obfitego w formy i powszechnego. Z wyjąt-
kiem ratusza w Chełmnie, który jest niewątpliwie najpiękniej-
szym i najbujniejszym kwiatem tego okresu, spotykamy formy re-
nesansowe raczej jako ostrożne próby nowego pojmowania form
dekoracji architektonicznej. Wieża w Lisewie, którą poniżej omó-
wimy, wnosi nowe wartości plastyczne, niemniej jednak jest tylko
częścią średniowiecznego organizmu. Budowle kościelne, które
w całości powstały w dobie renesansu, nie posiadają żadnych cech
nowego formowania przestrzennego i konstrukcyjnego poza pew-
nem zmiękczeniem form wszechwładnego wciąż gotyku (np. Ryńsk).
Obficie i zachęcająco wymienione przez Orłowicza kaplice rene-
sansowe przy gotyckich kościołach nie są w istocie niczem in-
nem, jak tylko skromnemi między-skarpowemi dobudówkami,

krzyżowo przesklepionemi pomieszczeniami, w których wnętrzu jedynym momentem stylowym jest tylko grobowiec lub epitafjum fundatora. Na zewnątrz kaplice te posiadają zwykle jeden lub dwa półszczyty o formach renesansowych (ryc. 1 i 2, Radzyń, N. Miasto). Układ tych półszczytów wskazuje przytem wyraźnie na posługiwanie się wzorami całych szczytów, z czego wynikły oczywiście niedociągnięcia i powikłania kompozycyjne (ryc. 2. Nowe Miasto). Jako curiosum przytoczyć można półszczyt kaplicy północnej przy kościele farnym w Chełmnie, który jest poprostu połową szczytu bramy Grudziądzkiej w tem samem mieście.

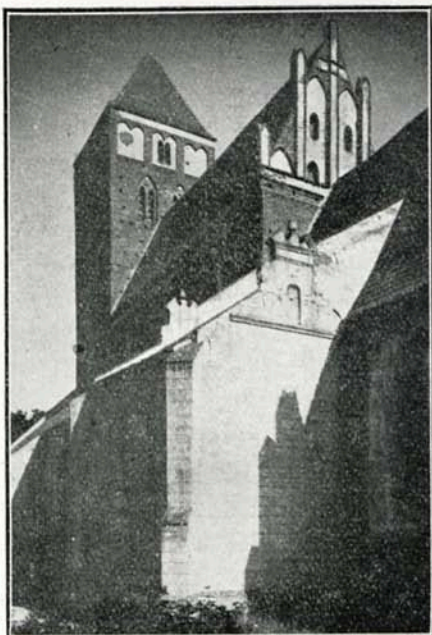
Głęboko zakorzeniona tradycja szczytu gotyckiego, sterczynowego, z trudem przyjmuje renesansowe modulacje. Szczyt południowy transeptu katedry w Pelplinie (ryc. 3) wykazuje walkę o nową formę, wyrażającą się poniechaniem wyprowadzonych do pewnej wysokości sterczyn i zaokrągleniem trójkątnych zwykle zwieńczeń pól międzysterczynowych. Bardziej rozwiniętą formę renesansową reprezentuje szczyt wschodni kościoła w Ostrowitem Golubskim (ryc. 5). Podział poziomy dominuje tu jako wyraz nowej formy. Szczyt skomponowany jako cztery kondygnacje arkatur z cegły na tynkowanym tle, z sylwetą składającą się z miękkich linji ćwierćkoli i pilastrów, markujących nieobecne już sterczyny.

Wśród innych elementów renesansowych w budownictwie kościelnym liczne są szczytowe i attykowe zwieńczenia wież. Szczyty wieżowe posiadają kilka poziomych pól, przedzielonych skromnymi profilowanymi pasami oraz ostrożną linją sylwety z jedną lub dwoma linjami spływającymi, zakończone nieodzownym tympanonikiem. Elementem spotykanym często są przytem postawione krawędzią do lica ściany słupki, przypominające sterczyny (ryc. 6. Wieża w Garcu). Wśród attykowych zwieńczeń przedewszystkiem wymienić należy wieżę w Ostrowitem Golubskim, której attyka o formach czysto renesansowych jest jedyną attyką na wieży na Pomorzu, osłaniającą wklęsły dach. Zwieńczenia wież w Bobrowie, Gronowie i Dębowej Łące pochodzą z XVIII-go wieku i przeto nie wchodzą w zakres naszych rozważań. W budownictwie świeckim obserwujemy to samo nader nieśmiało i trudne przenikanie nowych form.

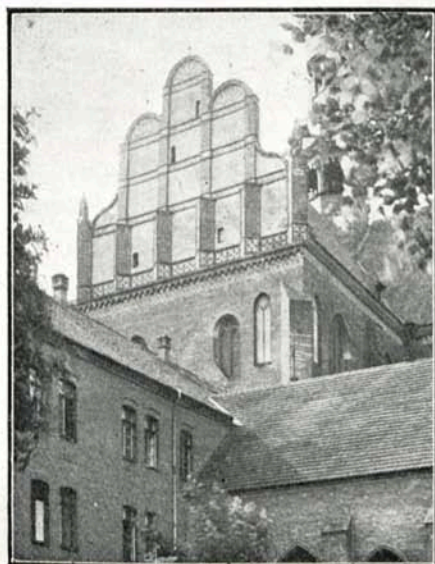
Z istniejących świeckich budowli renesansowych poza ratuszem chełmińskim można mówić tylko o dworze w Dąbrówce Szlacheckiej. Ruiny renesansowego zamku w Osieku — to kilkanaście spojonych zaprawą kamieni, ze śladem jedyne go otworu strzelnicowego, z których bez większych robót ziemnych nic już odczytać nie można. Zamek w Kiszewie, resztką krzyżackiej



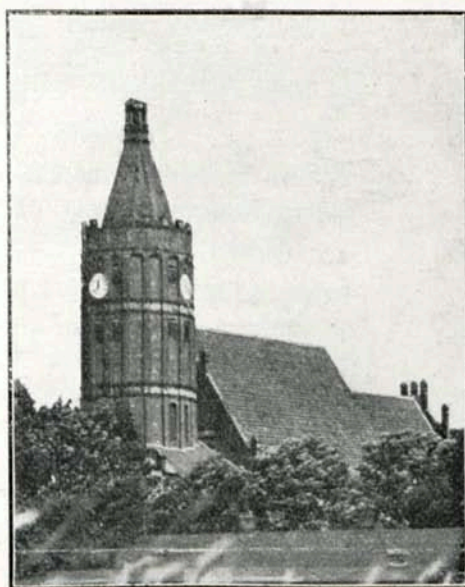
Ryc. 1. Radzyń. Fara. Szczyt kaplicy.



Ryc. 2. Nowe Miasto. Fara. Kaplica.



Ryc. 3. Pelplin. Katedra. Szczyt południowego transeptu.



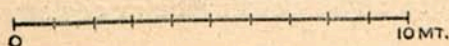
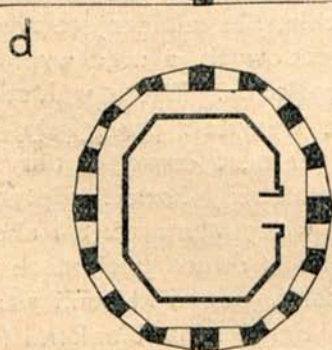
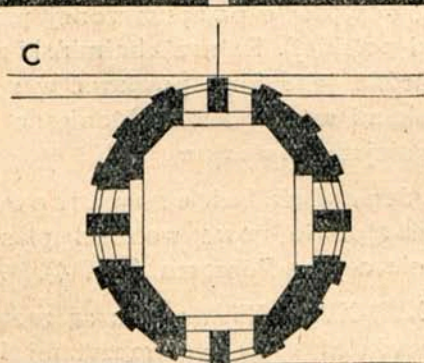
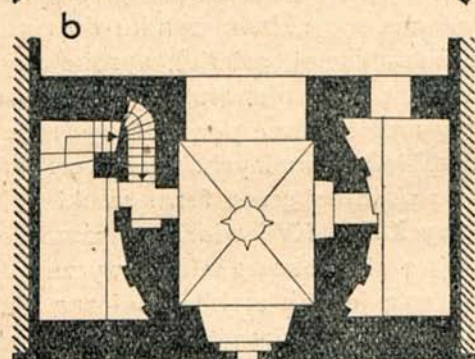
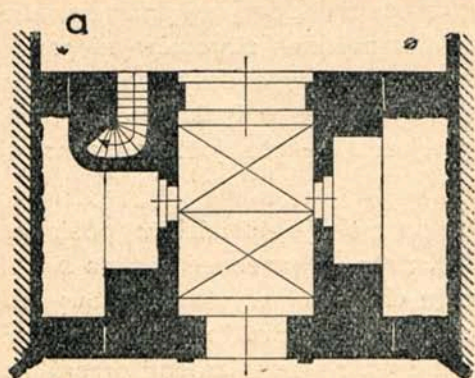
Ryc. 4. Lisewo. Wieża kościoła.

siedziby, posiada izbę nad gotycką bramą, której wygląd zewnętrzny dokumentuje pobyt w tym zamku polskich starostów niegrodowych (od 1466 r.). Dwa renesansowe szczyty o dość urozmaiconej sylwecie (ryc. 10 i 11), boniowanie wykonane w tynku oraz łaćniński napis pod gzymsem od strony wjazdu — oto jest renesansowe wyposażenie tego zamku.

Zresztą przeróbki z czasów po pokoju toruńskim posiadają prawie wszystkie zamki krzyżackie, z reguły przeznaczone na siedziby starostów. Zmiany te atoli mają charakter czysto użytkowy, nie zmieniający w niczem architektonicznego wyrazu krzyżackiego zamku. Wyjątek stanowi Golub, gdzie poza wewnętrznymi przeróbkami, mającymi na celu zbliżenie planowego układu zamku do zamków polskich (umieszczenie klatki schodowej, galerja), wysoka attyka i cztery wieżyczki nadają budowli piętno niewątpliwiej polskości. Formy plastyczne i dekoracyjne w architekturze pomorskiego renesansu nie mają wybitniejszych cech indywidualnych. Czasowo i formalnie należą one w większości do wspólnej grupy form sztuki północno-europejskiej drugiej połowy XVI i XVII wieku, w szczególności niderlandzkiej i niemieckiej z stosunkowo słabo wyczuwalnym wpływem Gdańska. Renesansową jednak architektoniczną dekorację golubskiego zamku i kościoła w Ostrowitem Golubskim należy zaliczyć do grupy włoskiej, oczywiście przepuszczonej przez filtr twórczości polskiej (typ attyki polskiej). Ratusz chełmiński zajmuje miejsce szczególne i nie można jego form powiązać w sposób prosty z wymienionymi ogniskami sztuki. Architektoniczna jego dekoracja domaga się gruntowniejszego studjum.

Pozatem zasługuje na wyróżnienie wieża kościelna w Lisewie, której niezwykle kształt wnosi niewątpliwie nowe wartości plastyczne w dorobek sztuki architektonicznej na Pomorzu. (ryc. 4).

Kościelne wieże pomorskie XVI, XVII i XVIII wieku są zazwyczaj prostokątne, zakończone daszkiem z dwoma szczytami lub attyką. Wielobocznymi są wieże gotyckie, nie odbiegające zresztą w ukształtowaniu od zwykłych wież grodowych, a więc wyprowadzone w ośmiobok z prostokątnego przyziemia. Wieża w Lisewie, zachowując tradycyjny układ podstawy, wyrasta z prostokąta (ryc. 7a), jednak już w poziomie pierwszego piętra, w częściach ukrytych jeszcze na poddaszu, zarysowuje się zewnętrzny kształt eliptyczny (ryc. 7b). Eliptyczną powierzchnię ścian wieży wzmacniają i akcentują zarazem płaskie pilastry, powiązane w dwóch poziomach fryzami oraz złączone górną płaskimi łukami, ponad którymi wznosi się ścianka attykowa nie profilowana, zwieńczona blankami (ryc. 7d). Jako pokrycie wyrasta z poza attyki potężny hełm ceglany na



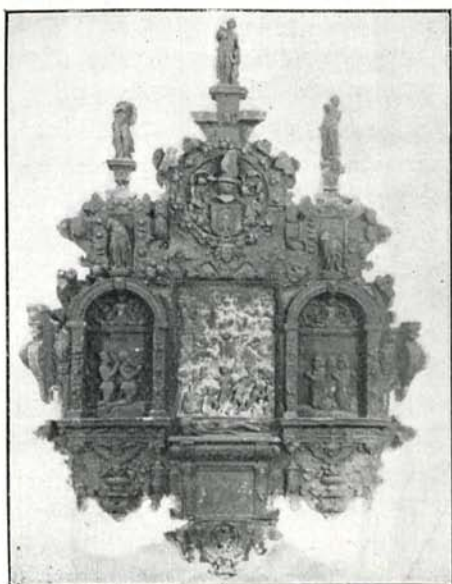
Ryc. 7. Lisewo. Wieża kościelna.
Plany (rys. inż. J. Zachwatowicz).

a. Przyziemie

b. I. piętro

c. Piętro wyższe

d. Attyka.



Ryc. 12. Lisewo. Epitafjum
Jana Kostki.



Ryc. 13. Chełmża. Nagrobek
bpa Piotra Kostki (część).



Ryc. 14. Lisnowo. Nagrobek
Marcina de Berzewice (fragment).



Ryc. 15. Toruń. Kościół N. M. P.
Epitafjum rodziny Strobandów.

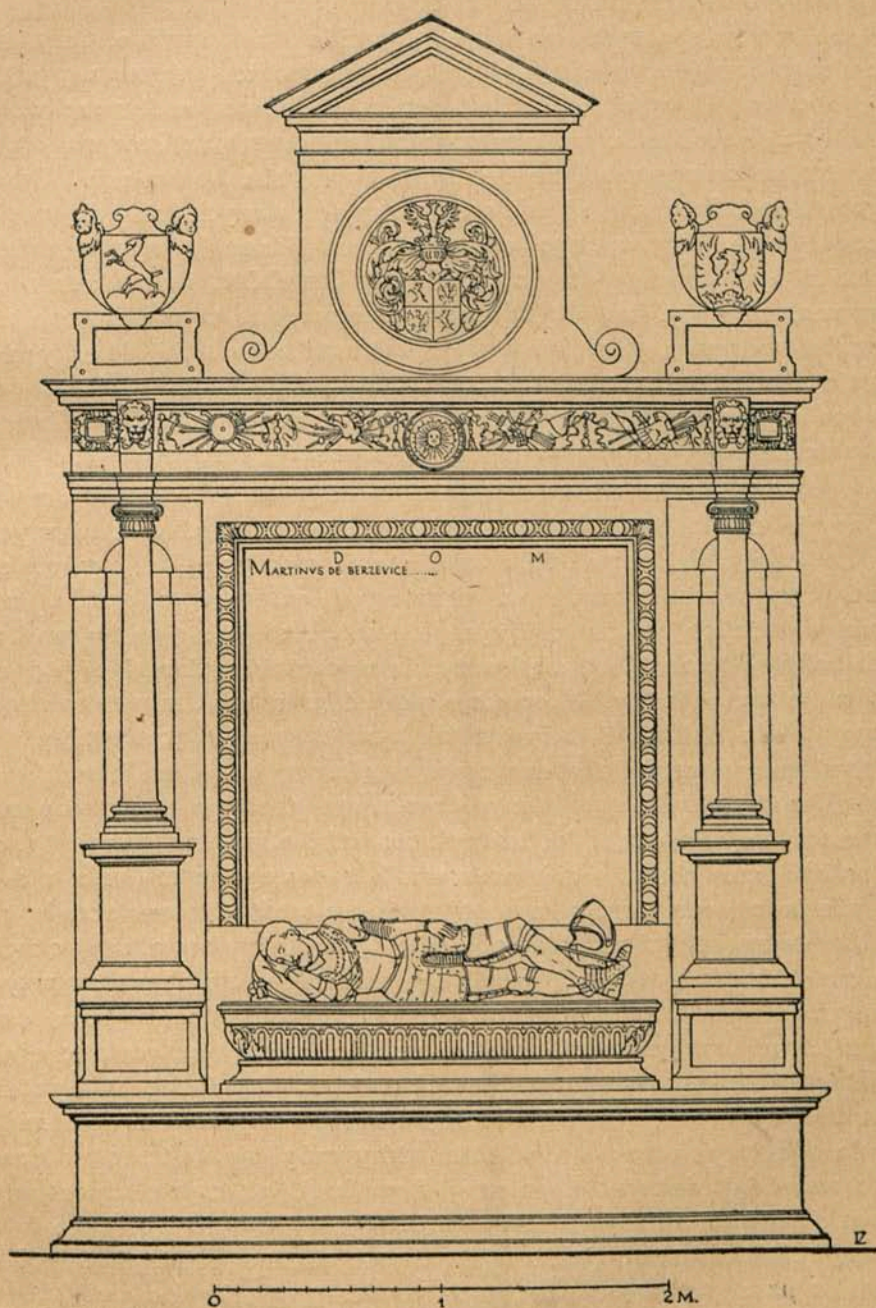
jący przykład posługiwania się przez gdańskiego zapewne rzeźbiarza graficznymi wzorami nie tylko już w zakresie dekoracji, lecz nawet w kompozycji płaskorzeźby, przedstawiającej Sąd Ostateczny. Jak już zwrócił uwagę ks. Makowski, scena ta stanowi dość już odległą trawestację Sądu Ostatecznego z kaplicy Sykstyńskiej, trzeba tu jednak dodać opartą na uproszczonej redakcji tej kompozycji, zażyczonej prawdopodobnie z przekazu graficznego. Architektoniczne ramy tego epitafium tworzą dwie pary kolumniek o trzonach kanelowanych u góry, u dołu zaś ozdobionych flamandzką groteską w guście Cornelisa Bosa (Berliner, t. I, pl. 153). U góry przebiega uskokowy gzyms, a nadto środkowe kolumniki dźwigają płaski tympanon z głową Boga Ojca w płaskorzeźbie i dwoma leżącymi puttami z wieńcem laurowym. Między kolumnkami stoją w niszach dwie alegoryczne postacie, symbolizujące Sprawiedliwość i Mądrość. Tabliczki z dziś zniszczonymi napisami umieszczone są w dolnych narożnikach sceny Sądu Ostatecznego. W nagrobku tym, poza kompozycją środkową, zasługują na uwagę groteski na trzonach kolumn oraz alegoryczne figurki, wykonane zresztą bardzo nierówno — o twarzach i fałdach sukien dość subtelnie modelowanych, a rękach i nogach grubo i nieudolnie wykonanych.

Przynajmniej na wzmiankę zasługuje jeszcze epitafium Gaspara Działyńskiego, biskupa chełmińskiego, zm. w r. 1643, w katedrze chełmińskiej. Operuje ono w zasadzie zasobem form barokowych, nie wyrzekając się jednak jeszcze pewnych remanentów późnego renesansu flamandzkiego w rodzaju dekoracyjnych główek w zawojach.

Grupę opisanych dzieł należałoby jeszcze uzupełnić wzmianką o epitafie Seweryna Zalewskiego z ok. 1620 r. z kościoła pobernardyńskiego, dziś ewangelickiego w Lubawie, którego nie udało się zbadać wobec niemożności dostania się do kościoła. Sądząc jednak z krótkich opisów u Heisego i ks. Makowskiego, reprezentuje on ten sam typ gdańsko-niderlandzki, mimo odmienności od pozostałych rozwiązania partii środkowej, gdzie zmarły przedstawiony jest w pozycji klęczącej przed krzyżem na tle murów Jerozolimy. — Na uwagę zasługują również epitafia toruńskie, zdobiące kościół N.M.P. Były one publikowane przez A. Semraua i dlatego zastanowimy się bliżej tylko nad jednym — rodziny Strobaków z r. 1590 (ryc. 15), które posiada dla nas specjalne znaczenie. Środek tego nagrobka wypełniają dwie płyty z napisami w ramach, ozdobionych motywem wolego oka. Płyty przedziela od siebie alegoryczna figurka Miłości, przedstawiona w zdecydowanym ruchu i kontrapoście. Po bokach na impostach stoją dwie karjatydy, symbolizujące Nadzieję i Wiarę. Dźwigają one belkowanie

którego dolna część składa się z zagierowanych listewek, środkowa zaś tworzy ozdobny fryz, wypełniony herbami zmarłych, ornamentacyjnie połączonymi z festonami owoców, wiszących na kółkach. Bogaty szczyt z herbem Strobandów w medalionie i pękami owoców, przywiązanych do kółka wstążkami, ozdabiają figurki, symbolizujące cnoty — trzy w pozycji stojącej i dwie w leżącej, oraz para obelisków. Dolną część epitafjum wypełniają owalne płytki z napisami, kroksztyny, herby, oraz zakończenia w kształcie szypek. Zasadniczy schemat kompozycyjny tego epitafjum pokrywa się z odpowiednimi pracami antwerpskiego warsztatu Cornelisa Florisa. Świadczy o tym motyw karjatyd, liczne personifikacje cnót, ogólna kompozycja nagrobka wraz z płytą, opatrzoną napisem, zamiast odpowiedniej sceny z Pisma Świętego. Największą analogię z naszym nagrobkiem wykazuje epitafjum Anny Broder z Eierstadt w Szlezewiku (Hedicke, str. 167, tabl. XLII), dzieło nieznanego warsztatu niderlandzkiego — płyta z napisem w podobnym obramieniu, karjatydy - personifikacje tych samych cnót — Wiary i Nadziei, główki skrzydlate, podobne uszy po bokach nagrobka i tabliczki pod karjatydami, wreszcie architrav, składający się z zagierowanych listewek i ornamentacyjnego fryzu. Różnice, występujące zwłaszcza w odmiennym potraktowaniu szczytów, położyć należy na karb pewnych indywidualnych właściwości dwóch warsztatów, których cechą wspólną jest bezpośrednie nawiązywanie do prac rzeźbiarskich Cornelisa Florisa.

Nagrobki przyścienne typu „polskiego” reprezentowane są na Pomorzu bardzo nielicznie, chociaż dwa z pośród nich należą na tem terytorjum do najciekawszych i najlepszych dzieł z zakresu plastyki nagrobnej. Do nich należy przede wszystkim dziś przepołowiony nagrobek Marcina de Berzewice, sekretarza i zaufanego Stefana Batorego, starosty starogardzkiego i osieckiego, zagorzałego protestanta, znajdujący się w kościele ewangelickim w Lisnowie (pow. grudziądzki ryc. 14 i 16). Wykonany jest z marmuru w kilku odmianach (czarny, brązowy dwóch gatunków i biały również dwóch gatunków) i alabastru. Stanowi on rzadką odmianę nagrobka, operując zarówno w kompozycji, jak i dekoracji wyłącznie elementami architektonicznymi. Pokutuje w nim coś z gorliwości surowego prozelity - reformatora, nie dopuszczającego żadnego wizerunku Boga nawet pod postacią tak przyjętą w krajach protestanckich, jak wizerunek Chrystusa na krzyżu, żadnej figury alegorycznej, które tak się przyswoiły i rozpowszechniły właśnie w protestanckich Niderlandach, ani też żadnego z pośród licznych motywów dekoracyjnych, którymi często przeładowane są nagrobki współczesne. Jedynym „luksusem” w tym nagrobku jest fryz, składający się z panopliów,



Ryc. 16 Lisnów. Nagrobek Marcina de Berzewice
(Rekonstrukcja. Rys. inż. J. Zachwatowicz).

frendzelków i wstążek, wiszących na kółkach, oraz rolwerkowych kartuszy z cabochon'ami po bokach,

Zmarły spoczywa na pięknie profilowanej tumbie, za którą umieszczona jest wielka płyta z napisem, opiewającym wszystkie jego czyny. Płyta otoczona jest ramką, ozdobioną motywem wolego oka. Po bokach, na podwójnych impostach, z których dolne opatrzone są napisami, na tle wnęk stoją wężle kolumnienki. Dźwigają one belkowanie, składające się z zagierowanych listewek, ozdobnego fryzu, przerwanego pośrodku medaljonem z wyobrażeniem słońca i napisem w otoku: SUPERAT CANDOR, oraz skromnego gzymsu. U góry, nad kolumnami umieszczone są wypełnione napisem podstawy, na których stoją kartusze z herbami. Między nimi aedícula, łącząca się przy pomocy pary wolut z architrawem; wypełnia ją medaljon z herbami Berzewiczych i labrami. Zwieńczenie stanowi skromny tympanon, pozbawiony zupełnie ozdób.

W nagrobku tym uderza przede wszystkim dążność do wydobycia efektu li-tylko przy pomocy elementów architektonicznych, a obok tego dziwny akonstrukttywizm kompozycji. Ta nieumiejętność artysty w rozwiązaniu problemu tektoniki nagrobka, mimo wyraźnych usiłowań w tym kierunku, staje się cechą wysoce charakterystyczną jeśli się zważy, że w części rzeźbiarskiej jest on o wiele szczęśliwszy. Wprawdzie postać zmarłego, mimo swobodnego dość układu i dążności do portretowego ujęcia twarzy, nie mówi nam o artyście obdarzonym większym talentem, jednak sposób, w jaki wykonany został fryz, oraz precyzja w opracowaniu szczegółów jak sprzączki, łańcuchy, szarfa, włosy na głowie i t. d., zdradza nam nie tylko zainteresowania rasowego rzeźbiarza niderlandzkiego, lecz także i przede wszystkim rzeźbiarza par excellence, który w sposób rzadki jak na nasze stosunki opanował stronę techniczną swego zawodu. Dziwnem się zatem wydaje, że artysta w tym kierunku wyszkolony i utalentowany jest twórcą dzieła, które daje mu stosunkowo niewiele pola do popisu, zmuszając równocześnie do szukania rozwiązań w obcej dlań dziedzinie. Przypuścić zatem można, że przy powstawaniu projektu tego nagrobka niepoślednią rolę odegrały życzenia fundatora, który mógł się zastrzec przeciwko wszelkiej dekoracji zarówno figuralnej, jak czysto ornamentacyjnej. W takim tłumaczeniu szukalibyśmy wyjaśnienia tego interesującego zjawiska, jakim jest dla charakteru sztuki końca XVI wieku nasz nagrobek, i osoba Berzewiczego, gorliwego protestanta, do snucia takich przypuszczeń nas upoważnia.

Wśród znanych nam zabytków rzeźby nagrobnej na terytorjum Polski i krajów sąsiednich nie widzimy żadnego, któryby dał się zestawić w sposób przekonujący z opisanym nagrobkiem.

Jedynie tylko wzmiankowane wyżej epitafjum Strobandów w Toruniu, mimo zupełnie odmiennej kompozycji całości, zdradza dość znaczne podobieństwo szczegółów. Oba nagrobki posiadają analogiczne obramienia płyt z napisami (motyw wolego oka), bardzo podobne belkowanie, składające się z gierowanego architrawu i fryzu. Zwłaszcza ten fryz, mimo różnej treści płaskorzeźb — w nagrobku toruńskim herby, w lisnowskim zaś panoplia — jest w obu nagrobkach fakturalnie i kompozycyjnie bardzo bliski. Powtarzają się również pewne szczegóły charakterystyczne, jak np. cabochon w rolwerkowym kartuszu po bokach fryzu. Także i podstawy górnych figur w nagrobku toruńskim, mimo odmiennego kształtu, opracowane zostały podobnie do podstaw pod herby w naszym nagrobku. Nie bez znaczenia jest dla nas fakt, że oba nagrobki powstały w jednym niemal czasie — epitafjum toruńskie pochodzi z r. 1590, zaś nagrobek Berzewiczego wykonany został, jak głosi napis, za życia fundatora w roku 1592. — Trudno wobec istniejących, dość zasadniczych różnic, dzielących oba nagrobki, wysnuwać z analogij jakieś dalej idące wnioski. Pozostawiając tę kwestję na razie na uboczu, pragniemy wykorzystać moment niewątpliwego stylistycznego pokrewieństwa obu tych dzieł dla tem mocniejszego określenia rodowodu twórcy nagrobka lisnowskiego, którego zależność od sztuki niderlandzkiej zaznaczona została podczas analizy samego nagrobka.

Drugą z kolei ciekawą pozycję w inwentarzu zabytków renesansowych na Pomorzu jest nagrobek biskupa chełmińskiego Piotra Kostki (zm. 1595), znajdujący się w kościele dawniej katedralnym w Chełmży (ryc. 13). Dziełem tem zajmował się przed paru laty w oddzielnym artykule dr. Gwido Chmarzyński, wypowiadając szereg trafnych i ciekawych uwag. W rozprawie tej podkreślona została zależność nagrobka chełmińskiego od plastyki niderlandzkiej i w sposób przekonywujący odrzucone przypuszczenie Hedickiego co do autorstwa Wilhelma van der Block. Dalej zestawia tenże autor grobowiec biskupa Kostki z nagrobkiem Marcina Leśniowolskiego (zm. 1593) z kościoła N. M. P. w Krakowie, słusznie widząc w obu tych pracach dzieło jednego i tego samego artysty. Rzeczywiście bliskie analogie całkowicie uprawniają do takiego twierdzenia, dotyczą one bowiem nietylko kompozycji całości, faktury oraz detali, lecz nawet napisów nad figurami alegorycznymi (np. w obu nagrobkach nad alegorją sprawiedliwości — IVSTICIA RECTVS). — Wszystko to jednak nie rozwiązuje jeszcze kwestji autorstwa, którą autor stara się rozstrzygnąć na rzecz jakiegoś bliżej nieokreślonego artysty rodzimego, względnie w kraju wykształconego. Trudno jest zgodzić się na to przypuszczenie mimo słuszność-

ci wysuniętych argumentów, skoro poza Janem Michałowiczem z Urzędowa nie możemy przytoczyć ani jednego nazwiska Polaka — rzeźbiarza i przypisać mu chociażby tylko teoretycznie autorstwo obu nagrobków. Osobę zaś Michałowicza chyba nie można brać w rachubę, gdyż nagrobki krakowski i chełmiński reprezentują inną już generację, nawiązującą monumentalnymi proporcjami i bogatym szczytem do sztuki baroku. Bez względu jednak na to w jakim kierunku rozstrzygnięta zostanie kwestja autorstwa nagrobka biskupa Kostki, już dzisiaj podkreślić należy wraz z dr. Chmarzyńskim jego polskość, polegającą na zachowaniu charakterystycznego dla stosunków polskich typu nagrobka, pokrewieństwa z nagrobkami krakowskimi, w pierwszym rzędzie z grobowcem Leśniowolskiego, oraz na wprowadzeniu tonda z Matką Boską, co nawet na stosunki nasze jest wyraźnem nawiązywaniem do epoki minionej, do twórczości Berecciego, Ciniego i Padovana.

Nagrobek Jerzego Niemojewskiego (zm. 1614) w Starogardzie, wykonany z piaskowca, w porównaniu z grobowcami Kostki i Berzewiczego nie zasługuje na większą uwagę. Nie odznacza się bowiem ani zaletami fakturalnymi, ani kompozycyjnymi i stoi na poziomie podrzędnego warsztatu prowincjonalnego. Zmarły, przedstawiony w pełnym rynsztunku wojennym, w zbroi, umieszczony jest w prostokątnej niszy, w pozycji leżącej. Skromne ramy architektoniczne z barokizującym szczytem u góry między dwoma obeliskami stanowią całe wyposażenie nagrobka. Pod postacią na dużej płycie spisane są kunsztownym stylem chwalebne czyny i zalety zmarłego.

Niewiele da się również powiedzieć o fragmentarycznie zachowanych nagrobkach z roku 1580 Mateusza Niemojewskiego i jego żony w kościele farnym w Chełmnie oraz Bartłomieja i Jakóba Tylickich (zm. 1609 i 1616) z kościoła N. M. P. w Toruniu. Dochowały się do naszych czasów same tylko figury i to w stanie zniszczonym, tak że np. w nagrobkach chełmińskich dostrzec można zaledwie ślady starannego wykonania. Reprezentowały one niezawodnie typ polskiego nagrobka, z figurami umieszczonemi w niszach, o architektonicznym obramieniu. W związku z nagrobkami toruńskimi warto tylko przypomnieć, że dla jednego z owych Tylickich, mianowicie Bartłomieja, kasztelana brzeskiego, pracował przy budowie zamku w Tylicach wzięty architekt i rzeźbiarz gdański, Wilhelm van der Meer młodszy, zwany inaczej Barthem (Cuny, str. 86—7). Okoliczność ta zasługuje na uwagę, gdyż van der Meer znany jest z szeregu prac wartościowych w Gdańsku jak np. kominki w ratuszu; on również wykonał w latach 1593—4 na zamówienie króla Zygmunta III epitafjum (sarkofag?) dla niedawno

zmarłego króla szwedzkiego Jana III. Poprzestać musimy jednak na samem tylko zanotowaniu tego faktu, stan zachowania bowiem nagrobków braci Tylickich nie pozwala niestety na wyciągnięcie dalszych wniosków.

Pomijając narazie nagrobek Jana Gleissen-Doręgowskiego (zm. 1627), znajdujący się w Chojnicach, jako nie objęty objazdem, przechodzimy z kolei do innej nieco odmiany nagrobka przyściennego. Reprezentuje ją nagrobek Mikołaja Działyńskiego, wojewody chełmińskiego i bratjańskiego (zm. 1604) w Nowem Mieście, wykonany z brązowego i czarnego marmuru i stiuku. Środkowa jego część, zakończona płaskim łukiem archiwolty, zawiera klęczącą przed krucyfiksem na tle murów Jerozolimy postać zmarłego, przedstawioną w pełnej rzeźbie. Mamy tu zatem do czynienia z typem nagrobka szereko rozpowszechnionym zwłaszcza w Niderlandach i Niemczech. Wyraźniej jeszcze określają rodowód autora nagrobka inne motywy dekoracyjne, jak małe karjatydy, dźwigające architrav, drobne figurki genjuszów i puttów, umieszczone nad archiwoltą i w rogach pola szczytowego. Te jednak remanenty późnego renesansu flamandzkiego o florisowskim zabarwieniu zostały tutaj zamaskowane w sposób dyskretny, a na plan pierwszy wybijają się zarówno w architekturze nagrobka, jak i w skromnej szacie dekoracyjnej elementy barokowe, przejawiające się w złamanych esownicach, przerwanych tympanonie, spłaszczonym łuku archiwolty i t. d.

Późniejszy nieco nagrobek Wiesiołowskich (z r. 1623) w Godziszewie (pow. tczewski), wykonany z piaskowca i czarnego marmuru, pozbawiony jest zupełnie architektonicznego ujęcia. I tutaj para małżeńska przedstawiona jest w pozycji klęczącej pod krzyżem. Nieudolna jednak faktura tego nagrobka i nieciekawa kompozycja uwalnia od obowiązku bliższego zajęcia się nim. Jeszcze mniejszymi zaletami odznacza się nagrobek Achacego Konopackiego (zm. 1599) w Grzywnie (pow. toruński). Na prostokątnej płycie piaskowcowej przedstawiona jest w płaskorzeźbie postać rycerza w zbroi, klęczącego przed krucyfiksem na tle rysującego się krajobrazu. Oba te nagrobki musiały wyjść z jakiegoś prowincjonalnego warsztatu, zapewne miejscowego, pracującego w pewnej zależności od Gdańska.

Bardziej interesująco przynajmniej pod względem technicznym przedstawia się ścienna płyta nagrobna z r. 1598 Jerzego i Zofji Oleskich w Pieniążkowie (pow. Świecie). Poprawnie i starannie wykonana, drobiazgowym opracowaniem szczegółów stroju, zwłaszcza zaś zbroi, sprzączek, rzemyków, łańcucha, różańca i t. d. wskazywałaby na zależność twórcy od środowiska gdańskiego.

Przegląd zabytków plastyki nagrobnej na Pomorzu kończymy wzmianką o ołtarzu żałobnym, fundacji Jana Biberstein-Zawadzkiego (zm. 1645), przeniesionym z Chełmna do kościoła w Ryńsku (pow. Wąbrzeźno). Ołtarz ten, wykonany z czarnego marmuru i alabastru, skomponowany architektonicznie, ozdobiony rzezbami figuralnymi i ornamentacyjnymi uszami, interesuje jako część składowa kaplicy grobowej, stanowiąca wraz z nagrobkiem, który w danym wypadku nie istnieje, pewną całość. Parę znanych przykładów takich kaplic grobowych wraz z żałobnymi ołtarzami, zwłaszcza pochodzących z terenu dawnej Wielkopolski, da się być może w przyszłości powiązać z omawianym ołtarzem w jakąś bliższą grupę.

3. Portale, ołtarze, przemysł artystyczny.

Przy układaniu programu objazdu kładziony był przede wszystkim nacisk na zaznajomienie się z ważniejszymi zabytkami architektury i rzeźby renesansowej na Pomorzu. Przy realizacji jednak tego programu okazało się korzystnym wciągnięcie do komunikatu także innych zabytków renesansowych, stanowiących wyposażenie badanych obiektów. W pierwszym rzędzie zwrócona została uwaga na snycerkę, a więc ołtarze, stalle, organy, następnie na kamieniarszczyznę — portale, oraz dzieła przemysłu artystycznego, jak kraty i t. d. Zastrzec się jednak należy, że przegląd tych dzieł daleki jest od wyczerpania materiału, zwłaszcza jeśli chodzi o snycerstwo.

Poza nagrobkami kamieniarszczyznę pomorską reprezentują dwa portale, wykonane z piaskowca. Jeden z nich datowany, z r. 1619, stanowi wejście do dawnego kościoła PP. Benedyktynek w Chełmnie. Zdobi go obficie zastosowany ornament okuciowy z cabochonami, pokrywający gify, imposty kolumn, oraz częściowo ich trzony. Po bokach występuje motyw zwisających szyszek (Carottenmotiv), esownice oraz spłaszczony woluty. Szczyt o bogatym profilu zdobią stojące figurki. Portal ten obok całego wewnętrznego wyposażenia kościoła, jak boazerje, obiegające dolny kościół dookoła, balustrada chóru zakonnego i dolnego, organy, ołtarz główny, a zapewne i wspomniane wyżej epitafium ku czci zmarłych Benedyktynek, wykazuje zależność od sztuki gdańsko-niderlandzkiej, i pochodzi z czasów ksieni Magdaleny Mortęskiej, reformatorki klasztoru, i jej zawdzięcza swe powstanie (cf. ks. T. Glemma).

Interesujący portal kaplicy Działyńskich przy farze w Grudziądzu, publikowany ostatnio przez ks. Makowskiego (str. 94), reprezentuje również bezpośrednie wpływy środowiska gdańskiego. Ks. Makowski wysuwa przypuszczenie, że twórcą tego portalu jest Abraham van der Block i powołuje się przytem na zwisające szyszki oraz obeliski, ustawione na szczycie, jako motywy charakterysty-

czny dla tego artysty. Motywy te jednak są zbyt powszechne w sztuce gdańskiej, co zresztą autor sam zaznacza, i powtarzają się zarówno w rzeźbie dekoracyjnej, jak i we wzorach graficznych (np. u Hansa Vredemana de Vries), nie można więc tylko na tej podstawie rozstrzygać kwestji autorstwa. Inne zaś szczegóły dekoracyjne i ich stylizacja, przedewszystkiem zaś motyw małżowiny, nie posiadają analogij w znanych pracach rzeźbiarskich tego artysty. Co więcej, biorąc pod uwagę mięsistość tego ornamentu oraz wspomniany motyw małżowiny, skłonni bylibyśmy datę budowy tego portalu przesunąć do lat 30-ych XVII w.

Z dzieł snycerskich w pierwszej linii zwraca uwagę wewnętrzne wyposażenie katedry w Pelplinie. Wyróżniają się zwłaszcza niesłychanem bogactwem motywów i pomysłów oraz dobrem wykonaniem stalle, ustawione w prezbiterjum, pochodzące zapewne z ok. poł. XVI w., mimo że przeważają w nich jeszcze motywy gotyckie. Zbliżone do nich charakterem, choć znacznie późniejsze, bo z r. 1622, małe stalle dwuosobowe, stojące przy filarach, posiadają ornamentację utrzymaną w charakterze północnego renesansu. Wdzięczne zadanie oczekuje tego, ktoby chciał się bliżej zająć opracowaniem tych dzieł. Zasługują one na to w zupełności, a nęcącą jest zwłaszcza sprawa autorstwa. mogliby bowiem wchodzić w grę bracia — Cystersi, więc prawdopodobnie Polacy. Brak miejsca nie pozwala na szczegółowe zajęcie się ołtarzami pelplińskimi. Wylicza je i pokrótce analizuje ks. Makowski (str. 102-3). Pragniemy na tem miejscu tylko zwrócić uwagę, że problem drewnianych ołtarzy w typie renesansu niderlandzkiego, dość licznie reprezentowanych w naszych kościołach, zostanie rozwiązany dopiero wtedy, gdy przeprowadzone zostaną badania nad snycerką pomorską i gdańską końca XVI i I-ej. poł. XVII w. Oczywiście pracę taką muszą poprzedzić badania archiwalne, których zadaniem będzie wykrycie nazwisk artystów i warsztatów pracujących na tym terenie. Przykładem tak pojętej pracy jest wydane w 1929 r. w Królewcu obszerne dzieło A. Ulbricha p.t. *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen*. Operuje ono materiałem zabytkowym mniej wartościowym niż ten, jakiby się dało odnaleźć na terytorjum polskiego Pomorza i Gdańska, stanowiłby jednak mogło wraz z analogicznymi pracami z terenu Polski ciekawą ilustrację zasięgu i rozprzestrzenienia się form renesansu niderlandzkiego na ziemiach północno - wschodniej Europy.

Z pośród dzieł przemysłu artystycznego, jakie dały się widzieć podczas objazdu, wymienić należy kutą kratę żelazną, zdbiącą wejście do kaplicy Dąbrowskich przy kościele farnym w Ra-

dzyniu. Pochodzi ona z r. 1587, jak świadczy umieszczona na niej data, i wykonana została niezawodnie w Gdańsku, o czym poucza najlepiej zestawienie jej z kratą, otaczającą studnię Neptuna, lub zdobiącą jedną z kaplic kościoła Marjackiego w Gdańsku.

4. Zakończenie.

Materiał, zdobyty podczas objazdu województwa pomorskiego, upoważnia do wypowiedzenia na tem miejscu paru ogólniejszych uwag. Przedewszystkiem należy dać wyraz pewnemu rozczarowaniu, jakiego doznali uczestnicy wyprawy, jeśli chodzi o ilość i jakość zabytków renesansowych, zachowanych na tym terenie. Zdaćby się mogło, że na ziemiach, graniczących bezpośrednio z Gdańskiem, pod wpływem bujnego życia artystycznego tego miasta rozwinięta sztuka godna ówczesnej stolicy polskiego Pomorza. Rzeczywistość przedstawia się jednak inaczej. Tem ciekawszy wyjątek stanowi Toruń, miasto zdobywające się na wieloletnią energję w obronie zagrożonego bytu własnego, konkurujące i walczące z wielokrotnie silniejszym przeciwnikiem. Umiało ono wytworzyć u siebie warunki sprzyjające rozwojowi sztuki, zależnej wprawdzie od Gdańska, lecz świadczącej równocześnie o kulturze i mecenasowskich zamiłowaniach mieszkańców. — Przyczyny, dla których sztuka renesansowa jest na Pomorzu tak nielicznie reprezentowana, pragniemy nieco obszerniej omówić. Niesprzyjające dla rozwoju sztuki warunki w okresie panowania polskiego leżały między innymi w pewnem zaniedbaniu tej prowincji. Decydującemi zwłaszcza były tu sprawy gospodarcze. — Gdańsk bogacił się kosztem całej Polski, szerząc jednakże specjalne spustoszenie wśród miast i miasteczek pomorskich. Do zubożenia kraju na rzecz Gdańska dołączała się jeszcze sprawa upośledzenia Pomorza pod względem hierarchji, przewidzianej dla urzędów państwowych. Wojewodowie pomorscy zajmowali w senacie niższe krzesła, niż inni dostojnicy z Korony lub Litwy, zaś biskupi chełmińscy, zabiegając o bardziej zaszczytne stanowiska, traktowali przejściowo swój tron biskupi w katedrze chełmyńskiej. Stąd też, dzięki niedocenianiu znaczenia i roli Pomorza, tworzy ono w epoce renesansu prowincję, tem większą, że naturalna stolica kraju — Gdańsk odgradzał się trudnym do przebycia murem. — Druga przyczyna leży w ogólniejszem zjawisku. Renesans w założeniu swem reprezentuje sztukę świecką. Na całym świecie, i w Polsce oznacza on zahamowanie budownictwa kościelnego, a na Pomorzu, posiadającym gęsto rozsiane kościoły gotyckie, wzniesione jeszcze przez Krzyżaków, równa się zupełnemu wstrzymaniu budowy nowych. Stąd też punkt ciężkości przesuwają się na budownictwo świeckie, które z kolei wo-

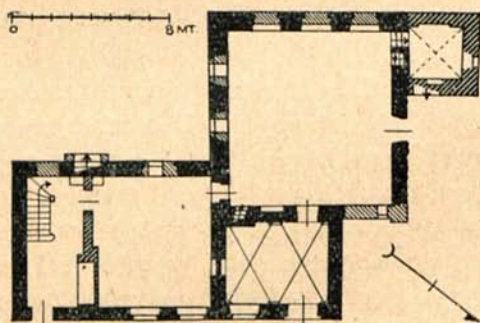
bec słabych podstaw ekonomicznych kraju rozwija się słabo. — Wreszcie na usprawiedliwienie małej ilości zabytków renesansowych na Pomorzu wspomnieć należy o szkodach i spustoszeniach, jakie poczyniły wojny. Pastwą dwukrotnych w XVII w. najazdów szwedzkich padły przede wszystkim kościoły katolickie, rezydencje i miasta, i wiele z pośród gmachów z upadku tego nie podźwignęło się. Uległy również zniszczeniu zabytki ruchome, wiemy np. o zmiecionych przez zawieruchę wojenną szeregach nagrobków. Specjalnie jednak ciężki los dotknął architekturę świecką. Poza ratuszem Chełmińskim, zabytkami Torunia i dworem w Dąbrówce Szlacheckiej nic prawie z zabytków świeckiej architektury nie ocalało. Co wyszło nawet cało z wojen, uległo potem zniszczeniu przez rząd pruski, jak np. okazały i wspaniały, sądząc z opisów, pałac biskupów chełmińskich w Lubawie, lub pałac królowej Anny, siostry Zygmunta III, w Brodnicy.

Drugim z kolei spostrzeżeniem jest, łatwe zresztą do przewidzenia, opanowanie całego tego terenu przez sztukę gdańską, zwłaszcza jeśli chodzi o stronę formalną. Wpływ innych środowisk polskich reprezentuje pod tym względem tylko nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży, attyki w Golubiu i Ostrowitem oraz częściowo ratusz Chełmiński. Pomijając jednak stronę formalną tego zagadnienia, dostrzec będziemy mogli związki z kulturą artystyczną Polski w całym szeregu innych dzieł, przede wszystkim zaś w nagrobkach, reprezentujących typ polski, i nawet w licznych na Pomorzu kaplicach, dobudowanych do kościołów, które mimo iż pozabawione są zupełnie artystycznego wyrazu, stanowią niezawodnie odbicie szeroko rozpowszechnionego w całej Polsce zwyczaju.

Zabytki sztuki renesansowej na Pomorzu mają zapewnione miejsce w dziejach sztuki w Polsce, a to dzięki paru wybitniejszym dziełom sztuki, których wartość została w toku pracy podniesiona. Jednakże jeśli chodzi o problem wpływów, idących do Polski z Gdańska, i o pośredniczącą rolę Pomorza, to rozwiązany on być musi na niekorzyść Pomorza. Z wyjątkiem Torunia, którego znaczenia i pod tym względem negować nie należy, wpływy te przedostają się do Polski przeważnie bezpośrednio, a w każdym razie z wyraźnym pominięciem Pomorza.

Na zakończenie parę uwag poświęcić należy stanowi zachowania zabytków na terenie Pomorza, ograniczając znowu to zagadnienie do interesującej nas epoki. Ogólnie rzecz biorąc, stan konserwacji jest dobry, lepszy nawet niż w wielu innych częściach Polski, o ile pominie się milczeniem rozmyślnie niszczenie zabytków polskich w 1-ej poł. XIX w. przez rząd niemiecki. Zato tem jaskrawiej występują ślady zacierania polskości na niektórych zabytkach

i wyraźnego zaniedbywania przez rząd zaborczy tych, których z polskości nie dało się obedrzeć. Dotyczy to zwłaszcza nagrobków. Są one prawie wszystkie w złym stanie, mocno uszkodzone i poobtlukiwane. Napisy na nich z reguły były rozmyślnie zacierane, jak np. na epitafiach w Lubawie i Lisewie, lub poobtlukiwane, jak np. częściowo w nagrobku biskupa Piotra Kostki w Chełmży. Często również pastwą nienawiści padały herby, starannie usunięte zapomocą obtłuczenia. Na karb niedbalstwa położyć należy zły stan epitafium Jana Kostki w Lisewie, w którym prawie wszystkie figury mają poutrącane głowy i ręce, a całość powleczone jest grubą warstwą farby olejnej. Skandalem wreszcie jest dokonane jeszcze za czasów niemieckich przepołowienie tak interesującego zabytku, jak nagrobek Marcina Berzewiczego w kościele ewangelickim w Lisnowie. Można jednak mieć nadzieję, że dzięki zainteresowaniom, jakie przejawia dla spraw artystycznych i opieki nad zabytkami Pasterz djecezji, J. E. ks. biskup Okoniewski, oraz pomocy i fachowego nadzoru odpowiednich organów państwowych, szkody te, wyrządzone przez zaborcę, zostaną usunięte.



Ryc. 17. Dąbrówka Szlachecka.
Dwór. Plan przyziemia.

LITERATURA.

- R. Berliner: Ornamentale Vorlage-Blätter des 15 bis 18 Jh. Leipzig 1926;
G. Chmarzyński: Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży. Odb. z Rocz. III (1928) Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego „Pomerania”.
G. Cuny: Danzigs Kunst und Kultur im 16 und 17 Jh. Frakfurt a. M. 1910; H. Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin u. Leipzig 1899; ks. T. Glemma: Kronika Benedyktyniek chełmińskich (1578-1619), cz. II. Zapiski Tow. Nauk. w Toruniu, r. 1928, z. 1-3; E. Hartig: Flandriche Wohnhaus-Architektur. Berlin 1916; R. Hedicke: Cornelis Floris ud die Florisdecoration. Berlin 1913; J. Heise: Die Bau-und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. Danzig 1884-98; P. Jessen: Der Ornamentstich. Berlin 1920; H. Kehler: Alt-Antwerpen. München 1917; L. Krook: Architektur der Niederlande. Leipzig s. a.; A. Lindner: Danzig. Berühmte Kunststätten, Nr. 19. Leipzig 1913; ks. B. Makowski: Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki. Toruń 1932; A. Semrau: Die Grabdenkmäler der Marienkirche zu Thorn. Mitteilungen des Copernicus — Vereins f. Wissenschaft u. Kunst. Toruń 1892, z. VII. A. Ulbrich: Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen. Königsberg 1926-1929; F. Vermeulen: Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst. Gravenhage 1931