

NOWE WYDAWNICTWA Z HISTORJI SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ W POLSCE.

Pokłosie wydawnicze ostatnich paru lat przyniosło obfity stosunkowo dorobek w zakresie badań nad dziejami sztuki średniowiecznej w Polsce. Uwydatniło się w nich zróżnicowanie metod badawczych oraz zwiększenie się skali zainteresowań. Najciekawszym, a bodajże najbardziej wartościowym objawem jest wyraźna tendencja ku zaniechaniu przyczynkarstwa, zwrócenie się natomiast ku szerszym, często wręcz monograficznie zakrojonym pracom.

1. Rozpoczynając krótki ten przegląd, chronologiczne pierwszeństwo oddać należy pracy dr. Gwidona Chmarzyńskiego, poświęconej syntetycznemu zobrazowaniu dziejów sztuki toruńskiej¹⁾, oddawna oczekującej już omówienia. Zakres tej monografii wykracza poza dobę średniowiecza, najciekawszą jednak i największą objętościowo część książki zajmuje gotycka sztuka Torunia, przeżywającego świetny swój rozwój właśnie u schyłku średniowiecza. Zaakcentowania tego okresu domagał się zresztą charakter materiału za- bytkowego, grupujący się przeważnie w obrębie wieków średnich.

Zasadniczą cechą tej książki — a trzeba ją podnieść z uznaniem — jest konsekwentnie przeprowadzona próba związania dziejów sztuki miasta z jego życiem duchowym i ekonomiczno-społecznymi procesami, pulsującymi silnym rytmem zwłaszcza w XIV i XV w. Skłębiony ów nurt wyrzucał na swą powierzchnię i stawiał nieraz przed sztuką niecierpiące zwłoki problemy, których rozwiązanie stawało się rzeczą pilną i konieczną. Wystarczy przypomnieć powstanie w latach 1468—73 wyniosłej hali świętojańskiej, lub odmienną koncepcję ratusza (słusznie podnosi autor związek z beffrois w Courtrai i Bergues).

Napływająca parokrotnie, a coraz to odmienna narodowościowo fala kolonistów z Westfalji, Bawarii, Tyrolu, Nadrenji, czy wreszcie Flandrii przeszczepiała na grunt toruński właściwy sobie krąg pojęć i rozumienia formy, a powstające licznie zwłaszcza w XV stuleciu dzieła malarstwa i rzeźby trafnie zostały przez autora zinterpretowane, jako wykładniki tych ruchów. Wagę naukową monografii podnosi obszerna, precyzyjnie zestawiona bibliografia przedmiotu, szerokość i pełnia wejrzenia w całokształt artystycznej produkcji, wreszcie język książki, być może czasami zbyt zwężły, a nieraz nierówny stylistycznie, zawsze jednak wysokiego intelektualnego gatunku.

Uzupełnień, obowiązujących naogół recenzenta, niewiele mógłbym dorzucić. W rzędzie bardzo nielicznych przeoczeń należy wymienić brak wzmianki o toruńskim malarzu imieniem «Clawes aus Thorn», pracującym w Brunświku w r. 1419 obok drugiego malarza Polaka, jak zdaje się o tem świadczyć jego imię «Hans von Polen», wymienionego wcześniej, bo już pod 1402 rokiem 2). Obecność owego Mikołaja z Torunia w Saksonji, który zawędrował tam być może jako «Wanderbursch», bądź też osiedlił się jako samodzielny już mistrz cechowy — rzuca interesujące światło na częściowo saski, ściślej ostfalski charakter niektórych kwater polptyku marjackiego w Toruniu, ustalony właśnie przez dr. Chmarzyńskiego. Nieco odmiennie niż autor zapatrywałbym się na genezę obrazu, przedstawiającego Chrystusa Sędziego z 1506 r., którego związek z koncepcją Memlinga ogranicza się do anegdotycznej raczej z nią wspólnoty.

Sucha, graficzna prawie forma toruńskiego malowidła, zbliża go raczej do drzeworytu Wolgemutha w Kronice Świata H. Schedel'a 3).

Godnem podniesienia wydawałaby mi się z kolei kwestja architektonicznego krajobrazu na wspaniałym obrazie pasyjnym z kościoła św. Jakóba, dyskusję nad którym nie można ograniczyć do niewątpliwych wpływów flamandzkich, których przykłady możnaby w tym względzie zresztą pomnożyć 4).

Momentem, który w obrazie Pasji toruńskiej bardziej może interesuje, niż tkwiące w nim tradycje warsztatu Taverniera, jest ogólny wygląd miasta, przedstawiający Jerozolimę i ukształtowany na wzór dość rzadko spotykanych podobnych wyobrażeń z kręgu francusko-flamandzkiej sztuki, których powstanie związać należy z oryentalizującymi prądami i narastającym zaciekawieniem dla egzotyki. Wyczerpująco przedstawił to Ebersolt w swej cennej monografii 5), w której też odnajdujemy ciekawy materiał ilustracyjny. Dość przypatrzyć się szczegółom architektonicznego pejzażu na naszym obrazie, by rzuciły się odrazu w oczy owe minarety i kopułkami zwieńczone wieżyczki, których próżnoby szukać w inwentarzu form, napotykanym w architektonicznych sztafażach epoki; występują one natomiast w kształtach pokrewnych na widokach Jerozolimy, jakie znamy z minjatury *Livre d'heures de René d'Anjou*, dalej w rkp. Bibl. Nat. w Paryżu (M. franc. 9087, f. 85), częściowo zaś i XV-wiecznych widokach Rodosu i Konstantynopola. Zboczywszy już w tym kierunku, łatwo będzie sobie przypomnieć interesujący skądinąd fakt skopjowania przez Jakóba z Sącza w r. 1460, na zamówienie Długosza, opony (nie chorągwi!) francuskiej z przedstawieniem Jerozolimy — dzieła zapewne dość bliskiego do Pasji toruńskiej. Rostrząsania tego rzędu przekraczały ramy monografji, która w umiejętnem ujęciu autora wyraziście oddaje charakter i osobliwe

tętno sztuki toruńskiej. Na marginesie wszakże tej bardzo wartościowej książki można snuć i dalsze «pozarecenzyjne» niejako wywody.

Wyduje mi się zatem wskazaniem — ku czemu specjalnie predystynowanym byłby zresztą właśnie dr Chmarzyński — podjąć próbę ustalenia ściślejszych związków sztuki toruńskiej ze sztuką innych ziem Polski, w pierwszym rzędzie Krakowa. Jest rzeczą oczywistą, że postać Łukasza Watzelrode, widniejąca na toruńskim obrazie, ustała ten związek tylko w sensie zewnątrz-politycznym. Natomiast pamięć o zamówieniu Długosza mogłaby sugerować istnienie wpływów francusko-flamandzkich, idących i z południa Polski, niż li tylko stereotypową drogą: Flandrja via Niemcy. Że związki owe między malarstwem Pomorza, a środowiskiem krakowskim mogły być dość istotne — nasuwa w tym kierunku przypuszczenie drugi obraz toruński, a mianowicie Zdjęcie z Krzyża z kościoła św. Jana (obecnie w Toruniu). Niezwykła wręcz uroda tego malowidła (a dodajmy, że i odrębna technika) skłaniała dotychczasowych badaczy do ustalania jego związków formalnych ze sztuką obcą, niderlandzką w pierwszym rzędzie. Zaslugą prof. Morelowskiego jest wyodrębnienie związków tego obrazu ze sztuką haarlemską⁶⁾ oraz trafne niewątpliwie powiązanie postaci Marji Magdaleny z koncepcją Mistrza «Virgo inter Virgines». Skąpe, acz niewątpliwie chyba analogje dałyby się odnaleźć i ze sztuką krakowsko-śląskiego obszaru, jak o tem przekonywa zestawienie głowy Nikodema z toruńskiego obrazu z głową Pilata na jednej z malowanych kwater ołtarza z Lusiny. Co więcej, wiemy, że między 1487—1509 r. występuje w Toruniu malarz Stanisław⁷⁾, którego ślady w r. 1498 prowadzą pośrednio do Wrocławia⁸⁾. Ostatnio wreszcie dr Dobrowolski wysunął interesującą hipotezę co do wpływu na epitafjum Jana Kota (po 1454 r.) wrocławskiego ołtarza św. Barbary⁹⁾, a zatem warsztatu znanego z szerokiego oddziaływania na malarstwo Polski i Węgier w XV w. Ze swej strony dodam, że architektura wieży, widniejącej w epitafjum toruńskim, kopułowym swem zwieńczeniem przypomina nie tylko podobne ujęcia sporadycznie rozsiane w dziełach norymberskiego i flamandzkiego malarstwa, lecz również wykazuje bliskie analogje z architekturą Pasji z kościoła św. Jakóba.

Reasumując rozumiałbym zatem, że otwiera się pewna, acz bardzo skromna, jak się zdaje, możliwość rozwinięcia szerzej problemu toruńskiego malarstwa w kierunku ustalenia jego związków ze sztuką polskiego zaplecza. Ów majster Stenczil mógł być nawet Niemcem o polskim imieniu. Związek jednak z obrazem toruńskim i ołtarzem z Lusiny świadczyć się zdaje o wzajemnej wymianie wartości. Kto był w tym procesie stroną dającą — nie na tem miejscu będziemy to rozstrzygać. O punktach stykowych z krakowsko-śląskim

środowiskiem mówi jednak i epitafjum Kota, zaś mechanizm odbioru form flamandzkich również wydaje się bardziej skomplikowanym i niewykluczającym dróg, idących z południowych ziem państwa.

Garść tych uwag wyrosła na gruncie lektury książki o szerokim horyzoncie naukowym, pełnej nowych spostrzeżeń i definicyj, sprzęgającej własny sposób wartościowania z ostatnimi wynikami nauki. Jej zawartość pobudza do myślenia i otwiera nowe perspektywy. Doceniając, że podniesione zagadnienie relacji toruńskiego i krakowsko-śląskiego malarstwa przekracza granice zakreślone dla monografii, wolno jednak skierować apel – w pierwszym rzędzie do autora «Sztuki Toruńskiej» – by problem ten zechciał rozpatrzyć w jednej ze swych przyszłych prac, jakiej mamy prawo od niego oczekiwać.

2. Szerszy terytorjalnie zakres obejmują wydane ostatnio przez Polską Akademię Umiejętności dwie prace prof. dr. M. Gębarowicza i doc. dr. T. Dobrowolskiego, poświęcone sztuce Śląska, a które ukazały się jako odbitki ze zbiorowego dzieła «Historja Śląska do r. 1400»¹⁰). Całość dziejów artystycznych Śląska zamknie w niedługim czasie trzecia praca, prof. W. Podlachy, poświęcona malarstwu minjaturowemu. Po jej ukazaniu się przyjdzie czas na omówienie pełnej już syntezy sztuki średniowiecznego Śląska, po raz pierwszy skreślonej w tak obszernych rozmiarach w języku polskim. Z chwilą zamknięcia wydawnictwa okaże się zresztą, czy i na ile uwzględnione zostało w jego programie złotnictwo śląskie, stanowiące zupełnie niepośledni i wiążący się z całością ruchu artystycznego w Polsce Piastowskiej rozdział z dziejów sztuki.

Przystępując do sformułowania wrażenia z lektury opublikowanych dotąd prac, stwierdzić wypada z całą satysfakcją, że nauka polska godnie odpowiedziała nauce niemieckiej, przejawiając ponadto szlachetnego gatunku obiektywizm historyczny. Że zaś ów umiar w obserwowaniu procesów historycznych nie zawsze dopisywał uczonym śląskim, poucza o tem chociażby wczytanie się w pieczołowicie zestawioną przez Gruhna «Bibliografję śląskiej historii sztuki (1933)».

Jednakie w swym wysokim poziomie naukowym, różnią się przecież obie nasze rozprawy odmiennem przeprowadzeniem metodycznym tematu. Ilustruje to m. i. odmienne posługiwanie się aparatem bibliograficznym, który w pracy dr. Gębarowicza ograniczony został (z nielicznymi wyjątkami) do «silesianów» i to dość selektywnie wybranych, w pracy zaś dr. Dobrowolskiego objął całokształt ważniejszej literatury pomocniczej. Odmierna jest również architektoniczna dyspozycja obu książek, inaczej wreszcie potraktowane zostały rozdziały wstępne. Trudniejsza rola przypadła w udziale dr. Gębarowiczowi, który postawił sobie za cel zobrazowanie całokształtu pro-

cesów historycznych, towarzyszących powstawaniu artystycznej kultury na Śląsku, a nieraz i wręcz warunkujących jej charakter. Wysokiej miary przygotowanie historyczne, jakim autor dysponuje i niejednokrotnie już to miał możliwość ujawnić, zdecydowało o zwycięskim pokonaniu piętzących się przed autorem trudności. To też wstęp Gębarowicza przejrzystością konstrukcji i powagą myśli przywodzi bezwiednie na myśl głośny w swoim czasie wstęp prof. Podlacha do jego niedokończonych dziejów malarstwa w Polsce.

Do całości wykładu dziejów sztuki na Śląsku w okresie XII-XIII w., jaki daje nam w cennej swej książce autor, nie umiałbym dodać niczego bardziej ważkiego. Pisał ją najlepszy bodaj w Polsce badacz artystycznej kultury tego obszaru, oddawna już legitymujący się specjalnemi i oryginalnemi pracami na tem polu. Jedynie w bibliografii przedmiotu interesuje brak kilku pozycji, aczkolwiek tłumaczyć to może system daleko posuniętej selekcji, jaki stosuje w tym względzie autor. Nie ujawnił więc autor swego stosunku do pracy ks. Likowskiego o początkach Kanoników regularnych w Polsce¹¹⁾, jak również nie zajął stanowiska wobec rozważań niżej podpisanego, jakie zostały skreślone na marginesie badań moich nad Strzelnem, ogłoszone zaś w streszczeniu w r. 1932¹²⁾. Zaciekawiałyby mnie zwłaszcza krytyka mego zestawienia planów (Strzelna i Goldbergu). By nie mnożyć sporów bibliograficznej natury, wymienię jeszcze tylko pracę Gutha o rotundach czeskich, w której znajduje się m. i. rotunda cieszyńska, uwzględniona przez Gębarowicza w powołaniu się wyłącznie na syntetyczną pracę Dobrowolskiego¹³⁾.

Uzupełnień rzeczowej natury — drobnych zresztą — niewiele dałoby się wprowadzić. Wymienię tu, zdaniem mojem trochę za krótko potraktowane zagadnienie terrakotowych ozdób, jakie pojawiają się w niektórych budowlach śląskich obok dominikańskich kościołów Sandomierza i Krakowa — gdyż faktura ozdób sandomierskich wydaje mi się być inną i dość odosobnioną od reszty. Bardzo trafne powiązanie planu wrocławskiego kościoła św. Krzyża z schematem pierwotnego kościoła Franciszkanów krakowskich dałoby się rozbudować przez dodanie innych jeszcze analogij, pochodnych zresztą od tego pierwowzoru. Mam na myśli kościoły w Wielgomłynach, Miszewie Murowanem, Gosławicach i Pułtusk (św. Krzyża). Do interesujących dygresyj zachęca również stwierdzona przez dr. Gębarowicza zależność formy przykrycia naw bocznych tego kościoła od wzorów nadreńskich, a bliskie naszemu zdaniem do fary w Chełmie, zbliżonej skolei do architektury kościoła w Xanten. Obecność w Toruniu w latach 1360—61 mistrza Jakuba z Moguncji, twórcy kościoła św. Wiktora w Xanten, jest jednym jeszcze ogniwem, wskazującym na bytność nadreńskich muratorów na ziemiach zachodnich

Polski i przenoszenia za ich pośrednictwem wzorów nadreńskich.

Zresztą już Griesebach upatrywał te wpływy w odniesieniu do wrocławskiego kościoła. Z kościołem wrocławskim wiąże się pozatem ściśle kwestja budownictwa halowego na Śląsku, której obszerne potraktowanie w duchu głośniejszej książki H. Bechtle (względnie w przeciwstawnym do niej) powinniśmy jeszcze oczekiwać od nauki polskiej.

W pięknym studjum dr. Gębarowicza jest przecież pewien ustęp, którego potraktowanie wydaje się zbyt ogólnikowe. Mam na myśli ostatnie karty tej książki, poświęcone sztuce XIV wieku. Autor zajmując się grupą grobowców śląskich Piastów, omawia je stanowczo w sposób zbyt oszczędny w definicje, zadawałając się stwierdzeniem (i słusznie) zachodnio-niemieckiej genezy ich form. Wszakże w odniesieniu do kilku nagrobków, że wymienię grobowce Bolka I w Krzeszoborzu, Henryka IV we Wrocławiu oraz Bolka II i Juty w Henrykowie dałoby się sprawę posunąć dalej, chociażby śladami rozważań Weigerta¹⁴⁾, przyczem środowisko heskie wysuwałoby się na czoło w tych porównawczych badaniach. Sądzę, że możnaby je wyodrębnić z ogólniejszej formułki sztuki zachodnich Niemiec, zwłaszcza, że stwierdzono dostatecznie wpływ tego typu na powstanie grobowca Łokietka¹⁵⁾, tak bliskiego grobowcowi Henryka IV. Bardziej jeszcze uderza powściągliwość autora w kreśleniu charakterystyki rzeźby drewnianej na Śląsku, wobec którego to zjawiska możnaby jak mniemam zająć stanowisko bardziej zdecydowane. Nie polemizuję szerzej na ten temat, szanując dość krańcowo zresztą posuniętą, wychekującą postawę autora. Przekonywujące zestawienie tympanonów z Łubna i Radłowa, jaki dał nam dr. Gębarowicz, świadczy o bystrości jego obserwacji, i tem większą stratą jest też jego pełne rezerwy stanowisko w odniesieniu do całości XIV-wiecznej rzeźby śląskiej.

3. Obszerna rozprawa dr. Dobrowolskiego o malarstwie śląskim do pocz. XV w. jest pierwszą oryginalną polską publikacją, poświęconą dziejom malarstwa na Śląsku. Autor, podobnie zresztą jak i dr. Gębarowicz, przeprowadził dłuższe studia terenowe, wydobywając najaw cały szereg nieznanych lub mało znanych zabytków. Wzorowa pod względem metodycznym książka zawiera szereg nader wnikliwych spostrzeżeń z zakresu formalnej analizy. Świadczy o tem chociażby takie zestawienie, jak tryptyku z legendą św. Jadwigi (kwatera «Umartwienia Świętej») z analogiczną minjaturą z brzeskiego kodeksu, dalej wskazanie na związek między malarskim ujęciem głowy opata Güntera z tegoż tryptyku z głową św. Leonarda z norymberskiego ołtarza Tucherów, wreszcie powiązanie obrazu św. Trójcy z Szonowa z czeskim obrazem śmierci NMP z Košatek. Lektura książki budzi rzetelne uznanie dla badawczego wysiłku autora, który dał całość na wysokim poziomie, obfitującą

w szereg bardzo wartościowych zdobyczy i nowych ujęć. Bogaty i wyrazisty obraz malarstwa na Śląsku, jaki odtworzył autor, odda niepospolite usługi każdemu medjewiście, zajmującemu się artystycz-
czymi dziejami środkowo-wschodniej Europy.

Zgadzając się w zupełności z autorem co do generalnej linii osiągniętych wyników, chciałbym dodatkowo zwrócić uwagę na kilka drobnych szczegółów, które może warto będzie rozwinąć w dalszych pracach na temat śląskiego malarstwa. W zajmującą przez autora przedstawionym procesie wędrówki malarzy ze Śląska i na Śląsk — interesuje m. i. postać niejakiego «Nichlo v. Lemberg», w którym upatrywałbym Mikołaja Haberschracka z Krakowa, pracującego czas jakiś we Lwowie¹⁶). Byłby to zatem jeszcze jeden artysta z Polski, pracujący we Wrocławiu. Bardziej jeszcze zaciekawia sprawa niejakiego Łukasza malarza z Krakowa. Dobrowolski wymienia za Ptaśnikiem malarza Łukasza z Wrocławia, występującego w Krakowie w r. 1483; wcześniej jednak, bo w połowie XV w. występuje pewien, Łukasz z Wrocławia, pracujący w Würzburgu¹⁷); odkrył go dr. Leitschuh, w niezupełnie przekonywujący sposób upatrując w nim możliwego autora ołtarza św. Barbary z 1443 r. Zbadanie losów tego malarza jest wdzięcznym zadaniem dla historyka sztuki śląskiej, zwłaszcza, że hipoteza Leitschuha wymaga jednak sprawdzenia, wspomniany zaś ołtarz stoi na pograniczu sztuki Krakowa i Wrocławia.

Godzi się podnieść z uznaniem ostateczne stwierdzenie przez Dobrowolskiego czeskiej genezy obrazu Madonny z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, wbrew dotychczasowym teorjom, mylnie upatrującym w niej włoski prototyp (m. inn. i podpisanego). Trafność analizy dr. Dobrowolskiego podnosi przeoczana naogół w literaturze wzmianka Pruszcza, mówiąca jak się zdaje zupełnie wyraźnie o sprowadzeniu tego obrazu z Czech, a mianowicie z Rudnika (Raudnitz¹⁸). Włoskie elementy tego obrazu, grawitujące ku stylowi północnych Włoch, wymagają wszakże bliższego określenia. Stosunki czeskiej macierzy Kanoników Regularnych z Mortarą i Pawią mogą dostarczyć ku temu pewnych bliższych sugestyj. Obraz krakowski zarysowuje się jako pozycja o coraz wyraźniejszym i większym znaczeniu dla historyka polsko-śląskich i -czeskich stosunków artystycznych, których wyrazem wręcz zastanawiającym, acz mało jeszcze zbadanym, są również fragmenty ołtarzowe w muzeum w Opawie i Budapeszcie¹⁹).

Nieliczne i drugorzędne raczej szczegóły nasuwają się czytelnikowi w charakterze skojarzeń lub uzupełnień. Zatoczone przez autora pole widzenia jest szerokie, zaś analiza występujących objawów pogłębiona i ważka naukowo. W całości rzecz biorąc, obie prace Dobrowolskiego i Gębarowicza są pełnowartościowym i chlubnym

świadcstwem zainteresowań, jakie nauka polska żywi dla spraw Śląska.

4. Z omówionemi uprzednio pracami wiąże się poniekąd niewielka rozmiarami praca dr J. Skórkowskiej-Smolarskiej, poświęcona gotyckiemu złotnictwu na terenie województwa śląskiego²⁰). Ubogi stosunkowo materiał zabytkowy, o rysach wyraźnie w wielu wypadkach konserwatywnych, rozpatrzony został skrupulatnie przez autorkę. Zastosowana przez nią metoda typologiczna dała dobre wyniki w sensie właściwej klasyfikacji grupowej oraz ustalenia precyzyjnej chronologii tych dzieł. Szkoda natomiast, że nie omówione zostały w tej książce grawerunki figuralne (w pierwszym rzędzie na kielichu z Brzezia); nastroczające okazję do wysunięcia szeregu niepozabawionych wagi spostrzeżeń. Notując narazie na tem miejscu fakt pojawienia się wartościowej rozprawy dr Skórkowskiej, należy wyrazić życzenie, by w niedługim już czasie w sferze jej badań mogły się znaleźć pograniczne lub też grawitujące ku Śląskowi obszary, w pierwszym rzędzie ziemie: kaliska, sieradzka i wieluńska. Że przeprowadzenie badań podobnych zdaje się rokować obfite i ważne naukowo wyniki, świadczy o tem inwentarz zachowanych dzieł gotyckiego złotnictwa w sieradzkim i wieluńskim, w pierwszym zaś rzędzie chociażby niektóre kielichy z fary w Sieradzu, zbadane w trakcie przeprowadzonej ostatnio inwentaryzacji. Ustalenie dalszej ekspansji artystycznej Śląska w tym zakresie byłoby niewątpliwie bardzo pouczające.

5. Przechodząc do innych wydawnictw, poświęconych polskiej sztuce średniowiecznej, ze specjalnym naciskiem należy powitać ukazanie się pracy dr. Jerzego Szablowskiego, poświęconej wzmiankowanemu dotąd jedynie tryptykowi w Mikuszowicach²¹). Wydobyć na światło dzienne tego niepospolitego zabytku należy do rzędu ważniejszych odkryć, jakimi może się wykazać polska historia sztuki w latach ostatnich, zawdzięczamy zaś je autorowi, który niejednokrotnie dał się już poznać, jako badacz wytrawny i niezwykle sumienny, o szeroko rozbudowanej orbicie zainteresowań naukowych. Opublikowany przez dr. Szablowskiego ołtarz mikuszowicki, pochodzi z 70 lat XV wieku, z tytułu zaś swych walorów formalnych i ikonograficznych zajmować odtąd będzie, na równi z wawelskim ołtarzem św. Trójcy z 1467 r., jedno z czołowych miejsc w naszym skromnym naogół stanie posiadania w zakresie gotyckiego malarstwa tablicowego. Ustalone przez autora związki tego dzieła z malarstwem krajów austriackich, oraz Szwabji i Nadrenji oparte są o mocne podstawy naukowej analizy, przekonywująco przeprowadzonej i nie budzącej sprzeciwów. Przyjmując całkowicie jej wyniki, można je tylko dalej jeszcze podbudowywać, jak np. przez wskazanie na łączność typów fizycznych oraz niektórych motywów linearnych z obra-

zem galerji w Sztuttgardzie, przedstawiającym św. Pawła Eremitę, św. Wita i Henryka, i należącym do twórczości Mistrza Ukrzyżowań z Kempten²²). Podobnie i konserwatyzm malarza strony czołowej tryptyku, przejawiony zwłaszcza w scenie Rozesłania Apostołów (zjawisko znamienne zresztą dla naszego cechowego malarstwa) — dałby się wzmocnić przez dodatkowe zestawienie postaci Chrystusa z podobną koncepcją Tomasza z Koloszwara (1427!²³). Są to wszakże jedynie dalsze rozwinięcia linii, wytkniętej już przez autora. W niezwykle cennej publikacji dr. Szablowskiego powitać należy zapowiedź dalszych — oby najrychlej — prac jego w zakresie naszej sztuki gotyckiej.

6. Na zakończenie tego przeglądu ważniejszych publikacji o sztuce średniowiecznej, jakie wydała ostatnio nauka polska, chciałbym zatrzymać jeszcze uwagę czytelnika na dwóch publikacjach w języku francuskim, poświęconych zbiorom malarstwa minjaturowego w Polsce, wydanych zaś przez «Société française de reproductions de manuscrits à peintures»²⁴). Zainteresowanie i życzliwe poparcie dla spraw polskich, jakie przejawiał zarząd tego towarzystwa z hr. de Laborde na czele, pozwala spodziewać się w niedługim już czasie dalszych polskich tomów tego wydawnictwa. Do niepospolitych zasług naukowych i wydawniczych hr. de Laborde musimy przyłączyć osobistą wdzięczność za pełne zrozumienia stanowisko, jakie ujawnił on w stosunku do naszych zbiorów muzealnych i niepospolitych ich zasobów.

Narazie ukazały się dwa tomy: XVII w opracowaniu dr Zofji Ameisenowej, obejmujący cenniejsze rękopisy iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej, oraz tom XVIII, obejmujący rękopisy Muzeum XX Czartoryskich oraz Biblioteki Kapitulnej w Krakowie; rękopisy zachodnio-europejskie ze zbiorów Czartoryskich opracowała dr Marja Jarosława-Gąsiorowska, wschodnie — doc. dr Stefan Komornicki, rękopisy kapitulne — obaj autorzy, sygnując swemi inicjałami odnośne ustępy tekstu. Oba tomy zaopatrzone są tablicami, wykonanemi w fototypji, przyczem rękopisy Jagiellońskiej Biblioteki ilustrowane są 26 planszami, zaś Czartoryskich i Kapitulne — 48, co zresztą usprawiedliwione jest najzupełniej obfitszą zawartością tego tomu.

Macierz bibliotek polskich, księżnica Jagiellońska, posiada jak się okazuje zbiór rękopisów iluminowanych na podziw skromny, jeśli się zważy wielowiekowe tradycje i niezwykłą wagę kulturalną i ogólnopolską i europejską tego księgozbioru. Tom dr Ameisenowej świetnością omówionych zabytków ustępuje miejsca zbiorom Czartoryskich, dorównywując mu jedynie w zakresie poloniców. Uczucie pewnego zawodu spowodowane materiałem zabytkowym w pewnym stopniu rekompensuje tekst, skreślony ręką wytrawnej specjalistki

przedmiotu, który ujawnia ponadto imponujący aparat bibliograficzny autorki. Można wprawdzie mieć pewne zastrzeżenia co do cytowania bibliografii w tekście, nie zaś na końcu każdego opisu, co sprawia wrażenie swoistej selekcji bibliograficznej; niekiedy odnosi się również wrażenie, że podane przez autorkę opisy mogłyby bez szkody ulec skróceniu. Są to wszakże raczej «wyczucia» czytelnika niż uwagi, które chciałbym stanowczo podtrzymywać. Ważniejsze, niewątpliwie pozytywne walory książki, do których poza już wspomnianymi, należy dołączyć bardzo precyzyjną definicję zabytków oraz dobrą orientację autorki w skomplikowanych zagadnieniach ikonograficznych, których znajomość ugruntowała zresztą już oddawna dr Ameisenowej opinię biegłej specjalistki w tym względzie. Jedną tylko interpretacja ikonograficzna budzi konkretne zastrzeżenia, a mianowicie określenie archanielskiego atrybutu św. Michała – kuli kryształowej z krzyżem wewnątrz (pl. XXI) jako jabłka: «L'Archange tient une pomme d'or à la main gauche». Kula ta jest motywem przeniesionym ze sztuki bizantyjskiej i stanowi ilustrację apokryficznego tekstu, mówiącego, że w niej to odbija się wola Boża, kierująca poczynaniami św. Michała 25). Jedną z gloss późnośredniowiecznych mówi o tem lapidarnie: «Ubicumquae inveneris Michaellem, qui est primus angelorum, ibi subintellige Schechinam...»

Śród wielu natomiast trafnych spostrzeżeń autorki podnieść należy z uznaniem interesujące zestawienie kodeksu Behema z malowidłami Kutnej Hory – istotnie dość fascynującymi jako nieuwzględniony dotąd materiał porównawczy. Dalsze poszukiwania w tym kierunku przysporzyć mogą cennych i pouczających odkryć.

Zamykając te krótkie uwagi, wypadnie zaznaczyć, że francuskie tłumaczenie cennej publikacji dr Ameisenowej – acz niewątpliwie staranne i troskliwe – nie zawsze jest szczęśliwe w formułowaniu myśli autorki. Wyrażenie np.: «La Sainte Vierge en maillot blanc» (str. 108) brzmi trochę zbyt «poważnie».

7. Przechodząc do drugiego z rzędu tomu, do opracowania doc. Komornickiego i dr Gąsiorowskiej–Jarosławieckiej, zaznaczyć muszę na wstępie, że zawartość tej publikacji stawia ją w rzędzie ciekawszych z wydanych zeszytów serji. Odrębną a smakowitą pozycję, z tytułu jej rzadkości w naszych zbiorach, stanowi tu dział rękopisów orjentalnych, opracowany z niebylejakim znanstwem przez dr. Komornickiego. Opuszczając ten dział, jako bardzo specjalny, przechodzę do zachodnio-europejskich i polskich rękopisów.

Parokrotne, krótkie rozprawki poświęcone poszczególnym zabytkom, opublikowane przed ukazaniem się zbioru w całości – oddawna zapowiedziały wysoki poziom przygotowywanej szerszej publikacji, którą teraz mamy przed sobą. Interesującą i zdawna upragnioną no-

wością jest tu częściowe wprowadzenie opracowanie rękopisów kapitulnych, któremu to zbiorowi od czasu ks. Polkowskiego nikt z badaczy nie poświęcił bardziej wyczerpującego studjum, jeśli pominiemy fragmentaryczne opracowania i wzmianki. Jak się zdaje, posiadał pewne materiały w tym względzie ś. p. Jerzy Kieszkowski, nie danem mu było jednak bliżej wypowiedzieć się na ten temat. Miejmy nadzieję, że z czasem ukaże się jednak ilustrowana inwentaryzacja tego niezwykle cennego zbioru.

Rozpoczyna tom wybór zachodnio-europejskich rękopisów ze zbioru XX. Czartoryskich, opracowany przez dr Jarosławiecką-Gąsiorowską, — rezultat długich, stale kontynuowanych studjów autorki. Pewna nierównomierność w objętościowym opracowaniu poszczególnych rękopisów tłumaczy w znacznym stopniu konieczność uwzględnienia lub rozprawienia się z istniejącą już literaturą przedmiotu, podczas gdy cały szereg zabytków po raz pierwszy dopiero wydobyty został z księgi ineditów. Mam tutaj na myśli obszernie ustępy poświęcone np. «Roman de la Rose», lub pontyfikałowi Erazma Ciołka, posiadające obfitą bibliografię. Po rękopisach zachodnio-europejskich przychodzi dział orientalny (autorem jest dr. Komornicki) — poczem następują 3 rękopisy katedralne, w tem Ewangeljarz Emeramski, opracowany przez dr Jarosławiecką-Gąsiorowską, zaś gradual Olbrachta i Ewangeljarz Tomickiego — przez dr Komornickiego. Wszystkie te części książki zaopatrzone zostały w trafny wybór ilustracyj, chlubnie świadcząc zarówno o polskim zbieractwie artystycznym, jak też i o dalszych tradycjach własnych w sztuce i ciekawej inicjatywie kulturalnej.

Piękna ta publikacja, przekonywując najzupełniej czytelnika jeśli chodzi o definicję i chronologję opisanych rękopisów, posiada parę momentów, mogących wywołać polemikę. W starannie naogół zebranej literaturze nie znajdujemy kilku pozycyj, których obecność chętnie widziałby czytelnik.

Tak więc brak opracowania De Vrees'a ²⁶⁾, poświęconego rękopisom niderlandzkim NN 2943, 2946, dalej — przy Ewangeljarzu Emeramskim — dzieła Beissla ²⁷⁾ i Bergera ²⁸⁾, przy Kodeksie pułtuskim wartoby wspomnieć ostatnią publikację Bange'go ²⁹⁾. Dorzucenie książki Bergera, oczywista może być dyskutowane z uwagi na jej luźniejszy tylko związek z Ew. Emeramskim. Wątpliwe jest również, czy można wymienić w charakterze uzupełnienia książkę Perdrizeta ³⁰⁾, data wydania której wskazuje, że mogła się ona ukazać już po oddaniu rękopisu do druku. Niemniej jednak odnajdujemy w tej książce pewne wyjaśnienia co do skomplikowanych zagadnień hagjograficznych, któreby może przesądziły np. kalendarz rkp. Czart 3020 na rzecz Paryża (święci: Grant = Grad = Magnus; Pinguesme

= Pygmenius; Vandrille; Veram = Vêran sc. Vrain ?; Ozan = Osanne = Ozanne; Osonans).

Z innych kwestyj, dotyczących tym razem wyłącznie polskich rękopisów, pozostaje sprawa wyboru ilustracji. Reprodukując piękną istotnie miniatyrę Ukrzyżowania z pontyfikału Ciołka (pl. XXXIII), należałoby wskazać na fakt skopjowania postaci Marji Magdaleny z postaci Marji na dürerowskim drzeworycie B. 88. Obecność tego przerysu — acz bardzo wymuszona — osłabiłaby niewątpliwie oryginalność koncepcji, gdyby nie wyszukany sposób jej transpozycji z kompozycji o innej treści; podobnie zresztą i pejzaż oparty jest wyraźnie na dürerowskich wzorach. Oryginalny posmak do naszej miniatURY wnosi przedewszystkiem postać św. Jana, wiążąca się w interesujący sposób z paroma malowidłami cechowemi, wcześniejszej nieco daty. O ile zatem ostatecznie rzecz biorąc wybór tej sceny z pośród minjatur Pontyfikału wydaje mi się być usprawiedliwiony, o tyle znów wolałbym widzieć inną miniatyrę z Graduału Olbrachta zamiast reprodukowanego Zwiastowania, które jest dość niewolniczym naśladownictwem sztychu Schongauera. Bogaty i bardzo wdzięczny w rysunku margines niedostatecznie motywuje ów wybór.

Szczupła przygarść tych uwag o polemicznym charakterze nie osłabia w niczem zasadniczego, krzepkiego zrębu pięknej i ważkiej naukowo publikacji. W opublikowanych dotąd, a poświęconych polskim zbiorom zeszytach zabierali głos wytrawni specjaliści przedmiotu, powiększając nie tylko swe badawcze zasługi, lecz i w chlubny sposób przyczyniając się do obiektywnej propagandy skarbów kulturalnych Polski. Oby jak najrychlej ukazały się i dalsze tomy.

P R Z Y P I S Y.

- 1) G. Chmarzyński: Sztuka w Toruniu. Toruń 1933-1934 (z atlasem).
- 2) Cf. C. Habicht: *Mittelalterliche Malerei Niedersachsen*. Strassburg 1919, I, b.
- 3) O wpływie tego drzeworytu na kompozycję fałdów jednego z rysunków Dürera z 1485 r. cf. K. Bauch: *Dürers Lehrjahre*. Städel Jahrbuch, 1932, 83.
- 4) Podnosi je słusznie Chmarzyński, przedtem zaś Heuer i Kaemmerer w znanych swych pracach o sztuce toruńskiej. Tu należy wymienić w charakterze przyczynku zresztą zbliżony kompozycyjnie obraz szkoły limburskiej, znajdujący się niegdyś w posiadaniu p. J. Demarteau. Cf. M. G. De Termé: *L'Art ancien au pays de Liège*. 1905, I, tabl. 56. Obraz ten, będący wycinkiem z większej całości, z uwagi na prowincjonalny swój charakter wydaje mi się bliski obrazowi toruńskiemu, zestawianemu zawsze z obrazem Memlinga. Uderzające pokrewieństwo z flamandzkimi rzeźbami ujawnia również Trójca św. ze Świerczynek, którą należałoby wiązać nie tylko ze znaną koncepcją Riemenschneidera, lecz z rzeźbą z okolic Liège,

jak świadczy o tem grupa rzeźbiona z kolekcji M. Henrijean. Cf. De Terme, o. c. III, pl. 5 (Akt Chrystusa). Punktem wyjścia dla tego kręgu ujęć mogła się stać zaginiona kompozycja Mistrza z Flemalle. Cf. A. Burroughs: Campin and Van der Weyden Again. *Metropol. Mus. Studies*, IV, 1933, 141.

5) J. Ebersolt: *Orient et Occident*. Paris-Bruxelles 1929, II, 88 sq.
6) M. Morelowski: O trzech obrazach toruńskich Męki Pańskiej. *Spraw. P.A.U.* 1930, N. 3, 12.

7) S. Herbst: Toruńskie cechy rzemieślnicze. Toruń 1933, 190.

8) A. Schultz: *Urkundliche Geschichte der Breslaues Malerinnung*. Breslau 1866, 75.

9) T. Dobrowolski: Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie. *Odb. z Roczn. Krak. T. XXVI*. Kraków 1935, 14.

10) M. Gębárovicz: Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV w. Kraków 1934; T. Dobrowolski: Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do pocz. XV wieku. Kraków 1935.

11) *Spraw. Pozn. Tow. P. Nauk.* 1930, 30.

12) M. Walicki: Romańskie budowle Strzelna. *Biulet. Nauk.* 1. 1, 1932.

13) K. Guth: České rotundy. *Pàm. Archeol.* XXXIV. Praha 1924/25.

14) H. Weigert: *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350*. Marburg 1927, 55-57.

15) A. Misiążanka: Kilka uwag o grobowcu Łokietka. (*Odb.*) Kraków 1929,

148.

16) Ł. Charewiczowa: Lwowskie organizacje zawodowe. Lwów 1929,

148.

17) F. Leitschuh: *Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV-XVI J.* Freiburg 1912, 68.

18) P. Pruszc: Morze Łaski Boskiej. Kraków 1662, 33 oraz ks. S. Barącz: Cudowne obrazy M. N. w Polsce. (Lwów) 1891, 119.

19) W. Suida: *Der Meister der Passionsfolgen*. Festschrift E. W. Braun. Augsburg 1931.

20) J. Skórkowska-Smolarska: Gotyckie złotnictwo kościelne Wojew. Śląskiego. Katowice 1936. Wydawn. Muzeum Śląskiego, Dział I, tom V.

21) J. Szablowski: *Tryptyk w Mikuszowicach*. Kraków 1935 (*odb. z R. K. XXVII*).

22) E. Buchner: *Zur Kemptner Malerei d. Spätgotik*. Das Schwäbische Museum 1925, 161.

23) *Reprod. patrz.* T. Gerevich: *Kolozsvári Tamás*. Budapest 1923.

24) *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits a peintures* 17 et 18 année. Paris 1933-1935.

25) M. Walicki: Nike Chrześcijaństwa. *Pamiętnik Warszawski* 1930, z. 2. 58. Tenże: *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy w Lublinie*. Warszawa 1930, 55.

26) W. De Vress: *Dietsche Kalenders*. *Jaarboek der Koninklijke Vlaamsche Academie*, XXIII. Gent 1909, 39-65.

27) S. Beissel S. S.: *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*. Stimmen aus Maria Laach. Freiburg z Br. 1906, 92-93.

28) R. Berger: *Die Darstellung des Thronenden Christus in der romanischen Kunst*. Rentlingen 1926, 71.

29) E. Bange: *Eine Bayerische Malerschule des XI u. XII Jh.* Wien 1923.

30) P. Perdrizet: *Le Calendier parisien a la fin du moyenage*. Paris 1933.

KRONIKA

LUBLIN. RYNEK. Rynek i ulice starego miasta, noszące dzisiaj jeszcze liczne ślady dawnej renesansowej świetności, były przez długi okres czasu upadku Lublina w wieku XVIII i panowania rządów rosyjskich terenem brudnej i zapługawionej gospodarki użytkowej miejscowej biedoty. Nie wyburzono co prawda wiele, ale z natęctwem godnym lepszego przeznaczenia obdzierano, zdrapywano, zasmarowywano wszelką dekorację, bogactwo inwencji pierwotnej, jak gdyby chcąc wszystko sprowadzić do jednego ubożego i niepociągającego mianownika. — Dzisiaj jednak, patrząc wnikliwie w piękne ściany rynku i ulic, licząc się z wymogami nowoczesnego miasta, zarówno urbanistycznymi jak i turystycznymi — porównując jednocześnie dochowane materiały ikonograficzne z niedawnego stosunkowo czasu, jak rysunki Lerue z inwentaryzacji Stronczyńskiego, poniekąd dochowane fotografie, a nawet malowane i sztychowane wizerunki miasta z XVII i XVIII wieku, nasuwa się nieodparta konieczność podjęcia akcji oczyszczenia i wydobywania dawnych cech stylowych w kompleksie rysunkowym. Ułatwia to zadanie fakt, że stare miasto lubelskie pozostało dziś na uboczu, pominięte przez rozwój życia bieżącego.

RADA ARTYSTYCZNA. Inicjatywę i przeprowadzenie tych zamierzeń podejmuje powstała [przed rokiem przy Zarządzie Miejskim Rada Artystyczna. Dysponując doborem ludzi odpowiednio przygotowanych i zamilowanych w starożytnictwie lubelskim, oraz pewnymi środkami pieniężnymi, przystępuje — po uprzednim przygotowaniu archiwalnym — do opracowania programu prac restauracyjnych dla kamienic w rynku. Po większej części łączą się one z poważnymi robotami konserwatorskimi około zabezpieczenia domów. — Przychodzi z pomocą inicjatywa prywatna. — Jako pierwszy poddany zostanie zabiegom dom, ongiś S. Klonowicza, z podwórcem arkadowym, renesansowy, przebudowany w XVIII w. W roku bieżącym jeszcze kilka sąsiednich.

DAWNA WINIARNIA Z DEKORACJĄ MALARSKĄ z XVI w. Niewątpliwie jednym z cenniejszych odkryć w rynku, jakie ukazały się przy powierzchniowych badaniach wstępnych, jest lokal starej winiarni w kamienicy t. zw. Lubomelskiej. Mieści się on w przyziemiu i składa się z dwu izb podłużnych beczkowo sklepionych, łączących się pierwotnie zapomocą zamurowanego dziś wejścia wprost z rynkiem. Jedna z izb posiada kapturowy kominek, oraz ściany i sklepienie pokryte dekoracją malarską. Wyszukany rysunek renesansowych motywów roślinnych ujmuje w bogatych splotach sceny figuralne i tablice z napisami. Napisy łacińskie, pisane renesansową majuskułą i niemieckie, pisane gotykiem, zawierają okolicznościowe sentencje i przysłowia. Sceny figuralne, trudne w chwili obecnej do ścisłego określenia ze względu na pokrywający je brud i zawilgocenie, są treści obyczajowej, a może nawet sądząc po treści napisów frywolne. Na sklepieniu w podłużnej ramie naga postać «Fortuny», stojącej na kuli z wydętym żaglem. Wiąż tematowa wszystkich scen, zasób szczegółów narracyjnych, wskazują, wraz z zespołem form malarskich, na 2-gą połowę XVI w., jako epokę powstania tego interesującego zabytku malarstwa ściennego. Doprowadzenie malowideł drogą pieczołowitej restauracji do stanu czytelności pozwoli w przyszłości niewątpliwie na szerokie rozwinięcie i wyczerpujące określenie podanych tutaj szczyptych wiadomości. Zawczasu jednak podkreślić należy, że wobec ubóstwa zachowanych odpowiedników plastycznych bogatej literatury obyczajowej złotego wieku — malowidła winiarni lubelskiej stanowić będą jeden z bardziej interesujących przyczynków.

J. D.

L W O W. SEKCJA HISTORJI SZTUKI I KULTURY TOWARZYSTWA NAUKOWEGO. Na posiedzeniu Sekcji Historji Sztuki i Kultury w dniu 28 listopada 1935 r. pr. inż. Feliks Markowski przedstawił pracę p. t. «Pałac w Nadwórnej»

projektowany przez M. Knackfusa, architekta J. K. M. Stanisława Augusta». Referent omówił plan, znajdujący się w zbiorach Instytutu Architektury Polskiej Politechniki Lwowskiej, przedstawiający, jak mówi nagłówek «Nouveau Plan du bel (?) Etage du Palais du Nadworna», a zaopatrzony napisem: «M. Knackfus—Capit m. p.». Rysunek ten jest kopją, wykonaną w 1882 r. zapewne na zlecenie prof. J. Zacharjewicza według oryginalnego, kompletnego projektu, który niewiadomo gdzie się znajduje. Znana jest bowiem tylko kopja, przedstawiająca sam rzut piętra.—W założeniu swem pałac ten miał być obszerny, symetryczny, silnie rozczłonkowany, albowiem oprócz osiowych występów, projektowane były u węglów cztery narożnice, typowe dla staropolskich dworów i pałaców. Znamienne jest przytem, iż u podjazdu, między środkowym występem a narożnikami znajdować się miały dwa podcienia, każdy z czterema kolumnami. Oprócz tych kolumn jeszcze cztery stały obok głównego wejścia, tak że w sumie u frontu stanąć miało dwanaście kolumn. Do zewnętrznego zarysu pałacu dostosowany został i podział wewnętrzny. Wyraźnie uwydatniona osiowa część budowli dzieliła cały pałac na część mieszkalną i reprezentacyjną, a niby węzeł łączyła je na sposób barokowy założona w samym środku klatka schodowa. Plan znamionuje zespolenie trzech zasadniczych elementów: a) staropolskie założenie (narożnice), b) barokowa dyspozycja (klatka schodowa w osi), c) klasycystyczne zdobnictwo (kolumnady).—Prelegent po wzmiance o genezie tego rodzaju założeń (które omawia oddzielnie w studjum pod tytułem «Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX w.» Lwów 1935), zajął się poszczególnymi komnatami piętra, wskazując, iż cała jego część mieszkalna przeznaczona była tylko dla kobiet.—Pałac taki po 1780 r. zamierzał wznieść wojewoda hr. Ignacy Cetner, zapewne dla swojej kłótiwej żony Ludwiki z Potockich. Niestety, zajęcie Nadwórnej w 1787 r. przez władze austriackie, zamierzenie to udaremniło. — To, że Cetner plany tego pałacu zamówił aż u Knackfusa, «Kapitana J. K. M. Profesora Architektury cywilney i praktyczney Akademji Wileńskiej», świadczy, iż twórczość i sława tego klasyka sięgała daleko poza Wilno, nie mniej jednak zastanawiać musi, dlaczego Knackfus, znany klasyk, projektując ten pałac założył go na sposób staropolski. Prelegent wykluczył myśl o modernizacji murów jakiegoś starego dworu, bo o tego rodzaju dworze w tych stronach nic nie wiadomo. Przy takim ukształtowaniu planu w grę wchodzić musiały: albo romantyzm epoki Stanisława Augusta, albo tradycja miejscowego budownictwa (Perehińsko, Obroszyn, Malczyce i t. p.), albo też i upodobania Cetnerów. Zapewne ich to nalegania sprawiły, że Knackfus taki właśnie nakreślił plan, przyczem archaiczność jego starał się zamaskować dwunastoma klasycznymi kolumnami. Aczkolwiek projektu tego nie urzeczywistniono, przecież plan ten dowodzi i o chlubnych zamierzeniach wojew. Cetnera i rzuca nowy promień światła na wybitną postać Knackfusa, który chociaż był cudzoziemcem, stworzył jednak plan jakby rdzennie polskiego pałacu. Jest to jeden z dowodów na to, iż czasem obcy przybysze w swej działalności artystycznej u nas jakby się polonizowali. Ponadto plan ten świadczy i o tem, że Małopolska Wschodnia, nawet po rozbiorach i po ucieleniu jej do Austrii, długo jeszcze utrzymywała stosunki — bodaj artystyczne — ze swą Macierzą jej artystami.

Ponieważ wszystko to odbywało się na podłożu stworzonym przez rządy Stanisława Augusta, przeto badacz epoki tego króla-artysty zwrócić powinien uwagę na plan opisany, tembardziej, że naprowadza on na jeszcze inne dzieło, zapewne też Knackfusa, ufundowane również przez Cetnera i też na terenie Małopolski — w Krakowcu.

Na posiedzeniu w dniu 12 grudnia 1935 r. Dr Zbigniew Hornung przedstawił pracę p. t.: «Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu». W literaturze naukowej ustalił się pogląd, że po-

posąg Zygmunta I wyszedł z pod dłuta Jana Marji zw. il Mosca albo Padovano, figura zaś Zygmunta Augusta, wstawiona do wnęki wspólnego grobowca po śmierci króla w r. 1572, zawdzięcza swoje powstanie Santi Gucci'emu. Ostatnie badania archiwalne ujawniły jednak kontrakt z dn. 6 lutego 1529 r., mocą którego pomnik Zygmunta I zobowiązał się dostarczyć Bartłomiej Berecci. Że wymieniony artysta florencki pracę powyższą istotnie wykonał, poświadcza wypłacenie mu przed dniem 31 marca 1531 r. umówionej zapłaty, oraz ta okoliczność, iż był on przede wszystkim rzeźbiarzem, a nie architektem, za którego jedynie go dotąd uważano. Po bliższym zbadaniu nasuwają się wszakże wątpliwości, czy zachowany w kaplicy Jagiellońskiej posąg Zygmunta I może być uważany za dzieło, powstałe około r. 1530. W swej strukturze artystycznej wskazuje on bowiem typowe cechy rzeźby schyłkowego renesansu. O ile mianowicie pochodzące z tego czasu pomniki, jak np. biskupa Jana Konarskiego i nieznanego kanonika w katedrze krakowskiej, lub też Wojciecha Gasztolda w Wilnie zdradzają jeszcze wyraźne tradycje średniowieczne, tak tutaj mamy do czynienia z barokowym już niemal światopoglądem. W następstwie więc należałoby przyjąć, iż w czasie rozszerzenia nagrobka, w związku z umieszczeniem posągu Zygmunta Augusta utwór Berecci'ego został poprostu usunięty i zastąpiony obecną figurą Zygmunta I. W ten sposób klucz do rozwiązania autorstwa wspólnego monumentu ostatnich Jagiellonów winno nam dać ustalenie twórcy nagrobka Zygmunta Augusta. Przeprowadzone poszukiwania źródłowe nie potwierdziły dotychczasowych hipotez, łączących utwór ten z osobą Santi Gucci'ego. Okazało się mianowicie, iż pracę tę rozpoczął jeszcze za życia Zygmunta Augusta Padovano, a po śmierci króla dzieło dokończzone zostało staraniem siostry jego Anny Jagiellonki. Uderzające pokrewieństwo, a nawet identyczność kompozycyjnego schematu obu tych posągów, nie pozwala wątpić, że zawdzięczają one swoje powstanie sędziwemu mistrzowi Janowi Marji, któremu musieli niewątpliwie w pracy tej pomagać uczniowie lub pomocnicy. Pod względem wartości artystycznej ustępuje bowiem omawiany nagrobek znacznie poprzednim dziełom padewskiego twórcy.

Na posiedzeniu w dniu 30 stycznia 1936 r., przedstawił Dr Tadeusz Mańkowski referat p. t.: «Lwowskie malarstwo cechowe na przełomie XVI i XVII wieku». W pierwszej połowie XVI w. niema mowy jeszcze o organizacji cechowej malarzy. Na lwowskie malarstwo w tym czasie składały się różnorodne elementy sztuki Zachodu i Wschodu. Pierwszą reprezentowali Polacy i Niemcy, drugą Ormianie i Rusini. Referent, na przykładach mało znanych obrazów z lwowskich zbiorów i kościołów, zilustrował krzyżowanie się wzajemne zachodnich i wschodnich elementów sztuki w czasie, kiedy malarze ormiańscy zdobili obrazami kościoły rzymsko-katolickie, a motywy sztuki Islamu wkradały się do iluminowanych antyfonarzy katolickich klasztorów. Epoka potrydencka i prądy kontrreformacji przyniosły zmiany w tym stanie rzeczy. Malarze katoliccy zyskiwali na znaczeniu. Byli nimi zapewne uczniowie Augustyna Błażejowica, twórcy obrazów w dawnym wielkim ołtarzu katedry lwowskiej, dwaj odznaczeni królewskim serwitoratem malarze: Wojciech Stefanowski i Jan Szwankowski. Ten ostatni w oparciu o arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego stał się promotorem bractwa malarzy katolickich we Lwowie. Referent odszukał nieznaną dotąd przywilej Zygmunta III z r. 1595, którym zezwolono na założenie stowarzyszenia malarzy katolickich. Po tym przywileju nastąpiły dwa inne: arcyb. Solikowskiego z r. 1596, zatwierdzone przez króla i nuncjusza apostolskiego, oraz ordynacja lwowskiego urzędu radzieckiego dla cechu malarzy z roku 1598. Na tle przywilejów stwarzających organizację ekskluzywnie katolicką rozgorzała zawzięta walka między malarzami katolickimi z Szwankowskim na czele, a schizmatyckimi, którym przewodził Paweł Bogusz, zakończona dekretem Zygmunta III z r. 1600, dopuszczającym także malarzy ormiańskich do cechu. Referent sta

rał się zrekonstruować działalność i zidentyfikować dzieła pędzla malarzy epoki walki o organizację cechową we Lwowie na przełomie XVI i XVII w., oraz scharakteryzować wpływy działające na ówczesne malarstwo lwowskie, którego przedstawicielami w tym czasie byli, prócz Szwankowskiego, Józef Szolc Wolfowicz, Jan Ziarno i inni, dalej Francuz Jan Gallus i Włoch Piotr Mordessi, zaś po stronie schizmatycznej Paweł Bogusz i Ławrysz Puchalski.

Na posiedzeniu dnia 27 lutego 1936 r. prof. dr Mieczysław Gębarowicz przedstawił pracę p. t.: «Nieznany portret króla Zygmunta III». W zbiorach Galerji obrazów w Augsburgu znajduje się (pod n-rem inw. 259) obraz, oznaczony jako portret nieznanego księcia, wykonany przez anonimowego artystę flamandzkiego ok. 1620 r. Jest to płótno znacznych rozmiarów (2.19×1.39 m) i przedstawia w naturalnej wielkości stojącego na tle architektury i pejzażu mężczyznę lat średnich, w zbroi z orderem Złotego Runa na szyi i z odkrytą głową; w prawej ręce krótka laska dowódcy wojskowego, szyszak z pióropuszem spoczywa obok na stole. Pierwszy rzut oka na rysy portretowanego przekonywuje nas niewątpliwie, że jest to portret króla Zygmunta III, co znajduje poparcie w proveniencji muzealnej obrazu. Pochodzi on z zamku w Neuburg nad Dunajem, który był siedzibą późniejszego elektora Fryderyka Wilhelma Augusta i jego pierwszej żony Anny Katarzyny Konstancji, jedynej córki Zygmunta III; królowa ta w swej bogatej wyprawie wniosła rodzinie Wittelsbachów cały szereg swych portretów rodzinnych, oraz dzieł sztuki i przemysłu artystycznego, które zachowały się po dziś dzień w zbiorach południowo-niemieckich. Portret nasz ze względu na bezpośredniość ujęcia i poziom artystyczny zajmuje poczesne miejsce w rzędzie polskich podobizn historycznych, to też zasługuje na bliższe zdefiniowanie. Data jego powstania da się stosunkowo łatwo ustalić, dzięki uwzględnieniu odznaki Złotego Runa, którą król otrzymał w roku 1601 oraz przy pomocy opartego na tym obrazie sztychu Egdiusa Sadelera, opatrzonego datą 1604 roku. Natomiast kwestja autorstwa narazie rozwiązać się nie da, w szczególności osoba P. Soutmana, który występuje w Haarlemie od r. 1628, jako polski malarz nadworny, budzi w danym wypadku poważne wątpliwości.

Następnie kons. dr Józef Piotrowski wygłosił referat ilustrowany licznymi fot. p. t.: «Fryderyk Bauman, architekt i rzeźbiarz polski w okresie klasycyzmu i romantyzmu». Na szerszem tle dziejowem przedstawił referent genezę gotyku romantycznego, oraz wybitnie francusko-włoskiej, architektoniczno-dekoracyjnej sztuki B., która wyrobiła się i do pełnego doszła rozwoju w ośrodkach i pod wpływem najwyższej naszej ówczesnej kultury dworskiej. Według źródeł archiwalnych, jego nauczycielem architektury był architekt warszawski, prof. Piotr Aigner, a rzeźby—nadworny rzeźbiarz St. Augusta, Jan Graaf, pod którego kierunkiem pracował na zamku i w Łazienkach. Na podstawie materiału archiwalnego, oraz analizy porównawczej i krytycznej, ustalił ref. długi szereg miejscowości, w których zachowały się architektoniczno-rzeźbiarskie dzieła B., odznaczające się swoistymi, wyróżniającymi go cechami i wytwornością stylu Stan. Augusta. Po Warszawie pracował B. na dworach Czarotoryskich (Puławy), Wodzieckich (Igołomia), Lubomirskich (Łańcut), Dzieduszyckich—Morskich, Potockich, Ponińskich, Strachockich, Mnisków, Brześcińskich, Uruskich, Ossolińskich i inn. Początkowo budował i ozdabiał pałace sztukaterjami według projektów i pod kierunkiem Piotra Aignera, później zaś wykonał mniejsze zwłaszcza budowle, a głównie przebudowy i dekoracje fasad pałaców i kamienic według pomysłów własnych. Wzory do ozdób przeważnie konstrukcyjnych czerpał z ornamentyki i mitologii staroklasycznej, a także z pierwszorzędnych wyrobów sztuki stosowanej klasycyzmu franc., t. j. stylu L. XVI i empiru. Tematyka jego obejmowała rzeźby figuralne, oraz stylizowany i naturalistyczny ornament roślinny i zwierzęcy, urny, wazony na postumentach, tudzież ozdoby geome-

tryczne i architektoniczne, gotyckie, ożywione nierzadko motywami romantycznymi, jak lutnie z wieńcami, konwalje, strzały, amorki z girlandami i t. p. Był B. typowym przedstawicielem swej epoki i jakkolwiek działał długo na terenie zaboru austr. i sam był Niemcem z pochodzenia, ożeniony w Łańcucie z emigrantką franc., nie ulegał wpływowi wiedeńskiemu, albowiem dwory, dla których pracował, oddane były duszą i sercem sztuce franc.-włoskiej i ang. Sztuka wiedeńska I poł. w. XIX była zresztą również pochodną sztuki francuskiej. Plon około 60-letniej działalności B. jest bardzo obfity i nadaje na dużej przestrzeni kraju, od Warszawy przez Puławę, Igołomę, Kraków, Łańcut, Lwów, aż do wschodnich rubieży Małopolski, właściwego ówczesnej epoki, polskiego, „stanisławowskiego” wyrazu stylowego, licznym, zachowanym jeszcze zabytkom architektury i rzeźby dekoracyjnej.

ŁUCK — MUZEUM WOŁYŃSKIE.

Dobre podstawy finansowe, na których opiera się byt Muzeum wołyńskiego sprawiły, że w ciągu dwu lat 1933 — 35 liczba okazów wzrosła w dwójnasób. Utworzono w Muzeum pracownię, w której zpreparowano i zrekonstruowano kilkadziesiąt okazów kafil z XV — XIV w., pochodzących z terenu Wołynia, przygotowano cały szereg okazów z działu prehistorji i poddano konserwacji większą ilość eksponatów żelaznych. Z ramienia Muzeum p. Z. Leski przeprowadził badania cmentarzyska z okresu rzymskiego z V wieku, w Derewianem p. rówieńskiego, oraz stanowisk garncarskich w Kuleczynie p. łuckiego.

Komisja Muzealna Wołyńskiego T-wa Przyjaciół Nauk, do którego należy obecnie Muzeum Wołyńskie, odbyła w roku ubiegłym jedno posiedzenie naukowe, na którym dr J. Dutkiewicz, kierownik Muzeum, przedstawił referat p. t. «Rozwój kafilarstwa wołyńskiego», na podstawie okazów znajdujących się w zbiorach Muzeum, z uwzględnieniem odkrytych na terenie Łucka pieców kafilarskich (hornów), a pan Z. Leski zapoznał zebranych z rezultatami swych badań nad cmentarzyskiem w Derewianem, przedstawiając znalezione tam urny i misę brązową rzymską, charakteryzując jednocześnie znaczenie tego znaleziska dla poznania sfery zasięgu wpływów rzymskich na terenie Polski.

J. D.

PULAWY.

Po przeprowadzonej restauracji pałacu «Marynki», dobiegają do końca roboty konserwatorskie około sali «Kamiennej» («Muzyki») i «Gotyckiej» w głównym pałacu oraz «Domku Gotyckiego». W następnej kolei pójdą: «Pawilon chiński» i «Świątynia Sybilli». Celem podjętej regeneracji pawilonów ogrodowych w Puławach jest obudzenie tkliwej pamięci i współczesnego szacunku dla wielkiego dzieła Izabelli Czartoryskiej.

J. D.

WARSZAWA. TOWARZYSTWO NAUKOWE WARSZAWSKIE.

Na posiedzeniu Wydziału II, które odbyło się dn. 13.I, b. r., prof. dr Z. Batorski przedstawił pracę p. t.: „Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta”. — Pobyt Pillementa w Warszawie jest jednym z ważnych epizodów jego życia, bo należy do wczesnego okresu i rozkwitu zdolności artysty. Przypada on na lata 176—1767 i łączy się z pierwszemi porывami miłośnictwa sztuki i z monarszemi ambicjami Stanisława Augusta. — W służbę króla wszedł Pillement za pośrednictwem Bacciarellego, który w jesieni r. 1764 przebywał w Wiedniu i tak samo, jak Pillement, pracował tam dla Marji Teresy. Działalność artysty francuskiego, cieszącego się wówczas szerokim powodzeniem w zakresie chińszczyzny i krajobrazu objęła głównie dekorowanie pokoi w Zamku królewskim w Warszawie i w Zamku Ujazdowskim. Z kompozycyj jego, ornamentalno-fantazyjnych, nic się nie dochoowało na miejscu. Pojęcie, jak mogły w Zamku wyglądać ściany królewskiego gabinetu,

t. zw. do pracy, dają dwa piękne kolorowane projekty, znajdujące się w Zbiorze graficznym po Stanisławie Auguście, w Bibliotece uniwersyteckiej w Warszawie. Przedmiotem ich są motywy pseudoegejskiej flory i fauny, festony i treillage, w połączeniu z medaljonami portretami kobietami.—Okazałe dzieło Pillementa z zakresu tego rodzaju dekoratorstwa, częścią oparte na podobnych motywach, z wkładkami scen chińskich, a częścią odtwarzające realistycznie zwierzęta, ptactwo i krajobraz, znajdują się w Muzeum miejskim Petit Palais w Paryżu. Składają się na nie cztery olejno malowane *panneaux* wielkich rozmiarów. Zdobiły one wspólnie wnętrze pałacu Mniszków w Wiśniowcu.—Krajobraz pillementowski jest reprezentowany na Zamku w Warszawie czterema płótnami, wypełniającymi cztery apartamenty w dwóch pokojach, apartamentach niegdyś Księcia Podkomorzego, obecnie Kancelarii cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej.—Próbki swych zdolności do kompozycji treści figuralnej złożył Pillement z okazji wyposażania wnętrza Zamku w obrazy tego rodzaju. Posiada je zbiór graficzny po królu.—Tematem 5 rysunków jest koncert, ukazany w tylokrotnym, rozmaitem ujęciu, przez 17 zaś innych kart przesuwają się, również w odmianach, sceny z tych opowieści antycznych, które w czterech znanych obrazach namalowali dla Zamku warszawskiego Hallé, Lagrenée starszy i Vien. Pokrewieństwo wewnętrzne między rysunkami a obrazami jest widoczne, gdyż wszyscy komponowali podług wytycznych króla. Uderza zaś przytem szczególnie niespodzianie, że obraz Viena, przedstawiający Cezara przed posągiem Aleksandra Wielkiego, okazuje się powtórzeniem kompozycji Pillementa. Wszystkie te prace towarzyszyły projektowi przedsięwziętych architektonicznych zmian na Zamku, kształtowanych przez Louisa. Poza tą serją zostały 2 karty, pod niewątpliwym wpływem króla, poświęcone przez Pillementa chwale poety polskiego, prawdopodobnie Kochanowskiego (uwiecznienie go na Parnasie przez Apollina) i Jana III (uwiecznienie przez Minerwę jego popiersia).—Wielostronnie uzdolniony, tak zwłaszcza przedstawiony przez Bacciarellego, daje się Pillement poznać tylko z fragmentów przypuszczalnie szerszej zastosowalności artystycznej na dworze Stanisława Augusta. Wywiózł z Warszawy tytuł malarza nadwornego, którym się reklamował po świecie, szczególnie zanim go w podobny sposób odznaczyła królowa francuska, Marja Antonina. Trzyletni pobyt w Warszawie mistrza chińszczyzny, krajobrazu i kwiatów dał podnieść miejscowemu dekoratorstwu. Naśladowcą Pillementa stał się Jan Ścisło (dwa obrazy w Muzeum Narodowym w Warszawie z r. 1768).—Referat był ilustrowany oryginałami rysunków, wypożyczonymi z Gabinetu Rycin warszawskiej Biblioteki uniwersyteckiej.

NOWY NABYTEK GABINETU RYCIŃ BIBLIOTEKI UNIWERSYTECKIEJ w WARSZAWIE.

Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej wzbogacił ostatnio swe zbiory cennym nabytkiem w postaci kolekcji ok. 220 rycin «chiaroscuro», zebranej przez D-ra Izydora Krzemickiego we Lwowie. Kolekcja ta, nabyta od rodziny po śmierci jej właściciela, stanowi tem cenniejszy dla Gabinetu Rycin materiał, że jest znakomitą uzupełnieniem zbiorów z tego zakresu, w Gabinecie Rycin już się znajdujących. Zebrana mniej więcej w okresie ostatniego dziesięciolecia przed wojną światową, przedstawia dość rzadką całość, obejmuje bowiem nie tylko początki zjawienia się nowej techniki — wielobarwnego drzeworytu — w I poł. XVI w., ale daje przegląd rozwoju tej techniki w XVI i XVII w., jej wreszcie upadek i wpływy, jakie wywarła w późniejszych epokach oraz w różnych środowiskach, nawet i na inne techniki graficzne.

Zasadniczą jednak i najcenniejszą część zbioru stanowią dzieła artystów włoskich z XVI i I poł. XVII w. jak: Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Nicolo Vicentino, Giuseppe Scolari (drzeworyty czarne), Andrea Andreani, Bartolomeo Coriolano,

z późniejszych — A. M. Zanetti. — Z naśladowców techniki *chiaroscuro*, którzy w późniejszych okresach pragnęli wskrzesić ten rodzaj grafiki, łącząc go nawet z techniką sztychu i akwaforty, reprezentowani są w kolekcji I. Krzemickiego: N. Le Sueur, J. B. Jackson, E. Kirkall.

Kolekcja zawiera szereg warjantów tych samych drzeworytów, odbitych w różnych kolorach, lub też stanów przygotowawczych, odbijanych z mniejszej ilości desek. Jest też parę przykładów dwóch drzeworytów, wykonanych przez różnych artystów według tej samej kompozycji malarza czy rysownika (np. dwa drzeworyty przedstawiające Ucieczkę Clelii wedł. Maturino, wykonane przez Niccolò Vicentino i Andrea Andreani'ego). Zespół tego rodzaju warjantów jest w dużym stopniu instryktuwny, jeśli chodzi o studia techniki i osiągnięcia efektów, drogą np. bardziej malarskiego lub też rysunkowego potraktowania pierwowzoru. Na specjalną wzmiankę zasługują m. in. 4 przepyszne, różne odbitki o tonach zielonych i brązowych, «Dio- genesa» Ugo da Carpi lub w kilku różnych odcieniach odbite «Uzdrowienie trędotatych» Niccolò Vicentino — jedno i drugie według Parmigianina.

Na wielu rycinach z kolekcji I. Krzemickiego, zakupowanych przeważnie na aukcjach zagranicznych, znajdują się pieczętki dawnych właścicieli, stwierdzające przynależność niegdyś tych obiektów do rozmaitych znanych kolekcji europejskich. Jest to czasem dodatnią, niekiedy ujemną legitymacją ryciny. Znajdujemy tam egzemplarze, pochodzące np. ze zbioru Lanna w Pradze, z kolekcji Sir Joshua Reynolds'a (ostemplowane przez egzekutorów testamentu), oraz z szeregu innych kolekcji podanych, lecz nie zidentyfikowanych przez Lugt'a (*Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes*. Amsterdam 1921).

Stan konserwacji zbioru jest b. dobry; ryciny są dobrze zachowane i umieszczone na kartonikach tylko na zawiasach według przyjętych zasad konserwatorskich.

Dołączony do zbioru mały, odręczny katalog kartkowy, sporządzony przez dawnego właściciela zbioru, dostarcza cennych nieraz informacji o proveniencji poszczególnych rycin, dacie zakupu i zapłaconej cenie.

W zbiorach Gabinetu Rycin znajdowało się dotąd tylko kilka rycin tego rodzaju w kolekcji królewskiej oraz większy zespół, ok. 90 rycin w kolekcji Stanisława Potockiego, ofiarowanej Uniwersytetowi w r. 1818, gdyż St. Potocki, jako ówczesny Minister Oświaty, spowodował zakup zbioru królewskiego od spadkobierców króla dla tworzonego w Warszawie Uniwersytetu.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności te dwie jedyne w Polsce tego rodzaju kolekcje: publiczna — Gabinetu Rycin, i prywatna — I. Krzemickiego, znakomicie wzajemnie się uzupełniają. Dzieła artystów mniej lub wcale nie reprezentowanych w zbiorach Gabinetu Rycin posiada właśnie zbiór Krzemickiego i odwrotnie, zawiera on mniej prac tych autorów, którzy bardziej wyczerpująco w zbiorze St. Potockiego są przedstawieni.

Dział ten drzeworytu barwnego nie jest dziś jeszcze w Gabinetzie Rycin zbiorem kompletnym, nawet w połączeniu z zasobami kolekcji St. Potockiego i królewskiej — brak w nim np. takich dzieł, jak «połów cudowny» Ugo da Carpi, według kartonu Rafaela; słabo jest też reprezentowana wczesna grafika niemiecka. Jednak w całości stanowi pozycję poważną w zbiorach Gabinetu Rycin, który zamierza w niedługim czasie urządzić z tego materiału większą wystawę, aby dać możliwość nie tylko bliżej zainteresowanym, ale i szerszej publiczności zapoznać się z tym pięknym i ciekawym działem grafiki dawnej.

St. M. Sawicka

WŁODZIMIERZ — CERKIEW ŚW. BAZYLEGO.

W czasie przygotowań do remontu, poczyniono badania dolnych partii północnego portalu romańskiej cerkiewki z XIII wieku na rzucie oktokonchoidalnym, jedynej tego rodzaju budowli na ziemiach polskich. Jak było do przewidzenia,

dolne — zatynkowane dziś — partje tego portalu, którego atektoniczność wskazuje na późniejsze przedstawienia, kryją cały szereg fragmentów kamiennych o motywach dekoracyjnych romańskich. Ich wyjęcie i oczyszczenie umożliwi w przyszłości rekonstrukcję pierwotnej formy tego cennego zabytku romańsko-wschodniej dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej.

J. D.

ZAMOŚĆ — RYNEK.

Podjęta w roku ubiegłym akcja w kierunku ożywienia zapomocą środków malarskich ścian pięknego renesansowego rynku w Zamościu, wypowiedziała się już na dwu blokach rynku, kraszac poszczególne elewacje kamienic barwami według skali Le Corbusier, a w roku bieżącym powstaje przy Zarządzie Miejskim w Zamościu specjalna komisja, której zadaniem będzie — po zastosowaniu specjalnych prób — kontynuować zaczęta robotę, połączoną jednocześnie z unikliwą restauracją i pielęgnacją wyglądu poszczególnych domów.

J. D.

Z KRONIKI ŻAŁOBNEJ.

Ś. P. PROF. DR. WŁADYSŁAW KOZICKI.

Dnia 11 stycznia b. r. zmarł we Lwowie po dłuższej chorobie ś. p. Dr Władysław Kozicki, emerytowany profesor historii sztuki nowożytnej Uniwersytetu Jana Kazimierza. Ś. p. Kozicki urodził się w r. 1879. Na uniwersytecie lwowskim studjował prawo i filozofję. Stopień doktorski uzyskał w r. 1906 na podstawie rozprawy «Św. Sebastjan. Studium porównawcze z dziejów sztuki włoskiej». Był uczniem Jana Błoza Antoniewicza i pod jego wpływem zajął się przedewszystkiem studjami nad renesansem włoskim. Jako pierwszy dojrzały owoc swoich studjów wydał w r. 1908 monografię «Michał Anioł». Walory naukowe i literackie tej pięknej książki zapewniły jej wpływ kształcący na szerokie kręgi polskiej inteligencji.

Wcześniej rozpoczął ś. p. Kozicki pracę na polu krytyki artystycznej. Uprawiał ją systematycznie i z dużym talentem na łamach lwowskiej prasy przez długi szereg lat. Położył w tej dziedzinie wielkie zasługi dzięki obiektywizmowi i wytrwałości swoich sądów, trafnie wyróżniających dzieła istotnych talentów, które witał zawsze z szczerym zapalem. W roku 1912 ważniejsze swoje studia krytyczne zebrał w książce «W gaju Akademosa».

W tym czasie pracował także ś. p. Kozicki gorliwie na terenie konserwatorstwa. Wchodził w skład Głównego Konserwatorów Galicji Wschodniej, zrazu jako referent ochrony zabytków w Wydziale Krajowym, później od roku 1912, jako członek i sekretarz.

Po ustąpieniu prof. Antoniewicza w jesieni 1922 r. ś. p. Kozicki habilitował się na uniwersytecie lwowskim na docenta historii sztuki nowożytnej. W krótki czas potem opracował monograficznie twórczość Donatella. Praca ta niestety nie znalazła dotąd nakładcy i pozostaje w rękopisie. W cztery lata po habilitacji ś. p. Kozicki zostaje mianowany profesorem nadzwyczajnym historii sztuki nowożytnej. Zwolniony wreszcie od ciężaru obowiązków urzędniczych, rozpoczął wówczas ś. p. Kozicki żywą działalność uniwersytecką. W wykładach swoich zaznajamiał licznych zawsze słuchaczy z dziejami wczesnego i dojrzałego renesansu we Włoszech, które to dzieje znał znakomicie, jak nikt drugi w Polsce, po Antoniewiczu. W seminarjum zaś, którego był kierownikiem, wiele czasu i uwagi poświęcał sztuce innych krajów i czasów, zwłaszcza malarstwu europejskiemu 19-go wieku. Niespodziewany kres działalności profesorskiej ś. p. Kozickiego położyło zniesienie przez Ministerstwo w r. 1933 zajmowanej przez Niego katedry. Cios ten boleśnie dotknął ś. p. Profesora, który pracy uniwersyteckiej oddawał ochotnie najlepsze swoje siły.

W okresie swojej profesury ś. p. Kozicki ogłosił szereg studjów i rozpraw z zakresu współczesnej sztuki polskiej, drukowanych bądźto w «Sztukach Pięknych», bądź też jako osobne tomy w wydawnictwie «Monografie Artystyczne», redagowanym przez Mieczysława Tretera. Z malarzy ś. p. Kozicki opracował w tym czasie krytycznie twórczość Filipkiewicza, Jarockiego, Mehoffera, Pautscha i Sichulskiego, z rzeźbiarzy dzieła Szukalskiego i Wittiga. Wittigowi prócz rozprawy w «Sztukach Pięknych», poświęcił w r. 1932 obszerniejszy zarys monograficzny p. t. «Edward Wittig. Rozwój i twórczość».

Równocześnie z tą działalnością krytyczną ś. p. Kozicki pracował nieustannie nad monografią historyczno-artystyczną, zakrojoną na szeroką skalę, o Henryku Rodakowskim. Rodakowskiem zajmował się oddawna. Wyniki swoich badań nad twórczością tego artysty opublikował po raz pierwszy w formie syntetycznej już w r. 1924, w pierwszym roczniku «Sztuk Pięknych». Po przejściu na emeryturę ostatnie lata życia poświęcił ukończeniu i przygotowaniu do druku tej najważniejszej pośród swoich prac, którą z pewnością zapisał trwale swe imię na kartach polskiej historjografji artystycznej, tak jeszcze dziś ubogiej.

W zakończeniu tego zarysu biografji naukowej ś. p. prof. Kozickiego należy przynajmniej wspomnieć o tem, że krytyka artystyczna i historja sztuki nie wyczerpywały w zupełności Jego zasobów duchowych, że wiele miejsca zajmowały w Jego duchowości, ukształtowanej w niejednym rysie przez atmosferę neoromantyzmu «Młodej Polski», zainteresowania i prace literackie. Należy także powiedzieć, że ś. p. Kozicki, zasłużony badacz twórczości artystycznej polskiej i obcej, był człowiekiem rzadkiej naprawdę dobroci i prawości. Pamięć o Nim nigdy nie zgaśnie w sercach jego przyjaciół i uczniów.

J. G.



Bulletin d'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 1936

Vol. 4. No 3.

Sommaire.

I. La collection de la Section des Levées de l'Institut de l'Architecture Polonaise et de l'Histoire de l'Art de l'École Polytechnique à Warszawa. L'architecture en bois	p. 141
II. J. Szablowski — Le château de Żywiec	" 153
M. Muszyńska-Krasnowolska — L'église Ste Catherine à Kraków (résultats des dernières recherches).	" 171
J. Żarnowski — L'Exposition de Titien à Venise	" 193
A. Renc — Le Laboratoire Chimique des Musées de l'État à Berlin.	" 204
M. Walicki — Les publications récentes du domaine de l'art médiéval en Pologne	" 210
Chronique	" 223

COMITÉ DE RÉDACTION: MM. Oskar Sosnowski, Witold Kieszkowski, Franciszek Piaścik, Juliusz Starzyński, Michał Walicki, Jan Zachwatowicz.

RÉDACTEUR: Witold Kieszkowski.

CORRESPONDANTS PERMANENTS: Szczesny Dettloff (Poznań), Tadeusz Dobrowolski (Katowice), Józef Dutkiewicz (Lublin), Karol Estreicher (Kraków), Zbigniew Hornung (Lwów), Ksawery Piwocki (Wilno), Jan Żarnowski (Paris).

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. 4): 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.

ROCZNIK III. Str. 398 + XXXV, z licznymi ilustracjami w tekście.

Do nabycia w Administracji Biuletynu — Warszawa, Koszykowa 55.

Cena Rocznika — Zł. 8.

WILANÓW

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

(Studja do dziejów sztuki w Polsce, t. V, Varsoviana 2).
SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE.

Cena Zł. 6.

WIT STOSZ

Ks. S. DETTLOFF: U źródeł sztuki Wita Stosza. Warszawa 1935. Str. 99 i 38 ilustracji.

(Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej, t. IV).

SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE.

Cena Zł. 6

MEBLE KOLBUSZOWSKIE

STEFAN SIENICKI: Meble Kolbuszowskie. Warszawa 1936. Str. 158 + 52 tabl. + 1 tabl. barwna i 52 ryc. w tekście.

(Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej t. V).

SKŁAD GŁÓWNY-INSYTUT WYDAWNICZY BIBLIOTEKA POLSKA -
WARSZAWA
