

rysunkowym przeważają jednak wzory francuskie i północno-włoskie. Dwa rękopisy, które powstały w Kraniu w początkach XV w., wykazują związki z miniatoremstwem czeskim, prawdopodobnie pośrednie przez Wiedeń, gdzie z inicjatywy Albrechta III w 80-ych latach XIV w. powstała filia czeskiej szkoły miniaturskiej. Dalszy rękopis krański z r. 1491 został ozdobiony przez mistrza, zbliżonego do ówczesnej szkoły salcburskiej. Jak już tych parę przykładów wykazuje, zarówno w malarstwie ołtarzowym, jak i w książkowym terytorium słoweńskie związane jest wyłącznie z prądami, panującymi w Europie środkowej.

Pierwszemu tomowi „Pomników” Stelëgo, którego wywody poparte są bogatym materiałem reprodukcyjnym, należy się niewątpliwie zaszczytne miejsce wśród najlepszych publikacji o średniowiecznym malarstwie Europy środkowej. Materiał, w nich opublikowany i opracowany, pochodzi wprawdzie z terytorium niewielkiego i prowincjonalnego, a sztuka, którą materiał ten przedstawia, jest również tylko wynikiem promieniowania prądów twórczości centrów, leżących poza granicami ziem słoweńskich. Jej znaczenie nie tkwi jednak tylko w roli, jaką ona odegrała w całokształcie rozwoju kultury duchowej narodu słoweńskiego, lecz w dużym stopniu także w niej samej, tj. w osobliwościach jej typów i w przekształceniach, którym wzory obce w jej ramach ulegały, jako też w jej związkach ze sztuką krajów alpejskich, środkowo-europejskich i północno-włoskich, a tym samym także w miejscu, zajmowanym przez nią w dziejach malarstwa średniowiecznego Europy środkowej. Dlatego też należało o tym dziele Stelëgo nieco szerzej pomówić. Między sztuką tą a średniowiecznym malarstwem w Polsce nie ma wprawdzie żadnego związku i punktów stykowych. Są jednak pewne wspólne zagadnienia rozwoju historycznego a także pewne wspólne centra obce, z których prądy docierały nie tylko na południe do ziem słoweńskich, lecz także do Polski. A pod tym względem, tj. pod kątem widzenia analogii, jak i różnic rozwoju historycznego, obraz średniowiecznego malarstwa słoweńskiego może się przyczynić do oświetlenia niejednej kwestii.

*Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz Topograficzny. Część III. Województwo Krakowskie. Tom I, zeszyt 1.*¹⁾ Powiat Nowotarski. Opracował dr Tadeusz SZYDŁOWSKI, prof. U. J. Warszawa 1938. Wydawnictwo Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Str. VI—181, ryc. 219 i 1 mapa.

Wśród przedsięwzięć wielkiej wagi dla kultury narodowej, podjętych przez władze państwowe Odrodzonej Polski, inwentaryzacja zabytków sztuki zajmuje miejsce poczesne. Dotychczasowe wysiłki poszczególnych pracowników czy nawet zbiorowe poczynania, patronowane przez poważne i zasłużone instytucje naukowe, nie mogły temu zadaniu sprostać z braku odpowiednich środków

¹⁾ Wydawnictwo podzielone jest na części (17) odpowiadające podziałowi administracyjnego państwa. W zakresie poszczególnych części ukazują się w miarę opracowywania zeszyty, poświęcone poszczególnym powiatom województwa, kilka zeszytów liczących łącznie ok. 400 stron stanowić ma tom.

pieniężnych, która przy tak wielkim zakresie przedsięwzięcia musiały sięgać sum znacznych. Podejmując to zadanie, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego powierzyło je do wykonania Centralnemu Biuru Inwentaryzacji Zabytków Sztuki. Pierwszy zeszyt pierwszego tomu „*Zabytków Sztuki w Polsce*” zawierający inwentarz topograficzny powiatu nowotarskiego w opracowaniu dr Tadeusza Szydłowskiego, profesora U. J., już się ukazał, zapoczątkowując wydawnictwo Ministerstwa W. R. i O. P. w takim układzie i w takiej formie, która zaszczyt przynosi autorowi a także redaktorowi wydawnictwa dr Jerzemu Szablowskiemu, kierownikowi Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki.

Stanęliśmy tym sposobem w rzędzie państw od dawna prowadzących tę pracę, niezbędną w staraniach o utrzymanie kultury narodowej; brak tego wydawnictwa odczuwali bowiem dotkliwie nie tylko pracownicy naukowi, ale i każdy obywatel światły, z pewnym wstydem, aczkolwiek dotychczasowe zaniedbanie aż nadto było usprawiedliwione warunkami odradzającej się państwowości. Pozostaje wypowiedzieć życzenia, aby Państwo zapewniło dla realizacji przedsięwzięcia środki dostateczne, aby praca w terenie mogła być prowadzona w takim tempie, które pozwoliłoby wydawać 10—12 zeszytów rocznie w ciągu jakichś 20 lat, w okresie jednego pokolenia.

Oskar Sosnowski

TADEUSZ SEWERYN, *Polskie malarstwo ludowe*. Kraków 1937. Wydawnictwo Muzeum Etnograficznego w Krakowie nr 10, z 37 rycinami jednobarwnymi i 4 wielobarwnymi. Wydano z zasiłku Min. W. R. i O. P.

Badania nad sztuką ludową w Polsce, tak zaniedbane w czasach przedwojennych, rozwijają się obecnie coraz pomyślniej. Coraz więcej gałęzi twórczości ludowej zostaje opracowanych bądź to w rozprawach syntetycznych obejmujących całą Polskę, bądź to w grupach regionalnych. Znamy już dokładniej rzeźbę śląską, ceramikę pokucką, skrzynie malowane krakowskie i wileńskie, pisanki Lubelszczyzny, drzeworyt ludowy, malarstwo na szkłe podhalańskie i pokuckie, hafciarstwo różnych okolic Polski, kilimy podolskie. Równocześnie pogłębiają się bardzo wyraźnie same metody badania. Od ściśle etnograficznego inwentaryzacyjnego — rzecz można botanicznego — opisu samych faktów artystycznych, do konstrukcyj starających się interpretować formę dzieł ludowych pod względem stylowym oraz wnikać w podstawy psychologiczne twórczości ludowej. Jest rzeczą charakterystyczną, że sztuką ludową interesuje się coraz większe grono historyków sztuki oraz etnografów, posiadających przygotowanie z dziedziny historii sztuki. W ten sposób postulaty wysunięte ongiś przeze mnie w rozprawce o zagadnieniu metody badań nad sztuką ludową — są powoli realizowane i nawet uczeni, którzy dotąd nie interesowali się problematami formy stylowej i psychologią twórczości ludowej, obecnie coraz więcej miejsca im poświęcają.

Badaczem najbardziej zasłużonym w omawianej dziedzinie jest bezsprzecznie Tadeusz Seweryn. Z wykształcenia etnograf i historyk sztuki, artysta-malarz, znający świetnie różnorodne techniki artystyczne, związany wieloma więzami z wsią, rozumie ją i chłopca „na wylot” — posiada więc świetne warunki

i kwalifikacje, by wysunąć się na czoło w studiach nad sztuką ludową. Ostatnia jego praca o malarstwie ludowym w Polsce może też służyć za wzór tego rodzaju badaniom.

Po ogólnikowym wstępie omawia autor najpierw technikę malowideł ludowych: akwarelową, temperową i przede wszystkim olejną — na papierze, na blasze, desce i wreszcie płótnie. Zupełnie nowe i nadzwyczaj interesujące nie tylko dla badacza sztuki ludowej, lecz także cechowego malarstwa epok ubiegłych — są uwagi Seweryna o obrazach „wysadzanych” tj. płaskorzeźbionych przez odciskanie w specjalnej masie z pokostu, minii, bieli cynkowej, mielenego ugru francuskiego i cukru ołowianego. Niezwykle cenne są wiadomości następnego rozdziału, podające nazwiska i częstokroć życiorysy malarzy ludowych. Autor dotarł przede wszystkim do Częstochowy, która — jak słusznie przypuszczał — była i jest jeszcze głównym centrum obraznictwa dewocyjnego i ludowego. Znalazł tu nie tylko żywe tradycje, ale kwitnące jeszcze malarstwo ludowe Tadeusza Szymaczka i braci Kazimierza i Edwarda Błasikiewiczów. Przytacza dalej nazwiska malarzy z Kalwarii Zebrzydowskiej, Krakowa, Górnego Śląska, Cieszyna, Żywca, Podhala, powiatu dąbrowskiego i łańcuckiego. Dane te wskazują, jak trafne było przypuszczenie prof. Bystronia o ścisłym związku malarstwa i drzeworytu ludowego z miejscami odpustowymi — oraz na fakt, że olbrzymia większość twórców ludowych malowideł, to małomiasteczkowi majsterkowie, samoucy albo jeszcze częściej kształceni w warsztatach rodzinnych, dziedziczący swą umiejętność z ojca na syna, podobnie jak w cechowym malarstwie średniowiecza. W następnym rozdziale omawia Seweryn obraznictwo wędrownie, jego znaczenie dla sztuki ludowej i wreszcie dla jej upadku, gdy formy zagraniczne, głównie niemieckie i czeskie, przy pomocy wędrownych handlarzy zalały nasz rynek swymi wyrobami fabrycznymi.

Cztery krótkie rozdziały poświęcone są z kolei podłożu kultowemu, magicznemu i społecznemu malarstwa ludowego. Sztuka współczesna jest oderwana od życia, społecznie niepotrzebna, osamotniana i różni się tym głęboko od sztuki ludowej. Ludowy „obraz wyrastał z potrzeb społeczeństwa, z jego wierzeń zwyczajów, obrzędów i upodobań, posiadał ścianę, określone tło i miejsce. Artysta zaś, utrzymując pracą swą kontakt ze społeczeństwem, stawał się użytecznym jego członkiem, nie łaknąc za to sławy u potomnych”.

Analizą kryteriów estetycznych ludu i podłoża psychologicznego jego twórczości zajmuje się autor w dalszych dwóch rozdziałach swej pracy. Podobnie jak inni badacze stwierdza on oparcie twórczości artystów ludowych na schemacie. „Trzymając się konserwatywnie pewnych wyuczonych form i wielokrotnie powtarzając malarz ludowy utrzymywał w swej ewolucji rysunkowej punkty stałe, zdobywając wprawę techniczną w rozplanowaniu obrazu, sprawność w prowadzeniu pędzla, swobodę w przezwyciężaniu trudności, które to zalety pracy obrazników ludowych tak bardzo nam imponują. Schemat jako podstawa ludowej formy obrazu spokrewnia malarstwo ludowe ze sztuką dziecka i schizofreników... Artysta ludowy więc nie czerpał form z bezpośredniej obserwacji, lecz z przypomnienia”. Jak wiadomo twórczość taką nazwano ideoplastyczną, zresztą terminu tego autor unika. „Brak zainteresowania się materialną rzeczywistością sprawił, że interpretacja art. zjawisk świata zmysłowego była dla malarza ludowego odciecznością w świat abstrakcji. Podobnie odnosił się on do obrazów, fotografii, pocztówek, rycin w książkach i tym podobnych pośredników, narzucających mu się w jego stosunku do natury. Przetwarzał je po swojemu... przede wszystkim zaś sprowadzał ich formy do jednej płaszczyzny”. Seweryn więc

dochodzi na podstawie zbadania malarstwa ludowego do wniosków bardzo podobnych, a nawet niemal identycznych, z tymi, jakie mi się nasunęły w mej pracy o drzeworycie ludowym w Polsce. Analiza stylowa malarstwa przeprowadzona w rozdziale ostatnim, zatytułowanym: „Wartości artystyczne” — podkreśla również te same, co w mej pracy, zasadnicze cechy stylowe sztuki ludowej, jak przede wszystkim przemożne znaczenie konturu, płaszczyznowość ujęcia przedmiotów, zmysł dekoracyjny i olbrzymią rolę ornamentyki. Autor proponuje nazwać tendencję artystów ludowych do wyrażania się w uogólnionej formie — prostotą form — polemizując z określeniem jej jako deformacji lub geometryzacji form. „Deformacja bowiem jest określeniem stopnia odchylenia form od normy naturalistycznego widzenia i naturalistycznej sztuki, jako próberza wartości artystycznych. Taki zaś miernik wartości odrzucamy, jako niezgodny z naszym światopoglądem artystycznym i podłożem psychologicznym artystów ludowych, tym samym wyłączamy z naszych rozważań zarówno tzw. deformację, jak też tzw. błędy rysunkowe”. Uważając tak niedostatecznie opracowaną w historii sztuki terminologię naukową za rzecz dużej wagi — pozwolę sobie w tej sprawie powiedzieć słów kilka. Deformacja określa rzeczywiście stopień odchylenia form od „normy naturalistycznego widzenia” — nie wynika stąd jednak wcale, by miała być próberzem wartości artystycznych. Co więcej pojęcie to zostało utworzone właśnie w okresie, gdy świadoma deformacja natury była uważana za jedną z zasadniczych cech „prawdziwego” dzieła sztuki — w przeciwieństwie do „naturalistycznych kiczów”. Sądzę dalej, że w pojęciu tym nie jest *implicite* zawarte twierdzenie, jakoby deformacja mogła być tylko świadoma — owszem może być nieświadoma „oparta o psychologiczne podłoże artysty”. Malarz ludowy świadomie nie wie przecież nic o „świecie abstrakcji” ani o „płaszczyznowym ujęciu rzeczywistości” — a przecież tych terminów używa autor bez obawy. Podobnie też używam pojęcia deformacji w swych określeniach stylu ludowego. Najogólniej rzecz biorąc jakość formy stylowej określa się właśnie stopniem i rodzajem odchylenia od natury — każde bowiem dzieło sztuki jest przecież deformacją — charakteryzując je należy więc jedynie określić jej stopień i jakość. To samo odnosi się do terminów „geometryzacja” i „stylizacja” — choć przyznaję, że ten ostatni nasuwa pewne wątpliwości i przy analizie stylowej sztuki ludowej — sądzę — że należy go raczej unikać.

Praca Seweryna rzuca olbrzymi snop światła na malarstwo ludowe w Polsce. Posiada jednak pewne luki. Przede wszystkim obejmuje właściwie nie malarstwo ludowe polskie — lecz niemal jedynie małopolskie, a nawet okolic bezpośrednich Krakowa. Jest to jednak rzecz o tyle zrozumiała, stan bowiem badań w innych dzielnicach jest jeszcze nikły i materiał nie jest dotąd ani dostatecznie znany, ani zebrany. A szkoda — gdyż wówczas dałoby się wyszukać pewne różnice regionalne w tej gałęzi sztuki ludowej, tak, jak rysują się one dość wyraźnie w naszym malarstwie na szkle. Malarstwem na szkle zajmował się Seweryn w swej gruntownej pracy o technice tych malowideł. Temat jej jednak był o tyle wąski, że obecnie chciałoby się wiedzieć powiązanie tej grupy dzieł, należącej przecież także do malarstwa ludowego w Polsce — z malowidłami na płótnie czy desce. Malarstwo na szkle posiada bardzo zdecydowane oblicze stylowe, wyraźnie zarysowane grupy regionalne i byłoby niezmiernie interesujące zobaczyć, jaki jest wzajemny formalny i ujęciowy — nie tylko techniczny — stosunek jego do pozostałych gałęzi malarstwa ludowego.

Brak mi również w dziele Seweryna zestawienia materiału, na którym oparł swe badania. Rozumiem oczywiście, że teoretycznie materiał ten jest tak obfity,

iz o wyczerpaniu go, choćby w przybliżeniu, nie może być mowy. W praktyce jednak badacz już dzisiaj może się oprzeć na dziełach zgromadzonych w większych zbiorach, a zestawienie tego materiału ułatwiłoby dalsze prace nad jego kompletowaniem i ujawniłoby jego braki. Przedostatni rozdział pracy poświęca autor nieco zbyt ogólnikowemu omówieniu ikonografii, co łączy się oczywiście z brakiem zestawienia całości materiału pracy. Mam wrażenie, że gruntowniejsze zbadanie ikonografii rzuciłoby wyraźniejszy snop światła nie tylko na źródła natchnień ludowych artystów, ale także dałoby jaśniejsze wskazówki co do topografii malarstwa dewocyjnego i ludowego w poszczególnych dzielnicach Polski.

Podniesione tu zarzuty nie ujmują w niczem wartości dzieła Seweryna. Jest ono jasno i bez zarzutu skonstruowane, posiada prosty i piękny język, staranną szatę zewnętrzną, świetne ilustracje. Nie wielu jest ludzi w Polsce, którzy tak dogłębnie i wszechstronnie znają sztukę ludową, tak dobrze ją rozumieją i odczuwają. Na koniec podniosę jeszcze jedną zdobycz, jaką przyniosła praca Seweryna — jest nią podniesienie znaczenia dorobku indywidualnego poszczególnych artystów ludowych, ich wkładu osobistego do całości sztuki ludowej. Zagadnienie to, zbyt jednostronnie dotąd przez badaczy, nie wyłączając podpisanego, przeoczone — powinno być jeszcze kiedyś szerzej rozpatrzone i przedyskutowane.

Ksawery Piwocki (Wilno)

MICHAŁ DRAGAN, *Ukraiński Derevljani Cerkvy*. Lwów 1937, t. I str. XVI + 159, t. II str. XII + 135 + 2 tabl.

Olbrzymie bogactwo form i zabytków drzewnego budownictwa cerkiewnego ziem ruskich parokrotnie już zwracało uwagę badaczy. Jednym z pierwszych był prof. Marian Sokołowski, który w rozprawie swej „O budownictwie drzewnym z powodu książki Dietrichsona“ rozważył porównawczo problem drzewnego budownictwa kościelnego i cerkiewnego. Dużo zrobili dla zebrania i zbadania materiału zabytkowego Kazimierz Mokłowski, autor „Sztuki Ludowej w Polsce“, i prof. Tadeusz Obmiński, którzy wyniki swych prac ogłosili w tomie VIII i IX *Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*.

Z autorów ruskich wymienić należy Wadyma i Daniela Szczerbakiwskich, którzy zebrane przez siebie materiały opublikowali w „L' Art de l'Ukraine“ (tom I, Lwów—Kijów, 1913, tom II, Kijów—Praga 1926) a nadto w kilku rozprawkach zamieszczonych w ruskich „Zapiskach Twa Naukowego im. Szewczenki“ we Lwowie. Obok Szczerbakiwskich czynny był Włodzimierz Siczynski, którego największą pracą jest książka pod tytułem „Derevljani dzwinyci i cerkwy Hałyckoj Ukrainy“, Lwów 1925. Do badaczy ruskich należy również Włodzimierz Załoziecki, autor „Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpathenländern“ (Wien, 1926), pracy poświęconej budownictwu zakarpaciemu. Po rosyjsku o ruskim drzewnym budownictwie cerkiewnym pisali: Igor' Grabar' („Istorija Russkago Iskusstva“, tom II, Moskwa), M. Krassowski („Kurs Istorii Russkoj Architektury“, t. I, Petersburg 1916), E. Sieciński („Tnudy Podolskago Cerkownago Istoriko-Archeol. Obszczerstwa“, t. X, Kamieniec Podolski 1904 i G. Pawłuckij, autor dzieła „Drevnosti Ukrainy“ (Kijów, 1905). Problem drzewnego budownictwa cerkiewnego porusza wreszcie Józef Strzygowski w „Die Altslawische Kunst“.

W ubiegłym roku ukazała się nakładem Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie największa dotąd wydana praca o drewnianych cerkwiach ziem ruskich. Jest to dwutomowe dzieło dra Michała Dragana: tom I zawiera

tekst w języku ruskim oraz streszczenie niemieckie i polskie, tom II — ilustracje. We wstępnym rozdziale autor omawia literaturę przedmiotu, zarzucając swym poprzednikom bądź niedostateczną znajomość materiału zabytkowego, bądź niewłaściwe podejście do zagadnienia. Autor nie szczędi słusznej krytyki Załozieckiemu, który odmawia twórczych pierwiastków drzewnemu budownictwu i widzi w nim jedynie przetwarzanie w drzewie form zapożyczonych z architektury murowanej. Równocześnie autor uważa, że o ile Załoziecki jest zbyt krótkowzroczny, o tyle Strzygowski sięga za daleko, wysuwając hipotezy, do uzasadnienia których brak dotąd odpowiedniego materiału. Pomimo kilku usterek, jak np. pominięcie cytowanych wyżej prac Grabaria, Siecińskiego i Krassowskiego, literaturę przedmiotu autor na ogół dobrze scharakteryzował. W następnych jednak rozdziałach autor niewłaściwie ustosunkowuje się do niektórych podstawowych zagadnień drzewnego budownictwa cerkiewnego, co odbija się niejednokrotnie na całokształcie pracy.

I. Przede wszystkim, zastanawiając się nad genezą trójdzielnego planu cerkwi drewnianej wychodzi autor z powziętego *a priori* założenia, że powstać on musiał ze zwykłej chaty (str. 40), której plan na ziemiach ruskich jest również przeważnie trójdzielny, a tym samym mógł być dostosowany do potrzeb kultu. Ten to plan, zdaniem autora, ulegał następnie pewnym modyfikacjom pod wpływem sztuki bizantyńskiej, atkańskiej itp., lecz w podstawowym swym trzonie pozostał niezmienny. Zwykła chata na przestrzeni wieków przekształcała się na trój-, pięcio- i dziewięciodzielną cerkiew. „Postęp” (cytujemy określenie używane przez autora) wyrażał się w przejmowaniu form „wielkiej sztuki” i we własnej zupełnie samorodnej twórczości.

II. Omawiając dalej metodę badań, Dragan twierdzi, że zebrany przezeń materiał pozwala na dokładne wytyczenie linii rozwojowej, co osiągnąć można, przeprowadzając systematykę form w połączenia z analizą stylistyczną.

Ponieważ najstarsze cerkwie pochodzą z XVI wieku, a więc z okresu, gdy główne typy cerkwi były już wykształcone, autor sądzi, że chronologia zabytków nie ma dla badań większej wartości. Nadto odmawia autor znaczenia topografii zabytków, uważając, że niewiele dać ona może, gdyż do XVI wieku nastąpiło gruntowne przemieszanie typów architektonicznych. Systematykę swą buduje autor na zasadzie, że „rozwój” idzie od form prostych do coraz bardziej złożonych (str. 19).

By udowodnić, że cerkwie na rzucie z trzech kwadratów (trójdzielna) pochodzą od chaty, autor argumentuje następująco: chata posiada sieni, izbę i komorę, a więc trzy części, które mogły być łatwo dostosowane do potrzeb kultu przez urządzenie w nich przedsionka, nawy i prezbiterium. Odprawianie nabożeństw w chatach mogło nieraz mieć miejsce w czasach, gdy chrześcijaństwo stawiało pierwsze kroki na Rusi i gdy jeszcze brakło specjalnie wzniesionych budynków cerkiewnych. Ale we wszystkich (z bardzo nielicznymi wyjątkami) cerkwiach kwadrat nawy jest większy od kwadratu przedsionka i prezbiterium, czego nie ma w chatach, gdzie szerokość całego budynku jest jednakowa. Tę niejednakową szerokość poszczególnych części budynku cerkiewnego tłumaczy Dragan względami konstrukcyjnymi: chcąc osiągnąć możliwie największą nawę zużywano na nią wszystkie dłuższe belki, krótsze zaś szły na przedsionek i prezbiterium.

Niewątpliwie chaty mogły służyć jako miejsce odprawiania nabożeństw, trzeba jednak pamiętać, że stan taki mógł mieć jedynie charakter prowizo-

rium. Chrześcijaństwo musiało w jakiś sposób zaznaczyć na zewnątrz swoje istnienie w nowo ochrzczonych krajach, jak to słusznie podnosi czeski historyk sztuki, prof. Josef Cibulka¹⁾. Tą zewnętrzną oznaką była przede wszystkim świątynia, dla świątyń zaś istniały wzory znane duchowieństwu i niewątpliwie wzory te oddziaływały już silnie na budownictwo, zanim samorodna twórczość zdołała dokonać na własną rękę tak nieprawdopodobnej przemiany, jaką byłoby przekształcenie chaty szerokofrontowej z sienią i komorą na planie prostokąta, bez przejścia z izby do komory (por. il. 73) na budynek o rzucie trzech kwadratów nierównej wielkości, z wejściem od wąskiego frontu i szerokimi przejściami z przedsionka do nawy i z nawy do prezbiterium.

Elementem wspólnym dla cerkwi i budownictwa mieszkalnego jest technika zrębowa. Ale i tu spotykamy w cerkwiach rzecz nie znaną w chatach. Jest to zrębowo skonstruowana kopuła, czy też dach piramidalny. Aż w powiat stoliński na Polesiu sięgnął autor (por. il. 15), by w budownictwie świeckim powołać się na zjawisko analogiczne, jego zdaniem. Dach jednak ośmiobocznej poleskiej stodoły, który autor nam pokazuje, bardzo odbiega od cerkiewnego wierzchu, toteż sugerowanie tu jakichś związków jest całkowicie bezcelowe. O wiele prościej będzie przypuścić, że wierzchy cerkiewne są tylko dowodem umiejętnego przystosowania zrębowej konstrukcji do zadań, jakie włożyła na nią potrzeba przeniesienia w drzewo form wziętych z architektury murowanej.

Za pochodzeniem planu trójdzielnej cerkwi od chaty przemawia dalej, zdaniem Dragana, umieszczenie wejść do przedsionka i do prezbiterium od strony południowej, a więc podobnie, jak w chatach. Na poparcie tego twierdzenia autor wymienia szereg cerkwi, wykazując, że w grę wchodzi przeważnie budynek dawniejszy, gdzie tradycja cerkwi-chaty była żywsza. W odpowiedzi można by zacytować nieskończenie większą liczbę cerkwi, w tym szereg starszych jeszcze, niż te, na które powołuje się dr Dragan, z wejściem od zachodu. Nie mamy więc żadnego dowodu na to, że umieszczanie drzwi od południa jest formą starszą. Warto też zwrócić uwagę na okoliczność, że murowana cerkiew w Załużu z końca XVI wieku posiada wejście do przedsionka od południa, trudno zaś przypuścić, by architektura murowana przejmowała cokolwiek z mieszkalnego budownictwa drzewnego. W dodatku, w cytowanych przez autora przykładach nie spotykamy dwóch wejść od południa (do przedsionka i do prezbiterium) *r ó w n o c z e ś n i e*, tak jak w chatach (do sieni i do komory). Oczywiście nie jest całkiem wykluczone, że wejście od południa przejęte zostało w cerkwiach drewnianych z budownictwa mieszkalnego, ale to nie dowodzi, że cały plan cerkwi pochodzi od chaty.

Dla przeprowadzenia swej tezy powołuje się autor na umieszczanie okien wyłącznie od południa i na otwory-przejścia, łączące przedsionek i nawę (por. il. 80). W paru cerkwiach znalazł autor odrzwia wprawione w te otwory dla podparcia belek ze względu na szerokość otworu. W tych to odrzwiach dopatruje się dr Dragan dawnych drzwi łączących w „cerkwi—chacie” sień z „nawą—izbą”. Pokazane przez autora nieliczne przykłady takich odrzwi nie pochodzą bynajmniej z najstarszych zabytków. W sztuce ludowej zaś, do której budownictwo cerkiewne należy, odrzwia o charakterze podpór są znane. Występują

¹⁾ Václavova Rotunda Svatého Vít, Svatoúclauský Sborník I, Praha 1934, s. 231 sq.

one w tak charakterystycznych dla chat bojkowskich gankach obok profilowanych słupków i wypustów podpierających okap. Nie będziemy jednak chyba stąd wnioskowali, że chatę kiedyś obiegał nie ganek, lecz zamknięty korytarz.

W dalszym ciągu swych wywodów powołuje się dr Dragan na protokoły wizytacyjne, z których wynika, że cerkwie niejednokrotnie w niczym nie różniły się od budynków mieszkalnych i gospodarskich. Nie bierze jednak autor pod uwagę ważnego faktu, który już z zacytowanych przezeń protokołów wynika, co słusznie wytknął mu w swej recenzji Załoziecki („*Dzvony*“, Lwów, 1937, nr 11—12, s. 457 sq.). Oto mianowicie wizytujący bardzo krytycznie ustosunkowują się do cerkwi, które wyglądem swym przypominają budynki gospodarskie, widząc w nich przejaw niedbalstwa parafian i upadku architektury sakralnej. W dodatku wizytacje pochodzą z XVIII wieku, mogą zatem dotyczyć budynków sięgających zasadniczo najwyżej XV stulecia, trudno więc na tej podstawie mówić o architekturze X i XI wieku.

Powołuje się wreszcie dr Dragan na cerkwie na planie prostokąta, a więc posiadające wszystkie trzy części składowe jednakowej szerokości, tak jak w chatach. I tu bardzo słusznie wytyka Załoziecki autorowi, że spośród ośmiu przytoczonych przezeń przykładów sześć pochodzi z XIX wieku, a więc z epoki, gdy budownictwo według tegoż Dragana powinno było drogą ewolucji dochodzić do form najbardziej złożonych. W dodatku w podanych przez autora późnych i bezstylowych przykładach brak takiego rozmieszczenia drzwi, jakie widzimy w chatach. Jednym słowem, abstrahując nawet od metodycznego ujęcia całej sprawy, konstatujemy, że autor nie pokazał nam ani jednej cerkwi, która by bliżej przypominała chatę: albo widzieliśmy wejścia od południa, ale wtedy plan był na rzucie trzech kwadratów ze środkowym większym od pozostałych i dachy piramidalne — dwie formy nieznane w budownictwie mieszkalnym, albo też pokazywał nam autor budynki na planie prostokąta o dachach dwuspadowych, gdzie znów rozmieszczenie drzwi w niczym nie przypominało chaty.

Dr Dragan twierdzi, że rozwój planu trójdzielnego drewnianej cerkwi kroczył w kierunku coraz większego wyodrębniania poszczególnych części składowych budynku. Na tablicy 94 autor zestawiał jedenaście planów, opatrząc je liczbami mającymi zapewne oznaczać kolejne miejsca w „łańcuchu rozwojowym“. Łańcuch ten otwiera cerkiewka w Kropiwniku Starym, w pow. drohobyckim, z roku 1847, na planie prostokąta, a więc najbardziej „zbliżonym do chaty“, zamyka go zaś sobór w Taraszczy na Ukrainie, z roku 1753 na planie trzech ośmioboków. Takie zestawienie, nie liczące się ani z miejscem ani z czasem powstania poszczególnych zabytków, mógł zrobić tylko ktoś, kto *a priori* wyszedł z założenia, że w historii sztuki istnieć może rozwój idący tylko od form prostych do coraz bardziej złożonych. Takich zestawień w książce dra Dragana znajdziemy więcej. Ale i *meritum* wywodów autora o dążeniu do wyodrębniania jednostek przestrzennych w budownictwie cerkiewnym wydaje nam się z gruntu niesłuszne. Tak np. w powiecie turczańskim i w południowej części powiatu stryjskiego we wszystkich starszych cerkwiach przedsionek tworzy przestrzeń zupełnie oddzielną, przeważnie o niskim pułapie i bez okien, połączoną z nawą przy pomocy szerokiego, lecz niskiego otworu. Często balustrada, odgradzająca przedsionek od nawy, akcentuje jeszcze jego przestrzenną odrębność. W nowszych natomiast cerkwiach wykrój ściany między przedsionkiem i nawą jest wysoki, gdyż dochodzi do poziomu okien, skutkiem czego przedsionek jest

na tyle z nawą związany, że chór można już umieścić nad wejściem do cerkwi, a nie jak dotąd w nawie. Z dwóch jednostek przestrzennych o bardzo odmiennym ukształtowaniu i oświetleniu tworzy się przestrzeń o tyle jednolita, o ile na to pozwalają dwa wierzchy, osobny dla przedsionka i osobny dla nawy.

Materiał przedstawiony przez autora nie pozwala, wbrew jego twierdzeniu — na wytyczenie ogólnej linii rozwojowej budownictwa cerkiewnego. Linie taką można by niewątpliwie wytyczyć tylko na przestrzeni niedługiego czasu dla pewnych regionów, jak to z wyżej przytoczonego przykładu wynika. Z przykładu tego widać również, że nie można lekceważyć ani topografii ani chronologii zabytków. Oczywiście co do genezy rzutu trójdzielnej drewnianej cerkwi, daty i rozmieszczenie zachowanych budynków niewiele nam dać mogą. Na kwestii genezy rzutu jednak nie kończy się zagadnienie budownictwa cerkiewnego. W grę tu wchodzi podstawowe problemy architektury, jak rozwiązywanie zagadnienia bryły, przestrzeni i oświetlenia. Na te podstawowe zagadnienia dr Dragan stanowczo za mało zwraca uwagi. Jak potraktował zagadnienia przestrzenne, to wykazaliśmy na przykładzie grupy cerkwi z podnóża Bieszczadów. Do kwestii oświetlenia również ustosunkował się autor, zdaniem naszym, niewłaściwie. Czy istotnie w koncepcji cerkwi okna, na podobieństwo chat, odgrywają rolę wyłącznie użytkową, jak chce autor (str. 47)? Kto np. choć raz był w takiej cerkwi w Isajach, w pow. turczańskim, i widział jej nawę oświetloną przy pomocy małych okienek, które dzięki umiejętnemu rozmieszczeniu w trzech kondygnacjach podwyższają tę niewielką budowlę do imponującej wysokości, ten zawsze będzie zdania, że pod względem oświetlenia wnętrza, trudno o większe przeciwieństwa, niż cerkiew i chata. Cerkiew w Isajach nie jest wyjątkiem. To samo można powiedzieć, między innymi, o grupie zabytków ukraińskich, na których czoło wysuwa się cerkiew Medwedowskiego monasteru o pięciu kondygnacjach okien.

Reasumując ocenę pracy dra Dragana, stwierdzić musimy, że główna jej wartość polega na podaniu dokładnego opisu techniki budowlanej oraz na wszechstronnym omówieniu wpływów architektury murowanej na drewniane budownictwo. Sądy autora w tej sprawie nie nasuwają na ogół poważniejszych zastrzeżeń. Jeśli chodzi natomiast o genezę trójdzielnej planu (trzy kwadraty), książka Dragana nie wnosi nic nowego. Wątpliwym się zresztą wydaje, czy nauka kiedykolwiek dać będzie mogła jakąś pewną odpowiedź na to pytanie. Zadaniem badaczy na najbliższą przyszłość będzie prześledzić w przyczynowym związku przemiany, jakim ulegało drewniane budownictwo cerkiewne na poszczególnych obszarach, nieraz tak bardzo różniących się między sobą. Czy z zestawienia wyników tych badań da się odtworzyć obraz całokształtu przemian, jakim ulegało drewniane budownictwo cerkiewne ziem ruskich, to przyszłość pokaże.

Franciszek Strzałko (Kraków)

POLONICA SZWEDZKIE

1. K. E. STENEGER. Bidrag till svensk fursteikonografi. *Tidskrift för Konstvetenskap* 1937, XX:4, s. 97—116.
2. R. CEDERSTRÖM. Kung Sigismunds polska trumpetfanor. *Livrustkammaren* 1937, 1:2 s. 25—8 z pl.
3. I. WILCKE LINQVIST. Krigsbyten från Gustav Adolfs polska krig bevarade i en Roslagskyrka. Butin provenant de la guerre de Gustave-Adolphe en Pologne, et conservé dans une église d'Uppland. *Upplands fornminnes Förenings Tidskrift* 1936, XLV:2 s. 224—8.
4. R. CEDERSTRÖM. Mazepas kalk i Malmö Caroli Kyrka. *Malmö Fornminnesförenings Årsskrift* 1937, s. 61—7.

Dla sztuki portretowej drugiej połowy XVI w. wielkie znaczenie miał proceder wzajemnej wymiany podobizn: od wymiany portretów zaczynały się wszelkie rokowania matrymonialne, zwłaszcza wśród panujących, i tym się tłumaczy fakt, iż najpiękniejsze podobizny panujących szwedzkich (i nie tylko szwedzkich) zachowały się za granicą.

„Przyczynek do ikonografii panujących szwedzkich“ (1) stanowi uzupełnienie pracy tegoż autora „Vasarenässansens porträttkonst“ (1935) — publikuje m. in. dotychczas nie reprodukowane portrety Katarzyny Jagiellonki i Zygmunta III. Portret kobiety z Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze autor określa na podstawie podobieństwa ze znaną podobizną Katarzyny z Muzeum Czartoryskich, a przede wszystkim dzięki wyobrażeniu klejnotu wymienionego w najdawniejszych inwentarzach kosztowności królowej i dotychczas zachowanego. Zdaniem autora obraz norymberski powstał przed zamążpójściem Katarzyny (1561).

Portret Zygmunta III z Schönbrunnu jest, zdaniem autora, repliką bogaciej wykonaną portrecika *ad vivum* z Muzeum Lubomirskich malowanego przez Marcina Kobera w r. 1591. Powstanie tego obrazu autor wiąże z zabiegami matrymonialnymi króla uwieńczonymi w r. 1592 małżeństwem z Anną Austriaczką. W Szwecji istnieją — jak autor informuje, dwie późniejsze kopie koberowskiego portretu; od siebie dodam, iż jeszcze jeden egzemplarz posiada hanowerskie Kästner-Museum, a pochodnym od tego typu jest i królewiecki portret Zygmunta.

Pozostałe trzy *polonica* dotyczą szwedzkich łupów artystycznych z Polski, od Gustawa Adolfa do Karola XII i dają w sumie charakterystykę szwedzkiego postępowania. Ogólniejsze tło wyziera z krótkiej lecz wymownej zapiski archiwalnej z 1656 r. przytoczonej przez dyrektora zbrojowni stockholmskiej — Livrustkammaren — bar. Cederströma w artykule o proporcach na fanfary dworskie Zygmunta III (2): w r. 1656 wciągnięto do inwentarza zamku stockholmskiego mnóstwo przywiezionych z Warszawy posągów brązowych, sprzętów inkrustowanych drogim drewnem lub nabijanych srebrem, relikwiarz św. Brygidy, instrumenty muzyczne, obrazy (ok. 200), przedmioty marmurowe, chińską porcelanę, broń, chorągwie, hafty, tkane obicia ścienne, 20 dywanów tureckich, plafony malowane z 5 pokoi, 28 namiotów tureckich, wiele pościeli itd., wreszcie 21 skrzyń książek i starych rękopisów.

Część ksiąg wróciła do Polski na podstawie traktatu oliwskiego, cała reszta — została i od czasu do czasu ujawnia się w fragmentach.

Zachowane w Livrustkammaren proporce autor identyfikuje z proporcami wyobrażonymi na malowidle przedstawiającym wjazd Zygmunta III do Krakowa w 1605 r. i słusznie udawadnia, iż musiano je sprawić na wesele Zygmunta i Konstancji. Na karmazynowym adamaszku mają one wymalowany herb króla otoczony insygniami Złotego Runa. Tkanina barwiona czerwcem polskim (król szczególnym przywilejem starał się hamować postępy coraz bardziej wówczas wchodzącej w użycie koszenili) wytrzymała kilkudziesięcioletnie działanie światła gdy proporce wisiały w kościele.

Król szwedzki łupami na wielką skalę, meblował się i zapełniał biblioteki, śladem jego szli mniejsi, a brali wszystko, nawet to co zdawałoby się nie można zabrać: całe epitafia snycerskiej roboty z obrazami.

Znane już było tzw. polskie epitafium w stockholmskiej Storkyrka pochodzące z fromborskiej katedry, teraz ujawniono inny tego rodzaju zabytek w wiejskim kościółku upplandskim, w Roslags-Bro (3). Pochodzi ono zapewne również z Warmii a jego część malarska stanowi uproszczoną kopię zabytku stockholmskiego. Tematem obu obrazów jest typowa dla przełomu XVI/XVII w. alegoria: starzec niepokojony przez śmierć, któremu otuchy dodaje *Aeternitas* w postaci anioła.

Losy epitafium z Roslags-Bro są znane: umieścił je tu w 1636 r. oficer szwedzki, uczestnik wojny pruskiej 1626—9, po domalowaniu portretu zmarłego synka w kartuszu barokowym. Żona wspomnianego oficera była też dobrodziejką miejscowego zboru, ofiarowała bowiem kosztowną brokatową kapę (obecnie w Muzeum Hist. w Stockholmie) wypukło-haftowaną na sposób polski lub też północno-niemiecki. Po obu brzegach kapy wyobrażono po trzy postacie świętych, z tyłu objawienie św. Jana oraz herb fundatora (nieznany polskim herbarzom: koło i trzy wykwitające zeń kwiaty) z datą 1576 i inicjałami GB.

Taka gospodarka w kościołach nie była faktem odosobnionym. Świadczy o tym ostatnio ujawniony w kościele Karola w Malmö (ofiarowany 1704 r.) barokowy kielich (4) — dzieło znanego złotnika gdańskiego Natanaela Schlaubitza a fundowany do jednej z świątyń ruskich przez hetmana Mazepę. Dotychczas były znane pochodzące z tegoż źródła dwa wielkie ołtarzowe świeczniki w kościele Vadsbro w Södermanlandii.

Ostatnio ujawnione w Szwecji zabytki, zresztą drugorzędne na ogół znaczenia, pochodzące z wszystkich wypraw szwedzkich do Polski, od Warmii po Ruś, dają świadectwo o zasięgu chronologicznym i terytorialnym a także o metodach stosowanych przez zdobywców i następstwach wojen szwedzkich dla kultury artystycznej Polski.

Stanisław Herbst