

40. Nie można określenia „patre Gwillhelmo” objaśniać inaczej. W Liber Mortuorum kl. Szelneńskiego każdy zmarły opat Wrocławski notowany jest jako pater.
41. *M. Walicki*: Budowa Strzelna na tle sztuki romańskiej w Polsce, *Biuletyn Naukowy R. I* nr. 1.
42. Optaras zamiast optaveras.
43. Na witrażu katedry w Chartres, druga połowa XII w. i na mozaice bizantyjskiej z XI w. „Die Heilige Anna”.
44. *Witting*: Die Altchristliche Skulpturen in Campo Santo. „Dictionnaire d'archéologie Chrétienne”.
45. Liber Mortuorum monasterii Strzelensis. Mon. Pol. t. V. 728. „3 marca. Anna priorissa soror nostra”.
46. *Ulanowski*: Dokumenty Kujawskie.
47. W nekrologu Lubińskim. Mon. Pol. V. 615 „Petri dicti Megni castellani Crusvicensis, fautoris ac benefactoris huius loci”. Liber fraternitatis: Anno verbi incarnati 1176 Petrus Magnus filius Wseborii palatinus Cujavie.
48. Rocznik Krakowski: 1145.... Petrus filius Swentoslai, Clastrum Vra-tislavia construxit. Mon. Pol. II 833.
49. Piotr ofiarujący wsie klasztorowi na Mazowszu nazwany jest „Petrus filius Petriconis”.
50. Rzeźby strzebińskie są wykonane z piaskowca znajdującego się w Brzeźnie pod Koninem. Mamy wystarczające dane o tem, że w XII w. istniały tam warsztaty kamieniarskie, które zatrudniały miejscowe siły wykwalifikowane i pomocnicze pod kierunkiem początkowym zapewne kamieniarzy sprowadzanych z zagranicy. Były one zatem polską szkołą rzeźbiarską.
51. Wyrażnie się to dostrzega w historii fundacji szczyrzyckiej.

## KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ) — MADONNA Z BUKU.

Niezwykłej wartości temu dziełu malarstwa gotyckiego w Polsce warto tem więcej poświęcić osobny artykuł, że znajduje się ono na ziemi wielkopolskiej, niedaleko jej serca, Poznania. A wiadomo, że o sztuce malarskiej Wielkopolski niedużo dotąd można było powiedzieć. To zaś, co znamy dotychczas z XV w., nie odznacza się zbyt wysokimi walorami artystycznymi. Winę tego braku znajomości zabytków naszego malarstwa wielkopolskiego ponosi w znacznej mierze Kohte ze swym bardzo pobieżnym inwentarzem. Niemniejsza jednak wina tego stanu rzeczy spada także na inne jeszcze czynniki: liczne obrazy ołtarzowe w Polsce zachodniej podobnie, jak Madonna bukowska, zakryte są przed okiem badacza t. zw. sukienkami, zazwyczaj ze srebrnej blachy, pod którą, przeważnie od wieków nie zdejmowaną, ukrywać się mogą poważne dzieła naszej sztuki rodzimej. Cóż więc dziwnego, że inwentaryzator niemiecki, któremu przecież na wydobywaniu najaw zabytków naszej kultury polskiej wcale zależeć nie mogło, o tego rodzaju malowidłach prze-





Ryc. 1. Buk. Obraz Matki Boskiej w sukience,  
(przed restauracją).



Ryc. 2. Buk. Obraz Matki Boskiej po zdjęciu sukienki  
(przed restauracją).



ważnie zgoła nie wspomina, jak to stało się również z Madonną z kościoła parafjalnego w Buku. Wszakże przez otwory, pozostawione w blasze, widać zazwyczaj tylko twarze, ręce i stopy, na domiar złego przeważnie przez domorosłych malarzy haniebnie przemalowane, albo przez czas mocno nadniszczone (ryc. 1).

Było tak i w Buku, gdzie nasza Matka Boska, umieszczona we wielkim ołtarzu wspomnianego kościoła, byłaby może długo jeszcze czekała „odkrycia”, gdyby oplakany stan odpadających kawałkami blach, które już trzymać się nie chciały zmurszałej deski, nie był wywołał potrzeby naprawienia tych niedomagań a równocześnie z konieczności także odsłonięcia samego malowidła (ryc. 2).

Obraz w dawnym gotyckim kościele, wzniesionym w cegle z pocz. XV w. (konsekracja 1418 r.), a zastąpionym 1846 r. dzisiaj- szym neoklasycznym, nie był pierwotnie jak dziś, umieszczony w wielkim ołtarzu, lecz zdobił prawdopodobnie jeden z ołtarzy bocznych. Pewną o nim wiadomość przekazał nam drukiem dopiero Łukaszewicz, który podaje napis na nagrobku (zniszczonym) ks. Bogusława Pachowicza (zm. 1793 r.) świadczący, że tenże proboszcz miejscowy „prospiciendo integritati et decori Capellae Literatorum B. V. Mariae Bucoviensis ad ruinam labentis, propriis sumptibus... Anno 1780. eam adornavit”<sup>1)</sup>. Do tej zaś kaplicy, zbudowanej w 1576 r., jak to zaświadczaają późniejsze wizytacje kościoła bukowski, krótko po tymże roku przeniesiono obraz, czego dowodem forma koron na głowach Matki Boskiej i Dzieciątka, z ostatniej ćwierci XVI w. pochodzących. Sukienek wówczas jeszcze nie było, a sprawiono je jakieś 100 lat później, jak wynika z wizytacji w 1662 r. biskupa poznańskiego Wojciecha Tholibowskiego. W aktach tej wizytacji bowiem zanotowano jako przybory („suppellex”) owej kaplicy bractwa literackiego m. i. „Koron dwie srebrne na obrazie Najśw. Panny i Syna iey Pana Jezusa”. A dalej: „Vota varia argentea ex devotione christi fidelium contributa, ex quibus votis omnino Rndus Altarista vestem argenteam pro Beatissima Maria Virgine et pro dilecto filio eius... in imagine depicto quanto citius comparari curet”<sup>2)</sup>. Usłuchano widocznie rychło tego upomnienia, bo już wizytacja archidiakona poznańskiego Mikołaja Żalasowskiego z 1696 r. notuje jako „suppellex” tejże kaplicy: „in imagine B. M. V. sunt duae vestes argenteae, una in Beatissima Virgine et altera in Christo Domino”<sup>3)</sup>.

W owym już czasie obraz słynął cudami, co niewątpliwie walczyło przyczyniło się do zachowania jego do dni naszych. Wizytujący bowiem w 1726 r. parafję bukowską kanonik poznański Franciszek Libowicz podaje w akcie wizytacyjnym, że „imago... miraculis clara, est qua talis per Illustr. Stanislaum Witwicki, Episco-



pum Posnaniensem, anno 1697 die 28 novembris Varsaviae declarata", przyczem opisuje owe przybory obrazu dokładniej<sup>4)</sup>. Po restauracji kaplicy literackiej w 1780 r. przez ks. Pachowicza obrazu stamtąd nie ruszano, jak to wynika z aktów następnej wizytacji, przez sufragana poznańskiego Franciszka Rydzińskiego w 1781 dokonanej<sup>5)</sup>. Znalazł się cudowny obraz bukowski w wielkim ołtarzu dopiero po 1806 r., kiedy to po zawaleniu się wieży kaplica literacka poważnie rysować się poczęła, grożąc ruiną<sup>6)</sup>. To też w nowym kościele zbudowanym 1846 r., oddano czczonemu oddawna malowidłu ponownie poczesne miejsce w tymże ołtarzu głównym<sup>7)</sup>.

Gdy w roku 1933 przystąpiono do restauracji Madonny<sup>8)</sup>, okazało się, po zdjęciu blach, że zniszczenie obrazu posunęło się już bardzo daleko: deska była w dwóch miejscach pęknięta z góry nadół, w trzecim zaś, w samym środku, pękała już tak, że i tę część byłby spotkał niebawem los reszty; nadto wszystkie trzy części paczyły się w sposób zastraszający, drzewo zaś toczyły robaki. Nie zabrakło i barbarzyństwa ludzkiego w tem dziele zniszczenia: części srebrnej sukienki, gdy się zmurszałego drzewa już trzymać nie chciały, przymocowywano grubemi gwoździami w innem miejscu, raniąc przez to poważnie powierzchnię i grunt malowidła. Widoczne z pod blach części ciała Matki Boskiej i Dzieciątka zostały kiedyś przemalowane, choć na szczęście raz jeden tylko. Najmniej ucierpiały twarze asystujących aniołów z wycinków w blasze; widocznie nie poświęcono im podczas owej „restauracji” większej uwagi (ryc. 5, 6). Zato dotknęło przemalowanie złotego tła około głów świętych postaci głównych, wyłaniającego się z pod metalowej dekoracji; a niszczało ono tak przez pobronzowanie, że rozsypywało się przy najmniejszym dotknięciu, wskutek czego przy przenoszeniu malowidła na nową deskę zamienić je było trzeba na neutralne złote bez wyciskanych dawnych wzorów gotyckich, które w stanie pierwotnym zachowane być mogły tylko ponad głową N. M. P. pomiędzy aniołami.

Madonna bukowska należy do typu t. zw. Hodegetria (Odigetria), rozpowszechnionego w rozmaitych odmianach po całej Polsce, a idącego ikonograficznie ze sztuki bizantyjskiej. Nie mają to rzeczą, roztrząsać na tem miejscu nieobojętne zresztą dla sztuki naszej pytanie, jaką drogą typ ten do nas doszedł i rozpowszechnił się na ziemiach polskich, czy bezpośrednio ze sztuki bizantyjskiej, czy też via Włochy<sup>9)</sup>. Mam jednak pewne powody do przypuszczenia, że — mianowicie w XV w. — inspiratorką tego rodzaju obrazów jest raczej średniowieczna sztuka włosko-bizantyjska, dla której to tych właśnie zabytków część zachowywała się u nas długo i pozo-





*Ryc. 3.*



*Ryc. 4.*



*Ryc. 5.*



*Ryc. 6.*

*Fragmenty obrazu z Buku przed restauracją.*



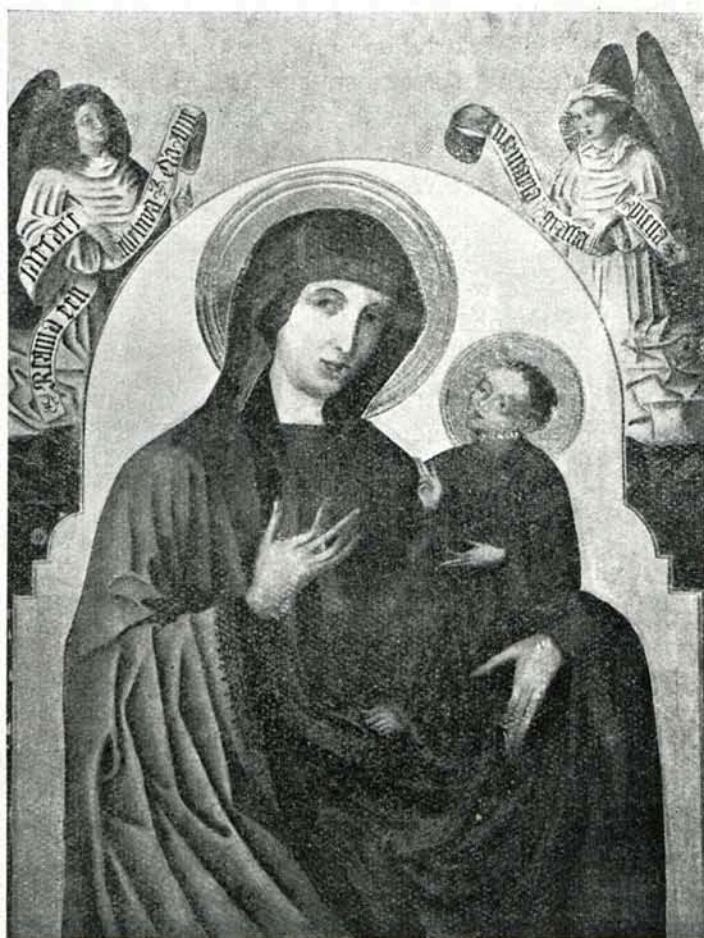
stała żywa do dni naszych. Wystarczy wspomnieć o takich Madonnach w Palermo, Rzymie (S. M. in Aracoeli), Viterbo, Wenecji i t. d., a wskazać również na fakt znamieny, że tradycję tej sztuki jeszcze dostrzec można w jednym z wczesnych dzieł Giambellina, w Madonnie z Dzieciątkiem z medjolańskiej Brery. Co do naszej sztuki polskiej zważyć jeszcze trzeba i to, że mimo epizodycznego pojawienia się ruskich malarzy za Władysława Jagiełły w Krakowie w XV w., przesiąkały ustawicznie dość żywym strumieniem wyraźne wspomnienia twórczych zagadnień a choćby tylko motywów włoskich do Polski zachodniej — i to nie wyłącznie za pośrednictwem Czechów i Pragi, ale także bezpośrednio, jak na to zwrócił uwagę już Walicki<sup>10)</sup>.

W istocie, gdy przypatrzymy się naszej Madonnie bukowskiej, to przypomni nam ona nie tylko w ikonografii i kompozycji obu głównych postaci, ale także w całokształcie ujęcia — z dwoma aniołami w górze nad głową Matki Boskiej — pierwowzory bizantyjsko-włoskie takie, jak np. Hodegetria z Włoch południowych w muzeum palermitańskim<sup>11)</sup> czy późniejszą (z pocz. XIII w.) w S. M. dei Servi w Sienie, przypisywaną doniedawna florentczykowi Coppo di Marcovaldo<sup>12)</sup>. Zmieniła się u naszej asysty niebiańskiej stosownie do wymogów czasu, jedynie funkcja: zamiast kadzielnic trzymają aniołowie w rękach legendy, na których wypisano początek pozdrowienia anielskiego i marjologicznego hymnu wielkanocnego.

Zdaje mi się, że stwierdzenie tych szczegółów ikonograficznych i ich pochodzenia będzie niezmiernie ważne dla określenia pewnych rodzimych cech naszego malarstwa średniowiecznego — i późniejszego także<sup>13)</sup> — i że nie można nad tymi wpływami ikonografii przy stwierdzeniu nawet form stylistycznych przechodzić tak lekceważąco do porządku dziennego, jak to czyni Walicki — przynajmniej narazie w swym streszczeniu obszerniejszej pracy zapowiedzianej. Obraz bukowski jest tego najlepszym dowodem. Tej Hodegetria, choć zmodernizowanej, dostosowanej do postulatów twórczości artystycznej 2 poł. XV w. północno-europejskiej, nie spotykamy poza Polską chyba nigdzie. Bo zaciążyła nad formą i ujęciem poważnie właśnie tradycja bizantyjska w typie twarzy Matki Boskiej i Dzieciątka<sup>14)</sup> (ryc. 3 i 4), w ruchu ich rąk, w palcach wydłużonych — motywie i formie, które uważać się zwykło stale i mylnie jako residua wyłącznie czternastowiecznych wpływów czeskich, w sposobie umieszczenia asystujących aniołów.

Ale właśnie obie te postacie anielskie są z drugiej strony najdobitniejszym dowodem, że malowidło powstało z żywej łączności z współczesną sztuką północy, podobnie, jak swobodne ich





*Ryc. 7. Madonna z Buku po restauracji.*

rozmieszczenie ku głębi, podkreślone nadto wyrazistą ich plastycznością formalną i świetlną, świadczy o wysokim zrozumieniu dla zagadnień twórczych tego czasu artysty, który potrafił przekazany mu motyw ikonograficzny zamienić w kompozycję pełną życia, daleką od hieratyzmu pierwowzorów. Bo i w samych postaciach głównych zauważyć możemy także dążenie do prawie że kontrastycznego uplastycznienia każdej z osobna i obu razem w grupie. Żywą formę zaś całości podnosi nadto jej ożywienie duchowe: Matka Boska, spoglądając z pod obramienia maforjum wzrokiem fascynującym ku widzowi, nietylko zwraca uwagę na wyraz swej twarzy i zajmujący kształt głowy, lekko wbok pochylonej, także grą oczu i złożonym ruchem palców prawej ręki, ale prze-



nosi stworzony w ten sposób kontakt duchowy z widza równocześnie na Syna Bożego, błogosławiącego i wzrokiem przerzuconej w tył główki i gestem rączki Najśw. Matce. Niemniejsze też życie do żywych już w sobie tradycyjnych barw sukien wnosi owa gra rąk w tym właśnie miejscu, gdzie koloryt jest silniej zacieniony dla wydobycia wyrazistszej plastyki postaci. Dyskretne i spokojne ich poruszenie u N. M. P. i Dzieciątka po prawej stronie obrazu już w samym biegu linii i w odmianie kierunku ułożenia tych rąk (spuszczona lewa M. B. z niemal poziomym kciukiem, pozioma lewa Dzieciątka, prawie pionowa lecz dostosowana do pochylenia głowy Madonny Jego prawa, gestem błogosławiącym dobitnie kończąca ten bieg ku górze) podkreśla również znaczenie w kompozycji uduchowionej twarzy Matki Bożej. Wszystkie te ruchy zaś razem wzięte stanowią jakby rozczłonkowanie owego złożonego ruchu prawej ręki Madonny na części odrębne. Żadna inna ze wspomnianych u Walickiego nieco wcześniejszych Hodegetryj polskich, ani podolska ani też piekarska, nie dorównywa naszej bukowskiej pod względem tego zrównoważenia duchowego i kompozycyjnego (ryc. 7).

Także co do formy plastycznej jest Madonna bukowska poniekąd unikatem, przede wszystkim w ujęciu fałdów sukien tak u samej Matki Boskiej i Dzieciątka, jak również w sposobie ich traktowania u aniołów. Te fałdy bowiem są jakby żywcem z rzeźby wzięte, twardo popodcinane, o niezwykle ostrych grzbietach. Znajdziemy się w prawdziwym kłopotcie, gdzieby szukać w tym czasie w Polsce czy zagranicą odpowiednika dla tak potraktowanej ich formy. Szczególnie zastanawiają poprzeczne fałdy na piersiach aniołów, skontrastowane w swym biegu z pionowemi, ostremi, rękawów. Zjawiska tego, w swoim rodzaju niezwykłego, nie umiem sobie wytłumaczyć inaczej, jak tylko wspomnieniami jakichś bizantyjsko-włoskich pierwowzorów przystosowanych tu do wymagań czasu<sup>15</sup>). Łatwiej natomiast znaleźć analogie do pryzmatycznie kłębiących się fałdów, przykrywających stopy kłęczących aniołów. To wzory, wzięte z dzieł takich, jak „Opłakiwanie Chrystusa” z Chomranic (Matka Boska), czy bliżej jeszcze ze „Zwiastowania” Madonny przydonickiej (ok. poł. XV w.)<sup>16</sup>), co zrodziłoby mogło przypuszczenie, że malarz obrazu bukowskiego przeszedł przez sferę wpływów artystycznych południowej Małopolski, choć fakt ten nie upoważnia zgoła do umiejscowienia dzieła w zasięgu sądeckim, z którym tamte, a szczególnie Matka Boska przydonicka ściśle są związane.

Mimo to może właśnie malowidło z Przydonicy posłużyć na oznaczenie terminus post quem powstania naszej Madonny wielko-



polskiej. Nie znaczy to zgoła, jakoby je było wolno przesunąć wstecz aż krótko poza poł. XV w. Przeszkadza temu plastyczna faktura postaci z ich dobitną trójwymiarowością, daleko posunięta doskonała obserwacja gry światła i cieniów oraz głębia charakterystyki duchowej, w których to czynnikach twórczych przejawia się poważny postęp ku wzmożonemu naturalizmowi drugiego już okresu naszej polskiej sztuki XV w. Jeżeli Walicki Madonnę przydonicką słusznie umieszcza w czasie ok. 1450<sup>17)</sup>, Assuntę ze Szczyrzyca<sup>18)</sup> zaś, mimo podobnego do tamtej typu ikonograficznego, lecz postępowszą, ok. 1470-80 r.<sup>19)</sup>, nie stoi zdaniem moim nic na przeszkodzie, by obraz bukowski umiejscowić chronologicznie w czasie ok. 1480 r. Sądzę, że termin późniejszy, okres wpływów rzeźby Wita Stosza i malarstwa zachodnio — i południowo-niemieckiego, byłby nie do pomyślenia ze względu na trwanie jeszcze w naszym dziele pozostałości wybitnie idealistycznych czynników okresu z przed czy około połowy wieku.

O pracowni czy miejscowości, z której ta bezsprzecznie polska praca wyszła, niepodobna dziś jeszcze nic powiedzieć, dopóki nie znajdziemy się w posiadaniu obfitszego zabytkowego materiału wielkopolskiego. Zapuszczanie się w gąszcz przypuszczeń, nie opartych na żadnym pewniku, nie doprowadzi do konkretnych i podstawowych wyników. Tyle narazie jest pewnem, że w twórcy Madonny bukowskiej zdobyliśmy dla naszej sztuki późnogotyckiej mistrza wysokiej klasy, który kroczy indywidualnie własnymi drogami. Wielkopolska zaś odzyskała swą średniowieczną Sykstyne<sup>20)</sup>.

Nie chcę uważać wywodów podanych w powyższym artykule za jakiś pewnik nienaruszalny. Przeciwnie, ucieszyłbym się bardzo, gdyby do licznych zagadnień, jakie łączą się ze sprawą obrazu bukowskiego, a które gotowe przyczynić się do artystycznej „rehabilitacji” średniowiecznej Wielkopolski, przystąpiono ponownie z pełniejszym już aparatem zabytkowym i dokumentarnym, nawet takim, któryby niejeden z tych moich wywodów w puch obrócił. Byleby tylko ważną tę dla sztuki nietylko wielkopolskiej, ale polskiej wogóle sprawę oprzeć na tak ugruntowanej podstawie, ażeby nietrudno już było o dalsze wnioski i nakreślenie wyrazistszego szkicu naszego malarstwa zachodnio-polskiego. Cokolwiek jednakże w tym względzie wykaże przyszłość, pocieszam się tem, że z tego, co wyżej powiedziałem, aliquid semper haerebit.

#### PRZYPISY.

1. J. Łukasiewicz; Krótki opis histor. Kościołów. t. I, Poznań 1858, str. 252.
2. Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, A. V. 11.
3. Tamże, A. V. 15, fol. 463 sq.



4. Tamże A. V. 33, fol. 50. Według słów tejże wizytacji była owa „vestis argentea sparsim deaurata”; korony zaś, również srebrne i pozłacane, były nadto „bohemicis lapillis et veris orientalibus unionibus intextae... Inaures ex albis lapillis argento 'obductis confectae'.
5. Tamże A. V. 26. Z wizytacji Rydzyńskiego, w której znajduje się również dokładny opis owego „suppellex” obrazu, nie dowiadujemy się niczego więcej, jak już z poprzednich, o blachach, zastaniających aniołów. Sprawiono je zatem dopiero w 1 poł. XIX w., jak to zresztą wynika z daleko gorszej ich roboty i naśladownictwa w rzeźbie — dość nieudolnego—gotyckich malowideł oraz legend w rękach aniołów minuskułą gotycką, co w XVII czy XVIII w. byłoby nie do pomyślenia. Nadmieniam tu odrazu, że legenda blachy po stronie lewej ułatwia przeczytanie skażonego, choć pierwotnego napisu na wstędze samego malowidła, który brzmieć powinien: „Regina coeli laetare alleluja. Quia quem meruisti portare”.
6. Już w tymże 1806 r. proponuje proboszcz bukowski ks. Kielanowicz w swej korespondencji z Kurją biskupią (15 maja 1806) „obraz Najświętszej Panny łaskami słynący z kaplicy (sc. literackiej) znieść i ustawić przy cyborjum przed wielkim ołtarzem” (tamże — Buk, Generalia vol. II). Ponieważ jednakże dopiero po 1812 r. — po nieudanych próbach odrestaurowania kościoła gotyckiego — przeniesiono nabożeństwa do drewnianego kościoła św. Krzyża, więc i obraz dzielił widocznie aż do 1846 r. losy wszystkich innych zabytków dawnej świątyni, które do tego drugiego kościoła do czasu oddane zostały (tamże — Buk, Geer. vol. III, pismo z 27 lutego 1812). Stąd to może zgałał się w tymże architektonicznie wyjątkowo zajmującym kościele św. Krzyża wielki Krucyfiks drewniany średniowieczny, o którym akty wizytacyjne kilkakrotnie wspominają w inwentarzu kościoła parafialnego.
7. Po 1812 r. o cudownym obrazie w dokumentach nigdzie już wzmianki niema oprócz w inwentarzu wizyty dekanalnej z 1867 r., gdzie po prostu razem z innymi podany jest jako „ołtarzowy”. Charakterystyczna zato jest notatka wizytatora, ks. Pawłowskiego (str. XI): „Prócz wyżej wspomnianego nagrobka Niegolewskich innych pomników, zabytków historii sztuki i oświaty krajowej (sic) dotyczących niema”.
8. Dokonał jej malarz — artysta p. Stefan Bukowski z Poznania.
9. O sprowadzaniu kopij z Włoch t. zw. Madonn św. Łukasza już za Karola IV, pisze Ą. Matejcek w dziele „Dějepis výtvarného umění v Čechách“ t. I. I. Praha 1931 str. 278.
10. M. Walicki: Stilstufen der got. Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert Warszawa 1933, str. 13. O podobnym kontakcie ze sztuką włoską, choć już nie bizantynizującą, świadczy Madonna z Dzieciątkiem w wrocławskim Kunstgewerbemuseum z ok. 1460 r. (por. Braune-Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Leipzig 1926 tb. 203).
11. Por. N. M. Kondakow: „Ikonografija Bogomatieri“ t. II, Pietrograd 1915, ryc. 113.
12. Por. M. Skrudlik: „Królowa Korony Polskiej”, Lwów 1930, ryc. 5 (podana tam mylnie jako znajdująca się w Orvietto).
13. Niedawno znalazłem podobnego typu Madonnę z 1625 r. w Bonikowie pod Kościanem.



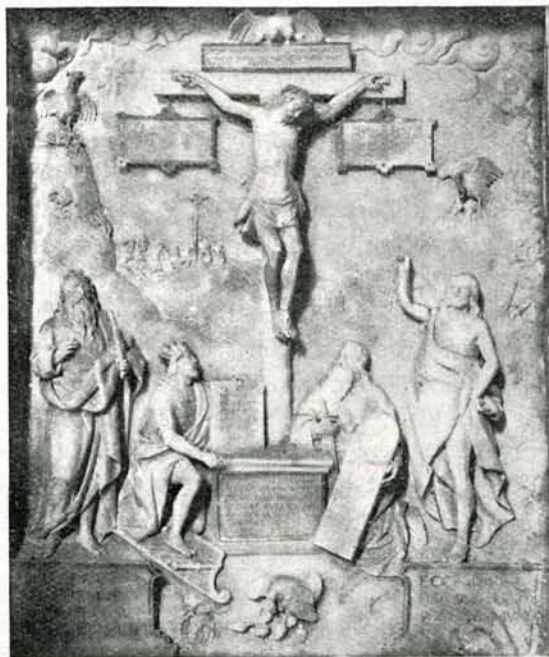
14. Nie bez znaczenia dla dalszych badań nad pochodzeniem i chronologią Matki Boskiej Częstochowskiej będzie fakt, że mały Chrystus na tymże obrazie przedstawia jakby pierwotniejszy jeszcze wzór o całe niebo żywszego Dzieciątka bukowski, podobnie jednak pucułowanego i kędzierzawego (por. Turczyński-Rutkowski „Konserwacja cudownego obrazu M. B. Częstochowskiej” Częstochowa 1927, tb. XI).
15. Za przykład włosko-bizantyjski posłużyć może ikona marmurowa z Madonną jako Pleusa z kościoła św. Marka w Wenecji (z XII w.). Por. O. Wulff Die byzantinische Kunst, Wildpark-Potsdam 1924, ryc. 518.
16. Por. Walicki; op. cit. tb. VII I i tb. IX 1.
17. Data Walickiego przekonywuje bardziej, aniżeli przesunięcie jej na „początek 3 ćwierci XV w.” A. Bochnaka: (Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu — Prace Kom. Hist. Sztuki, Kraków 1934 t. VI zes. I, str. 11). Przypuszczam, że w pełnej już, polskiej rozprawie Walickiego znajdziemy obszerniejsze uzasadnienie jego stanowiska w tej kwestji, której na tem miejscu roztrząsać nie mogę.
18. Tamże ryc. 4.
19. Tamże, str. 23.
20. Dla orjentacji muszę podkreślić, że reprodukcja obrazu po restauracji wskutek zbytniego przeciwnienia partyj ocienionych nie daje o całości dobrego wyobrażenia. Niestety lepszej fotografii zdobyć nie było można.

## J. ECKHARDTÓWNA (POZNAŃ) — RELJEF ALABASTROWY Z XVI W. W KOŚCIELE PARAFJALNYM W KÓRNIKU.

W jednym z bocznych ołtarzy kościoła w Kórniku, znajduje się renesansowy relief alabastrowy, wyobrażający alegorię Odkupienia (ryc. 1). Zabytek ten dotąd uchodził uwagi badaczy i został pominięty także w inwentaryzacji Kohtego<sup>1)</sup>.

Relief ten niewielkich rozmiarów (68 × 57 cm.), dobrze zachowany, zwraca uwagę doskonałym wykonaniem technicznym, subtelnym wypracowaniem szczegółów, zwartą symetryczną budową kompozycji, oraz nieco manierystycznym sposobem traktowania postaci. Zalety kompozycji i rutyna techniczna wskazują na nieprzeciętnego artystę. Zasługuje on na uwagę również ze względu na program ikonograficzny, który wyobraża. Alegoria odkupienia oddana tu jest w symbolach Starego i Nowego Testamentu i bogato objaśniona licznymi cytatami z psalmów i Ewangelji. Tematycznie ma on niewątpliwie związek z ówczesnym ruchem protestanckim<sup>2)</sup>. Synowie Jędrzeja Górki, kasztelana poznańskiego i Generała Wielkopolskiego, dziedzice Kórnika, Jędrzej († 1584), Łukasz († 1573) i Stanisław († 1592) byli innowiercami. Stanisław Górka w r. 1556 oddał kościół kórnicki heretykom, w których rękę pozostawiała świątynia aż do roku 1592, kiedy to po bezpotomnej śmierci Sta-





*Ryc. 1 Kórnik. Reljef alabastrowy w kościele.*

niśława Górki, przeszedł Kórnik drogą spadku do rodziny Czarnkowskich, którzy zwrócili ją Kościołowi katolickiemu, a dla uczczenia pamięci Górków ufundowali w r. 1603 kaplicę, gdzie umieszczono nagrobki trzech uwiedzionych herezją braci<sup>3)</sup>.

Cechy stylistyczne reljefu wskazują na niderlandzki italjanizm końca XVI wieku. Najprawdopodobniej więc reljef ten będzie jednym z zabytków, pozostałych z owej fundowanej przez Czarnkowskich grobowej kaplicy Górków.

Kompozycja reljefu ujęta w ściśle symetryczny schemat, dzięki umieszczeniu w reliefie licznych tablic z napisami i nie mniej licznych symboli, akcentuje bardzo wyraźnie i wysuwa niejako na plan pierwszy program ikonograficzny. Ośrodek kompozycji stanowi wzniesiony na cokole krzyż z Ukrzyżowanym, u stóp którego kłęczy po lewej stronie król Dawid z harfą i tablicą z napisem<sup>4)</sup>, po prawej zaś z mieczem i tablicą, również opatrzoną cytatem, Salomon. Centralną grupę zamykają dwie postacie stojące: po lewej Mojżesz, po prawej św. Jan Chrzciciel. Tło kompozycji figuralnej stanowi dwuplanowo ujęty pejzaż. Na planie bliższym tworząc przedłużenie pionowych linii zaznaczonych w postaci Mojżesza i św. Jana, wznoszą się dwa wzgórza. Na szczycie lewego umieszczony



jest feniks patrzący w słońce — symbol nieśmiertelności, na szczycie prawego pelikana karmiący młode<sup>5)</sup>), a nad nim księżyc — symbole Starego Testamentu i ofiary Chrystusa. Obok pelikana i feniksa zawieszono są na ramionach krzyża dwie tablice z cytata-  
mi<sup>6)</sup>). Środkową część tła wypełnia pejzaż z widokiem miasta i sceną legendy o miedzianym wężu, symbolizującą w Starym Testamencie ofiarą śmierć Chrystusa. Pejzaż traktowany jest bardzo subtelnie i lekko zarysowany, ledwie występuje z płaszczyzny reliefu. Górną krawędź płaskorzeźby zamykają stylizowane chmury i tablica umieszczona nad krzyżem, na której siedzi orzeł z orlętami. Na tablicy napis: „Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos et super eos volitos expondit alas suas”. Dolną część reliefu stanowiąca podstawę kompozycji wypełniają dwie duże tablice z napisami umieszczonymi u stóp Mojżesza i św. Jana Chrzciciela. Wolną zaś przestrzeń między nimi zapełnia jeszcze jeden symbol: kura z pisklętami, do której odnosi się napis umieszczony na tablicy cokołu krzyża<sup>7)</sup>).

W traktowaniu postaci widać dużą biegłość zarówno w subtelnej modelowaniu ciała, jak i w wykonaniu szat i szczegółów. Brak jednak postaciom silniejszego wyrazu i przekonującej plastyki. Są one jakby zawieszone w powietrzu — ruchy i gesty pozbawione siły, i nie brak im pewnych cech manierystycznych oraz charakteru wyraźnie pozującego, co uderza zwłaszcza w postaci św. Jana Chrzciciela. Wykonanie ptaków symbolicznych, pejzażu i chmur drobiazgowo i delikatne<sup>8)</sup>). Charakterystyczne jest też umieszczenie i precyzyjne wykonanie roślin, kwiatów i ślimaków umieszczonych tu i ówdzie na wzgórzach i planie pierwszym.

Jeżeli przypatrzymy się rzeźbie niderlandzkiej tego czasu z najwybitniejszym jej przedstawicielem C. Florisem na czele, zauważymy szereg analogii łączących bardzo blisko relief kórnicki z warsztatem tego mistrza. Pominąwszy szereg szczegółów takich jak kształt i wykonanie tablic z cytata-  
mi, które w identycznej formie spotykamy u Florisa<sup>9)</sup>), także traktowanie postaci (choć w naszym reliefie słabsze w plastyce i zmanierowane), oraz gesty i ruchy poszczególnych postaci, jak np. św. Jana Chrzciciela, znajdują swój wyraźny prototyp w twórczości Florisa<sup>10)</sup>). Niewątpliwie więc rzeźbiarz reliefu kórnickiego musiał się bezpośrednio zetknąć ze sztuką tego artysty. W dziełach Florisa i jego otoczenia znajdujemy też szereg motywów tematycznie wiążących się z reliefem kórnickim, jak np. motyw legendy o miedzianym wężu<sup>11)</sup>), symbole feniksa i pelikana oraz postaci Mojżesza i Dawida np. w nagrobku ks. Małgorzaty Elżbiety Pruskiej, wykonanym przez ucznia Florisa Wilhelma von dem Block w Królewcu<sup>12)</sup>).



Wśród uczniów i współpracowników Florisa znajdujemy też rzeźbiarza, któremu przypisujemy relief kórnicki. Jest nim Robert Coppens pochodzący z Mecheln, czynny w drugiej połowie XVI. w. Z dzieł tego artysty znane jest epitafjum pastora Schillinga († 1574) w Lubece, ozdobione alabastrowymi symbolicznymi reliefami i nagrobek ks. Krzysztofa von Meklenburg i żony w katedrze w Schwerynie († 1591 — † 1597)<sup>13</sup>).

Reljefy Coppensa z powyższego nagrobka posiadają te same cechy stylistyczne, jakie zauważyliśmy już w reliefie z Kórnika. Ten sam sposób zwartego, symetrycznego komponowania, takie same traktowanie postaci, dbałość o wdzięk linii ale mało plastyczne. Ta sama wreszcie daleko posunięta rutyna techniczna i precyzyjne wykonanie szczegółów. Chrystusa ze „Zmartwychwstania” Coppensa znajdujemy w postaci św. Jana w naszym reliefie. Tu i tam wreszcie ten sam sposób ujmowania pejzażu i ożywianie kompozycji roślinami i kwiatami i nawet motyw symbolicznej w reliefie Kórnickim kury z pisklętami, który powtarza się w jednym z reliefów Coppensa, wyobrażającym Adama i Ewę.

Jaką drogą dostał się relief Coppensa do Kórnika, trudno dziś wobec braku jakichkolwiek dokumentów stwierdzić<sup>14</sup>). Pewne światło na rozszerzanie się tego rodzaju drobniejszych dzieł sztuki rzucają wiadomości podane przez Ehrenberga<sup>15</sup>), a dotyczące handlu rzeźbami i innymi dziełami sztuki. A mianowicie Ehrenberg wymienia nazwisko kupca magdeburskiego Albrechta Wernera (1562), który w Antwerpii i innych niderlandzkich miastach, nabywał reljefy i rzeźby o treści religijnej w celu sprzedawania ich na terenie Polski i Rosji.

#### PRZYPISY.

1. Na relief ten zwrócił mi uwagę p. Dr. W. Dalbor konserwator poznański.
2. Wiadomość o podobnym w założeniu reliefie związanym tematycznie z okresem reformacji, a wykonanym przez Cranacha starszego znajdujemy w „Denkmalpflege” 1908 tom X, str. 74. „Ein bisher unbekanntes Flachbild des älteren Cranach”. Widzimy tu Ukrzyżowanie Chrystusa w otoczeniu scen symbolicznych ze Starego i Nowego Testamentu między innymi także legendy o miedzianym wężu.
3. Grobowa ta kaplica Górków nie zachowała się, gdyż kościół dwukrotnie uległ zniszczeniu i był przebudowany; zachowały się tylko nagrobki. *Lukaszewicz*: Opis Kościołów tom I, str. 336. Poznań 1858.
4. Na tablicy cytat „Asperges me Domine Ysopo et mundabor lavabis me” psalm 8.
5. Pierwsze symboliczne zestawienie pelikana z Ukrzyżowaniem spotykamy u Giotto. *Künste*: Ikonographie der Heiligen, str. 122.
6. Obok feniksa napis „Se necat ut vivat se tamen ipsa creat”. Obok pelikana „Similis factus sui pellicano solitudinis” psal. 191.



7. „Quot es volui congregare filios tous sicut gallina congregat pullos suos sub alas et noluisti“. Math. 8.
8. Na harfie, koronie, mieczu i krawędziach tablic, zachowały się ślady dawnych złocień.
9. R. Hedicke: C. Floris und Florisdecoration. Berlin 1913, tabl. 1. fig. 5, tabl. 10. fig. 11, tabl. 15. fig. 2, tabl. 25. fig. 1, 3, 4, i t. d.
10. R. Hedicke: op. cit., tabl. 36, fig. 3 i inne i tabl. 37.
11. R. Hedicke: op. cit., tabl. 37.
12. Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen.
13. Thieme-Becker: Tom VII, str. 377 — 8, i Hedicke: op. cit., str. 133.
14. Akta kościelne w Kórniku zaginęły a istniejące datują dopiero od roku 1733.
15. Ehrenberg: op. cit., str. 71.

## JAN REYCHMAN (WARSZAWA) — KS. JAN CHRYZOSTOM ORŁOWSKI, NIEZNANY ARCHITEKT POLSKI W STAMBULE W XVIII WIEKU.

Dzieje działalności polskich artystów czy budowniczych na obczyźnie zawierają jeszcze sporo luk, wynikających z rozproszenia materiałów, które mogą rzucić nieco światła na ich działalność. Wynikiem tego jest np. brak w literaturze polskiej jakiegokolwiek wzmianki o życiu czy działalności księdza Jana Orłowskiego, Polaka, budowniczego, działającego w Konstantynopolu w drugiej połowie XVIII wieku. Nie notuje go żadna z encyklopedyj, ani „Słownik Architektów Polskich“ St. Łozy.

Nieco niżej podanych notatek, zebranych przy okazji studjów nad Polakami w Turcji w XVIII wieku pozwala nam, niestety, dość jeszcze ułamkowo, zrekonstruować życie i działalność tej nieznanej a ciekawej postaci.

O pochodzeniu ks. Jana Chryzostoma Orłowskiego nie posiadamy żadnych bliższych informacji. Jego rodzina była podobno pochodzenia szlacheckiego, ale ojciec ks. Orłowskiego zmienił stan szlachecki na miejski<sup>1)</sup>. Jego stryj był kanonikiem krakowskim<sup>2)</sup>. Nie znamy daty urodzin ks. Orłowskiego, nie wiemy też gdzie nabył swą wiedzę, a wszak oprócz budownictwa był on biegłym i w matematyce, której zwano go profesorem.

W roku 1776 odbyła się tak zwana redempcja zakonu Trynitarzy, to jest wyprawa na Wschód, mająca na celu wykup niewolników chrześcijan z niewoli tureckiej. Redempcja ta, szesnasta z rzędu w dziejach Trynitarzy Polskich, składała się z kierownika, tak zwanego redemptora, którym był ks. Maurycy od św. Tomasza (w życiu świeckim Kondratowski) i towarzysza, którym był pierw ks. Józef od św. Apostołów, a potem, po nieudanej wyprawie na Krym (1776), przy ponownej podróży do Turcji (w 1777, razem ze



świętą wracającego z Polski do Turcji posła tureckiego Numan Beja) towarzyszem tym był właśnie ks. Orłowski. Obaj księża przez dwa lata zajmowali się w Stambule wykupywaniem niewolników; koło roku 1780 ks. Maurycy wrócił, jak się zdaje, do kraju, a na jego miejsce przysłany został ks. Rudolf od świętego Bartłomieja przy którym towarzyszem redempcji był w dalszym ciągu ks. Orłowski<sup>3)</sup>.

Z tym okresem związana jest właśnie działalność ks. Orłowskiego jako architekta, kierującego przebudową gmachu ambasady weneckiej.

Pałac ten nabyty został przez Wenecję od znanej perjockiej rodziny Testów w roku 1746; rezydenci weneccy mieszkali w nim zwykle już od XVI wieku. Restaurowany był wielokrotnie m. in. w latach 1728, 1752 — 1754, 1772. Rezydent Memmo zamierzał dokonać zupełnej przebudowy gmachu, ale plan jego został odrzucony przez senat wenecki, który polecił mu tylko gruntowne odnowienie pałacu i przeprowadzenie szeregu niezbędnych przeróbek. Prace rozpoczęto w zimie z 1780 na 1781, pod kierunkiem technicznym ks. Orłowskiego<sup>4)</sup>, któremu pomagali majstrowie Iseppo i Bartolomeo Coccon; sprawy związane z dostawami materiałów budowlanych przez miejscowych ludzi załatwiał kupiec wenecki Vassallo, znający miejscowe języki. Równocześnie, też pod kierunkiem ks. Orłowskiego przeprowadzono reperację drogi wiodącej z dzielnicy Pery do ambasady<sup>5)</sup>.

Gdy przybył nowy redemptor ks. Rudolf, między nim a ks. Orłowskim nastąpiły jakieś nieporozumienia, jak się zdaje na tle sposobu dysponowania funduszami przeznaczonymi na wykup niewolników chrześcijan<sup>6)</sup>. Z Warszawy, ze strony gabinetu królewskiego starano się te nieporozumienia załagodzić, uspakajając ks. Orłowskiego, że nie dozna on żadnych przykrości, że jego zasługi przy wykupywaniu jeńców są należycie oceniane i jest życzeniem króla, aby nie stała mu się żadna krzywda<sup>7)</sup>. Po zdaniu rachunków ks. redemptorowi, otrzymał on polecenie powrotu do kraju. Ks. Orłowski zwlekał z wyjazdem, tłumacząc, że rezydent Memmo, który opuścił Stambuł, prosi aby on się zatrzymał dwa lub trzy miesiące „dla wyciągnięcia jednej tylko pałacowej linii“, aż do przybycia następnego rezydenta, według ułożonego projektu. Czekając na postanowienie króla co do jego dalszych losów pisze ks. Orłowski: „a tymczasem zleconą fabrykę pałacu weneckiego udoskonalam, od której za dwa lub trzy miesiące wolnym będę“<sup>8)</sup>.

Dalszych losów ks. Orłowskiego nie znamy już tak dobrze. Pozostał on w Konstantynopolu po wyjeździe ks. Rudolfa w marcu czy kwietniu 1781<sup>9)</sup>, kontynuując przebudowę pałacu weneckiego.



Przebywał tam jeszcze w r. 1783, jak to o tem się można przekonać z kwitów kasjera ambasady weneckiej na sumy wydane ks. Orłowskiemu<sup>10)</sup>. Co się później z nim stało po jego powrocie do Polski około 1782—1783 wiemy bardzo mało. Wspominał on poprzednio o projekcie sekularyzowania się; z gabinetu królewskiego pisano mu, że sekularyzacja jest bardzo utrudniona<sup>11)</sup>. Była też mowa o przeznaczeniu go na przełożonego do siedziby Trynitarzy w Ryszczowie; ale do tego projektu ks. Orłowski odnosił się niechętnie i prosił o zmianę decyzji<sup>12)</sup>. W Ryszczowie pod Kijowem była siedziba Trynitarzy fundacji Szczeniowskich<sup>13)</sup>, ale niestety ułamkowe wiadomości jakie posiadamy o tej siedzibie nie dają nam żadnej wzmianki o pobycie tam ks. Orłowskiego. Natomiast charakterystyczne, że w Ryszczowie przebywali obydwaj redemptorzy, poprzedni zwierzchnicy księdza Orłowskiego: ks. Maurycy Kondratowski, zmarły potem jako przełożony w Brailowie, i ks. Rudolf od św. Bartłomieja, który nawet w Ryszczowie był przełożonym<sup>14)</sup>. O ks. Orłowskim wiemy jeszcze, że ostatecznie był przełożonym siedziby Trynitarzy w Kamieńcu Podolskim; ale i z tego był niezadowolony i prosił o przeniesienie go do Warszawy. Dalszych jego losów już nie znamy zupełnie<sup>15)</sup>.

Przebudowany przez ks. Orłowskiego pałac ambasady weneckiej zmienne potem przechodził koleje losu. Po upadku Wenecji, zajęty przez Austrię przeszedł w roku 1805 na własność Francji, w r. 1816 wrócił do Austrii i mieścił odtąd ambasadę austriacką. Ulegał jeszcze wówczas przeróbkom w latach 1853, 1887—1891, 1914—1918—wszakże ogólną linię fasady zachował bez zmian. Pierwszego grudnia 1918 r. zajęty przez marynarzy włoskich, przyznany został ostatecznie państwu włoskiemu na zasadzie art. 72 traktatu w Lozannie. Od 1920 roku mieści się w nim ambasada włoska<sup>16)</sup>.

#### PRZYPISY.

1. *Chargé d'affaires polski w Turcji* Dzieduszycki w sprawozdaniu ze swych czynności (z r. 1780), rkps. Zb. Popielów 236 (Arch. Gł.).
2. U ks. *L. Łętowskiego*: Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich t. III, Kraków 1852, jest tylko w tym czasie ks. Piotr Stanisław Orłowski kanonik krakowski, audytor u biskupa Jaja Małachowskiego, infułat i oficjał tarnowski, zmarły w roku 1708 (str. 429); jeżeli on był stryjcem ks. Jana Chryzostoma Orłowskiego, to rodzina jego pochodziła z ziemi warszawskiej i pieczętowała się herbem Orła vel Saszora, por. *Uruski*, *Rodzina*, herbarz szlachty polskiej t. XIII (Warszawa 1916) str. 11.
3. *Ks. Adam od Najświętszej Trójcy* (Orłowski — nie należy go mylić z naszym ks. Janem Orłowskim) „Zebranie wszystkich redemptcy,



które prowincya polska Zakonu Nayświe. Trócy od wykupienia niewolników w kraich tureckich i tatarskich od roku 1688 do roku 1783 czyniła", Warszawa 1783, str. 81 — 90. W tej książeczce wymieniony jest tylko ks. Chryzostom, bez podania nazwiska; niema jednak żadnego powodu wątpić jakoby to nie był ks. Jan Chryzostom Orłowski, zważywszy, że cała wyprawa składała się tylko z dwóch zakonników, tak, że żadnego innego ks. Chryzostoma wśród działających w Turcji polskich Trynitarzy być nie mogło. O Trynitarzach pozatem dość bogata literatura, oparta wszakże głównie na wyżej wymienionem dziele. Nieco nowych szczegółów do ostatnich redempcyj u *Muchlińskiego*: Materjały do dziejów kościoła polskiego z języków wschodnich. Pamiętnik Religijno-Moralny, r. 1858, t. II, str. 291 i nast.

4. *Bertelè Tom*: Il Palazzo degli Ambasciatori di Venezia a Constantino-poli e le sue antiche Memorie, Bologna 1932, str. 298 — 302 (na podstawie raportów rezydenta Memmo). Nie mogąc skutkiem wysokości opłat przesyłkowych sprowadzić tej książki, uzyskałem odpis odnośnych wzmianek dzięki uprzejmości dyrektora Biblioteki Narodowej we Florencji. O zaangażowaniu ks. Orłowskiego, który był w bardzo trudnych warunkach finansowych, przez Memmo, relacja Pichelsteina z Pery 25 stycznia 1780, Rkps. 121 Arch. Król. Pol. (Arch. Gł.). Nawiasem można dodać, że ów rezydent Memmo był inicjatorem wystawienia pomnika króla Jana III Sobieskiego w Padwie.
5. *Bertelè*: j. w. 302 — 307.
6. Pichelstein, tłumacz i agent polski w Turcji do Cieciszowskiego. szefa gabinetu królewskiego 16 maja 1781 r., rkps. Zb. Pop. 399 (Arch. Gł.).
7. Cieciszowski do Pichelsteina 21 marca 1781, rkps. Zb. Pop. 400 (Arch. Gł.).
8. Pichelstein ze Stambułu do Cieciszowskiego 16 lutego, 16 marca i 30 kwietnia 1781, ks. Orłowski do Cieciszowskiego 1 marca i 15 marca 1781, rkps. Pop. 399 j. w.
9. *Muchliński*: Materjały, str. 302.
10. *Muchliński*: Materjały. Muchliński, nic nie wiedząc o budowniczej działalności ks. Orłowskiego przypuszcza, że brał on udział w odbywającej się w 1783 r. redempcji ks. Adama Orłowskiego (autora wyżej wymienionego dziełka) i sądzi, że sumy pobrane z kasy ambasady weneckiej przeznaczone były na działalność redempcyjną; dla nas wszakże nie może ulegać wątpliwości, że była to część wynagrodzenia za kierowanie przeróbką gmachu weneckiej ambasady. Kwity te opiewają na sumy 300 i 108 piasstrów, czyli razem 408 piasstrów (ok. 2040 ówczesnych złotych polskich). Poprzednio otrzymał ks. Orłowski od Memmo za 2 lata rysowania projektów i prowadzenia budowy tylko 50 lewów i czuł się pokrzywdzonym, por. relacja Pichelsteina z Pery 25 kwietnia 1782, rkps. 123 Arch. Król. Pol. (Arch. Gł.). Z ogłoszonego przez Muchlińskiego kwitu wnosić możemy, że jego pretensje odniosły skutek.
11. Pichelstein do Cieciszowskiego ze Stambułu 16 marca 1781 i Cieciszowski do Pichelsteina z Warszawy 18 marca 1781, j. w.
12. Ks. Orłowski do Cieciszowskiego 1 marca 1781 i 26 czerwca 1781, ib.
13. Por. art. „Ryszczów” (przez E. Rulikowskiego) w Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego etc., t. X, str. 174.



14. *Wołyńskiak*: Wspomnienia o Trynitarzach na Wołyniu, Podolu i Ukrainie (Kraków 1909) str. 67 i 76.
15. Ks. Jan. Chr. Orłowski do Antoniego Dzieduszyckiego z Kamieńca Podolskiego 16 października 1784. rkps. 123 Arch. Król. Pol. (Arch. Gł.)
16. Bertelè: j. w i recenja Bertelègo (przez E. Rossi) w *Oriente Moderno*, r. XI (1931) str. 619 — 620.

## MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) — NIEZNANA PŁASKORZEŻBA Z SZYDŁOWCA

(Przyczynek do dziejów stosunku grafiki i rzeźby w Polsce XVI w.)

Muzeum Narodowe w Warszawie pozyskało ostatnimi czasy niewielkich rozmiarów drewnianą płaskorzeźbę (52 × 47 cm), przedstawiającą „Hołd Trzech Króli” i będącą zapewne kwaterą już nieistniejącego, względnie rozproszonego tryptyku (nr. inw. 76703). Zabytek doszedł do naszych rąk w stanie daleko posuniętego zniszczenia, którego rozmiary unaocznia plastycznie załączona fotografia (ryc. 1). Nie dochowała się również pierwotna powłoka barwna, w wielu miejscach starta do gruntu.

Zainteresowanie, jakie wzbudza ów szczęśliwie odnaleziony fragment jest tem większe, iż uzupełnia on nasze wiadomości o artystycznym wyposażeniu kościoła w Szydłowcu, skąd, według wiadomości posiadanych przez Muzeum, pochodzi omawiana płaskorzeźba. Pomimo znacznego wysiłku i zabiegliwej pracy dr. Jerzego Kieszkowskiego, monografa rodziny Szydłowieckich, nie wszystkie jeszcze karty z dziejów mecenasowskich zasług tego rodu zostały już wyjaśnione. W pierwszym rzędzie podawnemu aktualnem jest zbadanie przyczyn odrębnego charakteru całego szeregu dzieł sztuki związanych z fundacjami Szydłowieckich dla kościoła św. Zygmunta: nie zawsze dadzą się one powiązać z przodującą podówczas na ziemiach Polski sztuką Krakowa, ujawniają natomiast dość silne filjacje z produkcją artystyczną Śląska. Znany fakt sprowadzenia przez Annę Szydłowiecką z Wrocławiu tryptyku św. Adryana<sup>1)</sup> podnosi wymowę tych niezbadanych jeszcze bliżej, jeśli chodzi o genezę, stosunków Szydłowieckich z rzeźbiarzami i malarzami wrocławskimi.

Publikowany na tem miejscu zabytek uzupełnia wprawdzie drobną lukę w pierwotnym inwentarzu szydłowieckiego kościoła, wszakże mało oryginalny jego charakter nie dorzuca wyraźniejszego światła na artystyczne upodobania fundatora. Zestawienie z podobnym drzeworytem A. Dürera z cyklu „*Epitome in divae parthenices Mariae historiam...*” (ryc. 2) poucza w sposób przeko-