

PRZEMYSŁ
RZEMIOSŁO
SZTUKA



ZESZYT 3-4

ROCZNIK 3

KRAKÓW · 1923 ROK

**KOMPLET FOTOGRAFJI
MEBLI KRAKOWSKICH**

ZDJĘCIA NAJCIEKAWSZYCH
SPRZĘTÓW ZNAJDUJĄCYCH
SIĘ W DOMACH KRAKOWA
73 SZTUKI W FORMACIE 13/18

DO NABYCIA W REDAKCJI
„PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA“
W KRAKOWIE, UL. SMOLEŃSKA L. 9

„MECHANIK“

MIESIĘCZNIK
ILUSTROWANY
POŚWIĘCONY SPRAWOM
„TECHNIKI“

REDAKCJA I ADMINISTRACJA
WARSZAWA, FREDRY L. 2.

**NOWOŚCI KARTOGRAFICZNE
„ORBISU“**

NIEMCY, format 240×220 cm, w 6 sekcjach osobne wydania fizyczne i polityczne, uwzględniają wszystkie zmiany do r. 1923 (cena zasadn. 21.—).

ZIEMIE KARPACKIE, (Czechosłowacja, Węgry, Rumunja), format 160×110 cm, w 2 sekcjach, wydanie fizyczne z wyraźnie zaznaczonymi granicami politycznymi 1923 (cena zasadn. 8.—).

EUROPA WSCHODNIA (Związek Rzeczyposp. Sowieckich, Finlandji, Łotwy, Litwy, Polski Rumunji i Bałkanu), format 220×200 cm, w 6 sekcjach, wyd. fizyczno-polityczne (druk na ukończeniu, cena zasadn. 21.—).

W opracowaniu **ZIEMIE NADBAŁTYCKIE** (Skandynawja, Danja, Póln. Niemcy i Polska, Litwa Łotwa, Finlandja), format 220×160 cm, w 4 sekcjach, wyd. fizyczno-polityczne.

Z podręcznych map wyszła niedawno: **SZKOLNA** mapa Polski prof. Korbla i Sawickiego, 1:3,000 000 wymiaru 50×35 cm, oparta na najnowszym spisie ludności i traktatach granicznych, wielokolorowa, o bardzo bogatej i wszechstronnej treści (cena zasadn.—90).

**TOWARZYSTWO
MIŁOŚNIKÓW
KSIĄŻKI**

KRAKÓW, UL. SMOLEŃSK 9

**POŚREDNICZY W SPRAWACH WY-
DAWNICZYCH, BIBLIOTECZNYCH,
BIBLIOGRAFICZNYCH**

**OCENIA KSIĘGOZBIORY I RZADKIE
DRUKI, SZTYCHY**

**ZBIERA WIADOMOŚCI O NIEZNA-
NYCH BIBLIOTEKACH I T. P.**

**W KAŻDĄ SOBOTĘ T. M. K. URZĄDZA
AUKCJĘ KSIĄŻEK, SZTYCHÓW I T. P.**

PRZEMYSŁ RZEMIOSŁO SZTUKA



ROCZNIK III. NUMER 3—4

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJ-
SKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO
W K R A K O W I E 1923 R O K U

ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO
IMIENIA DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1923 ROKU

ŚLĄSKA WYTWÓRCZOŚĆ CERAMICZNA W XVIII. W.

(Dokończenie).



PRZYTOCZONY rys dziejów rękodzielni pruszkowskiej ułatwi zaznajomienie się z jej wytwórczością artystyczną. W porównaniu z wielokrotnie mniejszą fabryką w Glinicy, Pruszków wydaje się rzecz można więcej „europejskim“; mniej w wyrobach jego przejawia się charakter miejscowy, tak nieraz żywy w Glinicy, mniej też wyczuć jest sama natura tworzywa t. j. fajansu czy kamionki, dla których rękodzielnia czerpie wzory z współczesnych słynnych manufaktur porcelany. Stąd też pochodzi ta niespotykana indziej śmiałość w szcegółowem modelowaniu wspaniałych plastycznych kwiatów i listowia, zdobiącego naczynia, możliwa w twardej porcelanie, lecz niewidziana w wyrobach fajansowych. Przejęte z porcelany rozwiewne rocaille, dekory muszlowe i chinoiserje trzymają się długo w zasobie form pruszkowskich; występują nawet wtedy, gdy echa rokokowego kształtu dawno w Europie przebrzmiały. Mimo to, w powodzi wszelakich typów naczyń, waz, talerzy, figur, pudełek i t. p. rysują się dość wyraźnie wspomniane wyżej cztery okresy; stosują się też do nich sygnatury fabryczne, w każdym okresie odmienne.

Wyroby z czasów hr. Leopolda z Pruszkowa, obejmujących 6-letni okres od założenia przezeń rękodzielni w r. 1763 aż po jego zgon w r. 1769, wykazują niezaprzeczone podobieństwo do wyrobów fabryki w Holics w północnych Węgrzech, skąd pochodzili pierwsi robotnicy, oraz słynnej rękodzielni w Strassburgu, będącej pod względem artystycznym macierzą wytwórczości holickiej. Zwłaszcza barwne muflowe malowanie na polewie w wielkie kwiaty, jak tulipany, dzwonki, goździki, niezapominajki i inne, pełne wdzięku i życia, zdobiące naczynia o kształtach prostych a starannie modelowanych, żywo przypomina sposób dekorowania wyrobów strassburskich z najświetniejszego okresu Pawła i Józefa Hannongów¹⁾; tu jedynie malowanie jest nieco cięższe i surowsze. Na palecie malarskiej przeważają barwy: intensywna żółta siarkowa, dalej nieco niejasna i mętna w związku z brunatnym rysunkiem zieleń majowa, nałożona na większych polach jak liściach i t. p. w wielkich plamach, wreszcie karminowo cieniujący róż. Pojedynczo występuje też czerwień żelazista i błękit. Do najwcześniejszych wyrobów, zapewne niezupełnie jeszcze udanych prób zalicza się okrągły talerz o polewie zmarszczonej i popękanej, zdobny w wielkie kwiaty, przypominający także wyroby z Strassburga²⁾, przechowany w zbiorach muzeum przemysłu artystycznego we Wrocławiu. Malowanie na sposób strassburski pozostaje też miarodajnym dla grupy waz, serwisów, przedmiotów ozdobnych i użytkowych, którym za wzór służyły wyroby porcelanowe, głównie z manufaktur miśnieńskiej i wiedeńskiej. Obok wielobarwnych chinoiserji pojawiają się ozdobne girlandy i bukiety z kwiatów i liści, bądź wypukło rzeźbione, bądź plastycznie nałożone. Ten sposób dekoracji, później tak charakterystyczny dla Pruszkowa, występuje już na wazach i dzbanach tego okresu³⁾, odznaczających się bogatym oprofilowaniem i ruchliwą rokokową sylwetą, przejętą z podobnych wyrobów por-

¹⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 124. Por. też barwne plansze z naczyniami strassburskimi z okresu Hannongów w *Histoire générale de la faïence ancienne française et étrangère*, par Ris Paquot, Amiens — Paris, 1874 — 1876., tabl. 108 — 111. Wyroby tam wyobrażone są bardzo zbliżone do późniejszych z Pruszkowa.

²⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 125. Średnica talerza wynosi 41,2 cm. ³⁾ Por. ilustrację przy artykule Hintzego, *Oberschlesische... Fabriken*, str. 38.

celanowych miśnieńskich z okresu Kändlera. Miśnieńskie wzory przypominają też czajniki z uszkami wygiętymi w kształt arfy¹). Obok talerzy o typie zwyczajnym powstają okazy o brzegach falistych lub też w oryginalnym kształcie trójkątnym, z wgiętymi ku środkowi bokami oraz podwójnie zaokrąglonymi końcami²). Wszystkie te naczynia pokrywa bogaty dekor malarski. Samoistna plastyka, która w następnym okresie wystąpi na czoło wytwórczości, narazie zajmuje drugi plan; figurki z tego okresu są bardzo rzadkie i niewielkich walorów artystycznych³). Stosowane później tak często nadawanie pudełkom, maselniczkom i t. p. kształtów jarzyn i owoców, spotyka się zrzadka już teraz, o czym świadczy skrzyneczka ze zbiorów muzeum wrocławskiego w kształcie wiązki szparagów leżących w koszyczku⁴). Może tutaj zaliczyć wypadnie dwa naczynia z berlińskiego muzeum przemysłu artystycznego w kształcie głów kapusty, naturalistycznie malowanych; jedna z nich spoczywa na talerzu z kwiatami, druga żółto malowana na talerzu bez nich⁵). Takie same naczynia produkowała też już dawniej rękodzielnia Hannongów w Strassburgu⁶). Sygnaturą tego okresu jest duża litera P w kursywie, barwy manganowo-brunatnej. Występujące obok tego znaku tu i ówdzie małe kółka, kreski i krzyżyki, oznaczają modelierów, wypalaczy, malarzy lub wreszcie jakiś moment, ważny dla wiadomości zarządu fabryki. Niekiedy też obok znaku I. okresu występuje też sygnatura okresów późniejszych na polewie, co tłumaczy się tem, iż niektóre okazy później były malowane⁷).

Po śmierci hr. Leopolda i chwilowem wstrzymaniu ruchu w r. 1769 następuje nowy 13-letni okres (1770 — 1783). Pod nowym właścicielem hr. Janem Karolem Dietrichsteinem rękodzielnia pruszkowska zakwita wspaniale; liczni przytoczeni wyżej robotnicy polscy, modelierzy i malarze przetwarzając wzory płynące z wielkich manufaktur porcelany osiągają prawdziwie artystyczne wyżyny. Przyczynia się do tego doborowe kompletowanie sił, o czym świadczy pozyskanie dzielnego artysty w osobie opolanina Wacława Sauera. Cała też prawie wytwórczość w przeciwieństwie do poprzedniego okresu staje nieomal wyłącznie pod znakiem plastyki figuralnej i plastycznego dekoru. Przybywa wiele tuzinów nowych modeli o typie figuralnym. Znajdują teraz wstęp do Pruszkowa tak charakterystyczne dla ówczesnych manufaktur porcelany allegorie, cykle pór roku i miesięcy, starożytni bogowie i herosi; stosownie do miejscowych upodobań powstają liczne figurki świętych, Piety, oraz pełne wdzięku typy śląskiego ludu. Pozatem za wzorem strassburskim i za pośrednictwem Holicsa mnożą się wyobrażenia zwierząt, ptaków, a zwłaszcza przepysznych owoców, jarzyn i kwiatów, których kształty stosuje się do przeróżnych pudełek, tabakierek, kałamarzy, terryn i innych naczyń. Talerze przybierają kształty palczastych liści, dekoracyjne części wielkich serwisów upodabniają się do drzew, gór, pawilonów i t. p. Pnie drzew, z konarami strojnymi w zieleń, służą za świeczniki, maselnice przybierają kształt kaczek, kuropatew, kogutów, królików, gron winnych, cytryn, melonów i in. A tam gdzie zostają zachowane kształty proste, przypominające niekiedy modne wzory naczyń chińskich, kładą się na pokrywie zamiast gałki wielkie owoce lub ulistwione gałęzie; również ucha naczyń wykonane są z konarów lub girland⁸). Stronę plastyczną podkreśla i uwydatnia pędzel malarza. Zrazu przy zachowaniu niuansów okresu poprzedniego, barwy

¹) Por. Tamże. Poza wrocławskim muzeum podobny okaz ma też muzeum prowinc. w Gdańsku (por. Prowincjal-Muzeum Danzig..., str. 11). ²) Por. ilustrację u Hintzego, Oberschlesische... Fabriken, str. 38. ³) Por. tamże dwie figurki muzeum wrocławskiego. ⁴) Por. ilustrację tamże. ⁵) Schlesiens Vorzeit, n. s., t. I., str. 160. ⁶) Stöhr l. c., str. 267 i 268; tamże ilustracja. ⁷) Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 125. ⁸) Tamże, str. 126.

zdradzają skłonność do tonów zielonkawych i różowych, tak znamienych dla okresu rokoka. Ulubiona poprzednio intensywne barwa siarkowo-żółta ustępuje na drugi plan. Zwolna coraz widoczniejszą staje się zmiana tonów poszczególnych barw; żółtawa zieleń nabiera odcieni zdecydowanie błękitnych, a błyszczący róż zamąca się, aż około r. 1780, zwłaszcza w wyrobach stylu Ludwika XVI., nabiera tonów brunatnych. Błękit nie osiąga nigdy wybitniejszej roli, a większe przestrzenie nim malowane spotyka się tylko wyjątkowo¹⁾.

Z pośród szczególnie typowych dla tego okresu wyobrażeń figuralnych, dla których prototypów szukać wypada w podobnych wyrobach porcelanowych, wyróżnia się figurka Prometeusza z wrocławskiego muzeum przemysłu artystycznego²⁾. Nagi Prometeusz przykuty jest do skały, na udzie prawej nogi siedzi sęp szarpiący dziobem wystającą z rany wątrobę. Ciekawa ta kompozycja żywo przypomina rozgłosną naówczas grupę Laokoona. Może „pendant“ do Prometeusza stanowić miała postać Andromedy, również przykutej do skały o pełnych wdzięku miękkich kształtach ciała, przechowana w muzeum prowinc. w Gdańsku; brakuje jej jednak malowania³⁾. Do tej kategorii zaliczyć też wypadnie figurkę rycerza w rzymskim stroju, wspartego na tarczy, barwnie malowanego; jest ona przechowaną również w Gdańsku, w muzeum przemysłu artystycznego⁴⁾. Ludowe typy znajdują zastosowanie w figurkach z cyklów 4 pór roku lub 12 miesięcy; zapewne do jednego z nich zalicza się barwnie malowana postać młodej żniwiarki z plonami z muzeum wrocławskiego⁵⁾, gdzie również przechowaną jest jedna z najładniejszych figurynek Pruszkowa, wyobrażająca mężczyznę w stroju „zopf“ z harcapem, siedzącego na wykrocie, z brzemieniem drzewa na plecach i przekrzyżowanymi na piersiach postronkami. Cała postać wyróżnia się zarówno doskonałym modelunkiem, jak i żywym malowaniem. Obok sygnatury nosi datę „82“ (= 1782)⁶⁾. Wpływem Holicsa zapewne przypisać wypada małą figurkę z prywatnych zbiorów warszawskich, przedstawiającą mężczyznę w węgierskim stroju barwy malinowej; podstawka i przybrania brunatne, buty i pas żółte, na ramieniu zielony dołman⁷⁾.

Oprócz postaci antycznych, rodzajowych i typów z otaczającego świata, dość licznie produkowano też figurki treści religijnej; niektóre z nich, jak n. p. Pieta z muzeum wrocławskiego wykazują duże opanowanie należytej miary artystycznej i form ciała ludzkiego. To samo odnieść można do przechowanych tamże świeczników w postaci nagich puttów, trzymających ulistwione konary z tulejkami na świece⁸⁾. Niekiedy wykonywano też świeczniki bez postaci puttów, z dekokiem krajobrazowym na lekko sfalowanej stopie⁹⁾, lub w kształcie pnia, bujnie oplecionego zwojami winogrodu i listowia, niekiedy z dwoma konarami służącymi za ramiona¹⁰⁾ również nadawano świecznikom formę aplik ściennych o ruchliwych rokokowych kształtach¹¹⁾. Nagie putta, używane chętnie w postaciach mitologicznych, religijnych lub przy świecznikach, stosowano też w różnych częściach składowych serwisów; w muzeum prowinc. w Gdańsku przechowuje się solniczka w kształcie sie-

¹⁾ Tamże. ²⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 201. Wysokość 39 cm. Reprodukowany przy artykule Hintzego, Oberschlesische... Fabriken, str. 39. ³⁾ Provinzial-Museum Danzig..., str. 11. Wys. 34,2 cm. ⁴⁾ Kunstsammlungen Danzig. Neuerwerbungen, 1918. Leipzig 1919, str. 13. ⁵⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 181. ⁶⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 184. Il. tamże, t. IV. str. 130. ⁷⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 10. Reprodukacja na t. II. Wys. 11 cm. ⁸⁾ Podobne formy nadawane były świecznikom już przez Kändlera w serwisie Sułkowskiego w latach 1735 — 38. ⁹⁾ Świecznik taki z ok. 1780 r. przechowuje muzeum wrocławskie. Por. Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 201. ¹⁰⁾ W zbiorach muzeum we Wrocławiu. Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 215. ¹¹⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 262.

dzącego aktu z naczonkami na sól i pieprz¹⁾; forma ta przypomina holicki typ solniczek z siedzącymi postaciami, znany już z wytwórczości glinicznej.

Oprócz postaci ludzkiej zajmuje się też plastyka figuralna Pruszkowa postaciami zwierząt. W muzeum historycznym w Frankfurcie ⁿ/_M przechowaną jest interesująca grupa, przedstawiająca delfina na podłożu skalistym; na głowie delfina stoi wrona. Całość bardzo żywa w kolorycie, opatrzona jest sygnaturą 2 okresu Pruszkowa. Stanowiła ona niegdyś dar Fryderyka II. dla Ludwika Hieronima v. Humbracht, adjutanta królewskiego²⁾. Ulubione za przykładem Holics szkatułki w kształcie siedzących ptaków, są już teraz w użyciu. Muzeum wrocławskie posiada z tego okresu naczynie w kształcie kuropatwy spoczywającej na talerzu z liści, z plastycznym dekokiem kwiatowym³⁾, jakoteż terrynę w kształcie kaczkę, siedzącej również na talerzu z plastycznym dekokiem z barwnie malowanych kwiatów i owoców⁴⁾. W tychże zbiorach reprezentują ten okres maselnice w kształcie kiści winogron, melonów i. t. p. Zamiłowanie w dekoracji plastycznej wykazuje dobitnie talerz z tegoż muzeum, zdobny nałożoną martwą naturą złożoną z melona, jabłka, karczochów, winogron oraz kwieciami i liści plastycznych; całość pokryta żywym malowaniem, wielkie owoce służą za osobne naczonka z pokryweczkami⁵⁾. Natomiast talerze stanowiące część serwisów użytkowych z konieczności ograniczają się do dekoru malarskiego. Trzy takie talerze z prywatnych polskich zbiorów mają brunatne faliste brzegi, zdobne różnokolorowymi kwiatkami, oraz malowane na dnie widoczki⁶⁾. Niekiedy znów talerze lub półmiski mają brzegi ażurowe w kratkę wycinane, lub też w całości przyjmują kształt plecionego koszyka, znanego z wyrobów Glinicy. Tu zaliczyć należy talerz z brzegiem kratkowym, zdobny czerwonym dekokiem, z malowanym krajobrazem na spodzie, przechowany w wrocławskim muzeum⁷⁾, oraz podobny okaz z muzeum prowinc. w Gdańsku⁸⁾. Do tej kategorii należy też półmisco owalny ze zbiorów w Warszawie⁹⁾, z brzegiem w ażurową kratkę, zdobną w zielone paski i malinowe kwiatki, z wiązką barwnych owoców na dnie. Z innych naczyń ozdobnych wyróżnia się żardyniera z muzeum we Wrocławiu, w kształcie podłużnej wanienki, zdobna motywami gospodarskimi, gałęziami liści i kwieciami w barwie przeważnie majowej zieleni, z rysunkiem oliwkowo-brunatnym. Żardyniera ta pochodzi z ok. r. 1775¹⁰⁾. Niezadługo potem, bo już koło r. 1780. pod wpływem panującego we wszystkich dziedzinach „zopfu“, także i w dość konserwatywnej rękodzielni pruszkowskiej poczną się ujawniać motywy tegoż stylu; widać je na wazie z pokrywką i spodnim talerzem, pochodzącej z lat 1782/3¹¹⁾, zdobnej klasycznym dekokiem, oraz z pomieszczenia na zegar, gdzie stare „rocaille“ mieszają się z znamionami dla nowego stylu podpiętymi draperjami¹²⁾; oba okazy przechowuje muzeum w Wrocławiu.

Do szczególnej ciekawych wyrobów tego okresu zaliczyć wypada wielkie ozdoby stołowe, stanowiące ośrodek serwisów. Wykonywano je w kształtach pawilonów, altan, drzew ze spletanymi wzajem konarami, stromych gór i. t. p. Wysilano na nich cały XVIII-wieczny kunszt i pomysłowość. Dwa takie okazy posiada

¹⁾ Provinzial-Museum Danzig..., str. 13. Wys. 11 cm. ²⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. I., str. 161. ³⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III. str. 191. ⁴⁾ Tamże. ⁵⁾ Talerz ten pochodzi z ok. r. 1775. Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 241. ⁶⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 10—11. Średnica 24 cm. ⁷⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. I. str. 176. ⁸⁾ Provinzial-Museum Danzig..., str. 13. ⁹⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 11. Długość 24 cm. szer. 20 cm. ¹⁰⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 262. ¹¹⁾ Tamże. ¹²⁾ Por. ilustrację przy artykule Hintzego, Oberschlesische... Fabriken, str. 39.

muzeum wrocławskie; pierwszy wykonany jest w formie 4-bocznego pawilonu, nakrytego stożkowym załamaniem dachem, zdobnego zielenią i kwieciami¹⁾, drugi zaś o cechach lokalnych śląskich, wyobraża stromą skałę, na której zboczach pracują górnicy; na szczycie góry stoi zamek²⁾). Mimo piękna barw i oryginalności przedmioty te ustawione dziś w gablocie muzealnej, nie mogą dać pojęcia o znaczeniu swem pośród dawnego tła na środku stołu, przy okazałej wystawie serwisu, z którego zostały wyrwane. Do naczyń osobliwszego kształtu zaliczyć wypada flaszę wrocławskiego muzeum z kulistym brzuścem i zgiętą szyją, rozszerzoną u góry w owalny otwór, zdobną barwnym malowaniem w kwiaty³⁾. Oryginalnym kształtem wyróżnia się też dzbanek krakowskiego muzeum przemysłowego⁴⁾, wykonany w formie wywróconego kaska, stojącego na okrągłej podstawie, z uchem brunatno prądkowanym; na białej polewie cynowej widnieją charakterystyczne dla Pruszkowa wielkie barwne kwiaty, a na przedzie pod dzióbem wielka czerwona róża. Dzbanek ten nosi znak 2. okresu. Wśród wyrobów pruszkowskich wyróżnia się barwnością i oryginalnym, malowniczym kształtem⁵⁾.

Z chwilą sprzedaży dóbr pruszkowskich Fryderykowi II. i częściowego przeniesienia fabryki fajansów do Hranic (Weisskirchen) na Morawach, zamyka się drugi okres wytwórczości Pruszkowa. W okresie tym sygnaturą rękodzielni jest znak DP (=Dietrichstein Pruszków) w kursywie, barwy zwykle manganowo-brunatnej, rzadziej ciemno-niebieskiej. Pozatem na naczyniach jednobarwnych niebieskich barwa ich służy też do sygnatury. Na najpóźniejszych okazach tego okresu widać obok sygnatury cyfry 82 lub 83, będące datami lat⁶⁾. Tu i ówdzie spotykane prócz tego znaczki mają to znaczenie co i w okresie poprzednim, małe zaś cyfry na polewie oznaczają numery serwisów.

Inny zgoła charakter przybrała wytwórczość Pruszkowa w nowym okresie rozpoczynającym się w r. 1783., z chwilą nabycia dóbr pruszkowskich przez Fryderyka II. i przemiany tychże w domenę królewską. Fabryka wydzierżawiona radcy Leopoldowi nigdy już nie odzyskuje świetności poprzedniego okresu. Przyczynia się też do tego zaszła w r. 1787. śmierć zdolnego modeliera Wacława Sauera.

1) Por. tamże. 2) Okaz ten nie jest sygnowany, mimo to jest wierzytelnym wyrobem Pruszkowa z 2. okresu. Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V. str. 215. 3) Jakkolwiek Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 201 przypisuje powstanie tego naczynia na czas ok. r. 1764., to jednak nosi ono sygnaturę 2. okresu. 4) Okaz zapisany w metryce muzeum pod liczbą główną 16739., działu ceramicznego X. 2298. Wysokość 21,3 cm. 5) Podobnego kształtu naczynia wyrabiano w poł. XVIII w. w Miśni oraz w różnych rękodzielniach Europy; por. n. p. Stöhr, l. c., str. 250, lub 255. (Schreheim w Wirtembergii). — Wypada tu wreszcie wspomnieć o dwu parach wazonów w kształcie chińskim, tak charakterystycznym dla „Belwederów“, opisanych pod l. 56. i 57, w Pamiętniku wystawy... na str. 9. i zdeterminowanych jako wyrób Pruszkowa mimo braku sygnatur. Wazon z pod nru 57 jest też reprodukowany także na t. I. Gustaw Soubise-Bisier w broszurze swej „O fabrykach ceramiki w Polsce“, Warszawa, 1913, będącej komentarzem wystawy warszawskiej pisze na str. 21: Pruszków, okr. lignicki (tak!)... posiadamy na wystawie naczynia tej fabryki bez marek: dwie pary wazonów i fajkę (Nry 56, 57, 58). Wazony fajansowe z białą glazurą i ornamentacją w stylu Ludwika XVI. uchodziły dotąd za „Belwedery“. Rzeczywiście są one podobne do warszawskich, ale polewa ich jest więcej śniada“. Dalej autor mówiąc o wyrobach sygnowanych miesza przedmioty Pruszkowa i Glinicy, której sygnatury uważa za pruszkowskie. Nie wiadomo jednak na czym opiera się determinacja obu par wazonów, skoro one znaków nie mają, a wśród wyrobów pruszkowskich okazów takich się nie spotyka. Niemniej jednak pożądanem by było, aby determinacja Pamiętnika wystawy... i autora cytowanej broszury okazała się trafną, ze względu na interesującą równoczesność form w Belwederze i Pruszkowie. 6) Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 126. Ten sposób sygnowania przeniósł też do Hranic dyrektor Jan Józef Reiner, gdzie występuje znak DW (Dietrichstein Weisskirchen) oraz podwójne cyfry będące datą lat. — Juliusz Leisching we wstępie do dzieła Sammlung Lanna Prag, Lipsk, 1909. t. I. str. XXVI. prostuje mylne zdanie Brinckmanna (Führer, str. 333). jakoby DP oznaczało Domena Pruszków, W okresie fryderycjańskim, gdy Pruszków jest domeną królewską, sygnaturą jest litera P drukowana.

Znamienny dla poprzedniej epoki element figuralny i dekor plastyczny ustępuje na drugi plan. Pod wpływem nowych prądów klasycznych kształty naczyń stają się prostsze i skromniejsze. Mała tylko liczba dawnych modeli pozostaje nadal zachowaną, zapewne tylko dzięki szczególniejszemu tychże pokupowi. Należą tu przede wszystkim szkатуłki i maselnice w kształcie leżących kur, mopsów, królików, krów i t. p., jakkolwiek wykonanie ich staje się grubsze i mniej staranne. Również nie wiele tylko wykazać można nowych modeli z zakresu plastyki figuralnej. Należą tu przede wszystkim małe figurki muzykantów w strojach górniczych, oraz bardzo popularne kałamarze w kształcie zakonników i zakonnice. Miejsce dawnej bogatej samostnej plastyki zajmuje wielka liczba powstałych w tym okresie serwisów, zarówno wielkich, jak i małych „solitaire“ i „tête à tête“, zdobionych zazwyczaj jednobarwnie, najczęściej różowo, rzadziej niebiesko lub zielono. Z dawnych figuralnych wzorów czerpie się teraz pomysły już tylko do solniczek, lichtarzy i maselniczek w kształcie melonów¹⁾. Wielkich uproszczeń doznaje też dawne bogactwo barw. Wśród kwiatów przeważają teraz róże i goździki, o wiele słabiej wykonane niż poprzednio. Niemniej jednak naczynia z barwnymi bukietami róż zajmują szeroką dziedzinę produkcji. Stosunkowo rzadko napotyka się wyroby z polewą szarą, turkusowo-niebieską lub czekoladowo-brunatną, jakkolwiek największa ich liczba przynależy do lat osmdziesiątych²⁾; występują zresztą sporadycznie przez niedługi czas, zapewne w charakterze prób³⁾. Przyczyna obniżenia się artystycznego poziomu wyrobów fajansowych leżała zapewne nie tylko w wprowadzeniu wielkiej produkcji towaru masowego, lecz też przede wszystkim w przeżyciu się tychże u kupującej publiczności. Nowemu smakowi klasycznemu lepiej odpowiadała wyrabiana wedle angielskich wzorów kamionka. To też od chwili wprowadzenia tejże do Pruszkowa w r. 1788. fajans coraz bardziej schodzi na drugi plan, tracąc artystyczne walory. Od r. 1796. aż po r. 1830. głównym przedmiotem wytwórczości fajansowej były proste walcowe dzbany i kufle montowane w cynie, zdobne często figurami muzykantów, a przeznaczone na zbyt wśród ludu. Wreszcie około r. 1840. fajans znika zupełnie, pozostawiając pole wyłącznie kamionce⁴⁾.

Wśród nielicznych w tym okresie luksusowych wyrobów, wykonanych wedle starych wzorów, naczelną miejsce zajmuje wspaniała waza, należąca niegdyś do zbiorów bar. Wojciecha Lanny w Pradze, a obecnie przechowana w muzeum w Opawie⁵⁾. Jest ona kształtu gruszkowego, spoczywa na niskiej okrągłej stopie, położonej na 4-bocznej podstawie. Dolna część brzuśca, dwukrotnie lekko zwężona, zdobna jest wypustkami pionowemi, barwy brunatnej, podkreślonej złotem. Na grzbiecie naczynia z trzech stron zwisają trzy wielkie wiązanki kwiatów i liści, naturalistycznie malowanych. Pomiędzy nimi z trzech stron wazy widnieją na białej polewie medaljony, z których przedni mający na różowym tle dwa herby ujęte złotym wieńcem, podtrzymany jest przez dwie lecące czaple; z dwu innych stron orły i mniejsze ptaki unoszą także medaljony z złotym inicjałem B. Główną jednak ozdobą wazy jest wspaniała pokrywa w kształcie wielkiego bukietu kwiatów, ażurowo wymodelowanych i bardzo starannie malowanych. Podziwu godną jest pracowitość zarówno modeliera jak i malarza w wykończeniu drobiazgowych szczegółów tej niezbyt zresztą wielkiej wazy (wys. 48 cm)⁶⁾. Tego typu naczynia były zapewne głównym po-

¹⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 128. ²⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 40. ³⁾ Hintze Proskauer... Fabrik, str. 128. ⁴⁾ Tamże. ⁵⁾ Por. Sammlung Lanna Prag. Lipsk 1909, t. I. str. 57, oraz Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna Prag. cz. I. Lepke, Berlin 1909, pod Nr. 1140 ⁶⁾ Waza sygnowana jest znakiem P i pionowo stojącym krzyżykiem.

wodem ubolewania prof. Bacha w jego głośnym memorjale z r. 1793., w którym uskarża się na złą zdaniem jego formę naczyń, oraz wielkość pokryw waz, tak prawie wielkich jak one same. Podobnie jak waza opawska do wyjątkowych prac tego okresu należy waza z przykrywką, zdobna wedle starych wzorów barwnym dekokrem z plastycznie nałożonych kwiatów i liści, oraz pięcioma grupami malowanych reliefowych chinoiserji¹⁾ z muzeum wrocławskiego. Również przechowana w tychże zbiorach biało polewana łyżka wazowa nosi jeszcze formy rokokowe²⁾. Pewne zmieszanie form dawniejszych z nowymi wykazuje mała waza z przykrywką z warszawskich zbiorów³⁾, owalna, kanelowana, z wygiętymi odstającymi uszami, z brunatnym ząbkowym brzegiem, zdobna dwoma barwnymi wiązkami, różą i drobnymi kwiatkami, ta sama ozdoba widnieje na pokrywie, której chwyt wykonany jest w kształcie gruszki z trzema liśćmi i łodygą. Podobny okaz przechowuje też muzeum wrocławskie⁴⁾. Do tej kategorii zalicza się zapewne, inna waza ze zbiorów warszawskich, o uszach w kształcie pięciopalczastych liści ku dołowi zagiętych, z gruszką i wypukłymi liśćmi na pokrywie⁵⁾. Interesującym przykładem zastosowania jednakowego zdobienia malarskiego na przedmiotach o różnych formach stylowych są dwa okazy stanowiące własność prof. Dra Jerzego Mycielskiego w Krakowie. Pierwszy z nich, talerz głęboki o ruchliwych rokokowych formach, zdobny jest manganowem malowaniem „en camaïeu“; na spodzie widnieje widok ruin w stylu holenderskim, na brzegu trzy rzuciki z gałązek liściastych. Podobną dekorację posiada świecznik w stylu klasycznym, w kształcie żłobkowanej kolumny na 4 bocznej podstawie, z takąż tokańską głowicą, służącą zarazem za tulejkę świecy. Na podstawie zastosowano te same motywy zdobnicze co przy poprzednim talerzu: 2 widoczki ruin i 2 gałązki malowane manganem, który też pokrywa żłobki kolumny. Nie jest wykluczeniem, iż mimo różnych form stylowych oba okazy stanowiły część jednego serwisu⁶⁾.

Zwolna jednak nowy smak wywalcza sobie coraz większe prawa. Dotychczasowy bujny plastyczny dekor z kwiatów i owoców ustępuje, a luzuje go nowy zasób form, czerpany z świata antycznego. Znamiennym tego przykładem jest wielka waza wrocławska kształtu owalnego; dolna część brzuśca ujęta jest w żłobkowaną muszlę, podobnie też zdobnym jest wierzch pokrywy, zakończony zwykłą śrubowo skręconą gałką. Niema już śladu dawnych owoców i kwiatów, ucha wazy tworzą skręcone ślimacznice przejęte z głowic jońskich, na brzuścu za całą ozdobę starczy malowany medaljon, ujęty w cieniutki wieniec wawrzynowy, z dwoma postaciami kobiecymi w antycznych strojach przy ofiarnym ołtarzu. Rychło też staje się ten typ wazy miarodajnym dla ogółu wytwórczości tego okresu, a nawet przejdzie jako charakterystyczny typ w okres następny. W powodzi masowej produkcji pojawiają się pozatem niekiedy wyroby pełne piękna i smaku. Należą do nich w pierwszej linii dwa dzbanki na kawę i mleko z muzeum w Wrocławiu, o wdzięcznej i pełnej prostoty formie, zdobne monogramem pruszkowskiego „nadmalarza“ Jana Zimka, utworzonym z drobnych kwiatków. Oba dzbanki pochodzą z „dèjeûner“ przeznaczanego do własnego użytku samego twórcy. Blaskiem polewy i ozdobnym malowaniem osiągają oba okazy efekt porcelany⁷⁾. Oryginalnym kształtem wyróżniają się

¹⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III., str. 191. ²⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III., str. 173. ³⁾ Pamiętnik wystawy... str. 9. Wys. 11·7 cm, dł. 27 cm. ⁴⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 262. Waza pochodzi z ok. r. 1785. ⁵⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 10. Średn. 43 cm, wys. 39 cm. Niesygnowana. ⁶⁾ Średnica talerza 23 cm, sygn. manganowe druk. P.. i dwie kropki poniżej. Wysokość świecznika 17·5 cm., sygn. także P... z jedną poprzedzającą kropką. ⁷⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 128.

t. zw. wazy palczaste w formie sercowej z pięcioma tulejkami na kwiaty. Dwie z nich znajdowały się w zbiorach barona Lanny¹⁾. Jedna ozdobiona była malowaniem w niezapominajki, druga zaś opatrzona 4-boczną podstawą, malowana zielono i czerwono w łuski i muszle. Kształt ten przejęty z Japonii, rozpowszechnił się rychło w Europie. Prawie równocześnie z Pruszkowem wyrabiała je rękodzielnia belwederska w Warszawie²⁾. Z naczyń o odmiennych kształtach wymienić jeszcze wypada wyrabiane i dawniej salatory w formie plecionych koszyczków. Okaz taki przechowany w Warszawie³⁾, kształtu owalnego, wykonany jest w ażurową kratkę z zewnątrz zieloną, zdobną drobnymi czerwonymi kwiatkami; ucha wysokie z dwu splecionych malinowych pałaczków, na dnie wiązanka z róży i drobnych kwiatków. Bez porównania liczniejsze są tak znamienne dla wytwórczości śląskiej talerze malowane w zwierzęta, ptaki i kwiaty. W zbiorach warszawskich przechowane są dwa bardzo typowe okazy tychże; na jednym na dnie barwny paw, na brzegu drobne kwiaty, na drugim zaś na dnie kosz z owocami i podobne rzuciki kwiatowe na brzegu⁴⁾. W tym dziale wyroby pruszkowskie przypominają żywo podobne znane już wyroby Glinicy, dla której zresztą Pruszków był źródłem nowych kształtów i pomysłów.

Z dawniejszej plastyki figuralnej pozostało nie wiele typów; dość długo utrzymywały się świeczniki bądź z postacią nagiego putta dźwigającego tulejkę o formach rocaillowych, bądź bez putta, malowane w kwiaty. Najpiękniejsze ich okazy z tego okresu przechowują muzea we Wrocławiu⁵⁾ i Gdańsku⁶⁾. W grubszym powtórzeniu powstają też figurki symbolizujące pory roku lub miesiące, jak dwie barwnie malowane figury Wiosny i Jesieni we Wrocławiu; może tu należy też tamtejsza figurka dziewczyny w długiej żółtej szacie, trzymającej jabłko, z wieńcem z liści na głowie⁷⁾. Z rzadka też pojawiają się figurki rodzajowe, jak n. p. wędrowiec w spoczynku z Wrocławia⁸⁾. Tem milej uderzają wprowadzone w tym okresie małe figurki muzykantów w strojach górniczych. W muzeum wrocławskim jest pięć takich figurek wyobrażających trębacza, flecistę, dobosza, waltornistę, i basistę⁹⁾. Są to do niedawna jeszcze najpopularniejsze w okręgu przemysłowym typy t. zw. „bemaków“, wędrownych grajków, najczęściej z Czech rodem, strojących się w ubrania górnicze¹⁰⁾. Do niemniej ciekawych acz późniejszych przykładów stosowania typów ludowych należą dwie figurki dość sporych rozmiarów, stanowiące własność prof. Dra Mycielskiego w Krakowie. Pierwsza z nich wyobraża idącego górnika w typowym rozbarwionym stroju, w rozpiętym kubraku z guziczkami i szerokokresym kapeluszu. Idąc wspiera się na lasce, a na plecach niesie kosz na węgle. Szczególniej ciekawą jest głowa o wybitnym polskim typie, z długimi włosami i dużym wąsem. Całość dobrze skomponowana zaznacza się prostotą i wdziękiem swojskości. Druga figurka większych od poprzedniej rozmiarów przedstawia postać smukłego młodzieńca w stroju pierwszych dziesiątek lat XIX. w. z rozpiętym kubrakiem z wypustkami i kamizelką w kratkę, w krótkich spodniach i kamaszach, bez nakrycia głowy; młodzieniec wspiera się o cebrzyk stojący na pniaku. Obie te figurki nie są malowane, jedynie pokryte białą polewą cynową. Aczkolwiek nie zaznaczają się one zbyt subtelnym modelun-

¹⁾ Sammlung Lanna..., pod nrem 951. i 953. ²⁾ Por. Pamiętnik wystawy..., str. 1. oraz ilustrację na T. I. ³⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 10. Wys. 8 cm, długość 25 cm, szer. 19 cm. ⁴⁾ Tamże. Średn. obu 23,5 cm. ⁵⁾ Schlesiens Vorzeit n. s., t. IV., str. 181. ⁶⁾ Kunstsammlungen Danzig..., str. 13. ⁷⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III., str. 173 i 191. ⁸⁾ Tamże, str. 173. Sygnatura 4. P. ⁹⁾ Tamże, str. 173, t. IV., str. 181. ¹⁰⁾ A. Oskar Klausmann, Oberschlesien vor 55 Jahren. Kattowitz, str. 171. Por. ilustrację przy artykule Hintzego, Oberschlesiensche... Fabriken, str. 39.

kiem, to jednak wyróżniają się wśród licznych podobnych wyrobów Pruszkowa szczególniejszym wdziękiem i prawdą¹⁾.

Prócz figurek tego typu oryginalnym i popularnym produktem tej epoki są kałamarze w postaci zakonników i zakonnic; dolna część służyła za kałamarz, górna za piaseczniczkę, głowa była przykrywką. Pomysł ten nie grzeszy wcale dobrym smakiem, niemniej jednak figurki zalecają się starannym modelunkiem i piękną polewą. Najpiękniejsze ich okazy przechowują muzea śląskie i muzeum prowinc. w Gdańsku²⁾. Jak w obu poprzednich okresach, tak też i obecnie cieszą się wielkim powodzeniem pudełka i maselniczki w kształcie zwierząt, ptaków, lub owoców. Szczególniej ulubiony jest kształt melonu lub siedzącej kuropatwy, kury, królika lub mopsa. Sporo okazów tych popularnych wyrobów przechowują muzea śląskie, zwłaszcza Wrocław³⁾; niektóre zaznaczają się żywym i udatnym malowaniem. Obok nich największym pokupem wśród szerokiej masy ludu cieszyły się wielkie cylindryczne kufle montowane w cynie, z malowanymi często postaciami muzykantów. Dwa ciekawe okazy tych kufli posiada muzeum wrocławskie; jeden ma na polewie wymalowaną postać dobosza, bijącego co sił w dwa bębny⁴⁾, drugi zaś pokryty jest brunatną polewą naśladującą słoje drzewne zdobną nadto owalnym medaljonem z barwnymi kwiatami⁵⁾. Wszystkie wzmiankowane tu wyroby noszą sygnaturę okresu trzeciego: dużą literę P drukowane, częścią barwy manganowo-brunatnej, częścią blado-niebieskiej, malowanej w ostrym ogniu, w którym też wypalono występujące nieraz drobne cyfry, będące numerami modeli, oraz kółka, krzyżyki i inne znaczki⁶⁾.

Widoczny już w tym okresie upadek dawnego zmysłu artystycznego, oraz dążność ku produkcji towaru czysto użytkowego, staje się regułą dla czwartego z rzędu, ostatniego okresu Pruszkowa. Od chwili wprowadzenia w r. 1788. modnej kamionki, aż po koniec istnienia fabryki w r. 1853. niewiele tylko można wykazać dzieł, wyrastających nad przeciętny poziom. Kamionka opanowuje prawie wyłącznie wytwórczość. Zrazu przerabia się glinę białą, czerwoną i czarną wedle dawnych wzorów stosowanych przy produkcji fajansów, oraz wedle wzorów angielskich. Od r. 1793. dzięki częstym wizytom prof. Bacha powstają nieliczne zresztą naczynia użytkowe i ozdobne, wypalane z czerwonej i czarnej gliny, zdobne w duchu antycznym malowidłami czarnych i czerwonych postaci. Naogół klasyczny styl opanował wykwinniejszą produkcję aż po 30-e lata XIX. wieku. Potem miejsce jej zajmuje zwykły użytkowy towar, pozbawiony cech artystycznych. Śmiertelny cios tak bogatemu niegdyś malowaniu naczyń zadała wprowadzona w r. 1796. litogeognozja. Odtąd najwyżej tylko barwy czarna i zielona służą do uwydatnienia konturów naczyń⁷⁾. Pozatem sporadyczne przykłady barwnego malowania ograniczają się wyłącznie do podkreślenia figuralnych części naczyń lub też do niewielkich ostro okonturowanych przedstawień w stylu antycznym⁸⁾. Zresztą drukowane obrazki zastępują dawne kosztowne malowanie naczyń. Pod wpływem prof. Bacha a może i wedle jego rysunku powstała piękna waza kamionkowa ze zbiorów muzeum wrocławskiego. Jest ona wykonana

¹⁾ Wys. figurki górnika 23·5 cm, młodzieńca 34·3 cm. Mimo, iż obie figury nie mają żadnych sygnatur — są to pewne wyroby Pruszkowa; podobne okazy przechowane są w muzeach śląskich. Wszystkie wspomniane tu okazy prof. Dra Mycielskiego zostały przezeń nabyte we Wrocławiu. Zakupiona równocześnie jako wyrób pruszkowski duża stojąca figura Napoleona — niestety później przepadła. ²⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 201; Provinzial-Museum Danzig..., str. 13., Wys. 16 cm. ³⁾ Por. Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 185, 201; t. II., str. 173, 191; t. V., str. 262. ⁴⁾ Por. ilustrację przy artykule Hintzego, Oberschlesische... Fabriken, str. 39. ⁵⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 215. ⁶⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 128. ⁷⁾ Stöhr, l. c., str. 479. ⁸⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 130.

w kształcie klasycznej urny, naśladowanej białą polewą marmur; urna ta wspiera się na czterech delfinach, których korpusy leżą na czworobocznej płycie o wgłębionych ku środkowi bokach i ściętych narożnikach. Biały brzusiec wazy zdobią znamienne dla empiru podpięte draperje oraz owalne płaskorzeźbione kamee. Naczynie to stanowiące wybitny przykład propagowanego przez Bacha stylu „hetruryjskiego“, odznacza się mimo pewnego chłodu cechującą epokę elegancją form¹⁾. Zapewne do tej kategorii wyrobów kamionkowych należał też serwis wzmiankowany przez Jaenickego, wykonany z brunatnej masy z wygrawowanymi i posrebrzonymi ornamentami, lub również przezeń wspomniane filiżanki z herbami Meklemburga i datą 1817²⁾. Częstym dekorem naczyń są teraz odbijane zwłaszcza na jasno-żółtej kamionce widoczki, częstokroć miejscowe; w wrocławskim muzeum jest filiżanka na herbatę z nadrukowanym widoczkiem Pruszkowa i ermitaża w Dyhernfurth pod Wołowem³⁾, oraz terryna owalna z czterema widoczkami zamków, wykonanych brunatną sepią⁴⁾. Pozatem w dalszym ciągu stosuje się do kamionek dawne formy, używane przy produkcji fajansu. I tak, do najbardziej ulubionych wyrobów należą w dalszym ciągu kałamarze w kształcie mnicha lub czytającej z książki do modlenia zakonnicy; obok nich niesłabnącym powodzeniem cieszą się licznie w muzeach śląskich przechowywane pudełka i maselnice w kształcie ptaków. Do rzadszych wyrobów z jasno-żółtej kamionki należą wyrabiane też poprzednio wazy tulejkowe lub owalne żardyniery z ażurową plecionką na brzegu, pochodzące z początku XIX. w.⁵⁾ Nowymi natomiast modelami ostatniego okresu są małe dzbanuszki z wrocławskiego muzeum, z postaciami dzieci w wypukłorzeźbie, w rodzaju starych rzezanych w kości słoniowej naczyń⁶⁾. W powodzi towaru czysto handlowego z ostatnich dziesiątek lat istnienia fabryki mile uderzają produkowane w tysiącach sztuk talerze weselne, zdobne zwykle po staremu malowaniem ręcznym, wyobrażającym kosze owoców, kwiaty, ptaki, jeźdźców i górnośląskie typy ludowe. Czasem w podobny sposób dekorowano niewielkie terryny, jak świadczy okaz z muzeum we Wrocławiu, wykonany z jasno-żółtej kamionki, malowanej ręcznie w ptaki i kwiaty, w charakterze talerzy weselnych⁷⁾. Talerze te, mimo pobieżności rysunku i barw, stanowią dzięki prostocie i świeżości swej ostatni promień w końcowym okresie świetnej niegdyś rękodzielni pruszkowskiej.

Wszystkie wyroby kamionkowe Pruszkowa noszą jako sygnaturę wyciśniętą w masie bezbarwny napis PROSKAU lub niekiedy tylko PR w związku z cyframi⁸⁾.

Nawet pobieżny rzut oka na dzieje wytwórczości rękodzielni pruszkowskiej poucza, iż jakkolwiek nie stworzyła ona wybitnych dzieł, to przecież, zwłaszcza w XVIII. wieku potrafiła stanąć na równi z innymi podobnymi fabrykami w Europie. Nie była też w chwilach swej świetności zdana w zupełności na niewolnicze kopjowanie obcych form; przeciwnie w ulubionych przez się dekorach plastycznych i sposobie

¹⁾ Waza nosi obok sygnatury i daty 1796. inicjały modeliera Michała Holza. ²⁾ Friedrich Jaenicke, Grundriss der Keramik. Stuttgart, 1879., str. 901. Zna on tylko wyroby Pruszkowa z 4-ego okresu, sygnowane wytłoczeniem „Proskau“, mylnie zwiąc je „pięknie polewanymi terrakotami“. ³⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 191. Zamek w Dyhernfurth był niegdyś siedzibą ministra hr. Hoyma, pruskiego namiestnika Śląska. ⁴⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V., str. 215. Usiłowanie naśladownictwa czerwono-figuralnych malowideł na wazach antycznych wykazuje niewielki dzbanuszek będący własnością p. kust. Kwiatkowskiego w Krakowie, niestety znacznie uszkodzony. Na polewie barwy ceglastej widnieją po bokach naczynia dwa prostokątne obrazki o czarnym tle, jeden z postacią leżącego herosa, drugi z wizerunkiem profilowym oboisty. Również w kształcie naczynia ujawnia się tendencja naśladownictwa wzorów klasycznych. Wys. 11,5 cm. ⁵⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II. str. 191., t. V., str. 215. ⁶⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 40. ⁷⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 201. ⁸⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 40.

malowania potrafiła okazać wiele oryginalności i niespotykanej indziej pomysłowości. Zalety te potrafili dawno ocenić francuzi; już w roku 1880. pisze Schultz, iż wyroby pruszkowskie znalazły poklask nawet u zbieraczy francuskich¹⁾. Tem goręcej winny one dziś przemówić do Polaków; do artystycznej bowiem ich ceny dołącza się okoliczność, iż rękodzielnia w Pruszkowie na G. Śląsku była w XVIII. w. prowadzoną i obsługaną prawie wyłącznie przez siły polskie, i rzecz można była tak polską, jak współczesna produkcja ceramiczna w samejże Polsce historycznej, mimo, iż dochody z tej artystycznej pracy polskich rąk do obcej płynęły kieszeni.

Dzięki szczególnemu zbiegowi okoliczności wytwórczość ceramiczna wydała większe owoce prawie wyłącznie tylko na ziemiach opolskiej części Śląska, czyli w dzisiejszym G. Śląsku, który o ile dziś jest jedynie etnograficznie polski z całej rozległej ziemi śląskiej, o tyle z natury rzeczy w XVIII. wieku był też najbardziej polski z całego Śląska. Podejmowane tu i ówdzie poza granicami G. Śląska przedsięwzięcia ceramiczne zazwyczaj paliły na panewce, co sami Niemcy podnoszą²⁾. Za przykład posłużyć może przedsiębiorstwo ceramiczne w Kębłowicach (Cammelwitz) w pow. ścinawskim (Steinau) na Średnim Śląsku. Wkrótce po założeniu fabryki w Pruszkowie we wrześniu 1764. niejaki Karol Emanuel v. Hoffstett prosi o pozwolenie na założenie fabryki porcelany w Kębłowicach³⁾, przyczem żąda różnych przywilejów, jak wyłącznego patentu dla Śląska na lat 10, pozwolenia na przeszukiwanie gleby po wszystkich okolicach, 10-letniego zwolnienia od wszelkich podatków, zniesienia służby wojskowej dla swych robotników, korzystnych warunków zakupna losów dla swych podwładnych, wreszcie prawa założenia składu w każdym mieście. Jak wynika z aktów Hoffstett już był założył w Kębłowicach poprzednio fabrykę fajansów⁴⁾. Wreszcie w następnym roku w lutym uzyskuje koncesję oraz przywilej wyłączny, lecz tylko dla powiatów Głogów (Glogau), Gurów (Guhrau), Ścinawa (Steinau) i Lubno (Lüben). Wkrótce też Hoffstett rozpoczyna fabrykację, a jak stwierdza rewizja z października tegoż roku było zatrudnionych w fabryce 22 osób, wśród nich malarz figuralny i laborant farbiarski Huber, kierownik fabryczny, modelier i arkanista Prasz, malarz kwiatów Zopf i pięciu malarzyków. Poczętemu na wielką skalę przedsięwzięciu brakło odbytu, a Hoffstettowi środków na dalsze prowadzenie; musiał nawet klejnoty i kosztowności zastawić u żydów, a rząd nie mógł czy nie chciał udzielić mu pomocy. To też już 17. grudnia hr. Leopold z Pruszkowa otrzymuje pismo z zawiadomieniem, iż fabryka w Kębłowicach nie może się utrzymać, wobec czego winien skorzystać ze sposobności przyjęcia do swej fabryki w Pruszkowie dzielnych robotników⁵⁾. Z resztą nie wiadomo nic pozatem o dalszych losach przedsięwzięcia Hoffstteta, jak również dotąd wyroby tegoż nie są znane.

Nie większem szczęściem zaznaczały się w różnych czasach podejmowane przedsięwzięcia ceramiczne w samejże stolicy Śląska, Wrocławiu. Jak już wyżej wspomniano, istniała tam już w r. 1724 fabryka fajansów, która mimo iż dobry wyrabiała towar, istniała krótko. Minęło prawie pół wieku, gdy w r. 1772 założył tu fabrykę fajansów dawniejszy faktor pruszkowski, Jan Fryderyk Rehnisch. Warsztaty leżały pod „Złotym Krzyżem“ na Nowem Mieście. Na podstawie przedłożonej rządowi terryny, wykonanej z gliny z Małoszyc (Maltsch) z polewą z krzemionki jeleniogórskiej otrzymał Rehnisch zaliczkę 3000 talarów, a w r. 1776. jeszcze 500 talarów. Zdaje się, iż samodzielna produkcja nie przybrała większych rozmiarów, Rehnisch

¹⁾ Schultz, l. c., str. 105. ²⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 38. ³⁾ Schultz, l. c., str. 113. Stöhr, l. c., str. 480. zdaje się mylnie twierdzić, iż była to fabryka fajansów. ⁴⁾ Schultz, l. c., str. 113. ⁵⁾ Tamże.

bowiem sprowadzał białe naczynie z Pruszkowa, które malował we Wrocławiu zdolny malarz porcelany Wagner z Hubertusburga. Skoro jednak po pewnym czasie Pruszków odmówił dostawy naczyń, brakło zajęcia dla Wagnera¹⁾. Wówczas rozpoczęto produkcję kamionki, z pomocą robotników z manufaktury w Hubertusburgu; w styczniu 1776 r. przedłożono władzom talerz i dwie filiżanki z kamionki, próby pierwszego ognia. Okoliczności zdawały się sprzyjać. Fryderyk II. w listopadzie 1765 r. obłożył kamionki z Anglii sprowadzane 30⁰/0-owym podatkiem, a w miesiąc później wydał bezwzględny zakaz importu obcych fajansów, a w szczególności angielskich kamionek²⁾. Mimo to, zapewne wskutek chronicznego braku środków Rehnisch znajduje się w ustawicznych kłopotach. W kwietniu 1777 r. usiłował bez skutku poratować się licytacją i loterią gotowego towaru. Ciekawym jest cennik z tego czasu: piękna waza stołowa kosztowała 1 talar i 8 groszy, potpourri 25 sr. groszy. Również bez skutku pozostały zabiegi Rehnischa celem pozyskania angielskich robotników; w tym zamiarze zwracał się nawet do pruskiego posła w Londynie hr. Maltzahna, ten jednak odpowiedział, iż werbunek robotników w Anglii jest zbyt delikatną sprawą, i nieda się przeto tak rychło skutecznić. Ostatecznie jednak Anglicy nie przybyli, a Rehnisch poprzestaje na zaangażowaniu w r. 1778. zdolnego wypalacza z Pruszkowa, Marcina Brachla, a w rok potem modelierów Jana Fickentschera z Bayreuthu i Jana Chrystjana Sandera z Fuchshayn pod Lipskiem; obaj pracowali przedtem w Hubertusburgu. Mimo to kłopoty pieniężne coraz bardziej się wzmagają, Fickentscher w r. 1782. umiera, a w następnym roku przedsiębiorstwo Rehnischa ulega zupełnemu bankructwu. W r. 1784. zajmuje się Rehnisch dostawą krzemienia z gór dla Pruszkowa, zaś w rok potem i on umiera. Po nim jeszcze posiadał we Wrocławiu fabrykę kamionki Jan Krzysztof Krannich w r. 1788., a o koncesję na także przedsiębiorstwo prosił w r. 1806. kupiec Wrocławski Mellen³⁾.

W miarę wzmacniania swego stanowiska na Śląsku rząd przestawał też coraz bardziej zwracać uwagę na przemysł ceramiczny. Pomoc władz pruskich nawet w odniesieniu do przemysłowców niemieckich nie przekraczała prawie nigdy granic pomocy moralnej, skąpiąc stale poparcia materialnego. Niekiedy nawet rząd odradza lub wręcz odmawia udzielenia nowej koncesji. I tak w r. 1781., kiedy hr. Sobek donosi, iż zamierza założyć fabrykę fajansów w Koszęcinie w pow. lublinieckim niedaleko granicy polskiej, minister hr. Hoym radzi hr. Sobkowi, by odstąpił od tego zamiaru. Natomiast gdy w r. 1796. proszą dwaj przybysze z Limbach w Turyngji, Daniel Greinert i Offney o koncesję na założenie fabryki fajansów w Bolesławcu, wtedy Hoym skłonny jest udzielić zezwolenia⁴⁾, będąc może pewnym niemieckiego charakteru nowej fabryki.

Wśród tych wszystkich prób podjęcia w różnych miejscach Śląska wytwórczości ceramicznej, jedna na schyłku wieku szczególniejszą zwraca uwagę. Jest nią niestety przedwcześnie zmarniała fabryka wedźwudów w Raciborzu na G. Śląsku. Założycielem jej był Anglik Józef Beaumont, jeden z tych licznych w XVIII w. awanturniczych arkanistów, przebiegających Europę z jednego końca na drugi. Beaumont, urodził się w Leeds w Anglii, wyuczył się tamże fabrykacji kamionki, i stąd przybył w r. 1793. wraz z bratem do fabryki w Rheinsberg w Brandenburgji. Tu zwrócił na się uwagę ministra dla Śląska hr. Hoyma kilku sporządzonemi dla sie-

¹⁾ Tamże, str. 114. ²⁾ Tamże. ³⁾ Tamże, str. 115.; Stöhr, l. c., str. 481. ⁴⁾ Schultz, l. c., str. 115.

bie próbami wedźwudów. Wtenczas hr. Hoym zachęcił Beaumonta do założenia na Śląsku fabryki wedźwudów. Z pozostawionych mu do wyboru dóbr fiskalnych wydał mu się Raciborz najstosowniejszym ze względu na bliskość wszystkich potrzebnych materiałów¹⁾. W r. 1795. Beaumont rozpoczął pracę; pieniędzy na urządzenie fabryki dostarczył mu skarb, atoli w niewystarczającej na szerszą produkcję ilości. Wobec tego od początku przedsiębiorstwo cierpiało na brak środków i popadało w coraz większe kłopoty. Wreszcie Beaumont począł szukać kupców i znalazł ich w żydowskiej spółce z Salomonem Baruchem na czele. Rokowania z nimi ciągnęły się dość długo, aż wreszcie doszły do końca w marcu 1803 r., lecz tylko z samym Baruchem. Beaumont wyjechał i uwiózł z sobą tajemnicę czarnej i brunatnej masy wedźwudowej. Wobec tego Baruch postanowił sporządzać wyłącznie zwykłą kamionkę, i w tym celu musiał nawet sprowadzić z Czech rysowników, malarzy i miedziorytników²⁾. W r. 1805. wniósł Baruch energiczną skargę do władz przeciw przedsiębiorczemu garncarzowi z Głubczyc (Leobschütz) Maciejowi Wanckerowi, który od r. 1774. do 1775. pracował u Rehnischa w Wrocławiu, a od r. 1775. osiedlił się Głubczycach i produkcją naczyń kamionkowych czynił konkurencję Raciborzowi. Mimo apelacji Wanckera do króla, rząd przychylił się do prośby Barucha³⁾. W r. 1826. Baruch zmarł, a w dwa lata potem wdowa po nim zwinęła przedsiębiorstwo. W personalu pracowników Beaumonta zajęтым był też jego brat Tomasz, za Barucha zaś głównym werkmisztrzem był Jan Kamman, który poprzednio odegrał wybitniejszą rolę w manufakturze fajansów i kamionki w Berlinie⁴⁾.

Stosunkowo nie wiele tylko dochowało się wierzytelnych wyrobów Raciborza; zwłaszcza okazy wedźwudów Beaumonta należą do rzadkości. Naśladowały one wierne zarówno pod względem technicznym jak i artystycznym angielskie oryginalne wedźwudy, poruszały się też jak one w świecie antycznych form. Dobrym przykładem jest dzbanuszek empirowy z czarnej błyszczącej masy w muzeum bytomskim. Ciekawym okazem jest też oryginalny kałamarz z muzeum w Gliwicach; naczynie spoczywające na czterech kolumnach okręża fryz z płaskorzeźbionymi podmalowanymi figurami o typie antycznym, wydobytemi z brunatnego porfirowego tła⁵⁾. Z białych naczyń Beaumonta wyróżniają się piękne talerze, pokryte starannem malowaniem lub skromną ozdobą reliefową na brzegu; do szczególnie pięknych zaliczają się okazy z żłobkowanym wgłębieniem i ażurowym plecionym brzegiem. Podobną choć skromniejszą i mniej staranną dekorację noszą wyroby z okresu Barucha, jakkolwiek przeważa już towar wyłącznie użytkowy. Do szczególnie wdzięcznych wyrobów zaliczyć wypada czysto malowane, ulubione na Śląsku ludowe talerze weselne, zdobne bukietami kwiatów, ptakami i t. p., przypominające żywo takie same prace Pruszkowa i Glinicy, lub z poza granic Śląska wyroby manufaktury Filipa Guicharda w Magdeburgu. Sygnaturą rękodzielni raciborskiej są nazwiska Beaumont wzgl. BARUCH i litera R, przyczem niekiedy dodane są drobne cyfry⁶⁾.

Ze wszystkich wspomnianych tu śląskich przedsiębiorstw ceramicznych największą i najżywotniejszą była rękodzielnia w Pruszkowie; wyszkolonemi w warsztatach swych polskimi siłami fachowemi zaopatrywała ona prawie wszystkie fabryki śląskie, a nawet wysyłała je poza granice Śląska do Holics, Hranic, a zapewne i do odległej o miedzę Polski. Ciekawym przykładem filjacji Pruszkowa jest

¹⁾ Stöhr, l. c., str. 481 — 482. Knötel, Kunst in Oberschlesien, Kattowitz, 1912, str. 111. twierdzi, iż fabryka Beaumonta znajdowała się w Ostrógu pod Raciborzem (1 km). ²⁾ Stöhr, l. c., str. 482. ³⁾ Schultz, l. c., str. 115. ⁴⁾ Stöhr, l. c., str. 446 — 447, 482. ⁵⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 41. ⁶⁾ Tamże.

rękodzielnia w Tułowicach w powiecie niemodlińskim na G. Śląsku¹⁾). Acz nie należy ona już do XVIII w., to jednak założoną i prowadzoną była przez siły wyszkolone w XVIII w. w Pruszkowie. Założycielem tej fabryki był znany już z Pruszkowa Jan Degotschon, oczywiście Polak z zepsutem pisownią niemiecką nazwiskiem, zajęty aż po rok 1804. w Pruszkowie jako modelier. Był to człowiek pełen zdolności; we Wrocławiu wyuczył się rysunków i sporządził w Berlinie szkice i plany pieców król. manufaktury porcelanowej dla swego szefa radcy Leopolda z Pruszkowa. W Pruszkowie wyuczył się malowania, rycia w miedzi i modelowania²⁾. W r. 1804., zapewne z pomocą hr. Praschma, właściciela Tułowic, założył tu Degotschon w najbliższym sąsiedztwie zamku hrabskiego fabrykę fajansów i kamionki, której sam był właścicielem i kierownikiem. W r. 1842. przeszła fabryka na własność hr. Ernesta v. Frankenberg-Ludwigsdorf, którego rodzina do dziś posiada dobra tułowickie. Z chwilą wydzierżawienia fabryki niejakiemu Teichelmannowi została też wprowadzona produkcja porcelany, wobec czego zaprzestano nawet wyrobu kamionki w r. 1862. Dochody nie pokrywały jednak wydatków, tak, iż po dość długim istnieniu zwinęto także i fabrykę porcelany w r. 1906³⁾.

Wyroby tułowickie z okresu po r. 1842. przypominają pod każdym względem wyroby pruszkowskie. Zarówno kształty naczyń, jak i sposób dekorowania prześczerpił Degotschon żywcem z Pruszkowa. Fajans odgrywa zawsze rolę podrzędną, oddając główne miejsce kamionce, pozostającej w sferze neoklasycznych form. Przechowane w muzeum bytomskim obok kilku talerzy weselnych pudełko na tabakę, ma kształt starożytniej kolumny, obwieszanej festonami⁴⁾. Produkowano też podobne szkatułki z nałożonemi liśćmi dębowemi. Najściślejsze pokrewieństwo z wytwórczością Pruszkowa wykazuje waza wrocławskiego muzeum, oznaczona datą 18. listopada 1822 r.⁵⁾, zdobna dekorem goździkowym. Szczególniej typowemi dla Tułowic aż po rok m. w. 1880. są naczynia o ciemno-brunatnej polewie, zdobne żółtym malowaniem kwiatowym lub serwisy wykwintniejsze o lśniącej polewie czarnej, zdobne srebrnym dekorem nałożonym najczęściej na płaskorzeźbione tło. Okaz tej kategorii z początku XIX. w. posiada muzeum we Wrocławiu, w postaci talerza z azurowym brzegiem koszyczkowym, zdobnego dekorem srebrnym na czarnej polewie⁶⁾. Na wyrobach Tułowic występują cztery rodzaje sygnatur; starsze mają tylko literę T lub TbF, późniejsze ^{Tillowitz}_{b.F} lub ^{Steingutfabrik v.F}_{Tillowitz o.S} w owalnym ułożeniu.

Na fabryce tułowickiej, wzrosłej w samym początku XIX w. dzięki siłom wyszkolonym fachowo i artystycznie w XVIII w. w Pruszkowie, zamyka się przegląd dawnej produkcji ceramicznej na Śląsku. Mówiąc jednak o tym dziale śląskiego przemysłu artystycznego w XVIII w. niepodobna przynajmniej w paru słowach nie wspomnąć o śląskim artyście wielkiej miary, o wrocławskim malarzu porcelany, Ignacym Bottengruberze⁷⁾. Zajmuje on naczelną rolę wśród t. zw. „malarzy domowych“ (chambrelans), którzy w XVIII w. częstokroć pokątnie malowali na własny rachunek białą porcelanę, zabieraną po kryjomu z manufaktur, w których jako malarze pra-

¹⁾ Niem. Tillowitz (Kreis Falkenberg). Mylnie twierdzi Stöhr, l. c., str. 483. jakoby Tułowice należały do powiatu Nissa.

²⁾ Stöhr, l. c., str. 483. ³⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 41. Tułowice leżą w zupełnie już dziś niemieckiej części G. Śląska. Po upadku starej fabryki założył Niemiec Schlegelmilch nową fabrykę, urządzoną dzięki poparciu wielkich kapitałów magnackich na wielką skalę; produkuje ona towar w duchu najmodniejszego i wywozi go do Ameryki, Anglii i Francji. ⁴⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 41. ⁵⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 181.

⁶⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 201. ⁷⁾ Por. G. E. Pazaurek, Ignaz Bottengruber, Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 133 — 163. Tamże liczne redrokuje jego dzieł.

cowali. Czy Bottengruber zajęty był w którejś z manufaktur, nie jest dotąd wyjaśnionem; wedle niedość pewnych przypuszczeń pracował przez krótki czas w manufakturze wiedeńskiej, gdzie pokątne malowanie przybrało duże rozmiary; musiał je z konieczności cierpieć Du Paquier, a Sorgenthal skarżył się w swych raportach na szkody, które przynoszą fabryce malarze zabierający do domu nie malowaną porcelanę i następnie sprzedający ją na własny rachunek¹⁾. Atoli jeden Bottengruber o całe niebo przerasta niezwyklei wartościami artystycznymi całe rzesze tych zwykle dość przeciętnych malarzy.

Dwa miasta, Wiedeń i Wrocław, rościły sobie pretensje do pochodzenia Bottengruber. Dzięki niedawno wykrytym księgom metrykalnym ostatecznie w sporze zwyciężył Wrocław. Niemniej jednak Bottengruber w I-szej połowie XVIII w. pracuje na zmianę po kilka lat w Wiedniu i rodzinnym Wrocławiu; na dziełach swych podpisuje się często „Silesius“ z przydatkiem daty i miejsca „fecit Viennae“ lub „Wratislaviae“. Główną czynnością jego było dekorowanie przeważnie porcelany wiedeńskiej, a także weneckiej i chińskiej; niekiedy też zeszlifowywał dekor gotowy i na nowo malował. Prace jego przechowują dziś wielkie muzea w Niemczech, na Śląsku i w Anglii. Mimo zasadniczego użytkowania form z pogranicza baroku i rokoka, Bottengruber pozostaje nawskroś oryginalnym i bez konkurencji. Będąc niezależnym od jakiegokolwiek tradycji miejscowej czy fabrycznej, Bottengruber pokrywa białe przestrzenie naczyń pełną niezwyklej fantazji i temperamentu barokową groteską uplecioną z kwieciami i zwojów roślinnych, wśród których uwijają się tęgie putta, rozgrywają sceny z mitologii lub roztaczają rodzajowe obrazki z życia codziennego²⁾. Skala barw jego nie ustępuje zgoła palecie miśnieńskiej lub wiedeńskiej; występują w różnych odcieniach barwy żelazisto-czerwona, zielona, fioletowa, żółta, brunatna, a na ciężkich kartuszowych obramieniach grotesek obficie występuje złoto. W czym jednak Bottengruber przewyższa wszystkie fabrykaty wielkich współczesnych manufaktur — to w niezwyklej lekkości wypełnienia przestrzeni, w zdrowym wdzięku kompozycji i w niewyczerpanym bogactwie pomysłowości, w czym dystansuje wszystkich współczesnych i następców³⁾. Nawet dla samych Niemców zjawisko Bottengruber nie jest zrozumiałem; przyznali nawet, iż niespotykany indziej malarzski temperament Bottengruber zrodził się ze zmieszania krwi dwu ras, germańskiej i słowiańskiej⁴⁾.

Jako typowy przykład rodzaju Bottengruber może posłużyć 12-boczny talerz z wiedeńskiej porcelany, przechowany w muzeum przemysłu artystycznego w Berlinie. Na powierzchni jego bujnie rozrosła się złota sieć barokowych zwojów, z których wystrzela na wolne przestrzenie zielone listowie wawrzynu i bluszczu. Postacie malowane są w żółtawo-czerwonym „camaïeu“, suknie natomiast barwnie. Pośrodku wymalowana grupa Boreasa i Orethyi wraz z figurkami dzieci, jest alegorią zimy; na innym podobnym talerzu w temże muzeum, z postaciami Bakchusa, Ariadny, dzieci Bakcha i wyobrażeniami panter, jest usymbolizowana jesień. Zwłaszcza w malowanych „en camaïeu“ scenach bakchicznych, Bottengruber zdobywa mistrzostwo. Jak wykazały badania, niekiedy czerpał motywy do swych licznych dzieł z starych wzorów XVI. w., jak n. p. ze sztychów Teodora de Bry (1561 — 1623), który znów naśladuje Giulia Romana⁵⁾.

¹⁾ Braun-Folnesics, Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, Wiedeń, 1907. str. 13. ²⁾ Malkowsky, l. c., str. 192. ³⁾ Tamże. ⁴⁾ Por. August Busch, Beiträge zur Geschichte der keramischen Industrie in Ost-Deutschland während des 18. Jahrh. Frankfurt a/o., 1906., str. 14. ⁵⁾ L. Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts, Berlin. 1919, str. 254.

Tego temperamentu i oryginalności co Bottengruber nie posiadli już dwaj po nim najwięksi wśród „Hausmalerów“ artyści, których również wydał Wrocław. Są nimi Wolfsburg i Preussler. Współcześnie z Bottengruberem malowali oni porcelanę, pierwszy głównie wiedeńską, drugi także chińską. W dziełach swych malowanych często w czerwonym „camaïeu“ z podkreśleniem złotem, z całym aparatem egzotycznych ptaków, koszów owoców i chinoiserji — nie przekraczają oni granic malarstwa stosowanego w współczesnych manufakturach porcelany, osiągając jednak duże efekty starannością, polotem i wdziękiem swych prac. Zarówno jednak ci, jak i inni malarze porcelany czerpią zazwyczaj z wzorów i sztychów natchnienie i dlatego też Bottengruber zachowuje wśród nich dominujące stanowisko, dzięki genialnej samoistości swej sztuki, gardzącej prawie zawsze wszelkiem bezpośrednim naśladownictwem ¹⁾).

Od prostych naczyń i dzbanów Bolesławca — aż po wspaniałe wazy Pruszkowa i wedźwudy Raciborza — ileż żywotnej mocy artystycznej! Przeszły nad ziemią śląską wraz z zawieruchami wojennemi XVIII. w. wszelakie style i upodobania którym Europa współczesna hołdowała — nie zdołały jednak z śląskiego dorobku artystycznego usunąć na plan drugi pewnej cechy dominującej, będącej wspólnym jego mianownikiem. Jest nią ten pierwiastek obcy współczesnej ceramice Niemiec: pełen świeżości i radości życia temperament, przejawiający się zarówno w wdzięcznych wyrobach Glinicy, jak również w przepysznych plastycznych dekorach kwiatowych Pruszkowa, nie mających w tworzywie fajansowem ani prototypu, ani nigdzie potem nie naśladowanych. Przejawiła się siła tego ducha nawet w dziełach zniemczonych artystów wrocławskich jak Bottengruber, dla którego utworów nawet sumienni badacze niemieccy nie umieją znaleźć prototypu. Bo też ta wspólna dominanta, owładająca całą ceramiką śląską XVIII. w. jest z ducha polską — i nie mogło być inaczej, skoro była dorobkiem pracy polskiego ludu śląskiego. Stąd też tryska krynica tej niezrozumiałej dla Niemców i podnoszonej przez nich oryginalności i pełni życia, niezwyklej wreszcie śmiałości i temperamentu. Po cechach tych tak znamienych dla rasy słowiańskiej, a charakteryzujących w szczególności naród polski, możnaby od razu poznać prace Glinicy czy Pruszkowa, nawet gdyby nie stało pisanych aktów i dokumentów, stwierdzających iż wszystkie prawie siły robocze i artystyczne w epokach najświetniejszych były prawie wyłącznie polskie.

Czas więc sprostować błakające się w pracach niemieckich twierdzenie, jakoby ten żywy artystyczny ruch na Śląsku w XVIII. w. był litylko wyłączną zasługą Fryderyka „Wielkiego“ i jego systemu rządów. Bez sił polskich nie przekroczyłby śląski przemysł artystyczny granic zwykłego prowincjonalnego rzemiosła. Z kilku wiekowej miejscowej tradycji rozwijał się zwolna ten kwiat, który tak wdzięcznie zakwitł w 2. okresie rękodzielni pruszkowskiej. Nie sam tylko Fryderyk II., nie zawodzące zawsze poparcie rządu, nie groteskowa figura prof. Bacha stały się tego przyczyną; nie kierował się też względami artystycznymi magnat zniemczający, zakładający fabrykę ceramiczną jedynie jako nowy środek dochodowy. Przyczyna leżała głębiej — leżała na dnie polskiej duszy śląskiego ludu, w jego pracowitości i bezpośredniości artystycznych wyczuwań.

A jak przed półtora wiekiem zakwitł na ziemi śląskiej ten szlachetny kwiat na gruncie użyźnionym pracowitym potem synów Polski, oddzielonych od niej kor-

¹⁾ Makowsky, l. c., str. 192.

donem niemieckiem — tak też może kiedyś zakwitnie na nowo ta wdzięczna sztuka w odzyskanym świeżo przez Polskę powiecie lublinieckim, gdzie tylekroć podejmowano ją z wielkim pożytkiem. A może też ambicją polskich muzeów stanie się skompletowanie zbiorów ceramiki polskiej dziełami śląskimi z XVIII. wieku. Polska posiada do tego wszelkie prawa — a okazy śląskie zasługują na to ze wszelkich miar, chociażby tylko z tego jedyne go względu, iż są i pozostaną — pracą polskich rąk.

Jerzy Dobrzycki

LITERATURA. *ALWIN SCHULTZ*, Schlesische Fayence- u. Steingutfabriken. Kunst u. Gewerbe, 1880, ury 14, 15 i 16. oraz 43. Bericht des Vereins für das Museum Schlesiſcher Altertümer in Breslau. *EIN BEITRAG* zur Entwicklungsgeschichte der Keramik in Schlesiſien. Deutsche Töpfer- u. Zieglerzeitung, 1902. Nr. 22. (bez autora). *G. E. PAZAUREK*, Ignaz Bottengruber. Schlesiſiens Vorzeit (nowa serja), t. II., Wrocław, 1902. Str. 133—163. *AGUST BUSCH*, Beiträge zur Geschichte der keramischen Industrie in Ost-Deutschland während des XVIII. Jahrh. Frankfurt a/o, 1906, stron 17. *ERWIN HINTZE*, Die Proskauer Fayence- und Steingutfabrik. Schlesiſiens Vorzeit (n. s.), t. IV. Wrocław, 1907. Str. 124—130. *KURT BIMLER*, Zur Geschichte der oberschlesiſchen Keramik. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des kgl. Progymnasium in Rybnik, 1911. *TENZE*, Drei Oberschlesiſche Fayence- und Steingutfabriken. (Podaje też starszą literaturę i materiał archiwalny). Mittheilungen des Beuthener Geschichts- u. Museumsverein, Styczeń, 1912. Zeszyt 2. *GEORG MALKOWSKY*, Schlesiſien in Wort und Bild. Braunschweig u. Berlin, 1913, str. 188—190 *KONRAD STRAUSS*, Proskauer Fayencen, Töpferzeitung, Halle a/S, 1917/18. *TENZE*, Glinitzer-Fayencen. „Oberschlesiſien“, grudzień, 1919., str. 260—269. *FÜHRER* durch die Ausstellung Arbeit und Kultur in Oberschlesiſien, Wrocław; 1919. Str. 26 i nast. *AUGUST STÖHR*, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut. Berlin, 1920., str. 466—483. *ERWIN HINTZE*, Oberschlesiſche Fayence- und Steingutfabriken. Oberschlesiſien ein Land deutscher Kultur. Gleiwitz, 1921 r., str. 38—41.



TAJNIKI RZEMIOSŁA MALARSKIEGO.



ŁÓD tych umiejętności, które obejmujemy nazwą techniki malarskiej, ma swoje uzasadnienie z jednej strony w potrzebie wzbogacenia nowymi środkami artystycznego wyrażania się, a z drugiej w powszechnej niemal nieznanomości tego wszystkiego, co wiąże się z rzemieślniczą stroną malarskiej twórczości. Przyczyny te w naszych czasach zależą od podłoża, na którym kształtują się lub łamią talenty: wadliwej metody kształcenia w naszych wyższych uczelniach artystycznych. Od stu lat bowiem z górą znikła nauka warsztatowa, w której miejsce wszedł system „tworzenia artystów” i pozostawiania wszystkiego prądowi twórczego talentu. A wyniki stąd?

Niejasne zamiary, bezcelowość pracy, unikanie życiowej użyteczności, poniechanie wartości materiału, kształcenie się jednostronne, praca „ot tak, w próżnię, w błękity”, zwyczajny kaprys, daleki od jednoczesnego umiłowania rzemieślniczego wysiłku. (Jan Bukowski: „O kształceniu się w sztuce” — Przemysł, Rzemiosło i Sztuka — Rocz. II. Nr. 2). Że zaś w mury owych uczelni nie wchodzi jedynie młodzieńcy z zarodkiem twórczego talentu i serdecznym umiłowaniem sztuki, ale i niewinne ofiary młodzieńczego kaprysu, napróżno wszystkim uczyć się lotu w takim systemie. Wzleci ten, kto posiadał własne i silne skrzydła, inni rozbiją się mniej lub więcej tragicznie. Sprawą tą zajęła się ankieta rozpisana przez Wilhelma Bodego, a odpowiedzi takich fachowców, jak A. W. de Beuelair, Bruno Paul, H. Muthesius, znajdują jedną radę na powyższe zło: przygotowywanie do rzemiosła artystycznego. Ono uratuje wielu zwątpiałych rozbitków, ono da im oparcie o rzeczywistość i o warunki życiowe, ono wreszcie zaoszczędzi nam może wiele, tak potrzebnych nam po wojnie, młodych sił i pozwoli im „z żywymi naprzód iść”. To zasada reformy. A sposób zrealizowania jej? Ośmielam się twierdzić, że nastęrcza on u nas poważne trudności ze względu na zupełny brak naszej własnej literatury, omawiającej techniczną stronę malarstwa, brak obcej, fachowej literatury w naszych bibliotekach, brak warunków założenia na naszym gruncie choćby surogatu takiej stacji doświadczałnej, jaką ma monachijskie „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren”, a przede wszystkim ze względu na dotkliwy brak ludzi obznajomionych z szerszym pojęciem rzemiosłem artystycznym. Wynikiem takiego układu stosunków jest rozwieleniony powszechnie u nas w malarskiej rzeszy zwyczaj zatajania przed kolegami fachu wszystkich wiadomych „własnych sztuczek”, doświadczeń i wiadomości technicznych. Nie jest to objaw małej wagi: uniemożliwia on bowiem postęp w technice malarskiej, który oparty być musi na wzajemnej współpracy i tworzy atmosferę średniowieczną, nielicującą z charakterem naszej „epoki demokratyzacji wiedzy”. Jest to jedna z ważnych potrzeb naszej sztuki, nieomawiana u nas dotychczas wcale. Objaw powyższy chcę tu omówić szerzej na przykładach zaczerpniętych z przeszłości naszej techniki.

Żyjemy w czasach zupełnego niemal upadku kultury techniki malarskiej. Stan ten ma swoje uzasadnienie historyczne. Do dziś dnia ciąży na nas przemożny wpływ renesansu, a raczej jego wielkich mistrzów. Olśnieni potęgą ich dzieł, nie chcemy sobie uprzytomnić tej prawdy, że jedni z nich mogli uważać rzemiosło za błahostkę, bo znali je nawskróś, nie znając zaś techniki malarstwa, nie postrzegamy, że drudzy, lekceważąc umiejętność techniczną, popełniali kapitalne błędy. Tak np. *Leonardo*, ten wielostronny mistrz, wprawiający nas w zachwyt dziełami swego arcyzmu i ge-

njuszu, wykazuje techniką „Wieczerzy Pańskiej“ nieznamość malarskiego rzemiosła przez zasadniczo niemożliwy wybór materiału do owego dzieła. Inaczej być nie mogło. Nie znamy bowiem żadnych faktów, któreby mogły nas upoważniać do sądu, że Leonardo pchnął w czemkolwiek naprzód technikę malarską, był dożywotnym eksperymentatorem. Rozprawianie o farbach i technice w swoim traktacie opuszcza tymczasowo „z braku papieru“ i nie wraca już do tej kwestji, uważając za ważniejsze rozwój swoich estetycznych poglądów (głoszonych przed nim przez Batt. Albertiego). Pomimo tego, czyż jest jedna historia sztuki, któraby przez zachwyty estetyczny, nie przyznawała temu mistrzowi zasług w dziedzinie malarskiej technologii? (Choćby przypomnieć tutaj monograficzną pracę F. Feldhauusa: *Leonardo, der Techniker und Erfinder*, E. Diederich. Jena 1912.

Giov Batt. Armenini, przeszedłszy dobrą szkołę rzemieślniczą, miał może prawo mówić do równych sobie: „Nie wdajmy się w szczegóły tego co dotyczy materji farb, ani nie róbmy uwag o ich rodzajach i właściwościach, gdyż uważamy to za rzecz powszechnie dostatecznie znaną“. (De veri Precetti della Pittura, Ravenna 1587. Lib. II. Cap. VII). Nie dziw więc, że to teoretyczne i idealistyczne omawianie malarstwa, jakie stało się w epoce renesansu „nowym kątem widzenia“, odbija się i naówczas na nowym systemie artystycznego kształcenia, w konsekwencji niepłodnym. *Akademja Annibala Caracciego* z końcem XVI w. daje uczniom, zamiast średniowiecznej znajomości fachu, jednostronne kształcenie artystyczne, estetykę i filozofję. Epoka ta, przekazana nam w wynaturzonej formie przez klasycyzm i romantyzm, oddziałuje do dziś dnia na nasze ustosunkowywanie się do sztuki i artystycznego kształcenia się. Rozdział między wiedzą, a sztuką, ściślej mówiąc, między rzemiosłem, a sztuką, jest najważniejszą przyczyną obecnego upadku kultury techniki malarskiej. To jedna strona kwestji; drugą w konsekwencji będzie zerwanie w nowożytnych czasach nici tradycji opartej na doświadczeniach i praktyce wieków całych. Dawniej istniała ciągłość pracy, a skutkiem tego i postęp malarskiej techniki. Można n. p. wykazać wspólne źródła dla *Mappae clavícula* i dla dzieła *Heracliusa*. Można doszukać się wyraźnych wpływów arabskich i perskich w *Liber sacerdotum* i dopatrzyć się pokrewieństwa wiadomości zawartych w tej księdze z najważniejszym źródłem średniowiecznym, dziełem *Theophilusa*. W *Hermenei* odkrywamy ślady handlu lewantyńskiego (włoskie), wojen krzyżowych (niemieckie, francuskie, tureckie i arabskie). W czasach renesansu wysiłki artystów przypominają ogniwo splecione w jeden łańcuch. I tak dalej. Te wspólne wiązania śledzić można do czasu, dopóki rzemiosło doznaje szacunku i utożsamia się ze sztuką.

Dziś z dawnych wiadomości technicznych zachowały się zaledwie szczątki i to jedynie w dziedzinie rzemiosła i przemysłu artystycznego. Sztuki piękne w niektórych dziedzinach zerwały kontakt z przeszłością radykalnie. Skutkiem tego dziś jeszcze powoływać się trzeba ciągle na literackie źródła, nieraz bardzo od nas odległe i to zarówno, czy chodzi nam o fresk i mozaikę, czy temperę, olejną i t. p. Jeszcze ciągle źródła literackie, nie tyle artystyczne, ile alchemistyczne, rozjaśniają nam wiele zapomnianych przez wieki kwestji, wobec braku szerszych, trafnych i syntetycznych badań przyrodniczo - techniczno - artystycznych, wnikających w istotę niepożytej techniki różnorodnych malowideł dawnych mistrzów. Pod tym względem nasz „wiek postępu“ patrzy jeszcze ciągle w przeszłość. Odbywa się praca rekonstrukcyjna. Zadanie to niełatwe. Empirja to jedyna ścieżka, po której kroczyć możemy, celem odnalezienia zapomnianych wiadomości rzemiosła artystycznego. Odgrzebywane

i odpylane manuskrypty, księgi alchemistyczne i cechowe, statuty rzemieślnicze dają nam mniej, niżbyśmy sobie życzyli, przy czym częstokroć dostarczają nam wiele rzeczy ważnych, acz ujętych w formę niejasną i zamazaną. Liczne kryptogramy, trudne do rozwiązania symboliczne i alchemistyczne znaki, nazwy niemające odpowiednika w materiałach dzisiejszych, miary dawne, niejasne przedstawienia rzeczy rozmyślnie lub przypadkowo przez złe ustylizowanie myśli, i t. p. paleograficzne trudności, wszystko to sumarycznie czyni nieraz praktyczną wartość owych źródeł dość problematyczną. Te filologiczne przeszkody dotyczą nieraz rzeczy zasadniczych. Oto ile kłopotu sprawił badaczom *Witruwusz* swoją ogólnikową wzmianką o przyrządzaniu stiuku pod malowidło! Mówi on np., że wapno „wszystkie rzeczy wciąga w siebie, a przez zmieszanie z dodanymi składnikami lub pierwiastkami innych materiałów, twardnieje na ciało stałe“. Co to za „wszystkie rzeczy“, jakie to „dodane składniki“, „pierwiastki“ lub „inne materiały“ nie wiemy (prócz piasku, wapna i mąki marmurowej). *Witruwusz* zatem albo nie znał szczegółów tej murarskiej roboty, albo świadomie zataił jej tajemnicę.

Podobnego kłopotu nabawił archeologów, filologów i badaczy antycznych technik malarskich *Plinjusz* swoim zawiłym, niejasnym i źle ustylizowanym podziałem i opisem techniki malowania enkaustycznego. Do dziś dnia nie wyjaśnili uczeni tych tajemnic, a tem samem nie wykazali właściwych przyczyn monumentalnej trwałości antycznych malowideł. Jest jeszcze jeden ważny powód, natury psychologicznej, który często grzebie przepaść między nami, a dawnymi posiadaczami potrzebnych nam tajemnic. Jest to ta skłonność prymitywnej natury ludzkiej do zazdrosnego ukrywania przed ogółem zdobytej własnym wysiłkiem umiejętności¹⁾. Historia wszystkich nauk zna te objawy w najrozmaitszych formach. I w dziedzinie techniki malarskiej nie było inaczej, jak postaram się to wykazać. Pod żółtą gliną, w czaszkach z zaciśniętymi zębami legło wiele tajemnic, zdobytych szczęśliwym przypadkiem albo zmusną pracą nieraz całego życia człowieka i pokoleń.

Zatajanie wiedzy przed profanami było specjalnością kastowej etyki Egiptu i Chaldei. Píše *Olimpiodor*: „Królestwo Egiptu utrzymuje się tą sztuką. Kapłan albo uczoney, któryby ośmielił się upowszechnić przepisy starożytnych, wykluczony był z pod prawa“. Nakazy te miały nawet sankcję religijną. *Litanja Księgi Umarłych*, tego najpiękniejszego tworu ducha egipskiego, kończy się straszniemi dla naszej etyki słowami: „Ta księga jest największą tajemnicą. Nie pokazuj jej nikomu. Hańbą byłoby objawić ją komukolwiek. Ukryj jej istnienie“. (J. Ochorowicz: „Wiedza tajemna w Egipcie“, Warszawa 1898). Nakaz tajemnicy dotyczył zatem także i malarstwa, jako sztuki uprawianej wyłącznie przez kapłanów. Nie dziw tedy, że do pobliskiej Grecji nie przedostała się przez szereg wieków zakonspirowana w Egipcie umiejętność glazurowania i ceramicznego polichromowania naczyń, umiejętność przyrządzania spłynów szklanych do emalii komórkowej (émail cloisonné) i t. d. Ciekawym jest stosunek ludzi do swej prostaczej wiedzy. Z nią i z niej żyją i z nią umierać chcą. Jakiś złotnik, farbiarz i miniaturzysta z Teb z III w. naszej ery kazał sobie do grobu włożyć najdroższą rzecz, jaką posiadał: papirus zapisany po grecku receptami swego rzemiosła (dziś t. zw. *Papirus leydejski*). Jak w Egipcie i Chaldei artykuły religijny nakazują zatajanie wiedzy, tak w Bizancjum czynią to rozkazy wielkiego cesarza wschodniego. Z jego polecenia specjaliści urzędnicy strzegli tajemnic przyrządzania fioletowej purpury („color purpureus, amethystinus“), otrzymywanej ze ślimaka, zwanego murex brandaris. Tylko członkowie rodziny cesarskiej mieli prawo

nosić bogate, purpurowe szaty, zwane we wczesnym średniowieczu niesłusznie „pallia saracenică” lub „transmarina”. Nie dziw, że dziś, szukając tajników farbiarstwa tyryjskiego, aleksandryjskiego czy bizantyńskiego, sięgać musimy do ogólnikowych źródeł *Arystotelesa* (Hist. Lib. V. Cap. 5), czy *Plinjusza* (Lib. IX Cap. 36). Zaznaczyć tu należy, że opisy przyrządzenia sławnej purpury są tak skąpe, że wedle nich nie można dziś ufarbić żadnej materji na kolor, któryby nas mógł choćby w części zadowalać. Brak nam także szczegółowych danych, jakim sposobem starożytni farbiarze i malarze przy swej prymitywnej wiedzy o chemicznych właściwościach materiałów, otrzymywali wyniki, o jakich mówią dawne literackie źródła. Ludy np. z nad morza Kaspijskiego, posługując się jedynie barwikami roślinnymi i zwierzęcymi, umiały, jak powiada *Herodot*, barwić tkaniny sokiem liści jakiegoś drzewa i to tak trwale, że barwa ornamentacyj nie zmieniała się nawet w praniu, a cała ozdoba wyglądała, jakby delikatnie wytkana była kolorowemi niciami.

A zatem musiała to być niezawodnie ta gałąź tekstylnej sztuki, którą zwiemy batikiem. A przecież nie tak dawno Europa od Jawańczyków, za pośrednictwem Holendrów, musiała uczyć się tej techniki, aby dopiero w ostatnich czasach ożywić ją. Że ta ogólna wiadomość jest prawdziwą, skądinąd daje nam świadectwo *Plinjusz*, pisząc, iż egipscy farbiarze zapuszczali tkaniny różnemi bajcami, dając pod każdy kolor plamy ornamentu zaprawę (bajc) odmiennego składu, następnie zanurzali materję w kadzi napełnionej jakąś farbą. Po wyjęciu tkaniny z kąpieli i wysuszeniu okazywało się, że każdy z bajców inaczej przyjął i przekształcił ton barwika. Powstawała stąd wzorzysta, barwna dekoracja, w której miejsca niezaprawione albo wcale nie przyjęły farby, albo przyjąwszy, traciły ją przez pranie, naługowywanie (ług z popiołu roślinnego) i bielenie, czyli okazywały kolor biały, gdy tymczasem inne barwy, utrwaliwszy się we włóknach tkaniny, stawały się nierozpuszczalne, niedające się zmyć podobno nawet ługiem (barwika roślinne!). Jest to znowu inny rodzaj batiku, do dziś dnia nam nieznany. Ślad o nim zaginął, wskazówki techniczne zeszyły do grobu wraz z całą egipską „wiedzą tajemną”, może kiedyś trzeba go będzie wskrzeszać na nowo, podobnie jak owe elastyczne szkło wyrabiane pono przez jakiegoś rzymskiego szklarza za czasów cesarza Tyberjusza.

Opowieść o zakopanych skarbach nigdzie może nie jest taką prawdą, jak w historii techniki malarskiej, i to nie tylko w czasach starożytnych i średniowiecznych. W dobie rozkwitu odrodzenia, tej epoki, której hasłem było „Excelsior”! znany w historii kultury, genialny samouk-wynalazca, obdarzony niezwykłą intuicją, wszechstronny, leonardowski umysł, artysta rzeźbiarz i malarz-witrażysta, filozof deista i uczony, piszący o studniach artezyjskich, zużytkowaniu siły pary wodnej, o pokładach geologicznych itd., *Bernard Palissy* (około 1510—1589), trudzi się przez 16 lat nad zestawieniem barwnej i błyszczącej emalii do majolik oraz ulepszeniem emalii cynowej, a gdy jest już niemal u końca swoich nadludzkich trudów i ofiarnych poszukiwań, zapisze w historii życia swego: „Będziesz przeklęty, jeśli zabierzesz do grobu swoją tajemnicę”. Aliści i on, filozof dla ludzkości pracujący, on, Sokrates renesansowy, który za hugenockie przekonania dobrowolnie poszedł na śmierć jako starzec 80 letni i on zaciął się: nigdy nikomu nie wyjawiał sedna tajników swoich wieloletnich zdobyczy w dziedzinie techniki ceramicznej i tajemnicę swą zaniósł do grobu. Przykładów takich możnaby naliczyć bez liku. Nieraz, i to przeważnie, przyczyną upornego zatajania rzemiosła była obawa ekonomicznej konkurencji, żądza złota, a dla niektórych, kwestja bytu. Oto twórcy pierwszych naczyń ka-

mionkowych w Anglii: *bracia Elers z Norymbergi* oraz *Jakson i Andries z Antwerpji* obwodzą swoją fabrykę wysokim murem. Z pracą swą kryją się zazdrośnie przed ludźmi, aby nikt nie wykradł im tajemnic technicznych. Niebezpiecznie byłoby wprowadzać za ów mur chiński robotników żądnych nauki! Urządzają się więc przebiegle: tajemne rzemiosło wykonywują sami, posługując się w grubszych robotach samymi matołkami i kretynami. W średniowieczu podobna ostrożność w zatajaniu wszelkiej umiejętności fachowej z natury rzeczy musiała być jeszcze większa. Matematyczne obliczenia, dotyczące konstrukcji potężnych gmachów, zagadki stylu i techniki skupiały budowniczych, inżynierów i kamieniarzy w ścisłe, zakonspirowane bractwa i związki. Sławne były owe „*rough-stone masons*“ i „*free-stone masons*“ w Anglii, od których późniejsi wolnomularze wzięli nazwę swą, organizację, a może i ową formułę przysięgi dla nowicjuszków w obliczu Mistrza: „Ślubuję i przysięgam... że nigdy nie zdradzę tajemnicy znaków, chwytów, słów, nauk i praw odkrytych... że ani słowem ani piórem, ani znakami, ani w żaden sposób pisemny, czy to w kamieniu, czy na metalu nie zdradzę tego, w co mię dotychczas wtajemniczono... można mi wypalić wargi rozżarzonem żelazem, odciąć rękę, wyrwać język, poderżnąć gardło, a następnie ciało moje powiesić w obecności Braci... potem spalić je, a popiół rozsypać na cztery wiatry na pamiątkę mej zdrady. Tak mi Panie Boże dopomóż“.

Straszne to dla nas, ale tylko dlatego, że przesiąkliśmy ideą dzisiejszej demokracji wiedzy. Na tle epoki nawet zbrodnicze, wedle naszej etyki, czyny sprządzają się do obrony praw indywiduum przed zalewem masy o jednym mianowniku kulturalnym. Strażowanie tajemnic z jednej strony i walka o nie z drugiej skomplikuje się i zaostrzy wtedy, gdy obok powyżej przytoczonych przyczyn, wystąpi drapieżna żądza sławy. W *Chartres* utrzymuje się legenda (może autentyczna wiadomość?) o jednym mistrzu witrażowym, który zabił syna swego za to, że go przewyższył umiejętnością wypalania tęczowych szyb, z których złożył madonnę z dzieciątkiem tak uduchowioną, „jakby z nieba zesła“.

Opowieść ta przywędrowała do Polski szlakiem kolonizacji cysterskiej i na naszym gruncie przeobraziła się w legendę o rywalizacji dwóch braci architektów, stawiających wieże kościoła N. P. M. w Krakowie. I tutaj, jak wiemy, współzawodnictwo o „wawrzyny“ skończyło się mordem.

Takich krwawych podań mamy więcej. Wiele przemawia zatem, że prawdziwą być może wieść o zamordowaniu malarza *Andrea del Castagno*²⁾, człowieka o rozwichrzonym temperamentem renesansowym, typu Beevenuta Celliniego. Andrea miał dokonać mordu na Domeniku w celu wydarcia mu recepty na nowe spoiwo olejne, tej „*bellissima inventione*“ van Eycka, którą Domenico przejął od Antonella z Messyny³⁾. Na tle stosunków tych czasów zabójstwo to ma wiele prawdopodobieństwa. Cóż znaczyło zabójstwo jednego człowieka dla tych ludzi, którzy niejedną śmierć mieli na sumieniu, wobec sławy i korzyści, jakie przynosiło posiadanie tajemnicy przyrządzania olejnego spoiwa, którem można było tworzyć „błyszczące i nierozpuszczalne“ obrazy. Choćby opowieści powyższe były tylko podaniami, dają przykład, jak ambicja i zawiść jednostek i gromad krwawem prawem pięści wydierały zakonspirowywanym talentom i wynalazcom ich zdobycze. Walka to była bezwzględna. W rywalizacji artystycznej, a zatem czysto dzisiaj idealnej dziedzinie, nieraz fizyczna walka z przeciwnikiem wybijała bojującym wrota do dostatków, znaczenia i sławy. Rajcy norymberscy nie puszczają płazem *Stwoszowi* jego przewiny. Roku 1503 piętnują go rozpalonem żelazem na obu policzkach, jako obywatela

popędliwego, bezbożnego i krzykacza („heylos und geschreyig“), który „nabawił naszą gminę niepokoju“, choć wiemy, że tenże sam Stwosz, wedle dokumentu znalezionego w puszczy ołtarza Marjackiego, a pisanego przez Jana Heydeka de Damnis, słynął, jako „człowiek stateczny i dziwnie pilny i życzliwy, którego rozum i robota po wszystkim chrześcijaństwie z pochwałą żywota“ (słynęła). Nie bez pewnej słuszności pyta się Rastawiecki: „Czy w karze na nim (Stwoszu) wymierzonej nie można upatrywać jakowej przeciw cudzoziemskiemu (?) artyście zawiści, wyższością swą znacznie najzdatniejszych kunsztmistrzów przechodzącego, czyli nie szukano w tem pozorze zatrzymania sobie na zawsze jego zdolności“.

Nie wdając się w doszukiwanie się prawdy w powyższych legendach i przypuszczeniach, wejrzyjmy w treść skrywanych tajemnic warsztatowych. Mówić możemy tylko o tych, które znamy, dobrawszy się do dawnych manuskryptów, nie przesadzając faktu, że większość ważniejszych wiadomości ugrząść musiała w mózgach dawnych wynalazców. Już same tytuły mówią za siebie: arabskiego pochodzenia „Segreti per Colori“ manuskryptu bolońskiego, Secreti del Med. Donno Alessio, i t. p. Tajemnice te w średniowieczu gromadziły skrzętnie przedewszystkiem klasztory. Mnisi w Rheims, Toul, Metz i innych miastach Zachodu uważali, iż „służą Bogu“ przez pisanie i ozdabianie pobożnych ksiąg. Dość przypomnieć Fra Angelica we Włoszech, który do malowania swych obrazów przystępował, jak do sakramentu, odbywszy post i oczyściwszy z grzechu swoją dziecinną duszę. Służbą Bożą, modlitwą, było też spisywanie różnorodnych recept; to też nie dziw, że techniczne księgi dawne zaczynają się od przeżegnania się „In nomine Sanctae et Individue Trinitatis. Amen“, a kończą się słowami mszy św. lub modlitwy „Deo gratias. Amen“. Taki właśnie początek i koniec ma np. „Kodeks Neapolitański“. Prościej to były nieraz tajemnice. Poczciwcom tym zdawało się, iż trzymając w dłoni robaczki świętojańskie, posiadają błyszczące na niebie gwiazdy. Oto kilka przykładów: *Mappae clavicula* zaleca przechowywanie przez jeden miesiąc błękitnego lazuru w nawozie końskim. *Mnich Heraclius* taką podaje dowcipną i wymyślną w smaku receptę na przyrządzenie grynspanu: smaruje się płyty miedziane miodem, posypuje solą, a polewa moczem i octem i tak zaprawione przechowuje się w nawozie końskim przez 10—12 dni, poczem można z płyt zdrapać gotową farbę. *Theophilus* zaczyna swój przepis na doskonały pergamin t. zw. „dziewiczy“ od słów: weź skórę zdechłego w łonie matki kozłęcia, włóż na 3 dni do wapna i t. d. *Dionisios* zna taką mniszą tajemnicę otrzymywania mikstury do pozłoty: Trzymaj ślimaka leśnego nad zapaloną świecą, ślinę jego zmieszaj z gumą, ałunem i złotem. „Kodeks Neapolitański“ do malarstwa miniaturowego z XIV w. używa jako środka bajcującego tylko uryny człowieka, który opił się winem. *De Mayerne* radzi ucierać farby, a szczególnie cynober (vermillon), naprzód z moczem chłopców, a potem z olejem; albo: „weź sok z wyciśniętego nawozu końskiego „und wenn du genug hast“ dodaj doń trochę ałunu, tyleż gumy arabskiej i zmieszaj z farbą, z którą chcesz, a zobaczysz jak dobrze drzewa chwyta się, gdy wyschnie“ (Rp. 346). *Pacheco* znał tajemnicę konserwowania kleju do zaprawy płótna nawozem gołębim. Przykładów tych naliczyć można sporo. Szczególnie, gdy zaczęto na większą skalę sprowadzać z Indji i Chin najrozmaitsze żywice, balsamy, korzenie wschodnie i t. p. recepty owe stają się niekiedy wprost gordyjsko powikłane. Trzeba się wżyć w te czasy dalekie, w ten trud błędzących po omacku wynalazców, w te gromadzone wiekami zdobycze technicznego postępu, wtedy ocenimy ich wprost społeczną wartość. Szczególnie zdolni *iluminatorzy* (enlumineurs),

jako uprzywilejowani w rzemiośle artystycznym, strzegli swoich tajemnic w obawie o ekonomiczną konkurencję. Każdy malarz, jako alchemik jednocześnie, miał swoje tajemnice, te zaś w każdym warsztacie przechodziły z ojca na syna. Nieraz posiadacz „tajemnicy“ dopiero przed śmiercią zwierzał się poufnie swoim najbliższemu, i jakby w testamencie przekazywał im jakąś własną umiejętność.

T. de Mayerne, podając skombinowaną receptę (Rp. 61—Ms. p. 31) na „olej do nakładania złota płatkowego na szkło, kamieniu, marmurze“ i t. d., zapisał na marginesie tej „bardzo pięknej roboty“, którą dla niezwykłości nazwał „turecką“, charakterystyczne słowa: „*Bouffault*, Tresexcellent ouurier m'a donne ces secrets siens en mourant“ (Bouffault, znakomity robotnik, powierzył mi te swoje tajemnice na łożu śmierci). W XVIII recepcie *Manuskryptu Strassburskiego* autor, pisząc o wykonywaniu ozdób na złocie, wspomina o przyrządzaniu ugru z Metz („*verger von metz*“) z żółcią rybią („*eines lachsen galle*“), przyczem wnosząc tajemniczo palec do góry, szepota: Zachowaj to w tajemnicy! („*daz soltu verhellen*“). Kiedy zaś pisze o szybko schnącym oleju („*oleum preciosum*“), który robi wszystkie farby piękne i błyszczące („*alle varve schön ouch glantz*“), chwali się, że takich olei niewszyscy znają malarze („*und umb dis öli wüssent nüt alle moler*“). I *Dürer* chlubi się w liście do Hellera (w r. 1509), że posiada przepis na werniks, „*den man sonst nit kan machen*“. Tak samo do tajemnic cechowych aż do Lomazzo należała znajomość zachowania się farb względem siebie. *Lomazzo* będzie pisał w swym „*Trattato*“: „Które farby nadają się do poszczególnych rodzajów malarstwa“ (Kap. V) czyli o tem, co przy ówczesnym podziale malarstwa na specjalne gałęzie i ustroju cechowym warsztatów, nie było wówczas rzeczą nieznaną, nie wspomina jednak o rzeczach, znanych tylko nielicznym, jak o sporządzaniu czystych olejów, werniksów i t. p. Z obowiązku pisania o tem wykpiwa się wyliczaniem: olej orzechowy, lewandowy i inne rzeczy („*oglio di noce et di spica e d' altre cose*“), albo: jajko, klej, guma, mleko itp. („*e simili*“). A właśnie chodzi nam o owe „*d' altre cose*“ i „*e simili*“.

Wprawdzie *Giov. Batt. Armenini* odkrywa przyłbicę i wyjawia wiele cennych rzeczy, nie wypowiada się jednak szczerze w detalach. Nie wiemy bowiem, jak robi się jego „*aqua verdi*“ (zieloną wodą), „*aqua di vergini*“ (wodę dziewiczą), „*sugo di gigli*“ (sok z lilij), które zaprawione farby uzyskują jakąś nadzwyczajną żywość („*una vivezza sopra modo*“). Składników tych „*wód*“ możemy się tylko domyśleć na podstawie innych zapisków, które znowu co innego uważają za „tajemnicę“ albo też zamilczają to nieświadomie i mimowolnie. Zdradził cechowe tajemnice sposobów malowania na pergaminie, pisania złotem, przyrządzania farb i t. p. niejaki *Boltz von Rufach* w swojej książce „*Illuminierbuch*“. Ze stanowiska moralności cechowej było to grzechem. Czuje to autor, kiedy w przedmowie usprawiedliwia się ze swego „występku“ przed iluminatorami. A przecież jest to rok 1562, więc z górą sto lat od czasu rozpowszechnienia się druku. Oto jego nadzwyczaj znamienne słowa⁴⁾: „Łaskawy, Kochany Czytelniku! Ten mój prosty przepis do iluminowania bez wątpienia zżymać będzie niektórych, nieżycziwych artystów, jakoby to spowodowało w następstwie pewien uszczerbek w ich zarobkowaniu, jak to kilkakroć przeciwko mnie podnosili głosy, twierdząc, że nie powinno się tych rzeczy rozpowszechniać (i że to wiedzie) do obniżenia sztuki. Tym to i innym odpowiadam, że nie uczyniłem tego, aby przez to kogoś zrujnować lub zmniejszyć (czyje znaczenie), lecz głównie, (w tym celu, by) przez to wzniecić wśród iluministów tych innego rodzaju zawiść: pobudzić (ich), by dzieło to z dniem każdym ulepszać ich współpracą.

My wszyscy bowiem na to zostaliśmy stworzeni, by służyć Bogu i Jego stworzeniom, a nie zagrzebywać żadnego talentu i daru... Boże, daj nam wszystkim ducha Swojej doskonałości Amen". Takie skrupuły miał dawniej pisarz, „zdrajca“ tajników warsztatu.

A czy w naszym „wieku demokratyzacji wiedzy“ jest inaczej? Ileż razy mamy do czynienia z objawami, jakie przytoczyliśmy z czasów ubiegłych? Ileż razy przypomina się nam ów fantastyczny mizantrop, syn nocy, który ścisnął w garści robaczki świętojańskie, a z łuku swego miotał zawistnie strzały na błyszczące na niebie gwiazdy? Ktoby chciał podpatrzeć stukatorów włoskich przy robocie, narazi się na ich „przypadkowe“ pociski z wapna i kamieni. Gdy *Ernest Berger* próbował sporządzić wapienny klej, wedle objaśnień udzielonych mu przez murarzy tyrolskich, przekonał się, że rozmyślnie udzielono mu złych informacji, nie chcąc zdradzać warsztatowej tajemnicy. Dziś znamy ten klej; u Włochów zwie się on „colla di calce“, międzynarodową nazwą ma „kalkoolit“; znamy jego składniki (krew, wapno, kazeina), murarze jednak tyrolscy chowają nadal swoją „tajemnicę“. Inny przykład, również współczesny: Srodkową halę wiedeńskiego parlamentu zdobył swego czasu *prof. Eisenmenger* wraz z uczniami swymi. Ponieważ dekoracje chciał wykonać techniką stucco lustro, sprowadził do technicznych prac Włocha *Detome*, który tak krył się ze swemi „sztuczkami“, że z obawy, aby go nie podpatrzono w pracy, gładził powierzchnię stiuku w nocy. Pomimo nalegań i prośb, uczniowie - dekoratorzy nigdy nie mogli się dowiedzieć od owego *Detome*, jaki skład ma mleczno-zielona ciecz, dostarczana im przez niego, jako spoiwo do farb, używanych do stiukowych malowideł. Albo chciejmy wybrać się do Włoch, by w warsztacie jakiego majstra nauczyć się czego. Mijać będą całe miesiące, a on na wszystkie zapytania natury technicznej odpowiadać będzie stereotypowo: *Lavora solo!* (pracuj sam!) lub: *cerca!* (szukaj!)

Poco jednak szukać dalekich przykładów? Czyż jest jaki malarz, któryby w swem otoczeniu nie spotkał się z temi objawami małoduszności ludzkiej? Iluż młodych ludzi z naszej braci malarskiej napróżno zwracało się z zapytaniami do tych, o których chodziły wieści, iż „wiedzą“. „Nie chcą powiedzieć“ oto wyniki ich zabiegów. Kto wie, jak trudno wyłowić jaką rzemieślniczą wiadomość nawet od nauczycieli malarskich uczelni, czy to z zakresu grafiki, czy malowania ściennego czy innych spraw, jakie nasuwają się w studjach tym, którzy poważnie i życiowo zabierają się do malarstwa, musi być zdania, że niedaleko odbiegliśmy od czasów kapłanów chaldejskich, zawistnie chowających wszelką mądrość dla siebie, że w dziedzinie techniki malarskiej nie zdemokratyzował się jeszcze typ Prometeusza, kradnącego ogień-światło bogom i rozdzielającego go ludziom. „*Lavora solo!*“ lub „szukajcie a znajdziecie“ nie ma żadnego sensu u nas, gdzie „cicho wszędzie, głucho wszędzie“ o istocie i roli techniki malarskiej w kulturze twórczości. Ubożuchne wysiłki jednostek nie znajdują skoordynowania, a często i podstaw. Zaczyna się praca ciągle od początku; cóż dziwnego, że spala się bezpłodnie? Stoimy w martwym punkcie, „jak ojce żyły w raju, tak dziś żyją wnuki“. Tymczasem teoria i praktyka techniki malarskiej otwiera tak szerokie pole do dociekań całego nawału zagadnień nieomówionych jeszcze u nas, że aż zdumiewa dotychczasowa obojętność na te sprawy, które na Zachodzie w dużej mierze przestały być własnością zakonspirowanych w tajemnicy jednostek.

Dnia 17 czerwca b. r. powstał w Krakowie „Polski Instytut Sztuk pięknych“ na podobieństwo „Académie des Beaux Arts“ w Paryżu. Instytucja ta, powołana do życia przez kolegum profesorów Akademii Sztuk pięknych w Krakowie, oto-

czona protektoratem Prezydenta Rzplitej, stawia sobie poważne zadania pogłębienia działalności w dziedzinie polskiej kultury artystycznej przez wydawnictwa artystyczne, badania naukowe, opiekę nad szkołami artystycznymi i t. d. Oczekiwać należy, że instytucja ta kwestją tu poruszoną się zajmie, przez co da możliwość „po życie sięgnąć nowe” krytyce artystycznej, badaniom nad zabytkami przeszłości, systemowi nauczania w wyższych uczelniach artystycznych i innym rozlicznym dziedzinom naszej zaniedbanej twórczości.

Przedewszystkiem sami artyści winni w zgodnej współpracy przystąpić do budowania kultury rzemiosła naszego przez uświadamianie sobie monumentalnych środków, a przez to i zadań, jakie czekają naszą sztukę w odradzającej się z ruin Polsce. Wysiłek swój oddać jej winni wszyscy, wyprowadzając z głębi jaźni polskiej serdeczne poczucie wartości tej pracy. Kogo nie stać na skry geniuszu, niech daje tylko robotę solidną. Tak zdrowe pokolenia objawiały zawsze swoją tężyznę duchową.

Tadeusz Seweryn

1) Dziś zatajanie technicznych wiadomości z tych dziedzin, które wymagają pewnej wprawy i umiejętności, należy do rozpowszechnionego zabobonu naszych górali. Przesąd ten objawia się nakazem izolowania nawet narzędzi pracy od tych, którzy nimi sprawnie obchodzić się nie potrafią. Do dziś dnia bacia na hali, podczas ważenia oszczypków lub bryndzy, nie da „siedlakowi celić się mincerza” (mieszkańcowi osiedla dotknąć się wagi „bezmianu”), do dziś dnia góral nie pożyczycy sąsiadowi saka, siedeł, dłuta, rzezaka (noża) i t. p., chyba że prosi go o to ten, kto jest „smyśmy”, kto ma „śpyrk” t. zn. znajomość fachu, wprawę, szczęście, talent, iskrę Bożą. Oddanie narzędzia w ręce „niezręcznego” (partacza) pomściłoby się na właścicieli pożyczanej rzeczy postradaniem „śpyrku”. Opowiadał mi Andrzej Knapczyk, jedyny dziś artysta-gęślarz podhalański, iż ojciec jego wieszał gęśle u pułapu chałupy, aby nikt z „niezręcznych” domowników nie mógł się ich „celić”. 2) Jest to ten sam Andrea del Castagno, którego wspaniały „Portret Pippa Spano” znajduje się w klasztorze di Sant. Apollonia we Florencji. 3) Antonello z Messyny miał przywieźć z Flandrii olejną technikę — wedle błędnych informacji G. Vasariego w „Introduzione” C. XXI: „(nella maniera a oglio, che egli di Fiandra avena portato)”. 4) „Günstiger Lieber Leser | ich hab kein Zweifel, es werden etlich müssgünstige Künstler diese meine anleytung in die Illuminirung sehr bekümmern | als ob in derhalben etwas abbruchs jrer narung darauf folgen wirt | wie sich denn etlich gegen mir haben hören | und vermeinen man solte die ding nicht gemein machen, | zur verkleinerung der kunst. Denen und anderen gib ich zur antwort | das diss nicht angefangen jemandts dardurch zu verderben | oder zu verkleinern | sondern erstlich dardurch anderen has erfaren dieser Illuministen zu reitzen | dies werck mit jrem zusatz teglich zu bessern... Denn wir je all darzu erschaffen sind | Gott und seinen Creaturen zu dienen | vnd ein jeder Pfund vnd gaben nicht vergraben... Gott geb vns allen den Geist seiner vollkommenheit, Amen”. (Powt. za Bergerem „Beiträge” t. III i IV).



PLDUNIN - BARTOOZIEJSKI

KARTY DO GRY Z GEOGRAFJĄ POLSKI Z DRUGIEJ POŁOWY XVIII WIEKU.



KARTY do gry, które tu ogłaszamy, przysłał nam znany bibliofil Franciszek Biesiadecki, redaktor i wydawca czasopisma „Exlibris“ we Lwowie. Nabył je u antykwarza w Paryżu. Karty stanowiły całą talję. Pozostały z niej tylko te cztery, reszta, jak pisze p. Biesiadecki, padła ofiarą rabunku wojennego w czasie ostatniej wojny. Karty są niewątpliwie wyrobem francuskim; dla nas przedstawiają szczególniejsze znaczenie, ponieważ oprócz celu gry towarzyskiej, były niejako „podręcznikiem“ geografji Polski dla Francuzów, znanych zresztą ze słabej znajomości geografji a specjalnie geografji Polski. Te dwa cele, do których służyły karty, przedstawione są w sposób oryginalny przy zachowaniu jednak charakteru kart do gry, jaki w XVIII w. był w użyciu. Żałować tylko trzeba, że z talji kart tych, które nazwaliśmy: „Kartami do gry z geografją Polski“, zachowało się tylko cztery. Wskutek tego nie możemy określić, jak daleko ten niezwykły „podręcznik“ geografji Polski obejmował wiadomości geograficzne o ziemi naszej. Przypuścić można jednak, sądząc z tego, co z tych kart pozostało, że wiadomości były dość obszerne na tego rodzaju „podręcznik“. A może były te karty nietylko „podręcznikiem“ geograficznym, lecz podawały także i wiadomości historyczne czy inne? Te wyjaśnienia będzie można mieć wtenczas, kiedy jakaś inna talja tychże kart się ujawni. To można tylko z pewnością stwierdzić, że „źródłem“ do wiadomości geograficznych tych kart były opisy a raczej mapy geograficzne *niemieckie* lub mapy francuskie na niemieckich oparte.

Każda karta jest 86 mm. wysoka a 62 mm. szeroka, z grubego papieru prążkowanego i satynowanego. Jedną stronę karty wypełnia rysunek, druga strona: tylna jest czysta. Rysunek otoczony jest prostokątną obwódką: z linii zewnętrznej grubszej a wewnętrznej cienkiej. Obwódka ta, mierzona w polu środkowym, ma 82 mm. wysokości a 59 szerokości; poza obwódką jest więc biały brzeżek karty. Wyobrażenia kart wraz z napisami są odbiciami z miedziorytu. Znaki kart są jednakowe dla każdego rodzaju kart. Jest to znak graficzny na oznaczenie „miasta“, używany w kartografji w drugiej połowie XVII i XVIII-ym wieku. Znak ten przedstawia na naszych kartach trzy baszty miejskie obok siebie stojące, środkowa baszta jest wyższa, baszty poboczne są równe, niższe od środkowej. U dołu baszt jest „kółko“ jakby brama w baszcie środkowej. Baszty i „kółko“ objęte są u dołu pięciobocznym obramieniem, przypominającym fortyfikację według systemu Seb. Vaubana.

Przy każdym znaku jest nazwa miasta, określenie w jakim leży województwie, nad jaką rzeką, wreszcie odległość tego miasta od Krakowa, podana w milach (L. = lieues), do czego na kartach, które nie przedstawiają figur, jest w środku kółko z napisem: *Cracovie* i liczby odległości. Na kartach jest różna liczba znaków, stosownie do tego, co ma przedstawiać karta do gry: trzy znaki = III, pięć znaków = V, ośm znaków = VIII. Liczby kart wyrażone są też temi rzymskimi cyframi u góry karty, ponad niemi jest napis jednej prowincji Polski: GR[AN]DE POLOGNE, PET [ITE] POLOGNE, LITHUANIE. Znaki kart są ręcznie zakolorowane na oznaczenie koloru karty do gry. Na zachowanych kartach mamy kolor żółty, czerwony i zielony (jasny). Przypuszczamy, że czwarty kolor kart był niebieski. Z kart figuralnych zachowała się tylko jedna, oznaczająca, jak sądzimy: *waleta* w kolo-

rze żółtym. Przedstawia ona (fig. 1) głowę mężczyzny, na wprost zwróconą. Na głowie czapka — jakby kozacka, bramowana u spodu barankiem. Przed głową zawieszona jest opona z frędzlami u dołu, prawie przez całą wysokość karty, zawieszona w 2 rogach górnych karty na sznurze i zawinięta pionowo po brzegach. U góry karty jest napis: GR(AN)DE POLOGNE, na oponie jest „widok miasta“ t. j. parę kościołów i domów nad rzeką. Koło „widoku miasta“ jest napis: WLADISLAW | *Cap. (itale) de la Cujavie*. Pod rzeką: *Vistule | Riviere — Distance 70 L. de Cracovie*. Na płaszczyźnie opony jest napis: *Les princip(a)les rivieres qui arrossent la gr(an)de Pologne sont la Vistule, la Bog, et la Warta. Les moins considerables sont la Netec, l'Obra, la Rava, la Pilzca, la Wolwortz, la Valpuch, la Narew, la Liwier, la Narcze et la Biebra. Il y a aussi dans la gr(an)de Pologne le Lac Gupso*“.

Nie możemy wchodzić w ocenę ścisłości podanych wiadomości geograficznych. Objaśniamy tylko, że nazwa miasta głównego Kujaw: „Władisław“ znaczy m. Włocławek, rzeka *Bog* = Bug, *Netec* = Noteć, *Pilzca* = Pilica, *Biebra* = Biebrza, dopływ Narwi z lewej strony. Przemienione są nazwy rzek: *Wolwortz*, *Valpuch*, *Liwier* i *Narcze*, wzięte najwidoczniej z jakiejś mapy, robionej przez Niemca, wreszcie *le lac Gupso* co ma oznaczać: „jezioro Gopło“. Na karcie, o której mówimy, założone są kolorem żółtym: czapka na głowie mężczyzny, 2 guzy przy rogach opony i „widok miasta“, reszta rysunku i napisy są odbite czarną farbą.

O Wielkopolsce podaje informacje karta: ósemka (VIII) w kolorze żółtym. (fig. 2). Na osi tej karty jest małe kółko, w koło niego napis: *Cracovie*. Od tego środkowego punktu umieszczone są znaki w 2 szeregach pionowych, po cztery znaki w jednym szeregu, od których to znaków prowadzą kropkowane linje do kółka z napisem: *Cracovie*. Przy każdym znaku jest nazwa miasta, pod nią narysowana rzeka, oznaczona nazwą swą, lub tylko ogólnie: rzeczka (*ruisseau*), obok nazwy miasta wzdłuż brzegu pionowego karty jest napisane objaśnienie: w którym województwie leży to miasto. Na linjach kropkowanych podane są odległości (w miłach) miast do Krakowa.

Na ósemce koloru żółtego są miasta następujące: licząc od strony prawej heraldycznej: 1) *Iezow, Ruisseau* (nazwa rzeczki nie podana) *Palatinat de Lencici dans la gr.-de Pologne, 48 L.* Jest to więc Jeźów miasteczko nad rzeczką Rawką. 2) *Rava, Rava R., 46 L.* 3) *Schikwanwitz, Rava R., 51 L.* 4) *Blonic, Ruisseau, 57 L.* Do tych trzech miejscowości jest na boku objaśnienie: *Pal(atina)t de Rava dans la gr.(ande) Pologne*. Z miejscowości tych ma bardzo przekreśloną nazwę miasteczko: Skierniewice, podane tu jako: *Schikwanwitz*. Podobnie zniemczoną nazwę tego miasta ma mapa Polski z r. 1630-go: „Haec tabula nova Poloniae et Silesiae Sigismundo tertio... a Nicolao Johannide Piscatore anno 1630. Impressa in aedibus Nicolay Johannis Vischer“, mianowicie: „Schickwirnawitz“. Nazwa *Blonic* oznacza m. Błonie. Po stronie lewej ósemki wymienione są miasta: 5) *Sochaczow, Ruisseau* (nie podana, jest nią Bzura), *62 L.* 6) *Gabin (= Gąbin), Ruisseau* (nie podana, jest to Nida) *60 L.* z objaśnieniem: *Pal(atinat) de Rava dans la gr(an)de Pologne*, 7) *Czersko, Vistule R(iviere), 56 L.* 8) *Warka, Pilzca (= Pilica) R. 50 L.*, do których jest objaśnienie: *Pal(atinat) de Czersk D(uché) de Masovie*. (Właściwie: ziemia czerska, województwo mazowieckie). Karta przedstawiająca trójkę w kolorze czerwonym (fig. 3) ma napis u góry: PET(ITE) POLOGNE, cyfrę rzymską: III i znaki trzech miast nad rzeczkami, ułożone odpowiednio. Reszta objaśnień jest w ten sam sposób rozłożona, jak na karcie poprzedniej. Miastami temi są: 1) *Kurow, Ruisseau* (nie podana a jest nią rzeczka Kurówka)

52 L. 2) *Oczka, Ruisseau, 56 L. 3) Barowecz, Ruisseau 65 L.* Do tych miast jest po brzegach karty to samo objaśnienie: *Pal. de Lublin dans la pet. Pologne.* Nazwa m.: Oczka oznacza: Okrze, dawniejsze miasteczko, podane na mapie Rizzi Zannoni: *Carte de la Pologne 1772* w wojew. lubelskiem, dziś wieś Okrzeja nad rzeczką Okrzejką. Również przekreconą jest nazwa: Barowecz, która właściwie brzmi: Borowiec, położony na południe od Łukowa a na północ od m. Okrze w wojew. lubelskiem. Nazwę: Barowecz zamiast: Borowiec widzimy na małej mapie: „*Reise Charte durch das Königreich Polen mit allen darzu gehörigen Laendern*“*verfertigt von J. G. Schreiber in Leipzig*“, pochodzącej z czasów Augusta II lub III-go, jako wskazuje na to herb polsko-saski, nad powyższym napisem się znajdujący. Karta czwarta (fig. 4), przedstawia piątkę w kolorze zielonym. Ułożona jest w ten sam sposób, jak poprzednie karty niefiguralne. Ma napis u góry: LITHUANIE, poniżej V, i pięć miast wymienionych, z których cztery położone są nad rzekami, piąte nad jeziorem. Miasta są następujące: 1) *Potczk Cap (itale) du Pal(atinat) de ce nom. Dzwina Riviere, 217 L.* 2) *Vla, (= Uła) Dzwina R., 228 L.* 3) *Lukomla (= Łukomla v. Łukoml) Ruisseau* (niepodana, leży nad jeziorem i rzeczką Łukomką) *220 L.* Do miast: Uły i Łukomli jest na brzegu jedno objaśnienie ich położenia: *P. de Witepsk (Witebsk) dans la pet. Russie bl(anc).* 4) *Turowla, Dzwina R., 222 L.* 5) *Sussa, Lac* (naznaczone jezioro) *214 L.* i wspólne jedno objaśnienie na brzegu karty do miast pod 4) i 5): *Palat. de Poloczck dans la pet. Russie bl(anc).* Turowla była niegdyś miasteczkiem, dziś wsią, leży przy ujściu rz. Turówki do Dźwiny. Sussa wymienione nad jeziorem, jest Susza, miasteczko w XVI-ym wieku z zamkiem warownym, zbudowanym przez Iwana Groźnego, na półwyspie jeziora: Susza.

Opisane i przedstawione w podobiznach karty do gry, przedstawiają się w układzie z wielkim wdziękiem. Mimo, że podają tyle wiadomości geograficznych, nie robią wrażenia przeładowania i zupełnie jasno mogły służyć do celu, do którego były głównie przeznaczone, to jest do gry. Odbite są z miedziorytu czarną barwą, tylko znaki na nich, oznaczające rodzaj karty do gry, są zakolorowane, wskutek czego występują na plan pierwszy, pozostawiając na dalszym planie napisy obok tych znaków umieszczone. Wykonanie tych kart określamy na drugą połowę XVIII-go w., z czym zgadza się użycie opony na napis, w karcie, mającej przedstawiać waleta, opony użytej w tej formie także do napisu mapy R. Zannoniego z r. 1772 i używanej np. na pomnikach kościelnych z tych czasów.

Czy karty te były także w użyciu w Polsce, nie możemy nic powiedzieć, w pierwszym jednak rzędzie przeznaczone były dla Francuzów, dla których, jak wspomnieliśmy, były nadto bardzo krótkim „podręcznikiem“ geograficznym. *Adam Chmiel*



MAKATY MARSZAŁKA FRANCJI FR. DE CRÉQUI KSIĘCIA DE LESDIGUIÈRES.



IGDZIE może przemysł artystyczny nie rozwinął się tak wszechstronnie i nie wzniósł się na takie wyżyny artyzmu i technicznej doskonałości, jak we Francji za czasów Ludwika XIV i Ludwika XV. Ogniskiem tego wielkiego ruchu na polu sztuki stosowanej były królewskie warsztaty w Paryżu, zreorganizowane w 1662 roku przez Colbert'a, genialnego ministra Ludwika XIV. Warsztaty paryskie zaopatrywały liczne rezydencje Króla-Słońca w dzieła sztuki o wysokiej wartości artystycznej, a zarazem tworzyły ważne ogniwo w systemie merkantylnym Colbert'a¹⁾. Warsztaty te, którym w 1667 roku nadano urzędową nazwę Manufacture royale des meubles de la couronne, zasłynęły zwłaszcza z wyrobu gobelinów, nie zanedbywano w nich jednak także innych działów przemysłu artystycznego. Zasługa to w znacznej mierze Karola Le Brun'a, pierwszego kierownika artystycznego paryskiej manufaktury. Dzięki wyjątkowemu wprost talentowi Le Brun umiał skupić koło siebie całą rzeszę malarzy, rzeźbiarzy, rysowników, złotników, tkaczy i stolarzy, którzy pod jego kierunkiem, a najczęściej także i podług jego projektów pracowali nad ozdobieniem zamków i pałaców Ludwika XIV²⁾. Le Brun genjuszem nie był, posiadał jednak bardzo wybitne poczucie sztuki dekoracyjnej i znaczny talent rysunkowy, a nadto odznaczał się wielką płodnością i niezmqordowaną pracowitością. Nic dziwnego, że na sztukę dekoracyjną swych czasów wywarł wpływ tak ogromny³⁾.

Le Brun jest twórcą wielkiej, z czternastu sztuk złożonej serji gobelinów *L' Histoire du Roi*, która, rzec można, jest dytyrambem na cześć Ludwika XIV. Serję tę wykonano warsztatach paryskich po raz pierwszy w latach 1665—1680⁴⁾. Na jednej z tych opon Le Brun odtworzył odwiedziny Ludwika XIV w paryskich warsztatach⁵⁾. Opona ta daje pojęcie o różnorodności tamtejszej produkcji. Momentalnie, a więc w duchu baroku pojęta scena przedstawia wnętrze jednej z sal królewskiej manufaktury w Paryżu, w chwili, gdy na jej progu stanął król w towarzystwie ministra Colbert'a. Artyści i robotnicy zajęci w manufakturze znoszą w gorączkowym pośpiechu meble, hafty, bogate tkaniny, dywany, wazony trybowane w szlachetnym kruszcu, bronzowe posągi i pokazują to wszystko królowi. W głębi na ścianie poznajemy obraz Le Brun'a, znajdujący się obecnie w Louvre, a przedstawiający Bitwę nad Granikiem. Na podstawie tego obrazu, po podzieleniu kompozycji na trzy części, wykonano kartony do gobelinów, należących do słynnej, tak często powtarzanej serji, której treścią jest Historia Aleksandra Wielkiego.

Gobelin przedstawiający Odwiedziny Ludwika XIV w manufakturze paryskiej śmiało nazwać można wystawą paryskiego przemysłu artystycznego z czasów Króla-Słońca, wszystkie bowiem arcydzieła sztuki stosowanej, które na nim odtworzono, to produkty królewskich warsztatów w Paryżu. To samo powiedzieć można o przepysznych wazonach i tkaninach, któremi przyzdobiono balustrady na gobelinach z serji Miesiące czyli Rezydencji królewskich (*Les Mois ou Maisons Royales*), którą

¹⁾ Hermann Schmitz, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei*. Berlin 1922. p. 284. ²⁾ Moritz Dreger w *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin. p. 83. ³⁾ Obszerną charakterystykę Le Brun'a podał André Michel, *Histoire de l'art* VI, 2. Paris 1922. p. 620—642. ⁴⁾ Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* II. Paris 1903. p. 99 i 126. ⁵⁾ M. Fenaille, op. cit. II. Tabl. po p. 116.

również Le Brun zaprojektował, a którą w latach 1668—1711 powtórzono w paryskich warsztatach w kilku replikach¹⁾. Nic dziwnego, że wśród tak różnorodnych produktów manufaktury paryskiej nie brakło i haftów. Nie było wprawdzie w warsztatach królewskich specjalnego oddziału haftarskiego, przedsiębiorstwa bowiem prywatne, na których czele stali Saint-Joseph, Noisy, Saint-Cyr i Delobet, wystarczały, by zaspokoić w tej mierze potrzeby dworu, wyjątkowo jednak i w królewskiej manufakturze haftarstwo uprawiano²⁾. Niezwykle piękną serię haftowanych makat, które, jak to poniżej będę się starał udowodnić, wyszły z królewskich warsztatów w Paryżu, posiada Franciszek Xawery hr. Pusłowski w Krakowie. Do zajęcia się temi zabytkami skłoniła mnie wybitna ich wartość artystyczna. Makaty o których mowa nie wiążą się bezpośrednio z Polską, o czym już na pierwszy rzut oka świadczą widniejące na nich zagraniczne herby. Niewiadomo niestety jak dawno makaty te znajdują się w posiadaniu rodziny hr. Pusłowskich i jaką drogą w jej posiadanie się dostały. Makaty hr. Pusłowskiego wykonano techniką haftarską na płótnie, bez użycia kanwy. Ornamenty i przedstawienia figuralne wydobyto bardzo drobnym i równym ściegiem, który nazwałbym półkrzyżkowym, w niektórych tylko miejscach, w tle, zastosowano dla urozmaicenia i ożywienia powierzchni rodzaj ściegu płaskiego o nitkach biegnących równolegle i ułożonych w drobne romby. Haft wykonano przeważnie jedwabnymi niciami, jedynie nici najciemniejsze są wełniane. Przędzy złotej ani srebrnej nie użyto wcale. Ze względu na charakter haftu makaty hr. Pusłowskiego śmiało nazwać można obrazami malowanymi nicią i igłą (*acupictura*).

O pierwotnym przeznaczeniu omawianych makat będzie mowa w dalszych ustępach niniejszej pracy w związku z wytłomaczeniem ich osobliwego, romboidalnego kształtu. Tymczasem przechodzę do opisu oraz do określenia stylu i oznaczenia czasu powstania zabytków, przyczem będę się starał wskazać twórcę kartonów do tej pięknej serii. Omawiany cykl makat składa się obecnie z ośmiu sztuk. Na jednej oponie widnieje herb pierwotnego właściciela serii, na dwóch, stanowiących do siebie pendants odtworzono panopljony, cztery sztuki poświęcono czterem elementom symbolizowanym przez boginie i bogów starożytnych, na jednej wreszcie rozpoznajemy Bakchusa sybolizującego jesień. Pierwotnie serja ta obejmować musiała sztuk jedenaste, niepodobna bowiem przypuścić, by od samego początku brakowało makat poświęconych wiosnie, latu i zimie, tembardziej, że czterem elementom odpowiadają zazwyczaj cztery pory roku. Dokładnych wymiarów makat nie mogłem uzyskać bez zdejmowania ich ze ścian, co byłoby połączone z wielkimi trudnościami. W przybliżeniu są one następujące. Dłuższe boki makat z postaciami bogów po 350 cm, krótsze boki po 185 cm. Dłuższe boki makat z panopljonami po 290 cm, krótsze po 185 cm. Dłuższy bok makaty z herbem 290 cm, krótszy 225 cm.

Ośrodek kompozycji najszerzej makaty zajmuje herb pierwotnego właściciela serii (Fig. 1.), składający się z umieszczonego na białej tarczy czerwonego drzewka z korzonkami i siedmioma symetrycznie z pnia wyrastającymi gałązkami, z których każda kończy się sercowatym listkiem podobnym do lipowego oraz z widniejącej nad kartuszem markizowskiej korony z dwoma łabędziami w klejnocie. Z tyłu za kartuszem, który ma kształt typowo barokowy, spostrzegamy dwie błękitne laski marszałkowskie, pokryte heraldycznymi liljami, złożone na kształt krzyża S. Andrzeja. Tło korony i łabędzi stanowią gałęzie palmowe, motyw ulubiony i bardzo rozpow-

¹⁾ M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*. II. p. 128, 163—165 oraz Tab. pop. 130—138, 144, 148—152, 156 i 160. ²⁾ L. de Farcy, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*. Angers 1890—1900. p. 83.

szechniony w sztuce dekoracyjnej końca XVII wieku. Cały herb ujęto w gęsto uwite girlandy z róż, tulipanów, anemonów, hortenzji, irysów, słoneczników, o barwach niewiele odbiegających od naturalnych. Girlandy wiszą na wstęgach zaczepionych na rozetkach, które przytwierdzono do tła. Kwiaty odznaczają się dość daleko posuniętym naturalizmem, tak, że bez trudu można poszczególne ich gatunki rozróżnić, są jednak zgodnie z wymaganiami sztuki dekoracyjnej zlekka stylizowane. Twórca kartonu wiedział, że bez szkody dla dekoracyjnego efektu makaty nie można z nadto zbliżyć stę do natury. Po obu stronach herbu, nieco ku dołowi, widnieją na omawianej makacie dwa okazałe panopljony, składające się z bogato ornamentowanych pancerzy, hełmów strojnych w czerwone strusie pióra i sztandarów. Herb wraz z otaczającymi go girlandami i panopljonami ujęto w ramę pokrytą wolemi oczami, zakreśloną żywą linią. Na osiach poziomej i pionowej rama ta przechodzi w bujne, puszyste akanty, których rozgałęzienia pokrywają tło między wspomnianą ramą a wąską listwą, która otacza całą makatę po brzegach. W czterech narożnikach makaty widnieją cyfry pierwotnego właściciela serji, składające się z dwóch liter C, związanych w sposób podobny, jak litery L, powszechnie znany monogram, który tak często widywać można na zabytkach z czasów Ludwika XIV, Ludwika XV i Ludwika XVI, a który odnosi się do tych monarchów. Cyfry na naszej makacie nakryte są markizowską koroną i mieszczą się w wianuszkach, gęsto z liści lauru uwitych. Ornament wypełniający pole omawianej makaty, mimo że rozwija się na płaszczyźnie, sprawia wrażenie, iż jest plastyczny i posiada trzeci wymiar. Zupełnie inaczej rzecz się ma z ornamentem na wschodnich dywanach, które odznaczają się ornamentem płaskim, dwuwymiarowym. Nie wdając się w rozważania, który ze sposobów traktowania ornamentu jest bardziej właściwy dla tkanin i pokrewnych zabytków, gdyż to nie wchodzi w zakres niniejszej pracy, stwierdzam, że ornament zdobiący naszą makatę, jak również pozostałych siedm, które do omawianej serji należą, ma charakter wybitnie zachodni, bez śladu naleciałości wschodnich.

Bujność, plastyczność i bogactwo ornamentu, który pokrywa całą płaszczyznę obrazową makaty, skrawki zaledwie tła zostawiając niezapełnione, barwy żywe, soczyste, intensywne, dalekie w ogólnej tonacji od wytwornych, bladych, jakby mgłą zasnutych symfonij kolorystycznych rokoka, wszystko to składa się na całość jeszcze barokową. Jedyne tylko w zarysach ramy, która otacza herb wraz girlandami kwiatowymi i panopljonami oraz w skaczących, żywych liniach wplecionych pośród rozgałęzienia akantów w tle pomiędzy wspomnianą ramą a bordjurą, która tu zesłała do rzędu wąskiej listwy, znać lekkie tchnienie zbliżającego się stylu Rejencji. Stylizacja akantów, które tu przybrały kształty pełne, puszyste, o ostrym zakroju liści, jednak jeszcze bez t. zw. kruczych dzióbów (*bec de corbin*), wskazuje na ostatnią ćwierć XVII wieku, swobodne zaś, pełne wdzięku i wytworności rozmieszczenie girland kwiatowych świadczy o ręce francuskiego artysty-twórcy kartonu. Na Francję także jako na miejsce wykonania makaty wskazuje koloryt, a zwłaszcza przepyszna, pełna blasku i życia barwa szkarłatna.

Jednym z najbardziej charakterystycznych i najwdzięczniejszych motywów dopiero co opisaney makaty są wytworne girlandy kwiatowe. Wieńcami z analogicznych kwiatów uwitemi otoczono rezerwy na trzech jeszcze makatach z omawianej serji. Na dwóch tworzą one obramienie panopljonów, na trzeciej zaś w taki wieńiec ujęto postać Bakchusa, który symbolizuje jesień. Godną uwagi jest okoliczność, że wieńce, choć z takich samych kwiatów podobnie we wszystkich trzech wypadkach

uwite, różnią się między sobą w szczegółach. Niema w nich szablonu i monotoności. Również i panopljony (Fig. 2 i 3.), składające się z ozdobnych pancerzy, tarcz, hełmów przybranych strusiem piórami, sztandarów i włóczy, nie są takie same. Zwrócenie jednego panopljonu w prawo, drugiego zaś w lewo świadczy, że makaty te przeznaczone były do zawieszania po obu stronach makaty z herbem. Są to więc należące do siebie pendants. Powyżej i poniżej rezerw z panopljonami widnieją ornamentacyjnie użyte części herbu pierwotnego właściciela serji, wszystko zaś razem zamyka rama o podobnych konturach, jak na makacie z herbem. Całości dopełniają splety akantu, jak również w narożnikach makat pomieszczone hełmy z pióropuszcami, kosze oraz rogi obfitości pełne kwiatów. Dodać należy, że motywem tła, na którym widnieją ornamenty na makacie z panopljonem zwróconym heraldycznie w lewo, jest mozaika utworzona z drobnych dwubarwnych trójkącików (Fig. 2.). Wszystko, co powyżej powiedziano o artystycznej stronie makaty z herbem, odnosi się także i do makat z panopljonami. Odznaczają się one tym samym plastycznym, trójwymiarowym ornamentem, tym samym żywym i intensywnym kolorytem, tą samą wreszcie elegancją i wytwornością, jak również i swobodną kompozycją. W zgrupowaniu różnorodnej broni w malownicze panopljony oraz w znakomitem wypełnieniu płaszczyzn alentour rezerw ornamentami do kształtu tych płaszczyzn dostosowaniami znać wybitny talent dekoratorski artysty, który omawiane makaty zaprojektował.

Bakchus z czarą w prawej, a laską oplecioną winną lataroślą w lewej ręce, zajął miejsce w rezerwie następnej makaty, którą poświęcono jesieni (Fig. 4.). Bóg wina z głową przyozdobioną wieńcem z winnych liści, okryty skórą pantery i otoczony wspaniałymi dzbanami, zasiadł w profilu na wale z chmur utworzonym. W pozie, jaką artysta nadał Bakchusowi, znać tę samą dążność do elegancji, do wytwornych a nieco szukanych linii, która kazała Janowi Goujon nadmiernie powydłużać figury zdobiące słynną Fontaine des Innocents w Paryżu, i dzięki której boginie na obrazach Boucher'a mają ten niezrównany styl, właściwy zresztą prawie każdej kreacji artystycznej, zawdzięczającej swe istnienie dłutu czy pędzlowi francuskiego twórcy. Rezerwę z postacią Bakchusa otaczają dwa wieńce kwiatowe o znanej nam dobrze z poprzednich makat stylizacji, zaczepiając o silnie pozaginane końce akantowych liści, które wypełniają dolne i górne narożniki makaty. W tle zastosowano motyw mozaiki, znany nam już z makaty z panopljonem zwróconym heraldycznie w lewo. W dolnej części makaty zwraca uwagę główka kobieca, jakby z brązu odlana i cyzelowana przez któregoś z rzeźbiarzy zajętych w królewskich warsztatach w Paryżu. Styl tej główki, jak również i pod nią umieszczonej muszli, jest typowy dla czasów Ludwika XIV. Ponad rezerwą z Bakchusem widnieją na osi pionowej omawianej makaty ornamentacyjnie użyte części herbu pierwotnego właściciela serji.

Czterem porom roku, z których w naszej serji niestety tylko jesień się dochowała, odpowiadają zazwyczaj cztery elementy: ogień, powietrze, woda i ziemia. Im też poświęcono cztery następne makaty. Władcą ognia jest gromowładny Jowisz, jego więc postać widzimy w rezerwie makaty poświęconej elementowi ognia (Fig. 5.). Ojciec bogów i ludzi zasiadł wygodnie na wale z chmur utworzonym. Głowę jego pokrywają bujne włosy, surową twarz okala krótko przystrzyżona broda. W bogate fałdy układający się czerwony, mieniący płaszcz okrywa dolną część ciała boga, podczas gdy górna o atletycznej budowie jest obnażona. Jowisz dzierży w lewej ręce berło, symbol władzy, w prawej zaś płomienisty piorun. Obok boga siedzi jego orzeł. Rezerwę otacza wieńiec uwity z groteskowo ułożonych i wstęgami po-

przewiązanych kadzielnic, płonących kaganków i świec, z wyciorów do czyszczenia luf armatnich i karabinowych oraz różnych innych przedmiotów, mających związek z ogniem, względnie z bronią palną. Poniżej rezerwy z postacią Jowisza zwracają uwagę: wielka czara pełna żarzących się węgli, dwa na krzyż złożone muszkiety oraz dwa płonące granaty. Dolne narożniki makaty wypełniono uskrzydłonymi głowami smoków, w górnych zaś umieszczono dwie salamandry, stworzenia żyjące podług legendy w ogniu. Na środkową oś makaty powyżej rezerwy z postacią Jowisza przypadają ornamentacyjnie zastosowane części herbu pierwotnego właściciela serji oraz hełm z czerwonym pióropuszem, umieszczony na tle gałęzi palmowych i płonących pochodni. Pomiedzy to wszystko wpleciono części żywą linią zakreślonej ramy oraz wspaniałe, puszyste akanty o analogicznej stylizacji, jak w poprzednich makatach. Zwrócić należy uwagę na mistrzowskie skomponowanie wieńca, który otacza rezerwę. O ile artystyczne skomponowanie wieńca z kwiatowych przedmiotów, nigdy do tego celu nie używanych. Artysta, który dostarczył kartonów do naszych makat, trudność tę pokonał i stworzył rzecz wysoce dekoracyjną, niezwykle bogatą, a przytem mimo obfitości przedmiotów wcale nie przeładowaną.

Drugim z kolei elementem jest powietrze, na makacie hr. Pusłowskiego, podobnie zresztą jak i na innych tego rodzaju zabytkach, symbolizowane przez żonę Jowisza Junonę w diademie na głowie, z berłem w prawej ręce (Fig. 6.). Pięknie udrapowany płaszcz spływa z ramion bogini, okrywając jej nogi aż po stopy. Obok bogini, która siedzi na wale z chmur, dostrzegamy jej pawia. Instrumenty muzyczne: piszczałki, trąby, rogi myśliwskie i bębny, jak również strusie i pawie pióra tworzą przepyszny groteskowy wieniec dookoła rezerwy. Resztę płaszczyzny obrazowej wypełniają dwa wspaniałe pawie siedzące w dolnych narożnikach makaty, dwa orły zajmujące górne narożniki oraz puszyste akanty, wśród których przewija się rama o ruchliwych zarysach. Oś pionową zaakcentowano widniejącymi ponad rezerwą częściami herbu oraz instrumentem w rodzaju organów, umieszczonym w dolnej części makaty. Wieniec dookoła rezerwy, pawie, orły, dalej drobne ptaszki i motyle ożywiające całość, wreszcie różnorodne instrumenty muzyczne, wszystko to wiąże się pod względem treści z elementem powietrza. Charakter ornamentu jak również zalety kompozycji są te same, co w poprzednich makatach.

Władzę nad wodami Jowisz oddał bratu swemu Neptunowi. Neptuna też widzimy na makacie wyobrażającej element wody (Fig. 7.). Jedzie on po sfalowanym morzu na rydwanie zaprzężonym w fantastycznego rumaka: pół konia, pół delfina. Neptun prawie nagi, jedynie koło bioder płaszczem okryty, popędza swego rumaka trójzębem. Rydwan widocznie szybko mknie po falach, gdyż wiatr skutkiem ruchu powstały igra draperją i unosi ją wysoko nad głową boga. Rezerwę otacza wieniec z produktów morza: muszel o różnych kształtach, koraliki i wodnych roślin, zgrupowanych groteskowo. Poniżej rezerwy z wyobrażeniem Neptuna widnieje wielki wazon, z którego spływają wąskie pasemka wody, resztę zaś płaszczyzny obrazowej wypełniają sploty akantowe, girlandy z przedmiotów odnoszących się do elementu wody, ruchliwą linią zakreślona rama oraz herb pierwotnego właściciela serji, przypadający na środkową oś ponad rezerwą. Bogactwo motywów, użytych w dekoracji tej makaty, różnorodność kształtów muszel, wytworne, groteskowe zgrupowanie przedmiotów, wszystko to świadczy o tym samym, prawdziwym talencie dekoratorskim obdarzonym artyście, który zaprojektował poprzednio opisane makaty.

Czwarty i ostatni z elementów, ziemię, symbolizuje w omawianej serji bogini Cybela, siedząca w rezerwie następnej makaty na tle lekko górzystego krajobrazu (Fig. 8.). Bogini ubrana w jedwabną czerwoną szatę i zielony płaszcz w bogate układający się fałdy, w lewej ręce dzierży berło, łokciem zaś prawej wspiera się na głowie obok niej siedzącego lwa. Głowę bogini wieńczy korona, kształtem naśladowująca forteczne mury i baszty miasta, t. zw. corona muralis. Obramienie rezerwy, zastosowane pod względem doboru przedmiotów do elementu ziemi, tworzy wspinały, gęsto uwity wieniec z kłosów pszenicy, owoców i kwiatów. Tych samych płodów ziemi użyto do girland, które symetrycznie zwieszają się po obu stronach herbu widniejącego na tle skrzyżowanych gałęzi palmowych w górnej części makaty i zaczepiają o ostre, puszyste liście akantów. Girlandami temi bawią się dwie małpy, które siedzą na żywo okonturowanej ramie otaczającej rezerwę wraz z wieńcem. Dolną część makaty poniżej rezerwy wypełniają dwa przepyszne, znakomicie narysowane lwy, pomieszczony pomiędzy niemi globus i charakterystyczna dla czasów Ludwika XIV główka kobieca, jakby z bronzu odlana, oraz groteskowo, w malowniczym nieładzie rzucone narzędzia rolnicze i jarzyny, jak również dwa rogi obfitości zajmujące dolne narożniki.

Niezwykłe śmiały i pewny rysunek, wytworna kompozycja, harmonijny, a zarazem żywy i intensywny koloryt, oto główne dodatnie strony omawianych makat, które składają się na ich bardzo wysoką wartość artystyczną. Podziw też budzi olbrzymie wprost bogactwo motywów zdobniczych, które w tej serji zastosowano, uderza iście barokowa bujność ornamentacji. Twórca kartonów, na podstawie których tę piękną serję wykonano, odznaczał się wybitnym talentem dekoratorskim, co przejawia się w przestylizowaniu motywów w duchu sztuki dekoracyjnej. Mimo dość daleko posuniętego naturalizmu w traktowaniu kwiatów, owoców czy muszel, nie przekroczył on dopuszczalnych granic i nie zbliżył się zanadto do natury. Ornamenty, którymi pokrył pola naszych makat, to nie czcza igraszka form samych dla siebie; przeciwnie, jest w nich wiele treści. W świetnym wprost zestrojeniu motywów zdobniczych z przedstawieniami bogiń i bogów symbolizujących elementy i pory roku przejawiała się wielka pomysłowość twórcy kartonów, który jak z tego wszystkiego widać, był artystą niezwyklej miary. Na szczęście w hafciarzach, którzy te piękne projekty wykonali, znalazł godnych współpracowników, haft bowiem pod względem technicznym nic do życzenia nie pozostawia.

Przechodząc do analizy porównawczej ornamentów i motywów użytych w makatach hr. Pusłowskiego, zapytam: gdzie szukać analogij? Omawiane makaty wykonano wprawdzie techniką haftarską, charakter ich jednak w znacznej mierze odbiega od charakteru przeważnej większości haftów. W podstawowej w dziedzinie haftarstwa publikacji L. de Farcy p. t. *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*, wydanej w Angers w latach 1890—1900, nie znalazłem zabytków, które wykazywałyby bliższe pokrewieństwo stylistyczne z naszymi makatami. Zważywszy, że makaty hr. Pusłowskiego są naśladownictwem gobelinów i to do tego stopnia łudzącem, iż sądząc na podstawie fotografii każdy uważałby je za gobeliny, zwróćmy się w naszym poszukiwaniu do gobelinnictwa.

We Francji za czasów Ludwika XIV ze wszystkich warsztatów gobelinniczych na najwyższym poziomie artystycznym stała paryska manufaktura. Jak już we wstępie zaznaczyłem, wykonywano w niej oprócz gobelinów także i inne dzieła prze-

mysłu artystycznego, a między niemi — wyjątkowo wprawdzie — również hafty¹⁾. Przy opisie naszych makat zwróciłem kilkakrotnie uwagę na pewne motywy typowe dla stylu Ludwika XIV. Spróbujmy więc wśród gobelinów paryskich z czasów tego króla poszukać analogij z naszymi haftami. Treścią makat hr. Pusłowskiego są cztery elementy i cztery pory roku. Na ten sam temat wykonano w paryskich warsztatach dwie serje gobelinów, obie podług kartonów Le Brun'a. Każda z nich obejmuje po cztery opony wielkich rozmiarów i po cztery mniejsze t. zw. *entre-fenêtres*, w których wysokość przeważa nad szerokością. Le Brun jak zwykle dostarczył tylko szkiców do całości, kartony zaś pod jego kierunkiem malowali Yvert ojciec i syn, Ballin, Houasse, Sève, Melun, Audran i inni specjaliści²⁾, z których jeden opracowywał szczegółowo figury, inny krajobrazy, trzeci kwiaty i t. p. Podział pracy był pod tym względem w paryskich warsztatach bardzo daleko posunięty. Płaszczyzny obrazowe większych gobelinów z Lebrunowskich serji Elementów (*Les Éléments*) i Pór roku (*Les Saisons*) wypełniają postaci bogiń i bogów na tle krajobrazów, na mniejszych zaś widnieją odpowiednie pejzaże. W obu tych serjach użyto czworakich *bordjurs*. Pierwsze otaczają płaszczyzny obrazowe Wiosny i Powietrza, drugie Lata i Ognia, trzecie Jesieni i Ziemi, czwarte wreszcie Zimy i Wody³⁾. Do *bordjurs* użyto motywów treścią zastosowanych do treści płaszczyzn obrazowych.

Już z powyższego nader pobieżnego opisu wynika, że gobeliny te, tak pod względem fabuły, jak również co się tyczy symbolistyki, wykazują analogje z Elementami i Porami roku na makatach hr. Pusłowskiego. Istnieje jednak o wiele bliższy związek między temi gobelinami a naszymi makatami. Porównywując postać Bakchusa na makacie z serji hr. Pusłowskiego (Fig. 4.) z postacią tegoż boga na gobelinie poświęconym jesieni z serji Pór roku Le Bruna, (Fig. 9.)⁴⁾, przekonujemy się, że między niemi niema prawie żadnej różnicy. Artysta, który zaprojektował nasze makaty, powtórzył wiernie tę postać z Lebrunowskiej opony. Pozycja, strój, rzut draperji szat Bakchusa, jak również wspaniałe *dzbany* u jego stóp są w obu zabytkach zupełnie identyczne. Różnica między obydwoma postaciami ogranicza się do jednego tylko i to nader drobnego szczegółu: na gobelinie Bakchus trzyma w prawej ręce gałązkę winogron, na makacie zaś puhar. Postać Diany oraz stanowiący tło krajobraz, które widnieją na płaszczyźnie obrazowej gobelinu, w naszej makacie opuszczono. Pomijając na razie obramienie rezerwy, przechodzę do dalszych przedstawień figuralnych. Postać Jowisza na makacie przedstawiającej Ogień, różni się od tejże postaci na gobelinie tej treści, należącym do serji Elementów (Fig. 11.)⁵⁾. Postacie Junony i Cybeli, które widnieją w rezerwach makat poświęconych powietrzu i ziemi (Fig. 6 i 8.), odmienne są od analogicznych postaci w Lebrun'owskich Elementach⁶⁾. Nieco podobieństwa, przy całym jednak szeregu różnic, zauważyć można między Junoną na makacie hr. Pusłowskiego, a Hebą na gobelinie przed-

¹⁾ L. de Farcy, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*. Angers 1890—1900. p. 83. ²⁾ M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*. II. Paris 1903. p. 51—52 i 69—70.

³⁾ M. Fenaille, *op. cit.* II. p. 70—72. ⁴⁾ Cf. E. Guichard et A. Darcel, *Tapisseries décoratives du Garde-Meuble Paris*. Tabl. 35, oraz J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France*. Paris 1878—1885. Tabl. 24. ⁵⁾ Gobelin ten publikujemy po raz pierwszy w niniejszej pracy. Reprodukacja nasza została wykonana podług egzemplarza znajdującego się w Palazzo Pubblico w Sienie należącego do pierwszej serji (*première tenture*). Serję tę ofiarował Ludwik XIV w r. 1669 wielkiemu księciu Toskany Ferdynandowi II. Dwa inne gobeliny z tej serji, a mianowicie Powietrze i Ziemia znajdują się również w Palazzo Pubblico w Sienie, Ogień zaś i cztery *entre-fenêtres* na składach państwowych zbiorów we Florencji. Cf. M. Fenaille, *op. cit.* p. 58 i 59. ⁶⁾ Cf. E. Guichard et A. Darcel, *op. cit.* Tabl. 34 i M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*. II. Tabl. po p. 54.

stawiającym zimę z serji Pór roku¹⁾). Wreszcie postać Neptuna (Fig. 7.), to prawie niezmieniona kopja postaci tegoż boga na gobelinie poświęconym wodzie²⁾), gdzie jednak Neptun jedzie na rydwanie zaprzężonym w dwa rumaki i w towarzystwie Tetydy (Fig. 10). Twórca kartonów do makat hr. Pusłowskiego uprościł kompozycję Lebrun'owską, opuszczając wszystko oprócz samego Neptuna i lewego (herald.) rumaka. Z kolei zająć się musimy szukaniem pierwowzoru panopljonów, które wypełniają rezerwy dwóch makat z naszej serji. (Fig. 2 i 3.). Znow do gobelinu Lebrun'owskiego sięgnąć nam przyjdzie, a mianowicie do Portjery Wozu Triumfalnego (Portière du Char de Triomphe), którą od czasu założenia manufaktury aż po rok 1727 powtórzono aż 71 razy³⁾). Jedną z tych licznych replik posiada Franciszek Xawery hr. Pusłowski⁴⁾). Płaszczyznę obrazową tej portjery zajmuje wóz triumfalny, na którym umieszczono wielki, barokowy kartusz z herbami Francji i Nawarry. Kartusz otaczają zgrupowane w panopljony sztandary, broń różnego rodzaju oraz zbroje. Górne narożniki opony wypełniają skrzydlate putta z globusami w rączkach. W panopljonach Portjery Wozu Triumfalnego odnajdujemy nie tylko te same motywy, ale i ten sam sposób ułożenia przedmiotów, co w panopljonach, które wypełniają rezerwy dwóch naszych makat. Zwłaszcza panopljon umieszczony po lewej (herald.) stronie od herbu Francji i Nawarry jest prawie wiernem, tylko odwróconem powtórzeniem panopljonu zwróconego heraldycznie w lewo na naszej makacie (Fig. 2.). Panopljon zwrócony heraldycznie w prawo na naszej makacie (Fig. 3.) odnajdujemy prawie bez zmian na wielkim gobelinie z serji Elementów przedstawiającym ogień (Fig. 11.).

Wobec tylu stwierdzonych już analogij, jakie zachodzą między gobelinami tkanymi podług projektów Le Brun'a a naszymi makatami trudno przypuścić, by rążące podobieństwo kartusza, na którym mieści się herb pierwotnego właściciela omawianych makat (Fig. 1.), do kartuszków z Portjer du Char de Triomphe i des Renommées,⁵⁾ było rzeczą przypadku. Przyjąć raczej należy, że i pod tym względem zachodzi związek między naszą makatą a wspomnianymi gobelinami Le Brun'a. Nie tylko jednak między figuralnymi przedstawieniami, ale także między obramowaniami rezerw naszych makat a Lebrun'owskimi gobelinami znaleźć można bardzo daleko idące pokrewieństwa. Jednym z najbardziej charakterystycznych motywów w omawianej serji makat są przepyszne girlandy i wieńce kwiatowe, które zdobią makatę z herbem, dwie makaty z panopljonami oraz makatę z Bakchusem symbolizującym jesień (Fig. 1, 2, 3 i 4.). Kwiaty również, obok owoców i kłosów pszenicy, składają się na wieniec alentour rezerwy na makacie poświęconej ziemi (Fig. 8.). W Lebrun'owskich Elementach i Porach roku kwiaty i owoce występują w nieróżniących się między sobą bordjurach wielkich gobelinów poświęconych jesieni⁶⁾ i ziemi⁷⁾ oraz w bordjurach wąskich entre-fenêtres tej samej treści⁸⁾). Girlandy widniejące w bordjurach wspomnianych gobelinów, to pierwowzory wieńca z kwia-

¹⁾ Cf. M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* II. Paris 1903. Tabl. po p. 72. ²⁾ Cf. M. Fenaille, op. cit. II. Tabl. po p. 52. ³⁾ M. Fenaille, op. cit. II, p. 16—21, oraz Tabl. po p. 16. ⁴⁾ Na ten szczegół zwrócił mi uwagę prof. Dr. Julian Pagaczewski. ⁵⁾ Cf. M. Fenaille, op. cit. II. Tabl. po p. 2. Portjerę des Renommées zaprojektował Le Brun jeszcze przed zreformowaniem warsztatów paryskich przez Colbert'a. Po raz pierwszy wzięto ją na warsztaty gobelinnicze w Maincy w 1660 roku. Ogółem w latach 1660—1727 powtórzono ją dla Ludwika XIV i jego następcy w 72 egzemplarzach, a nadto utkano kilka sztuk dla ministra Colbert'a. Te ostatnie noszą herby Colbert'a. (M. Fenaille, op. cit. II, p. 2—5 i Tabl. po p. 22). ⁶⁾ E. Guichard et A. Darcel, *Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble*. Paris. Tabl. 35. ⁷⁾ M. Fenaille, op. cit. II. Tabl. po p. 54. ⁸⁾ M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* II. Tabl. po p. 80.

tów, owoców i kłosów, który otacza rezerwę Ziemi w naszej serji makat. Dobór kwiatów i owoców, a co więcej ich naturalistyczna, ale w granicach sztuki dekoracyjnej utrzymania stylizacja, wskazują poprostu na rękę tego samego artysty. Wielkie bogactwo kwiatowych motywów spotykamy w gobelinach należących do serji Miesiący czyli Rezydencji królewskich (Les Mois ou Maisons royales), również przez Le Brun'a zaprojektowanej, a składającej się z dwunastu wielkich gobelinów i ośmiu t. zw. entre-fenêtres. Serję tę wykonano po raz pierwszy w paryskiej manufakturze w latach 1668 — 1681. Le Brun i tę serję zaprojektował w ogólnych tylko zarysach, szczegóły zaś opracowali pod jego kierunkiem liczni jego współpracownicy, specjaliści do poszczególnych motywów. Yvart ojciec namalował większość dużych figur oraz tkaniny, któremi przyozdobiono balustrady, Jean-Baptiste Monnoyer opracował girlandy z kwiatów i owoców, Pierre Boulle (właściwie Boels, Flamand) zwierzęta i ptaki. Architektura wyszła z pod pędzla Guillaume Anguier'a, twórcami zaś krajobrazów są Van der Meulen, Abraham Genouels oraz Baudoin¹⁾. Nie można zaprzeczyć, że rażące podobieństwo zachodzi między girlandami kwiatowymi, które zwieszają się pomiędzy kolumnami na entre-fenêtre z tej serji przedstawiającym zamek St. Germain²⁾ a girlandami na makacie z herbem oraz wieńcami, które otaczają rezerwy z panopljonami i z postacią Bakchusa. (Fig. 1, 2, 3 i 4.). Te same kwiaty powracają tu i tam, stylizacja jest w obu wypadkach identyczna, a nawet w sposobie uwicia kwiatów w girlandy względnie wieńce różnicy dopatrzeć się nie można. Analogiczne girlandy kwiatowe zdobią inne gobeliny z serji Rezydencji królewskich, np. Versailles,³⁾ wielki gobelin z zamkiem St. Germain,⁴⁾ lub Vincennes⁵⁾. Podobieństwo motywów kwiatowych w Rezydencjach królewskich Le Brun'a z takimiż motywami na naszych makatach jest tak uderzające, że śmiało można Monnoyer'owi, twórcy kwiatów w serji Rezydencji, przypisać opracowanie kwiatów w kartonach, na podstawie których haftowano naszą serję.

Zestawiając motywy bordjur innych opon z Lebrun'owskich seryj Elementów i Pór roku z odpowiednimi motywami alentour rezerw naszych makat, odnajdujemy znów cały szereg uderzających pokrewieństw. W groteskowym ugrupowaniu różnych przedmiotów składających się na wieniec, który tworzy obramienie rezerwy z symbolizującym ogień Jowiszem (Fig. 5.), znać wpływ dolnej bordjury wąskiego gobelinu (entre-fenêtre) poświęconego elementowi ognia⁶⁾ z serji Elementów, zupełnie zaś analogiczne kadzielnice jak w obramieniu naszej makaty odnajdujemy w bordjurach wielkich gobelinów: Ogień z serji Elementów (Fig. 11.) i Lato z serji Pór roku⁷⁾. Nie brak również silnych podobieństw między wieńcem otaczającym rezerwę z postacią Junony (element powietrza) (Fig. 6.), a przedmiotami, których użyto w bordjurze Lebrun'owskiego gobelinu na ten sam temat⁸⁾. Tu i tam powracają takie same piszczałki, trąby i inne instrumenty muzyczne oraz strusie pióra, w obydwóch wypadkach podobnie zgrupowane. Co więcej na naszej makacie spotykamy takie same ptaki w podobnej zupełnie stylizacji jak na wspomnianym gobelinie Le Brun'a. Naprzykład paw siedzący obok Junony na naszej makacie jest prawie wiernem powtórzeniem pawia, który unosi się w chmurach na lewo (herald.)

¹⁾ M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*. II. p. 129. ²⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 146. ³⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 130. ⁴⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 132. ⁵⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 134. ⁶⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 56. ⁷⁾ Cf. M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*. II. Tabl. po p. 70. ⁸⁾ Cf. E. Guichard et A. Darcel *Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble*. Paris. Tabl. 34.

od Junony na gobelinie Le Brun'a, paw zaś z prawego (herald.) narożnika naszej makaty, to — rzecz można — rodzony brat takiegoż ptaka, który na wspomnianym wyżej gobelinie siedzi na pierwszym planie na złamanem drzewie. Analogie dotyczą zarówno rysunku, jak pozycji tych ptaków, jak wreszcie również i stylizacji ich upierzenia. Pewne podobieństwo zachodzi też między orłami w górnych narożnikach makaty a orłem na omawianym gobelinie.

Wspaniałe pawie niejednokrotnie powracają na gobelinach Le Brun'a. Widzimy je n. p. na honorowych miejscach na pierwszym planie w oponach Versailles¹⁾ i Fontainebleau²⁾, należących do serji Rezydencji królewskich. Ptaki te, jak również inne zwierzęta, których mnóstwo spotkać można na gobelinach z tej sławnej serji, opracował w szczegółach, jak już wyżej wspomniałem, specjalista w dziedzinie malowania zwierząt Pierre Boule, właściwie Boels, Flamand z pochodzenia³⁾. Nie francuskiej też provenjencji są te przepyszne pawie. Przez Boels'a dostały się niewątpliwie z Flandrii, może z pięknej serji gobelinów tkanej w Brukseli około roku 1670⁴⁾ na podstawie kartonów Jakóba Jordaens'a, a której treścią są sceny z życia na wsi, sceny kuchenne i sceny targowe⁵⁾. Sięgając w tkactwo flamandzkie jeszcze dalej wstecz, odnajdujemy podobnego wspaniałego ptaka na wielkim arrasie, przedstawiającym historję pierwszych rodziców, a należącym do niedawno odzyskanej serji biblijnej, t. zw. Potopu. Pawie te jednak zdobyły sobie w paryskim gobelinnictwie prawo obywatelstwa i powracają w analogicznej stylizacji jeszcze kilkakrotnie, n. p. na oponie poświęconej elementowi powietrza z cyklu Les Portières des Dieux Claude Andran'a młodszego⁶⁾, lub na gobelinie Arnaud et Armide z serji Metamorfóz. Ten ostatni gobelin, wykonany już z początkiem XVIII wieku, zaprojektował Louis de Boulogne młodszy jeszcze z końcem stulecia XVII⁷⁾. I wieniec, który otacza rezerwę z Neptunem na makacie poświęconej elementowi wody (Fig. 7.), ma prototyp w bordjurach Lebrun'owskich Elementów i Pór roku. Takie same formy muszel, jak również zupełnie analogiczne, groteskowe ich ułożenie jak na naszej makacie, spotykamy w bordjurach Wody i Zimy⁸⁾ z wspomnianych seryj Le Brun'a. Aby już wyczerpać wszystkie analogje naszych makat z Lebrun'owskimi Elementami i Porami roku, wspomnę jeszcze o wspaniałych lwach na makacie poświęconej ziemi (Fig. 8.). W innej nieco pozie, ale z taką samą prawdą, z tem samym zrozumieniem zwierzęcia narysowany lew zasiadł w narożniku wielkiego gobelinu poświęconego ziemi⁹⁾, a należącego do serji Elementów. Podobieństwo jakie między temi lwami zachodzi jest bardzo silne i z pewnością nie przypadkowe.

Z powyższego przedstawienia rzeczy wynika, że w całym szeregu motywów zdobniczych, które zastosowano w makatach hr. Pusłowskiego, znać rażąco wprost analogje z motywami używanymi przez Le Brun'a. Stwierdziliśmy nawet, że niektóre części kompozycji Lebrun'owskich powtórzone bez zmian w naszych makatach. W wypełnieniu płaszczyzn obrazowych prawie bez pozostawienia kawałka tła wolnego, w kolorycie żywym i intensywnym, jak również w bujności i masywności ornamentów przejawiał się rozwinięty, u szczytu rozkwitu będący barok. Pewne tylko szczegóły wskazują na zbliżający się okres stylu Rejencji, jak n. p. owe żywe, skaczące linje, które

¹⁾ Cf. M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*. II. Tabl. po p. 130. ²⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 152. ³⁾ M. Fenaille, *op. cit.* II. p. 129. ⁴⁾ H. Schmitz, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwerkerei*. Berlin 1922. [p. 251. ⁵⁾ Cf. L. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*. Wien 1920. Tabl. 198, i 201 i 202. ⁶⁾ M. Fenaille, *op. cit.* III. Paris 1904. p. 2 i Tabl. po p. 18. ⁷⁾ M. Fenaille, *op. cit.* II. p. 123 i Tabl. po p. 124. ⁸⁾ Cf. M. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 52 i po p. 72. ⁹⁾ Cf. Fenaille, *op. cit.* II. Tabl. po p. 54.

przewijają się pośród puszystych barokowych splotów akantu oraz te dwie mały, które na makacie poświęconej elementowi ziemi bawią się girlandami kwiatowemi. Tak skaczące linie, jak również i mały wprowadził do sztuki dekoracyjnej, o ile przy dzisiejszym stanie znajomości ornamentyki twierdzić wolno, Jean Berain (+1711), wybitny dekorator z drugiej połowy rządów Ludwika XIV, twórca niezliczonych projektów¹⁾. Ponieważ projekty Berain'a są przeważnie niedatowane, trudno z całą ścisłością stwierdzić, kiedy które motywy pojawiają się po raz pierwszy. W każdym razie najdawniejsze projekty tego artysty przypadają już na lata 1670—1680. Projekty Jana Berain'a, w przeciwieństwie do wszystkich powyżej cytowanych kompozycji Le Brun'a, u którego motywy ornamentacyjne nie przekraczały ściśle zamkniętych granic bordjur, odznaczają się brakiem tektoniki. W omawianej serji makat rzecz się ma pod tym względem inaczej, niż w wyżej wspomnianych gobelinach Le Brun'a, podobnie natomiast, jak w projektach Berain'a. Motywy ornamentacyjne przerwały granice bordjur i spychając dawne płaszczyzny obrazowe do roli skromnych rezerw, przedostały się z niczem niekępowaną swobodą do pola, które dotychczas zajmowały płaszczyzny obrazowe. Bordjury zeszyły w naszych makatach do roli skromnych listew, naśladowujących złożone ramy obrazu. Ornament jednak w naszych makatach nie posiada jeszcze tej lekkości, co ornamenty Berain'a i artystów, których twórczość wypełnia epokę Rejencji. Szczegół ten podkreślam z całym naciskiem. Wogóle w makatach hr. Pusłowskiego dominującą przewagą ma jeszcze barok, a tylko tu i ówdzie dostrzec można tchnienie lżejszego stylu Rejencji. Okoliczność ta każe też przyjąć ostatnią ćwierć XVII wieku jako czas ich powstania. Styl omawianych makat, jak również ich koloryt oraz wybitna wartość artystyczna wskazują na warsztaty królewskie w Paryżu, jako na miejsce wykonania. Porównanie kolorytu naszych makat z kolorytem n. p. serji Elementów Le Brun'a, która zdobi Palazzo Pubblico w Sienie, każdego o paryskim pochodzeniu omawianych makat przekonać musi. Zważywszy niezwykle talent dekoratorski twórcy kartonów, wielką pomysłowość i niezmiernie bogactwo motywów, nie waham się samego Le Brun'a uważać za autora tej przepysznej serji. Jedynie tylko pierwszy kierownik królewskich warsztatów w Paryżu mógł stworzyć rzecz tak piękną, tak w duchu stylu Ludwika XIV skomponowaną, a zarazem, przy całym szeregu analogij z serjami gobelinów na temat Elementów i Pór roku, tak oryginalną. Kartony musiały powstać pod koniec życia Le Brun'a (+1690), stąd też widzimy w naszych makatach pewne ślady stylu Rejencji, który jak wiadomo wytworzył się już w ostatnich latach panowania Ludwika XIV (+1715). Zbyteczną jak sądzę rzeczą byłoby dodawać, że i w naszym wypadku Le Brun dostarczył tylko ogólnych szkiców, szczegóły zaś opracować musieli jego liczni współpracownicy, z których nazwiskami spotkaliśmy się kilkakrotnie w ciągu niniejszej pracy. Z wielkim prawdopodobieństwem przyjąć można współpracownictwo Jana Chrzyciela Monnoyer'a w rysowaniu kwiatów i owoców, oraz może Piotra Boels'a w rysowaniu zwierząt i ptaków. Projektów do makat hr. Pusłowskiego z kilku względów nie można przypisać żadnemu innemu artyście oprócz Le Brun'a. Wiadomo, że po śmierci tego artysty kierownictwo paryskiej manufaktury objął stary jego wróg Piotr Mignard²⁾. Trudno przypuścić, by wtedy ktokolwiek projektował makaty tak silnie

¹⁾ Cf. H. Destailleur, Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles d'après les compositions de Du Cerceau, Lepautre, Berain, Daniel Marot, Meissonnier, La Lande etc. I. Paris 1863. pl. 28 i 29. ²⁾ Gaston Migeon, Les arts du tissu. Paris 1909. p. 324.

duchem Le Brun'a przepojone, jak właśnie nasze. Po śmierci Mignard'a w r. 1695 nastąpił kilkoletni zastój w produkcji paryskich warsztatów, na co niemały wpływ wywarły niepomyślnie wojny, które Francja podówczas toczyła¹⁾. Gdy około r. 1700 kierownictwo manufaktury objął architekt Mansart²⁾, inny już duch w sztuce francuskiej panował. Wtedy wychodziły z paryskich warsztatów takie serje jak Les Portières des Dieux i Les Mois grotesques, tkane podług projektów Claude Andran'a młodszego³⁾, tak już w ogólnym charakterze dalekie od makat hr. Pusłowskiego. Nie pozostaje więc nic innego jak przyjąć, iż kartony do naszych makat zaprojektował Le Brun.

Do tych samych wniosków, do których doprowadziła analiza stylistyczna omawianych zabytków, wiedzie także herb, widoczny na każdej z makat. Jest to herb Créquier, odnoszący się do starej, możnej rodziny francuskiej markizów de Créqui⁴⁾. Okoliczność, że herb na naszych makatach przyozdobiony jest laskami marszałkowskimi, który to szczegół heraldyczny należy do istoty herbów marszałków Francji i tylko im posługuje⁵⁾, każe naszą serję odnieść do osoby Franciszka de Créqui księcia de Lesdiguières, urodzonego w 1624 roku. Franciszek de Créqui był jednym z najwybitniejszych wodzów francuskich za czasów Ludwika XIV. Odnaczył się w wojnach we Flandrii i Katalonii. Za zasługi wojenne otrzymał w 1668 roku godność marszałka Francji. W późniejszych latach walczył z Karolem V księciem Lotaryngii, z elektorem brandenburskim, wreszcie w 1684 roku skończył karierę wojskową zdobyciem Luksemburga. W 1687 roku zmarł syt sławy, zostawiając dwóch synów: Franciszka Józefa (1662—1702) i Mikołaja Karola (1669—1696). Pierwszy dosłużył się stopnia generała porucznika (general-lieutenant) armii francuskiej i padł pod Luzzarą, drugi, również dzielny żołnierz, zmarł młodo w Tournai. Żaden więc z nich nie osiągnął godności wojskowej, którą posiadał ich ojciec. Wogóle oprócz Franciszka, nikt z rodziny de Créqui ani w drugiej połowie XVII wieku ani też później nie piastował godności marszałka Francji⁶⁾. Tak więc względy heraldyczne i historyczne każą nam datować omawianą serję makat na lata 1668—1687, względ zaś na styl domaga się przesunięcia tej daty jak najbliżej roku 1687. Należy więc przyjąć, że makaty powstały na krótki czas przed zgonem marszałka de Créqui. Oczywiście wykonano je ku ozdobie niewiadomej mi niestety jego rezydencji.

W tem miejscu uważam za wskazane dodać, że p. Henryk Göbel, autor nader cennego i monumentalnego dzieła o gobelinach, które się niedawno pojawiło, opublikował makatę z panopljonem heraldycznie zwróconym w prawo jako gobelin brukselski z czasu około roku 1635, nie dodając o tym zabytku żadnych od siebie uwag oprócz tej jednej, że się znajduje w prywatnym posiadaniu w Polsce⁷⁾. Autor zdaje się polegał na udzielonych mu przez kogoś niekrytycznych informacjach, jakie o tych makatach w Krakowie krążyły, a które i mnie doszły. Tem się też tłumaczy, że haft wziął za gobelin. Niewątpliwie gdyby p. Göbel znał był oryginał, byłby był przyszedł do innego przekonania zarówno co do techniki, czasu, jak i miejsca powstania omawianego zabytku.

¹⁾ H. Schmitz, Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. Berlin 1922. p. 292—294. ²⁾ G. Migeon, Les arts du tissu. Paris 1909. p. 324. ³⁾ M. Fenaille, État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours. III. Paris 1904. p. 1 i 73, oraz Tabl. po p. 4, 6, 10, 14, 18, 26, 32, 36, 46, 74 i 78. ⁴⁾ Nouveau Larousse Illustré. III. Paris. p. 391. ⁵⁾ Ibidem V. p. 925. ⁶⁾ Nouveau Larousse Illustré. III. Paris p. 391 i Allgemeines historisches Lexicon. I. Leipzig 1730. p. 1176—1177. ⁷⁾ H. Göbel, Wandteppiche I. Die Niederlande II. Leipzig 1923. Fig. 403.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia powód osobliwego kształtu makat marszałka de Créqui. Nie mogły one zdobić niczego innego, jak klatkę schodową. Zważywszy, że wszystkie makaty mają ścięcia w jednym kierunku, sądzę, iż były one rozmieszczone na jednej tylko ścianie klatki schodowej. Okoliczności, że brak makat prostokątnych, oraz że ścięcia są niewielkie, pozwalają z wielkim prawdopodobieństwem twierdzić, iż klatka schodowa zamiast stopni posiadała lekko pochyloną równię, biegnącą jednolicie od dołu do góry. Klatka schodowa wybudowana była najprawdopodobniej na rzucie poziomym eliptycznym i posiadała górne światło. Makaty niewątpliwie mieściły się w bogato rzeźbionych i suto złożonych lambris de hauteur, które podkreślały plastykę ornamentu samych haftów. W środku wisiała makata z herbem (Fig. 1.). Na prawo i na lewo rozmieszczono makaty z panopljonami (Fig. 2 i 3.), które były aluzjami do wojskowego stanu ich właściciela. Fakt, że tylko makata z panopljonem zwróconym heraldycznie w lewo (Fig. 3.) oraz makata z Bakchusem (Fig. 4.) mają tło o motywie mozaiki z dwubarwnych trójkącików, pozwala na wniosek, iż cykl Pór roku, z których tylko Jesień się dochowała, rozmieszczony był na prawo (herald.) od makaty z herbem, podczas gdy cykl Elementów zajmował miejsca na lewo od niej. Wchodzący więc od dołu na równię pochyłą miał makaty po swej prawej ręce i przechodził z kolei koło następujących makat: Ogień (Fig. 5.), Powietrze (Fig. 6.), Woda (Fig. 7.), Ziemia (Fig. 8.), panopljon zwrócony herald. w prawo (Fig. 2.), herb (Fig. 1.), panopljon zwrócony herald. w lewo (Fig. 3.), Zima, Jesień (Fig. 4.), Lato i Wiosna. Wskazują na to pozy bogiń i bogów, którzy parami zwracać musieli się ku sobie. Cały więc cykl zaprojektowany był planowo jako zamknięta całość, tak, że żałować tylko należy, iż trzy makaty w ciągu wieków przepadły.

Makaty, którym poświęciłem niniejszą pracę, świadczą bardzo dodatnio o smaku artystycznym marszałka de Créqui, który nie tylko dzielny był wojownikiem, ale i człowiekiem naprawdę kulturalnym. Nic też dziwnego, że autor Allgemeines historisches Lexicon, wydane w Lipsku w 1730 roku, napisał o nim na stronie 1177 swego dzieła: Er war ein ehrlicher, kluger und ungemeyn tapferer Mann, liebte dabey die Wissenschaften und war wohl belesen.

Dr. Adam Bochnak



ZE ŚREDNIOWIECZNYCH MALOWAŃ ŚCIENNYCH. „UKRZYŻOWANIE“ W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W KRAKOWIE.



OTYCKI, ceglany kościół św. Krzyża rozbudowywano, zdaje się powoli. Naprzód powstało prezbiterjum z łamanego kamienia, zapewne w XIV w., później nawa w początkach XV w., a najpóźniej wieża¹⁾. W XVI w. dopiero powstały dwie kaplice po obu stronach wieży. Kościół jest interesującym zabytkiem, głównie dzięki konstrukcji sklepienia i licznym malowaniom ściennym, pokrywającym ściany prezbiterjum, nawy i kaplicy św. Andrzeja. Gwiazdziste sklepienie rozczłonkują żebra, wyrastające z jednego pnia, jakim jest filar, umieszczony w środku nawy²⁾. Malowanie ornamentalne, rozwinięte w bogate sploty roślinne na sklepieniach prezbiterjum i nawy, i malowania figuralne z XVI-go w., oraz fragmenty polichromji gotyckiej w nawie zostały już częściowo opracowane³⁾.

Natomiast malowaniu w kaplicy św. Andrzeja, odkrytemu w czasie restauracji kościoła w r. 1897, prócz kilku wzmianek⁴⁾, nie poświęcono żadnej specjalnej pracy. Do kaplicy św. Andrzeja wprowadza z kruchty (w dolnej części wieży) portal wprawdzie ostrołukowy, gotycki⁵⁾, ale pozatem kaplica jest renesansowa. Sklepienie kaplicy, rozpięte na żebrach ma zworniki, których ozdobę stanowią rozetki renesansowe i kartusze pośrodku. Wszystko świadczy o XVI-tym w., jako dacie powstania tej przybudowy. Na ścianie wschodniej kaplicy znajduje się malowanie, będące tematem niniejszej pracy. Widoczny na tej ścianie gzyms kordonowy, stanowiący górną, naturalną ramę malowania, a w narożniku północno-wschodnim kaplicy ceglana szkarpa, częściowo utopiona w murze, świadczą o tem, że ściana ta stanowiła pierwotnie część fasady zachodniej kościoła, i że zdobiące ją malowanie wykonano niegdyś na zewnątrz kościoła. Dopiero po upływie szeregu lat, przez dobudowanie kaplicy, „Ukrzyżowanie“ znalazło się wewnątrz. Przyjrzyjmy się bliżej malowidłu (fig. 5). Wymiary jego wynoszą 3·7 m. szerok. i 3·26 m. wysok. Co do techniki, malowanie, jako zewnętrzne, już w założeniu mogło być tylko freskowe, lub enkaustyczne, gdyż tylko te dwie techniki mogły zapewnić obrazowi trwałość. Malowanie to freskiem nie jest, bo brak szkliva. Natomiast przy zapolerowaniu paznokciem, co jest jednym ze sposobów poznania enkaustyki, barwy nabierają połysku. Po-

¹⁾ Wedle tradycji miał kościół fundować biskup Pelka (1186—1207) por. Bąkowski K. Kościół św. Krzyża w Krakowie. Bibl. krak. 1904, 5. Według Długosza, (Lib. Benef. III. 39) po zniszczeniu szpitala kanoników „S. Spiritus de Saxia“ na Prądniku w latach 1337—1241, w czasie najazdu Tatarów, biskup Prandota przeniósł zakon i szpital do Krakowa i oddał zakonnikom (t. zw. Duchakom) kościół św. Krzyża wraz z obowiązkiem duszpasterstwa; por. też Wachholz L. Szpitale krakowskie, Kraków, 1921. I. 58—59. ²⁾ Plan reprod. w książkach: Radzikowski W. E. Kraków, w Krakowie, 1923, 406; Bąkowski K. op. cit. Czy ów motyw rozpięcia sklepienia na jednym filarze, przyszedł do Krakowa z północy, z architektury krzyżackiej, czy z zachodu przez Czechy, rozstrzygnąć nie można. I na północy bowiem i w Czechach spotyka się takie rozwiązania konstrukcyjne. Z kościołów czeskich zasługuje tu na uwagę kościół św. Jakóba w Vetlá, wspomniany już pod r. 1334. Sklepienie nawy kościelnej rozpięto tu również na jednym filarze ustawionym w środku; patrz. Soupis Památek historických a uměleckých v královstvi českém. Matějka B., Politický okres Roudnický, Praga. 1898, 193—194. ³⁾ Wyspiański St., Dawna polichromja kościoła św. Krzyża w Krakowie, Rocz. krak. 1898. T. I.; Tomkowicz St. Spraw. Kom. do bad. hist. Sztuki w Polsce. T. VI, LX; Bąkowski K. op. cit. ⁴⁾ Tomkowicz St. w kalendarzach Czecha r. 1898, 121; r. 1907, 68—69; Bąkowski K. op. cit.; Tomkowicz St. Zachowane freski w Polsce, Czas, 16. XI. 1923. ⁵⁾ Portal ten jest jednym z czterech portali, umieszczonych, jak się zdaje od początku w wieży. Bąkowski, op. cit. 13. Wieża byłaby zatem u dołu niemal przezroczysta, co trzeba uważać za dowód wykształconej konstrukcji.

zatem zestawienie plam barwnych wskazuje również na enkaustykę. Farby woskowe nie zlewają się, gdyż kładzie się je jedno obok drugich, lub jedno na drugich. Rzeczywiście, w malowaniu kaplicy św. Andrzeja każda plama barwna ma ograniczone kontury, co częściowo przyczynia się do stworzenia dekoracyjnego efektu. Co do rodzaju farb, jakimi posługiwał się twórca obrazu, to (prócz różu weneckiego, czy puzzoli, może lapislazuli) głównie wchodziły w grę farby ziemne, ugry i umbra palona, którą obwiedziono kontury. Malowanie przetrwało w stanie stosunkowo dobrym. Najbardziej uszkodzone było u dołu. Najlepiej zachowało się w górnej części tak, że np. głowa Chrystusa przetrwała, zdaje się, w stanie pierwotnym¹⁾. W r. 1907 odnowił malowanie bardzo starannie p. J. Makarewicz²⁾, ograniczywszy się tylko do punktowania temperą. Dzisiaj stan obrazu jest zły, gdyż tynk wraz z farbą grozi zesypaniem się. Malowanie, gdziekolwiek ma przytem silne wyrzuczenia. Zajmijmy się jednak stroną formalną. Płaszczyzna obrazu obwiedziona jest malowanym pasem, który górą zachował fryz z liści (zdaje się mleczu).

Obraz przedstawia Ukrzyżowanie Chrystusa Pana. Umieszczony w środku krzyż, na którym rozpięto ciało Syna człowieczego, dzieli kompozycję na dwie połowy, z których każdą dzielą krzyże łotrów jeszcze na dwie, nierówne części. W ten sposób powstają cztery mniejsze płaszczyzny, podzielone drzewami krzyżów, z których dwie środkowe są większe, a dwie skrajne węższe. W ramach tych ustawiono figury dramatu z uwzględnieniem głębi (w założeniu), którą zaznaczono przez rozmieszczenie osób w trzech szeregach, i rozwinięcie szeregów na trzech różnych wysokościach. W rzeczywistości jednak obraz jest jednopłaszczyznowy, gdyż oddalenie i głębię tłómaczy tylko ustawienie osób, równie wielkich w niższej, jak wyższej części płaszczyzny obrazu. Planów tych będziemy się jednak trzymali ze względu na jasność opisu.

W środku jest krzyż z Chrystusem, skupiającym głównie uwagę widza; pod nim Marja Magdalena, jedyna figura pierwszoplanowa, a więc umieszczona najniżej. Tuż za nią na planie drugim, po lewej stronie krzyża Zbawiciela, między nim a krzyżem łotra nawróconego, widać trzy postacie, ścieśnione w grupę — M. Boską z towarzyszkami; a tuż przy nich żołdaka z gąbką na włóczni. Na prawo od krzyża Chrystusowego dwie postacie, swobodniej rozmieszczone w przestrzeni: św. Jana i mężczyznę z długą brodą. W wąskich polach skrajnych, po lewej, było (postacie te zniszczały prawie w zupełności) kilku żołnierzy na rozmaitych planach, z halabardami i włóczniami. Po prawej stronie widać jedną tylko postać, w brązowej szacie, z kapturem, czy hełmem, przysłaniającym głowę. Drugoplanowe są również krzyże z ciałami łotrów. Na planie trzecim, na lewo od środkowego krzyża, Longin na koniu przebija włócznią bok P. Jezusa; na prawo giestykują dwie postacie na koniach, z których jedna nosi szaty świeckie, druga zbroję. Nad krzyżami łotrów unoszą się w celu przyjęcia ich dusz, ulatujących przez usta, w postaci maleńkich ludzi: anioł rozmiarów stosunkowo niewielkich i szatan w postaci krogulca.

Kompozycja jest zwarta: składa się z figur skupionych uczuciowo i formalnie koło głównej postaci Ukrzyżowanego. Uczuciowo o tyle, że na twarzach stojących pod krzyżem, zwróconych w stronę Chrystusa, maluje się smutek, będący odbiciem tragicznej maski Syna człowieczego. W ten sposób rozwiązał malarz problem psychicznego współdziałania osób, wypełniających ramy obrazu. Formalnie przeprowa-

¹⁾ Wedle relacji p. J. Makarewicza, któremu za łaskawe objaśnienie składam podziękowania. ²⁾ Tomkowicz St w kalendarzu Czecha. r. 1907. 68—69.

dził rzecz w ten sposób, że rozjaśniwszy najbardziej ciało Chrystusa, przy którym zabłysły również aureole świętych, zwrócił ku niemu ramiona trójkąta, utworzonego przez włócznię Longina i rękę jeźdźcy po przeciwnej stronie; nawiązał przytem kontakt między krzyżem, a otoczeniem przez upozowanie postaci, ożywienie ich odpowiednim ruchem, ujawnionym głównie giestykulacją, ułożeniem rąk.¹⁾

Co do walorów formalnych figur pojedynczych, trzeba podkreślić naogół ich poprawność, a zwłaszcza jednolitość stylistyczną²⁾. Święte postacie odznaczają się jednak, w porównaniu z żołnierzami, oprawcami Chrystusa, sylwetą o wiele smuklejszą, wytworniejszą. Żołnierze mają głowy większe od świętych, o rysach grubszych, dosadnie scharakteryzowanych. Malowanie zawdzięcza efekt dekoracyjny technice, oraz równorzędności walorów malarskich i rysunkowych. Linje konturu stanowią rami, ograniczające plamę barwną. Barwy tworzą wyblakłą, spatynowaną mozaikę. Tło jest niebieskie, ciała jasno-różowe, dzisiaj zszarzałe. Przeważają barwy szare, brązowo-fioletowe, brązowo-czerwone, wśród których gdzieniegdzie tylko wyróżniają się silniej zaakcentowane miejsca³⁾. Barwy spatynowane nie przyciągają wprawdzie wzroku kolorystycznym bogactwem, lecz grają harmonijnie, jako pochodne dość szczupłej gamy barwnej. Kiedy powstało malowanie i jaka szkoła je wydała? Ponieważ źródła historyczne milczą, trzeba posłużyć się metodą analizy stylistycznej.

W obrazie zwraca uwagę przedewszystkiem ciało Chrystusa i figury, skupione przy krzyżu. Ciało P. Jezusa smukłe, traktowane idealistycznie, rysowane schematycznie, następnie sposób złożenia nóg, rysunek rąk i głowy, wszystko to wskazuje na w. XIV-ty. Podobnie postacie świętych, wydłużenie figur, smukłość dość wąskich pleców, następnie fałdowanie się szat w falbanki i spirale, wszystko to znowu schodzi się z w. XIV-tym. Mimo to wyczuwa się pewne, nieznaczące zresztą rozluźnienie się walorów stylistycznych, w porównaniu do znanych typów czternastowiecznych⁴⁾, co wskazywałoby na okres przejściowy z XIV-go na XV-ty w. Idźmy dalej. Do jakiej szkoły zaliczyć dzieło? Trzeba się tu posłużyć materiałem porównawczym. Nasze Ukrzyżowanie ujawnia wiele form i szczegółów właściwych całemu malarstwu północy⁵⁾ i dlatego wiąże się podobieństwem z wielu zabytkami malarstwa. Analogie te mają swoje źródło w jednym stylu, jaki cechuje dzieła jednego okresu; czasem jednak w zależności form jednych od drugich. Prócz innych⁶⁾, spotykamy malowania w Bambergu i Kolonji, które w pewnej mierze wiążą się z krakowskiem. Na wymienienie zasługują tu: Ukrzyżowanie z ołtarza bamberskiego z r. 1429⁷⁾ i Ukrzyżowanie w kolońskim zbiorze Schnitzlerów⁸⁾. Pierwsze zbliża się do krakowskiego pod względem kompozycyjnym i do pewnego stopnia formalnym. W drugim przypomina nasze malowanie postać Chrystusa na krzyżu. Podobna jest poza, nachylenie głowy i wyraz twarzy.

Podobieństwa nie idą tu jednak tak daleko, żeby można mówić o bezpośrednim oddziaływaniu niemieckich obrazów na polskie (czy odwrotnie). Analogie można raczej tłumaczyć wpływem jakiegoś jednego ośrodka artystycznego, wywieranym

¹⁾ Patrz np. ręce św. Magdaleny, oplecione koło krzyża; ręce M. Boskiej, opadłe bezwładnie i t. d. ²⁾ Postaci są naogół wydłużone, o głowach przeważnie małych, ubrane w szaty konsekwentnie sfaldowane, obramione linją giętką, częścią załamywaną w trójkątne pola. ³⁾ Pewnym natężeniem kolorystycznym odznacza się szata Longina (czerwona) i niebieski płaszcz N. P. Mąry. ⁴⁾ Z wyjątkiem postaci M. Boskiej i (w mniejszym stopniu) św. Jana upozowanych stylowo, przechylonych nieco ku tyłowi, inne figury nie wykazują zdecydowanych znamion. ⁵⁾ Patrz np. Ukrzyżowania publik. u Burgera, *Die deutsche Malerei*, Berlin, 1913, II, Abb. 462, 464, 467. ⁶⁾ Burger F. op. cit. II. Abb. 448. 449. ⁷⁾ Monachium, Nationalmuz. Ib. Tabl. XII. ⁸⁾ Publ. Lühgen, E, *Die abendländische Kunst*, Leipzig, 1920. Tabl. 29.

równocześnie na Niemcy i Kraków. Między Polską a Niemcami leżą Czechy. Kulturalne i artystyczne znaczenie Czech w XIV-tym w., i promieniowanie czeskiej sztuki nie ulega żadnej kwestji ¹⁾. Nasuwa się zatem przypuszczenie, że ośrodkiem tym, z którego rozchodziła się znajomość pewnych, określonych form kompozycji i rysunku, były Czechy. Zwróćmy się zatem do Czech. — Rzeczywiście znajdujemy tu zabytki malarstwa, które naświetlają sprawę dość jasno. Zasługuje tu na uwagę przedewszystkiem t. zw. mszał z Hasenburga (Wiedeń. Hofbibliothek. Cod. 1844), wykończony dla biskupa Stinki z Hasenburga (1402—1411) przez Laurina z Klattau w r. 1409. ²⁾ a właściwie miniatura w tym mszale, przedstawiająca „Ukrzyżowanie“ ³⁾ (fig. 4). Podobieństwo jej do krakowskiego Ukrzyżowania jest uderzające.

Malowanie ścienne, krakowskie, z postaciami, obwiedzionymi ciemnym konturem, ujęte ramą z fryzu roślinnego (śląd został u góry), wygląda, jak powiększona miniatura. Obydwa zabytki wykazują jedno i to samo rozwiązanie kompozycji. W jednym i drugim odgrywają jednaką rolę: grupa, złożona z M. Boskiej i towarzyszek, postacie św. Jana i Magdaleny. Również szczegóły kompozycji wykazują rysy wspólne, np. w figurach łotrów skręcenie nóg wokół drzewca, i w tył przełamane ciała. W obydwu powtarzają się typy Marii i Jana; Żołdak z gąbką na włóczni przypomina typem głowy figurę po lewej stronie miniatury. Jeźdźców zgrupowano podobnie w obydwu obrazach. Są przytem do siebie podobni ⁴⁾.

W obydwu malowaniach postacie mają ręce o podobnych dłoniach (smukłych palcach), opuszczone z rezygnacją, pełną wdzięku. Tak w krakowskim, jak i czeskim „Ukrzyżowaniu“ unoszą się nad krzyżami łotrów anioł i szatan, podobni w ujęciu. Te idące dość daleko podobieństwa, dotyczące założeń formalnych dowodzą, że między zabytkiem czeskim a krakowskim istniała łączność bardziej zasadnicza. Łącznikiem tym był wspólny kąt patrzenia na zjawiska, niemal jednakie przetwarzanie w tyglu wyobraźni twórczej form rzeczywistego świata na formy malarskie, dekoracyjne. Wchodzi tu w grę dyscyplina manieri, którą średniowieczny artysta mógł przejąć, tylko w obrębie jednej szkoły malarskiej. Ale między wymienionymi malowidłami zachodzą również różnice, bo zachodzić zresztą muszą, powodowane odrębnością przejawiającej się mimo wszystko indywidualności. Ciało Chrystusa w czeskiej miniaturze ma kształt dużo naturalniejszy i piękniejszy. Głównie zachodzą różnice stopnia; krakowskie malowanie jest słabsze od czeskiego. — Co do koloru, to w obydwu obrazach, dobór barw jest naogół podobny. Pod względem napięcia kolorystycznego, malowanie u św. Krzyża, w porównaniu z rozżarzonym blaskiem czeskiej miniatury, o której Burger pisze, że wyobrażone u niej postacie „błyszczą jak kwiaty w ciemnym polu“ ⁵⁾ — jest zszarzałe, co w pewnej mierze trzeba może złożyć na karb zniszczenia i patyny.

Prócz silnego podobieństwa do miniatury w mszale hasenburskim, krakowski zabytek malarstwa wykazuje pewne, słabsze zresztą analogie z innymi malowaniami czeskiemi, a mianowicie z „Ukrzyżowaniem“ ze zbioru Kaufmanna w Berlinie ⁶⁾, powstałym około r. 1360 w szkole, grupującej się koło mistrza hohenfurckiej pasji ⁷⁾, (fig. 3) i „Zmartwychwstaniem“ mistrza z Wittingau (z r. 1380) w praskim Rudolfinum ⁸⁾. Podobieństwo z Ukrzyżowaniem kaufmannowskim jest jasne o tyle, że obraz

¹⁾ Sokolowski M. Spraw. kom. do bad. hist. Sztuki w Polsce. T. VI. LVIII — LIX. ²⁾ Burger. F. op. cit. I. 147. Ibid. Anmerkungen, Nr. 22. ³⁾ Ibid. Taf. XIV. ⁴⁾ np. jeździec (w krakowskim obrazie) w berecie, budową głowy i ruchem przypomina jeźdźca (z miniatury) w gronostajowej czapce. ⁵⁾ Burger F, op. cit. I. 147. ⁶⁾ Ibid. Abb. 162. ⁷⁾ Ibid. 146—147. ⁸⁾ Ibid. taf. XII.

ten, jeden z najcieńszych szkoły mistrza hohenfurckiej pasji, wywarł decydujący wpływ na twórczość czeską z okresu waclawoskiego, przejściowego i niewątpliwie wpływ jego ujawnia się w miniaturze Laurina z Klattau¹⁾. Co do „Zmartwychwstania“ mistrza z Wittingau, to podobieństwo zachodzi w typie żołnierzy. Brutalny typ z wystającym nosem i rozwiniętą dolną częścią twarzy powtarza się w czeskim i krakowskim malowaniu.

Uogólniając wyniki powyższej analizy można przypuścić, że — „Ukrzyżowanie“ w kościele św. Krzyża, w Krakowie powstało — albo pod bezpośrednim wpływem miniatury mszału hasenburskiego, albo, że i krakowskie malowanie i miniatura czeska miały jeden pierwowzór (dziś nieznaną). Gdyby nasze malowanie powstało pod wpływem miniatury, to rok 1409, w którym ukończono mszał hasenburski stanowiłby „terminus a quo“ krakowskiego zabytku. Jeśli zaś obydwie zabytki powstały pod wpływem trzeciego, to w każdym razie data 1409 jest wytyczną dla krakowskiego obrazu, powstałego zatem w ciągu dwóch pierwszych dziesiątków XV-go, w. może koło r. 1410. — Krakowskie Ukrzyżowanie pochodzi, jak się zdaje w prostej linii z pnia czeskiego. Początek rozwoju form, stosowanych w kościele św. Krzyża sięga początku XIV-go w. (obrazów ołtarzowych w opactwie Klosterneuburg²⁾, (fig. 1). Ten sam temat podejmuje mistrz hohenfurckiej pasji i w swoim Ukrzyżowaniu (z r. 1350)³⁾ (fig. 2), daje prototyp obrazów, jakie ukażą się w początkach w. XV-go. Około r. 1360 obraz ulega pewnej zmianie pod wpływem zwrotu ku realizmowi, a formy zyskują na elegancji konturu, prawdopodobnie pod wpływem francuskim. Te cechy ujawnią się w niektórych zabytkach szkoły mistrza hohenfurckiej pasji⁴⁾ (fig. 3), i wykształcą później typ obrazu w początkach w. XV-go, który to obraz wykaże wzmocniony związek stylistyczny z zachodem. Zarówno miniatura Laurina z Klattau (fig. 4.), jak i krakowskie malowanie odznaczają się pewną finezją form i subtelnością zjawiska, co może być wynikiem oddziaływania sztuki francuskiej na czeską.

Na pytanie, kiedy dzieło powstało, spróbowaliśmy odpowiedzieć. Chodzi jeszcze o odpowiedź na pytanie — kto rzecz namalował? Odpowiedź może być hipoteczna. Jak wiadomo, kolonizacja niemiecka w Polsce sprawiła, że żywioł mieszczański w XIV-wiecznym Krakowie był narodowości niemieckiej, co zaczyna się zmieniać pod koniec XIV-go w. i w początkach XV-go w. w tym znaczeniu, że coraz częściej spotyka się w źródłach majstrów rodzimych. Mimo to Niemcy zrazu przeważają. Pod koniec XIV-go w. i w początkach XV-go w. działają w Krakowie malarze: Andrzej⁵⁾, Mikołaj⁶⁾, Jakób⁷⁾, Stanisław z Tyńca⁸⁾, Jan ze Styryji⁹⁾. Pod r. 1419 spotykamy nazwisko Lorencz Behme¹⁰⁾. Określenie „Behme“ wprawdzie nie musi wskazywać na czeską narodowość, ale w każdym razie mówi o pochodzeniu czeskim. Rok 1419 nie bardzo jest daleki od przypuszczalnej daty malowania u św. Krzyża. — Ale mimo to, z braku konkretniejszych przekazów źródłowych sprawa autorstwa nie może wyjść poza sferę wątpliwej hipotezy. Najprawdopodobniejsze jest przypuszczenie, że rzecz malował jakiś Niemiec (Lorencz, czy ktoś inny) przybyły z Czech, w których z powodu kolonizacji w XIII-tym w. równie silnej, jak w Polsce¹¹⁾, mieszczaństwo było w znacznym stopniu niemieckie. Malowa-

¹⁾ Ibid. 147. ²⁾ Patrz Ukrzyżowanie (r. 1322—1329) publik. u Burgera F. op. cit. I. p. 146. abb. 164. ³⁾ Ibid. p. 156. abb. 177. ⁴⁾ Ukrzyżowanie w berlińskim zbiorze Kaufmanna. Ibid. abb. 162. ⁵⁾ Ptaśnik J. Cracovia artificum, Kraków. 1917. Nr. 90. ⁶⁾ Ibid. Nr. 114. ⁷⁾ Ibid. Nr. 119. ⁸⁾ Ibid. Nr. 123. ⁹⁾ Ibid. Nr. 134. ¹⁰⁾ Ibid. Nr. 212. ¹¹⁾ Bachmann A. Geschichte Böhmens. Gotha. 1899. I. 490. e. sg.

nie ściennie u św. Krzyża nie jest wyjątkowe, co do związku z Czechami. Jak wiadomo kultura Czech oddawna promieniowała na Polskę, i już za rządów Waclawowskich w Polsce, tj. z końcem XIII-go w. „zaczęła objawiać się przewaga czeska na każdym polu, od urzędów i mennicy począwszy, aż do pisowni i języka. Szybko minęły rządy Waclawa, ale impuls raz dany trwał dalej“¹⁾. Wpływy czeskiej sztuki na polską ujawniają coraz większe nasilenie w ciągu w. XIV-go, potęgują się zwłaszcza w okresie karolińskim; kształtują cały szereg malowań ściennych²⁾ (np. w Gnieźnie, Łądzie, Toruniu) i sztalugowych³⁾ (np. Madonna z Frysztaku, Madonna z Trzemeśni, obraz wotywny w Przeworsku, ten ostatni już z r. 1409, i może „Ukrzyżowanie“ w Korzennej⁴⁾ — i trwają przez pierwsze dziesiątki XV-go w., w okresie bardzo interesującym ze względu na krzyżowanie się wpływów. Oddziaływują wtedy na Polskę Czechy, bizantyńska Ruś, a wkrótce zaczną dominować wpływy niemieckiej Norymbergi.

Kraków, wrzesień 1923.

Dr. Tadeusz Dobrowolski

¹⁾ Brückner A. Dzieje literatury polskiej, Warszawa, 1903, I, 14. ²⁾ Pajzderski N. Kościół św. Jana w Gnieźnie. Prace kom. hist. sztuki. III. ³⁾ Ibid. 102; czyt. również komunikaty Sokołowskiego M. w Spraw. kom. do bad. hist. sztuki w Polsce, T. VI. szp. LVIII—LIX. i T. VII. szp. CCCLXII—CCCLXIII. fig. 64. 66. ⁴⁾ Tekla Grona Konserwatorów Galicji zach. Kraków, 1900. I. fig. 13.



O SKRZYNI Z NOWEGO SĄCZA.



POLSCE stare sprzęty naogół należą do rzadkich. Przetrwiała wprawdzie znaczna ilość mebli z epoki empiru i biedermejeru, ale zabytków sprzętarsstwa z epoki baroku jest niewiele, a sprzęty renesansowe i gotyckie należą do unikatów. I dzisiaj, kiedy chcemy rekonstruować wnętrze polskiego, mieszczańskiego domu w wiekach dawnych, musimy uciekać się do starych miniatur, drzeworytów, obrazów i opisów. Czasem tylko możemy nawiązać do przetrwałych zabytków i na tej podstawie wyrobić sobie pojęcie o typie pewnego sprzętu. Ponieważ pamiątek tych u nas przetrwało niewiele, należy każdą nowo odkrytą zbadać i opisać. Zadaniem niniejszego artykułu jest publikowanie sprzętu tak typowego dla dawnego wnętrza, jak skrzynia. Zanim przystąpimy „ad rem“, naprzód ogólnie parę słów o skrzyni, jako zabytku i o jej znaczeniu.

Za granicą kościoły i muzea przechowują pewną ilość skrzyń gotyckich, z których niektóre są pokryte ornamentacją, będącą powtórzeniem form architektonicznych. Płaskorzeźbiony ornament skrzyni składa się często z licznych arkadek, lasek gotyckich i maswerków¹⁾. Inne skrzynie mają na sobie całe sceny płaskorzeźbione, skomponowane nieraz bardzo pięknie²⁾. Z gotyckich zabytków polskich, zasługuje na wymienienie skrzynia w Woli Radziszowskiej, pokryta płaskim ornamentem ze skrętów roślinnych³⁾. Najważniejszym może sprzętem w czasach włoskiego renesansu była skrzynia, „cassone“. Był to sprzęt uniwersalny; służył do przechowy-

¹⁾ Patrz. np. Skrzynia z Osnabrücku, z r.1400 w kolońskim muzeum przemysłu artyst. publik. w Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Vrlg. M. Oldenburg, Berlin, I, abb. 274. ²⁾ Np. skrzynia ze św. Jerzym w kościele św. Marcina w Ypern z r.1400. Ibidem, abb. 276. ³⁾ Sprawozd. kom. hist. sztuki polskiej, I, VII, fig. 61.

wania szat, bielizny, broni, biżuterji; zastępował stół, lub ławę; służył w pokoju i podczas wojny, w podróży i na polowaniu¹⁾. Najpiękniejsze bywały skrzynie wyprawne, opatrzone zwykle herbami pana i panny młodej, często z malowaniami, przedstawiającymi przygody miłosne, zaczerpnięte z mitologii i rycerskich romansów. Skrzynia wspierała się czasem na nóżkach kształtu lwich szponów; wieko występowało przed lico ścian, jako gzyms koronujący. Nierzadko były skrzynie płaskorzeźbione i równocześnie złocone, polichromowane w sceny figuralne, ornamenti groteskowe i arabeski²⁾. Z czasem skrzynia zostaje wyparta przez szafę i komodę. W XVII, a zwłaszcza w XVIII w. staje się coraz rzadszą, a nawet znika z modnie urządzonego wnętrza. Natomiast zachowuje skrzynię wewnątrz domu mieszczańskiego. Skrzyn z w. XVII zachowało się u nas dość dużo. Do nich właśnie należy skrzynia z N. Sącza³⁾. Jak świadczą źródła nowosądeckie, testamenty i inwentarze, skrzynie mieszczańskie bywały przeważnie drewniane; a co do gatunku odróżniano „porządne“ od „nieporządných“⁴⁾. Skrzynie sądeckie bywały malowane i nie. Skrzynie, w których przechowywano szaty i bieliznę (t. zw. białe chusty) stały zwykle w wielkiej izbie, lub w tzw. sklepie⁵⁾. Skrzynie „posażne“, w których córkom wychodzącym za mąż składano „rzeczy wyprawne“ stanowiły osobny rodzaj skrzyń wielkich. Skrzynie takie miały mocne zamki, np. „dwufalowe“ (t. j. o dwu falach, o dwu zapadach⁶⁾). Zależnie od swojego przeznaczenia skrzynie nosiły rozmaite nazwy. W spisie ruchomości mieszczki sądeckiej Anny Klimczykowej z r. 1598, czytamy: „w sklepie --- skrzynie 2 malowane, kramna stara; szpalerka gdańska stara i 2 kołtrynki stare w sklepie na ścianie“⁷⁾ --- w komorze trumny 2 dla jarzyn“⁸⁾. Były zatem jeszcze skrzynie kramne w kramach i składach, służące do przechowywania towarów i skrzynie na jarzyny, t. zw. trumnice (od niemieckiego Truhe). Prócz wymienionych były spizarne do chowania „legumin“⁹⁾, skrzynie „do pieczenia chleba“¹⁰⁾, a „na tyle“ domu (w indermachu) stały zazwyczaj skrzynie na owies¹¹⁾. Inwentarze wymieniają również skrzynie na książki¹²⁾, a jeden z nich wymienia skrzynkę moskiewskiej roboty, „w której są rozmaite spiski nieboszczyka pana Babtysty“¹³⁾. Co do materiału, z jakiego sporządzano skrzynie, to przeważnie używano drzewa, rzadziej metalu. Skrzynie drewniane bywały okowane, ale i „bez stalicy“ (okucia¹⁴⁾). Skrzyń mieszczańskich zachowało się niewiele. Tem większy zatem interes budzi zabytek zachowany do chwili dzisiejszej. Przyjrzyjmy się skrzyni z Sącza: jest to skrzynia drewniana, ze ściankami wiązanymi na zamek. Ściana przednia i dwie boczne są zdobne w wyrzywania. Ściana przednia ma ozdoby, rozmieszczone symetrycznie. Dzieli ją na dwie połowy półkolistą przestrzeń, ujęta w ramę ze sznura „perł“ i „wolic oczu“. W środku tego pola, od podstawy wyrasta jak gdyby drzewo, rozwinięte w symetrycznie rozmieszczone gałązki, przechodzące w listki, pączki i owoce granatu. Na bocznych częściach ścianki frontowej rozmieszczono również gałęzie wyrastające z podstawy skrzyni, z których każda jest zwinięta w dwie ślimacznice, zakończone maleńkimi ramkami siedmiobocznymi z maszkaronem w środku. Ze zwiniętych okrągło gałązek zwieszają się splecione, drobniejsze gałązki, zakończone listkami i owocami granatu.

¹⁾ Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Vrlg. Oldenburg, I, 437. ²⁾ Ibidem. 438. ³⁾ Pochodzi z domu mieszczańskiej rodziny sądeckiej. Dzisiaj jej właścicielem jest Dr. Adam Kozaczka w N. Sączu. ⁴⁾ Sygański J. X. Historia Nowego Sącza, II, 256. ⁵⁾ Ibidem. ⁶⁾ Ibidem. ⁷⁾ Sygański J. X. Analekta sandeekie, Lwów, 1905, 35. ⁸⁾ Ibidem. 36. ⁹⁾ Sygański J. X. Historia N. Sącza. II, 256. ¹⁰⁾ „Spis ruchomości po Annie, wdowie Babtysty Gandolfiego. r. 1599“. Analekta sand. 38. ¹¹⁾ Ibidem. 38. ¹²⁾ „W drugiej komorze skrzynka Sułkowskiego. w której jest ksiąg 13“. czyt. Inwentarz wdowy po Gandolfim, Ibid. 39. ¹³⁾ Ibidem, 39. ¹⁴⁾ Sygański, Hist. N. Sącza, II, 257.

W narożnikach ścianki pomieszczono anielskie główki, otulone skrzydełkami. Górnego brzegu półkolistej ramy z wolicz oczu, dotykają dwie tabliczki, z których jedna nosi napis rzeźbiony bujnym, barokowym pismem: „Anno Dmki“ (sic!), a druga datę 1673 i litery, może gmerk stolarza „G. S.“. Dwie ściany boczne skrzyni są zdobione jednakowo. Kwadratowa przestrzeń ścian ma w środku duże koło, obramione ramą, zdobioną w równych odstępach trzema nacięciami (biegnącymi promienisto), żłobieniami po obwodzie i dwukropkami, które alternują z wymienionymi nacięciami. W środku ramy pomieszczono słońce z alternującymi promieniami, falistymi i prostymi. W narożnikach ścianek widać małe gwiazdki. Stan konserwacji zabytku jest dobry; skrzynia ucierpiała o tyle, że ściany jej od dołu przycięto. Ornamentacje sprzętu nie wyszły z pod ręki pierwszorzędnego artysty stolarza, i niczem nie przypominają ciężkich, barokowych skrzyń z mocno wypukłymi rzeźbami, często bardzo stylowymi. Zdobienia skrzyni cechuje pewna naiwność i prostota, świadczące o prowincji, jako miejscu jej powstania. Potwierdzają to również główki anielskie, wykonane grubo. Wszystko wskazuje na pewien związek ze sztuką ludową.

Obok motywów, stosowanych w sztuce monumentalnej, które przeszły z renesansu w barok, a więc ornamentu z wolicz oczu, główek anielskich, znalazły się tu motywy właściwe zarówno sztuce monumentalnej, jak i ludowej, np. motyw owoców granatu, który tak ulubiony w sztuce gotyckiej i renesansie, przeszedł również w sztukę baroku. Słońce promieniste, umieszczone na ścianach bocznych skrzyni, znane w sztuce kościelnej, zdobiące często kraty portali, błyszczące na monstrancjach i t. d. spotyka się często w sztuce w. XVII-go. Mimo pochodzenia motywów z rozmaitych źródeł, mimo ludowego charakteru, zdobienia skrzyni są wcale ładne; roślinność rozwija się w sploty konsekwentnie, a linje rysunku są naogół płynne i giętkie.

Konkludując rzecz, musi się stwierdzić, że skrzynia pochodzi z r. 1673, że ornamentacja dowodzi pochodzenia prowincjonalnego skrzyni, która mimo to stoi na poziomie artystycznym. Należy przypuścić, że sporządził ją w jakimś warsztacie sądeckim majster, którego inicjały zapewne (G. S.) przetrwały na przedniej ścianie sprzętu. Skrzynia ta służyła może na przechowywanie bielizny, lub szat, które znachodziły w niej bezpieczne schronienie dzięki żelaznemu, skomplikowanemu zamkowi. Nowy Sącz, miasto kwitnące w średniowieczu, z licznymi cechami rzemieślników, miał tradycje artystyczne, które ujawniły się może w opisanym zabytku. Pewne reminiscencje ludowe tłumaczą się tem, że miasto po wojnach szwedzkich i licznych pożarach zaczęło chylić się do upadku co musiało również odbić się na jego sztuce.

Dr. Tadeusz Dobrowolski



NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

DR. STANISŁAW TOMKOWICZ: *STYLE W ARCHITEKTURZE KOŚCIELNEJ*. Kraków, 1923. (Biblioteka „Orlego Lotu“, Nr. 4). Stron 168, z 36 ilustracjami.

Znikoma liczba naszych wydawnictw, mających za cel spopularyzowanie wśród szerokich mas dorobku nauki, dawała się zdawna odczuć tem boleśniej, iż sąsiednie Niemcy zdołały wyprodukować dzieł takich całe miljardy. Chcąc się ogólnie zapoznać z jakąś gałęzią wiedzy, czytelnik polski skazany był uciec się do książek Göschena, „Aus Natur u. Geisterwelt“, katechizmów Webera czy tyłu innych, gdzie oczywiście o rzeczach polskich słowa nie znalazł. Tam też szukano ogólnych wiadomości z dziedziny sztuki, jej dziejów, nauki o stylach i t. p., kształcąc się na zabytkach prawie wyłącznie niemieckich. Nieliczna garstka polskich historyków sztuki nie starała się zapobiec temu złu i oddać w ręce społeczeństwa choć kilka broszur z dziedziny dziejów sztuki z uwzględnieniem Polski. Tem radośniej tedy powitać wypada pojawienie się powyższej książeczki o „Stylach“, tem więcej iż autorem jej jest najzasłużeńszy z polskich badaczy dziejów sztuki, zarazem prezes komisji historii sztuki Akademii Umiejętności. Treść jej jest rozszerzeniem i uzupełnieniem rzeczy o stylach drukowanej dawniej w Encyklopedji Kościelnej. Na stukilkudziesięciu stronach, czcigodny autor w żywym wykładzie przedstawił cechy poszczególnych epok architektury od bazylik starochrześcijańskich, aż po neoklasycyzm; objaśniając słowami swe najwybitniejszymi zabytkami architektury zagranicznej — nie pominął Polski, lecz właśnie podając niezmiernie szczegółowy choć zwięzły przegląd wszelkich godniejszych uwagi zabytków kościelnych w Polsce nadał przez to pracy swej długotrwałą wartość. Nie tylko młodzież nasza ale nawet młodzi studjujący fachowo historycy sztuki z tą książeczką w ręku mogą się uczyć na ojczystych zabytkach tego, co dotąd czerpali z różnych obcych lepszych i gorszych dziełek. Uwzględnienie przez autora najnowszych naukowych zdobyczy, wskazanie cech różnych typów architektonicznych na ziemiach naszych, przy czem nie pominięto i drewnianego budownictwa, wreszcie przyozdobienie dziełka 36 doskonale dobranej ilustracjami głównie polskich zabytków — podnosi jeszcze walory tej pracy. I jedynie żałować wypada, iż trudne

niezmiernie obecne warunki wydawnicze nie dozwoliły na nadanie jej tej szaty, na jaką treścią swą zasługuje. Może też wskazaniem byłoby w następnych edycjach umieścić na końcu indeks, wzmiankowanych miejscowości, celem ułatwienia korzystania z książeczki.

Co jednak nadewszystko jako zaletę podkreślić wypada — to fakt niezwykły, iż uczony tej miary, co przez cały swój żywot niestrudzony twardą pracą swój naukowy autorytet zdobywał, nie zawahał się pójść z kagańcem oświaty między „maluczki“, oddając pracę swą „Orlemu Lotowi“ — za co też nagrodą mu będzie wdzięczność gorących młodych serc, do których to wydawnictwo należy.

J. D.
O MARMUROWYCH RZEŻBACH STWOSZA. Ks. Szczęsny Dettloff: *Rzeźba gnieźnieńska Wita Stwosza*. Z badań nad twórczością krakowską mistrza z 5 tablicami ilustracji, str. 52. Poznań 1922. Zeszyt I. wydawnictwa Pozn. Tow. Przyj. Nauk.: Prace komisji hist. sztuki.

Ks. Dettloff gruntowną pracą zajął, już przed wojną światową, poważne stanowisko wśród historyków sztuki w literaturze niemieckiej. Po wojnie oddał swe wytrawne pióro na usługi polskich badań nad kulturą ojczyzną i zarazem objął katedrę historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim. Nauka polska zyskała w nim pierwszorzędną siłę. Scisłość i sumiennosc jego badań przynosi rzetelne i trwałe zdobycze z zakresu tej wiedzy. Po rozprawie o stosunkach artystycznych biskupa poznańskiego Urjela z Górki z Norymbergą (Poznań 1919 r.) poświęcił wymienioną powyżej rozprawę marmurowej plastyce, najsłynniejszego z krakowskich snycerzy, Wita Stwosza, który przerzuca się w ostatnim dziesięcioleciu XV w. z plastyki głównie i przede wszystkim drzewnej o cechach malarskich do rzeźby kamiennej bez polichromji. Stwosz umiejętność kucia w kamieniu posiadał już dawniej, świadczą o tem jego dzieła z poprzedniego okresu twórczości, ale dopiero od chwili zamówienia królewskiego dworu grobowca Kazimierza Jagiellończyka podnosi tę zdolność do zasadniczego znaczenia.

Punktem wyjścia dla rozprawy jest grobowiec arcybiskupa gnieźn. Zbigniewa Oleśnickiego. Jest to płyta płaskorzeźbiona nagrobna, przeznaczona pierwotnie do wpuszczenia jej w posadzkę ceglana katedry

gnieźnieńskiej. Ks D. podaje jej dokładny opis, wyczerpującą i bystrą analizę formy a potem charakterystykę i dzieje nagrobku. Prostuje następnie chronologię nie tylko pomnika (1493—1496) ale również osób działających. Po przeprowadzeniu analogicznych porównań z rzeźbą niemiecką określa D. stosunek Stwosza do Odrodzenia i dowodzi, że w tym okresie niema jeszcze śladów renesansu w plastyce naszego średniowiecznego mistrza. To wszystko składa się na monografię grobowca Oleśnickiego († $2\frac{1}{2}$ 1493 r.) Autor nie lęka się hipotezy, ale ma ona zawsze za sobą ważne argumenty i dlatego przemawia do przekonania. Naturalnie są także poruszone kwestje i przypuszczenia co do których można mieć odmienne zdanie. Jest ich niewiele. Między innymi D. przypuszcza, że podobna marmurowa Oleśnickiego nie jest studjum z natury, ale swobodnym utworem według nadesłanego wizerunku arcybiskupa przez rodzinę, zamawiającą płytę ku czci zmarłego. Otóż może zachodzić także inna możliwość, a mianowicie, iż podobiznę tego księcia kościoła mógł zrobić sam Stwosz za jego jeszcze życia.

Następnie przechodzi D. do wspaniałego mauzoleum królewskiego Kazimierza Jagiellończyka w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, oświetla jego historję nowymi spostrzeżeniami i utrwała datę jego powstania. Według autora zamówienie grobowca przez królową Elżbietę było wielce doniosłym dla genialnego artysty. Oznacza ono chwilę zbliżenia się do polskiego dworu i dworzan, a co zatem idzie okres budowy pomników z cennego marmuru.

Wiadomości o pomocniku Stwoszowym Jerzym Huberze, dotychczas w polskiej literaturze bardzo skąpe, autor rozszerza, istniejące prostuje i przypisuje doniosłe znaczenie jego twórczości. Nie ze wszystkim godzę się z zapatrywaniami świątłego uczonego. W niemieckiej literaturze istniała i istnieje dotąd tendencja uszczuplenia autorstwa Stwosza na rzecz innych artystów, u niektórych polskich pisarzy ma się rzecz znów wprost odwrotnie. Przypisywanie Huberowi zbyt znacznego udziału w pracy artystycznej i twórczej Stwosza nie znajdują oparcia w dziełach własnych Hubera, bo ich zupełnie nie znamy a przypuszczenia nie mają, jak dotąd, dość siły dowodowej. Stwosz, jak wspomnieliśmy posiadał technikę kamieniarską. Huber najprawdopodobniej był punktjerem, musiał się znać doskonale na właściwościach kruszcu a cennego marmuru salzburskiego

i dlatego, jakby domyślać się należało, Stwosz nie chcąc ryzykować sprowadził punktjera z Passawy. Zanim jednak Stwosz sprowadził Hubera z blokami marmurów z tak odległych okolic już musiał przedtem sporządzić model i mieć przerysy gotowe i ściśle wymiary wielkości bloków marmurowych. Tak mnie się rzecz przedstawia, i nie znajduję podstawy, by sądzić inaczej.

A że się zjawiają odmienne typy ludzkie na pomniku, to dowodzi tylko tego, że w pracowni Stwosza nastąpiła zmiana modeli wskutek zamiany środowiska twórczości z mieszczkańskiego na dworskie tak, jak to się stało raz jeszcze, gdy z Krakowa przeniósł się do Norymbergi. Czy Huber był uprawniony wyryć swe nazwisko na pomniku, czy to się stało z woli lub wbrew woli Stwosza pozostanie prawdopodobnie zagadką, wieczną tajemnicą, więc też nie pisze się na twierdzenie autora, że Huberowi Stwosz podpisać się pozwolił na kapitulu mauzoleum kazimierzowskiego.

Ks. D. dowodzi dalej zupełnie przekonywująco, że na tarczy z monogramem Stwosza rok 1492 odnieść należy do daty śmierci króla a jest on zarazem datą rozpoczęcia budowy grobowca. Ks. prof. Zyla w recenzji pomieszczonej w Przegl. współczes. II, 137 nie godzi się z przypuszczeniem ks. D.—mnie zaś ono przekonywa. Praca nad budową trwała od lipca 1492 do drugiej połowy r. 1494. Monogram swój położył Stwosz później, jak się zdaje po ukończeniu dzieła.

Również godne uwagi są wywody autora dotyczące pomnika biskupa kujaw. Piotra z Bnina Moszyńskiego († $7\frac{1}{3}$ 1494) w katedrze włocławskiej. W nich wyjaśnił przekonywująco stosunek płyty napisowej sprawionej przez słynnego humanistę Kalimacha do ufundowanego później przez bisk. Krzesława z Kurozwęk grobowca, z którym połączono nieorganicznie płytę napisową. Stosunek ten jest luźny i obydwie części nie były pierwotnie ze sobą związane. W wywodzie doszedł autor zatem do odmiennych wyników niż Kopera w swoim o Stwoszu dziele, którego daty na kilku miejscach prostuje. Ustalenie chronologicznego porządku kutech w pracowni krakowskiej Stwosza dzieł marmurowych jest doniosłym posunięciem naprzód badań nad sztuką wielkiego artysty, jest trwałą zasługą poznawczego uczonego, którego dalszych w tym kierunku zapowiedzianych rozpraw wyczekujemy z największą ciekawością. Piękną pracę swoją poświęcił autor Pamięci Ojca.

Leonard Lepszy

ROCZNIK KRAKOWSKI. WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA TOM. XIX. REDAKTOR DR. JÓZEF MUCZKOWSKI. Mimo niezmiernie ciężkich warunków wydawniczych, Tow. Mił. Krak., pracujące od lat wielu dla dobra naszych zabytków, jednoczące w swych szeregach najwybitniejsze siły naukowe i obywatelskie, wydało ostatni rocznik okazale i wytwornie. To też dla Towarzystwa, zwłaszcza dla nieustrudzonego i energicznego redaktora Rady DR. J. Muczковского, krakowskie Towarzystwo Miłośników Książki, wyraziło pełne swe uznanie. Tak papier, jak piękny druk

i bogate ryciny składają się na całość książki jednej z najpiękniej u nas wydanych w ostatnich czasach. Równie bogata jest treść, a artykuł Rektora Szyski-Bohusza: „Z historii romańskiej Wawelu“, przedstawiający najnowsze odrycia autora, ciekawe zwłaszcza co do pierwotnej Katedry Wawelskiej, dalej domysły co do rotundy św. Feliksa i Adauka, tegoż autora i D-ra Muczковского, oraz praca ostatniego o pomniku Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu, a dalej praca Prof. Dr. R. Grodeckiego o Mistrzu Wincentym i Dr. Ameisenowej o średniowiecznych freskach w Krakowie, stawiają Rocznik na wysokiej wyżynie naukowej.

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM.

ZBIORY. Zakupiono do zbiorów w roku sprawozdawczym następujące okazy:

Kilim besarabski, czarkę, spluwaczkę saską, 3 miseczki miedziane batikowane, kostjum albański, 2 zabawki ludowe, 2 serwetki haftowane, talerz korecki, próbki tkanin.

W tym samym okresie czasu wzbogaciły się zbiory następującymi darami: Fran. Biesiadecki ofiarował 2 dyplomy malowane, prof. Jan Bukowski okładkę skórzaną, Marja Chlebowska-Madejska 80 sztuk kostjumów bałkańskich, Helena Dąbczańska 3 talerze porcelanowe i 7 kłódek żelaznych, Marja Dudrewiczowa kołnierz koronkowy, Zygm. Lorec 4 próbki tkanin, Jadwiga Muczowska 19 okazów różnych (szkło, metal, drzewo i t. d.), Wiceprezydent Karol Rolle modlitewnik starosłowiański, Przemysław Smolik 2 krzyże rzeźbione unickie, Justyn Sokulski krzyż mosiężny i ikonę (druk na blasze), Zygmunt Sarnecki figurki ludowe drewniane i szklankę rżniętą, Zofia Szymanowska 7 próbek tkanin, inż. Stanisław Till 2 stare druki na płótnie, Kazimierz Witkiewicz 1 zabawkę drewnianą, włościanka z Lubelskiego 1 pisanekę.

Zbiory otwarte były dla publiczności w niedzielę i święta. Oprowadzono w dnie powszednie 45 wycieczek, w których brało udział razem 1600 osób. Prócz tego korzystały ze zbiorów oficje szkoły zawodowe.

BIBLIOTEKA. W roku ubiegłym otrzymano w darze 486 książek, 19 fotografii, 4 sztuchy, 2 ryciny; a mianowicie: Dr. Radca Józef Muczkowski ofiarował 358 książek, Wiceprezydent Inż. K. Rolle 67, B. Kotuła w Cieszynie 18, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem 6,

Tow. Przyj. Nauk w Przemyślu 6, Redakcja „Mechanika“ 5, W. Ostrowski 5, Dr. Dobrzycki 2, Inż. K. Stadtmüller zbiór broszur, Dyr. zbiorów państw. 3, Dr. L. Anczyc 1, Irena Bojarska 1, Justyn Sokulski 1, Fr. Biesiadecki 1, St. Matzke 2, „Książnica Polska“ 1, B. Szapiro 1, Muzeum w Grodnie 1, Polsko Biegarskoje O-wo—Zofja 1, Inż. Bohdan Rzeszotarski 1, Seifert i Ziółkowski 1, „Liga Pracy“ 2, Dr. Marjan Stępowski 1, Kollatowicz 12 fotografii, Dunin Bartodziejski 1 fotografię, Tow. popier. przem. ludow. 6 fotografii, J. Zborowski 2 afisze, W. Ziółkowski z Lublina 3 drzeworyty, Włodz. Szafarz 1 drzeworyt.

Zakupiono dzieł polskich 54, niemieckich 43, rosyjskich 8, sztychów 77, prenumerowano czasopism 14 polskich, 12 obcych. W zamian za czasopismo „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“ biblioteka otrzymywała 16 czasopism. Prócz tego nadesłano 24 czasopisma bezpłatnie.

Z czytelnicy korzystało w ciągu roku szkolnego 6663 osób w godzinach wieczornych od 5 do 9, prócz tego przed południem z biblioteki korzystały szkoły zawodowe oraz sfery naukowe.

WYSTAWY. W okresie sprawozdawczym odbyły się następujące wystawy: 1) Wystawa wyrobów trykotarskich wykonanych na kursie Muzeum w czerwcu 1922, 2) Orjentacyjna wystawa przemysłowo-artystyczna pracy kobiet w styczniu 1923, 3) Wystawa fotograficzna w marcu 1923, 4) Wystawa okazów etnograf. chińskiej i mongolskiej w kwietniu 1923.

KONKURSY. Wspólnie z Tow. „Polski Przemysł Artystyczny“ ogłosiło Muzeum konkurs na lampę elektryczną i przybory do pisania;

z firmą „Strug“ — na projekt mebli do sypialni, z Tow. „Polski Przemysł artystyczny“ i zakładem ceramicznym w Szówsku — na serwis do kawy oraz samodzielnie na Exlibris Heleny Dąbczańskiej i na inicjały dla Wydawnictw Muzeum.

WYDAWNICTWA MUZEUM. Ukończono w zupełności druk „Słowników rzemieślniczych“ obejmujących 11 działów drukowanych w 9 oddzielnych broszurach; wydano drugi nakład „Dyplomu na czeladnika“; rozpoczęto druk wydawn. „Wycinanek“, których pierwszy zeszyt ukończono; wydano szereg odbitek jako oddzielne wydawnictwa z „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“, a to: — Chmiela „Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie“. — Seweryna, „Fresk“. Przemysł, Rzemiosło Sztuka“ Nr. 3. i 4. R. II. i podwójny zeszyt Nr. 1. i 2. R. III. Na ukończeniu nadto jest drugie wydanie „Wnętrza i meble“ Czajkowskiego. Technologia drewna Inż. Herzberga. Wydano komplet druków dla egzaminów czeladniczych dla komisji urzędowych i stowarzyszeniowych.

KURSY. W ubiegłym roku szkolnym odbyły się następujące kursy: 1) rachunkowości przemysłowej dla wszystkich zawodów, 2) rysunków geometrycznych, 3) rysunków zawodowych dla stolarzy, 4) rysunków zawodowych dla metalowców, 5) kurs trykotarstwa ręcznego, 6) kurs złączenia ręcznego i maszynowego, 7) kurs wyrobów metalowych, 8) kurs fotograficzny, 9) kurs introligatorski oprawy książek, 10) kurs nauki o stylach.

ODCZYTY I WYKŁADY. Odczyty odbywały się tylko w październiku, a to: Inż. J. Świątkowski 2 „O organizacji pracy“, Ks. Dr. Kruszyński „Przemysł drukarski w dawnym

Gdańsku“, Dr. W. Sperber „Targi Wschodnie“, Inż. Wł. Szrednicki „Lotnictwo w dobie obecnej i za lat 50“.

KINO. W roku sprawozdawczym kino Muzeum dało 187 programów w czasie od 14 października 1922 do 30 kwietnia 1923. Ogółem było osób 23.668, programy były objaśniane przez prelegentów.

WARSZTATY. W ubiegłym roku szkolnym były użytkowane warsztaty w pierwszym rzędzie dla celów kursów, oraz dla nauki zawodowej pracujących w warsztatach uczniów, których liczba wynosiła w ubiegłym roku szkolnym w 5-ciu pracowniach ogółem 22. Jednocześnie z urzędzeń warsztatowych Muzeum korzystali za odpowiednią opłatą właściciele zakładów rękodzielniczych.

KOMISJA EGZAMINÓW CZELADNICZYCH. Odbyto w roku sprawozdawczym 100 posiedzeń; poddanych egzaminowi zostało 249 kandydatów.

Dnia 28 września odbyło się doroczne posiedzenie komisji Muzeum Przem. pod przewodnictwem p. wiceprezydenta Rollego. Komisja przyjęła do zatwierdzającej wiadomości sprawozdanie Dyrekcji Muzeum za ubiegły rok szkolny, oraz zatwierdziła program pracy na rok szkolny 1923/24. W szczególności uchwalono przeprowadzić następujące kursy: 1) rysunków geometrycznych, 2) rachunkowości ogólnej, 3) rachunkowości przemysłowej, 4) rysunków stolarskich, 5) rysunków dla zawodów metalowych, 6) rysunków dla zawodów budowlanych, 7) fryzyjerski, 8) introligatorski, 9) instalacji wododociągowych i gazowych, 10) samorodnego spajania, 11) kilimkarski, 12) trykotarski, 13) nauki o stylach.

OD REDAKCJI: Okładkę i ozdoby do niniejszego numeru wykonano według projektu Dunin M. Bartodziejskiego.



REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ

TREŚĆ ZESZYTU 3 i 4: JERZY DOBRZYCKI: ŚLĄSKA WYTWÓRCZOŚĆ CERAMICZNA W XVIII W. (DOKOŃCZENIE). — TADEUSZ SEWERYN: TAJNIKI RZEMIOSŁA MALARSKIEGO. — ADAM CHMIEL: KARTY DO GRY Z GEOGRAFJĄ POLSKI Z DRUGIEJ POŁOWY XVIII W. — DR. ADAM BOCHNAK: MAKATY MARSZAŁKA FRANCJI FR. DE CRÉQUI KSIĘCIA DE LESDIGUIÈRES. — DR. TADEUSZ DOBROWOLSKI: ZE ŚREDNIOWIECZNYCH MALOWAŃ ŚCIENNYCH. — DR. TADEUSZ DOBROWOLSKI: O SKRZYNI Z NOWEGO SĄCZA. — NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA. Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM.



1.



2.



3.



4.

PRUSZKÓW. G. ŚLĄSK. FAJANSE.

1. DZBANEK ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEM. W KRAKOWIE. 2. LICHTARZ ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEM. ART. W GDAŃSKU. 3 i 4 KAŁAMARZ I ANDROMEDA ZE ZBIORÓW MUZEUM PROWINC. W GDAŃSKU.



1.



2.



3.

PRUSZKÓW. G. ŚLĄSK. FAJANSE I KAMIONKI.

1, 2 i 3. ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEM. ARTYSTYCZNEGO WE WROCŁAWIU.



1.



2.

PRUSZKÓW. G. ŚLĄSK. FAJANSE.

1 i 2 ZE ZBIORÓW PROF. DR. J. HR. MYCIELSKIEGO W KRAKOWIE.



1.



2.

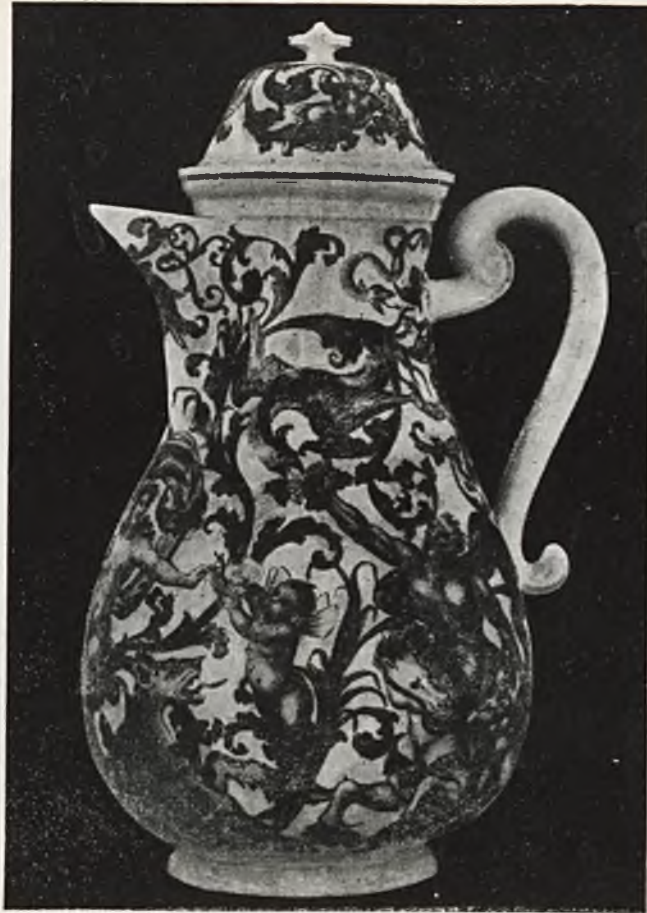


3.



4.

1. PRUSZKÓW G. ŚLĄSK. LICHTARZ FAJANSOWY. ZE ZBIORÓW PROF. DR. JERZEGO HR. MYCIELSKIEGO W KRAKOWIE. 2. PRUSZKÓW. G. ŚLĄSK. WAZA FAJANSOWA. ZE ZBIORÓW MUZEUM W OPAWIE. 3. PRUSZKÓW. G. ŚLĄSK. ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEM. ART. W GDAŃSKU. 4. RACIBORZ. G. ŚLĄSK. WĘDZUD I KAMIONKA. ZE ZBIORÓW MUZEUM W BYTOMIU.



1.



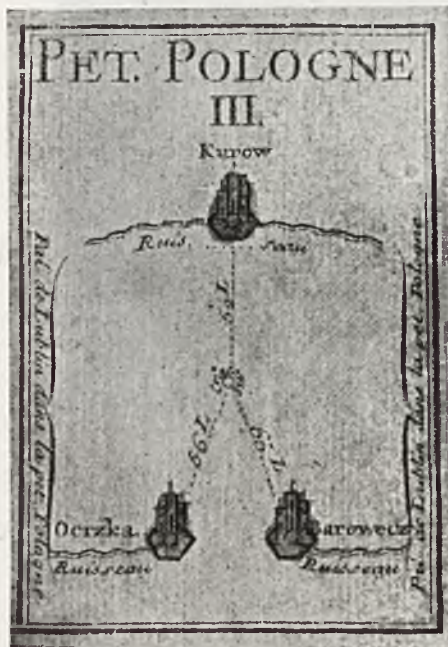
2.



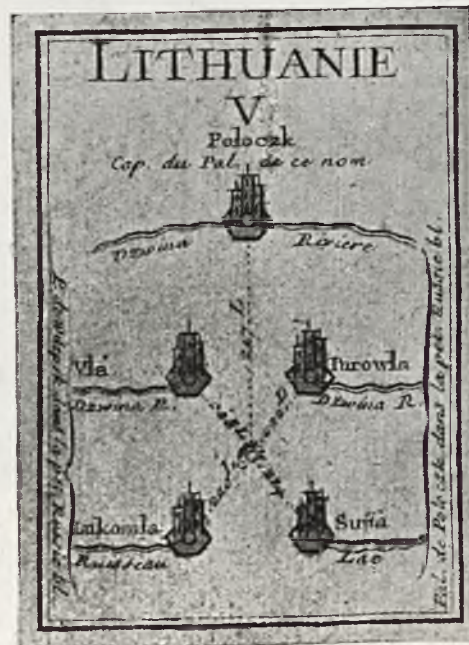
1.



2.



3.



4.

FIG. 1-4: KARTY DO GRY Z GEOGRAFJA POLSKI Z DRUGIEJ POŁOWY XVIII W.



FIG. 1. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. HERB CRÉQUIER.

PODLUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.

MAKATY MARSZAŁKA FRANCJI FR. DE CRÉQUI KS. DE LESDIGUIÈRES.



FIG. 2. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. PANOPLJON.

PODŁUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 3. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. PANOPLJON.

PODLUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 4. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CREQUI. JESIEŃ.

PODŁUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 5. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. OGIEŃ.

PODLUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 6. MAKATA MARSZĄŁKA FR. DE CRÉQUI. POWIETRZE.

PODLUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 7. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. WODA.

PODLUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 8. MAKATA MARSZAŁKA FR. DE CRÉQUI. ZIEMIA.

PODŁUG FOTOGRAFJI J. KRIEGERA W KRAKOWIE.



FIG. 9. KAROL LE BRUN. JESIEŃ. CZĘŚĆ GOBELINU Z SERJI PÓR, ROKU.
PODLUG E. GUICHARD ET A. DARCEL, LES TAPISSERIES DÉCORATIVES DU GARDE-MEUBLE.
PARIS. TABL. 36.



FIG. 10. KAROL LE BRUN. WODA. CZĘŚĆ GOBELINU Z SERJI ELEMENTÓW.
PODLUG M. FENAILLE, ÉTAT GÉNÉRAL DES TAPISSERIES DE LA MANUFACTURE DES GOBELINS
DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'À NOS JOURS. II. PARIS. 1903. TABL. PO P. 02.



FIG. 11. KAROL LE BRUN. OGIEN. GOBELIN Z SERJI ELEMENTÓW. SIENA. PALAZZO PUBBLICO.

PODLUG FOTOGRAFIJ P. LOMBARDI'EGO W SIENIE.



FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 3.

FIG. 1 OPACTWO KLOSTERNEUBURG. (1322—1329). FIG. 2 MISTRZ HOHENFURCKIEJ PASJI, HOHENFURTH, GALERJA KLASZTORNA. (KOŁO 1350). FIG. 3. SZKOŁA MISTRZA HOHENFURCKIEJ PASJI, ZBIÓR KAUFMANNA, BERLIN. (KOŁO 1360).

„UKRZYŻOWANIE“ W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W KRAKOWIE.

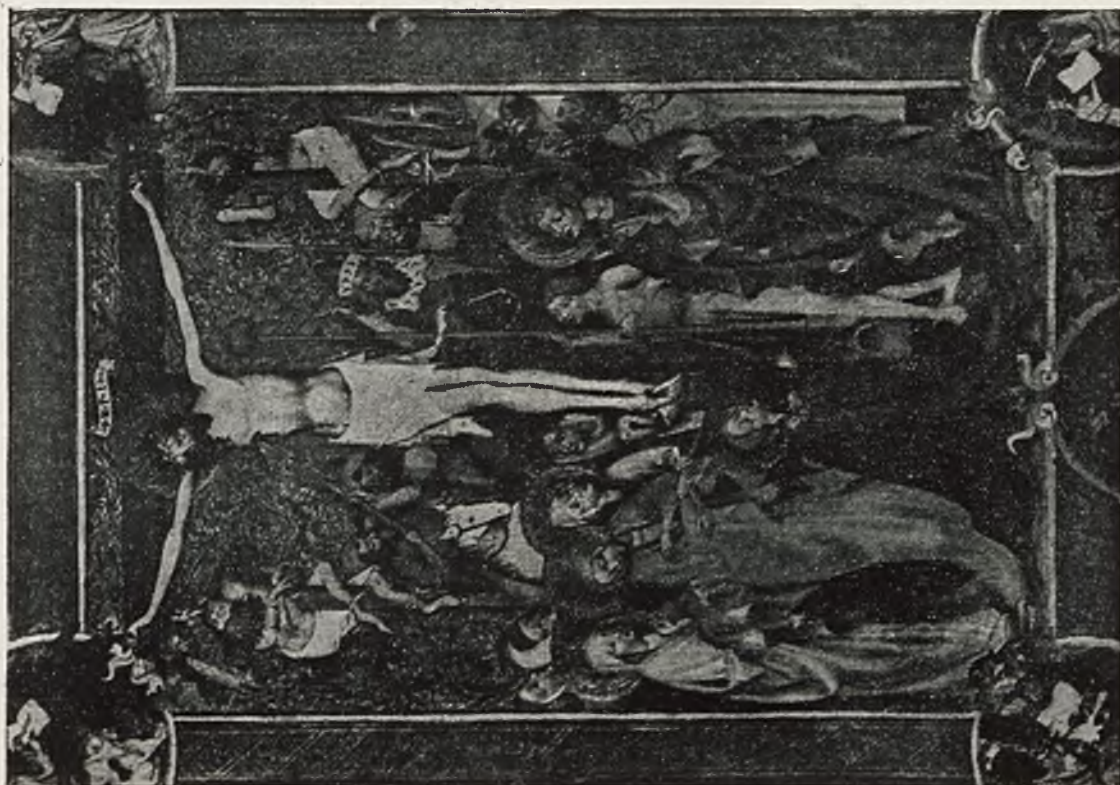
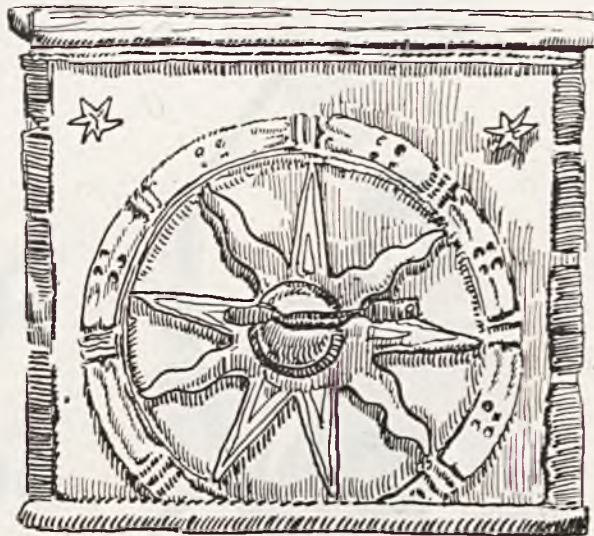


FIG. 4. LAURIN Z KLATTAU UKRZYŻOWANIE Z T. ZW. MSZAŁU HASENBURSKIEGO.
WIEDEN, HOFBIBLIOTHEK. (1409).



FIG. 5. UKRZYŻOWANIE W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W KRAKOWIE. MAŁOWANIE ŚCIENNE
(1400—1420).



BOK SKRZYNI Z N. SĄCZA.



SKRZYŃIA Z N. SĄCZA