

ST. M. SAWICKA – INKUNABUŁY GRAFICZNE ODNALEZIONE
W ZBIORACH BIBLIOTEKI KAPITULNEJ W GNIEŹNIE.

Niewielka, ale cenna kolekcja rycin z w. XV, znajdująca się w zbiorach Biblioteki Kapitulnej w Gnieźnie wzbogacona znowu została pięcioma nowymi nabytkami, odnalezionymi — tak zresztą, jak i poprzednie — w inkunabułach zasobnego księgozbioru gnieźnieńskiego. Odszukanie tego cennego materiału i tak wyjątkowo troskliwa i umiejętna nad nim opieka jest zasługą ks. kanonika L. Formanowicza, dyrektora wymienionej Biblioteki. Za łaskawe sygnalizowanie mi nowego odkrycia i uprzejme pozwolenie na opublikowanie rycin składam na tem miejscu WX. Kanonikowi Formanowiczowi wyrazy szczerego podziękowania.



Ryc. 1. Św. Łukasz.

Fot. R. Ulatowski.

Z pięciu poprzednio odszukanych w Bibliotece gnieźnieńskiej rycin z XV w. cztery stanowią dotąd unikat, jedna tylko jest duplikatem egzemplarza znanego już ze zbioru graficznego British Museum (Schreiber. 2726)¹⁾.

Wśród pięciu świeżo odnalezionych metalorytów mamy znowu dwie rycinki nienotowane u Schreibera²⁾ i — o ile na podstawie dostępnej autorce biblijografji stwierdzić się dało — dotąd nieznanne. Trzy inne są znane z jedynych dotąd egzemplarzy, przechowywanych w zbiorach zagranicznych.

Luźne te rycinki, niezwiązane ze sobą treścią ani autorstwem, znalezione w różnych tomikach inkunabułów, reprezentują jednak dość określoną i zamykającą się mniej więcej w dwóch dziesięcioleciach epokę. Bliskie też są sobie techniką, gdyż są to wszystko metaloryty, wykonane z nieznacznie tylko użyciem puncy złotniczej. Dlatego też, zgodnie z wyjaśnieniem Schreibera³⁾ nie stosujemy do nich nazwy rycin śrutowych, inaczej zwanych groszkowych (*manière criblée*, dotted prints, Schrotblatt), zaliczając je jedynie do szerszej rodziny technik metalorytowych.

Ze względu na treść metalorytów XV-wiecznych, zależność ich od współczesnego sztychu (głównie Mistrza E. S.) pozwala w ten sposób oznaczyć względnie ściśle okres ich powstania; możemy zatem produkcję tę określić na lata ca. 1450 — 1480⁴).

Technika metalorytu polega, jak wiadomo, na potraktowaniu płyty metalowej w sposób zbliżony do techniki drzeworytniczej. Mianowicie kontury postaci, zarysy fałdów szat, cienie i często partje tła pozostają wypukłe, plamy jasne i półtony uzyskuje się przez spreparowanie powierzchni płyty za pomocą zdrapania i pogłębiania, względnie wytłaczania punktów puncą złotniczą. Odbitkę otrzymuje się przez odcisnięcie powierzchni płyty, umocowanej na klocku drewnianym.

Miejsce powstania pierwszych rycinek techniką tą wykonanych nie jest ustalone. Wiadomo tylko, że rozpowszechnione były bardzo w Niemczech w tym okresie i że uprawiano je zarówno we Francji, jak i w Niderlandach. Przypadkowość zachowanego materiału nie pozwala na wyciągnięcie bardziej sprecyzowanych wniosków. Częste powtarzanie jednak wzorów zaczerpniętych z dzieł mistrzów grafiki niemieckiej — tam każe szukać głównego ośrodka tej gałęzi produkcji graficznej.

Rycinki, wyjęte z druków w. XV, być może wklejone tam zostały w okresie największego ich rozpowszechnienia. Ukryte pod okładką voluminów w ten sposób ocalały od nieuchronnej zagłady.

Z pięciu omawianych inkunabułów graficznych najmniej ma charakteru rycinki śrutowej, a zarazem bardzo charakterystyczną dla techniki metalorytu jest rycinka z wyobrażeniem św. Łukasza, (ryc. 1, wym. 70 × 51 mm. Schreiber 2690), wyjęta z inkunabułu: *Biblia latina. Antecedit Aristes: Ad Philocratem de LXX interpretibus*, in lat. trad. Matthiae Palmerii. Ed. Joannes Andreae episc. Aleriensis. Nürnberg. Joan. Sensenschmidt et Andr. Frisner, 1475. (Gesamtkatalog. 4219). Jest to metaloryt, wykonany nożem i rylcem, przy minimalnem użyciu puncy złotniczej. Kreski cięte są ostrzem, cienkim narzędziem na różne sposoby. Charakterystycznym jest opracowanie staranne tej rycinki; wystarczy porównać np. różne techniki traktowania szaty — siateczkę zagłębianych w płycie kresek i kreskowanie proste na odwinętej draperji; podobnem kreskowaniem wydobyty symbol ewangelisty — wół. Odmienne, swobodniejsza jest siateczka tła, wykonana innem narzędziem; śmiało i ładnie wgłębione w płycie trawy i kwiaty — nade wszystko jednak zadziwiająco staranne i umiejętne opracowanie twarzy ewangelisty z siecią zmarszczek, przecinających czoło i obramiających usta. Drobne dotknięcia rylca modelują włosy, punca

zaś złotnicza użyta została wyłącznie do zaznaczenia grubych ćwieków metalowych na oprawie trzymanej przez ewangelistę rozwartej księgi.

Św. Łukasz przedstawiony jest w postawie półsiedzącej, z głową zwróconą profilem w prawo. Prawą dłoń ujmującą za róg wołu skrzydlatego, lewą przytrzymuje wspartą na kolanie księgę. U góry wstęga czarna w obfitych zwojach wypełnia wolną przestrzeń dokoła świętego; tło, pokryte jakby lekką, prostopadle kreśloną siateczką, daje miękkie, szary ton, uwydatniający ostrość zwojów wstęgi i kanciastość liter. Tekst na wstędze brzmi: „*lucas Bos est in figura quam pretendit in scriptura*“.

Dobrze skomponowana postać siedzącego ewangelisty, charakterystyczny zdecydowany profil o wydatnym, choć niewysokim czole i wysuniętej dolnej szczękę, dobrze narysowany ruch i kształt dłoni, wreszcie umiejętne wkomponowanie atrybutu św. Łukasza, symbolicznego wołu — zdradza niewątpliwe oparcie naszej rycinki na jakimś dobrym pierwowzorze. Jest ona istotnie dość swobodną kopią sztychu Mistrza E. S., przedstawiającego św. Łukasza w cyklu czterech ewangelistów (Lehrs. 90⁵⁾), co zanotował już w swym Katalogu Lehrs⁶⁾. Postać powtórzona jest naogół wiernie, lecz dodane tło — zarówno od góry, jak i na dole łąka z kwiatami, — oraz banderola z napisem. Przytem charakter ryciny został zupełnie zmieniony, nie tylko wskutek odmiennej techniki, ale i spowodu tak znacznego jej zmniejszenia.

Działalność artystyczna Mistrza E. S. kończy się ok. r. 1467. Zdaniem Geisberga cykl czterech ewangelistów powstał ok. r. 1460, kopje więc z tego cyklu mogą pochodzić z lat ok. 1470-80.

Nasza rycinka jest drugim znanym egzemplarzem, jedyny dotąd publikowany znajduje się w Dreźnie, w zbiorze graficznym w Zwingerze⁷⁾. Kopje wszystkich czterech ewangelistów były odbite na jednym arkuszu, który zachował się aż do r. 1845. Zakupiony i rozcięty przez T. O. Weigla powędrował do znanej kolekcji Lanna w Pradze. Niedawno nabyty do Zbioru Graficznego w Dreźnie został ponownie złączony⁸⁾. Sądząc jednak z reprodukcji⁹⁾, odbitki drezdeńskie są słabe i zatarte, podczas gdy św. Łukasz z Gniezna, oprócz lekkiego obcięcia dolnego brzegu, nie doznał innych uszkodzeń i występuje w całej wyrazistości kompozycji, rysunku i ciekawej techniki.

Znaną i wielokrotnie powtarzaną kompozycję przedstawia druga rycinka: monogram Chrystusa z emblematami Męki Pańskiej (ryc. 2., wym. 70 x 47 mm. — Nieznana Schreiberowi. Metaloryt wykonany nożem i rylcem, bez użycia puncy). Kompozycja



Ryc. 2. Monogram Chrystusa.

Fot. R. Ulatowski.

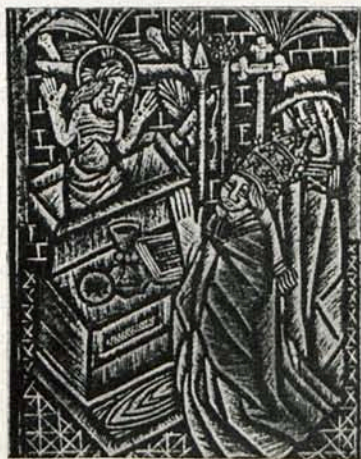
gół ten zdaje się świadczyć, że rycina jest kopją jakiegoś zapewne większego sztychu.

Rycinka jest lekko kolorowana. (Barwy: żółta, brunatna i różowawa). Wyjęta z tego samego inkunabułu, co poprzednia.

Trudno jest określić, gdzie powstał ten metaloryt. Znane nam ryciny o podobnym układzie wskazują głównie na górną Nadrenję i na lata ok. 1460-80¹¹). O ile zarówno pewne cechy stylowe, jak i szczegóły techniczne naszej rycinki przemawiają za powstaniem jej w tym okresie — o tyle brak jest bliższych danych, pozwalających ściślej określić jej proveniencję. Hypoteza wiążąca ją ze środowiskiem Nadrenji wydaje się jednak być słuszną.

Również nieznaną Schreiberowi jest trzecia z tego samego inkunabułu wyjęta rycinka: Msza św. Grzegorza (ryc. 3., wym. 59 x 46 mm.), wykonana prawie całkowicie rylcem i nożem przy nieznacznym użyciu puncy. Kompozycja, dość rozpowszechniona wśród rycin XV w.,

ta opiera się na koncepcji monogramu Chrystusowego, otoczonego rozplómiennym nimbem. Był on znany już od wczesnego średniowiecza, rozpowszechniony jednak głównie u schyłku tego okresu dzięki św. Bernardynowi¹⁰). Na rycinie widoczny jest Chrystus na krzyżu, wyrastającym z wewnętrznego kręgu nimbu, w narożnikach dokoła monogramu oraz u góry umieszczono narzędzia Męki Pańskiej (t. zw. arma Christi); na dole, na przedłużeniu niejako osi krzyża, widnieje jabłko królewskie. Tło jest czarne, modelunek wydobyty za pomocą prostokątnej i skośnej kratki białych kresek oraz zwykłego, prostego kreskowania. Monogram Chrystusa *ihs* jest odwrócony. Szcze-



Ryc. 3. Msza św. Grzegorza.

Fot. R. Ulatowski.

przedstawia chwilę, gdy w czasie mszy św. odprawianej przez papieża Grzegorza w asystencji djakona, ukazuje mu się na ołtarzu Chrystus w koronie cierniowej i z przebitymi dłońmi. Św. Grzegorz, ubrany w kapę i z tjarą papieską na głowie, klęczy na stopniach ołtarza, na mensie ołtarzowej widnieje kielich, patena i mszał; djakon w wysokim kapeluszu, w płaszczu faldzystym, trzyma w ręku księgę; dokoła postaci Chrystusa — szereg narzędzi Męki. Scena jest zamknięta w sklepieniem, gotyckim wnętrzu; w głębi widoczne są fragmenty zbiegających się na wspornikach żeber sklepiennych oraz małe, okratowane okno. Ściana jest z cegły, a posadzka przedstawiona płasko w desień z kwadratów przeciętych dwiema przekątnymi. Jako cechę dość typową dla tych rycinek zauważyć należy grube rysy twarzy i oczy mocno podkreślone od dołu. Charakterystyczne są twarde, jakby blaszane fałdy szat, wycieniowane całkowicie skośnem kreskowaniem noża. Fałdy te układem i modelowaniem przypominają płaszcz Madonny z Ukrzyżowania w zbiorze graficznym monachijskiej Biblioteki Państwowej (dziś w Pinakotece)¹²⁾, które w r. 1467 już istniało. Rycinka jest lekko kolorowana (barwy: żółta i różowawa).

Kompozycja ta często jest spotykana w grafice XV w. Najbliższej naszej rycinki stoi niewątpliwie mała rycinka śrutowa znana ze zbiorów w Paryżu, Wiedniu i New Yorku (Schreiber 2656)¹³⁾, prawie identycznych, co nasza, wymiarów, wyobrażająca tę samą kompozycję, w tym samym układzie i z temi samymi nawet szczegółami, ale odwróconą. Stix określa tę rycinę jako kopję z miedziorytu „Mistrza z ramką z kwiatów“ („Meister mit d. Blumenrahmen“), utwór dolno-niemiecki z ostatniego trzydziestolecia w. XV¹⁴⁾, przyznaje jednak, że autor tej rycinki należy niewątpliwie do kręgu tych sztycharzy dolno-niemieckich, którzy tak licznie kopjowali nietylko sztychy Mistrza Pasji Berlińskiej, ale i jego bezpośrednich naśladowców.

Nasza rycinka różni się przedewszystkiem od repliki wiedeńskiej tem, że scena zamknięta jest wnętrzem architektonicznym. Pozatem jest lepiej rysowana i staranniej opracowana technicznie. Wydaje się jednak rzeczą niewątpliwą, że obie te rycinki są kopją bądź też naśladownictwem z jakiegoś innego oryginału. Brak odpowiedniego materiału ilustracyjnego nie pozwala stwierdzić słuszności hipotezy Lehrs'a, że kopje przez niego cytowane (a w tej liczbie i wiedeńska) wykonane są nie według „Mistrza z ramką kwiatową“ ale pochodzą wszystkie od jakiejś zaginionej kompozycji Mistrza Pasji Berlińskiej.

Dzięki pewnym cechom stylistycznym samej kompozycji, można jednak się zgodzić na umiejscowienie tej rycinki w kręgu



Ryc. 4. Św. Grzegorz.

Fot. W. Nowicki.

Dwie następne rycinki znalezione zostały w tomiku, zawierającym dwa inkunabule treści prawniczej. Każda z nich była naklejona na pierwszej karcie w formie winietki, ozdabiającej początek tekstu. Dokoła obwiedzione były bordiurą z motywów liściastych, ręcznie domalowaną (minją i srebrem) w ten sposób że po zdjęciu rycinki część ramki została na okalającym ją polu karty. Rycinka, przedstawiająca św. Grzegorza (ryc. 4, wym. 48 x 35 mm. Schreiber. 2657 b) była umieszczona w inkunabule: Bonifacius VIII papa. Liber sextus Decretalium cum glossa Ioannis Andreae. Basel. Michael Wenssler, 10.XII.1477. 2^o. (Gesamtkatalog 4860). Św. Grzegorz, zwrócony w lewo, siedzi na tronie drewnianym, lewą ręką przytrzymując wysoki krzyż procesjonalny, prawą kładzie na otwartej księdze leżącej na umieszczonym przed nim pulpicie. Ubrany jest w faldzystą kapę, której ozdobny deseń i ornament na bordiurze zaznaczony jest punktami, wytłoczonymi puncą. Na głowie ma tjara papieską otoczoną ciemnym nimbem. Tło od góry pozostawione białe, z nieznacznym kreskowaniem z prawej strony, dolna część wyobraża posadzkę z flizów kwadratowych przedstawionych wprost, bez żadnego skrótu perspektywicznego, podkreślonych jedynie cieniowaniem. Nad głową świętego banderola z napisem: gregorius, białymi literami na czarnym tle, przyczem cztery ostatnie litery umieszczone są naodwrot na odwiniętej wstędze.

Rycina jest lekko kolorowana — tron, pulpit, krzyż i tjara papieska są żółte, kapa świętego różowa, posadzka — zielona. Przy dość prymitywnym oddaniu rysów twarzy, starannie są opracowane szczegóły: słoje drzewne tronu i pulpitu, wzorzysta kapa ze spinającą ją klamrą, układ obu dłoni świętego, rozmieszczenie liter na zwojach wstęgi etc. Rycinka jest obramiona charakterystyczną grubą, czarną kreską i wzmiarkowaną wyżej bordiurą.

Jest to trzeci znany egzemplarz obok dwóch cytowanych przez Schreibera ze zbiorów zagranicznych¹⁵).

Uderzająca jest bliskość naszego metalorytu ze św. Augustynem, znajdującym się w zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej¹⁶). Identyczne wymiary obu rycinek, bardzo podobne koloro-

wanie każą przypuszczać, że obie pochodzą z tej samej serji czterech Ojców Kościoła. Natomiast zaliczany do niej św. Hieronim¹⁷⁾ różni się dość znacznie, mianowicie zamiast białego tła umieszczona tam jest półka z książkami i zawieszoną draperją, kapa świętego inny ma rysunek fałdów i wykonana jest bez użycia puncy. Nasza rycinka nie posiada obramienia z girlandy kwiatowej, lecz niewiadomo, czy ramka ta na egzemplarzu krakowskim św. Augustyna nie jest odbita z osobnej płytki. Być może, obie te rycinki pochodzą nawet z jednego warsztatu; zresztą rycin o typie zbliżonym znamy bardzo



Ryc. 5. Św. Jan Chrzciciel.

Fot. W. Nowicki.

wiele. Przedewszystkiem wymienićby należało publikowane przez Leidningera 40 metalorytów ze zbioru monachijskiego¹⁸⁾ oraz 32 metaloryty z Biblioteki Narodowej w Wiedniu, opublikowane przez Stix'a¹⁹⁾. Kilka z nich znajduje się również w Gabinecie Rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu²⁰⁾. Według wszelkiego prawdopodobieństwa ryciny te powstały w jednym środowisku artystycznym. Bouchot, datując je na lata 1440-50, przypisuje im proveniencję niderlandzką, Lehrs²¹⁾ wprowadza je w związek z twórczością Mistrza Pasji Berlińskiej twierdząc, że autor ich kopjował zarówno utwory tego Mistrza, jak i „Mistrza z ramką kwiatową“. Stix wreszcie datuje je na okres 1460-80 i uważa je za powstałe na obszarze dolnego Renu.

Rycinki: gnieźnieńska i krakowska mogły były powstać w sferze wpływów tego środowiska; wydają się jednak należące do produkcji raczej z pierwszego dziesięciolecia tego okresu. Dodać należy, że Schreiber datuje św. Grzegorza 1460-75 i określa go również jako utwór dolno-reński.

Ostatnia wreszcie rycinka nieco odbiega od poprzednich dzięki wybitnie dekoracyjnemu charakterowi tła; wyobraża św. Jana Chrzciciela stojącego na kwietnej łące (ryc. 5., wym. 57 x 42 mm. Schreiber. 2666 b). Wyjęta została z inkunabułu oprawnego w jeden tomik razem z poprzednio cytowanym: Clemens V papa. Constitutiones cum commento Ioannis Andreae. Basel, Michael Wenssler, 2.V.1478. 2^o (Hain, Repertorium bibliographicum* 5423).

Święty ubrany w skórę zwierzęcą, przepasaną sznurem, podtrzymuje lewą ręką księgę, na której siedzi Baranek z krzyżykiem,

chorągiewką i nimbem krzyżowym dokoła głowy w odróżnieniu od promienistego nimbu świętego. Na łące u stóp św. Jana widoczne są żółta trawa i kwitnące rośliny o dużych liściach blaszkowych i drobnych kwiatach na wysokich łodyżkach. Po obu stronach postaci świętego na czarnym tle wznoszą się ku górze wysokie, o falistym kształcie łodygi, z których wyrastają spiralnie skręcone odnogi zakończone pięciopłatkowym kwiatem o gwiazdzistej formie, zawsze płasko przedstawionym. Zwraca uwagę nieproporcjonalnie wielka głowa świętego o grubych rysach twarzy i mocno podkreślonych od dołu oczach, zbyt wielkie i wadliwie narysowane stopy oraz dłoni, wskazująca na trzymaną księgę.

Postać świętego i akcesoria wykonane są wyłącznie rylcem i nożem. Ziemia pod stopami św. Jana, po za przedstawioną roślinnością, całkowicie wypunktowana jest puncą. Do kolorowania użyto barw tych samych, co w poprzedniej rycinie, a więc żółtej (postać św. Jana wraz z nimbem, księga oraz nimb Baranka, niektóre kwiatki), różowej (chorągiewka i reszta kwiatków) oraz zielonej (całe tło z wyjątkiem kwiatków na łodyżkach). Domalowano też podobną, jak i tam bordiurkę.

Jedyny znany dotąd egzemplarz tej rycinki znajduje się w British Museum (Schreiber. 2666 b); kolorowany trzema podobnymi tonami, wklejony jest w rękopisie: „Regula Scti Benedicti abbatis”, pisanym w r. 1460. Schreiber przypisuje autorstwo tej rycinki przypuszczalnie Mistrzowi Madonny Akwizgrańskiej.

Charakterystyczne rośliny o dużych, gwiazdzistych kwiatach, tworzące niejako ornament tła po za postacią świętego, występują na całym szeregu rycinek zbliżonych charakterem swym techniką i rozmiarami do naszego św. Jana Chrzciciela. W zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się podobna rycinka, przedstawiająca św. Jostę albo Jodocusa²²). Nie tylko te same kwiaty na falistych łodyżkach w tle, ale układ postaci świętego, ustawienie stóp, duża dłoń, zaznaczenie rysów twarzy, charakterystyczny z nad czoła wyrastający pukiel włosów, nawet identyczna oprawa trzymanej przez świętego księgi — zbliżają rycinki do siebie; tylko na wizerunku św. Josty dodano u góry legendę. Dwa inne egzemplarze św. Josty znajdują się w Maihingen i w Wiedniu (Schreiber. 2687).

Mamy tu do czynienia niewątpliwie z rycinkami, pochodzącymi z tego samego cyklu wizerunków świętych i produktami jednego warsztatu rytowniczego. Że była to obfitsza produkcja świadczą liczne podobnego typu rycinki, przechowywane w różnych zbiorach. Baumeister wymienia ich dziewięć w zbiorach Monachium, Paryża, Wiednia i Norymbergi²³). Dorzucićby jednak można

ich znacznie więcej, wymieniając tu choćby św. Wawrzyńca (Schreiber. 2688) z Biblioteki Petersburskiej, który zbliża do rycinki gnieźnieńskiej nie tylko ruchem postaci naprzód podanej, ale i niemal identyczną roślinnością, św. Antoniego (Schreiber. 2540 a) z Biblioteki Miejskiej w Trewirze, św. Dorotę (Schreiber. 2610) o podobnych kwiatach i łące, z publikowanej przez Baumeistra kolekcji w Maihingen. Zdaniem Baumeistra pochodzą one z serii drobnych ryciniek-wizerunków świętych, która się wiąże z szerszą grupą rycin różnej wielkości, posiadających zwykle tło zdobne w kwiaty („durch Blumenranken verziert“). Słuszność uwagi Baumeistra zdaje się potwierdzać św. Katarzyna z British Museum (Schreiber. 2574), metaloryt większych rozmiarów, o zupełnie podobnym tle ze spiralnie wijącymi się roślinami i ukwieconym trawnikiem, nawet z postawą świętej zbliżoną do św. Jana²⁴). Schreiber wyraża przypuszczenie, że jest to dzieło mistrza kolońskiego znanego pod imieniem „Bartholmeus“ z lat 1465-75. W każdym razie w nieco późniejszej swej publikacji opisując wyżej wzmiankowanego św. Wawrzyńca, Schreiber określa jego proveniencję jako dolną-niemiecką, może kolońską, podkreślając pewne cechy wspólne z Madonną Akwizgrańską z Berlina, św. Katarzyną z Muzeum Miejskiego w Rydze i św. Janem z Ukrzyżowania w zbiorze Archiwum Państw. w Strasburgu, mianowicie wysoko osadzone łuki brwi, szczegół wspólny, zdaniem Schreibera, z cyklem żeńskich świętych z kolekcji w Rydze, zwłaszcza św. Małgorzatą i Agnieszką²⁵). Jest to jednak szczegół w technice metalorytowej tak często występujący, że trudno na nim opierać jakieś pokrewieństwa i doszukiwać się związków.

Schreiber rozróżnia dwa typy tła czarnego z dekoracją białych kwiatów i arabesków: 1) starszy, czysto ornamentalny, bez związania ornamentu z ziemią, 2) młodszy, gdy zwoje roślinnej ornamentacji wyrastają z ziemi. Nasze rycinki należałyby do drugiego typu, który Schreiber datuje na okres 1470-80.

Były wprawdzie głosy, skłaniające się do wcześniejszego datowania tych ryciniek (Bouchot — przed poł. XV w., F. Traugott-Schulz — na r. 1460)²⁶), lecz ostatnie datowanie Schreibera wydaje się być najbardziej słuszne. Za miejsce powstania tych metalorytów jest naogół przyjmowana Nadrenja. Za słusznością tej opinii przemawiały nie tylko formy artystyczne tych ryciniek, ich niewątpliwe związki z malarstwem tego okresu w dorzeczu Renu, ale i uwzględnianie niektórych świętych, kult których rozpowszechniony był we Francji lub w północnych okęgach Szwajcarii, i stamtąd przenikał do Nadrenji.

Jakkolwiek odnalezienie tych rycin w inkunabulach szwajcarskich i niemieckich nie pozwala na wyciągnięcie jakichś wniosków, określających ich pojawienie się w Polsce, to jednak odkrycie to — podnieść należy — wprowadza do repertorium inkunabulów graficznych parę nowych pozycji, zawsze godnych zanotowania wobec tak szczupłych resztek, dziś zachowanych, obfitej produkcji graficznej XV w.

PRZYPISY.

1. S. Sawicka: Einblattdrucke d. XV. Jahrhdts, in Polen wyd. P. Heitz, Einblattdrucke d. XV. Jahrhdts, t. 74. Strassburg 1931, str. 5, 14 — 17.
2. W. L. Schreiber: Handbuch d. Holz- u. Metallschnitte d. XV. Jahrhdts, 8 tomów. Leipzig 1926 — 30.
3. W. L. Schreiber: I. c., t. VII, str. 69, 70.
4. W. L. Schreiber: I. c., t. VII, str. 73.
5. Reprod. podaje: M. Geisberg: Der Meister E. S. — Meister der Graphik, t. X, wyd. II. Leipzig 1924, str. 40, Tabl. 35.
6. M. Lehrs: Geschichte u. kritischer Katalog d. deutsch., niederl., u. franz. Kupferstichs im XV. Jahrht. Wien 1910, t. II, str. 158, Nr. 88-a — 91-a.
7. M. Geisberg: Die Formschnitte d. XV. Jahrhts, im K. K. zu Dresden. Strassburg 1911, wyd. Heitz'a, t. 22, Nr. 72.
8. W. L. Schreiber: I. c., t. V, str. 174, Nr. 2668.
9. M. Geisberg: Die Formschnitte, tabl., Nr. 72.
10. W. L. Schreiber: I. c., t. VII, str. 156.
11. Por. np. F. M. Haberditzl: Die Einblattdrucke d. XV. Jahrhts. d. Kupferstichsammlung d. Hofbibl. zu Wien. Wien 1920, 2 t. — T. II-i — A. Stix — die Schrotschnitte. Nr. 84, tabl. XXVIII. Schreiber 2754. Stix datuje na 3-cią ćwierć XV w. Replika ryciny znajduje się w Trewirze. Schreiber datuje na ca. 1460.
12. G. Leidinger: Die Einzel — Metallschnitte (Schrotblätter) d. XV. Jahrhts. In d. Staatsbibl. München. Wyd. Heitz'a — Einblattdrucke, t. 15. Strassburg 1908, tabl. 14.
13. Haberditzl — Stix: I. c., Nr. 124. Tabl. XXXVI. Schreiber, 2656.
14. Lehrs: I. c., t. III, str. 220. Nr. 105 e.
15. Jeden egzemplarz wymieniony w Frankfurter Bücherfreund 1914., drugi na aukcji Sotheby w 1926 r., por. Schreiber I. c., t. V, str. 171. Nr. 2667 b.
16. por. Z. Ameisenowa: Inkunabuly graficzne Biblioteki Jagiellońskiej. Exlibris, zesz. VI. Kraków 1924. Nr. 6, tabl. V, I. oraz Z. Ameisenowa: Einblattdrucke d. XV. Jahrhts. wyd. Heitz'a, t. 69. Strassburg 1929, Nr. 25, str. 14 — 15.
17. Por. Haberditzl — Stix: I. c., str. 19, Nr. 126, tabl. XXXIX, oraz Z. Ameisenowa: Inkunabuly, str. 11.
18. G. Leidinger: Vierzig Metallschnitte d. XV. Jahrhts, aus Münchener Privatbesitz. Strassburg 1908. Stud. z. deutsch. Kunstgesch. t. 95. Zwłaszcza zbliża się św. Grzegorz do Madonny ze Zwiastowania (Leidinger, Nr. 3).
19. Haberditzl — Stix: I. c., Nr. 1 — 32.

20. *H. Bouchot*: Les deux cents Incunables xylographiques du Département des Estampes de la Bibl. Nation. Paris 1903.
21. *Lehrs*: l. c., t. III, passim.
22. *Z. Ameisenowa*: Inkunabuly.... Nr. 7, tabl. V, 2.
23. *E. Baumeister*: Formschnitte d. XV. Jahrhts. in d. Sammlungen d. fürstl. Hauses Oettingen-Wallerstein zu Maihingen, cz. I. wyd. Heitz'a, t. 61, Nr. 60, str. 17.
24. *W. L. Schreiber*: Meisterwerke d. Metallschneidekunst, część II, wyd. Heitz'a, t. 43. Strassburg 1916. Nr. 78.
25. *W. L. Schreiber*: Holz- u. Metallschnitte aus d. öffentl. Bibliothek zu St. Petersburg, wyd. Heitz'a t. 57. Strassburg 1925. Nr. 7, str. 9.
26. *F. Traugott-Schulz*: Die Schrotblätter d. Germanischen Nation.-Museums zu Nürnberg, wyd. Heitz'a, t. 13. Strassburg 1908. Nr. 30.

RECENZJE

MICHAŁ WALICKI: — Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert (Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik). Warszawa 1933. 8° — str. 45 + XX tablic.

Pracę Walickiego wydrukowano narazie tylko jako skrót niemiecki obszerniejszej rozprawy polskiej. Stąd krytykowi niełatwo zająć zdecydowane stanowisko wobec licznych zagadnień naszego malarstwa średniowiecznego, jakie autor w tem streszczeniu porusza — nawet przy tak obfitej literaturze, jaką podaje W. przy końcu książki. Jeżeli mimo to już dziś podejmuję się omówienia tej rozprawy niezwykle zajmującej, czynię to ze względu na ważność tego przedsięwzięcia naukowego, pierwszego u nas w tej rozciągłości w syntetycznem przedstawieniu kwestji.

Wiadomo, jak bardzo chroma nasza polska medjewistyka artystyczna z powodu braku wyczerpującego materiału tak zabytkowego, jak niemniej i archiwalnego, mimo dość licznych już prac przygotowawczych. Do niedawna jeszcze w polskiej historii sztuki zasłaniało nam widok na szersze horyzonty rozdarcie naszej Ojczyzny, a wpływy nauki obcej, od naszej mniej obeznanej z istotą polskiej kultury artystycznej, a nawet próbującej wnikać głębiej w jej podstawowe czynniki, kazały nam szukać wszędzie obcego wzlotu twórczego. I dziś jeszcze niestety — wskutek niepomyślnych dla naszej nauki warunków — brak nam dostatecznego a niezbędego materiału, który pozwoliłby wszechstronnie oświetlić nasz własny dorobek artystyczny wieków minionych i włączyć go jako równy do sztuki zagranicznej.

To też praca Walickiego, z jej nastawieniem syntetycznem do polskiego malarstwa gotyckiego ukazała się w samą porę, ażeby nareszcie można pomyśleć o wykreśleniu z nomenklatury niemieckiej historii sztuki takiej krzywdzącej naszą kulturę średniowieczną nazwy, jaką jest „der Koloniale Osten” (Losznitzer, Pinder, Dinklage), zrównującą ją nieledwie z ową drażniącą „polnische Wirtschaft” w znaczeniu społecznem i ekonomicznem.

Autor rozprawy podjął się zadania nielada. Sam fakt jednakże, że zbadał sumiennie dla swej pracy, obejmującej ołtarzowe malarstwo gotyckie w Polsce od ostatniej ćwierci XIV w. do początku w. XVI, a zatem okres ok. 150 lat, przeszło 90 obiektów zabytkowych w różnych częściach naszego kraju, nietylko świadczy o niezwyklej pracowitości naszego uczonego, ale daje poważną rękojmię, że można polegać w wysokiej mierze na trafności jego spostrzeżeń syntetycz-

nych, przygotowanych zresztą poprzednio szeregiem prac monograficznych.

Na wstępie rozprawy znajdujemy niezmiernie pożyteczne wyjaśnienie, jakie to czynniki składały się na całokształt twórczości naszych malarzy średniowiecznych. Roztrząsa więc autor sprawę ich narodowości, oraz próby podpisywania poszczególnych dzieł nazwiskami znanych nam skądinąd artystów. Później rozpatruje podstawy zawodowego wykształcenia w polskim średniowiecznym malarstwie cechowym, takie, jak oddziaływania jakiejś znaczniejszej pracowni, ksiąg wzorniczych, pobytu zagranicą naszych malarzy, i rozpowszechnianych wzorów graficznych. Następuje w dwóch rozdziałach synteza rozwoju malarstwa polskiego od przełomu XIV na XV w., w ustosunkowaniu jego do głównych prądów środkowo-europejskich, synteza oparta na szeregu charakterystycznych prac z różnych decydujących o obrazie naszej sztuki malarzkiej środowisk. Całość uzupełnia wyczerpujący spis literatury, dotyczącej dzieł późnogotyckiego malarstwa w ogólności; malarstwa w Polsce, na Śląsku i Pomorzu, malarstwa węgierskiego i słowackiego oraz jego łączności ze sztuką polską, malarstwa czeskiego, austriackiego i niemieckiego. Tekst objaśnia 20 tablic osobnych z 39 rycinami oraz 18 reprodukcji w tekście samym.

Jak już zaznaczyłem na wstępie, niepodobna mi rozpatrywać tu dokładnie rozliczonych ważnych i podstawowych kwestyj, poruszonych w zwięzłym tylko streszczeniu, wcześniej, dopóki praca nie ukaże się in extenso. Tem bardziej, że autor zapowiada tam, poza wynikami badań chronologicznych i stylistycznych, także wyniki swej pracy nad zagadnieniami kolorystycznymi i kompozycyjnymi omawianych zabytków. Dopiero tak uzupełnionej w tekście polskim rozprawie będzie można i trzeba poświęcić pełną uwagę, na jaką swym charakterem zasługuje. Dziś zatem ograniczam się jedynie do wskazania na kilka niedopatrzeń czy usterek czysto formalnych oraz na kwestje zdaniem moim sporne, w tym celu, ażeby, jeśli to jeszcze możliwe, autor sam te pierwsze usunął ze skróconego tekstu niemieckiego, o ile ten do rozprawy polskiej dołączony zostanie, drugie zaś rozważył ponownie dla dobra pełnej już rozprawy polskiej.

Tych kwestyj spornych jest niedużo, a odnoszą się one wszystkie do zabytków naszego malarstwa średniowiecznego z 2-ej połowy XV-go w. Oto one:

Naprzód przyjmuje autor (str. 36) za pewne pochodzenie z Krakowa „Pokłonu Trzech Króli” z Muz. Wielkop. w Poznaniu, prawdopodobnie na podstawie katalogu obrazów galerji Raczyńskich M. Gumowskiego. Według tego katalogu obraz ten został istotnie na-

byty w Krakowie „w jednym z klasztorów”, ale w stanie mocno zniszczonym, który spowodował później kilkakrotne restauracje i przemalowywanie. Jest to zatem obiekt dość podejrzanego dziś znaczenia dla naszych badań. Gołosłowne zaś i niepoważne zapewnienie autora katalogu, że „dzieło to zdradza wszystkie typowe cechy obrazów szkoły krakowskiej z pocz. XVI w. (sic!), a stoi najbliżej tryptyku krakowskiego z Muz. Narodowego w Krakowie, gdzie również znajdujemy „Hold Trzech Króli” o identycznych prawie ruchach głównych figur i dużych analogjach w szczegółach (sic!)” — powinno raczej pobudzać do daleko idącego krytycyzmu i ostrożności w przypisaniu poznańskiego obrazu środowisku krakowskiemu. Słusznie też podkreślił autor rozprawy bliskie pokrewieństwo całego ujęcia tematu z „Pokłonem” z norymberskiego kościoła św. Wawrzyńca przypisywanym pierwotnie samemu Pleydenwurffowi, dziś zaś zbliżonemu do tego malarza mistrzowi ołtarza Löffelholzów. Natomiast trudno zgodzić się na wywodzenie tego typu „misteryjnego” od praskiego dzieła Geertgena tot Sint Jans, choćby dlatego, że ta praca niewątpliwie późniejsza (ok. 1490) od norymberskiej, opierającej się raczej na obrazie z Monforte, Hugona van der Goes z Muzeum berlińskiego (z przed 1470). Wobec takiego stanu rzeczy należałoby całą tę kwestję poddać rewizji, przyczem zwracam jeszcze uwagę na umieszczoną na chorągiewce kawalkady głowę murzyna, herb norymberskich Tacherów, jako na szczegół, który mógłby zaważyć, pomocniczo przynajmniej, na zagadnieniu łączności malarza obrazu poznańskiego z środowiskiem norymberskim.

Trafnie podzielił autor malowidła ołtarza z Lusiny pomiędzy dwóch malarzy, kształtujących swe koncepcje jednakże pod wpływem sztuki norymberskiej, choć w sposób odrębny. Nie bardzo wszakże zgodziłbym się na nazwanie „höchst glaubwürdig” (nie „glaubenswürdig”, jak w tekście) hipotezy J. Ptaśnika, który uważał za autora całego ołtarza Jorga Hubera, „des Leiters der Werkstatt des Stoss in Krakau”, jak powiada Walicki (str. 38). Chociaż bowiem Huber w dokumencie z 1497 r. (Cracovia artif. nr. 129) nazywany jest „pictor”, podobnie, jak Wit Stosz, w ostatnich latach swego pobytu w Krakowie, nic przecież nie wiemy o przyjęciu przez pasawczyka pracowni wielkiego rzeźbiarza po odejście tegoż do Norymbergji, a tem mniej o prowadzeniu jej po myśli Stosza, jako rzeźbiarskiej i malarskiej. Pozatem nie sposób przypuszczać, ażeby pracownia o takim rozgłosie jeśliby istotnie dalej istniała, uciekać się miała do takich zlepków, jak w ołtarzu lusińskim, który składa się: 1) z niedostosowanej do szafy i wskutek tego podwyższonej na kilku listwach rzeźby środkowej, pochodzącej niezawodnie jeszcze z pracowni Stosza i z czasu prac nad ołtarzem marjackim;

2) z 4 płaskorzeźb w typie stoszowskim, ale znacznie późniejszych i gorszego dłuta; 3) z 4 obrazów jednego starszego i 4) z 4 obrazów drugiego młodszego malarza. A gdzie w tem wszystkiem Huber-malarz? To też słusznie sam nasz autor mimo owej „Glaubwürdigkeit“ gdy wymienia znane nazwisko malarzy XV w. w Polsce, zaopatruje nazwisko Jorga Hubera w pytańnik jako „Schöpfer der Wandmalereien (ma być „Tafelmalereien“) an den äusseren Teilen des Flügelaltars von Lusina“ (str. 8). Jeżeli jednakże W. swoje przypuszczenie nazywa raz „eine relativ sichere leidlich annehmbare Vermutung“ (str. 8, gdzie wylicza nazwisko Hubera razem z takimi, jak Adama z Lublina, Franciszka z Sieradza i Wawrzyńca Włodarza), następnie zaś kładzie pytańnik przy autorstwie tego artysty, aż nareszcie uważa to autorstwo za wiarygodne — to jednak życzyć by należało, ażeby nasz autor w ten czy inny sposób to swoje chwiejne stanowisko ustabilizował. A byłoby to tem bardziej pożądane, że ostatnio pojawiają się coraz częściej próby wydobywania z oeuvre stoszowskiego i pewniejszego niż dotychczas określenia, oblicza artystycznego tego współpracownika Stosza (C. Th. Hüller który oddaje pasawczykowi, bez ostrożnych zastrzeżeń Lossnitzer, już cały baldachim mauzoleum króla Kazimierza Jagiellończyka, a obecnie referat T. Szydłowskiego na niedawnym posiedzeniu Pol. Akad. Um., który podobno rozszerza dzieło rzeźbiarskie Hubera do figur na bokach tumby a nawet do predelli ołtarza marjackiego). Autor rozprawy chyba rozumie, że w tym wyścigu o zdobycie odpowiedniej dla tego rzeźbiarza i malarza pozycji w ówczesnem życiu artystycznem Krakowa, zdecydowane postawienie sprawy autorstwa Hubera co do ołtarza lusińskiego odegrać może rolę poważną. Co do mnie, to nie widzę dotychczas żadnej, silniej zmontowanej podstawy, na której hipotezy te oprzećby się dało (pracy Szydłowskiego odczekać jeszcze należy). Ołtarz z Lusiny podważyłby tamte hipotezy w znacznej mierze.

Omawiając niezmiernie dla naszego malarstwa ważne „Wniebowzięcie N. P. Marji” z kościoła farnego w Warcie, dochodzi W. do niewątpliwie trafnego wniosku, że stąd idzie sztuka zagadkowego dotychczas Jana Polaka z Monachjum. Po nieudanej próbie p. Mycielskiego by wywieść ją z Krakowskiego ołtarza dominikańskiego (ok. 1460), jest to nareszcie poważny krok naprzód w rozwiązaniu zagadki pochodzenia myśli twórczej mistrza Jana i jego narodowości, a równocześnie wzbogacenia naszego stanu posiadania artystycznego bez śmiesznych apetytów zaborczych, których objawić nam przecież wcale nie potrzeba, jak to wykazuje praca naszego autora, a wykażą w przyszłości niewątpliwie podobne rozprawy także z innych okresów i dziedzin naszych sztuk plastycznych.

Mimo zasadniczej słuszności tej tezy, postawionej przez Walickiego już bez pytań i z siłą przekonania, nie godziłbym się na lekceważące poniekąd obniżenie wpływu kolońskiego Mistrza Glorifikacji N. P. Marji (ok. 1460 — ok. 1480) na kompozycję, a przede wszystkim na ducha „Wniebowzięcia” z Warty, o którym autor powiada, że wykazuje jedynie „*ziemlich zufällige Analogieen im Bereich der Kompositionellen Organisation der Bildfläche mit dem im Wallraf-Richartz-Museum befindlichen Bilde*” wspomnianego artysty. Nie znam niestety obrazu z Warty w całości (autor dołącza tylko reprodukcję partii dolnej). Ale już z tego wycinka przekonuję się, że owe analogie nie są zdaje się znów tak bardzo przypadkowe, jak sądzi autor, i nie odnoszą się tylko do kompozycji. Objawia się bowiem w samym akcie wniebowzięcia na naszym obrazie polskim, sporo tego mistycznego idealizmu lochnerowskiego, którego w innych zasięgach sztuki niemieckiej poza Kolonją próżno szukać będziemy, a który łączy w naszym malowidle dość daleko posunięty naturalizm w wyrazie i ruchu apostołów wcale interesującą całość kontrastową. O ile ten prąd naturalistyczny tłumaczy się łatwo duchem, wspólnym całemu ówczesnemu malarstwu polskiemu, o tyle zagadkę owego „Lochneryzmu” Franciszka z Sieradza należałoby dłużej zbadać. Czy nie wsiąkał on do Polski za pośrednictwem wielkopolskich klasztorów cysterskich, których zespoły zakonne aż do pocz. XVI w. zasilane były synami mieszczan kolońskich (Paradyż, Łenko-Wągrowiec, Łąd), a w których sztuce podobny mistycyzm jakby odzywał się echem ponownie jeszcze półtora wieku później (Boguszewski)?

Może nieco po macoszemu obszedł się autor z malarstwem wielkopolskim, w którego zasięgu nieliczne tylko poważniejsze i to przeważnie zagranicą powstałe — znalazł zabytki. Opublikowana przeze mnie w tym numerze Biuletynu *Madonna bykowska* mogłaby być przestrogą przed zbyt pochopnym bagatelizowaniem gotyckiego malarstwa na ziemi wielkopolskiej, której ukrytych po kościołach skarbów zabytkowych dotychczas nie znamy wszystkich mimo Kohtego, czy może właśnie dlatego, że do dziś nieledwie polegać musimy na tym mocno niekompletnym inwentarzu. Nie czynię z tego „zaniedbania” zarzutu naszemu autorowi, który i tak dzielnie porać się musiał z niezmiernie pracowicie zebrany materjał, ale przytaczam fakt ten jako jedynie zachętę.

Nakoniec pragnąłbym autorowi wskazać na pewne formalne niedociągnięcia w tekście niemieckim. Pominąwszy kilka niejasności (str. 22: *Sienno-Włocławek*) czy barokowości („*pinderyzm*”) w wyrażaniu myśli (str. 39: Jan Polak „*Hyperkompensation gewisser emotionaler Zustände*”), nie można twierdzić, ażeby brak su-

mienniejszej korekty podniósł wartość pracy (np. na str. 17 przypadł cały wiersz, na początek, zamiast na koniec strony). Ważniejszą jednak było rzeczą, ustalić w pisowni nazwy miejscowości i dostosować ją do dzisiejszej mapy Europy, najlepiej z dodatkiem w parentezie nazw dawnych. Oto kilka takich usterek, których usunięcie ze względu na łatwą dziś dezorientację nauki stałoby się koniecznem.

Malarz Jan z Twardoszyna nie pochodzi z „Turdossin, Ungarn“, lecz z Twardoszyna (Tvrdosin) na Górnej Orawie słowackiej (str. 8 i 28). Matzdorf to Maciejowice (Matejovce), niedaleko miasta Popradu, a Szaszfalva, to słowackie Sása (str. 18); obok „Wittingan“ warto było umieścić „Třebon“, bo słynny ołtarz Czesi trzebońskim nazywają — obok „Liptoszentmária“ i „Szmreczany“ zaś, liptowską „Svāta Mara“ i „Smrečany“. Może i co do Starego Sącza polecałoby się jeszcze dziś dla łatwiejszej orientacji starszej generacji Niemców i Austriaków podać w nawiasach znaną im dobrze nazwę „Sandez“, podobnie jak autor wszędzie mówi „Zips“ a nie „Spisz“. Za kilka lat będzie inaczej; ale obecnie jeszcze trudno wymagać od zagranicznych historyków sztuki sztuki dokładnej znajomości dzisiejszej geografii politycznej.

Oto co miałem do powiedzenia o rozprawie Walickiego takiej jaką prezentuje się narazie, w skrócie. Może niejedna z kwestyj spornych czy niejasnych wyświetli po ukazaniu się całokształtu wywodów w tekście polskim, który, miejmy nadzieję, przedstawi nam już w całej pełni ilustracyjny aparat porównawczy jako walną podporę dowodzeń naszego badacza. W każdym razie oczekiwać będzie polska historia sztuki ukazania się pracy tej w druku z dużym zainteresowaniem, tem większem, że autor odrazu będzie musiał zająć stanowisko wobec szeregu przeważnie chronologicznych kwestyj późniejszej od jego rozprawy pracy A. Bochnaka o malarstwie gotyckiem na Podkarpaciu w ostatnim zeszycie *Prac Komisji do badania Historji Sztuki*.

Ks. S. Dettloff.

KRONIKA.

KRAKÓW. Komisja Historji Sztuki P. A. U. Na posiedzeniu, które odbyło się dnia 10 stycznia 1935 pod przewodnictwem prof. J. Pagaczewskiego Mgr. W. Kieszkowski przedstawił pracę p. t. *Dzieje budowy zamku w Łobzowie*. Na podstawie nowych materiałów archiwalnych referent przeciwstawił się dotychczasowym poglądom, które powstanie zamku w Łobzowie w całości przypisywały czasom Stefana Batorego i jego nadwornemu architektowi Santi Gucciemu. Autor opisał szczegółowo dzieje architektoniczne zamku Łobzowskiego od czasów Kazimierza Wielkiego aż do ostatecznej rozbudowy za

Zygmunta III. Rozprawa Mgr. Kieszkowskiego ukaże się w „Biuletynie Historji Sztuki i Kultury”.

Dr. Karol Estreicher przedłożył komunikat p. t.: *Zniszczenie polskich insygnjów koronnych.*

O losach polskich insygnjów dowiadujemy się z siedmiu dokumentów, pochodzących z Archiwum Państwowego w Berlinie. Pierwszą grupę tworzą dwa listy króla pruskiego Fryderyka Wilhelma II z lat 1794 i 1795 do generała Ruetsa, głównodowodzącego wojskami pruskiemi, okupującemi Kraków, oraz raport gen. Ruetsa do króla pruskiego. W listach swoich poleca Fryderyk Wilhelm II wywiezienie insygnjów polskich w największej tajemnicy do Wrocławia, co też pod koniec roku 1795 nastąpiło. Druga grupa dokumentów, późniejsza o lat 40, to korespondencja gabinetowa między ministrami Fryderyka Wilhelma III. Minister wojny Witzleben zapytuje ministra dworu Wittgensteina, czy może mu udzielić wyjaśnień o losie polskich insygnjów, zabranych niegdyś z Krakowa. Z korespondencji tej wynika, że król Fryderyk Wilhelm III zataił przed swoimi ministrami prawdę, oświadczając, jakoby korony i berła zostały w następstwie kongresu wiedeńskiego wydane carowi Aleksandrowi I, posiadającemu tytuł króla polskiego. Po dłuższych poszukiwaniach w archiwach pruskich oraz w skarbcu berlińskim Wittgenstein doszedł jednak prawdy i wyjaśnił Witlebenowi, że korony królów polskich w latach 1809—1811 najpierw rozebrano, a potem przetopiono, kamienie zaś i perły sprzedano. Autor wysunął hipotezę, że owe poszukiwania za polskimi insygnjami, podjęte przez ministrów pruskich w r. 1836, stały w związku z polityką zbliżenia się Prus do Rosji w tym czasie. W r. 1835, na kilka miesięcy przed podjęciem owej korespondencji, odbył się w Kaliszu zjazd Fryderyka Wilhelma III z carem Mikołajem I i zapewne na tym zjeździe car upominał się o polskie insygnja koronne.

Posiedzenie Komisji Historji Sztuki odbyło się dnia 14 lutego pod przewodnictwem czł. Feliksa Kopery.

Prof. dr. *Tadeusz Szydtowski* przedstawił pracę p. t. *Jorg Huber*. Rzeźbiarzowi temu, którego imię i nazwisko znajdujemy wyryte na jednym z kapiteli grobowca Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej, przypisywano dotychczas autorstwo jedynie drobnej rzeźby figurainej owych kapiteli. Wykazawszy już poprzednio, że Huber jest zapewne twórcą także płaskorzeźb, zdobiących boki sarkofagu, na którym spoczywa wykuta przez Wita Stosza okazała postać królewska, autor zajął się bliżej późniejszą działalnością tego współpracownika Stosza, sprowadzonego przezeń z Passawy. O Huberze wiadomo z zapisek archiwalnych, że po wyjeździe Wita Stosza do Norymbergi otworzył, w Krakowie w 1496 r. własny warsztat rzeźbiarski. a domyślać się można, iż zdobył sobie wśród tutejszych artystów-plastyków poważne imię, skoro go w r. 1503 wybrano starszym cechu. Biegłość rzeźbienia w marmurze, jaką okazał pomagając Stoszowi w pracy nad nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka, zjednała mu widocznie zamówienie na płytę grobowcową Jana Olbrachta. Porównanie szczegółów obydwóch grobowców dostatecznie uzasadnia to przypuszczenie. Odmienne ujęcie postaci Olbrachta aniżeli Kazimierza Jagiellończyka i odrębność techniki wskazują na pewną samodzielność Hubera i dość wyraźną niezależność od szkoły Stosza. — Uzyskawszy w ten sposób szerszą podstawę do charakterystyki stylu Hubera, uzasadnia autor hipotezę, iż ten właśnie rzeźbiarz jest twórcą tryptyku św. Stanisława w kościele Marjackim w Krakowie. Tryptyk tej przypisywano dotychczas Stanisławowi Stoszowi. Tem samem inne dzieła, które na podstawie pokrewieństwa ze wspomnianym tryp-

tykiem przyznawano Stanisławowi Stoszowi, powinny być związane raczej z nazwiskiem Hubera. Nie należą jednak do nich ani tryptyk t. zw. olbrach-towski z katedry wawelskiej, dziś w Muzeum Djeceżjalnem, ani też tryptyk w Wieniawie, jako utwory o znacznie niższym poziomie artystycznym. Można natomiast przysądzić Huberowi posąg św. Antoniego, znajdujący się w kate-drze krakowskiej, oraz Madonnę z Grzybowa w Muzeum Narodowym w Kra-kowie. Ów dość okazały poczet wcale wybitnych dzieł wyznacza artyście waż-ne stanowisko w rzeźbie krakowskiej na przełomie XV i XVI w.

Dr. Jerzy Szablowski przedstawił pracę p. t. *Stary Zamek w Żywcu*, która ukaże się w Biuletynie Historji Sztuki i Kultury.

Wydawnictwa. Ukazał się 2 zeszyt VI tomu Prac Komisji Historji Sztu-ki i zawiera *Z. Batowskiego* Podróże artystyczne Jana Chryzostoma Kamse-tzera w latach 1776-7 i 1780-82, Sprawozdania z posiedzeń za rok 1934 oraz indeks.

W rozprawach Wydziału Filologicznego P. A. U. wyszła praca *T. Mańko-wskiego* p. t. *Sztuka islamu w Polsce*.

Ukazał się zeszyt IV *Pamiętnika Muzealnego* pod redakcją Zb. Bocheń-skiego. Oprócz protokołu z III zjazdu Sekcji Muzeów Regionalnych odbytego w Warszawie w maju 1934 oraz protokołów obrad X zjazdu Związku Muzeów, odbytego w Wilnie i w Grodnie (czerwiec 1934). Pamiętnik Muzealny zawiera artykuły: *R. Męcicki*: Konserwacja i ekspozycja broni zabytkowej; *K. Hartleb*: Muzea i wystawy czasowe jako czynniki rozwoju kultury artystycznej; *K. Ja-chowski*: Stan Muzeologii technicznej zagranicą i organizacja Muzeum Prze-mysłu i Techniki w Warszawie; *Gw. Chmarzyński*: Powiększenie zbiorów i ich konserwacja w Muzeach regionalnych; *A. Lauterbach*: Sprawozdanie z kongresu w Madrycie; *K. Estreicher*: Organizacja Muzeów Włoskich.

Wznowienie prac przy kopcu Krakusa. W najbliższym czasie zostaną podjęte dalsze roboty przy rozkopywaniu kopca Krakusa. Jak wiadomo do-tychczas rozkopano górną część kopca oraz jego otoczenie. Na szczycie kop-ca znaleziono korzenie prastarego dębu, oraz liczne drobne znaleziska. Nie-dawno odbyło się w P. A. U. posiedzenie pełnego komitetu rozkopania kopca, na którym doc. dr. Żurowski złożył obszernie sprawozdanie z przebiegu do-tychczasowych prac. Komitet zatwierdził plan robót na rok 1935.

Budowa „Wikarówki“. W ciągu roku 1934 prowadzona była przez nie-kóre dzienniki krakowskie namiętna kampanja przeciw budowie za absydą kościoła Marjackiego nowego domu t. zw. „Wikarówki“. Sfery historyków sztuki wypowiedziały się za budową domu, którego brak zeszpeciłby plac Marjacki. Skutkiem gwałtownej dyskusji prasowej budowa „Wikarówki“ uległa chwilowej przerwie. W styczniu b. r. odbyła się narada w tej sprawie w mi-nisterstwie spraw wewnętrznych pod przewodnictwem wice-ministra Korsaka, celem powzięcia ostatecznych decyzji. W konferencji wziął również udział prezydent Krakowa, dr. Kaplicki. — W wyniku narad władze centralne przy-chyliły się do wzniesienia wikarówki. Szczegóły decyzji nie są jeszcze dokła-dnie znane. Za punkt wyjścia wzięty będzie zapewne projekt budowy 2-piętro-wego budynku, opracowany przez architekta Mączyńskiego.

Towarzystwo Prehistoryczne w Krakowie. Dnia 27 stycznia odbyło się I Walne Zgromadzenie, na którym obrano Zarząd z poprzedniego roku: Prof. U. J. Dr Włodz. Demetrykiewicz — prezes, prof. Albin Jura i doc. U. J. Dr J. Żurowski — zastępcy, Dr G. Leńczyk — sekr., Dr T. Reyman — skarbn., Dr R. Jamka, J. Grzywiński, Inż. H. Dudek — członkowie. Głównym celem

Towarzystwa jest uświadomienie rzeszy włościańskiej o istnieniu i częstem odkrywaniu w czasie prac rolnych zabytków naszej przeszłości, o konieczności ich ze względu na wartość naukową znalezisk. Takiego uświadomienia dokonać można tylko przez członków pracujących w terenie. Ponieważ już dziś wśród członków Towarzystwa znaleźli się duchowni, nauczyciele, oficerowie, urzędnicy, włościanie, ziemianie, ponieważ praca codzienna okazała dla tych zagadnień duże zainteresowanie, można mieć nadzieję, że prehistorja polska odniesie znaczne korzyści z tak zorganizowanej pracy Towarzystwa.

Wystawa grafiki japońskiej. W Muzeum Narodowem (w oddziale F. Jasińskiego) otwarto niedawno wystawę grafiki i sztuki japońskiej, która cieszy się wielkiem powodzeniem. Zbiór dzieł sztuki japońskiej jest jedną z najcenniejszych części kolekcji F. Jasińskiego. Samych drzeworytów japońskich liczy kolekcja Jasińskiego blisko 5000. Jest to jeden z największych zbiorów drzeworytów japońskich w Europie. Są w nim reprezentowani wszyscy najznakomitsi artyści, poczynwszy od końca XVII w. aż do chwili niemal obecnej. Historia drzeworytu japońskiego da się na obrazach zbioru F. Jasińskiego przeprowadzić zupełnie dokładnie. Oczywiście że na wystawie oglądać można tylko minimalną część tej kolekcji. Z 2000 dzieł znakomitego pejzażysty Hiroshi'ego wystawiono zaledwie kilkanaście egzemplarzy (w tem kilka pięknych drzeworytów z cyklu „Deszczów”). Twórczość drugiego znanego i uznanego artysty Hoksaja reprezentuje na wystawie zaledwie tylko część sławnego cyklu widoków góry Fudzi. — Przybywający czasami do Krakowa uczeni japońcy, jak np. prof. Yukio Yashiro, dyrektor Instytutu do Badań Historji Sztuki w Akademji Cesarskiej w Tokio i prof. uniw. T. Tomoeda, którzy oglądali kolekcję F. Jasińskiego, wyrażali swe uznanie właśnie głównie dla zbioru drzeworytów, a poza tem dla tkanin, wśród których ze zdziwieniem znaleźli tkaniny ze świątyń cesarskich, niezmiernie rzadkie dlatego, że podobnych nikomu w Japonji oprócz kapłanów tych świątyń, używać nie wolno.

Muzeum żydowskie. Rzucona w swoim czasie myśl umieszczenia w starym Ratuszu na Kazimierzu muzeum, w któremby pomieszczono pamiątki związane z historyczną przeszłością ludności żydowskiej w Krakowie — zaczyna przybierać konkretne kształty. Sprawa ta jest obecnie przedmiotem rozważań kompetentnych czynników miejskich. Muzeum żydowskie umieszczonoby w salach piętrowych Ratusza, natomiast na parterze w najbliższym czasie znajdzie się obwodowy komisariat miejski dla ludności zamieszkałej na Stradomiu. Wiadomość o tem mieszkańcy Kazimierza przyjęli z zadowoleniem.

Gabinet grafiki P. A. U. W najbliższym czasie zostanie otwarty Gabinet graficzny P. A. U., który mieścić się będzie w specjalnie na ten cel urządzonej lokalu przy ul. Straszewskiego 27. Zbiory rycin P. A. U. należą do najbogatszych w Polsce (ok. 40 tys. sztuk); składają się na nie ryciny z kolekcji Moszyńskich oraz ze zbioru Biblioteki Polskiej w Paryżu i Biblioteki P. A. U. Obok Gabinetu rycin urządzono cztery sale wystawowe. Najbliższą wystawą będzie wystawa grafiki angielskiej z lat 1750 — 1825.

Magisterja z historii sztuki. P. Marja Sągajłówna uzyskała w bieżącym roku szkolnym magisterjat z historii sztuki na Wydziale Filozoficznym U. J. na podstawie pracy o Aleksandrze Kotsisie.

K. Estreicher.

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 Warszawa.

Mars 1935

Vol. 3, No 3

S o m m a i r e.

I. Les travaux cartographiques	p. 165
B. Guerquin — Le château de Kurozwęki	" 168
II. O. Sosnowski — Notes sur l'architecture gothique en bois en Pologne	" 171
J. Zachwatowicz — La cathédrale de Gniezno. Un système gothique de construction	" 180
A. Misiąg-Bocheńska — La sculpture gothique architectonique de Pologne (esquisse)	" 195
S. Dettloff — Notes sur quelques oeuvres de la sculpture gothique en Pologne Majeure	" 218
W. Dalbor — Quelques monuments de sculpture et de peinture inconnus, de la Pologne Majeure (déclin de l'époque gothique)	" 238
S. M. Sawicka — Les gravures du XV-e s. récemment découvertes dans les collections de la Bibliothèque du Chapitre de Gniezno	" 253
Critiques:	
M. Walicki — Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert (S. Dettloff)	" 264
Chronique	" 269

COMITÉ DE RÉDACTION: MM. Qskar Sosnowski, Witold Kiezkowski, Franciszek Piaścik, Juljusz Starzyński, Michał Walicki, Jan Zachwatowicz.

RÉDACTEUR: Witold Kiezkowski.

CORRESPONDANTS PERMANENTS: MM. Gwido Chmarzyński (Toruń), Szczesny Dettloff (Poznań), Tadeusz Dobrowolski (Katowice), Józef Dutkiewicz (Luck), Karol Estreicher (Kraków), Zbigniew Hornung (Lwów), Stanisław Lorentz (Wilno), Ksawery Piwocki (Lublin).

Rédaction et Administration: Warszawa, 55, rue Koszykowa.

Abonnement: Pologne — un an 8 Zł., 6 mois 4 Zł.; Union Postale — un an 10 Zł., 6 mois 5 Zł.

Prix du no 3 (vol. 3): Pologne — 3 Zł., Union Postale — 4 Zł.

BIULETYN

HISTORJI SZTUKI I KULTURY.

Kwartalnik wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej. Ukazuje się 4 razy w ciągu roku w miesiącach wrześniu, grudniu, marcu i czerwcu.

ROCZNIK I. Str. 260 + XXII + 18 tablic (zeszyt 1-y wyczerpany).

ROCZNIK II. Str. 324 + XXXVIII + 47 tablic.

Do nabycia w Administracji Biuletynu—Warszawa, Koszykowa 55

Cena Rocznika — 8 Zł.

WILANÓW

J. STARZYŃSKI: Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III. Warszawa 1933. Str. 104 i 57 ilustracyj w tekście.

Ukazał się jako Tom V Studjów do dziejów sztuki w Polsce (Varsoviana 2).

Skład główny w Kasie im. Mianowskiego w Warszawie.

Cena Zł. 8.

WIT STOSZ

Ks. S. DETTLOFF: Źródła sztuki Wita Stosza. Warszawa 1935. Str. 97 i 38 ilustracyj.

Tom 4 Biblioteki Zakładu Architektury Polskiej.

Cena Zł. 8.

CENY WYDAWNICTW

Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej z lat poprzednich uległy

40%₀ niższe
