

DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

S. J. GAŚSIOROWSKI, M. GĘBAROWICZ, T. MAŃKOWSKI

ROCZNIK I

1938

ZESZYT I

ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
Z ZASIĘKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ J. P.

DAWNA SZTUKA L'ART ANCIEN

REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

COMITÉ DE LA RÉDACTION

STANISŁAW JAN GAŚSIOROWSKI Professeur de l'Université de Kraków,
MIECZYŚŁAW GEĄBAROWICZ Professeur t. de l'Université de Lwów,
TADEUSZ MAŃKOWSKI de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres

I^e ANNÉE (1938)

No. I (JANVIER 1938)

SOMMAIRE

	Page
AVANT PROPOS	1
I ARTICLES	
1. Józef KOSTRZEWSKI, Gniezno païen et préhistorique sous le jour des dernières fouilles	3
2. Kazimierz BULAS, Sisyphe et la fontaine de Polyxène	25
3. Wojsław MOLE, Le rôle de la Dalmatie dans l'histoire de l'art du Moyen-âge et de la Renaissance	30
4. Stanisław LORENTZ, L'architecte Jean Zaor et les décorateurs de l'église Saint Pierre et Paul à Wilno	51
II MISCELLANEA	
1. Quelques lettres concernant les relations artistiques entre la Pologne et l'Italie sous le règne de Sigismond III (Kazimierz Tyszkowski)	65
2. Deux pastels de Rosalba Carriera (Tadeusz Mańkowski)	68
III COMPTES RENDUS (La Renaissance en Pologne)	
Stefan Komornicki, La chapelle de Jagellons dans la cathédrale de Wawel (Adam Bochnak). — Witold Kieszkowski, Histoire de la construction du château à Niepołomice lors du règne de Sigismond Auguste (Adam Bochnak). — Karol Estreicher et Julian Pagaczewski, Gian Maria Padovano a-t-il été à Rome? (Adam Bochnak). — Waclaw Husarski, L'attique polonais et son influence sur les pays limitrophes (Karol Estreicher). — Krystyna Sinko [Popielowa], Jérôme Canavesi (Karol Estreicher). — Julian Pagaczewski, Jean Michałowicz de Urzędów (Krystyna Sinko-Popielowa)	71

ABONNEMENTS

un an 20 Złoty
six mois 10 Złoty

les abonnements sont payables par mandats chèques-postaux, Caisse postale d'épargne polonaise No 510077

Adresse de la Rédaction et de l'Administration: Lwów, Pologne, 2, rue Ossoliński

OD REDAKCJI

Wrodzony człowiekowi głód Piękna znajduje swój wyraz nie tylko w twórczości artystycznej, ale i w potrzebie poznania jej podstaw i przesłanek. Dotyczy to zwłaszcza dawnej sztuki, która — będąc wynikiem i odbiciem pragnień i nastrojów, dążeń i usiłowań, myśli i uczuć a nawet koncepcji i abstrakcji pokoleń dawno minionych — aby być należycie zrozumiana, wymaga komentarzy. Ich dostarczenie jest zadaniem nauki, w szczególności historii sztuki i archeologii, dyscyplin, które dawniej traktowane jako zupełnie odrębne, dziś zespala ją się coraz silniej, w miarę jak utwierdza się przekonanie o ścisłej łączności tego, co nazywamy sztuką, z dziedziną, którąśmy zwykli określać mianem kultury materialnej. Badania naukowe przeprowadzone w ostatnich dziesięcioleciach wyszły poza granice basenu śródziemnomorskiego, objęły wszystkie kontynenty i odkryły w Afryce środkowej, Chinach i gdzie indziej ślady człowieka, pozwalające cofnąć początki kultury i sztuki ludzkiej na wiele tysięcy lat przed erą historyczną.

Równoległe z rozszerzeniem horyzontów naukowych historii sztuki i archeologii zwiększyło się ogólne zainteresowanie dla tych problemów. Wiedza o sztuce przestała być kręgiem zamkniętym i dostępnym tylko dla wtajemniczonych i jest dziś własnością ogółu ludzi myślących, którzy w wiecznych i niezniszczalnych wartościach dawnej sztuki szukają często odpowiedzi na dręczące współczesnego człowieka pytania.

Ten stan rzeczy napotykał u nas dotychczas na poważne trudności, jakie stwarzał brak odpowiedniego organu naukowego. Nie było w Polsce czasopisma naukowego, które by informowało o najnowszych zdobyczach nauki i utrzymywało łączność między fachowcami a ogółem myślącym, które by było organem porozumiewania się uczonych polskich a nawiązując kontakt z kołami badaczy zagranicznych reprezentowało naszą wiedzę na zewnątrz i wzbogacało skarbiec nauki światowej dorobkiem myśli polskiej.

By ten brak usunąć, powołujemy do życia „Dawną Sztukę“, w przekonaniu, że nauka polska posiada dziś dostateczny zastęp poważnych badaczy, którzy skorzystają chętnie z możliwości podtrzymywania stałych stosunków ze społeczeństwem, łakącym prawdziwej wiedzy o sztuce. Pomna, że choć każda sztuka jest oparta o społeczeństwo, ale twórczość artystyczna jest udziałem wszystkich narodów, zamierza „Dawna Sztuka“ nie ograniczać



swego pola pracy ani do sztuki w Polsce, ani też do badaczy polskich. Nie zapominając, że uczeni mają ojczyznę, ale nauka jest międzynarodowa, ogłaszać będzie „Dawna Sztuka“ artykuły badaczy polskich i obcych w języku polskim i w głównych językach światowych (angielskim, francuskim, niemieckim i włoskim); obok artykułów, zawierających wyniki badań, znajdzie się dział „Miscellaneów“, podających raczej materiały zabytkowe i archiwalne, a wreszcie recenzje z ważniejszych dzieł polskich i obcych.

Redakcja, troszcząc się o wysoki poziom naukowy, składa przyszłość nowego czasopisma w ręce jego współpracowników i czytelników. Dostępna wszelkim radom, wskazówkom i sugestiom, Redakcja nie przedkłada na tym miejscu zbyt sprecyzowanego programu, pozostawiając jego ustalenie samemu życiu, zależnie od istotnych potrzeb i zainteresowań. Program bowiem czasopisma, wielki, lub mały, co przyszłość okaże, zależy przede wszystkim od dobrej woli ludzkiej. Tę w jak najszerszej mierze zgłasza sama Redakcja, gdyż jedyną jej ambicją jest służenie dobrej sprawie.

GNIEZNO POGAŃSKIE I WCZESNOHISTORYCZNE W ŚWIETLE OSTATNICH WYKOPALISK

napisał

Józef KOSTRZEWSKI (Poznań)

Z dwóch historyków, którzy zajmowali się bardziej szczegółowo dziejami Gniezna, jeden, prof. Stanisław Karwowski, mówiąc o początkach miasta, powtarza legendę o jego założeniu przez Lecha około 550 r. i zaznacza, że „początki Gniezna niepamiętnych sięgają czasów”,¹ drugi zaś dr. A. Warschauer poprzestaje na uwadze, że o początkach miasta zapewne nigdy nie zdołamy dowiedzieć się czegoś dokładnego.² Pogląd ten jest dość typowy dla ówczesnego stanowiska nauki historycznej, uznającej jedynie źródła pisemne, które w odniesieniu do najdawniejszej historii Gniezna są istotnie bardzo skąpe. Za najstarszą wzmiankę historyczną o dawnej stolicy Polski uważano długo dokument Mieszka I, znany pod nazwą Dagome Judex, pochodzący z czasu około r. 990, gdzie nazwa miasta figuruje w formie Schinesghe, co zresztą niektórzy autorzy tłumaczą jako Szczecin. Niedawno jednak ks. docent St. Kozierowski³ zdołał przytoczyć ze źródła arabskiego jeszcze starszą wzmiankę, znalezioną u geografa Sarmali'ego, pochodzącą z lat 913—914, gdzie mowa jest o miejscowości Gnaznt, co ks. Kozierowski odnosi do Gniezna. Jeżeli się tłumaczenie to utrzyma, to i tak źródła historyczne nie pozwolą nam cofnąć istnienia Gniezna wstecz poza początek X w. Natomiast przypadkowe odkrycia archeologiczne i systematyczne poszukiwania terenowe w Gnieźnie dostarczyły niewątpliwych danych, dowodzących znacznie wcześniejszego osadnictwa na miejscu dzisiejszego Gniezna, a zarazem umożliwiły nam stwierdzenie, że osada staropolska, z której wyrosło późniejsze Gniezno, istniała co najmniej już w VIII w. po Chr.

Pierwsze spostrzeżenia, dotyczące pradziejów Gniezna, zawdzięczamy dr. Konradowi Jażdżewskiemu, który w roku 1925 i w latach następnych jako uczeń gimnazjum miejscowego uratował od zagłady wiele cennego materiału naukowego, wydobytego w czasie prac ziemnych, związanych z obniżeniem poziomu rynku gnieźnieńskiego o mniej więcej jeden metr, dalej przy niwelacji części ulicy Tumskiej oraz przy pracach regulacyjnych w pobliżu katedry i w sąsiedztwie stadniny państwowej, a poza tym systematycznymi badaniami powierzchniowymi objął cały obszar miasta. Wyniki swych spostrzeżeń opisał Jażdżewski w osobnym sprawozdaniu.⁴ W r. 1926 przeprowadził ks. biskup Laubitz próbné poszukiwania na najwyższym punkcie Góry Lecha, w dziedzińcu tzw. Kolegiat, służących jako mieszkania księżom wikariuszom katedralnym, przy czym w głębokości 8 m odkryto ciekawe konstrukcje drewniane, stanowiące niewątpliwie szczątki grodu książęcego z czasu około r. 1000, jak można wnioskować ze znalezionej tutaj ceramiki.⁵

¹ Stanisław Karwowski, Gniezno (Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Pozn. t. XIX. 1892, s. 77—78).

² Adolf Warschauer, Geschichte der Stadt Gnesen (Zeitschrift d. Historischen Gesellschaft f. d. Provinz Posen, t. XXX, s. 6).

³ Ks. kan. Stanisław Kozierowski, Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej archidiecezji gnieźnieńskiej, Poznań 1934, s. 47.

⁴ Konrad Jażdżewski, Nowe materiały do pradziejów Gniezna (Przegląd Archeologiczny t. IV, s. 35—47).

⁵ Ks. bisk. Antoni Laubitz, Prehistoryczne odkrycia na górze Lecha i w katedrze gnieźnieńskiej (Z otchłani wieków X. 1935, s. 33—45).



1. Gniezno. Widok części terenu badanego. Na pierwszym planie podwaliny domu prostokątnego z ogniskiem w narożniku (warstwa III). Górą na prawo dół, wykopany przed rozpoczęciem badań systematycznych



2. Gniezno. Ognisko kamienne z podwyższoną krawędzią z warstwy VI

wicza, położonych między ulicą Poznańską, Jeziorną i jeziorem Jelonkiem. Prace te prowadzone przy pomocy moich uczniów, trwały od 6—11 lipca 1936 (pod kierunkiem dra

Dalsze ślady wczesnośredniowiecznych drewnianych budowli obronnych odkryte zostały przed dwoma laty pomiędzy kościołem św. Jerzego a katedrą, oraz w roku bieżącym w czasie budowy Muzeum Diecezjalnego przy ulicy Poznańskiej nr. 5/6. Szczątki prastarych drewnianych budowli odkryto dalej przy rozwożeniu nasypu do 4 m wysokiego, znajdującego się na tyłach pałacu arcybiskupiego przy ul. Jeziornej i Słomiance oraz przy rozpoczętym jesienią 1936 r. obniżaniu podobnego nasypu, istniejącego po drugiej stronie ulicy Jeziornej w ogrodzie ks. infułata Krzeszkiewicza. W czasie tych prac, prowadzonych przeważnie bez udziału fachowców a nieraz nawet bez ich wiedzy, uratowano wprawdzie pewną ilość zabytków¹, ale nie poczyniono niestety spostrzeżeń naukowych, które mogłyby wyjaśnić niejedno zagadnienie z najstarszych dziejów Gniezna. Dopiero jesienią 1936 r. rozpoczęły się pierwsze metodyczne poszukiwania w Gnieźnie, kontynuowane w roku bieżącym, które ograniczyły się na razie do podwórza i ogrodu ks. infułata Krzeszkiewicza.

¹ Por. Zdzisław Durczewski, Ciekawe naczynie wczesnohistoryczne z Gniezna (Z otchłani wieków IX, 1934, s. 95—98). — Zdzisław Rajewski, Kozik wczesnopiastowski znaleziony w Gnieźnie (Z otchłani wieków XI, 1936, s. 145—147). — Witold Hensel, Nowe przyczynki do pradziejów Gniezna. Odbitka z Lecha, Gniezno 1957.

Durczewskiego), od 1 do 24 grudnia 1936 r. (pod kierownictwem Witolda Hensla)¹ a w r. b. przez przeszło 6 miesięcy, od 28 kwietnia do 29 maja (pod kierownictwem Witolda Hensla)² i od 7 czerwca do 30 października (pod kierownictwem mgr. Wojciecha Koczki)³. Podjęcie prac tego-
 rocznych, które pochłonęły około 8000 zł, umożliwia-
 ło dzięki życzliwemu stano-
 wisku Wojewódzkiego Biura
 Funduszu Pracy, które w peł-
 nym zrozumieniu doniosłości
 badań opłacało koszty roboci-
 zny, za co składamy niniej-
 szym P. Dyrektorowi dr. Mo-
 stowskiemu serdeczne podzię-
 kowanie.

Przedstawiając poniższe
 krótkie sprawozdanie z tych
 systematycznych rozkopywań,
 zdaję sobie oczywiście sprawę
 z tego, że nie dały one osta-
 tecznej odpowiedzi na wiele
 zagadnień związanych z naj-
 starszymi dziejami Gniezna,
 chociażby dlatego, że ograni-
 czając się do obszaru 400 m²,
 objęły zaledwie drobną część
 terenu, który należałoby zba-
 dać metodycznie. Jednakże już
 rozkopanie planowe tak małej
 stosunkowo przestrzeni dało

ze wszech miar ciekawe wyniki, pozwalając nam poznać dokładniej kulturę staropolską i m. i. wyjaśniając ważną kwestię, gdzie znajdował się najdawniejszy gród gnieźnieński.

¹ Witold Hensel, Tymczasowe sprawozdanie z prac wykopaliskowych, przeprowadzonych w czasie od 1 XII do 24 XII 1936 roku w Gnieźnie. Przyczyłki do pradziejów Polski Zachodniej, Poznań 1937, s. 96—119.

² Tenże, Co przyniosły ostatnie wykopaliska gnieźnieńskie? (Z otchłani wieków XII, 1937, s. 67—76). J. Kostrzewski, W Gnieźnie pogańskim (Ilustracja Polska nr. 21 z r. 1937, s. 521 i 526).

³ Józef Kostrzewski, Gniezno, wielkopolska Troja (Ilustracja Polska nr. 56 z r. 1937, s. 888 i 890).



3. Gniezno. Dołem na lewo dom węglowy z warstwy VIII, powyżej ulica wyłożona drzewem z warstwy VII a górą na prawo dom z podłogą z tejże warstwy. Na środku widać dół wyżej wspomniany, który zniszczył m. i. część domu z warstwy VIII i ulicy z warstwy VII



4. Gniezno. Część podłogi domu z warstwy VII



5. Gniezno. Budynek gospodarczy o konstrukcji słupowej z ścianami plecionymi z warstwy V

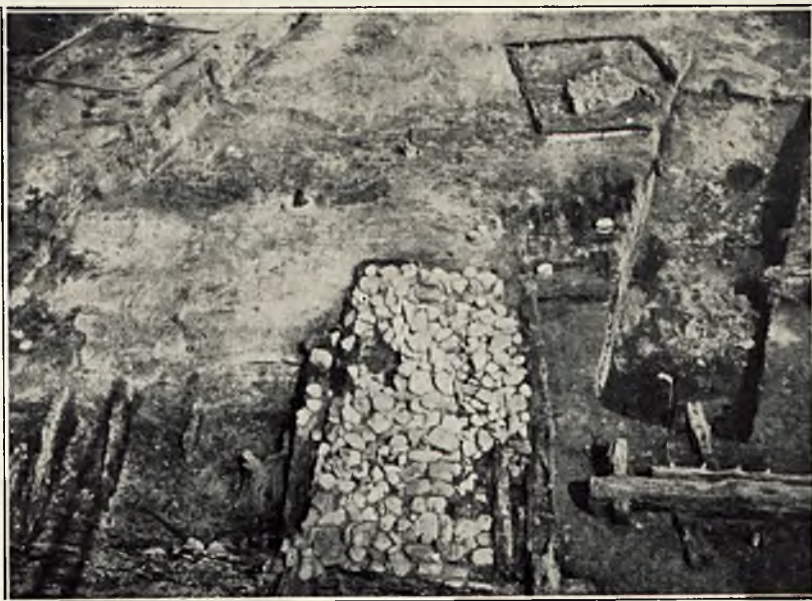


6. Gniezno. Budynek gospodarczy z ścianami plecionymi (częściowo zachowanymi) z warstwy VIII

Należy nasamprzód zaznaczyć, że przed rozpoczęciem badań systematycznych teren badany został już obniżony o blisko 2 m, przez co uległy zniszczeniu dwie najmłodsze warstwy z zabytkami pochodzącymi z XII lub początku XIII w., które można było zbadać tylko na małym odcinku 14 m długim, do 2 m szerokim, a poza tym w kwietniu 1937 r. na tak obniżonym terenie wykopany został z polecenia ks. biskupa Lubitza dół, ok. 6 m długi a do 2 m głęboki, podobno dla wydobycia mierzwy wczesnohistorycznej, widoczny na ryc. 1, 3, 5 i 7, który przyczynił się do zburzenia części konstrukcji drewnianych (domów i ulic). Na tak uszkodzonym terenie udało się wyróżnić jeszcze 8 warstw domów drewnianych, niszczone często przez pożary i zrywanych z powodu starości, które po wyrównaniu warstwy gruzów odbudowywano znów na tym samym miejscu lub tuż obok. Tego rodzaju kolejne niszczenie i odbudowywanie się osady na tym samym obszarze daje oczywiście znakomitą możliwość wysnuwania wniosków chronologicznych, opartych na

stratygrafii poszczególnych konstrukcji i zabytków ruchomych. Ponieważ dotąd zaledwie część zabytków wydobytych, zapelniających przeszło sto skrzyń, została zakonserwowana i opracowana, niepodobna oczywiście w chwili obecnej podać jeszcze ostatecznych wyników badań, w szczególności nie można jeszcze określić ściślejzego wieku poszczególnych warstw i związać ich ze stwierdzonymi dokumentalnie pożarami Gniezna i innymi wypadkami historycznymi.

Domy gnieźnieńskie, budowane najczęściej na węgłach z okrągłaków zaciosowanych w miejscach skrzyżowania i wystających nieco poza węgłach, były prostokątne lub kwadratowe. Rozmiary domów starszych były na ogół mniejsze (ok. 3×3 m), domy zaś z młodszych warstw były większe, do 5 m szerokie, a nieraz ponad 6 m długie. Daleszą różnicę stanowiło umieszczenie kamiennego ogniska (ryc. 2), które w starszych domach znajdowało się na środku izby (ryc. 3), w młodszych zaś w jednym z narożników (ryc. 1). Młodsze domy, poczynając od warstwy VII, miały też często podłogi (ryc. 3—4), układane — zapewne dla większego ciepła — na warstwie mierzwy, co przyczyniło się w dużej mierze do lepszego zakonserwowania się dolnych części domów i znajdujących się w nich przedmiotów z materiałów organicznych. Z tego faktu, obserwowanego również w grodzie staropolskim w Santoku, niektórzy uczeni niemieccy wysnuwali tendencyjnie niepoehlebne wnioski o stanie kultury staropolskiej,¹ okazało się jednak niebawem, co potwierdził świeżo kierownik prac wykopaliskowych w Santoku, prof. Unverzagt z Berlina,² że zupełnie podobne warstwy mierzwy występują również pod podłogami domów w staroniemieckich grodach i nieobwarowanych osiedlach okresu



7. Gniezno. Na pierwszym planie budowla z prostokątną podłogą kamienną (łaźnia parowa) z warstwy VII, na prawo dół wyżej wspomniany i budowla na węgłach z warstwy VIII, częściowo zniszczona przez wykopanie dołu



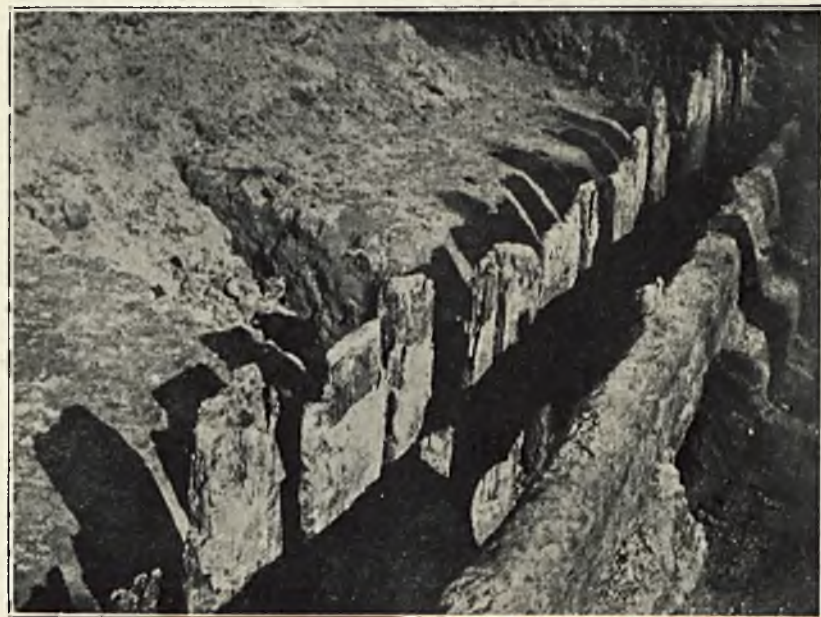
8. Gniezno. Przekrój fosy wraz ze zbudowanym później na jej dnie ostrokołem

¹ Deutschland und Polen. Beiträge zu ihren geschichtlichen Beziehungen, Berlin 1955 (artykuł Unverzagta s. 12).

² Zantoch, eine Burg im deutschen Osten, Leipzig 1956, s. 154. Sam zwracałem na to uwagę już dwa lata wcześniej w książce: Niemcy i Polska, Lwów 1954, stanowiącej odpowiedź polską na dzieło przytoczone w przyp. 1 (por. s. 53).



9. Gniezno. Palisada starsza (wewnętrzna) wbita na krawędzi wzgórza (a), fosa (b) z palisadą młodszą. Zewnętrzna palisada (c) z rzędem pali niewiadomego przeznaczenia (d) oraz wał drewniany (e) z fundamentami muru z XIV w. (f)



10. Gniezno. Palisada starsza (wewnętrzna)

gliniastym, opadającym łagodnie ku jezioru. Osadę tę dla względów bezpieczeństwa otoczono najprzód fosą (ryc. 8), wybraną w gliniastym podłożu, oraz ostrokołem z gęsto przy sobie wbijanych, płasko łupanych bierwion, ustawionym na krawędzi wzgórza (ryc. 9—10). W obrębie fosy odkryto plecionkę z gałęzi (ryc. 11—12), która mogła służyć jako wzmocnienie zboczy fosy, żeby zapobiec usuwaniu się ziemi. Hipoteza wysunięta przez prof. Włady-

wczesnohistorycznego, czyli że zarówno w Polsce jak w Niemczech nie można mierzyć stosunków higienicznych wczesnego średniowiecza dzisiejszymi pojęciami i wymaganiami. Budynki gospodarcze odkryte w Gnieźnie różniły się od budowli mieszkalnych — poza mniejszymi rozmiarami — głównie brakiem podłóg i ognisk. W dwóch warstwach (VIII i V) odkryto też budynki słupowe z ścianami plecionymi z gałęzi (ryc. 5—6). W warstwie VII, którą możemy datować na czasy Bolesława Chrobrego, znaleziono małą budowlę prostokątną z podłogą wyłożoną całkowicie płaskimi kamieniami (ryc. 7), która służyła prawdopodobnie jako łaźnia parowa. O używaniu takich łaźni u Słowian w owym czasie wspomina pisarz arabski, Al-Bekri. W młodszych osadach, poczynając od warstwy VII, obserwowano istnienie ulic, wykładanych łupanymi bierwionami (ryc. 3). O planie osiedli poszczególnych będzie można coś powiedzieć dopiero po rozkopaniu większej przestrzeni.

Najstarsza z osad istniejących na badanym terenie, VIII założona została na wzgórzu

sława Kowalenkę w dyskusji nad moim odczytem o Gnieźnie w Oddziale Poznańskim Polskiego Towarzystwa Historycznego co do możliwości obronnego charakteru tej plecionki, użytej jako płot ustawiony na dnie fosy, wydaje mi się ze względu na słabość drągów, służących jako podpory plecionki (por. ryc. 12), bardzo nieprawdopodobna. Gdy fosa zaczęła się zamulać, zbudowano dla powiększenia obronności osady drugą palisadę (ryc. 9, 11 i 13), umieszczoną poniżej pierwszej, częściowo na dnie fosy, częściowo zaś poza nią, bliżej jeziora. Obie palisady, jakkolwiek podobnej konstrukcji, nie idą równoległe, wewnętrzna bowiem biegnie wzdłuż krawędzi wzgórza równoległe do fosy, zewnętrzna zaś (młodsza), początkowo biegnąca dnem fosy, niebawem oddala się od niej coraz bardziej, co wskazuje wyraźnie, że nie pozostaje ona w żadnym związku z fosą i jest od niej późniejsza. Natomiast współczesność palisady wewnętrznej, zbudowanej na krawędzi wzgórza, z fosą, wynika nie tylko z jej



11. Gniezno. Palisada młodsza (zewnętrzna) z plecionką wzmacniającą zbocza fosy



12. Gniezno. Część plecionki wzmacniającej zbocza fosy

równoległości do fosy (ryc. 9), lecz także z tego, że jest ona z obu stron obrzucona — dla wzmocnienia — gliną, najwidoczniej wybraną z fosy w czasie jej kopania. Pod ową warstwę gliny narzuconej, tworzącej jak gdyby niski wał, rysuje się w przekroju wyraźnie pozioma ciemna warstwa kulturowa, stanowiąca przedłużenie warstwy VIII we wnętrzu osady. Wynikałoby stąd, że budowa starszego, wewnętrznego ostrokołu i wybranie fosy nastąpiło dopiero w pewien czas po założeniu osady, nie mającej początkowo charakteru obronnego, kiedy zdążyła już wytworzyć się w tym miejscu cienka warstwa kulturowa. Spostrzeżenie zaś, że warstwa kul-



15. Gniezno. Część wału drewnianego w miejscu, gdzie przebiega on ponad szczątkami młodszego ostrokołu

zewnątrz od niej (ryc. 9 i 13—15). Chronologię względną tej imponującej budowy określić możemy z jednej strony na tej podstawie, że wał przebiega częściowo ponad szczątkami wewnętrznej, młodziej palisady (ryc. 13), jest zatem późniejszy od niej, z drugiej strony zaś na spostrzeżeniu, że w okresie istnienia następnej osady (VII) był on już zniszczony i bez wartości obronnej, jak wynika z faktu, że przechodzi ponad nim warstwa mierzwy, leżąca pod budowlami osady siódmej. W czasie rozkopywań można było wyraźnie zauważyć, że budowle najstarszej warstwy, VIII kończyły się przy linii wewnętrznej palisady, natomiast domy następnej osady (t. j. VII) sięgały ponad dawną fosę, ponad oba ostrokoły, a zapewne też poza wał, z czego wynikałoby, że osada siódma zajmowała większą przestrzeń, niż poprzednia a wał, do niej należący, powinienby się znajdować poza terenem przekopany w r. b., bliżej jeziora Jelonka. Wał osady VIII, wyżej wspomniany, którego budowę opisujemy poniżej, stanowił bez porównania silniejszą i skuteczniejszą obronę niż fosa z obu

turuwa po wewnętrznej stronie palisady wspomnianej była grubsza, niż na zewnętrznej, tłumaczy się tym, że po zbudowaniu palisady nie wyrzucano już śmieci na zewnątrz niej, lecz gromadziły się one tylko w obrębie przestrzeni, otoczonej ostrokołem i stąd powstała ta grubsza warstwa kulturowa.

Najmłodszą z odkrytych dotąd konstrukcji obronnych jest potężny wał drewniany, biegnący równolegle do fosy na



14. Gniezno. Widok wału od strony wewnętrznej. Z tyłu widoczny fundament muru z XIV w.

palisadami. Zastosowanie tego nowego systemu obronnego należy niewątpliwie wiązać z jakąś potężną osobistością i być może także ze zwiększeniem się roli Gniezna. Zobaczmy poniżej, że tą osobą jest najprawdopodobniej Mieszko I, pierwszy władca historyczny państwa polskiego.

Budowa tego wału, otaczającego najstarsze osiedle, odkryte w warstwie VIII, jest następująca. Częściowo wprost na calcu, częściowo zaś na warstwie mierzwy wyrzuconej z osiedla spoczywają jako podwaliny grube kłody, układane parami w równych odstępach na poprzek wału. Wybierano w tym celu kłody z grubymi gałęziami bocznymi, przycinanymi w odległości 23—40 cm od pnia, w celu utworzenia rodzaju haków do przytrzymania dolnej warstwy ściany wału (ryc. 13—14)¹. Na tych podwalinach układano bowiem w kierunku wału grube pnie nieobrabiane, do 3 m długie, stykające się końcami, a podwaliny umieszczano zawsze po obu stronach miejsca, gdzie dwa takie pnie z sobą się stykają (ryc. 14).

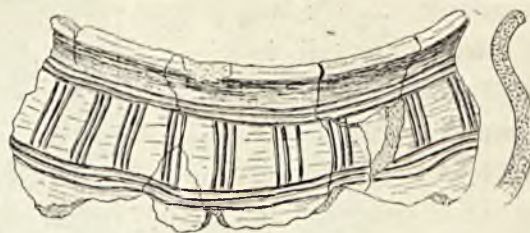
Na tych okrągłych pniach, tworzących drugą warstwę wału, umieszczano na poprzek gęsto obok siebie warstwę belek przepoławianych lub łupanych na czworo (ryc. 15), na to znów kładziono nową warstwę podobnie łupanych belek i w ten sposób, zmieniając kolejno kierunek belek, podwyższano wał do pożądanej wysokości. Na odcinku badanym w r. b. wał zachował się do wysokości 1,35 m i składał się jeszcze z 7 warstw podłużnych i 7 poprzecznych. Pierwotnie był on oczywiście kilkakrotnie wyższy. Ponieważ górne warstwy wału były wyraźnie przechylone na zewnątrz (ryc. 15), ku jezioru, należy przypuszczać, że wał z biegiem czasu pochylił się i górna jego część runęła na zewnątrz. Niestety nie udało się zbadać wału w całej pierwotnej szerokości, ponieważ zewnętrzna jego strona uległa zniszczeniu w drugiej połowie XIV w. w związku z budową zamku obronnego arcybiskupów gnieźnieńskich przez Jarosława Bogorię Skotnickiego. Mur otaczający ten zamek zbudowano częściowo na linii dawnego wału drewnianego (ryc. 14), niszcząc przy tej sposobności jego ścianę zewnętrzną, tak że zachował się on w tej części tylko na szerokości około 2,50 m. Może przy dalszych badaniach uda się napotkać odcinek wału, zachowany w całej pierwotnej szerokości, której dotąd nie znamy. Opierając się na znajdowaniu w warstwie VIII prawie wyłącznie prymitywnej ceramiki ręcznej roboty, gdy w warstwie VII spotyka się już ceramikę lepiej



15. Gniezno. Widok wewnętrznej części wału z góry

¹ Zupełnie analogiczne umocnienia wału przy pomocy podobnych haków stwierdzono w grodach staropolskich 2—4 w Santoku (por. Zantoch, *eine Burg im Deutschen Osten*, s. 84 i 97). Jest to zatem najwidoczniej typowo polski sposób budowy wałów grodów.

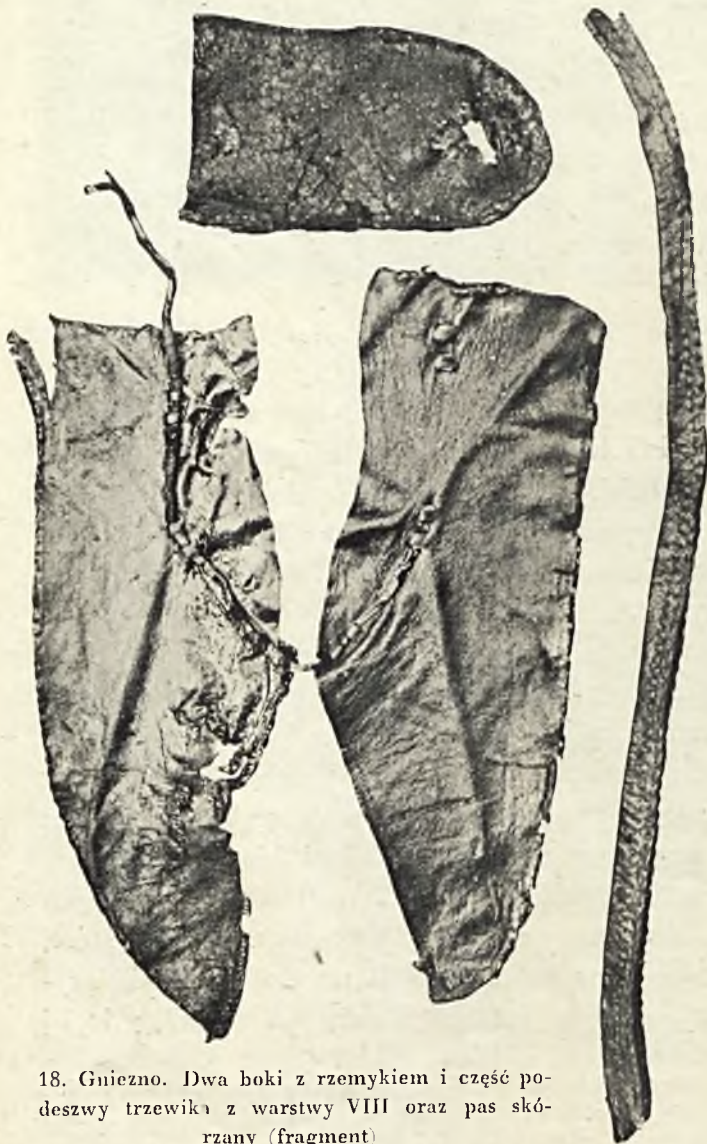
wypaloną, toczoną na kole, pochodzącą z czasu około 1000 r. po Chr., należy datować czas powstania najstarszej osady na jakiś VIII w. po Chr., natomiast osada druga z kolei (warstwa VII), okazała się, z ulicami drewnianymi i większymi domami, a przy tym zajmująca większy obszar, jest prawdopodobnie miastem Chrobręgo. Osada pierwsza z trzema wznoszonymi kolejno coraz potężniejszymi umocnieniami, trwała dość długo, bo aż do końca X w.,



16. Gniezno. Ułamek naczynia ręcznej roboty z warstwy VIII, $\frac{1}{3}$ w. n.



17. Gniezno. Ceramika toczona na kole z młodszych warstw



18. Gniezno. Dwa boki z rzemykiem i część podszwy trzewika z warstwy VIII oraz pas skórzany (fragment)

a potężny wał, otaczający ją w późnej fazie jej istnienia, można chyba łączyć tylko z czasami i osobą Mieszka I. Wyższe warstwy (VI—I) wypełniają resztę wieku XI, wiek XII i może początek wieku XIII. Dokładniejsze daty będzie można podać dopiero po szczegółowym opracowaniu wszystkich znalezionych w r. b. zabytków, w szczególności ceramiki i monet znalezionych w Gnieźnie.

W obrębie domów i w ich pobliżu oraz na ulicach odkryto dużą ilość najrozmaitszych przedmiotów, w ogromnej większości wyrabianych na miejscu, częściowo jednak importowanych z różnych krajów. Ilościowo, jak zwykle w osadach, przeważa nad innymi zabytkami ceramika, przeważnie zachowana tylko w ułamkach. Na szczególną uwagę zasługuje występowanie w warstwie VIII ceramiki ręcznej roboty typu pomorsko-lutyckiego (ryc. 16), zupełnie podobnej w formach i ornamentyce do naczyń znalezionych w najstarszym grodzie w Santoku, w wioskach Warty i Noteci, który m. i. na tej podstawie badacze niemieccy przypisali



19. Gniezno. Drzwi katedry. Wyobrażenie obuwia średniowiecznego

pięknie wykonane wyroby skórzane świadczą o doskonałej znajomości garbarstwa, szewstwa i rymarstwa. M. i. znaleziono tu obuwie (ryc. 18) dwóch różnych rodzajów, wykonywane najczęściej ze skóry koziej, dalej pochewki do nożów, pasy, sakiewki, guzy i rzemienie skórzane. Trzewiki szyto najczęściej z trzech części, dwóch równych boków i osobnej podeszwy, albo też robiono je w całości wraz z podeszwą z jednego kawałka odpowiednio przykrojonej skóry. Obuwie jednego i drugiego typu było wiązane z tyłu rzemykami. Obuwie pierwszego typu, według trafnego spostrzeżenia p. Witolda Hensla, kierującego początkowo

¹ Por. Zantoch, eine Burg im deutschen Osten, s. 82, 128—129, ryc. 10 górą i 15, 1—6.

20. Gniezno. Przedmioty żelazne i kamienne. 1. nóż żelazny w okładzinie rogowej, 2—4. osetki kamienne. 5. klucz, 6—7. kabłąki wiader, 8—9. groty strzał, 10. klucz, 11—15. noże, 16. miniaturowe nożyczki, 17. sprzączka



Pomorzanom¹, a przecież najstarszej osady w Gnieźnie najbujniejsza fantazja nie może łączyć z Pomorzanami czy zgoła Lutykami. Obecnie tę ceramikę rzekomo pomorsko-lutycką znamy już tak licznie z różnych stanowisk w Wielkopolsce a nawet na Śląsku, że trzeba ją uznać po prostu za najstarszą ceramikę zachodniosłowiańską okresu wczesnohistorycznego. W młodszych warstwach, poczynając od warstwy VII, spotykamy ogromne ilości naczyń toczonych na kole (ryc. 17), a o wielkiej liczbie czynnych w Gnieźnie warsztatów zdunskich, pracujących widocznie również na zaspokojenie potrzeb okolicy, świadczy znaczna różnorodność znaków garncarskich zauważonych na dnach naczyń, tutaj wykopanych. Oprócz zdunów mieszkali w Gnieźnie także różni inni rzemieślnicy. Liczne



21. Gniezno. Szczątki tkaniny

z broni i innych przyborów rycerskich znalazły się grociki strzał (ryc. 20, 8–9), w tej liczbie jeden zapewne węgierski, ułamki dwóch czekanów, uszkodzony grot oszczepu, oraz kilka ostróg. Nieliczne wyroby brązowe (m. i. jeden kabłączek skroniowy i pierścionek), ołowiane i srebrne (m. i. ułamek naszyjnika) mogłyby świadczyć o istnieniu w grodzie gnieźnieńskim odlewców brązu i ołowiu oraz złotników. Szczątki tkanin (ryc. 21) oraz kilka setek odkrytych w r. b. przęślików najczęściej glinianych, wyjątkowo też wykonywanych z kamienia czy ołowiu, dowodzą uprawiania tkactwa, które jednak było chyba przemysłem domowym. Domy budowane z drzewa oraz opisany wyżej wał są świadectwem doskonałej znajomości ciesiołki, dobrze obrobiona oś do wozu (ryc. 22), ułamki dwóch kół ze szprychami (pierwsze znalezisko tego rodzaju w Polsce!) poświadczają istnienie kołodziejstwa, klepki od wia-der zaś wskazują na uprawianie bednarstwa. Także inne spotykane w Gnieźnie przedmioty drewniane, np. dwa talerze (ryc. 23), łopaty do wsadzania chleba



22. Gniezno. Drewniana oś do wozu i łopata do chleba z warstwy VIII

pracami wykopaliskowymi w Gnieźnie, jest uderzająco podobne do trzewików, wyobrażonych na jednej ze scen słynnych spiżowych drzwi katedry gnieźnieńskiej z początku XII w. (ryc. 19). Niemałą rolę musiało też odgrywać w Gnieźnie kowalstwo, skoro znalazła się tu tak znaczna ilość przedmiotów żelaznych (ryc. 20). Z narzędzi wymieniamy tylko kilkadziesiąt noży (ryc. 20, 1 i 11–15), liczne szydła, sierpy, klucze (ryc. 20, 5 i 10) trzech różnych typów, dalej okucia wia-der — ucha, kabłąki (ryc. 20, 6–7) i obręcze — haczyki do wędek, sprzączki (ryc. 20, 17), dłuto, nożyce (ryc. 20, 16), szczypce i inne wyroby;

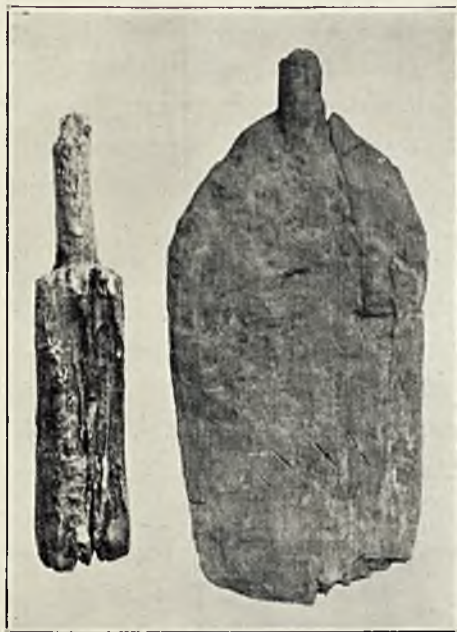


a



b

23. Gniezno. a) Talerz drewniany z warstwy VIII, b) tenże talerz od spodu



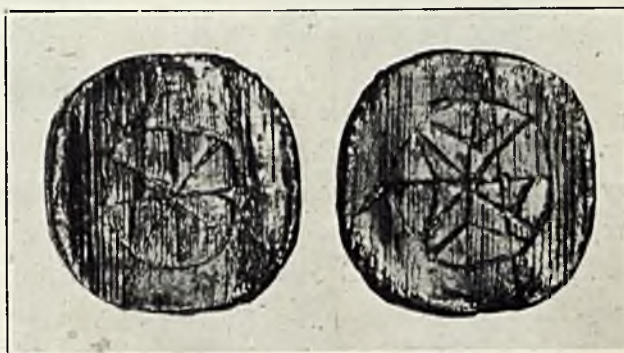
24. Gniezno. Drewniany tłuczek do stępy (stępor) i łopata do wsadzania chleba do pieca

do pieca (ryc. 24), deska prostokątna z uchwytem, używana może do krajania mięsa czy zarabiania ciasta, kilka narzędzi mieczykowatych z jedną krawędzią ząbioną, służące może do międlenia lnu, drewniany grot strzały, dyby (ryc. 25), tarczka drewniana z obu stron zdobiona (ryc. 26) i inne zabytki z tego materiału, stanowiące częściowo wprost unikaty, pouczają nas o umiejętności obróbki drzewa, które stanowiło tak ważny surowiec w kulturze staropolskiej. Dopiero ostatnie rozkopywania grodów słowiańskich dały nam dokładniejsze pojęcie o roli tego materiału w kulturze słowiańskiej, która, podobnie jak wczesnohistoryczna kultura germańska, była w znacznym stopniu kulturą drewnianą. Obok drzewa także kość i róg odgrywały dużą rolę przy wyrobie rozmaitych narzędzi. Wytwarzano z nich przede wszystkim szydła (ryc. 27, 5–6) i łyżwy (ryc. 27, 9–10), znajdowane w Gnieźnie w dużej ilości w różnych stadiach fabrykacji, dalej igły (ryc. 27, 1–2), grzebienie, zwykle pięknie zdobione, (ryc. 28 i 29, 2–5), zgrzebła (ryc. 27, 4), okładziny noży, łyżki,

ozdoby siodła (ryc. 29, 1) i wiele innych przedmiotów. Niektóre zabytki kościane, bogato i gustownie zdobione, korzystnie świadczą o zgrabności i dobrym smaku wykonawców. Opisanie wyżej różnorodne i technicznie doskonałe wyroby rzemiosła gnieźnieńskiego usprawiedliwiają w całej pełni pochlebny sąd geografii arabskiego Edrisiego, który pisząc około r. 1190 o Gnieźnie i Krakowie, zaznacza, że „zamieszkiwali je rzemieślnicy, słynni z pochwyty różnych pomysłów w swej sztuce i zręczności wykonywania wszystkiego, o czym pomyśleli, przez co wychodziły spod ich ręki wyroby wielce udatne”¹. Równocześnie zaś stanowią one zaprzeczenie opinii wielu uczonych niemieckich, jakoby dopiero napływ kolonistów niemieckich przyczynił się do podniesienia a nawet wprost stworzenia rzemiosła w Polsce. Jak dziś wiemy, rzemiosło polskie w niektórych dziedzinach przewyższało nawet rzemiosło niemieckie, np. świeże badania Knorra potwierdziły pogląd prehistoryków polskich, że znajomość koła garncarskiego przeszła z Polski do Nie-



25. Gniezno. Dyby drewniane z warstwy VIII



26. Gniezno. Krążek drewniany z wyciętymi ornamentami z warstwy VIII

¹ St. Karwowski, op. cit. s. 88.



27. Gniezno. Przedmioty rogowe i kościane. 1—2. igły kościane, 3. wyrób kościany niewiadomego przeznaczenia, 4. zgrzebło rogowe, 5—6. szydła, 7. kość przedziurawiona (gwizdawka?), 8. żelazo karbowane, 9—10. łyżwy kościane

pochodzące z Kijowa, które mogły się dostać do ówczesnej stolicy Polski za pośrednictwem rycerstwa polskiego, uczestniczącego w wyprawie Chrobrego na Kijów w r. 1018, monetę zaś czeską z czasu około 1025 r. możnaby znów wiązać z najazdem Brzetysława czeskiego z r. 1038. Co do innych przedmiotów obcego pochodzenia, to nie zawsze można rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z importami handlowymi, czy też przybyły one do Gniezna inną drogą, w każdym razie obecność tych zabytków dowodzi bezpośrednich czy pośrednich stosunków kulturowych z dalekimi nieraz krajami. Importami są prawdopodobnie kamienne przęśliki z różowego łupku wołyńskiego, występującego w okolicy Owrucza, gdzie Godfryd

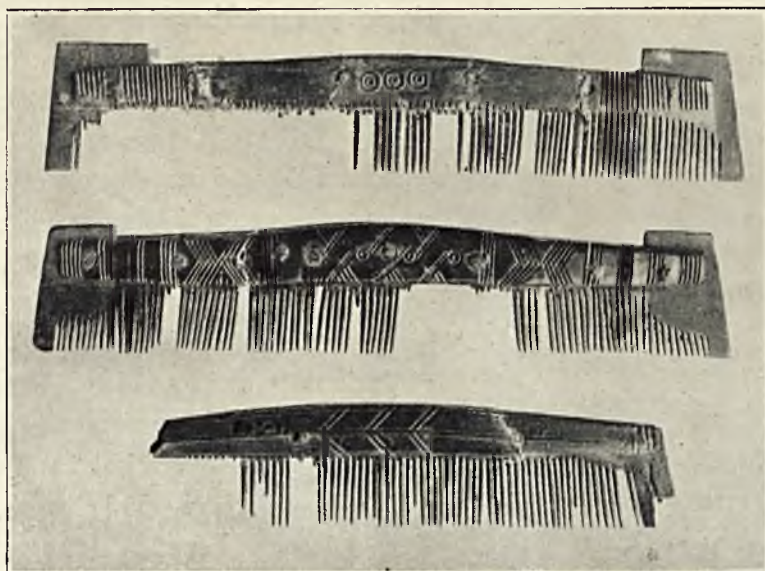
miec, gdzie na terenach przyległych do Łaby jeszcze do początku XIII wieku wyrabiano naczynia gliniane z wolnej ręki, gdy w Polsce koło garncarskie zapanowało przed rokiem 1000¹. Wiemy też od dawna o wielkim wpływie, jaki wywarła ceramika słowiańska na kraje wschodniobałtyckie i Skandynawię².

Pewna część ludności Gniezna niewątpliwie zajmowała się handlem, o czym świadczą nie tylko odkryte w czasie naszych badań przedmioty obcego pochodzenia, lecz przede wszystkim dwie brązowe wagi do ważenia srebra, podobne do wagi, jaką odkryto w Ciepłym w pow. gniezńskim na Pomorzu w grobie kupca i wojownika wikińskiego, oraz kilka znalezionych w Gnieźnie żelaznych odważników (ciężarków) do tych wag (ryc. 35). Niektóre ze znalezionych w Gnieźnie zabytków obcego typu mogły się co prawda dostać do miasta nie drogą wymiany handlowej, lecz mogły one stanowić łup wojenny lub pozostałość najazdu. Taką zdobyczą wojenną mogłyby być np. gliniane pisanki z barwną polewą (ryc. 30),

¹ Heinz A. Knorr, *Slavische Keramik zwischen Elbe und Oder*, Leipzig 1937, s. 211.

² Roman Jakimowicz, *Przyczynki do poznania ceramiki grodziskowej* (Księga Pamiątkowa ku czci prof. Demytrkiewicza, Poznań 1950, s. 358—359).

Ossowski odkrył pracownię podobnych przęślików¹. Znalezione tych przęślików kilkanaście sztuk. Trzy brązowe wisioriki dwustożkowe puste wewnątrz i zaopatrzone dołem w nacięcie w kształcie krzyża (ryc. 31) przybyły do nas zapewne z krajów wschodnio-bałtyckich czy z Rosji, a brązowy wisior w kształcie szerokiego dzwonka jest również świadectwem stosunków wymiennych z wybrzeżem wschodniego Bałtyku. Ze wschodu (Bizancjum?) sprowadzano liczne paciorki, wyrabiane ze szkła, emalii, karneolu i kryształu



28. Gniezno. Grzebienie rogowe

górnego, a także naczynia szklane, niestety zachowane tylko w ułamkach. Wyrobem bizantyńskim jest zapewne też gemma z krwawnika (karneolu) z wklęsłym wyobrażeniem figurki Ateny, trzymającej w lewej dłoni posążek Nike, a w prawej, opartej na tarczy, prz-



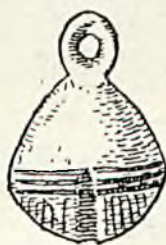
29. Gniezno. 1. Rogowa ozdoba siodła. 2—3. Zdobione płytki kościane (pochewki grzebieni?)

robiony przez dodanie kreski poprzecznej, na krzyż (ryc. 32). Trudno na razie określić pochodzenie innego cennego zabytku, mianowicie szkatułki z rogowymi okuciami, z której zachowała się tylko część jednej płytki z piękną płaskorzeźbą, przedstawiającą dwa lwy skrzydlate (ryc. 33). Zupełnie odosobniona jest szpila brązowa z trójkątną główką, do której nie udało

¹ Godfryd Ossowski, O niektórych zabytkach kamiennego wieku na Wołyniu (Wiadomości Archeologiczne t. III, Warszawa 1876, s. 108—110).



30. Pisanka gliniana z barwną polewą znaleziona w Gnieźnie w warstwie I



31. Gniezno. Wisiorek brązowy. W. n.

się dotąd znaleźć żadnej analogii, podobnie jak do kubka rogowego z ornamentyką roślinną (ryc. 34).
 Obok rzemiosła i handlu pewna część ludności Gniezna uprawiała niewątpliwie rolnictwo. Wśród ogromnej ilości kości zwierzęcych, w znacznej części określonych już przez prof. Niezabitowskiego¹, zdecydowanie przeważają szczątki zwierząt domowych, natomiast kości zwierząt dzikich stanowią tylko nikły odsetek, co dowodzi, że dla ludności Gniezna na schyłku czasów pogańskich i w zaraniu dziejów łowiectwo, podobnie zresztą jak rybołówstwo (poświadczane przez znalezione tu ości i kręgi rybnie, żelazne haczyki do wędek i pływaki z kory do sieci), stanowiło tylko zajęcie dodatkowe, podobnie jak dla dzisiejszej ludności wiejskiej w Polsce. Pozytywnym dowodem wielkiej roli rolnictwa są znajdowane w Gnieźnie narzędzia rolnicze, jak sierpy żelazne i żarna kamienne a przede wszystkim znaczne ilości zboża tamże spotykane w różnych warstwach. Wśród ziarn zboża, jeszcze dokładniej nie opracowanych, najliczniej występuje żyto i proso. Do przygotowywania potraw mącznych służyły wspomniane wyżej łopaty do wsadzania chleba do pieca oraz drewniane tłuczki do stępy (stępory), używane do wyrobu kaszy. Obok rolnictwa duże znaczenie miało też ogrodnictwo, jak świadczą znajdowane w Gnieźnie pestki różnych owoców. M. i. zaobserwowano tu częste występowanie pestek brzoskwiń, które to drzewa z chińskiej swej ojczyzny poprzez Persję już w X w. przybyły do Polski, gdzie, poza Gnieznom, stwierdzono je także w Opolu i Santoku. Dalej znajdują się w Gnieźnie pestki czereśni tureckiej (*Prunus cerasifera*), bardzo podobne do pestek śliwki, znane poza tym również z Santoka. Tak wczesna obecność w Polsce tego drzewa, którego kolebka znajdowała się w Persji północnej, w krajach kaukaskich i Turkiestanie, a którego w Niemczech nie znano przed XVI wiekiem, świadczy o tym, że znajomość jego Polska zawdzięcza bezpośrednim stosunkom ze Wschodem, z wykluczeniem pośrednictwa Niemiec². Co do warzyw zaś, to stwierdzenie w Gnieźnie i Opolu hodowli ogórków już w X w. po Chr. potwierdza hipotezę lingwistów, że roślinę tę wraz z nazwą poznali Niemcy za polskim pośrednictwem³. Oczywiście staropolska ludność Gniezna nie gardziła też owocami i innymi płodami leśnymi, jak wynika z częstego znajdowania orzechów laskowych oraz odkrycia stwardniałej warstwy miodu na dnie jednego naczyńa glinianego.

¹ Edward Lubicz - Niezabitowski, Szczątki zwierzęce z XI i XII w. po Chr. wykopane w Gnieźnie. Przyczynki do pradziejów Polski zachodniej, Poznań 1937, s. 120—129.

² Por. Zantoch, eine Burg im deutschen Osten, Leipzig 1936, s. 124—125 (Baas).

³ Aleksander Brückner, Dzieje kultury polskiej, t. I, Kraków 1930, s. 184.



32. Gemma z karneolu znaleziona w Gnieźnie a) Wielkość naturalna, b) w dwu i półkrotnym powiększeniu

Niektóre wreszcie przedmioty, wykopane w Gnieźnie, rzucają pewne światło na gry i zabawy ludności. W szczególności wspomniane wyżej łyżwy kościane wskazują na uprawianie jazdy na łyżwach, okrągły zaś płaskocylindryczny kamyk do gry z kości czy rogu, zdobiony kółkami współśrodkowymi, dowodzi znajomości jakiejś gry w rodzaju warcabów.

Wykopaliska gnieźnieńskie dają nam więc już obecnie dość pełny obraz zajęć mieszkańców miasta na przełomie czasów pogańskich i historycznych, a zarazem stanowią cenny przyczynek do dokładniejszego poznania kultury staropolskiej, którą stawiają w znacznie lepszym świetle, niż na to pozwalały dotychczasowe nasze wiadomości, oparte głównie na rozkopywaniu cmentarzysk, na analizie skarbów srebrnych i powierzchniowych badaniach osad wczesnohistorycznych. Jak się okazuje z wyników osiągniętych w Opolu, Santoku, Gnieźnie, Kłecku, Grodnie i Dawidgródku, systematyczne badania grodów starosłowiańskich mogą nam dostarczyć wielu odpowiedzi na pytania, jakie dotąd na próżno starano się rozstrzygnąć na podstawie innych grup wykopalisk. Badania w Gnieźnie mają oczywiście w pierwszym rzędzie duże znaczenie dla najstarszych dziejów pierwszej stolicy państwa polskiego. Wykazały one bowiem, że najstarszy gród gnieźnieński nie istniał na najwyższym punkcie góry Lecha, gdzie doszukiwali się go zgodnie historycy miasta, lecz bliżej jeziora, na terenie obecnych rozkopywań. Dopiero Bolesław Chrobry, któremu zawdzięczamy reorganizację systemu obrony grodów, zbudował gród książęcy na miejscu dzisiejszych Kolegiat, gdzie szczątki jego odkryto przed kilku laty w czasie wspomnianych wyżej rozkopywań ks. biskupa Laubitza. To umieszczenie pierwotnego grodu z doby plemiennej na terenie stosunkowo niskim przyjeziornym i przeniesienie go następnie, w okresie historycznym, na najwyższy szczyt wzgórza jest prawdopodobnie związane ze zmianą systemu obronnego. Przy badaniu innych grodów polskich dość często zauważyć można, że starsze grody formy pierścieniowatej, zwykle bardzo rozległe, położone są często na terenach niskich, najczęściej na moczarach, a młodsze, stożkowate, o znacznie mniejszej średnicy, wznoszą się często na wzgórzach a w każdym razie odznaczają się znacznie większą wysokością. Co prawda Góra Lecha była już w dobie plemiennej zaludniona, jak wskazują zabytki odkryte koło absydy katedry oraz między katedrą a kościołem św. Jerzego, jednakże początków drewnianej konstrukcji obronnej, odkrytej na szczycie Góry Lecha, nie podobna cofnąć wstecz poza r. 1000, natomiast najstarsze obwarowania, stwierdzone na terenie ogrodu ks. infulata Krzeszkiewicza, pochodzą już z VIII i IX w. Odkrycie ostrokołów i domów z ścianami plecionymi w najstarszej warstwie grodu gnieźnieńskiego stanowi jeszcze jeden argument, przemawiający przeciwko hipotezie badaczy niemieckich (Doppelfelda, Unverzagta, Lüpkego i Brachmanna)¹,



53. Płytkę rogowa z wyobrażeniem dwóch lwów skrzydlatych znaleziona w Gnieźnie, wyrzucona wraz z mierzwą z dołu, wykopanego z polecenia ks. biskupa Laubitza

¹ Zantoch, eine Burg im deutschen Osten, s. 19 i nast., 22 i nast., 82, 150—152.



34. Gniezno. a) Fragment kubka rogowego z ornamentyką roślinną b) pokrywa rogowa. Nieco większe niż w. n.

że „nade wszystko... mieliby w tej sprawie do powiedzenia coś prehistorycy i dopóki nie usłyszymy z ich strony o śladach wykopalisk normańskich w okolicy Gniezna, które było niewątpliwą kolebką dynastii piastowskiej, dopóty teza najazdowa wisieć będzie w powietrzu“.

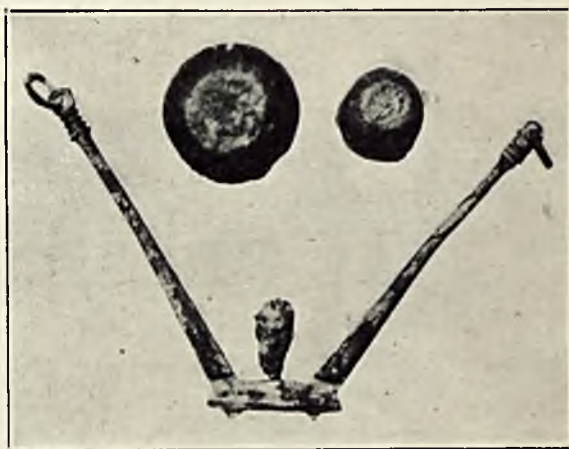
Obecnie już mamy wyniki zbadania najstarszego grodu gnieźnieńskiego, co prawda na niewielkiej dotąd przestrzeni, ale nawet na tym terenie na wydobytych blisko dwa tysiące cenniejszych zabytków, nie licząc ceramiki i kości zwie-

¹ Por. opinię o tych wagach K. Schuchhardt'a (Vienna, Sitzungsberichte d. preuss. Akademie der Wissenschaften, t. XXV, 1924, s. 190). O. Kunkel (Pommersche Urgeschichte in Bildern, s. 95) słusznie zaznacza, że nawet pewne znaleziska wikińskie z grobów czy osad bynajmniej nie dowodzą, że ostatnim ich właścicielem był rzeczywiście Wiking.

² T. J. Arne, La Suède et l'Orient, Upsala 1914, s. 176—196.

³ Niemcy i Polska. Dyskusja z powodu książki Deutschland und Polen, Lwów 1934, s. 91.

jakoby najstarszy gród w Santoku, gdzie stwierdzono podobne palisady i domy, był zbudowany przez Pomorzan i wykazywał wpływy wikińskie, co opierano na braku podobnych urządzeń i budowli na reszcie obszaru polskiego. Przeciwno domniemanemu przejściu domów z ścianami plecionymi i palisad od Wikingów przemawia brak w Gnieźnie jakichkolwiek pewnych śladów kultury wikińskiej, bo trudno uważać za takie ślady wspomniane wyżej dwie wagi brązowe i kilka odważników¹, które wprawdzie występują także na terenie wikińskim, ale stanowią tam również element obcy, jak wskazuje sam system wag, wybitnie wschodniego pochodzenia². Jak wiadomo, niektórzy prehistorycy niemieccy (Langenheim, Petersen i i.) przypisują wpływom wikińskim niezmiernie ważną rolę w stosunku do Słowian zachodnich, a w szczególności w odniesieniu do Polski, a historycy niemieccy — wbrew jednomyślnej opinii uczonych polskich — coraz powszechniej powtarzają hipotezę prof. Holtzmann'a, że pierwszy historyczny władca Polski był Wikingiem. Słusznie odpowiedział na to prof. Zygmunt Wojciechowski³,



35. Waga brązowa i dwa odważniki żelazne znalezione w Gnieźnie (waga w warstwie I, ciężarek większy z warstwy VI i mniejszy z warstwy V)

rzęcych, musiałyby się przecież znaleźć choćby kilka przedmiotów pochodzenia wikińskiego. Jeżeli ich brak tak całkowicie, to jest to najlepszym dowodem, że hipoteza o stworzeniu państwa polskiego drogą najazdu Wikingów i o wikińskim pochodzeniu Mieszka i jego drużyny jest zupełną fantazją. Już Lelewel¹ trafnie wskazywał na głęboką różnicę, jaka zachodzi między stosunkiem Wikingów do Polski a do Rusi, a prehistorycy polscy zgodnie przeciwstawiają się tezie niemieckiej, chociażby z tego względu, że na całym obszarze Polski zachodniej mamy zaledwie jeden grób z całą pewnością kryjący zwłoki Wikinga (Ciepłe, pow. gniewski) a inne nieliczne zabytki wikińskie, znalezione w Polsce zachodniej w grobach słowiańskich czy oddzielnie, stanowią według wszelkiego prawdopodobieństwa tylko łup wojenny, albo rezultat wymiany handlowej. Jeżeli gdzie, to w Gnieźnie, siedzibie księcia i jego drużyny powinnyby się znaleźć, gdyby hipoteza niemiecka była prawdziwa, obfite ślady kultury wikińskiej, tymczasem dotychczasowe wyniki badań wykazują tu zupełny brak jakichkolwiek zabytków, które możnaby przypisać Wikingom. Jest to więc jeszcze jeden ważny wynik tegorocznych rozkopywań w Gnieźnie, o znaczeniu znacznie szerszym, niż ściśle lokalnym.

RÉSUMÉ

La plus ancienne mention historique de Gniezno, datant de 913—914 après J. -C., nous la devons au géographe arabe Sarmali. Le nom de cette première capitale de la Pologne est orthographié chez lui: Gnaznt. En réalité les origines de cette ville doivent être encore plus anciennes à savoir au moins du VIII^e siècle; les trouvailles accidentelles aussi que des fouilles systématiques le prouvent. Ces fouilles exécutées l'année dernière embrassent un terrain de 400 m carrés. Elles ont été faites dans le jardin, situé entre la rue Poznańska et le lac Jelonek, et appartenant au prélat M. Krzeszkiewicz.

Dans l'espace exploré on a trouvé huit couches de maisons en bois, souvent détruites par les incendies, et reconstruites sur le même emplacement (fig. 1 et 2). Ces maisons rectangulaires étaient le plus souvent bâties de grosses poutres, croisées aux angles du bâtiment. Les maisons de la couche la plus ancienne (la VIII^e) étaient relativement petites (environ 3 × 3 m.). Leurs âtres en pierres plates, étaient placés au centre de l'intérieur (fig. 3); tandis que les maisons à partir de la VII^e couche étaient plus grandes (largeur jusqu'à 5 m, longueur jusqu'à 6.20 m.). Elles avaient des planchers et des foyers placés dans l'un des angles, encadré quelquefois d'une boiserie (fig. 2). On a découvert aussi sur le terrain des fouilles des constructions à piliers, aux parois de branches entrelacées (couche Ve et VIII^e), (fig. 5—6).

Un petit bâtiment de la couche VII^e, paré de pierres plates, avait dû être un établissement de bains de vapeur (fig. 7). Dans la couche VII^e et les suivantes on a découvert des rues, pavées de poutres fendues.

La plus ancienne de ces huit stations avait été d'abord entourée d'un fossé, creusé dans un sol argileux, et d'une palissade faite de poutres fendues, enfoncées verticalement dans le sol, très serrées l'une à côté de l'autre. Pour les préserver d'un éboulement, les parois du fossé étaient consolidées à l'aide de clayonnages (fig. 8—12). Lorsque le fossé fut envasé, on le remplaça par une seconde palissade. La première se dressait au bord de la pente du coteau, au sommet duquel la station avait été construite. La palissade extérieure, élevée en contre-bas de l'enceinte intérieure, se dressait du fond du fossé, d'abord parallèlement à la palissade intérieure. Ensuite elle s'éloigne du fossé dans la direction du lac (fig. 9, 11 et 13).

¹ Joachim Lelewel, *Mogiła pod wsią Ruszcza Płaszczynna w Sandomirskiem* (w dodatku do pracy Lelewela, *Cześć bałwochwalcza Sławian i Polski*, Poznań 1855, s. 87).

Le dernier des ouvrages de défense jusqu'ici découverts est un puissant rempart en bois, cotoyant le bord extérieur du fossé. Nous en pouvons assigner l'ancienneté en nous basant sur l'observation qu'il passe au dessus des débris de la seconde enceinte, et qu'il est recouvert de la couche de fumier, appartenant à la VIIe station. Donc, ce rempart a dû être élevé lors de l'existence de la couche la plus ancienne (la VIIIe). En se basant sur la céramique, trouvée dans la VIIIe couche, tout porte à croire qu'elle remonte bien au VIIIe siècle, et que sa destruction date de la fin du Xe siècle.

Une partie de ce rempart a été élevée sur le sol vierge, et l'autre sur une couche de fumier, épaisse environ de 40 cm. Voici comment il a été construit: comme assise inférieure des poutres maîtresses avaient été posées transversalement; des troncs épais avec de fortes branches avaient été choisis; ces branches, coupées à 25—40 cm du tronc, servaient de crochets pour donner plus de solidité à la couche inférieure du rempart. Celui-ci était construit de poutres rondes, mesurant jusqu'à trois mètres de longueur. On posait les fondements précités deux à deux, là, où se touchaient les deux extrémités de ces deux poutres qui formaient la partie inférieure du rempart. Sur ces poutres rondes on rangeait en largeur, en les ajustant avec soin, une couche de poutres fendues en longueur en deux ou en quatre parties; dessus étaient placées d'autres poutres fendues, toujours disposées tantôt en largeur, tantôt en longueur. Grâce à ce moyen, on pouvait élever le rempart à la hauteur désirée (fig. 14 et 15).

Un pan extérieur de ce rempart a été détruit au cours de la seconde moitié du XIVe s. par un mur, qui entourait le château de l'archevêque Jarosław Bogoria Skotnicki, et avait été élevé parallèlement au rempart (fig. 14). Voilà pourquoi il a été impossible de continuer les fouilles dans toute la largeur du rempart; on a pu fouiller seulement la largeur de 2.50 m. La hauteur du pan conservé composé de sept couches des poutres disposées en longueur et tant en largeur est de 1.35 m.

La méthode employée pour consolider la partie inférieure du rempart à l'aide de crochets de bois retenants les poutres, est typique pour la construction des ouvrages de défense en Pologne aux Xe et XIe ss. Les remparts (2—5) de Santok ont été bâtis de la même manière.

Les fouilles à Gniezno de cette année-ci ont fourni un nombre considérable de trouvailles. Outre une énorme quantité de céramique (fig. 16, 17) on y a trouvé beaucoup d'outils en fer (couteaux, faucilles, alènes, ferrures de seaux, clés de trois formes différentes, boucles, haches, pointes de flèches, ciseaux, pincettes etc., fig. 20) ensuite de rares objets en bronze, en plomb et en argent; maints outils en corne et en os (des alènes, des peignes, des manches de couteau, des flûtes, des aiguilles, des patins, deux étrilles, un riche ornement de selle, etc., fig. 27, 28 et 29); une grande quantité de verroterie, des perles en émail, en cornaline, en ambre, en cristal de roche; les fragments des vases en verre; quelques centaines de fusaïoles en argile, en pierre et en plomb; des fragments de tissu (fig. 21) et de nattes; des grains de blés divers; des pépins et des noyaux de fruits; une foule d'autres objets.

L'examen de ces trouvailles témoigne que différents artisans habitaient Gniezno. La poterie y était d'une importance considérable; le nombre énorme de vases brisés en est la preuve. Ces vases — ceux de la VIIIe couche exceptés — avaient été exécutés à la roue, et portaient souvent la marque de leur fabricant. Les habitations en bois prouvent la connaissance de la charpenterie; la trouvaille d'un essieu de char (fig. 22) et de deux fragments de roue à rais témoigne que Gniezno possédait des charrons; des morceaux de douves démontrent, que la tonnellerie y était connue. Quant à la trouvaille de nombreux objets en cuir (comme par ex. des chaussures (fig. 18), des boutons, des gaines de couteaux, des courroies), on peut en déduire, que les anciens habitants de Gniezno s'occupaient des métiers de tanneur et de cordonnier. Les chaussures y étaient confectionnées de deux

manières différentes: ou elles étaient faites d'un seul morceau de cuir (y compris la semelle) taillé d'une façon spéciale, recousu et serré d'une lanière; ou bien on assemblait deux côtés égaux et une semelle séparée (fig. 18). Il est intéressant de remarquer que l'on peut voir à Gniezno des chaussures tout à fait pareilles représentées sur la célèbre porte en bronze de la cathédrale — porte exécutée au XIIe siècle (fig. 19).

Les trouvailles très nombreuses de fusaïoles, ainsi que les fragments de tissus démontrent le rôle important du tissage. Vu le grand nombre des objets en fer, on peut supposer que le métier de forgeron a dû y jouer aussi un rôle considérable. Il y a eu encore à Gniezno des artisans occupés à travailler la pierre, qui fabriquaient des meules à bras, des aiguisoirs, des fusaïoles, etc.; il y en avait d'autres qui confectionnaient des objets en corne et en os; des fondeurs de bronze, des orfèvres.

La décoration de certains objets, soit en corne, soit en os (fig. 28 et 29), est d'une admirable richesse, ce qui prouve un goût artistique assez développé chez nos artisans de cette époque. A Gniezno une partie de sa population s'adonnait à la culture du sol et à l'élevage du bétail. Le rôle important de l'agriculture est attesté par les outils aratoires que l'on y a trouvés (par ex. des faucilles), et par une grande quantité de blé, surtout de seigle et de millet.

Aux outils aratoires appartiennent aussi les moulins à bras; un pilon à l'aide duquel on broyait le grain pour en obtenir du gruau; une pelle en bois pour enfourner le pain (fig. 24). Les pépins de concombres, ainsi que les noyaux et les pépins de différents fruits, trouvés dans notre cité, prouvent que la population de cette ville s'occupait aussi d'horticulture. Par exemple, à Gniezno, de même, que dans la couche du Xe siècle de l'ancienne enceinte à Santok, on a trouvé une grande quantité de noyaux, provenant des pêchers et des cerisiers turcs (*prunus cerasifera*, qui ont des noyaux pareils à ceux des prunes); ce qui prouve que ces exotiques arbres fruitiers étaient déjà cultivés en Pologne au Xe siècle. Comme le „*prunus cerasifera*“ avait été inconnu en Allemagne avant le XVIe siècle, il est incontestable que cet arbre a été importé en Pologne directement de l'Orient; donc il est exclu que nous l'ayons importé par l'intermédiaire de l'Allemagne. Quant aux légumes, comme il est constaté que les concombres avaient déjà été cultivés en Pologne au Xe siècle, il est évident que ce légume a été importé en Allemagne par l'intermédiaire de la Pologne.

Parmi les ossements découverts à Gniezno, presque tous appartiennent à des animaux domestiques; on y trouve un nombre très restreint, ayant appartenu aux animaux sauvages; il est évident que la chasse y était alors une occupation secondaire, un genre de sport, comme elle l'est aujourd'hui pour la population rurale de la Pologne.

Une partie des habitants préhistoriques de Gniezno a dû s'occuper du commerce, ce qui est attesté par deux petites balances en bronze, ayant servi à peser l'argent; ainsi que par sept poids en fer. Sans aucun doute un certain nombre d'objets de provenance étrangère a dû aussi parvenir à Gniezno comme rançon de guerre, ou bien par voie d'échange commercial, ou enfin être la trace d'une invasion. Quelques-uns de ces objets, par exemple deux oeufs de Pâques en argile, recouverts d'une glaçure colorée (fig. 30), ont pu être apportés de Kieff par les chevaliers polonais qui avaient participé à l'expédition du roi Bolesław Chrobry en 1018; une monnaie tchèque de l'an 1025 environ pourrait être due à l'invasion de l'armée du prince tchèque Brzetysław en 1038.

Quant aux autres objets de provenance étrangère, il n'est pas toujours facile de définir, si l'on a ici affaire à l'importation par voie commerciale, ou si ces objets étaient parvenus à Gniezno d'une autre manière. Les fusaïoles en ardoise rose de Volhynie avaient dû être probablement importées des environs d'Owruć, où le savant préhistorien Godfryd Ossowski a découvert un atelier de pareilles fusaïoles. Une gemme en cornaline, avec une Athéna

„christianisée“, trouvée à Gniezno, doit être un produit byzantin (fig. 32). La plupart des perles est probablement de la même provenance. Quelques objets en bronze: une pendeloque, ayant la forme d'une clochette (fig. 31), peut-être aussi quatre pendeloques biconiques, portant sur leur partie inférieure une incision en forme de croix, peuvent provenir des pays situés à l'Est de la Baltique.

Nous ne pouvons pas encore définir l'origine de plusieurs objets: comme, par ex., celle du fragment d'un coffret en os, orné d'un beau bas-relief, représentant deux lions ailés (fig. 33) ou bien celle d'une épingle en bronze, à tête triangulaire.

Les recherches faites à Gniezno nous ont permis de connaître plus à fond l'ancienne civilisation polonaise. Elles ont démenti les affirmations de certains savants allemands qui prétendaient que la population polonaise de la période préhistorique (600—1000 après Jésus Christ) n'étaient qu'un peuple de chasseurs et de pêcheurs.

Les trouvailles de Gniezno certifient encore que ses habitants de cette période pratiquaient différents métiers; qu'ils avaient de vastes relations commerciales avec divers pays étrangers, même éloignés. Les fouilles de Gniezno prouvent enfin, que la population polonaise de la période préhistorique avait aussi un goût artistique bien développé, et qu'elle se distinguait par la connaissance particulière de l'art de fortification.

Il faut espérer que les futures recherches nous donneront un tableau encore plus exact et plus complet de l'ancienne civilisation polonaise, si peu connue jusqu'aujourd'hui.

SISYPHE ET LA FONTAINE DE POLYXÈNE

par

Kazimierz BULAS (Kraków)

Les deux lécythes à f. n. que je reproduis ici pour la première fois, se trouvent dans ma possession et ils ont été acquis dans le commerce à Athènes. Quoique d'une exécution fort sommaire et sans qualités artistiques méritoires, ils peuvent nous intéresser à cause du sujet de leurs représentations: sur l'un d'eux nous voyons Sisyphe roulant la pierre, sur l'autre une scène de genre que je crois pouvoir rattacher aux compositions figurant l'embuscade d'Achille contre Troïlos. Je commence par le vase avec Sisyphe aux Enfers.

1. Sisyphe roulant une pierre au sommet d'une montagne. H. du vase 0,145 m. La montagne est représentée sous la forme d'un rocher vertical et allongé, tandis que la pierre ressemble à un disque, couvert tout entier de la couleur blanche. Derrière Sisyphe, à gauche, on voit Cerbère à deux têtes et une colonne dorique marquant le palais de Hadès. Dans le champ, branches aux feuilles avec des rehauts en blanc; le contour gauche du rocher, de même qu'une strie verticale sur le corps de Sisyphe sont aussi peints en blanc.

Cette représentation naïve du supplice de Sisyphe correspond au type généralement adopté dans la céramique attique à f. n. Sur les vases conservés¹, Sisyphe est toujours figuré gravissant à droite un rocher qu'il dépasse par sa taille, la jambe gauche en avant et posée sur la pente (Berlin 1844: la jambe droite), tandis que de ses deux mains il soutient une pierre ronde qui atteint déjà le sommet. Dans un seul cas, notamment sur l'amphore de Munich 1494, le rocher est omis, à en juger par la description, ce qui a même induit Jahn à désigner la scène comme „obscuré“. Sur notre lécythe, la jambe gauche de Sisyphe est placée au pied du rocher de sorte qu'il semble courir.

Sur l'amphore de Munich 1493, la plus ancienne de la série en question, datant du milieu du VI s., le supplice de Sisyphe est associé aux travaux des Danaïdes, mais sur tous



1. Lécythe à f. n. Sisyphe roulant la pierre aux Enfers

¹ a) Munich 1493 (J. 153): Roscher I, col. 950; Schmidt, Münch. Studien, p. 276, fig. 12.

b) Munich 1494 (J. 576): Beazley, Groups of Mid-six-century Bf., p. 15, 46 (the Swing painter).

c) Munich 1549 (J.728): Gerhard AV, 87 = Pfuhl, fig. 283; Beazley, Attic Bf., p. 46, 7 (the Acheloos painter).

d) Naples 2490: Beazley, Attic Bf., p. 46, 6 (the Acheloos painter).

e) Berlin 1844: Beazley, Attic Bf., p. 48, 2 (the Nikoxenos painter).

f) Orvieto, Conte Faïa: Beazley, Attic Bf., p. 48, 1 (the Nikoxenos painter).

g) Mus. Brit. B 261.

les autres monuments la scène se passe en présence de Perséphone et d'autres personnages. Sur les amphores de Naples 2490 et de Berlin 1844 on voit la reine des Enfers toute seule, mais sur celle de Munich 1549 elle est accompagnée de Pluton, sur celle de Munich 1494 d'Ajax, sur celle d'Orvieto de Cerbère, tandis que sur l'amphore de Londres B 261 la figure de Sisyphe est placée dans les cadres d'une scène représentant le retour de Perséphone des Enfers. Notre lécythe diffère des autres monuments, excepté l'amphore d'Orvieto, par la présence de Cerbère, tandis que la colonne indiquant le palais de Hadès lui est commune avec l'amphore de Berlin.

Il est probable que la figure de Sisyphe sur les vases susmentionnés a été empruntée de la grande peinture, d'autant plus qu'en dehors de la Nekyia dans l'Odyssée la poésie épique grecque avait donné naissance à deux autres récits du même genre, dans la Minyade et dans les Nostoi. Mais il faut tenir compte que l'art grec au contraire de l'art étrusque ne se plaisait pas à dépeindre les atrocités des Enfers et par conséquent les tableaux ayant trait à la vie d'outre-tombe nous font voir plutôt les héros de l'épopée que les supplices des grands pécheurs mythiques. Ainsi Polygnote dans la Leschè des Cnidiens à Delphes s'est borné à représenter un nombre fort restreint de personnages de ce type, parmi eux Sisyphe, en les plaçant en outre aux extrémités de la composition, tandis que le reste du tableau avait un caractère héroïque. Rien d'étonnant par conséquent que sur les vases attiques à f. r. la figure de Sisyphe est absente: c'est dans la céramique italique que nous le retrouvons de nouveau.

Nous connaissons trois amphores apuliennes¹ où l'on voit Sisyphe roulant la pierre aux Enfers parmi d'autres personnages du monde souterrain. Ici la représentation est exempte de naïvetés primitives et pleine de réalisme: on sent l'effort surhumain de Sisyphe soulevant un bloc énorme de pierre et stimulé dans son labeur inutile par une Érinnye. Il n'y a aucun doute que les tableaux avec les scènes des Enfers sur les trois amphores en question ne s'inspirent de la grande peinture, mais en tout cas il est impossible de les rattacher à l'oeuvre de Polygnote². Ils restent d'autre part sous l'influence manifeste du théâtre.

À l'époque postérieure Sisyphe n'apparaît que sur une des peintures de l'Esquilin avec les scènes de l'Odyssée³ et sur un sarcophage romain du Vatican⁴. Sur le premier de ces monuments il est représenté rampant et poussant la pierre par sa tête et ses bras, sur l'autre nous le voyons agenouillé sur son genou gauche et portant la pierre sur ses épaules, accompagné par Ixion et Tantale: à n'en pas douter cette dernière conception s'inspire du type statuaire d'Atlante. À ce propos il faut rappeler les tentatives d'interpréter comme Sisyphe la figure d'Atlante sur une coupe laconienne du Vatican⁵.

2. H. du vase 0,20 m. Au milieu de la composition on voit une fontaine en forme de rocher, ornée d'une tête de lion servant de déversoir⁶. Sur la fontaine sont perchés deux

¹ a) Karlsruhe 4: W. VI GBL. E 3. b) Naples 5222: *ibid.* E 2. c) Munich J. 849: Furtwängler-Reichhold, pl. 10.

² Winkler, *Die Darstellungen der Unterwelt auf unterital. Vasen*, p. 88.

³ Nogara, *Pitt.*, pl. XII.

⁴ Robert, *Sarkophag-Reliefs*, pl. CXXXII, fig. 423 b.

⁵ Gerhard AV, 86; Albizzati, pl. 17, 220; Lane, B. S. A., XXXIV, pp. 140 et 165 (the Arkesilas painter).

⁶ Sur les représentations de fontaines dans la céramique grecque, v. Orlandos, *Αρχ. Έφ.*, 1916, p. 94 ss.

grands oiseaux dont l'un becquète sur le sommet du rocher; de part et d'autre, un hoplite assis sur un siège assez haut en forme d'un bloc parallépipède. Ils sont coiffés tous deux d'un casque à haut cimier, vêtus d'un manteau jeté sur les épaules et ils tiennent une paire de lances dans la main gauche. Ils sont assis à droite, mais celui de droite retourne la tête du côté de la fontaine. Dans le champ, branches aux feuilles.

La composition qui paraît à première vue une scène de genre, semble dériver des tableaux représentant l'embuscade d'Achille contre Troïlos, tels qu'on voit p. ex. sur un lécythe à f. n. de Copenhague¹ ou sur l'hydrie B 324 du Musée Britannique². Le corbeau qui dans les tableaux en question figure comme émissaire d'Apollon annonçant le malheur, est devenu sur notre lécythe un simple élément décoratif comme sur d'autres vases³ et il a même reçu un compagnon. Achille qui apparaît d'habitude agenouillé et blotti derrière la fontaine, son bouclier sur le bras, prêt à se jeter sur Troïlos, a pris ici une attitude aisée et tranquille.

Le dédoublement de la figure d'Achille est dû à des considérations d'ordre décoratif d'autant plus que la forme cylindrique du lécythe ne permet pas d'embrasser toute la composition d'un seul coup d'oeil. Les exemples d'un tel dédoublement ne sont pas rares: nous rencontrons ce procédé sur un lécythe d'Athènes⁴ avec Polyxène à la fontaine où l'on voit deux Achille accroupis, et sur beaucoup d'autres lécythes à f. n. représentant deux „spectateurs“ appuyés sur leur bâton⁵. Il va sans dire que le souci de la symétrie a joué ici un rôle important.

Bien que la dérivation de notre tableau des compositions figurant l'embuscade d'Achille contre Troïlos soit évidente, il n'en est pas moins clair que nous avons ici affaire à une scène de genre. Nous assistons donc ici à un de ces curieux phénomènes où une composition créée pour illustrer un récit de l'épopée perd son caractère épique et transformée, réduite ou élargie, devient une simple scène de genre: c'est exactement le contraire



2. Lécythe à f. n. Deux guerriers assis à côté d'une fontaine

¹ CVA pl. 110, 10; Haspels, *Attic Bf. Lekythoi*, p. 198 (close to the Daybreak painter).

² CVA III H e, pl. 84, 4.

³ P. ex. CVA: Louvre III H e, pl. 27, 7.

⁴ Haspels, pl. 35, 5 b-d (the Sappho painter).

⁵ Haspels, p. 151.

de ce qui a lieu dans l'art archaïque au moment où le mythe y fait son apparition. Cette constatation pourrait nous amener à envisager tout le problème des relations entre l'art et la poésie à l'époque archaïque et tout spécialement dans le domaine de la peinture de vases, mais vu que cette question a été déjà largement discutée¹, je me borne à en préciser les points saillants.

Lors de l'apparition des sujets mythologiques dans l'art grec vers la moitié du VII, mais surtout au début du VI s. — et c'est l'école de Corinthe qui a joué un rôle prépondérant dans la création et la diffusion des types² — les artistes ne disposent que d'un nombre restreint de formes qu'ils tâchent d'adapter aux nouveaux besoins. On a parlé à ce propos de scènes de genre „héroïsées“ par des inscriptions, qui ne sont pas toujours en accord avec les récits de l'épopée, mais il ne faut pas perdre de vue le fait que nous ne connaissons pas toute la poésie cyclique et que d'autre part les peintres de vases renonçaient parfois sciemment à l'exactitude philologique pour des raisons artistiques. Les scènes de genre prennent aussi le caractère épique grâce à diverses additions et combinaisons, ou bien les compositions créées pour illustrer un récit donné, après avoir subi la modification nécessaire servent à illustrer d'autres récits. Ainsi p. ex. dans la céramique corinthienne, un grand banquet se change dans un épisode de l'histoire d'Héraclès et d'Iole³, la combinaison d'un banquet avec la déploration d'un mort a donné naissance à la scène représentant Achille consolé par Thétis⁴, le type d'Achille guettant l'arrivée de Troïlos est adopté pour Pélée surprenant Thétis, avec l'addition d'un chœur de femmes⁵.

Dans le cours du temps les types subissent une évolution et prennent un caractère plus individuel, des compositions nouvelles font leur apparition, les moyens d'expression se multiplient et s'enrichissent. Néanmoins les limites entre les scènes mythologiques et les scènes de genre sont fréquemment assez vagues de sorte qu'en présence de tableaux privés d'inscriptions nous demeurons parfois dans l'incertitude s'il s'agit là d'un événement connu de l'épopée ou bien d'une scène de la vie quotidienne. Ainsi p. ex. sur une amphore à f. n. du Louvre⁶, la femme assise sur une escarpolette peut bien représenter Phèdre, mais il n'est pas exclu que nous ayons devant nous une simple scène de genre. La femme conduite par la main par un guerrier sur une amphore à f. n. de la Villa Giulia⁷ peut être nommée Hélène ou Aithra, mais elle peut aussi représenter une captive en général emmenée par le vainqueur. Les guerriers jouant aux dés sont bien Achille et Ajax, mais là où Athéna est absente et les deux personnages ne sont pas désignés par des inscriptions, le caractère épique de la scène n'est pas assuré⁸. Les tableaux figurant une chasse au sanglier et au daim sur une coupe à f. r. de Copenhague⁹ doivent être rangés parmi les scènes de genre, mais deux compositions analogues sur la coupe à f. r. de Berlin 2538¹⁰ représentent Méléagre chassant le sanglier de Calydon et Pélée chassant le cerf.

¹ Voir la bibliographie chez Bulas, *Les illustrations antiques de l'Iliade*, p. 42.

² Payne, *Necrocorinthia*, p. 124 s. ³ Pfuhl, fig. 176; Payne, pl. 27. ⁴ *Jahrb.*, 1892, pl. 1; Pfuhl, fig. 175.

⁵ *Jahrb.*, 1886, pl. 10.

⁶ CVA: Louvre III H e, pl. 31, 7.

⁷ CVA: Villa Giulia III H e, pl. 7, 2.

⁸ P. ex. CVA: Louvre III H e, pl. 70, 1.

⁹ CVA: Copenhague, Mus. Nat., pl. 143, 1 c; Beazley, *Att. V.*, p. 193, 4 (Gruppe der Berliner Dokimasieschale). Une scène semblable, mais avec un seul chasseur, se voit à l'intérieur d'une coupe à f. r. de la Coll. Gallatin: CVA III I c, pl. 19, 1; Beazley, p. 274, 21 (*Der Penthesileiamaler*).

¹⁰ Gerhard AV, 327; Roscher III, col. 1843; Beazley, p. 425, 2, (*Der Kodrosmler*).

D'autre part nous connaissons également des cas — beaucoup plus rares — où une composition de caractère nettement mythologique subit une transformation et devient une scène de genre. Le plus typique exemple de ce procès nous est fourni par la composition représentant Edipe interrogé par le sphinx assis sur une colonne¹, type inspiré à n'en pas douter par les monuments funéraires. Or, si le peintre y ajoute un second „spectateur“, et même plusieurs autres personnages, le tableau perd son caractère mythologique et devient une „visite au tombeau“². Nous observons un cas analogue sur une hydrie à f. n. de Ialysos³ où le décorateur a employé la composition familière avec Polyxène et Troïlos à la fontaine, mais en supprimant la figure d'Achille il en a fait une scène de genre. Un autre exemple du même procédé, et par une curieuse coïncidence pour le même sujet, nous est fourni par notre lécythe où cependant la composition primitive a subi des modifications plus sérieuses.

En ce qui concerne la date des deux lécythes qui ont été l'objet du présent article, leur style tout à fait libre et négligé les fait placer vers 500 av. J.-C., ou plutôt au début du V s. D'autre part, vu leur exécution fort sommaire et hâtive, sans caractère stylistique distinct, je ne saurais les attribuer à aucun peintre défini.

Note additionnelle. Je n'ai pas pu prendre connaissance de l'article de M. A. v. Salis sous le titre „Sisyphos“ dans Corolla L. Curtius, 1937.

¹ P. ex. CVA: Lecce, Mus. Prov. III I c, pl. 10, 1; Louvre III I d, pl. 38, 4.

² P. ex. CVA: Louvre III I c, pl. 45, 3; *ibid.*, III I d, pl. 19, 5 = Beazley, p. 112, 5 (Maler der Würzburger Athena).

³ Ann. it., VI—VII, p. 325, fig. 217; CVA: Rodi III H e, pl. 8, 1.

DALMATIENS STELLUNG IN DER KUNSTGESCHICHTE DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

von

Wojślaw MOŁĘ (Kraków)

I

Dalmatien ist im Laufe der Geschichte nie ein Gebiet mit grossen Kunstzentren gewesen, deren Schaffen neue Wege gesucht und entdeckt und im europäischen künstlerischen Geschehen eine entscheidende Rolle gespielt hätte. Als ausgesprochene Provinz lag es immer etwas abseits von den grossen Kunstströmungen im Süden Europas und oft übernahm es Vorbilder, die sich in ihrem Ursprungsgebiet schon überlebt hatten, um sie auf eigene Art umzudeuten und fortzubilden. Und doch wäre eine Auffassung nicht richtig, welche die kunstgeschichtliche Bedeutung Dalmatiens ausschliesslich in der Verarbeitung fremder Vorbilder sehen wollte. Sicher ist es zwar begründet, wenn man es als derartiges Absatzgebiet ansieht und seine Denkmäler von diesem Standpunkt aus beurteilt. Wie sehr z. B. die Deutungen der Stellung des Diokletianspalastes und der altchristlichen Kirchenbauten Dalmatiens in der Kunstgeschichte im einzelnen auch auseinandergehen mögen, so wird dadurch doch nichts daran geändert, dass der Diokletianspalast zum Wichtigsten gehört, was von der spätantiken Architektur an uns gekommen ist, und dass die altchristlichen Kultbauten, u. a. in Salona, Elemente enthalten, zu deren Erklärung unbedingt östliche Vorbilder herangezogen werden müssen. Ähnliches wiederholt sich während der ganzen späteren Entwicklung und es wäre gewiss nicht am Platze, die Herkunft der Formenwelt der dalmatinischen Romanik und Gotik, sowie der Renaissance von Vorbildern verschiedener italienischer Kunstzentren gering zu schätzen und in ihnen eine eigene dalmatinische Kunst sehen zu wollen. Übrigens handelt es sich dabei nicht nur um Verbindungen mit Italien. Mag man sich z. B. zu den Ausführungen Strzygowskis, der in seiner „Altslavischen Kunst“ die Besonderheiten der dalmatinischen Architektur und Steinornamentik aus der Zeit der altkroatischen Könige als Überreste einer ursprünglichen altslavischen Holzarchitektur und Schnitzerei zu erklären versucht, zustimmend oder ablehnend verhalten, so war seine Fragestellung prinzipiell doch berechtigt. Was nämlich bei ihm mitheraus klingt, entspringt — zum Unterschied von der Mehrzahl der übrigen Forscher — dem durchaus begründeten Empfinden und Bedürfnis, aus all dem übernommenen Kunstgut Dalmatiens das Eigene und Ursprüngliche herauszulesen.

Nun könnte dieses Eigene freilich auch weiterhin nur als provinzielle Verarbeitung fremder Vorbilder gedeutet werden, wenn nicht der Umstand zu berücksichtigen wäre, dass Dalmatien als das östliche Küstengebiet der Adria nicht nur mit Italien in kultureller Hinsicht eng verbunden ist, sondern dass es zu gleicher Zeit zu seinem eigenen Hinterland gehört, seine eigene Geschichte besitzt und Jahrhunderte hindurch sowohl politisch, als auch geistig eine Entwicklung mitmacht, die einen wesentlichen Bestandteil der kroatischen Geschichte bildet.

Sowohl die politische, als auch wirtschaftliche, soziale, kirchliche und allgemein kulturelle Geschichte Dalmatiens weist weitgehende Unterschiede und lokale Eigentümlichkeiten auf, die bis zu einem gewissen Grade schon durch die geographische Lage des Landes allein hervorgerufen wurden. Seit der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts, d. h. seit der Ansiedlung der Slaven, kam es zu einer Teilung des Landes in zwei ungleiche Hälften, von denen die grössere das ganze Binnenland mitsamt dem grösseren Teil des Küstensaumes einnahm; sie befand sich unter der Herrschaft von nationalen kroatischen Fürsten und unter byzantinischer Oberhoheit. Den zweiten, kleineren Teil Dalmatiens bildete das byzantinische Dalmatien mit romanischer Bevölkerung und bestand aus den Städten, die — wie Zara, Trogir (Traù) und Budva — vom Überfall der Awaren und Slaven zu Beginn des VII. Jahrhunderts verschont geblieben waren, sowie aus denen, die von den zurückgekehrten Flüchtlingen an der Küste neugegründet worden sind, wie z. B. Split (Spalato), Dubrovnik (Ragusa), Kotor (Cattaro) u. a., wozu auch noch die städtischen Ansiedlungen auf den Inseln zu rechnen sind. Wollte man nun die mittelalterliche Geschichte dieser Gebiete eingehender behandeln, so wäre in erster Reihe auf die Entstehung und früheste Entwicklung des kroatischen Königreiches mit seinem Schwerpunkt in Mittel- und Norddalmatien hinzuweisen und die Tatsache hervorzuheben, dass Süddalmatien schon sehr früh die engste Verbindung mit dem ältesten serbischen Staate, der Zeta, eingegangen sei. Neben diesen beiden staatlichen Organismen lebten die Küstenstädte ihr eigenes politisches und soziales Leben, wobei sie verhältnismässig rasch slavische Elemente in sich aufnahmen und es auf diesem Wege bald zur Slavisierung ihrer Bevölkerung oder mindestens zu gegenseitiger Assimilierung kam. Weiter wäre zu betonen, wie sich in kirchlicher Beziehung das Land mit der römischen Kirche und dadurch auch mit der abendländischen Kultur verbunden, dabei aber eine ganz besondere, wichtige Eigentümlichkeit, nämlich neben der lateinischen Kirchensprache auch die römische Liturgie in kirchenslavischer Sprache, beibehalten habe. Nicht weniger wichtig als diese inneren Verhältnisse waren auch die äusseren Geschehnisse des Landes. Anfangs gab es Streitigkeiten und Kriege um die Herrschaft im Lande zwischen Byzanz und dem Kaiserreich, aber schon um das Jahr 1000 taucht auch Venedig am Horizont Dalmatiens auf. Als sich nach dem Aussterben der nationalen Dynastie (1102) das kroatische Königreich durch Personalunion mit den ungarischen Königen verbindet, geht der Streit zwischen Byzanz, Ungarn und Venedig, später nur zwischen den beiden letztgenannten weiter, während es in einzelnen dalmatinischen Städten auch an weiteren, z. B. normannischen Interventionen nicht fehlt. Erst zu Beginn des XV. Jahrhunderts, als der ungarische König Ladislaus seine Rechte an Dalmatien gegen Entgelt an Venedig abtritt, nehmen diese Streitigkeiten ein Ende, dafür treten aber die Türken auf, die nach der Unterwerfung Bosniens und Herzegowinas beständig das Land bedrohen und ihre Grenze zeitweise bis an die Küste verschieben. 1420 war ganz Dalmatien in venezianischen Händen. Nur die Patrizierrepublik Dubrovnik (Ragusa), die sich unter die nominale Oberhoheit des Sultans gestellt hat, behielt ihre faktische Unabhängigkeit und konnte sie dank ihrer vorsichtigen Politik und vorzüglichen Diplomatie bis Ende des XVIII. Jahrh. bewahren. Während des ganzen Mittelalters hat es rege Verbindungen zwischen einzelnen dalmatinischen Städten und dem Inneren der Balkanhalbinsel gegeben, so z. B. zwischen Dubrovnik und den serbischen Fürsten und Königen, wobei nicht vergessen werden



1. Split. Kapelle des hl. Martin über der Porta aurea aus altkroatischer Zeit

darf, dass gerade Dubrovnik in ganz Serbien einen grossen Teil des dortigen Handels und der Exploitation der Bergwerke in seinen Händen hatte. Von nicht geringer Bedeutung waren auch die Beziehungen Dubrovnik's und Split's zu Bosnien und Herzegowina, die u. a. in häufigen gegenseitigen Schenkungen und Stiftungen einzelner Herrscher in diesen Städten zum Ausdruck kamen. Dass diese Beziehungen zwischen dem Küstengebiet und dem Hinterland, wenn auch abgeschwächt, auch während der Türkenherrschaft weiter bestanden, ist ohne weiteres verständlich.

Wie wirkten sich nun diese historischen Beziehungen Dalmatiens zu seinen nähern und entfernteren Nachbarländern und ihren Zentren auf dem Gebiete der künstlerischen Kultur aus? Von der Übernahme und Verarbeitung fremder Anregungen durch die dalmatinische Kunst wird weiter unten die Rede sein, hier soll nur auf Anregungen, die von Dalmatien ausgingen, kurz hingewiesen werden. Leider lässt uns der heutige Denkmälerbestand in dieser Hinsicht

auf weiten Gebieten im Stich und sind wir über die mittelalterliche Kunst Kroatiens und Bosniens nur äusserst schlecht unterrichtet, weil von ihren Werken während der türkischen Herrschaft und der fortwährenden Kriege fast alle zugrunde gegangen sind; nur das eigentliche kroatische Küstenland bietet uns ein genaueres Bild, da es aber die gleiche Struktur wie Dalmatien aufweist, kommt es für uns hier nicht weiter in Betracht. Viel mehr bieten uns die Denkmäler des mittelalterlichen Serbiens. Die ältesten serbischen Kirchenbauten in der Raška enthalten Elemente, die sich ohne Einwirkungen vom Küstengebiet aus nicht erklären lassen. Kann man sie aber hier auch als durch direkte süditalienische Beeinflussungen hervorgerufen auffassen, so sind dafür manche spätere Erscheinungen in der serbischen Kunstentwicklung entschieden dalmatinischen Ursprungs; so war z. B. einer der Bauleiter der Klosterkirche zu Decani (1335 beendet), eines der originellsten Werke der serbischen Baukunst, ein katholischer Mönch aus Kotor (Cattaro). Nicht minder bezeichnend ist der dalmatinische Einschlag auch in der serbischen dekorativen Skulptur, die besonders im Figürlichen nirgends in der sonstigen byzantinischen Kunst in solchem Ausmass angewendet wurde und die zum Eigensten der mittelalterlichen serbischen Kunst gehört. Wie es damit auf dem Gebiet der Malerei stand, ist nicht genügend klar. Die serbische mittelalterliche Wandmalerei weist in allen Entwicklungsphasen mehr oder weniger stark italienisch ange-

hauchte Elemente auf; ob aber die Anregungen in dieser Hinsicht unmittelbar aus Italien nach Serbien kamen, ob sie in bereits vollzogener byzantinischer Umgestaltung aus Byzanz übernommen wurden, oder ob Dalmatien auch dabei eine Mittlerrolle spielte, dürfte wohl nie restlos entschieden werden, da uns die Geschichte der mittelalterlichen Malerei Dalmatiens zu wenig bekannt ist. Viel deutlicher durchblicken wir die Beziehungen des Landes zu Italien. Eine lange Reihe von dalmatinischen Künstlern, wie — um nur einige bekanntere Namen zu nennen — z. B. Luciano und Francesco Laurana, Giovanni Dalmata-Duknović, Giorgio Schiavone-Ćulinović, Andrea Schiavone Meldolla-Medulić und Giulio Clovio-Glović, wirkt in Italien und für Italien und gehört nicht der dalmatinischen, sondern der italienischen Kunstgeschichte an. Es gab aber eine noch grössere Anzahl von kleineren Künstlern und Kunsthandwerkern, die zwar nicht in Italien arbeiteten, aber dennoch im Sinne der italienischen Kunst wirkten und in den verschiedensten Teilen Europas, besonders Mitteleuropas, zur Ausbreitung der Formenwelt der italienischen Renaissance beitrugen.

Da weder die angeführten Ausstrahlungen der dalmatinischen Kunst nach den Balkanländern, noch das Schaffen der aus Dalmatien stammenden, aber in italienischer Kunst aufgegangenen Künstler der Kunstgeschichte Dalmatiens angehören, so verbleibt als wirklich dalmatinisch nur die Kunst, die im Lande selbst geschaffen und von seiner Bevölkerung gewollt wurde. Nun ist sie aber, wie schon anfangs gesagt, entschieden von fremden Vorbildern abhängig und in gewissem Sinne ein Abglanz dessen, was die Kunstentwicklung verschiedener, vor allem italienischer Zentren als ihren eigenen künstlerischen Ausdruck geschaffen hatte. Kann man nach alledem überhaupt noch von etwas Eigenem in dieser Kunst sprechen? Die periodische Gliederung der Kunstgeschichte Dalmatiens, sowie auch die zeitliche Aufeinanderfolge der einzelnen Stilformen weicht zwar deutlich von der italienischen Kunstgeschichte ab, nichtdestoweniger begegnen wir aber auch hier einer vorromanischen Periode mit Mischformen, einem frühen und einem ausgebildeten romanischen Stil, einer Früh- und Spätgotik und einer ausgesprochenen Renaissance, so wie es ja in allen Ländern der Fall ist, welche die abendländische kunstgeschichtliche Entwicklung mitgemacht haben. Unter solchen Umständen kann das Eigene des künstlerischen Geschehens und der künstlerischen Kultur Dalmatiens in nichts anderem liegen, als in der Art der Perzeption des Fremden, in dessen Übernahme und Umgestaltung, im Typus der einzelnen Stilarten, in dem der umgewandelte, neue Sinn übernommener Formen auf neuem Grunde, in Verbindung mit andersgeartetem und -gerichtetem historischen Geschehen zum Ausdruck gelangt¹.

¹ Dem vorliegenden Aufsatz liegt teilweise eine Arbeit zu grunde, über die unter dem Titel „Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji“ (Das Problem der Renaissance in der Kunstgeschichte Dalmatiens) in der Sitzung der Kunsthistorischen Kommission der Poln. Akademie der Wissenschaften am 14. VI. 1934 referiert wurde. Vgl. Bulletin internat. de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, Classe de philol., classe d'histoire et de philos., 1934, S. 111—117. Wie aus den Ausführungen selbst erhellt, wird keine neue Sichtung, Gruppierung oder Umdeutung des Denkmälermaterials versucht und werden alle Ausführungen durch bekannte Denkmäler beleuchtet. Deswegen konnte von einer ausführlichen bildlichen Dokumentierung abgesehen werden. Um aber eine diesbezügliche Übersicht zu erleichtern, verweise ich auf die beiden grossen Tafelwerke: Ć. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, 5. Bd., Wien 1910 ff.; Kowalczyk-Gurliitt, Denkmäler der Kunst in Dalmatien, Berlin 1910 — auf die wichtigen Arbeiten von H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrh. in Dalmatien (Jahrb. des kunsthist. Inst. der Zentr.-Kommission f. Denkmalpflege, VIII, Wien 1914) und Frey (und Molè), Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini (ebendort 1913) — D. Frey, Die mittelalterliche Baukunst Dalmatiens (Mitteilungen der Architekten Oesterreichs, IV, Wien 1911) — auf H. Folnesics Nicolò Fiorentino, ein unbekannter Donatelloshüler, (Monatshefte f. Kunstwiss. VIII, 1913, S. 187—197) — und D. Frey, Renaissance-Einflüsse bei Giorgio da Sebenico.

II.

Eine gedrängte Übersicht der wichtigsten Erscheinungen in den einzelnen Zeitabschnitten der dalmatinischen Kunstentwicklung ergibt folgendes Bild.

Aus der Zeit vom IX. bis zum XI. Jahrhundert haben sich zahlreiche Architekturdenkmäler erhalten, unter denen vor allem eine lange Reihe von Kirchen die Aufmerksamkeit erregt. Sie sind von meist sehr kleinen Dimensionen, von primitiver Bauart, oft sowohl im Grundriss, als auch in konstruktiven Einzelheiten voll von Unregelmässigkeiten und sind — was nicht minder bezeichnend ist — sämtlich mit Tonnen- Kreuz- und Kuppelgewölben über Ecktrompen überdeckt. Darunter befinden sich einschiffige Langhäuser ohne jedwede Gliederung und andere mit Quergurtengliederung, ferner zwei- und dreischiffige Längskirchen, die sich dem basilikalen Typus nähern. Ebenso charakteristisch sind für diese Denkmälergruppe zentrale Kirchenbauten mit halbrunden Apsiden, als Zwei-, Drei- und Sechspässe um ein zentrales Quadrat oder einen Kreis komponiert. Einen besonderen Platz nimmt unter diesen Kirchen die Ruine in Gradina bei Split (Spalato) ein: in einem von einem Quadrat nicht viel abweichenden Rechteck sind in der Mitte acht Säulen wie in einem Oktogon aufgestellt, die wahrscheinlich eine Kuppel trugen; vier weitere Säulen stehen in den Ecken. Sowohl in der inneren Wand der halbrunden, nach aussen abgeflachten Hauptapsis, als auch in den beiden Längswänden befanden sich dicht nebeneinander kleine Nischen. Aus der Zeit vor dem XI. Jahrh. stammen auch einige dreischiffige Basiliken von etwas grösserem Umfang, wie z. B. die Kirche Sv. Marija od Otoka in Solin (Salona) aus dem X. Jahrh. mit einer dreiteiligen Vorhalle, einem Narthex und einem dreischiffigen Langhaus, einer einzigen halbrunden, nach aussen viereckigen Apsis, mit Nischen an der Apsiswand und mit vorstehenden eckigen (bei anderen Denkmälern dieser Gruppe abgerundeten), lisenenartigen Pfeilern an den inneren und äusseren Wänden des Langhauses. In der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. entstand eine Reihe von typischen frühromanischen Basiliken, womit die vorerwähnten Besonderheiten der frühmittelalterlichen dalmatinischen Architektur ein Ende fanden.

In einem gewissen Gegensatz zu dieser Verschiedenartigkeit der kirchlichen Bautypen aus der Zeit der altkroatischen Könige steht die Gleichartigkeit der Denkmäler der dekorativen Skulptur der gleichen Zeit, die grösstenteils aus denselben Kirchen stammen und den Schmuck der steinernen Kirchengeräte bildeten (Abb. 1.). Sie bestehen fast ausnahmslos aus sinnvoll und abwechslungsreich komponierten Flechtbandmotiven, die mit der italienischen, besonders oberitalienischen, herkömmlich als „longobardisch“ bezeichneten und auch aus Frankreich und den Alpenländern bekannten dekorativen Steinornamentik aufs engste verwandt, wenn nicht sogar identisch sind. Diese Zierart beherrscht die ganze Plastik und behält viel länger als in anderen Gegenden ihre Grundformen, um erst ungefähr um die Mitte des XI. Jahrh. eine Wandlung mitzumachen, die zu ihrer Durchdringung mit frühromanischen und mittelbar auch antiken Ornamentmotiven führte. Auch das Figürliche konnte nicht ausbleiben, doch kam es im Rahmen der einheimischen bildlosen Tradition nur in recht ungelungenen, barbarischen Gebilden zum Ausdruck, wovon besonders das Porträt eines kroatischen Königs

Ibid. XI, 1916, S. 39—45, sowie auf die neueren Bearbeitungen, welche die gesamte Kunstgeschichte Dalmatiens behandeln: L. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930. — Ders., *Umjetnost u Dalmaciji, XV. XVI. vijek*, Zagreb 1933. — Ders., *Dalmacija kroz vjekove*, Split 1934 (Gesamtübersicht in kurzer, populärer Darstellung). — Al. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana*, 2 vol., Milano 1921/2.

(jetzt an den Altarschranken des Baptisteriums in Split) und zwei Steinplatten mit Evangelienszenen im Museum San Donato in Zara ein anschauliches Zeugnis ablegen.

Die erwähnten Kirchenbauten und Denkmäler der Skulptur sind in ganz Dalmatien verbreitet, am dichtesten sind sie aber in den Hauptzentren des damals nach und nach erstarkenden kroatischen und in den südlichen Teilen des Landes auch küstentländisch — serbischen staatlichen Organismus, wie vor allem in Nin (Nona), Biograd na Moru, Bihaci bei Trogir (Traù), Knin, in der Umgebung von Split und Solin, bei Dubrovnik (Ragusa), Kotor (Cattaro) u. a. Verhältnismässig zahlreich sind die Denkmäler auch in Zara, wo u. a. auch die zu Beginn des IX. Jahrh. erbaute Rotunde S. Donato zu erwähnen ist, die ihr Vorbild im Umkreis der karolingischen Architektur, vor allem im Typus des Domes zu Aachen besitzt.

Zu dem angeführten Tatsachenbestand wäre nun Folgendes zu bemerken. Die engen Beziehungen der Denkmäler — Zara ausgenommen — zu den kroatischen Herrschern stehen ausser Zweifel und werden durch zahlreiche Inschriften bestätigt; wo Inschriften fehlen, wird vieles durch schriftliche Quellen als königliches Gut oder Stiftung erwiesen. Mit dem gleichen gesellschaftlichen Unterbau hängt wohl auch der Umstand zusammen, dass von dieser Kunst so wenig den Städten gehört und das Meiste in Ortschaften entstanden ist, die im späteren geschichtlichen Verlauf, nach dem Erstarken der städtischen Komunen und ihrer Bedeutung, eine immer geringere Rolle spielen sollten. In diesen Denkmälern spiegelt sich somit ein wichtiger Teil der kulturellen Einstellung der führenden Kreise des jungen kroatischen Staatswesens wieder. Nun war aber nur ein Teil des Klerus, dessen Stimme in Sachen der Kunst sicherlich entscheidend war, lateinisch; obzwar sich die kroatischen Könige schliesslich auf die Seite der Latinität gestellt haben, blieb die grosse Menge der Geistlichkeit, darunter auch die Klöster des Benediktinerordens, noch lange der kirchenslavischen Liturgiesprache treu. Es ist nun sehr bezeichnend, dass sich von diesem Zwiespalt in der kulturellen Einstellung des Klerus auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, von den glagolitischen Handschriften abgesehen, keine wesentlichen Spuren feststellen lassen, wodurch die Einheitlichkeit der künstlerischen Kultur des Landes in diesem Zeitalter noch klarer zu Tage tritt. Da sich ausser einem Wandgemälde in Ston in Süddalmatien keine Denkmäler der Wand- und



2. Trogir. Dom

Tafelmalerei aus dieser Zeit erhalten haben, ist es zwar möglich, dass die Malerei Züge enthielt, die unsere Vorstellung von dieser Kunst in Einzelheiten vielleicht berichtigen könnten, doch dürften sie das Wesentliche wohl nicht berühren. Trotz der Vielgestaltigkeit der Bauformen hat ja diese Kunst doch einen einheitlichen Charakter, da nicht nur die Flechtbandornamentik ein einigendes Element bildet, sondern auch die verschiedenartigen Typen der Architektur einem gemeinsamen Grund entspringen.

Die Frage nach der Herkunft dieser Typen und ihren Bauformen ist zwar sehr verwickelt und es ist leicht verständlich, wenn zwecks ihrer Klärung gar so viele Hypothesen aufgestellt worden sind. Man versuchte sie als Werke einer besonderen altkroatischen Kunst (wie es z. B. noch vor wenigen Jahren Ćiro Truhelka¹ tat), einer eigenen byzantinisch-kroatischen² oder gar einer kroatisch-persischen³ Kunstschule zu deuten, die zugleich eine Vorstufe der lombardischen Romanik gewesen sei; Strzygowski⁴ erblickte in ihren Denkmälern, wie schon erwähnt, das Nachleben altslavischer Kunsttraditionen aus vorchristlicher Zeit, welche die Kroaten aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht hätten, — während andere, besonders italienische Forscher in ihnen Auswirkungen lombardischer Kunst sahen⁵. Nun sind besonders in der Gruppe der Kleinkirchen alle möglichen Formen vertreten, die sich auf keine Weise als von einem einzigen Vorbild oder auch nur von einem einzigen Ursprungszentrum herstammend erweisen lassen. Sie sind im Grunde das Ergebnis einer architektonischen Mischkultur, wie sie in einem Lande wie Dalmatien im frühen Mittelalter von selbst entstehen musste. Dalmatien, das Grenz- und Übergangsländ zwischen Ost und West, zwischen Byzanz und dem entlegeneren christlichen Osten einer- und Italien und dem übrigen Abendland andererseits, besass ja in jenen Jahrhunderten nicht nur in den beiden, von der Katastrophe zu Beginn des VII. Jahrh. verschont gebliebenen Städten Zara und Trogir, sondern gewiss auch anderswo noch zahlreiche, aufrechtstehende Denkmäler der älteren Zeit, in denen italische, frühbyzantinische und christlich-orientalische Typen und Formengestaltungen vorhanden waren, die auf die neuerwachte künstlerische Tätigkeit einwirken konnten. Dass es wirklich so war, beweist u. a. die von Dyggve und R. Egger untersuchte und mit den altkroatischen Bauten verglichene altchristliche Mausoleumsruine in Marusinac⁶. Zu diesen bodenständigen Traditionen gesellten sich Einflüsse von aussen, von denen die der karolingischen Architektur nicht unterschätzt werden dürfen. Wenn man erwägt, dass im IX. Jahrh. Norddalmatien, so wie übrigens auch das benachbarte Istrien, zum Frankenreich gehörte, dass bei der Christianisierung des Gebietes fränkische Missionäre eine hervorragende Rolle spielten und dass ausserdem viele von den Kleinkirchen aus dieser Zeit fränkischen Heiligen geweiht waren,

¹ Ć. Truhelka, *Starokršćanska arheologija*, Zagreb 1931.

² F. Radić, — in der „*Starohrvatska Prosvjeta*“, Glasilo hrvatskog društva u Kninu, 1895—1904.

³ L. Jelić, *Contributo alla storia d'arte in Dalmazia* (Supplemento al *Bullettino d'archeologia e storia dalmata*, XXXV, Spalato 1910).

⁴ J. Strzygowski, *Die Altslavische Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises*, Augsburg 1929. Enthält die besten Reproduktionen des Denkmälermaterials aus der altkroatischen Zeit. Auseinandersetzung mit den Hypothesen Strzygowskis bei Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*. Vgl. mein Sammelbericht über Strzygowski und Karaman in *Slavia*, Prag 1933, S. 281—290.

⁵ U. Monneret de Villard, *L'architettura romanica in Dalmazia*, Milano 1910.

⁶ R. Egger, *Das Mausoleum von Marusinac und seine Herkunft* (*Actes du IV e Congrès internat. des études byzantines*, Sofia 1934, — *Bulletin de l'Inst. Archéol. Bulgare*, T. X, Sofia 1936, S. 220—227).

E. Dyggve, *Das Mausoleum von Marusinac und sein Fortleben* (*Ibid.*, S. 228—237).

so wird es klar, dass nicht nur S. Donato in Zara einem karolingischen Typus angehöre, sondern dass wohl auch für einige Kleinkirchen, wenn man bei ihnen auch nicht gerade auf ein bestimmtes Vorbild hinweisen kann, die Herkunft aus dem gleichen Umkreis angenommen werden könne. Dass weiterhin auch die byzantinische und christlich-orientalische Architektur besonders in den südlichen Gegenden Dalmatiens mit eingewirkt habe, ergibt sich ohne weiteres aus einzelnen Bauformen. Was aber dabei direkten Einflüssen von bestimmten Zentren aus sein Entstehen verdanke, wieweit verschiedene Gegenden Italiens, Byzanz' und des Ostens, beziehungsweise deren Auswirkungen im nahen Istrien und Nord- und Süditalien daran beteiligt seien, wird man wohl nie ganz eindeutig und einwandfrei feststellen können. Solange es sich übrigens nur um den Gesamtcharakter der frühmittelalterlichen Kunst Dalmatiens handelt, dürfte es ja auch gar nicht so wesentlich sein, da er

auch ohne diese Einzelheiten umrissen werden kann. Worin nämlich ein besonderer Charakterzug dieser Kunst liegt: in ihrer Abhängigkeit von verschieden gearteten Vorbildern, die von überall genommen werden, darin ist bis zur Zeit der venezianischen Herrschaft die ganze spätere dalmatinische Entwicklungsart vorgebildet, der in keinen der Nachbarländer etwas Ähnliches entspricht. Dalmatien stand der ganzen Welt offen und da es kein einziges Zentrum, das für das ganze Land massgebend gewesen wäre, besass, konnte es zu Schöpfungen von einheitlichem Charakter und zu einheitlichen Entwicklungsrichtungen nur dort kommen, wo für die Kunstübung ein äusseres, übergeordnetes Band, wie z. B. das bei den Klöstern des Benediktinerordens der Fall war, bestimmte Formen aufzwang oder eine aussen gelegene zentrale Macht, wie seit dem XV. Jahrh. Venedig, auch auf dem Gebiete der Kunst tonangebend wurde.

In diesem Sinne behält die Entwicklung des romanischen und gotischen Stiles in Dalmatien die Charakterzüge des vorangegangenen Zeitalters bei. Die Kunst ist von nun an vorwiegend städtische Kunst. Die dalmatinischen Städte, deren Struktur übrigens überall die gleiche war, führten ein mehr oder weniger freies, von den Nachbarstädten unabhängiges Leben und standen, eine jede für sich, mit fremden Zentren in eigenen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Beziehungen, die auch in der Kunst zum Ausdruck gelangten. Die Geschieke des romanischen Stiles in der Architektur und Plastik bilden ein interessantes Gegenbild dessen, was schon vorher einmal im Lande geschehen war, mit dem Unterschied



5. Split. Skulpturenfragment vom Eingang in die Kathedrale (XIII. Jahrh.)

freilich, dass alle seine Vorbilder nur aus Italien stammen. Während einige von den grossen mittelalterlichen Kathedralen ihre Vorbilder in Unteritalien, d. h. in Apulien haben, knüpfen andere an die Entwicklung in Toskana und in der Ankonitaner Gegend an. Das Bild wäre vollständiger, wenn die mittelalterlichen Bauten Dubrovnik's dem Erdbeben im Jahre 1667 nicht so gründlich zum Opfer gefallen wären und wenigstens die ursprüngliche Kathedrale noch aufrecht stünde, die aber höchstwahrscheinlich auch süditalienischen Charakter besass. Sowohl die Kirche des hl. Tryphon in Kotor (1166 eingeweiht, die Fassade mit den beiden Türmen stammt aus späterer Zeit), als auch der Dom von Trogir (Abb. 2), dessen Bau spätestens im Anfang des XIII. Jahrh. begonnen wurde und zwei Jahrhunderte dauerte, halten sich, wie sehr sie auch sonst voneinander abweichen mögen, in ihren Grundformen an apulische Vorbilder. In der süditalienischen Kunst hat ihre Wurzeln auch die Kunst des

Erbauers des Kreuzganges im Franziskanerkloster in Dubrovnik (um 1360), des aus Bar (Antivari) stammenden „magister Micha, petrarius de Antivari“. Im Gegensatz zu diesen wichtigsten Zeugnissen süditalienischer Einwirkungen stehen die bedeutendsten Bauten Norddalmatiens in Zara: die 1175 erneuerte Kirche des hl. Grisogono und besonders die dortige, an der Stelle der älteren zerstörten, neuaufgebaute und 1285 eingeweihte Kathedrale, deren Fassade nach dem Muster der Pisaner und Ankonitaner romanischen Fassaden gestaltet ist. Charakteristisch ist auch der Campanile der Kirche der hl. Maria, um 1107 errichtet, der den sog. lombardischen Campaniletypus wiederholt, wie er übrigens auch sonst in Norddalmatien vertreten ist.

Nicht minder charakteristisch als diese Architekturdenkmäler sind die Überreste der romanischen Plastik, von denen nur die zwei wichtigsten erwähnt seien: die Holztür des Domes zu Split (Abb. 4), ein Werk des lokalen Meisters Andreas Buvina aus dem Jahr 1214 und das Hauptportal des Domes von Trogir (Abb. 5), das inschriftlich als Werk des Meisters Radovanus aus dem Jahre 1240 bezeichnet ist. Die Bedeutung dieser beiden Denkmäler ist gerade deswegen nicht gering, weil sie von einheimischen Meistern ausgeführt wurden und noch sicherer als die monumentalen Kirchenbauten, deren Baumeister



4. Split. Kathedrale Holztüre Buvina's

wir ja nicht kennen, als Beispiel der dalmatinischen künstlerischen Kultur gelten können. Man hat versucht die beiden Werke mit anderen Denkmälern der romanischen Plastik in Mitteldalmatien in Verbindung zu bringen und sie einer besonderen Schule zuzuschreiben, doch sind die Unterschiede zwischen ihnen so gross, dass sie gerade das Gegenteil beweisen. Auch die Zweifel an der richtigen Datierung der Holztüre¹ Buvina's sind ganz unbegründet. Es handelt sich um zwei Werke, deren Eigentümlichkeiten in Zeit und Ort durchaus begründet sind und dem Charakter der dalmatinischen mittelalterlichen Kunst vollständig entsprechen. Die Kunst Buvina's, die im Ornamentalen äusserst gewandt ist, in deren figürlichen Partien aber das Plastische weniger überzeugend wirkt und an Lineares erinnert, mutet als Ganzes, trotz aller Feinheiten, sehr altertümlich an. Sie ist, wie richtig bemerkt worden ist², Ausdruck einer Kunst, die sich in dem sich selbst überlassenen Milieu entwickelte, bevor neue Anregungen aus Italien die künstlerische Atmosphäre auffrischten. Diese Auffrischung tritt schon im Portal Radovans klar zu Tage. Nicht alle Teile des Werkes gehören zum ursprünglichen Ganzen; so stammt z. B. die gotische Giebeleinfassung sicher aus einer späteren Zeit und sind die Reliefs des Tympanons und der Archivolten gewiss nicht Werke derselben Hand, noch derselben Zeit wie der Schmuck der seitlichen Säulen und Pilaster, auch fehlt es nicht an noch späteren Zutaten aus der Zeit der Renaissance. Trotzdem entspringt das Ganze einer einheitlichen Idee und bildet eine Einheit, in der sich auf sonderbare Weise Neues mit Altem verbindet. Von der Kunst Buvina's ist diese Kunst durch ihre plastische Auffassung und Durchführung, sowie durch Anhäufung von naturalistischen Einzelheiten schon sehr weit entfernt. Die nähere Bestimmung ihrer Herkunft begegnet aber dennoch Schwierigkeiten. Apulische Motive sind hier mit Elementen der lombardischen Plastik des beginnenden XIII. Jahrh. verflochten und zu allem Herkömmlichen und Alten gesellen sich auch noch kühne Neuerungen, wie besonders die nackten freien Figuren Adams und Evas an beiden Seiten des Portals, die zu den ältesten derartigen Schöpfungen in Europa gehören.

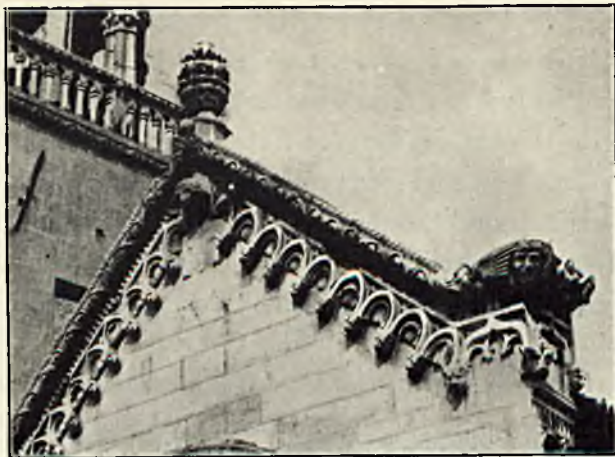
Bemerkenswert ist auch der Umstand, dass alle vorher erwähnten Kathedralen trotz



5. Trogir. Kathedrale. Hauptportal

¹ M. M. Vasić, *Architektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX do početka XV veka*, Beograd 1922, S. 305 ff.

² L. Karaman, *Dalmacija kroz vjekove*, S. 106.



6. Korčula. Detail der Domfassade

Rückständigkeit nicht einfach Abnehmerin fertiger Vorbilder, die, wie man vielleicht anzunehmen geneigt wäre, in gewissen zeitlichen Abständen den einzelnen Entwicklungsphasen der italienischen Kunst folgt. Das einmal Übernommene wird in Eigenes umgewandelt und wird zur Norm, die lange Zeit ihre Gültigkeit behält, mag sie auch in ihrem Ursprungsort

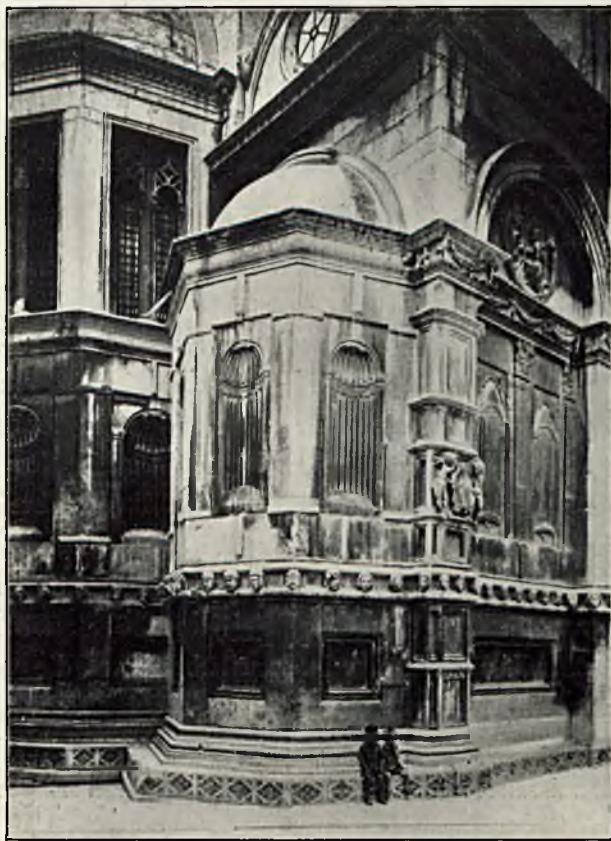


7. Šibenik. Baptisterium im Dome von Giorgio da Sebenico

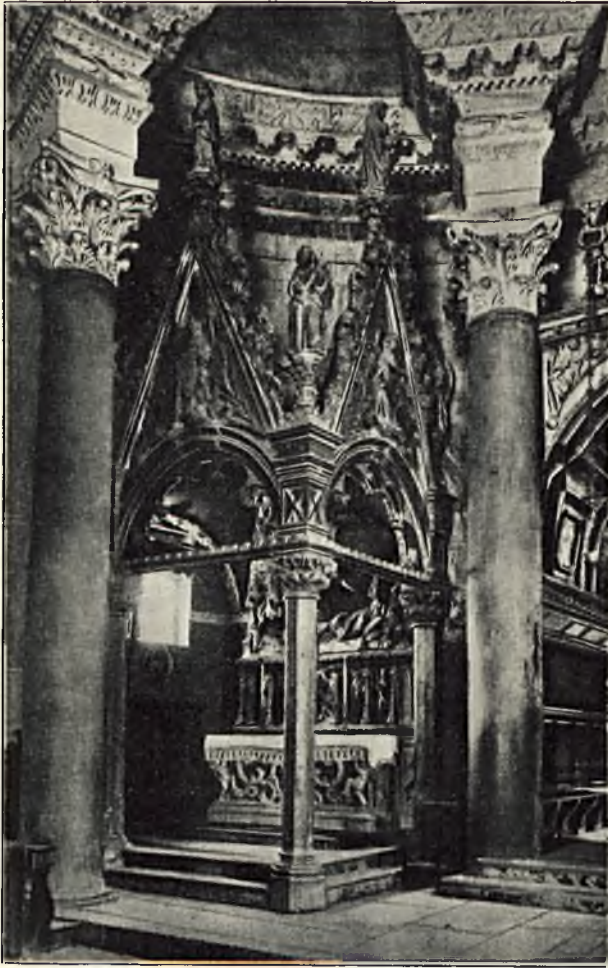
ihrer späten Entstehungsdaten an alten romanischen Typen festhalten und dass die Gotik, hauptsächlich durch die Architektur der Bettelordenskirchen, erst im XIV. Jahrh. langsam vorzudringen beginnt. Und nun wiederholt sich wieder einmal das alte Spiel; während z. B. das aus dem XIV. Jahrh. stammende Ziborium der Kathedrale von Kotor wieder apulischen Mustern folgt, begegnet uns im Ziborium des Domes von Zara eine typisch venezianisch-gotische Gestaltung. Mit der Kunst Italiens verglichen ist diese dalmatinische Kunst gewiss die einer rückständigen Provinz. Doch ist sie auch in ihrer schon längst überholt sein. So war es einst mit der Flechtbandornamentik gewesen, die länger als irgend anderswo in Europa dauerte und noch in der figuralen Reliefplastik, die schliesslich doch durchdringen musste, nachwirkte, wie dies das erwähnte Porträt eines kroatischen Königs im Baptisterium von Split und die beiden Reliefplatten im Museum S. Donato in Zara bezeugen. So war es auch jetzt mit der romanischen Kirchenarchitektur, die trotz ihren verschiedenen Vorbildern zur einheitlichen allgemeinen Stilform wurde und noch lange Zeit hindurch vorwiegte, sogar dann, als sie sich schon mit gotischen Elementen verbunden hatte. Und wenn wir im Portal Radovans soviel Neues herausfühlen, so ist es doch dem Traditionalen untergeordnet und könnte als Ganzes nirgends sonst entstehen. Ähnliche Züge weist auch der fernere Verlauf der Kunstgeschichte Dalmatiens auf¹.

¹ In der mittelalterlichen Architektur fehlt es nicht an Verbindungen mit dem serbisch-byzantinischen Hinterland, doch sind das vereinzelte Fälle, die für die Gesamtentwicklung der dalmatinischen Kunst ohne weitreichende Bedeutung blieben.

Auch die Gotik, die so spät und langsam durchdrang, kam auf ähnlichen Wegen wie früher einmal die Romanik ins Land. Aus Unteritalien kam, von den schon erwähnten Dominikaner- und Franziskanerkirchen abgesehen, die Kunst Onofrio's della Cava, der aus der Umgebung von Neapel stammte. Er leitete von 1435 bis 1442 den Neubau des Rektorenpalastes in Dubrovnik, der dann leider bei der Feuersbrunst im Jahre 1463 zugrunde gehen sollte. Der Charakter seiner Kunst wird aber durch einige Überreste der dekorativen Skulptur dieses Baues, das originelle Aeskulapkapitell und die Dekoration der Seitenpilaster beim Portal, sowie durch den plastischen Schmuck des von ihm erbauten „Kleinen“ und „Grossen“ Brunnens (Abb. 12). An unteritalienische Formen knüpft auch die Kathedrale von Korčula (Curzola) an und zwar sowohl in ihrem romanischen Inneren, als auch in der gotischen Gestaltung der Fassade (Abb. 6) und im gotischen Campanile, der übrigens von einem dalmatinischen Mitarbeiter Onofrio's, Ratko Ivančić, erbaut wurde. Ein weiterer Zufluss der Gotik kam aus der Lombardei, am besten im Arneriusaltar des Domes von Split, einem späten Sprössling der lombardischen Trecentokunst, von Bonino da Milano ausgeführt, vertreten. Das Wichtigste aber, was die Gotik Neues bringen sollte, kam diesmal aus Venedig; da Dalmatien seit 1420 endgültig venezianisches Gebiet geworden war, war eine solche Wendung auch ganz natürlich. Schon die Anfangsstadien dieser neuen Strömung, die sich am übersichtlichsten am Bau des Campaniles von Trogir (Abb. 2) und an der Baugeschichte des Domes von Šibenik (Sebenico) (Abb. 8 u. 10) verfolgen lassen, bilden ein weiteres Kapitel der für die dalmatinische Kunstentwicklung so ausserordentlich charakteristischen Verquickung des Alten mit Neuem und der Anpassung des Neuen der bodenständigen Tradition. So verbindet sich z. B. das erste Stockwerk des genannten Campaniles, dessen Anlage noch süditalienischen Vorbildern folgt, bei dem 1421 vom dalmatinischen Meister Gojković begonnenen Weiterbau mit einzelnen venezianischen dekorativen Motiven, während das zweite Stockwerk schon ausgesprochen venezianisch-gotisch ist und das dritte, das erst aus dem Jahre 1598 stammt, noch spätere Formen enthält. Ähnliches, nur in noch grösserem Ausmass, geschieht auch beim Bau des Domes von Šibenik, der 1431 begonnen und erst 1536 zu Ende geführt wurde. Die erste Anlage, an der man zehn Jahre unter der Leitung des venezianischen Baumeisters Antonio di Pier Paolo Busato baute, versprach nichts Ungewöhnliches zu werden; schon überlebte venezianische Formen verbanden



8. Šibenik. Ansicht der Apsiden des Domes



9. Split. Anastasiusaltar in der Kathedrale

sich hier mit dalmatinischen lokalen Traditionen, die besonders im plastischen Schmuck der Portale hervortreten. Der Nachfolger Antonio's, Giorgio di Matteo, auch da Sebenico genannt (er selbst nannte sich in einer Inschrift Georgius Dalmaticus — sein Sohn fügte sich den Vornamen Orsini bei), der 1441 die Bauleitung übernahm, führte in diesem Plane grundsätzliche Änderungen ein. Ein breites Querschiff wurde zwischen das Langhaus und den Altarraum eingeschoben, vier starke Pfeiler in der Vierung aufgestellt, der Chorraum gehoben und dadurch nicht nur Platz für das Baptisterium (Abb. 7) und die Sakristei auf abfallendem Terrain gewonnen, sondern im Inneren auch ganz überraschende malerische Perspektiven geschaffen. Aus gotischen Konstruktionsprinzipien wurden die letzten Folgerungen gezogen und der Bau in ein Strebesystem mit Füllungen verwandelt, der auch noch von Nicolò Fiorentino, dem Erbauer der Renaissancekuppel und des Daches, das zugleich Gewölbe ist, verwendet und weiterentwickelt wurde. Nicht minder bezeichnend sind Giorgio's plastische Werke, deren Eigentümlichkeiten auf eine nahe Verwandtschaft mit

der Kunst der Brüder Giovanni und Bartolomeo Bon und auf die Plastik der Porta della Carta in Venedig hinweisen. Er hat uns im Schmuck des Baptisteriums, in den beiden Putti am äusseren Apsidenpilaster, die ein Wappen tragen, in den prachtvollen Charakterköpfen, mit denen die äusseren Apsidenwände des Domes von Sebenik verziert sind (Abb. 8), vor allem aber in der Plastik des Anastasiusaltars im Dome von Split (Abb. 9) Schöpfungen hinterlassen, die mit ihrer lebendigen, bis an die Grenze des Möglichen reichenden Bewegtheit, Fülle des seelischen Ausdrucks und Wirklichkeitssinn zum Bedeutendsten gehören, was die Spätgotik im Süden Europas geschaffen hat. Es war deswegen nur natürlich, dass Giorgio's Kunst, der auch in Ancona wirkte, in ganz Dalmatien starken Nachhall erweckte, wie denn überhaupt die venezianische Spätgotik, sobald sie sich einmal eingebürgert hatte, bis zum Ende des XVIII. Jahrh. aus Dalmatien nie gänzlich verschwand und in enger Verbindung mit älteren, romanischen und frühgotischen, aber auch späteren Renaissanceformen zu den wesentlichen Zügen dalmatinischer Kunst gehört.

III

Wie verhält es sich nun mit der Renaissance in der Kunstgeschichte Dalmatiens? Auch bei ihr wiederholt sich jenes späte, langsame Vordringen und Verquickung mit älteren Traditionen, die wir bei der Romanik und Gotik beobachten konnten. Von einer eigenen, im Bodenständigen wurzelnden Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Problemen, welche in den führenden italienischen Kunstzentren die neue Zeit mit sich brachte, kann auch hier keine Rede sein. Im Gegenteil. Denn es ist wohl bezeichnend, dass Michelozzo, der zur Zeit der Explosion, welcher der Rektorenpalast im Jahre 1463 zum Opfer fiel, in Dubrovnik weilte, wo er als Architekt bei Fortifikationsarbeiten beschäftigt war, zwar den Auftrag erhielt die Beschädigungen auszubessern und die früher gotische Säulenvorhalle in Renaissanceformen erneuern konnte, dass aber sein Plan zum Umbau des Palastes nicht angenommen wurde¹. Seine Tätigkeit in Dubrovnik war übrigens von kurzer Dauer und seine Kunst für das dalmatinische Kunstmilieu verfrüht und konnte sich hier überhaupt nicht auswirken.

Anders war es mit den Neuerungen, die in keinem so grossen Gegensatz zur Spätgotik standen und von Alessio da Durazzo eingeführt wurden. Die Kunst dieses, wirklicher schöpferischer Kraft entbehrenden, in Dalmatien akklimatisierten Albaners, der eine Zeitlang Schüler des Giorgio da Sebenico war, ist, wie aus seinem Hauptwerk, dem Baptisterium im Dome von Trogir (aus dem Jahr 1467) hervorgeht, noch immer gotisch befangen und von seinem Lehrer abhängig, obwohl er das von ihm Übernommene mit Renaissance-motiven verbindet und besonders im Relief der Taufe Christi — über der Eingangstür zum Baptisterium — etwas freier wirkt. Im grossen Gegensatz zu dieser Übergangskunst steht das Wirken des Nicolò Fiorentino. Sein bedeutender Bau der Kapelle des sel. Giovanni Orsini im selben Dome (1468 begonnen), in deren Decke er sich das Kassetengewölbe des Baptisteriums im Diokletianspalast zum Vorbild gewählt hat, vor allem aber deren plastische Ausschmückung verrät einen seiner Ziele und Bedeutung voll bewussten Künstler donatellesker Richtung². Verband sich schon in diesem gross angelegten Werke seine Kunst mit älteren dalmatinischen Traditionen seiner Mitarbeiter, so verfuhr er selbst in seinem zweiten Hauptwerke, dem Weiterbau der Kathedrale von Šibenik, dessen Leitung er 1477 übernahm, auch nicht anders. Trotzdem er nämlich durchaus Renaissanceformen anwendete, passte er sein Vorgehen den schon bestehenden spätgotischen Teilen Giorgio's an und schuf derart ein vollkommen harmonisches Ganzes, ohne dabei die Einführung von ganz originellen Lösungen zu scheuen (Abb. 10). So erhebt sich z. B. über den Aussenwänden des Langhauses eine Art Attika und sind die Wände des Mittelschiffes mittels eines dekorativen Triphorienfrieses über den Säulen erhöht, um auf diese Weise das Mittelschiff mit dem höhergelegenen Chorteil auszugleichen; der Übergang vom Stützquadrat zur Kuppel ist durch die Einschiebung eines Oktogons mit 16 Fensteröffnungen bewerkstelligt. Am originellsten ist jedoch die Überwölbung, die zugleich auch die Überdachung bildet. Sowohl die Kuppel, als auch alle Längsschiffe

¹ Wie weit die Tätigkeit Michelozzos am Rektorenpalast reicht, ist übrigens nicht genau festgestellt, da nach Zeitungsnachrichten im Staatsarchiv von Dubrovnik Aufzeichnungen entdeckt worden sind, aus denen hervorgehe, dass Michelozzo nicht dazu gekommen sei, seine Ausbesserungen am Palast wirklich auszuführen. Vgl. Karaman, op. cit. S. 150, Anm. 1.

² Zu seinen Mitarbeitern an der Kapelle gehörte u. a. Andrea d'Alessio vielleicht auch Giovanni Dalmata-Duknović.



10. Šibenik. Dom von der Hafenseite

und der Chor sind mittels grosser Steinplatten, die über ebenfalls aus Steinplatten bestehende Quergurten gelegt sind, überwölbt. Dadurch wurde einerseits wohl die originellste Lösung der Überdeckungsaufgabe gefunden, andererseits aber das von Giorgio da Sebenico angewandte Prinzip konsequent bis zum Äussersten durchgeführt und in Renaissanceformen umgestaltet. Diese konstruktiven Eigentümlichkeiten der Kirche konnten freilich anderswo nicht so leicht nachgebildet werden, dafür aber wurde die Fassade des Domes, die nicht mehr von Nicolò Fiorentino stammt, zum Vorbild einer ganzen Reihe von dalmatinischen Kirchenfassaden, u. a. des Domes von Hvar (Lesina) und der Salvatorkirche von Dubrovnik. Ob ihre Komposition die Fassaden von S. Zaccaria und San Michele all'Isola in Venedig nachahmt oder selbst ihnen als Vorbild gedient habe, ist wei-

ters nicht von Bedeutung. Ihre Originalität besteht nämlich darin, dass ihre äussere Gliederung vollkommen der Gliederung des Inneraumes der Kirche entspricht, während jene beiden venezianischen Fassaden nur eine dem Kirchenraume vorgestellte dekorative Kulisse bilden.

Durch solche Werke bahnte sich die Renaissancekunst ihre Wege durch Dalmatien. Doch dauerte es noch lange, bis sie wirklich heimisch wurde. Noch in den achtziger Jahren des XV. Jahrh. wurde der Kreuzgang des Dominikanerklosters in Dubrovnik, um nur ein allgemein bekanntes Beispiel zu nennen in spätgotischen Formen erbaut. Zu den sonderbarsten Erscheinungen der dalmatinischen Kunstgeschichte gehören aber die weiteren Geschehnisse der Renaissance. Die neue Kunst gewann mit der Zeit zahlreiche Nachahmer, verbreitete sich im Lande und ging nach altbewährten Muster dalmatinischer Tradition mit gotischen, stellenweise auch noch mit romanischen Formenresiduen eigenartige Verbindungen ein, was schliesslich zur Entstehung von neuen lokalen Typen mit mehr oder weniger betontem Renaissancecharakter führte. Eine eigentliche Weiterbildung hat aber die Kunst der Renaissance in Dalmatien nicht mitgemacht. Es gibt zwar in Dalmatien auch Denkmäler des Cinquecento, vor allem zwei Bauten: die Porta Terra Ferma in Zara und das Befestigungswerk S. Michele bei Šibenik, die um 1543 von Gian Girolamo Sannicheli nach den Plänen

seines Vaters Michele Sammiceli erbaut wurden und deren Kunst in den Loggien von Hvar und Zara nachgeahmt ist. Diese Beispiele sind jedoch vereinzelt und ziehen keine Folgen nach sich. Im Lande wird zwar auch weiterhin viel gebaut und werden die Bauten mit plastischem Schmuck versehen, wobei das Meiste davon das Werk dalmatinischer Künstler ist, doch überschreitet dieses Eigene nicht die Grenzen, bis zu denen die Kunst des Quattrocento gelangt war. Die dalmatinischen Städte erhalten venezianischen Charakter und viele Kunstwerke werden aus Venedig eingeführt, aber weder die gleichzeitige venezianische Architektur noch die Bildhauerei des XVI. Jahrh. findet ein lebhafteres Echo im Lande. Erst mit dem Aufkommen des Baroks wird es wiederum anders und flackert das dalmatinische Kunstschaffen noch einmal lebendiger auf.

Wie lässt sich das erklären? Der Gründe wird es dafür sicher mehrere gegeben haben, unter denen besonders die seit Beginn des XV. Jahrh. veränderten äusseren und inneren Zustände Dalmatiens eine der wichtigsten Rollen gespielt haben. Während des ganzen Mittelalters hatten sich die dalmatinischen Städte mehr oder weniger frei entwickeln und ihr eigenes Leben führen können. Ihre Lage veränderte sich gründlich, seit das Land, mit Ausnahme von Dubrovnik, venezianische Provinz geworden war; sie waren in allem der Lagunenstadt untergeordnet, ihre wirtschaftliche Lage verschlechterte sich und durch die Türkenkriege gestalteten sich die Verhältnisse nur noch komplizierter. Dass sich alles das auch in der Kunst auswirken musste, bedarf wohl keiner näheren Ausführungen. Und doch scheint es mir, dass es zur gänzlichen Erklärung des Phänomens, von dem die Rede ist, nicht genüge. Wenn man nämlich so viele bedeutende Kunstwerke der Malerei aus Venedig einführen konnte und Mittel vorhanden waren, um weiterhin Kirchen und Paläste zu bauen, so stand ja doch nichts im Wege dabei neuen Kunstrichtungen zu folgen. Ganz besonders aber kann jene Erklärung für Dubrovnik nicht gelten, wo noch immer Freiheit herrschte und die Stadt eine Zeit der Blüte erlebte und wo man auch noch bedeutend später, gegen Ende des XVII. und zu Beginn des XVIII. Jahrh., nach der grossen Erdbebenkatastrophe von 1667 noch immer im Stande war neue, monumentale Bauten: die neue Kathedrale, die Jesuitenkirche des hl. Ignazius und die Kirche des hl. Blasius zu errichten. Für das Stehenbleiben bei der Frührenaissance müssen also Gründe auch noch anderswo gesucht werden und dies umsomehr, als diese Erscheinung nicht nur in der Architektur und Plastik auftritt, sondern in gleichem Masse auch die Malerei betrifft. Es ist unnötig auf die Geschichte der mittelalterlichen Malerei Dalmatiens zurückzugreifen und ihre Entwicklung zu verfolgen. Ihre Bedeutung reicht an die der Baukunst und Bildhauerei nicht heran, sie ist aber in nicht kleinerem Masse als jene beiden für den Charakter der dalmatinischen Kunst bezeichnend. In den erhaltenen Werken aus dem XV. und XVI. Jahrh. sind die ursprünglichen Vorbilder deutlich herauszuspüren — es handelt sich um eine Kunst, die meistens sehr spät alten venezianischen Mustern folgt und sich sehr lange an Vorbilder des venezianischen Trecentos hält. Am interessantesten ist die Malerei Dubrovnik's und ihr wichtigster Meister Nicolaus Ragusinus-Božidarević (gest. 1517) der selbständiger und fortschrittlicher ist und für das Neue, das in Venedig aufkommt, vollen Sinn hat. Und doch gibt es auch von da aus keine organische Weiterentwicklung und führt kein Weg zur reifen Renaissance. Der Bedarf an hochstehenden Werken der Malerei wird von der

Hauptstadt gedeckt; aus jener Zeit stammt die grosse Menge von italienischen Tafelgemälden, die noch heute den Stolz vieler dalmatinischen Kirchen und Privatsammlungen bildet. Dagegen wiederholen die dalmatinischen Werkstätten, die selbstverständlich weiter bestehen und oft sogar sehr viel zu tun haben, alte Vorwürfe in traditionellen Formen. Ihre Vorbilder sind aber nicht nur venezianisch. Es ist sehr bezeichnend, dass gerade in dieser Zeit u. a. in grosser Anzahl auch spätbyzantinische Ikonen, die meistens der italienisch-, bzw. venezianisch-kretischen Schule angehören, nicht nur eingeführt, sondern auch in lokalen dalmatinischen Werkstätten gefertigt wurden. Die künstlerische Kultur Dalmatiens im Jahrhunderte nach dem Aufblühen der Frührenaissance könnte wohl nichts besser als eben die blosser Tatsache charakterisieren, dass zwar Werke grosser italienischer Meister aus der Hauptstadt ihren Weg ins Land fanden, dass sich aber das Land selbst zur Zeit, als in der Lagunenstadt Tizian, Paolo Veronese und Tintoretto wirkten, in seinem eigenen Schaffen mit der Nachahmung von Vorbildern einer längst verklungenen Epoche begnügte.

IV

Der oben beschriebene Tatsachenbestand spricht für sich selbst. Das XIII. und XIV. Jahrhundert bilden in ganz Dalmatien die Zeit der grössten Tätigkeit auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens, das auch noch im XV. Jahrh. nicht nur im freien Dubrovnik, sondern auch in den anderen, seit 1420 endgültig zu Venedig gehörenden Städten seine Fortsetzung findet. In den letzteren waren die Überlieferungen ihrer vergangenen Grösse noch immer lebendig und fanden u. a. auch im Errichten geräumiger und möglichst prunkvoll geschmückten Kirchen ihren Widerhall. Diese Bauten sollten Denkmäler gemeinsamen Strebens und gemeinsamen Ruhmes ihrer Bürgerschaft sein, gleichzeitig gab es aber in ihnen auch für individuelle Stiftungen: Kapellen, Altäre, Familiengrüfte u. ä. Gelegenheit und Raum. Der Grundcharakter dieser Kunst hängt von Vorbildern ab, welche die Hauptzentren des damaligen Dalmatiens, die reichsten und zugleich auch kulturell am höchsten stehenden Städte: Dubrovnik, Split, Trogir, Šibenik und Zara bieten. Eine jede von diesen Städten besitzt dabei ihre eigene Physiognomie und ihre eigene Geschichte und knüpft auch in ihrer Kunst an eigene, von den übrigen mehr oder weniger abweichende Traditionen an. Aus dieser so vielfachen Verknüpfung entstehen dann oft Werke von grösster Originalität, wie z. B. die Dome von Trogir und Šibenik oder der Rektorenpalast von Dubrovnik (Abb. 11).

Ein Vergleich dieser Geschehnisse mit den Geschicken der Renaissance muss zur logischen Schlussfolgerung führen, die Renaissance sei — zum Unterschied von der Kunst des Mittelalters — in der Kunst Dalmatiens, obwohl ihre Formen übernommen wurden und sie einige höchstwertvolle Werke geschaffen hat, eine dem Land und seinen Traditionen nicht entsprechende Entwicklungsphase gewesen. Ihre Anfangsformen, die übernommen wurden, sind so innig mit Traditionalem verbunden, dass es zwischen diesem und ihnen gar keinen Bruch gibt. Man sieht dies an allen grösseren Bauten dieser Zeit, die alle einen gemeinsamen Zug haben; der Dom von Trogir ist im Prinzip süditalienisch-romanisch und -gotisch beendet, wobei seine eigene Gotik im zweiten Stockwerk des Campaniles in venezianische Gotik übergeht und das angebaute Baptisterium im Stile der Übergangszeit

und die Kapelle des sel. Giovanni Orsini in donatellesken Formen des Meisters Nicolò Fiorentino gehalten ist; der Dom von Split bildet eine Art steinernen Palimpsestes der gesamten dalmatinischen Kunstentwicklung, in dem die Spätantike dominiert und die Renaissance nur eine Übergangsphase zwischen der Gotik und dem Barock bildet; der Rektorenpalast der Republik von Dubrovnik besitzt zwar Renaissanceformen, doch sind sie ebenfalls stark mit gotischen Formen durchsetzt; der Dom von Šibenik schliesslich hat sich, wenn er auch einen Renaissanceabschluss erhalten hat, eigentlich nie ganz von der Gotik getrennt.

Was ist demnach die Renaissance für die dalmatinische Kunst gewesen?

Sie ist im Grunde genommen nur eine Fortsetzung des Mittelalters geblieben, weil ihre Formen zwar angewendet wurden, der Geist aber, dessen Ausdruck sie hätten sein sollen, keine entsprechende Veränderung erfahren hat. In den neuen Renaissanceformen wollte und musste man alten Inhalt ausdrücken. Daher ist diese Renaissance in sich zusammengebrochen und vergangen, bevor sie reif geworden war.

Dass es wirklich so war und überhaupt nicht anders sein konnte, wird durch die ganze geistige Entwicklung des Landes bestätigt, das, wiewohl es so eng mit Italien verbunden war, sein eigenes geistiges Antlitz besass. Das lautet zwar sonderbar, da es sich ja um ein Land handelt, das während des ganzen Mittelalters seine kulturellen Anregungen aus Italien erhalten hatte und in dessen Küstenstädten ein hoher Prozentsatz der Bevölkerung romanisch war. Noch sonderbarer klingt diese Ansicht, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass sich im Streite zwischen der kirchenslavischen und lateinischen Liturgiesprache sogar die kroatischen Könige und das schon im X. Jahrh. für die Latinität entschieden haben, wodurch ein neues, starkes Band zwischen dem Lande und der westlichen, d. h. italienischen Kultur entstanden ist. Die slavische Liturgie hörte deswegen zwar nicht auf zu bestehen (sie wurde erst in der venezianischen Zeit immer mehr eingeengt), ihr Klerus blieb aber mit der Zeit, als ein konservativeres Element, immer mehr hinter dem Niveau des lateinischen, an italienischen Vorbildern und oft auch in Italien selbst geschulten Klerus zurück. Man dürfte also erwarten, dass die Renaissance für Dalmatien dasselbe wie für Italien sein werde, wo die neue Bewegung trotz allem Bodenständigen ein neues Zeitalter einleitete. Ausserdem gab es in Dalmatien noch einen weiteren Kulturfaktor, welcher der Renaissance



11. Dubrovnik. Rektorenpalast. Detail der Vorhalle

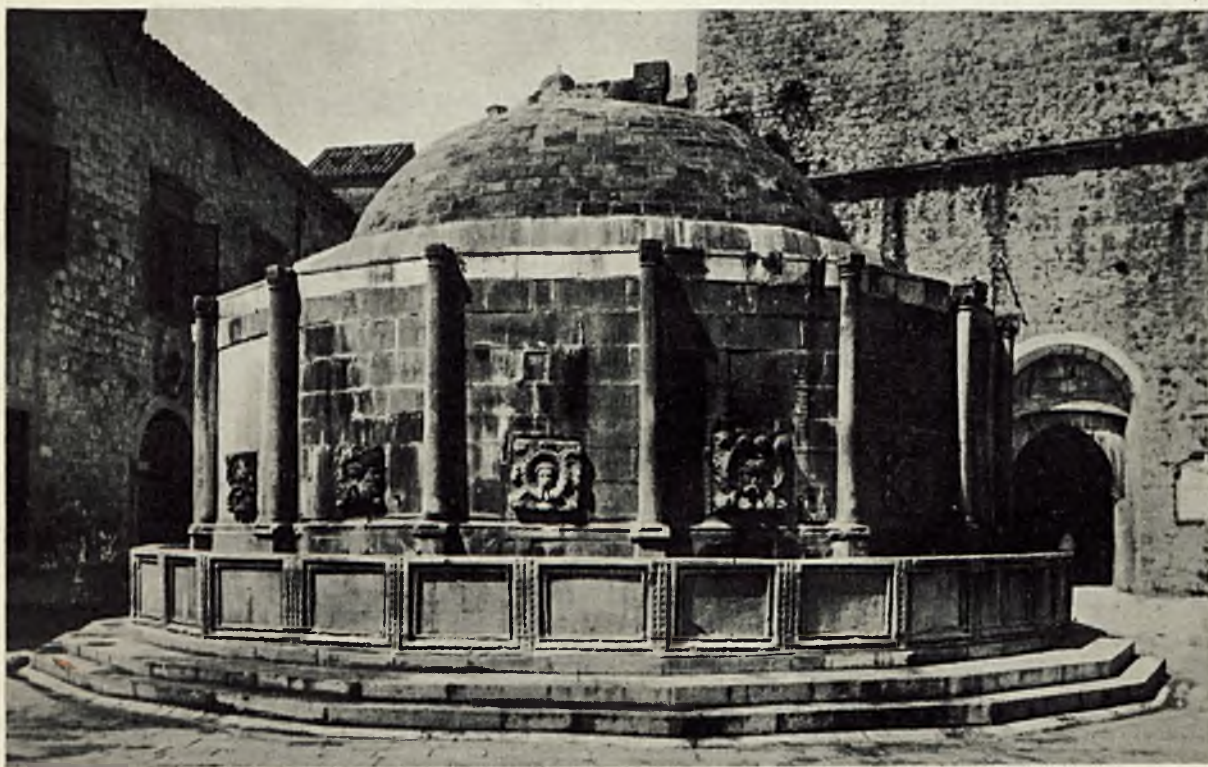
den Weg hätte ebnen sollen, den Humanismus. Man braucht ja nur einige Namen zu nennen: Joannes de Ravenna, ein Schüler Petrarca's, war von 1384 bis 1387 in Dubrovnik Staatsnotar; im XV. Jahrh. waren ebendort Philippus de Diversis aus Lucca und der Grieche Demetrios Chalkokondylas, der erste Herausgeber Homers, tätig; im XVI. Jahrh. wären Marino Becicheme, Daniele Clari, Nascimbene de Nascimbeni, Francesco Serdonato und Camilo Camili zu erwähnen. Das Amt des Sekretärs der Republik wurde oft von berühmten Humanisten, wie z. B. im XV. Jahrh. von Xenofonte Filelfo (gest. 1472) und Bartolomeo Sfondrato u. a. bekleidet. Vertreter des Humanismus gab es aber auch unter gebürtigen Dalmatinern. Unter lateinischen Namen begegnen wir einer Reihe von einheimischen Dichtern: im XV. Jahrh. befinden sich unter den „poetae laureati“ Petar Menčetić aus Dubrovnik und Bernard Pima aus Kotor, um von einer langen Reihe ihrer berühmteren Nachfolger zu schweigen. Alles spricht also dafür, dass das geistige Leben Dalmatiens im XV. und XVI. Jahrh. mit den Verhältnissen in Italien verwandte Züge besessen habe. Woher also jene grossen Unterschiede auf dem Gebiete der Renaissancekunst?

Die Lösung dieser Frage ist vor allem wohl darin zu suchen, dass die Rolle der oben genannten Faktoren ihrer tatsächlichen geschichtlichen und kulturellen Bedeutung gar nicht entspricht. Man darf besonders beim Humanismus nicht vergessen, dass er eine gelehrte, künstliche Strömung bildete und dass sich seine Tätigkeit nur auf ausgewählte Kreise beschränkte — dass sogar in Italien die lateinische Literatur und Dichtung, obzwar hinter ihnen weit zahlreichere und auf stärkere Traditionen gestützte Kreise standen, doch verhältnismässig bald der Literatur in lebendiger Volkssprache weichen mussten. Wie war es damit erst in Dalmatien, wo der Humanismus zwar Ehrfurcht und Bewunderung erweckte, sich aber nicht einmal auf irgendwelche stärkere Institutionen, auf keinen fürstlichen Schutz stützen konnte, und wo er in den adeligen und bürgerlichen, vorwiegend kaufmännischen Gesellschaftskreisen eine fremde Erscheinung bilden musste. Man darf wohl als sicher annehmen, dass diesen Kreisen die lateinische Literatur ziemlich gleichgültig gewesen sei. Sie lebten ihr eigenes konservatives Leben, in dessen geistiger Struktur die neuen, aus Italien kommenden Strömungen nicht viel zu ändern im Stande waren. Dass die glagolitische Literatur, die sich übrigens auf liturgische und erbauliche Themen beschränkte, dabei auch höchstens nur die Rolle eines retardierenden Elements spielen konnte, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Wichtiger als die erwähnten Momente ist die dalmatinische Literatur in serbo-kroatischer Sprache, deren erste Blütezeit gerade in die Renaissanceperiode fällt.

Diese Literatur¹ und nicht die Dichtung des Humanismus wurde zur eigentlichen künstlerischen sprachlichen Ausdruckform der neuen Zeit. Freilich konnte auch dieses Schrifttum, auf welches die Humanisten nur mit Geringschätzung blickten, nicht ohne italienische Muster und Formeln auskommen; schon seine Entstehung selbst ist bis zu einem gewissen Grade auf die Nachahmung der italienischen Poesie in der „lingua volgare“ zurückzuführen. Es ist auch wenig originell und stützt sich auf ältere italienische Vorbilder, was wieder ein bezeichnender Zug des dalmatinischen Konservatismus ist. Mit der Zeit erstarben aber seine eigenen Züge und in verhältnismässig kurzer Zeitspanne erreicht es in ganz

¹ B. Vodnik—V. Jagić, Povijest hrvatske književnosti, I, Zagreb 1913.

Dalmatien eine hohe Blüte. Nun begegnet man in dieser Literatur, wenn auch nur stellenweise, dafür aber gerade in einigen für die Zeit besonders bezeichnenden Werken einem sehr stark ausgebildeten Gefühl für die Tradition, welches zwar in neuer Form auftritt, dabei aber in mancher Beziehung alten Ideeninhalt behält. Es genügt, wenn man erwähnt, wie der kroatische Dichter Marko Marulić (geb. 1450 in Split, gest. 1524), der Verfasser der lateinischen Schriften enzyklopädischen Charakters „De institutione bene vivendi“ und „Evangelistarium“, die in viele Sprachen übersetzt wurden und damals in ganz Europa bekannt waren, als christlicher Denker aufträte, der die durch den Humanismus und die Renaissance hervorgerufene geistige Entzweiung bedauere und nach einer inneren moralischen Erneuerung im Schosse der Kirche verlange. Marulić ist weder Scholastiker noch Mystiker, sondern nur „Enzyklopädist der praktischen christlichen Philosophie, der eine Erneuerung des christlichen Lebens fordert“, aber eben deshalb ist es berechtigt, in ihm einen charakteristischen Vertreter der Ideenrichtungen zu sehen, die damals in Dalmatien herrschten. Er ist unbedingt ein Mensch der Renaissance, doch gehört er zu jenen, die mit der Vergangenheit nicht gebrochen haben, sondern nach ihrer Fortsetzung und nach der Bewahrung ihrer christlichen Werte verlangen und derart über die Renaissance hinweg ein Bindeglied zwischen dem Mittelalter und der katholischen Reform bilden. Von Marulić als kroatischem Dichter des biblischen Epos „Judith“ führt der Weg in analoger Weise zum Gipfelpunkt der dalmatinisch-kroatischen Literatur, zu Gundulić (1588—1638), der nicht nur der Dichter des christlichen Heldenepos „Osman“ und der dramatischen Verherrlichung der Freiheit Dubrovnik's „Dubravka“, sondern auch der Sänger der „Tränen



12. Dubrovnik. Der grosse Brunnen des Onofrio della Cava

des verlorenen Sohnes“ ist, in denen die religiöse Stimmung des katholischen Barocks tiefen Ausdruck findet. In den Renaissanceformen Marulić's deckt sich ihr geistiger Inhalt mit alten Traditionen.

Nicht anders war es auch mit der bildenden Kunst. Zwischen der Gotik Giorgio's da Sebenico und der Renaissance des Nicolò Fiorentino, wie auch zwischen der Malerei der lokalen Meister und der Kunst des Nicolaus Ragusinus besteht keine Kluft. Unter der Oberfläche der Renaissanceformen ist das Mittelalter weiter lebendig geblieben. Und das war der wichtigste Grund, weswegen die dalmatinische Kunst die spätere Entwicklung der italienischen Renaissance nicht mehr mitmachte, während sie die Barockkunst, die in geistiger Hinsicht ihren eigenen, stets lebendigen Tendenzen entsprach, mit Leichtigkeit übernahm.

In den einleitenden Sätzen dieses Aufsatzes ist auf die Wichtigkeit der Frage nach dem Eigenen in der Kunstgeschichte Dalmatiens hingewiesen worden. Dieses Eigene ist sicherlich in volkstümlichen Elementen, soweit sie in der historischen Kunst zum Ausdruck gekommen sind, sowie auch im Zurückgreifen auf Motive der eigenen Vergangenheit, wie man sie in den Denkmälern der Antike vorfand, enthalten. In diesem Sinne ist z. B. die Übernahme ornamentaler Motive des Diokletianspalastes, wie man sie schon in der Kunst der altkroatischen Zeit, in der Romanik, noch häufiger aber in der Renaissancezeit stellenweise feststellen kann, gewiss sehr charakteristisch. Andererseits sind das dennoch vereinzelt Erscheinungen, die für die Gesamtentwicklung der Kunst im Lande von keiner weiteren Bedeutung sind. Das historisch schöpferische Eigene liegt schliesslich doch nur in der Art der Aufnahme und Verarbeitung der aus dem Auslande eindringenden Kunstrichtungen und Vorbildern, die stets nur in eigenem Sinne umgedeutet, den bodenständigen Traditionen angepasst und von dalmatinischen Künstlern zu Typen umgestaltet wurden, die nur noch dalmatinisch sind. Diese typischen Besonderheiten, durch die geographische Lage, die eigene historische Entwicklung und die geistige Einstellung des Landes im Laufe der Jahrhunderte bedingt, sind es, die Dalmatiens Stellung in der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance bestimmen.

O ARCHITEKCIE JANIE ZAORZE I DEKORATORACH KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA I PAWŁA NA ANTOKOLU W WILNIE

napisał

Stanisław LORENTZ (Warszawa)

Nazwiska artystów, którzy stworzyli kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, powszechnie znany dzięki bogactwu rzeźbiarskiej dekoracji wewnątrz, wymienione zostały w literaturze historycznej po raz pierwszy już przed stu laty. Podał je Kraszewski w monografii Wilna, zaczerpując z rękopiśmiennej kroniki kościoła, spiswanej od r. 1668 przez proboszcza antokolskiego, ks. Benedykta Samotulskiego¹.

Do budowy kościoła sprowadzeni zostali, według Kraszewskiego, „zagraniczni mistrze“ i „majstrowie doskonali“: „Plan dawał architekt Jan Zaor, zakładał kościół Frigidianus Luceński



1. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu

Fot. J. Przeworska

budowniczy, do wewnętrznych ozdób dwóch sztukatorów sprowadzono Piotra Peretti z Mediolanu i Jana Chrzyciela Galli z Rzymu; prócz tego X. Samotulski trzech set robotnika z Krakowa zamówił. Przybył także Włoch malarz, Marcin de Alto Monte“. O pracach obu sztukatorów podaje Kraszewski w dalszym ciągu tekstu jeszcze szczegółowsze informacje, a mianowicie, że dopiero w r. 1677 „sprowadzono do inkrustacyj wewnętrznych kościoła Piotra Pretti i Jana Marię Galli, Mediolańczyków, rodem z miasta Como. Brali oni po dwieście czerwonych złotych w rok. Pretti robił postacie ludzi, a Galli kwiaty i arabeski“.

¹ Józef Ignacy Kraszewski, Wilno od początków jego do roku 1750, t. II, Wilno 1841, s. 567—368.

Mimo źródłowego ugruntowania i dość ścisłego przedstawienia historii budowy kościoła, tekst Kraszewskiego budzi pewne wątpliwości. Różnicę w drugim imieniu Galli'ego i odmienną pisownię nazwiska Peretti'ego vel Pretti'ego możnaby tłumaczyć pomyłką pisarską lub drukarską. Mało prawdopodobne wydaje się sprowadzenie jednego z dwóch ściśle z sobą w Wilnie współpracujących sztukatorów z Rzymu, a drugiego z Mediolanu, ale nie jest to wykluczone, jeśli obaj pochodzić mieli z Como.

Narodowości architekta Jana Zaora Kraszewski wyraźnie nie określa, wnosić jednak można, że zaliczyć go należy do grupy sprowadzonych przez hetmana Paca mistrzów zagranicznych. Rola Zaora ograniczyć się miała do sporządzenia projektu, a kierownictwo robót sprawował rzekomo budowniczy Frigidianus vel Frigidianus z Lukki.

Niedomówienia Kraszewskiego wywołały różną interpretację podanych przez niego informacji w późniejszych wzmiankach o kościele św. Piotra i Pawła w Wilnie. Sobieszczański początkowo wywodzi Zaora z Krakowa, opierając się prawdopodobnie na notatce o sprowadzeniu stamtąd do budowy trzystu robotników¹, w późniejszym jednak artykule nazywa go budowniczym z Rzymu². Kirkor wprowadza błędną pisownię nazwiska, transkrybując je fonetycznie, jako nazwisko włoskie, na Caor, a równocześnie nazwisko Galli w dziwaczny sposób przekształcając na Halli³. Nikt z piszących po Kraszewskim o kościele antokolskim nie sięgnął do materiałów archiwalnych, to też nasuwające się wątpliwości nie mogły znaleźć wyjaśnienia.

Osobę Jana Zaora i działalność jego w Wilnie pozwalają nieco wyraźniej zarysować zapiski w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa⁴ oraz nieznanne Kraszewskiemu rachunki budowy kościoła św. Piotra i Pawła, prowadzone od r. 1666 do początku r. 1676 przez ks. Samotulskiego⁵. Z obu źródeł wynika niezbicie, że Zaor był Polakiem, mieszczaninem krakowskim, a jeśli nawet — jak wskazywałoby brzmienie nazwiska — pochodzenie jego było cudzoziemskie, to w każdym razie proces polonizacji nastąpić musiał w poprzednich pokoleniach.

O działalności budowlanej Zaora w Krakowie nie posiadamy żadnych wiadomości, choć stwierdzić możemy z całą pewnością, że zamieszkiwał tu stale od r. 1655 do początków czerwca 1668 r., gdy wyjechał do Wilna⁶. Na zimowe miesiące, od listopada 1668 r. do

¹ Franciszek Maksymilian Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. II, Warszawa 1850, s. 87.

² Tenże, *Wnętrze kościoła św. Piotra i Pawła w Wilnie* (Tygodnik Ilustrowany, r. 1877, nr. 75, s. 512).

³ Jan ze Śliwina [Kirkor], *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach*, Wilno 1856, s. 147.

⁴ Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Akta depozytowe Nr. 496 i Akta Kazimierskie Nr. 416.

⁵ Uniwersytecka Biblioteka Publiczna, dział rękopisów Nr. A — 2446: Regestra wydatku pieniędzy, które się brały od Jaśnie Wielmożnego Igmci Pana kasztelana wileńskiego hetmana wielkiego w. x. Lit., na postanowienie cegielni, pieców, i innych do budynku należytości, na murowanie kościoła i pałaców Iłmci, według percepty w inszej xiędze opisanej, przez mię xdzę Benedykta Samotulskiego Canon: Regul: Proboszcza w Wilnie na Antokolu. — Rękopis ten dalej cytować będę jako Regestra.

Regestra zawierają w pierwszej części szczegółowe rachunki z lat 1666—1676, a na ostatnich kartach księgi rachunki z lat 1684—1688.

Rachunki ks. Samotulskiego wykorzystał ks. dr Piotr Śledziewski w pracy o kompozycji ikonograficznej dekoracji kościoła św. Piotra i Pawła (w druku). Krótką wiadomość o tych rachunkach podał ks. dr Śledziewski w wileńskim czasopiśmie „Słowo“ z dn. 22. I. 1954 r.

⁶ Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Akta depozytowe Nr. 496: Regestrum pro inscribendis discipulis artificii muratorum et stammationum studio & diligentia dni Joannis Wieloch protume senioris contubernii... comparatum, s. 458—448. Zapiski, dotyczące wyzwoliny przez Jana Zaora uczniów w latach 1655—1667.

kwietnia 1669 r., powraca Zaor do Krakowa, sezon budowlany 1669 r. spędza znów w Wilnie, w połowie października tegoż roku ponownie udaje się do Krakowa, a od końca maja 1670 r. przebywa stale w Wilnie do połowy października 1671 r. Ostatnia wiadomość o Zaorze pochodzi z lutego 1675 r. i świadczy, że przebywał już wówczas w Krakowie¹.

Pisownia nazwiska jest niejednolita. W cytowanych wyżej aktach krakowskich notowany jest jako Zaor, Zaör, Zaur, a nawet Zaorowicz², w Regestrach wileńskich — jako Zaor i Zahor,

sam podpisuje się na testamencie z r. 1670 — Zaor³. Testament ten spisany został przed zamierzonym wyjazdem na czas dłuższy do Wilna, a w związku z częstymi widocznymi wyjazdami z Krakowa, jak wynikałoby z wstępnej formuły: „A iż żaden człowiek nimoże czasu ani godziny śmierci swojej wiedzieć i gdzie go zapaść może, dlatego ja bywszy zdrowy na ciele i na umyśle a iż też rzemiosło moje jest niebezpieczne, gdyż muszę często jachać w drogę a nie wiem, co mię może w niej potkać, dlatego ten testament napisałem i rozporządziłem domostwo moje, żonkę i dziatki żeby po mojej śmierci niebeło praw nijakich ale aby się według mojego rozporządzenia sprawowali“.

Jak wynika z dalszego tekstu testamentu, Zaor posiadał w Krakowie na Kazimierzu kamienicę, przez niego samego wymurowaną, która kosztowała go trzy tysiące złotych. Z trzech jego córek najstarsza Zofia zamężna była za jakimś Łukaszem, średnia Anna była dorosła, lecz niezamężna, najmłodsza Magdalena była jeszcze małoletnia. Jeden z braci Jana Zaora był księdzem, drugi brat, imieniem Franciszek, jest niewątpliwie identyczny z budowniczym krakowskim, Franciszkiem Zauro, który zaprojektował i wznosił w r. 1671 kaplicę św. Pawła fundacji Denhoffów w kościele OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie⁴. W rejestrze wpisów uczniów murarskich znajdujemy o nim liczne wzmianki w latach 1659—1674 (Franciszek Zaor, Zaör, Zaur), pod datą 5 IV 1660 nazwany jest Zaorowiczem, a w r. 1674 — przysiężnikiem stradomskim, bratem cechowym murarzem i mieszczaninem krakowskim⁵. Dla córki jego Halszki czyni Jan Zaor niewielki zapis. Tenże regest zawiera



2. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu

Fot. E. Zdanowski

¹ Terminy pobytu w Wilnie i wyjazdów do Krakowa zostały ustalone na podstawie szczegółowych zapisków w Regestrach ks. Samotulskiego.

² Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Akta depozytowe Nr. 496, j. w.: dn. 7 VII 1658 zapisany jako Jan Zaorowicz, dn. 14 VIII 1667 — jako Jan Zaör brat cechowy mularz i mieszczanin krakowski.

³ Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Akta Kazimierskie Nr. 416.

⁴ Michał Baliński, Pielgrzymka do Jasnej Góry w Częstochowie, Warszawa 1846, s. 505.

⁵ Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Akta depozytowe Nr. 496, j. w.

wzmianki o innych jeszcze członkach rozgałęzionej rodziny Zaorów, wskazujące na ich zatrudnienie również w rzemiośle murarskim: mieszczanin mularz krakowski Stanisław Zaor wymieniony jest w r. 1663 i 1668, a Jan, syn wdowy Zaurowej, zapisany zostaje na ucznia murarskiego w r. 1674.

Niewątpliwie dalsze badania pozwolą wyjaśnić, jaki zakres objęła architektoniczna działalność Jana Zaora na terenie Krakowa i jego okolic. Był on architektem i budowniczym a podejmował się również ogólnego kierownictwa robót, jak świadczy następujące zarządzenie, zawarte w testamencie: „Księgi, które należą do fabryk jeżeli się trafi zięć, który by się tym bawił albo mu potrzebne były, tedy przy nim zostać mogą; tych ksiąg jest pietnaście wszakże te księgi nimają być ruszane aże Magdalena pójdzie za mąż, jeżeli się jej trafi albo złotnik albo mularz albo snycerz, żeby się im zgodziły tedy ich sobie mają podzielić ci dwa zięciowie“.

Widocznie Zaor cieszyć się musiał jako architekt dużym uznaniem, skoro w r. 1666 lub najpóźniej 1667 powierzył mu hetman Michał Kazimierz Pac zaprojektowanie monumentalnego kościoła, który postanowił wzniesić na miejscu dawnego drewnianego p. w. św. Piotra i Pawła dla kanoników regularnych na Antokolu w Wilnie. Drewniany model kościoła wykonał Zaor w Krakowie i w czerwcu 1668 r. przywiózł do Wilna¹. Odtąd sprawuje osobiście kierownictwo robót przy zaprojektowanej budowie do połowy października 1671 r., z przerwami tylko w sezonach zimowych r. 1668/69 i 1669/70, które spędza w Krakowie. Pod jego bezpośrednim kierunkiem założono w r. 1668 i 1669 fundamenty, w r. 1670 wyprowadzono mury, a w r. 1671 podjęto budowę sklepień. Do trudnego zadania wzniesienia kopuły rozpoczęto przygotowywać się widocznie już w jesieni 1671 r., skoro w listopadzie tego roku zarządzono odrysowanie „kopuły brzeskiej“ — nieoznaczonego bliżej w rachunkach kościoła². Budowa kopuły kościoła św. Piotra i Pawła trwała dość długo, w Regestrach ks. Samotulskiego znajdujemy liczne zapisy o wydatkach na rusztowanie podkopułowe w ciągu r. 1672 i 1673, wymurowano ją więc albo w r. 1674, albo nawet w r. 1675. O późniejszej przebudowie kopuły, która według Kraszewskiego nie podobała się fundatorowi, rachunki żadnej wzmianki nie zawierają³ (ryc. 1 i 2).

¹ Uniwersytecka Biblioteka Publiczna w Wilnie, dział rękopisów Nr. A—2446, Regestra, j. w. — 24 VI 1668: Za model drzewiany Kościoła zł 300. Od podwyższenia pałuba na model z Krakowa stalmachowi zł 6, Za dwa koła dzwoniaste z okowaniem do tego pałubka zł 10, Za szufliade do modelu na droge...

² Uniwersytecka Biblioteka Publiczna w Wilnie, Regestra j. w. — 19 XI 1671. Oznaczyć kościoła obecnie nie udało się, gdyż przy budowie twierdzy w Brześciu w r. 1832 część gmachów kościelnych zburzono, a pozostałe gruntownie przekształcono.

³ Kraszewski w cytowanej wyżej monografii Wilna na s. 367 wspomina o sprowadzeniu przez ks. Samotulskiego do Ludowy kościoła trzystu robotników z Krakowa. Liczba ta jest niepomiarne przesadzona. W rzeczywistości Zaor przywiózł z sobą z Krakowa do Wilna majstra murarskiego Gabriela, a potem za jego pośrednictwem sprowadzał również z Krakowa czeladników murarskich. Liczba ich w r. 1669 wynosiła ośmiu, jak wskazuje zapisek w Regestrach pod datą 18 IV 1669 r.: Towarzyszom mularskim krakowskim, którzy z Krakowa przyjachali... Zaraz dano na robotę na czterech do kościoła a czterem do kamienicy.

Równocześnie pracowali przy budowie kościoła i murarze wileńscy; w lipcu 1669 r. murarzy krakowskich zatrudniał ks. Samotulski 5, a wileńskich — 5.

Dn. 24 IV 1669 r. zanotowano w Regestrach, że Gabriel przywiózł ze Słonima rzeczy i przybory murarskie, które tam były zostawione. Najprawdopodobniej sprowadzono więc również grupę murarzy, pracujących poprzednio przy budowie murowanego kościoła pp. bernardynek w Słonimie, który właśnie w tym czasie już wykończono. Daty budowy tego kościoła w rękopiśmiennej kronice, założonej w r. 1766, przechowywanej w archiwum klasztoru ss. niepokalanek w Słonimie: Zgromadzenie wszystkich dokumentów klasztorowi WW. Panien Bernardynek Słonimskich... od roku 1644. fundowanych służące... s. 40, 203.

Ostatnią regularną wypłatę na rzecz Zaora zanotowano w rachunkach budowy pod datą 14 X 1671: „Panu Zaorowi salarium jego jakoby za półroczne ostatek zł. 137 gr. 7 1/2“¹. Nazwisko jego spotykamy później tylko jeszcze raz pod datą 5 II 1675, gdy zapisano przesłanie do Krakowa 2 czerwonych złotych „względem odrysowania kaplicy spodniej i sklepienia onej“. Nasuwa się pytanie, czy wnosić stąd mamy, że Zaor od końca 1671 r. przestał osobiście sprawować kierownictwo robót. Byłoby to o tyle niezrozumiałe, że właśnie w r. 1672 rozpoczęto budowę kopuły, a nie znajdujemy w rachunkach nazwiska innego kierownika robót. Budowniczy Frigidianus, któremu Kraszewski przypisuje zakładanie kościoła, nie jest w ogóle w Regestrach wymieniony ani w okresie fundowania gmachu, ani później w toku budowy i w każdym razie do początków r. 1676, gdy urywają się drobiazgowo

prorowadzone przez ks. Samotulskiego rachunki, przy wznoszeniu antokolskiego kościoła nie współpracował. Jeśli więc istotnie budowniczy tego nazwiska sprowadzony był przez hetmana Paca do Wilna, to chyba dopiero w r. 1677 wespół z grupą włoskich sztukatorów.

Ogólnikowa wzmianka, zapisana w Regestrach, pozwala wysunąć przypuszczenie, że Zaor wczesną wiosną r. 1672 ponownie przyjechał na Litwę, albo może nawet w ogóle w jesieni 1671 r. do Krakowa nie powracał. Mianowicie zanotował ks. Samotulski dn. 4 V 1672 r. wypłatę „kursorowi z listami do Kowna do kamedułów dla architekta“. Siedzibą kamedułów kowieńskich było Pożajście, odległe od Kowna o 9 km., adresatem, określonym przez ks. Samotulskiego tylko mianem architekta, jest najprawdopodobniej Jan Zaor.

Budowę murowanego kościoła w Pożajściu, ufundowanego przez kanclerza W. Ks. L. Krzysztofa Zygmunta Paca, rozpoczęto w tym samym czasie, co kościoła antokolskiego w Wilnie, wznoszonego kosztem bliskiego krewnego kanclerza — hetmana W. Ks. L. Michała Kazimierza Paca. Kamień węgielny założono w Pożajściu dn. 20 listopada 1667 r., ukończono gmach kościoła w surowym stanie w r. 1674. Zaprojektować miał kościół włoski architekt Lodovico Fredo, o którym brak źródłowych wiadomości. Według miejscowej tradycji, Fredo z niewiadomych przyczyn budowy nie dokończył i sam wstąpił do zakonu kamedułów w Pożajściu, według innej tradycji jeden z architektów kościoła pożajskiego — nazwisko



5. Pożajście. Kościół Kamedułów

Fot. B. Zdanowska

¹ Ze zsumowania wypłat, dokonanych Zaorowi od r. 1668 do r. 1671 wynika, że prócz 500 zł. za model kościoła pobrał on w tym okresie 2.519 zł. za kierownictwo robót.



4. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła. Posąg św. Augustyna wykonany w r. 1674 przez sztukatora Nowotnego
Fot. E. Zdanowski

Zaora, świadczy honorarium, które otrzymał w lutym 1676 r. za projekt „kaplicy spodniej“. Rola Zaora w Pożajściu, jeśli istotnie został tam powołany, ograniczała się prawdopodobnie do działalności o charakterze budowlanym w ramach projektu architektonicznego, który sporządził Lodovico Fredo.

Materiały do biografii i działalności na Litwie architekta Jana Zaora uzupełnić na razie można tylko jednym jeszcze przyczynkiem. W tytule rejestrów wydatku pieniędzy, pobieranych przez ks. Samotulskiego od hetmana Paca, wyszczególniono, że przeznaczone były „na murowanie kościoła, i pałaców Imci“, a potwierdzenie tego znajdujemy we wzmiance z dn. 18 IV 1669 r. o wyznaczeniu 4 murarzy spośród sprowadzonych z Krakowa do budowy kamienicy. W testamencie z r. 1675 wspomina Pac o nabyciu od Bursy Ambrożyńskiej kamienicy w rynku, przylegającej do kamienicy, którą już dawniej posiadał, i przebudowie ich obu dla scalenia, oraz o wystawieniu „noviter“ budynku, przylegającego do

Fredy nie jest wymienione, — nie mogąc rozwiązać problemu zasklepienia sześciobocznej kopuły kościoła, z rozpaczy odebrał sobie życie¹.

Jeśli przypuścić, że tradycyjnie przekazane informacje o trudnościach budowlanych nie są pozbawione podstaw i przy tym, że istotnie do Zaora odnosi się wyżej cytowana notatka ks. Samotulskiego, oraz jeśli zestawić datę ukończenia kościoła w Pożajściu — r. 1674, z datą archiwalnie stwierdzonego pobytu Zaora w Krakowie w początku r. 1675, to wysunąć można przypuszczenie o współpracy jego przy budowie pożajskiego kościoła w latach 1672—1674. Wydaje się to prawdopodobne, że do pokonania trudności z zasklepieniem kościoła, czy tylko kopuły (ryc. 3), powołano architekta, który projektował i również już wznosił kościół kopułowy, znajdował się w tym czasie w Wilnie w niedużej odległości od Pożajścia, a pracował dla krewnego fundatora kościoła pożajskiego. Zaor, podejmując prace dla kanclerza Krzysztofa Paca i otrzymując od niego stałą pensję, mógł doglądać budowy kościoła wileńskiego za specjalnym wynagrodzeniem, którego nie notowano w rejestrze bieżących wydatków. Że i nadal architektoniczny kierunek prac przy budowie kościoła św. Piotra i Pawła spoczywał w ręku

¹ Ludwik Zarewicz. Zakon Kamedułów... w Polsce i Litwie, Kraków 1871, s. 41, 45. — Władysław Syrokomla, Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna, t. II, Wilno, s. 145.

² H. Kairiūkštyte-Jacyniene, Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen, Kaunas 1928, s. 19, 27, 51, 80.

„wielkiej kamienicy“, stanowiącej również jego własność, a sąsiadującej z kamienicą, zakupioną od Bursy¹. Ponieważ przebudowa i rozbudowa kamienic na rynku wileńskim, zwanych pewnie pałacem lub pałacami, wypada mniej więcej na lata pobytu w Wilnie Zaora, jemu prawdopodobnie powierzono sporządzenie projektów, a może i kierownictwo robót.

Regestra ks. Samotulskiego pozwalają nie tylko określić rolę Zaora przy budowie kościoła św. Piotra i Pawła, ale również oświetlić historię pierwotnej zewnętrznej dekoracji rzeźbiarskiej gmachu z lat 1671—1675. Jak wynika ze szczegółowych zapisków rachunkowych, fundator początkowo zamierzał zatrudnić przy dekoracji kościoła artystów krajowych, bądź już na Litwie pracujących, a dopiero wtedy, gdy przekonał się, że rezultaty ich pracy są niedostateczne, zdecydował się na sprowadzenie artystów włoskich.

W r. 1671 zaangażowano niejakiego Suchara, który wykonać miał dla umieszczenia na fasadzie figury św. Piotra i Pawła, każdą po 65 zł., i „siedmiu Aniołów“². Suchar pracował od czerwca do października, widocznie jednak nie wywiązał się z zamówienia, skoro pobrał w ciągu tego czasu tylko 100 zł., a w roku następnym identyczne zamówienie otrzymał sztukator, zwany Brabantem³. Brabant zlecenie wykonał w ciągu półtora roku, od kwietnia 1672 do września 1673 r., za posągi pobierać miał po 70 zł., łącznie otrzymał 400 zł. Dalszą dekorację rzeźbiarską fasady powierzono sztukatorowi Nowotnemu⁴, który w czasie od marca do listopada 1674 r. wykonał rzeźbę Boga Ojca, posągi św. św.: Michała, Kazimierza, Wacława, Floriana, Rafała i Gabriela oraz św. Augustyna i bł. Stanisława Kazimierczyka, biorąc za posąg po 60 zł., razem w ciągu roku zł. 451. W listopadzie 1674 r. następuje znów zmiana sztukatora i zaangażowany zostaje niejaki Hans, zwany też Ansem lub Janem.⁵ Wykonywa on wizerunek Najświętszej Marii Panny, umieszczony na fasadzie „nad dachem“, posągi na szczyt nad prezbiterium i aniołka do zakrystii, a ponadto kapitele fasady, za co w okresie od listopada 1674 do grudnia 1675 r. wypłacono mu 442 zł. Szkice posągów sporządzał dla sztukatora Hansa wileński malarz Jan Szreyter⁶, o którym skądinąd wiemy, że w r. 1646 wy-



5. Wilno, Kościół św. Piotra i Pawła. Posąg bł. Stanisława Kazimierczyka, wykonany w r. 1674 przez sztukatora Nowotnego
Fot. E. Zdanowski

¹ Wizerunki i roztrząsania naukowe, Poczec nowy drugi, t. XVIII, Wilno 1840, Testament Michała Paca, s. 68, 71.

² Uniwersytecka Biblioteka Publiczna w Wilnie, Regestra, j. w. — 13 VI 1671: Sucharowi, z którym się postanowił kontrakt na robienie osób z gliny dziewięciu, siedmiu aniołów a znowu zaś Piotr S. z Pawłem S., które mają być na facjacie kościelnej osoba każda po zł. 65...

³ Tamże, 29 IV 1672: Z Brabantem zmówiło się od osoby, które mają być na facjacie po zł. 70...

⁴ Tamże, 26 V 1674: Snycerzowi Nowotnemu, z którym się zmówiła robota, to jest dwa posągi z gliny na facjacie od osoby po zł. 60...

⁵ Tamże, 15 XII 1674: Snycerzowi Hansowi za robotę osób...

⁶ Tamże, 16 XI 1674: Szreyterowi malarzowi od rysowania osób dla sztukatora zł. 3.



6. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła. Marmurowy portal boczny, wykonany w l. 1674–75 przez kamieniarza Rudolfa
Fot. E. Zdanowski

Również w latach 1674—1675 wykonane były dwa marmurowe portale w zewnętrznych ścianach kościoła przy ramionach transeptu, kiedyś prowadzące do naw bocznych, dziś zamurowane i zużytkowane jako obramienia pomników grobowych (ryc. 6). Wykuł je „Rudolph kamienik”³, z którym dn. 13 XI 1675 r. zawarto umowę na wykonanie jeszcze „ganku nad wrotami kościelnymi na facjacie jako ma być ganek za Złoty dwadzieścia cztery”. Umowy tej nie dopełniono i już w ogóle marmurowej balustrady nad portalem nie wystawiono.

¹ Józef Jodkowski, Grodno, Wilno 1923, s. 97.

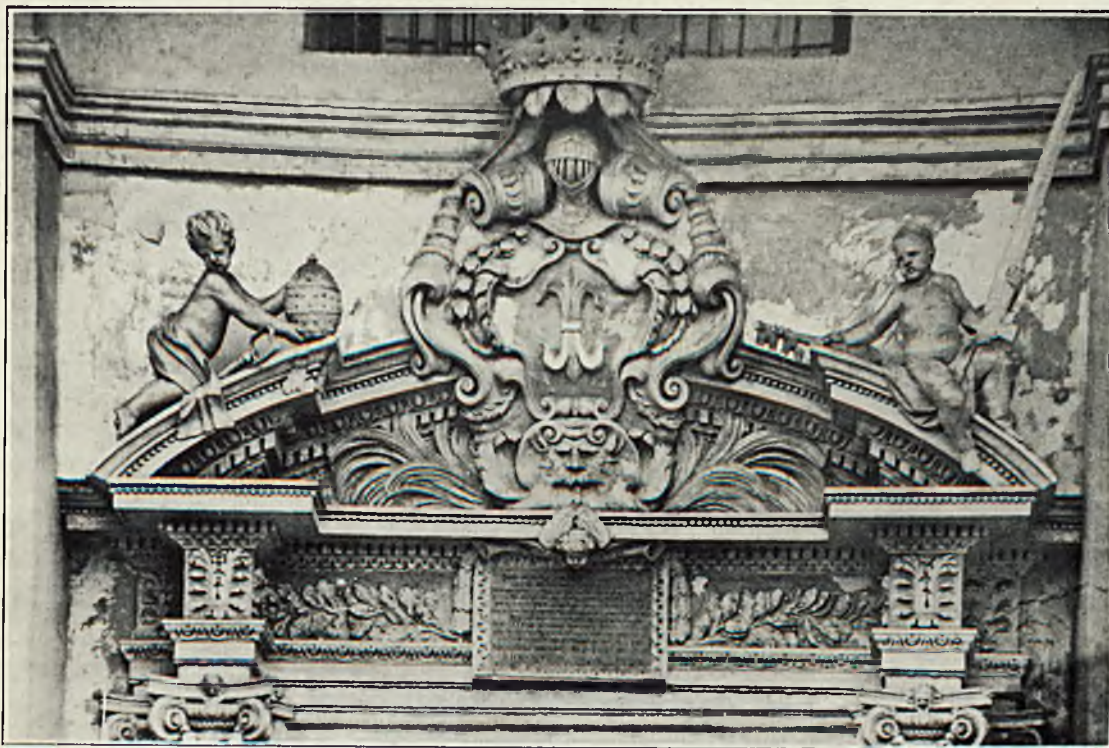
² Stanisław Lorentz, Konserwacja wnętrza kościoła Ostrobramskiego w Wilnie (Ochrona zabytków sztuki z. 1—4, cz. I, Warszawa 1930—1931, s. 215).

³ Uniwersytecka Biblioteka Publiczna w Wilnie, Regestra, j. w. — 29 X 1674: Z Rudolphem kamienikiem zmówiło się ode drzwi zł. 300.

Zegary do kościoła, chorągiew z blachy miedzianej do posągu św. Michała oraz lilie z żelaza do posągów św. Kazimierza, arch. Gabriela i bł. Stanisława Kazimierczyka wykonał wileński zegarmistrz Aleksander Helman (Regestra — 30 VII 1668, 8 XI 1668, 8 VI 1672, 1 X 1674, 8 I 1675, 7 VI 1675, 20 VIII 1675). Dzwony zegarowe odlewał wileński ludwisarz Jan Delamars (Regestra — 26 X 1668, 7 XI 1668). O Helmanie por. Michał Brensztejn, Zegarmistrzostwo wileńskie w wiekach XVI i XVII (Ateneum Wileńskie, R. I, Wilno 1923, s. 32—33), o Delamarsie por. M. Brensztejn, Zarys dziejów ludwisarstwa na ziemiach b. wielkiego księstwa litewskiego, Wilno 1924, s. 55.

malował cykl obrazów do kościoła pp. brygidek w Grodnie, do dziś na miejscu zachowanych¹. Obraz jego pędzla z r. 1641 znajdował się niegdyś w wileńskim kościele św. Teresy².

Fasadę kościoła przyozdobiono więc pierwotnie bardzo obficie rzeźbami. Niezwykłym i dziwacznym pomysłem było nie tylko pozłocenie, posrebrzenie i odmalowanie wykonanych z blachy miedzianej koron, nimbów, skrzydeł, chorągwi i atrybutów Świętych, ale również całkowite czy może tylko częściowe polichromowanie figur. Dekoracja ta została zdyskwalifikowana, miejscowym sztukatorom nie powierzono już ozdobienia wnętrza kościoła, a przybyli później artyści włoscy nadmiar rzeźb usunęli. Zachowano tylko posągi św. Augustyna (ryc. 4) i bł. Stanisława Kazimierczyka (ryc. 5) w niszach pierwszego piętra fasady wraz z parami aniołków, podtrzymujących nad św. Augustynem infułę, a nad bł. Stanisławem Kazimierczykiem biret kanoników regularnych — wykonane przez sztukatora Nowotnego w r. 1674, i w nadstawie tympanonu płaskorzeźbę Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem — dzieło sztukatora Hansa z r. 1675. Ostały się też wymodelowane przez Hansa kapitele kolumn i pilastrów na fasadzie (ryc. 10).



7. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła. Fragment portalu, wykonanego między rokiem 1677 i 1684 przez
sztukatorów włoskich Fot. E. Zdanowski

Po nieudanych próbach miejscowych sztukatorów — świadectwem ich nieudolności są rzeźby Nowotnego — przybywają w r. 1677 znani nam z nazwiska Peretti i Galli, niewątpliwie na czele dużej grupy włoskich sztukatorów. Ich dziełem jest wewnętrzna dekoracja rzeźbiarska kościoła wraz z zakrystią i skarbczykiem. Na zewnątrz wykonali tylko główny portal, w którym po obu stronach kartusza z „Gozdawą“ Paców umieścili w ręku aniołków klucze i miecz, atrybuty św. Piotra i Pawła, pod których wezwaniem kościół został wzniesiony (ryc. 7). Z fasady usunięto posągi obu apostołów, wykonane w r. 1672—73 przez Brabanta, i większość rzeźb Nowotnego z r. 1674, a ze szczytu nad prezbiterium — rzeźby Hansa, umieszczone w r. 1675.

Podniesione na wstępie niedokładności Kraszewskiego w pisowni imienia Galli’ego i nazwiska Peretti’ego na razie muszą pozostać niewyjaśnione. Rękopiśmiennej kroniki ks. Samotulskiego i rachunków budowy kościoła z lat 1677—1684 nie udało się odszukać i tylko wzmianki w popularnym przewodniku po kościele¹ wskazują, że jednak istnieją jeszcze oba rękopisy lub przynajmniej jeden z nich. Znajdujemy mianowicie w tym przewodniku kilka informacji o kolejności prac budowlanych i sztukatorskich, których nie zawiera monografia Kraszewskiego. Pierwsze nabożeństwo miało odbyć się w ukończonym już prezbiterium w r. 1675, kopułę wybudowano rzekomo w r. 1676 — może jest to raczej data przebudowy, o której

¹ Przewodnik Hagiograficzny po kościele Antokolskim na pamiątkę Antokolanom skreślił ich X. Pleban [ks. kan. Zawadzki], [Wilno, bez daty], s. 44. Według oświadczenia autora przewodnika archiwum kościelne nie posiada obecnie żadnych materiałów archiwalnych, dotyczących budowy kościoła, a daty wykonania sztukaterii zaczerpnął ze swych dawniejszych notatek, nie pamięta jednak, na podstawie jakich źródeł je sporządził.



8. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła. Upadek Szymona Maga — fresk M. A. Palloniego na sklepieniu nawy głównej Fot. E. Zdanowski

wspomina Kraszewski, sztukaterie w kopule wykonano podobno w r. 1679, w kaplicy św. Rycerzy i Pięciu Ran Chrystusowych oraz w lewym ramieniu transeptu (tzw. kaplica Matki Boskiej Łaskawej) — w r. 1680, w kaplicy św. Urszuli — w r. 1681, sztukaterie architrawu — w r. 1683.

Według Kraszewskiego artyści włoscy wyjechali z Wilna w listopadzie 1684 r. po ukończeniu wszystkich prac. Możliwe, że zatrudniono ich jednak nadal w Polsce lub na Litwie. Wymaga wyjaśnienia, czy w kilka lat później, około r. 1690, nie powołano ich do dekorowania kaplicy św. Kazimierza w katedrze wileńskiej, gdzie spotykamy identyczne motywy i odnajdujemy pokrewne opracowanie formalne sztukaterii.

Że część zespołu sztukatorów antokolskich pozostała na Litwie, świadczy wewnętrzna dekoracja kościoła w Michaliszkach, wykonana przez ostatnich członków grupy włoskiej. Czołowi artyści, Peretti i Galli, przy dekoracji michaliskiego kościoła nie współpracowali, rzeźby i płaskorzeźby są dziełem rzemieślniczym, wzorowanym na dekoracji kościoła wileńskiego. Uderza to zwłaszcza w posągach apostołów i świętych. Przy filarach w prezbiterium umieszczono figury św. Piotra i Pawła, św. Andrzeja i Jakuba Młodszeo, przy filarach nawy — św. Jana, Tomasza, Bartłomieja i Jakuba Starszego, a przy wejściu pod chórem — św. Szczepana i Wawrzyńca. Ściany boczne pierwszego przęsła nawy przy prezbiterium zdobią płaskorzeźby: Maria Magdalena namaszczająca stopy Chrystusa i Chrzest Chrystusa w Jordanie, ściany w prezbiterium nad drzwiami do zakrystii i do skarbczyka udekorowano sztukateriami o motywach roślinnych, ujmujących kartusze, podtrzymywane przez putty. Ponadto również z białego stiuku wykonane są wszystkie ołtarze, a więc: wielki ołtarz



9. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła. Spotkanie Chrystusa ze św. Piotrem — fresk M. A. Palloniego na sklepieniu nawy głównej Fot. E. Zdanowski

z Chrystusem na krzyżu w kształcie rozrośniętego winnego drzewa oraz obok z posągami św. Jana Chrzciciela i św. Łukasza z wizerunkiem Matki Boskiej — ołtarze Matki Boskiej Różańcowej i św. Anny w nawie po obu stronach prezbiterium i ołtarze św. Szymona Judy, św. Antoniego, św. Augustyna i Niepokalanego Poczęcia N. M. P. między filarami przy ścianach bocznych nawy.

W archiwum kościelnym nie zachowały się zapiski, dotyczące historii budowy i dekoracji kościoła, istnieć jednak musiały jeszcze w połowie XIX w. i z nich zaczerpnął prawdopodobnie K. Tyszkiewicz nazwisko architekta, skądinąd znane jako nazwisko malarza flamandzkiego: Pens, i rzeźbiarza włoskiego: Perti — obaj według Tyszkiewicza pochodzić mieli z Florencji¹. Nazwisko architekta znajduje potwierdzenie we wzmiance archiwalnej z r. 1774 o architekcie Józefie Fontanim, urodzonym z Pensówny². Perti niewątpliwie nie jest indentychny z Perettim. Może jest to skrót nazwiska, ale w takim razie odnosi się nie do kierownika zespołu, lecz chyba jego krewnego, uczestniczącego w grupie sztukatorów antokolskich.

W monografii Wilna Kraszewskiego spotykamy jeszcze jedno nazwisko: malarza, Marcina de Alto Monte, jako autora fresków w kościele św. Piotra i Pawła. Wiadomość tę potraktować

¹ Konstanty Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi*, Drezno 1871, s. 130. Archiwum kościelne posiada obecnie tylko akty od połowy XIX w. — najdawniejszy inwentarz z r. 1845, wizytację — z r. 1846.

² Archiwum Państwowe w Wilnie, Archiwum Akt Dawnych, Nr 4756, Księga aktowa wileńskiego sądu grodzkiego z r. 1744, s. 917 — wymieniony architekt JKMci Józef Fontani wraz z małżonką, jako właściciele kamienicy na ul. Zamkowej. — Tamże, Nr. 5231, *Protocollum causarum iudicialiarum Nobilis Officii Consularis Vilmensis...* Pro Anno 1774, s. 79 — wymieniony Józef Fontani, urodzony z Pensówny, jako dziedzic kamienicy Bałtusznicki Cech, później Pensowskiej i Zgirskich. Na te zapiski zwrócił mi uwagę p. Euzebiusz Łopaciński z Wilna.

możemy tylko jako bezpodstawny domysł, który należy całkowicie wykluczyć. Twórcą fresków jest najprawdopodobniej florentczyk Michelangelo Palloni, który około r. 1674 przybyć miał do Polski. Data przyjazdu artysty nie jest ściśle ustalona, możnaby więc wysunąć też przypuszczenie, że sprowadzony został przez hetmana Paca razem z Perettim i Gallim. Właśnie portret z r. 1677 Michała Kazimierza Paca, fundatora wileńskiego kościoła, zanotowano jako najwcześniejszą znaną pracę Palloniego w Polsce¹. Nie jest to jednak, jak sądzićby można, ten portret, który znajduje się w prezbiterium kościoła św. Piotra i Pawła nad wejściem do zakrystii. Wileński portret, przedstawiający hetmana w całej postaci, stojącego pod namiotem, z buławą w ręku na tle bitwy Chocimskiej, wykonany został już po jego śmierci w r. 1691, jak wskazuje data, unieszczona w lewym rogu u dołu obrazu.

Natomiast na rzecz Palloni'ego zapisać możemy wszystkie malowidła sklepienne; są to: na sklepieniu nawy głównej — Strącenie Szymona Maga (ryc. 8) i Spotkanie Chrystusa ze św. Piotrem (ryc. 9), na sklepieniu nad chórem muzycznym — Sen św. Piotra, Uzdrowienie chromego przed bramą świątyni jerozolimskiej i Wyprowadzenie św. Piotra przez anioła z więzienia, na sklepieniu zakrystii — Chrystus Pan, ratujący tonącego św. Piotra, i na sklepieniu skarbczyka — Wizja bł. Stanisława Kazimierczyka, któremu ukazuje się Chrystus z Matką Boską, św. Augustynem, św. Moniką i św. Kazimierzem. Nie wdając się w szczegółową analizę, wskazać można uderzające pokrewieństwo typu głów brodatych starców, przedstawianych w silnym skrócie, w kościele wileńskim i kościele pozańskim, fresku ze sceną Ofiary Abrahama w zakrystii kaplicy po-misjonarskiej w Łowiczu z freskami na sklepieniu nawy głównej kościoła św. Piotra i Pawła oraz postaci bł. Stanisława Kazimierczyka w skarbczyku kościoła antokolskiego z postacią św. Karola Boromeusza w scenie Glorifikacji i Wniebowzięcia w kaplicy łowickiej.

Nazwisko Palloni'ego, podobnie jak Zaora, łączy wspaniałe fundacje obu Paców. Prawdopodobnie bezpośrednio po ukończeniu malowideł w kościele wileńskim a przed powrotem do Warszawy, gdzie znajdował się już w r. 1684, wykonał Palloni w Pozańściu obraz olejny Ukrzyżowania i cykl fresków a może również portrety olejne fundatorów, obecnie przechowywane w Galerii Čiurlionisa w Kownie.²

Dzieje budowy i rzeźbiarsko-malarskiej dekoracji kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie świadczą, z jak różnorodnych elementów powstał zabytek, który przywykliśmy traktować jako jednolicie zaprojektowaną i wykonaną całość. Architektura kościoła, mimo monumentalnego założenia, nie wykracza ponad miarę prowincjonalną i nie dorównywa pobliskiej współczesnej fundacji pozańskiej. Toteż szlusznie przedmiotem zainteresowania jest głównie dekoracja wnętrza kościoła. Niestety właśnie najciekawszy okres budowy od r. 1677

¹ Sebastian Ciampi, *Bibliografia Critica...*, t. II, Firenze 1859, s. 252—253.

Tenże, *Notizie di... artisti italiani in Polonia...*, Lucca 1830, s. 92, 95—97.

Juliusz Starzyński, *Barokowe malowidła ściennie w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórcach Michelangelo Palloni (Studia do dziejów sztuki w Polsce wydawane przez Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz., t. IV, z. 1, Warszawa 1931, s. 79 i 86).*

² Zygmunt Batowski, *Malowidła w kościele pokamedulskim w Pozańściu, Odbitka z V-go Rocznika Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, Wilno 1914, s. 18.*

Tenże, artykuł o Pallonim w *Allgemeines Künstler-Lexicon Thieme-Beckera*, Bd. 26, Leipzig 1932.

H. Kairiūkštyte-Jacyniene, *Pažaislis*, j. w., s. 35—36, 137, 154—155, 164.

P. Galaunė [Hołownia], *Senosios tapybos katalogas M. K. Čiurlionies Galerija Leidinys Nr 2, Kaunas 1926, s. 11.*



10. Wilno. Kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu. Fasada zachodnia

do 1684 znany nam jest niedostatecznie tylko z przekazu Kraszewskiego. Sądzić jednak można, że materiały archiwalne, oświetlające działalność włoskich sztukatorów i włoskiego malarza, będą jeszcze odnalezione i udostępnione.

RÉSUMÉ

L'église Saint Pierre et Paul à Wilno dans le faubourg Antokol est l'un des monuments baroques les plus précieux et les plus connus en Pologne (fig. 1, 2 et 10) surtout grâce à la riche ornementation en stuc. Elle avait été fondée en 1666 par le général en chef (hetman) du Grand Duché de Lithuanie, Michel Casimir Pac (prononcez: Patz).

Notre étude en s'appuyant sur les documents, qui jusqu'à présent n'avaient pas été publiés, donne bien des détails sur l'architecte Jean Zaor, auteur du projet de cette église, dont il a dirigé la construction; de même nous avons réussi à obtenir des informations sur les artistes, qui ont exécuté la décoration intérieure et extérieure de l'édifice.

L'architecte Jean Zaor (Zaör, Zaur, Zaorowicz) était Polonais, bourgeois de Cracovie. Les mentions les plus anciennes sur sa personne datent de 1655, les ultérieures témoignent qu'il demeurait à Cracovie jusqu'en 1668. C'est à Cracovie qu'il exécute en 1666 et 1667 sur commande de Michel Casimir Pac, mentionné ci-dessus, le modèle en bois de l'église, que le hetman avait l'intention d'ériger à Wilno, et qu'il destinait aux Chanoines Réguliers. Son modèle accepté, Jean Zaor se rend en 1668 à Wilno et dirige lui-même la construction de l'église jusqu'à la fin de 1671. Selon notre supposition, Jean Zaor a été appelé plus tard par le Chancelier du Grand Duché de Lithuanie, Christophe Pac (cousin du hetman) à continuer la construction de l'église des Camaldules à Pożajście, près Kowno; cette église

avait été projetée par l'architecte italien, Lodovico Fredo (fig. 3). Vraisemblablement Jean Zaor y dirigeait de 1672 jusqu'en 1674 la construction des voûtes et du dôme, tout en surveillant les travaux près de l'église à Wilno. On peut attribuer à Jean Zaor la reconstruction et l'agrandissement du palais Pac, situé Grande Place à Wilno. Les derniers documents des archives, concernant Jean Zaor, datent de l'année 1675, lorsqu'il était de retour à Cracovie.

La façade (fig. 10) et le pignon du choeur de l'église Saint Pierre et Paul à Wilno devaient être ornés de figures sculptées (fig. 4, 5). Ces travaux, ils ont été confiés successivement, mais avec peu de succès, à différents artistes. Ainsi, en 1671 y travaillait le stucateur Suchar; en 1672 et 1673 le stucateur nommé Brabant; en 1674 le stucateur Nowotny; en 1675 enfin le stucateur Hans. Les portes latérales en marbre (fig. 6) furent exécutées par le sculpteur-tailleur de pierre Rudolph en 1674 et 1675.

En 1677 M. C. Pac, instruit par l'expérience, fit venir tout un groupe de stucateurs italiens sous la direction des sculpteurs Pierre Peretti et Jean Baptiste Galli originaires de Como. On enleva alors la plupart des sculptures de la façade; seules furent laissées dans les niches de la façade la statue de Saint Augustin (fig. 4) et celle du bienheureux Stanislas Kazimierczyk (fig. 5), exécutées en 1674 par le stucateur Nowotny; on laissa aussi le bas-relief, représentant la Madonne avec l'Enfant Jésus, sur le pignon de la façade principale, oeuvre du stucateur Hans, exécutée en 1675. Les sculpteurs italiens exécutèrent de 1677 jusqu'en 1684 la porte principale (fig. 7), ainsi qu'une riche ornementation sculptée du vaisseau de l'église — les chapelles, la sacristie et le petit trésor y compris. Peretti devait être l'auteur des figures humaines, tandis que Galli exécuta probablement les décorations aux motifs de feuillages et de fleurs.

L'un des stucateurs italiens Perti — qu'il ne faut pas identifier avec Peretti — exécuta plus tard, probablement aidé par ses camarades, l'ornementation en stuc de l'intérieur de l'église à Michaliszki près de Wilno. Perti, en décorant cette église, prit pour modèle l'ornementation de l'église Saint Pierre et Paul.

Le cycle de fresques ornant notre église, il le faut attribuer au peintre florentin Michelangelo Palloni. Ces fresques décorent les voûtes de la nef principale, de la sacristie et du trésor; elles représentent des épisodes de la vie de Saint Pierre (fig. 8 et 9) et du bienheureux Stanislas Kazimierczyk. Leur auteur était connu en Pologne; son pinceau avait orné l'église à Pożajście, ainsi qu' à Łowicz près Varsovie, une chapelle jadis des Missionnaires. C'est aussi un fait connu, que Michelangelo Palloni avait fait en 1677 le portrait du hetman Pac, fondateur de l'église Saint Pierre et Paul à Wilno. Jusqu' à présent ce portrait n'a pas été retrouvé.

MISCELLANEA

I

PRZYCZYNNKI DO HISTORII STOSUNKÓW ARTYSTYCZNYCH POLSKI Z WŁOCHAMI ZA ZYGMUNTA III

Działalność artystyczna Zygmunta III, tego króla, który bodaj jedyny spośród naszych władców sam parął się pędzlem i rylcem, jakkolwiek wielokrotnie już opracowywana, przecież nie posiada dostatecznej ilości materiału źródłowego. Przyczynia się do tego fakt, że osobista kancelaria królewska zaginęła lub wywieziona została do Szwecji w czasie Potopu a materiały, jakie mieszczą w sobie archiwa centralne w Warszawie, zwłaszcza skarbowe, nie zostały jeszcze należycie zbadane. Dlatego każdy znaleziony przyczynek do stosunków artystycznych za panowania tego króla, dotyczący jego osoby, zainteresowań, związków z zagranicą itp. posiada znaczenie dla historyków, spośród których najobszerniej zajął się mecenatem artystycznym Zygmunta III Cz. Lechicki¹.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Lwowie nabył w r. 1936 dzięki szczodremu darowi hr. Stanisława Badeniego rękopis² zawierający oryginalne papiery włoskiego księdza z dworu Zygmunta III, nazwiskiem Ruggiero Salomoni, Ruggerius Salomonius, bo tak go nazywa kancelaria królewska w adresie, ks. Wiśniewski nazywa go Salomonim, choć nazwisko Ruggieri wydaje się prawdopodobniejsze³.

Ruggieri przybył do Polski prawdopodobnie z Grazu wraz z dworem Anny Austriackiej, pierwszej żony króla Zygmunta. Już w r. 1602 został mianowany kanonikiem warszawskim, a potem w r. 1604 sandomierskim⁴, zarazem był kapelanem królowej Konstancji, drugiej żony królewskiej. Stąd znajdują się w naszym zbiorze rzadkie dosyć autografy królowej i zaufanej jej a wpływowej ochmistrzyni Urszuli (Gienger). Niedługo zabawił na dworze polskim, bo niebawem spotykamy go we Włoszech, dokąd piszą mu listy z Polski. We Włoszech piastował godność kanonika akwilejskiego. Z polecenia Zygmunta III spełniał pewne funkcje dyplomatyczne (w Neapolu i Florencji), a przede wszystkim był agentem dla spraw raczej prywatnych, pośredniczył w przekazywaniu sum m. i. pochodzących z subsydiów, wypłacanych Zygmunutowi przez papieża na wojnę moskiewską (1613/4) a może i sum neapolitańskich.

Dla nas najważniejsze są zlecenia królewskie przesyłane Ruggieri'emu przez Zygmunta III, dotyczące sprowadzania artystów, muzyków dla kapeli królewskiej w Warszawie⁵, zakupów czynionych dla ozdoby siedziby królewskiej, figur, rzeźb, kominków, lusterek itp. Rzeczy te przysyłał Ruggieri morzem z Wenecji do Gdańska, jak się dowiadujemy z listu (1627 r.), w którym król pisze o interwencji swojej u posła hiszpańskiego w Wenecji, bo okręty zostały zaarrestowane przez flotę króla katolickiego. Droga ta była z powodu wojny 30-letniej (1627 r.) zapewne bezpieczniejsza od tyle krótszej lądowej, a może też dla łatwiejszego uchronienia kruchych przedmiotów od trudności i niebezpieczeństw drogi kołowej wybierano przesyłkę morską.

Kilka listów z lat 1614 i 1626—1627 pozwalały sobie tu ogłosić w nadziei, że będą skromnym przyczynkiem do wyjaśnienia powyżej przedstawionej działalności Ruggieri'ego jako agenta Zygmunta III dla spraw artystycznych. Z artystów wymienia Ruggieri tylko jednego architekta, Augustyna Rivarolę, którego jednak mimo polecenia przez byłego nuncjusza w Polsce, Rangoni'ego, biskupa w Reggio, król

¹ Czesław Lechicki, *Mecenas Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze*, Warszawa 1932.

² Rękopis Bibl. Ossolińskich nr 6245/II.

³ Jan Wiśniewski, *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich*, Radom 1926, s. 268. Zob. też Kasper Cichocki, *Alloquiorum Osiecensium... libri quinque*, Cracoviae 1615, s. 347.

⁴ Zygmunt III do Wawrzyńca Goślickiego, bisk. pozn. prezentujący Salamona Ruggieri na kanonika kolegiaty warszawskiej, Kraków, 9 VI 1602; tenże do Bernarda Maciejewskiego, bisk. krak. w sprawie mianowania Ruggieri'ego kanonikiem sandomierskim, Kraków 26 VI. 1604. Rps. Ossol. nr 6245/II, s. 3, 9.

⁵ List Zygmunta III, z 15 grudnia 1623 r. (ibid. s. 83) w sprawie muzyków włoskich (Monteverdi, Armerio) ogłoszony będzie równocześnie w *Roczniku muzykologicznym*.

nie zaangażował, ponieważ dla jego specjalności hydrotechnicznych nie miał u siebie odpowiedniego terenu pracy, polecił go raczej biskupowi krakowskiemu — był nim naówczas Marcin Szyszkowski — który posiadał kopalnie w kieleckim i mógł go ewentualnie zatrudnić.

I

Sigismundus III [...] * Poloniae, Magnus Dux Lituaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae [...] etc. nec non Suecorum, Gottorum, Vandalorumque haereditarius Rex.

Venerabilis devote nobis dilecte. Litteras cambii pro quindecim millibus ducentis sexaginta aureis Hungaricis, quas superiori septimana a Devotione Tua missas accepimus, misimus, statim una cum litteris nostris ad mercatores Cracovienses, ad quos a Manelliis negociatoribus Venetis directae inscriptaeque fuerant. Polliciti vero fuerant iidem mercatores eam pecuniae summam, ad diem in litteris cambii praescriptam sese nobis numeraturos. Iamvero cum posterioribus litteris Devotio Tua certiores nos faciat eosdem Manellios negotium rursus dedisse iisdem mercatoribus Cracoviensibus, ut non expectata quintadecima die Martii post sex septimanas a data litterarum cambii nobis eandem pecuniam numerent, admonemus ea de re litteris nostris eosdem mercatores Cracovienses; cupimus interim ut Devotio Tua in remittendo residuo istius pecuniae eandem diligentiam fidemque adhibere velit. Speculum illud grande concavum visum a Devotione Tua apud nobilem quendam, quod tantopere nobis commendaverat antea, volumus ut Devotio Tua pro usu nostro emat, quam minimo poterit precio. Quod itidem diligentiae prudentiaeque Devotionis Tuae committimus. Quantum attinet Augustinum Rivarolam architectum, nos quidem nullas mineras fodinasve habemus quae tantum detrimenti ab aquis capiant. Caeterum inaudimus Episcopum Cracoviensem¹, magnos sumptus facere ad avertendas aquas a suis fodinis minerariis. Huic itaque Reverendus Episcopus Regiensis² proponere poterit eundem Rivarolam, si forte eius opera uti velit. His D. T. bene valere cupimus. Varsaviae XX Januarii Anno Domini MDCXIII. Regnorum nostrorum Poloniae XXVII, Sueciae XX.

Sigismundus Rex.

Adres:

Venerabili Rugerio Salomoni secretario nostro devote nobis dilecto.

Rps Ossol. 6245/II s. 43. oryginał z pieczęcią opłatkową.

II

Sigismundus III Dei gratia Rex Poloniae, Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Livoniaeque etc. nec non Suecorum, Gothorum, Vandalorumque etc. haereditarius Rex.

Venerabilis Fidelis nobis dilecte. Gratam habemus eam operam Fidelitatis Vestrae quam adhibet in comparandis nostris necessariis sibi commissis. Sed figuras pro instrumentis camini volumus parari nigras et siquidem inaurari non possunt tam facile, saltem naturalem colorem aurichalci, ex quo sunt fabre factae, retineri, et fulvo colore eas splendere faciat. Cum his Fid. V. bene valere cupimus. Datum Varsaviae die II-a mensis Augusti Anno Dni MDCXXVI Regnorum nostrorum Poloniae XXXIX, Sueciae vero XXXIII Anno.

Sigismundus Rex.

Adres:

Venerabili Rugerio Salomoni canonico Varsaviensi, Sendomiriensi, secretario nostro fid. nobis dilecto.

Rps Ossol. 6245/II s. 87, oryginał z pieczęcią opłatkową.

* Miejsca ujęte w nawias graniasty wskutek uszkodzenia papieru wydarte.

¹ Marcin Szyszkowski † 1630.

² Claudio Rangoni, biskup w Reggio, b. nuncjusz w Polsce.

III

Sigismundus III Dei gratia Rex Poloniae, Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Livoniaeque etc. nec non Suecorum, Gottorum, Vandalorumque etc. haereditarius Rex.

Venerabilis Devote nobis dilecte. Expectamus eas res quas Devotio Vestra significat se comparasse ad usum nostrum et consignasse Vincentio Bianchi ad nos transmittendas. Litteras etiam ad Legatum Maiestatis Catholicae Venetiis residentem mittimus D. V. ut eius opera possint recuperari res illae nostrae, quas D. V. direxerat cum navi Amsterdamensi Gedanum. Caeterum eam omnem operam quam D. V. adhibet in istis rebus nostris curandis gratissimam habemus, et pro ea gratiam nostram offerimus Dev. V. Datum Varsaviae die VIII mensis Martii Anno Domini MDCXXVII Regnorum nostrorum Poloniae XXXX, Sueciae vero XXXIII.

Sigismundus Rex.

Adres:

Venerabili Rugiero Salomoni
Canonico Varsaviensi Sendomiriensi
Secretario nostro fideli nobis dilecto.

Rps Ossol. 6245/II s. 91, oryginał z pieczęcią opłatkową.

IV

Sigismundus III Dei gratia Rex Poloniae, Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Livoniaeque etc. nec non Suecorum, Gottorum, Vandalorumque etc. haereditarius Rex.

Venerabilis Fidelis nobis dilecte. Recepimus istis diebus res ad usum nostrum per Fidelitatem Tuam Venetiis comparatas et habemus gratam operam Fidelitatis Tuae, quam adhibuit in illis comparandis. Aliqua ad eorum perfectionem desiderantur, fractum etiam aliquid, quae singularius significabit Fidelitati Tuae Venerabilis Abbas Mogilensis¹, ea autem quae adhuc paranda perscribit, cupimus ut Fidelitas Tua tanto diligentius procuret. Cum his gratiam nostram offerimus Fidelitati Tuae. Datum Varsaviae die VII mensis Iunii Anno Domini MDCXXVII Regnorum nostrorum Poloniae XXXX Sueciae vero XXXIII Anno.

Sigismundus Rex.

Adres:

Venerabili Rugiero Salamoni
Canonico Varsaviensi Sendomiriensi
Secretario fideli nobis dilecto.

Rps. Ossol. 6245/II s. 95, oryginał z pieczęcią opłatkową.

Kazimierz Tyszkowski

¹ Paweł Piasecki, znany historyk, opat mogilski 1624—1649 r.

II

DWA PASTELE ROSALBY CARRIERY

August III protegował sztukę włoską. Nadwornym jego architektem był Gaetano Chiaveri, w drezdeńskiej operze przeważała muzyka włoska. W zakupnie obrazów dla galerii drezdeńskiej doradcą a zarazem agentem króla był Francesco Algarotti. Za przykładem panującego szedł jego dwór, a w szczególności wszechwładny minister Brühl. Stosunki na dworze drezdeńskim z goryczą maluje entuzjasta antyku, Winckelmann w liście z 3 czerwca 1755 z Drezna do hr. Udena przedstawiając, jak źle dzieje się w sprawach artystycznych „hier, wo alles der Passion des Königs gegen die Malerci nachgeäfftet, gewisse Leutchen, die brilliren wollen...” (mowa o ministrze Brühlu)¹.

Wśród włoskich współczesnych szczególnie wyróżniał August malarzy weneckich. Jeszcze jako następcą tronu, pod nazwiskiem „ks. Luzacji“, za życia Augusta II, trzykrotnie sam odwiedzał Wenecję w latach 1712, 1715 i 1717. Galerję drezdeńską zdobi z tych czasów wiele płócien pejzażystów weneckich, Antonia Canale, Guardiego, Bernarda Belotta Canaletta. Dzieła Longhi'ego, Tiepola i innych również

w tych czasach przybyły z Wenecji do Drezna. Wśród przedstawicieli weneckiego malarstwa nie brak w drezdeńskiej galerii także pastelów weneckanki, która wśród malarzy weneckich zajęła poniekąd odrębne stanowisko.

Sława kredki pastelowej Rosalby Carrieri wśród współczesnych mało miała sobie równych². Ceniono ją wyżej, niż późniejszego od niej La Tour'a i innych francuskich pastelistów XVIII wieku. „La sfilata dei principi“ zapraszana była na dwory panujących, którzy ubiegali się o portrety jej ręki. Uwielbieniem swym dla sztuki Rosalby natchnął August III także syna swego Fryderyka Christiana, który w r. 1739 za bytnością w Wenecji nabył dla galerii drezdeńskiej 40 pastelów Rosalby³.

Jednak pastele Rosalby Carrieri ze ścian galerii nie przemawiają dziś do nas tak, jak za czasów Augustów. Wybladły one i wypłowiały, straciły wiele ze swej dawnej żywości kolorytu. Wyrazem charakterystyki portretowanych osób nie działają też na widza w tym samym stopniu dziś, jak za czasów swego powstania.

Zamiłowanie Augusta III do sztuki Rosalby mogło wpłynąć i na polskich amatorów i kolekcjonerów czasów saskich. Mimo to z polskiego posiadania znany jest dotąd tylko pastel Rosalby w galerii



1. Rosalba Carriera, Autoportret

Lanckorońskich w Wiedniu, przedstawiający śmierć św. Teresy. Pochodzi on z galerii Stanisława Augusta⁴. Przy rozprószeniu tego zbioru, po likwidacji mienia artystycznego Stanisława Augusta po jego śmierci, nabył pastel ten w r. 1815 Kazimierz Rzewuski, od którego drogą spadku przeszedł do rodziny Lanckorońskich, w której dotąd się znajduje. Gdy sztuka Rosalby Carrieri ogranicza się przeważnie do portretów, lub do przedstawienia postaci symbolicznych czy alegorycznych — ten o temacie religijnym pastel jest tym bardziej interesujący. Lecz trudno byłoby doszukiwać się w tym pięknym dziele

¹ Johann Winckelmann, *Sämtliche Werke*, Donaueschingen 1825, T. 10, s. 108.

² Bottari, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...* (ed. Jay), Paris 1817.

³ Vittorio Malamani, *Rosalba Carriera*, Bergamo 1910 (Collezione di monografie illustrate. Pittori, scultori, architetti, 8).

⁴ *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński*, Wien 1908. — Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, Cz. II, s. 228, Cz. III, nr. 173.

kredekki Rosalby ducha ascezy religijnej. Raczej znaleźć można w nim coś z wdzięku dzieła dłuta Berniniego w przedstawieniu w rzeźbie śmierci św. Teresy.

W galerii Stanisława Augusta, jak świadczy jej katalog¹, znajdował się drugi jeszcze pastel Rosalby, przedstawiający śpiewającą kobietę z profilu, z nutami w ręku, dziś nieznany.

Nie jesteśmy w stanie określić, jakimi drogami dostały się do Polski i w czyim posiadaniu były dwa inne pastele Rosalby Carrieri, stanowiące obecnie własność podpisanego, z których jeden jest niewątpliwym jej portretem własnym (wym. 43×35 cm — ryc. 1.).

Mało który artysta XVIII w. pozostawił tyle portretów własnych, jak Rosalba Carriera. Najdawniejszym zdaje się być portret jej w miniaturze, który w sztychu odtworzył Bartolozzi². Drugi³ jej autoportret w pastelu z r. 1715, przedstawiający artystkę z pędzlem w ręku przed portretem siostry Giovanni, wykonany na zlecenie Cosima III Medici, znajduje się w Uffiziach we Florencji, w słynnej galerii portretów własnych artystów (nr. katalogu gal. Uffizi 363). Nieszczęśliwie przemalowany nie oddaje dziś wdzięku sztuki pastelowej Rosalby, lecz stanowi raczej już tylko dokument historyczny. Z r. 1731 z czasów pobytu artystki w Wiedniu pochodzi jej kostiumowy portret własny, usymbolizowany jako „zima“ w czapce futrzanej i białym futrze, narzuconym na ramiona (nr. 29 kat. gal. drezdeńskiej)⁴. Portret ten nie jest jednak oryginałem, który zdaje się zaginął, lecz jego kopią. U schyłku życia, na krótki czas przed tragicznym ociemnieniem artystki (r. 1745), powstał w r. 1744 jeszcze jeden portret własny, wykonany przez Rosalbę Carrierę dla posła angielskiego w Wenecji Smitha, znany z sztychu Wagnera⁵.

Bogata korespondencja Rosalby z licznymi jej przyjaciółmi, artystami i amatorami dzieł sztuki, zawiera wzmianki o innych jeszcze jej portretach własnych z różnych czasów, dziś zaginionych lub nieznanymi. Między innymi interesuje nas wzmianka o portrecie, wykonanym przez nią w czasie pobytu w Wiedniu w r. 1725⁶, jako najbliższym datą portretowi w kostiumie „zimy“ z r. 1731.

Autoportret Rosalby, znajdujący się obecnie we Lwowie, zbliża się najbardziej do tego ostatniego. Na obu tych portretach widzimy artystkę mniej więcej w tym samym wieku, kostiumy jej w obu portretach są podobne. Portretowana przedstawiona jest tu i tam w czapce futrzanej z aksamitnym denkiem zakończonym kutasikiem, w futrzanym okryciu narzuconym na ramiona. Lecz w portrecie lwowskim futro jest czarne barankowe, w drezdeńskim zaś białe, stosownie do kostiumu symbolizującego „zimę“. Oba kostiumy odpowiadają modnemu wówczas okryciu futrzanemu, zwanemu „casaquine“⁷.



2. Rosalba Carriera, Portret nieznaney

¹ T. Mańkowski, Galeria, Cz. II, s. 231.

² V. Malamani, Rosalba Carriera, s. 99.

³ *ibid.* s. 48.

⁴ Karl Woehrmann, Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden, Drezno 1892, s. 267. — Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden, vollständ. beschr. Verzeichnis d. ält. Gemälde. I Abt. Die romanischen Länder, Berlin-Dresden 1929, s. 251.

⁵ V. Malamani, Rosalba Carriera, s. 95.

⁶ *ibid.* s. 102.

⁷ W tego rodzaju kostiumie widzimy sportretowaną np. Konstancję z Czartoryskich Poniatowską, matkę króla Stanisława Augusta, na mezzotincie N. Rheina.

W takiej „casaquine“ czarnej z futrzanym obramieniem widzimy Rosalbę na naszym portrecie. Z lekko pochylonej ku lewej stronie twarzy, o szerokich ustach w pół-uśmiechu, patrzą na nas mądre i przenikliwe oczy artystki. W identycznych rysach twarzy obu portretów nie ma tym razem surowości alegorycznej „zimy“. Artystka chce być tylko sama sobą, niewymuszona i naturalna.

Może nie tylko sama chęć nadania surowszego wyrazu twarzy usymbolizowanej w portrecie „zimie“, ale i pewna różnica wieku, każe nam upatrywać w „zimie“ późniejsze, w portrecie lwowskim zaś wcześniejsze dzieło kredki Rosalby. Bliskie prawdy jest przypuszczenie, że to ostatnie mogło powstać około r. 1725, w którym to czasie we Wiedniu miała Rosalba Carriera wykonać bliżej nam dotąd nieznaną portret własny¹. Artystka urodzona w r. 1675 miałaby w tym czasie lat 50, co znów zdaje się odpowiadać wiekowi jej osoby, przedstawionej na portrecie.

Wspólne losy złączyły powyższy portret własny Rosalby Carrieri z drugim tego samego prawie formatu (45×34 cm), niewątpliwie również jej kredki (ryc. 2). Kogo portret ten przedstawia — nie wiemy. I w nim spostrzegamy pewne cechy „kostiumu“ czy „alegorii“. Portretowana młoda kobieta o rysach twarzy niezbyt regularnych, z głową lekko pochyloną ku prawej stronie, patrząca w prawo niebieskimi o sentymentalnym wyrazie oczyma, w blond włosach wpięte ma z lewej strony od widza kwiaty i liście, może lauru, prawą rękę zaś opiera na książce, odciętej częściowo ramą. Jasno niebieska, wycięta, koronką u gorsu zakończona suknia podkreśla barwę oczu.

Przy ogromnej pracowitości Rosalby Carrieri i znacznej jej produkcji pastelowych portretów trudno dziwić się, iż musiały powtarzać się formy układu tyłu portretowanych przez nią w pół-postaci osób. To też portret własny, o którym była mowa wyżej, jest analogiczny w układzie z portretem damy w galerii weneckiej², zaś portret lwowski sentymentalnej damy w niebieskiej sukni analogiczny z „ritratto muliebri“ we florenckich Uffiziach³.

To, co oba portrety w lwowskim posiadaniu wyróżnia od tyłu pasteli Rosalby Carrieri w galerii drezdeńskiej, weneckiej, czy innych, to ich stan zachowania. Może długie lata niewystawione na działanie światła zachowały one wiele z pierwotnej świeżości blasku barw kredki weneckiej mistrzyni pastelu. Szczególnie w kobiecych portretach błyszczą te walory sztuki Rosalby, jej rokokowa, nieco swawolna a sentymentalna zarazem słodycz, jak gdyby u kwiatów i motyli w naturze może podpatrzone a zharmonizowane barwy, kładzione z nieporównaną wirtuozją pastelowej techniki, świadomej swych celów, nie sięgającej zbyt daleko, lecz ograniczającej się do wydobycia tego wszystkiego, co pastel dać może.

Tadeusz Mańkowski

¹ V. Malamani, Rosalba Carriera, s. 102.

² ibid. s. 59 (reprodukcja).

³ ibid. s. 29 (reprodukcja).



Głowa Zygmunta Starego na tumbie grobowej w kaplicy Zygmuntofskiej

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

RENEZANS W POLSCE

Stefan S. KOMORNICKI, Kaplica Zygmuntofska w katedrze na Wawelu 1517—1533 (Rocznik Krakowski XXIII, 1932, s. 47—120, ilustracji 33 oraz osobne odbicie, Kraków 1931, s. 79).

Kładąc główny nacisk na wiadomości źródłowe i ich interpretację, nie poprzestał autor monografii świętego zabytku naszego renesansu na drukowanych wyciągach z rachunków dworu królewskiego,

prowadzonych przez Jana i Seweryna Bonerów, ale ze znaną sumiennnością i właściwym sobie poczuciem odpowiedzialności naukowej sięgnął do oryginałów. Przystudiował więc gruntośnie zapiski dotyczące kaplicy Zygmuntofskiej, przeprowadził drebiazgową ich analizę, dążąc do odtworzenia szczegółów historii budowy. Jednakowoż zbyt ogólnikowy i nieraz nieuchwytny charakter niektórych

zapisków nie pozwolił na skonstruowanie tak szczegółowej historii budowy, jaką autor dać pragnął. Mam jednak wrażenie, że nie jest ona w tym wypadku z punktu widzenia historii sztuki konieczna, ponieważ idzie o dzieło jednolite i wykonane w stosunkowo niedługim okresie czasu. Cenną niewątpliwie zdobycz naukową stanowi ustalenie listy współpracowników Bartłomieja Berrecciego, który budową kaplicy kierował, nade wszystko jednak wartościowe jest ustalenie autorstwa Berrecciego odnośnie do rzeźbionych z marmuru medalionów czterech ewangelistów. Wyrażenie „*imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exculpsitque*“, będące stwierdzeniem dokonane już faktu zaprojektowania i własnoręcznego wykucia tych medalionów przez Berrecciego, rozstrzyga sprawę ich autorstwa ostatecznie i usuwa wszelką możliwość jakichkolwiek innych kombinacji na ten temat. Wynik to w pewnej mierze sensacyjny, wprowadzający w grono rzeźbiarzy czasów Zygmunto-wskich postać nową — architekta Berrecciego. Na tej podstawie będzie się można doszukiwać dzieł mistrza Bartłomieja wśród licznych anonimowych utworów naszej plastyki tych czasów. Wielka szkoda, że archiwalia nie rozstrzygają kwestii autorstwa innych rzeźb kaplicy Zygmunto-wskiej. Zobowiązał się wprawdzie Berrecci kontraktem z 6 lutego 1529, przytoczonym w całości przez p. Komornickiego, wyrzeźbić z czerwonego marmuru postać królewską na gotowy już sarkofag, posągi śś. Piotra, Pawła, Zygmunta, Jana Chrzciciela, Wacława i Floriana do pustych jeszcze nisz, medaliony Salomona i Dawida na wzór już przez siebie skomponowanych i wyrzeźbionych, a nadto w piaskowcu rzeźbione figury Dawida i Judyty do ustawienia na zewnątrz kaplicy, ale wyraźnie widoczne różnice stylistyczne między tymi rzeźbami a owymi niewątpliwie przez Berrecciego wyrzeźbionymi medalionami ewangelistów dowodzą, że Berrecci zamówienia nie wykonał własnoręcznie, lecz dopuścił do współpracy innych artystów, że więc zawarł kontrakt w charakterze przedsiębiorcy. Że tak było istotnie, dowodem sprowadzenie Padovana do wykonania najważniejszej części zamówienia — figury nagrobnej Zygmunta Starego¹.

¹ Obszerniej o tym niżej, w recenzji rozprawy *Estreichera i Pagaczewskiego* pt. *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?*

Zachodzące między poszczególnymi spośród zakontraktowanych rzeźb różnice stylistyczne dowodzą, że Berrecci korzystał tu z pomocy nie jednego, lecz kilku rzeźbiarzy. Bodaj czy kiedykolwiek da się sprawę autorstwa tych tak ważnych dla nas utworów rzeźby renesansowej na podstawie archiwaliów rozwikłać. Duża ostrożność jest też wskazana w przypisywaniu autorstwa brązów zastosowanych w kaplicy Zygmunto-wskiej, a więc zewnętrznego zwieńczenia latarni na kopule, mającego kształt aniołka podtrzymującego krzyż, łap zwierzęcych, na których spoczywa sarkofag królewski, i medalionu z Madonną w zaplecku niszy grobowca Zygmunta Starego. Jakkolwiek bowiem na podstawie rachunków Bonerowskich trzeba przyjąć, że brązy te odlał Berrecci, to jednak co najmniej od autorstwa projektu medalionu musi się Berrecciego odsądzić — znów na podstawie porównania z bezspornymi dziełami tego artysty, jakimi są medaliony z ewangelistami.

Nowe i zupełnie pewne zdobycze przyniosła praca p. Komornickiego odnośnie do autorstwa brązowej kraty zamykającej kaplicę od strony nawy bocznej katedry oraz pięknych brązowych świeczników. Po niepowodzeniach z odlewem kraty przez ludwisarza Serwacego, którego dom zgorzał wraz z kratą — nie wiadomo czy już ukończoną — w r. 1528, kazał król wyszukać w Norymberdze odlewnika, który by zadaniu podołał. Archiwalia nie przynoszą wprawdzie nazwiska tego ludwisarza, uzyskał je jednak p. Komornicki w inny sposób. Oto razem z kratą zamówiono u tego samego odlewnika dwa wielkie świeczniki brązowe, które się szczęśliwie zachowały, a które (w przeciwieństwie do kraty) noszą nie zauważoną dotychczas sygnaturę *H F 1534* obok znaczka rodziny Vischerów. Zarówno więc świeczniki jak i kratę odlano w znanym norymberskim warsztacie Hansa Vischera.

Całkiem też nowe światło rzuciły badania p. Komornickiego na zawikłaną sprawę ołtarzyka kaplicy Zygmunto-wskiej, wyszły bowiem na jaw archiwalia zawierające wiadomość, że za malowidła na jego zewnętrznej stronie otrzymał zapłatę norymberski malarz Jerzy Pinczenstain. Zasługą ks. Tadeusza Kruszyńskiego jest skombinowanie owego zagadkowego Pinczenstaina ze znanym norymberskim malarzem Jerzym Penzem i udowodnienie, że to on malował obrazy tryptyku Zy-

gmuntowskiego¹. Wyniki te zostały przyjęte przez naukę niemiecką². Mniej jasno przedstawia się wydobyta przez p. Komornickiego wiadomość, że „statuario alias Szyncer nomine Herter, qui labores de ligno facit similiter dati ad rationem fl. 30 gr.—“. Może dalsze badania przyniosą jakieś szczegóły do tego zupełnie dotychczas nieznanego snycerza i wskażą, jak tę zapiskę pogodzić z podaną przez Neudörfera wiadomością, że autorem „patronów“ drewnianych do ołtarzyka, a więc chyba modeli do płaskorzeźb, podług których złotnik Melchior Bayer swą pracę wykonał, jest Piotr Flötner³. Bądź co bądź po pracy p. Komornickiego wie się o ołtarzyku Zygmunto wskim bez porównania więcej, aniżeli przedtem.

Omówienie strony artystycznej i stosunku kaplicy Zygmunto wskiej do sztuki włoskiej we Włoszech zeszło w pracy p. Komornickiego na plan nieco dalszy wobec rozważań opartych na archiwaliach. Biorąc za punkt wyjścia list Leona X z r. 1521, będący uprawnieniem pochodzenia Sebastiana Berrecciego, syna Bartłomieja, przyjmuje autor, że Sebastian urodził się prawdopodobnie w Rzymie i że tam mógł w pierwszym dziesięcioleciu w. XVI przebywać na studiach Bartłomieja w otoczeniu Bramantego i jego naśladowców, jak Rafael, względnie współzawodników, jak Baltazar Peruzzi. Stwierdza p. Komornicki rzymskie pochodzenie charakterystycznego podziału górnych części półkolem zamkniętych wnęk, podobieństwo opracowania szczegółów architektoniczno-dekoracyjnych, jak bogata plecionka ujmująca nisze z posągami, kształt kasetonów i rozety, do opracowania tych samych motywów w rafałowskiej kaplicy Chigich w S. Maria del Popolo w Rzymie

¹ Tadeusz Kruszyński ks., Jerzy Pencz z Norymburgi jako twórca malowideł tryptyku w kaplicy Zygmunto wskiej (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II, Warszawa 1955/54, s. 191).

² Niezależnie od ks. Kruszyńskiego przypisał Penzowi malowidła tryptyku Zygmunto wskiego wyłącznie na podstawie stylu Friedrich W i n k l e r, Hans Dürer, ein Nachwort (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 57, Berlin 1956, s. 71); dowiedziawszy się, że ks. Kruszyński uprzedził go w tej atrybucji, Winkler przyznał to lojalnie w Notiz zu Jörg Pencz (Jahrbuch etc. 57, s. 255).

³ T. Kruszyński o. c., s. 191 próbuje utożsamić snycerza Hertera z malarzem norymberskim Jerzym Hertensteinem, a w fakcie, że Hertenstein był współopiekunem Kaspra Flötnera, syna Piotra, widzi poparcie swej hipotezy o współpracy Hertensteina z Piotrem Flötnerem.

i związek między architektonicznym rozwiązaniem okien w bębnie kopuły naszej kaplicy a analogicznymi oknami w S. Niccolò w Carpi (Peruzzi), przy czym nawiasowo wspomina o podobieństwie do podziałów bębna kopuły katedry florenckiej. Dodać tu warto, że i zlekka eliptyczny, a nie półkolisty przekrój czaszy kopuły Berrecciego i jej żebrowy podział są rodem z S. Maria del Fiore. Florentczyk Berrecci miał widocznie w żywej pamięci potężną kopułę Brunelleschiego, panującą nad jego rodzinnym miastem. Stosując w ślad za kopułą florencką tę formę kopuły w kaplicy Zygmunto wskiej, Berrecci wyprzedził w Krakowie swego genialnego rodaka Michała Anioła, który



Płycina pod jedną z nisz posagowych kaplicy Zygmunto wskiej

dopiero w lat trzydzieści po rozpoczęciu budowy naszej kaplicy (1517) objąć miał kierownictwo budowy kościoła św. Piotra na Watykanie (1546), gdzie na kolosalną skalę zastosował kopułę o półeliptycznym przekroju, kopułę, która rozstrzygnęła o sylwecie tylu kopuł epoki baroku na całym świecie.

Nader trafne uwagi poświęcił p. Komornicki kwestii oryginalności kaplicy Zygmunto wskiej. Choć Berrecci zastosował tu elementy spotykane w tych i owych budowlach włoskich we Włoszech, to jednak w sumie stworzył dzieło, którego bez zastrzeżeń nie można nazwać opartym czy wzorowanym na którymkolwiek określonym dziele włoskiej architektury. Skrępowany szczupłością parceli budowlanej i wy-

sokością katedry, nie mógł Berrecci żywcem przenieść na wzgórze wawelskie żadnego pierwowzoru spod włoskiego nieba, nie mógł też poprzestać na kompilacji, lecz musiał rzecz zaprojektować indywidualnie, z uwzględnieniem specjalnych warunków miejscowych. Właśnie następstwem takiego postawienia sprawy jest zastosowanie przez Berrecciego w podbudowie bębna kopuły łuków nie półkolistych, lecz — rzecz w tej epoce wyjątkowa — spłaszczonych. Chcąc uniknąć nadmiernego, nieproporcjonalnego w stosunku do wysokości poprzecznej nawy katedry wyciągnięcia kaplicy w górę, mógł architekt albo zastosować znacznie niższy, nieproporcjonalny bęben kopuły, albo też zaoszczędzić na wysokości poniżej bębna, właśnie w jego podbudowie, bo tutaj dało się to zrobić dyskretnie, bez zwracania uwagi. W wyborze tej drugiej alternatywy zaznaczyła się nie tylko oryginalność rozwiązania, ale i duża inteligencja artystyczna Berrecciego.

Nie podobna tu streszczać wszystkiego, co przynosi bogata w treść rozprawa p. Komornickiego; zaznaczyć wystarczy, że jakkolwiek autor nie rozstrzygnął wszystkich zagadnień łączących się z kaplicą Zygmuntofską — tak np. sprawy dekoracji groteskowej zaledwie tylko dotknął, nie zajął się też bliżej rzeźbą figuralną ani urządzeniem wnętrza — to jednak napisał o obranym temacie tak wiele, jak nikt przed nim, szereg ważnych spraw sumiennie rozwiązał i ostatecznie załatwił, a do rozwiązania innych przez następców wydatnie się przyczynił przez oczyszczenie i przygotowanie terenu i rzucenie szeregu bystrzych uwag. Nikt też, kto w przyszłości będzie pisał o kaplicy Zygmuntofskiej i w ogóle o naszym renesansie czasów Zygmunta Starego, nie będzie mógł pominąć pięknej rozprawy p. Komornickiego.

Adam Bochnak

Witold KIESZKOWSKI, *Dzieje budowy zamku w Niepołomicach za panowania Zygmunta Augusta (1550—1571)* (Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XXVIII, 1935, Wydział II, Warszawa 1935, odbitka, s. 30, ilustracji w tekście 6).

Po uwagach wstępnych, których treścią jest podkreślenie faktu, że Zygmunt August nie ograniczał swych zamiłowań artystycznych do złotnictwa i sztuki arasowej, lecz interesował się też architekturą, utrzymując kontakt z budowniczymi,

a których to zainteresowań owocem były m. i. zamek dolny oraz mauzoleum królowych Elżbiety i Barbary w Wilnie i zamek w Niepołomicach, daje autor w drugim rozdziale swej pracy przegląd literatury i źródeł, przy czym stwierdza, że planów, rysunków, opisów oraz inwentarzy sprzed w. XVIII nie udało mu się odnaleźć, tak iż jedynym dawniejszym materiałem dotyczącym zamku niepołomskiego są rachunki, odnoszące się do jego budowy w latach 1550—71 oraz rewizja dóbr królewskich w województwie krakowskim z lat 1569—70. W rozdziale trzecim, po krótkim zestawieniu wiadomości o tym zamku sprzed jego gruntownej przebudowy, a właściwie budowy w latach 1550—71, przechodzi autor do tych właśnie robót, wiążąc ich początek z projektem przewiezienia królowej Barbary, coraz bardziej zapadającej na zdrowiu, właśnie do Niepołomic. Z kolei wspomina i o robotach późniejszych, w związku z którymi pod datą 1585 wymieniona jest w rachunkach pensja Włocha, muratora Papińskiego i jego pomocnika Jana Parella, oraz o jeszcze późniejszych, z w. XVII, których pozostałością jest herb Lubomirskich z datą 1637 r. Stwierdziwszy, że pożar zamku na przełomie w. XVIII i XIX spowodował zburzenie drugiego piętra, przechodzi p. Kieszkowski do opisu stanu dzisiejszego. Rozdział czwarty opowiada o przebudowie w latach 1550—71, przynosząc wiadomość o kosztach tych robót i ich kolejności. W rozdziale piątym dał autor na podstawie materiału archiwalnego (inwentarze), kontrolowanego zachowanymi częściami budowli, próbę rekonstrukcji zamku niepołomskiego. Przechodzi więc kolejno poszczególne sale, mówi o ich pierwotnym przeznaczeniu, wspomina o dekoracji, niestety nie zachowanej. Wreszcie w rozdziale ostatnim, szóstym, zajmuje się architektem, który budował zamek w latach 1550—71. Rachunki wymieniają magistra Tomasza jako kierownika robót. Prowadzi on tę budowę, dojeżdżając z Krakowa. Jego uważa p. Kieszkowski również za twórcę planów, on bowiem w latach 1557—65 jeździ trzykrotnie do króla — do Wilna, Piotrkowa i Warszawy — zapewne w celu poinformowania go o stanie robót. Owego Tomasza identyfikowano dotychczas z Tomaszem Lwowczykiem, który prawo miejskie przyjął w Krakowie w r. 1544 i występuje w źródłach aż po r. 1581 z tytułem budowniczego kró-

lewskiego. Tomkowicz utożsamiał Tomasza Lwowczyka z tegoż imienia kierownikiem robót budowlanych na Wawelu w latach 1549—75. P. Kieszkowski wyszedł jednak, że w lat 11 po Lwowczyku, w r. 1555, przyjął prawo miejskie jakiś inny Tomasz, również „murator regius“. Wzmianka z r. 1567, a mianowicie wypłata Tomaszowi Grzymale, murarzowi zamku niepołomskiego, daje nam nazwisko bezimiennego dotychczas Tomasa i pozwala — zdaniem p. Kieszkowskiego — odróżnić go wyraźnie od Tomasza Lwowczyka, nie przypuszcza bowiem autor, by ten sam Tomasz mógł być nazywany raz Lwowczykiem, drugi raz Grzymałą. Oprócz tego budowniczego i oprócz jego pomocnika Wincentego wspominają rachunki niepołomskie jeszcze o Piotrze Włochu (1568) — może identycznym z tego imienia murarzem na Wawelu i z Piotrem Mezzo, wymienianym do roku 1603, oraz o Stanisławie Baranie (1557—1601). Obaj wykonywali roboty podrzędne. Łużno z fabryką niepołomską związany był znany rzeźbiarz i architekt Santi Gucci, który wykonał na zamku troje odrzwi z piaskowca pińczowskiego. Niejasno przedstawia się sprawa murarza, Ambrożego Pempowskiego, który w r. 1569 obiecał udać się do Niepołomic i stosownie do kontraktu zawartego z tamtejszym starostą wykonać tam pewne roboty, których jednak nie pozwala śledzić brak rachunków z lat 1569—70.

Sumienna, na archiwaliach oparta rozprawa p. Kieszkowskiego, żywo przypominająca sposobem ujęcia prace Tomkowicza, stanie się niewątpliwie podstawą do dalszych badań, których tematem będzie ustalenie stosunku zamku niepołomskiego do innych tego rodzaju zabytków w Polsce i do sztuki zagranicznej. Pisząc np. o dziedzińcu arkaadowym zamku niepołomskiego autor zaledwie tylko napomknął, że „filarowo-kolumnowy system tych krużganków został tutaj, jak się zdaje, po raz pierwszy zastosowany w Polsce“. Sprawa ta wymagałaby w przyszłości szczegółowego opracowania.

Adam Bochnak

Karol ESTREICHER i Julian PAGACZEWSKI, Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie? (Rocznik Krakowski XXVIII, 1937, s. 139—167, ilustracji 12 oraz osobne odbicie, Kraków 1937 s. 31).

Gdy królowa Bona w jesieni 1545 r. zajmowała się postawieniem w katedrze krakowskiej

pomnika swemu ulubieńcowi Piotrowi Gamratorowi, arcybiskupowi gnieźnieńskiemu a zarazem biskupowi krakowskiemu, jako egzekutorka testamentu zmarłego, zwróciła się do Jana Marii Padovana i kontraktem go zobowiązała do wzorowania się na starszym o lat kilkanaście pomniku, który sobie w katedrze wawelskiej wystawił jeden z poprzedników Gamrata, biskup Piotr Tomicki († 1535). Kontrakt ten, wpisany do aktów kapituły katedralnej krakowskiej, streszczony przed laty przez ks. Ignacego Polkowskiego, a dopiero obecnie w całości ogłoszony jako aneks do omawianej rozprawy, stwierdza ponad wszelką wątpliwość autorstwo Padovana odnośnie do pomnika Gamrata, nie przynosi natomiast wiadomości, kto jest twórcą pomnika Tomickiego. Utało się jednak niemal powszechnie mniemanie, że piękne to dzieło rzeźby renesansowej wyszło spod dłuta Padovana, że zatem w pomniku Gamrata artysta ten na własnym się wzorował utworze. Jedynie Joanna Eckhardtówna¹ uważała pomnik Tomickiego za utwór innego, nieznanego rzeźbiarza. Szczegółowe porównanie obu nagrobków doprowadziło pp. Estreichera i Pagaczewskiego do wniosku, że różnice, jakie zachodzą między pomnikiem Gamrata i Tomickiego, nie są istotne i że nie przeszkadzają uznaniu nagrobka Tomickiego za dzieło twórcy pomnika Gamrata. Wynik ten znajduje poparcie w fakcie, że właśnie w tym czasie, w którym powstawał pomnik Tomickiego, Padovano był z tym biskupem w stosunkach, przyjął bowiem jego zamówienie na cyborium do katedry wawelskiej. Ale ostatecznie mógł być Tomicki zamówić cyborium u Padovana a nagrobek u jakiegoś innego rzeźbiarza, np. u Berrecciego lub u któregoś z współpracowników przy budowie i zdobieniu kaplicy Zygmuntowskiej, jak Wilhelm z Florencji, Filip czy Antoni z Fiesole, Mikołaj z Castiglione, Bernardyn de Gianotis lub Jan Cini ze Sieny. Gdyby którykolwiek z nich był twórcą pomnika Tomickiego, to i tak Bona nie mogłaby się do niego zwrócić ze swym zamówieniem, lecz musiałaby wykonanie pomnika Gamrata powierzyć Padovanowi, albowiem z wymienionych artystów żaden, z wyjątkiem dekoratora Ciniego,

¹ Joanna Eckhardtówna, Nagrobek „biskupa Czarnkowskiego“ w katedrze poznańskiej (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki I. 3, Poznań 1933, s. 53—54).

nie dożył jesieni 1545 roku, tj. chwili zawarcia kontraktu między Boną a Padovanem. Berrecci jako twórca pomnika Tomickiego odpada, bo styl jego znamy; ewangelści w okrągłych medalionach w kaplicy Zygmuntowskiej, jedyne archiwalnie stwierdzone dzieło rzeźbiarskie Berrecciego, tak się różnią od stylu pomnika Tomickiego, że dyskusji na temat ich wspólnego autorstwa podjąć nie podobna. Cini zaś zarysowuje się jako dekorator a nie rzeźbiarz posągów, które kuł chyba tylko wyjątkowo. Autorstwo Berrecciego, Cinię i wszystkich innych Włochów musi się wyłączyć także dlatego, że gdyby którykolwiek z nich był zdolny wykonać tak wybitne dzieło rzeźby nagrobkowej, to nie musiano by w r. 1529 sprowadzać Padovana do wykucia figury Zygmunta Starego. A przecież — jak pisze padewski kronikarz Scardeone w swoim dziele wydanym w r. 1560 —

Padovana sprowadzono właśnie do pomnika króla polskiego.

Tu nasunęła się autorom kwestia pomnika króla Zygmunta Starego. Niemal wszyscy historycy sztuki zgadzają się na to, że wzmianka u Scardeonego odnosi się do zamówienia u Padovana w r. 1529 zachowanego w kaplicy Zygmuntowskiej pomnika Zygmunta Starego. Jedyne ostatnio dr Zbigniew Hornung¹ wysunął zupełnie odrę-

¹ Zbigniew Hornung, Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (Księga pa-

bny a bardzo śmiały domysł, że dotyczy ona powierzenia Padowanowi wykonania mauzoleum królewskiego w Wilnie z nagrobkami dwóch pierwszych żon Zygmunta Augusta, Elżbiety († 1545)

i Barbary († 1551) oraz jego własnym. Krakowski zatem pomnik Zygmunta Starego byłby wprawdzie dziełem Padovana, ale nie z czasu około r. 1530, lecz znacznie późniejszym, z ósmego dziesięciolecia, tj. z czasu, kiedy po śmierci Zygmunta Augusta siostra jego, Anna Jagiellonka pomnik mu stawiała. Dzisiejsza figura Zygmunta Starego miałaby w tym czasie zastąpić pierwotną, wykutą za życia króla, około r. 1530, rzekomo przez Berrecciego, figurę, która należała do typu dawnego, bo z piętnastego wieku, a która w połączeniu z saskowinowską już figurą Zygmunta Augusta razić by musiała. Pomnik Zygmunta Augusta, powszechnie uważany za dzieło Santięo Guccie-

go, miałby być dziełem Padovana, współczesnym pomnikowi Zygmunta Starego tegoż artysty. Aby dojść do tak sensacyjnych wyników, musiał p. Hornung zdeprecjonować pierwszorzędnej wartości nagrobną figurę króla i dopatrzeć się w niej tych samych poważnych usterek formalnych, których nie brak figurze Zygmunta Augusta, a nadto uznać jej styl za niemożliwy na czas około roku 1530. Pp. Estreicher i Pagaczewski polemikowa ku czci Leona Pinińskiego I, Lwów 1956, s. 379—402).

REGIA SIS MVMDI FACIES LOVE
DIGNA VEL IPSO
IUVVITER EST PATRIÆ NEC MINVS
ISTE SVÆ.



5. Król Zigmunt Stary. Drzeworyt w Statutach z r. 1524. Kraków u Hieronima Wietora

mizują z p. Hornungiem i dowodzą, że nie ma przeszkód stylistycznych, które by przeszkadzały datowaniu figury Zygmunta Starego na czas około r. 1530, że między stylem i wartością figur obydwóch królów istnieje przepaść na niekorzyść figury Zygmunta Augusta, że wzmiankę u Scardeonego — zgodnie z ogólnym mniemaniem — odnieść należy do pomnika Zygmunta Starego i do okresu przybycia Padovana do Polski — krótko mówiąc, że figura Zygmunta Starego jest pierwotna, Padovanowska, i że nigdy nie była wymieniana. Do ważkich i przekonywujących argumentów pp. Estreichera i Pagaczewskiego pozwolę sobie dorzucić jeszcze jeden.

Zygmunt Stary na nagrobku wawelskim ma twarz wygoloną. Wiadomo, że król ten we wcześniejszych latach swego panowania golił zarost i że dopiero jako starzec brodę zapuścił. Wszystkie wcześniejsze podobizny króla wyobrażają go bez wąsów i brody. Wymienię tu np. medalion wśród panoplii kaplicy Zygmuntowskiej opatrzony datą 1522, drzeworyt z r. 1524 w Statutach drukowanych u Hieronima Wietora, medal roboty Hansa Schwarza z r. 1527 i medal Padovana z r. 1532, a więc podobizny z czasu przed i bezpośrednio po powołaniu Padovana do Polski.¹ Natomiast pod datą 1542 mamy relację posłów cesarza Ferdynanda I o królu brodatym: „Starszy król z białą brodą...“². Takim widzimy go też na Cranachow-



4. Król Zygmunt Stary. Miniatura Łukasza Cranacha młodszego w Muzeum Czartoryskich w Krakowie

skim portrecie w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie³. Otóż gdyby postać nagrobna w kaplicy Zygmuntowskiej była kuta przez Padovana około r. 1572, to niewątpliwie twarz królewska okalałaby broda, brodatym był bowiem król w ostatnich latach swego długiego życia. Takim pamiętała go oczywiście jego córka, królowa Anna, która właśnie około r. 1572 zajmowała się pomnikiem brata, pamiętał go i sam Padovano, który się z nim przez tyle lat stykał. Dlaczegoż by około roku 1572 dawano podobiznę króla w wieku młod-

szym, z czasu na 20 lat przed śmiercią, a nie z ostatnich lat życia? Byłby to dziwny, niczym nie dający się wytłumaczyć anachronizm, po prostu nonsens. A zresztą około r. 1572 moda noszenia brody tak już była powszechna — brodaci są ówczesni dygnitarze świeccy i duchowni, brodę nosi Zygmunt August — że mając nawet do wyboru odtworzenie starego króla z okresu, gdy brodę golił, lub gdy ją nosił, odtworzony go niezawodnie z brodą. Tak więc i ten szczegół przemawia przeciwko pomysłowi p. Hornunga, a za tezę pp. Estreichera i Pagaczewskiego.

Ponieważ styl figury nagrobnej króla Zygmunta Starego zgadza się ze stylem postaci biskupa Tomickiego do tego stopnia, że obydwie trzeba uznać za dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza, przeto — udowodniwszy, że postać króla wyszła spod dłuta Padovana — przyjąć się musi za udowodnione tą również drogą autorstwo tego mistrza odnośnie do posągu nagrobnego biskupa Tomickiego. Skoro zaś Padovano jest autorem

¹ Józef M u c z k o w s k i, Nieznane portrety Zygmunta Starego (Rocznik Krakowski XXIII, 1932, s. 122, 125, 128, ryc. 1, 2, 4, 7).

² Tamże, s. 125.

³ Tamże, s. 157, ryc. 15.

pomnika tego humanisty na krakowskim tronie biskupim, to zarazem mamy dowód, że nasz artysta znał Rzym, albowiem architektury pomnika Tomickiego nie można sobie wyobrazić bez architektury nagrobka kardynała Antoniego Jakuba Venerio w kościele św. Klemensa w Rzymie. Różnią się figury w obu tych nagrobkach: kardynał Venerio przedstawiony jest zgodnie ze zwyczajem XV wieku jako zmarły, sztywno wyciągnięty na marach, natomiast Tomickiego wyobraził rzeźbiarz jako pogrążonego we śnie, w układzie postaci ożywionej. Poszedł pod tym względem za Andrzejem Sansovinem, który w nagrobkach biskupa Piotra da Vicenza w Aracoeli oraz kardynałów Askaniusza Sforzy i Hieronima Basso Rovere w S. Maria del Popolo w Rzymie stworzył w pierwszym dziesięcioleciu XVI w. ten typ postaci nagrobnej.

Postać Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie nie tylko należy do tego samego typu, co figura biskupa Piotra da Vicenza, ale nawet jest na niej bezpośrednio wzorowana, wiążąc się tym samym z postacią nagrobną Tomickiego. Twórca nagrobka Tarnowskiej, tego najpiękniejszego w Polsce a bodaj że i w ogóle kobiecego nagrobka epoki rozwiniętego renesansu, znał wspomniany nagrobek rzymski, bo i architektura naszego pomnika wykazuje najbliższy związek z architekturą pomnika w kościele św. Klemensa.

Mógłby ktoś zarzucić, że wszystkie te związki z Rzymem nie dowodzą jeszcze pobytu Padovana w Wiecznym Mieście, że te rzymskie elementy mógł być przejąć inną drogą. — Nie przejął ich jednak od Włochów pracujących w Krakowie, bo w ich dziełach nie mamy wyraźnych śladów oddziaływania Rzymu — poza wspomnianymi dziełami Padovana i poza płaskorzeźbą w kaplicy Zygmuntońskiej, przedstawiającą igraszkę bóstw morskich, a w której znać wpływ Tryumfu Galatei Rafaela w rzymskiej Farnesynie.¹ Wszak nagrobek biskupa Jana Konarskiego († 1523) na Wawelu nie ma jeszcze figury typu Sansovinowskiego, który — jak widzieliśmy — pojawia się dopiero w pomniku Zygmunta Starego i Tomickiego. Na to, by Padovano mógł być przywieźć do Krakowa cudze rysunki rzymskich nagrobków,

dzieła jego są zanadto żywe, wpływ Rzymu jest w nich zanadto wyraźny. A zresztą w Padwie, skąd Padovano do Krakowa przyjechał, i w ogóle w północnych Włoszech rzymskich wpływów na większą skalę w pierwszej ćwierci XVI wieku wykazać się nie da, nie są też tam znane figury typu sansovinowskiego, na których by się Padovano mógł w swoich dziełach wzorować. Wszystko więc wskazuje na pobyt naszego mistrza w stolicy chrześcijaństwa przed jego przesiedleniem się do Polski. Oto odpowiedź na postawione w tytule rozprawy pytanie.

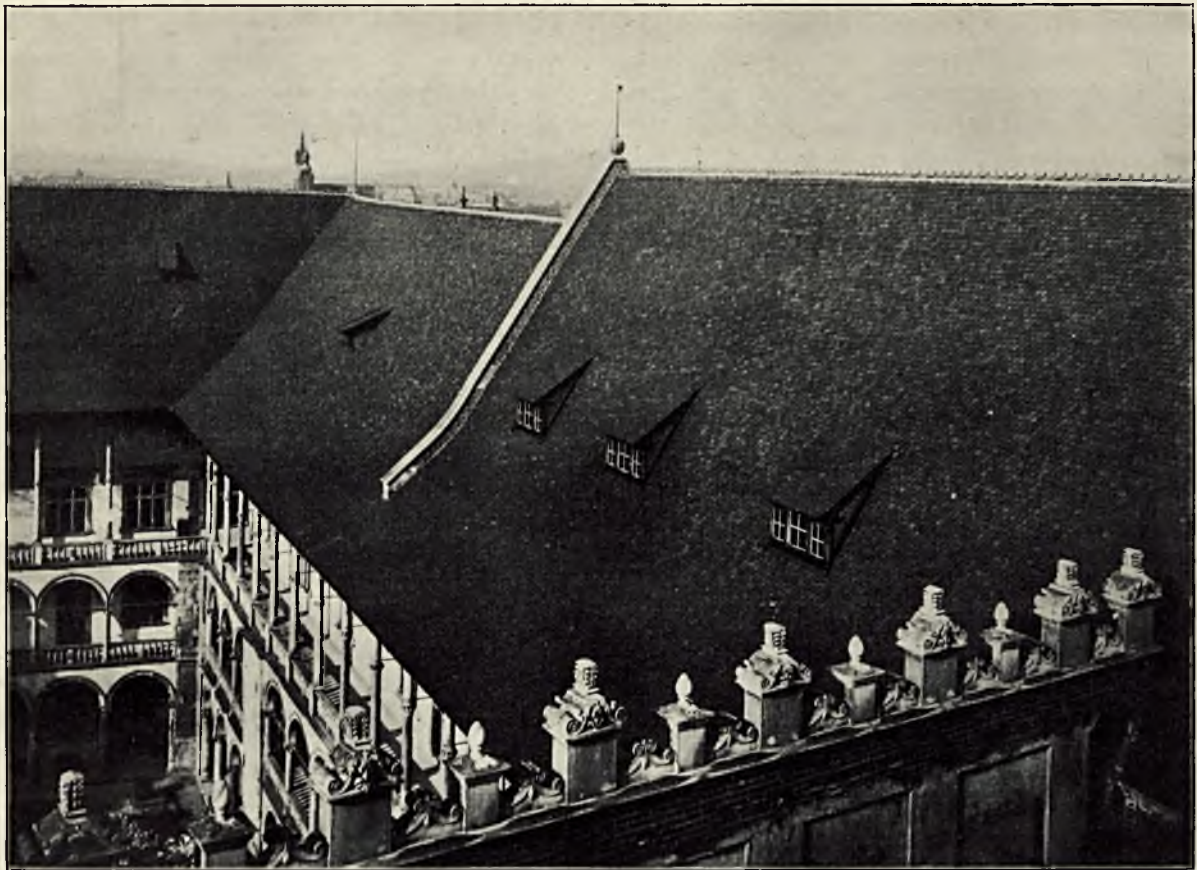
Praca pp. Estreichera i Pagaczewskiego, aczkolwiek niewielkich rozmiarów, bogata jest w treść i wyniki. Oprócz udowodnienia pobytu Padovana w Rzymie, co nie jest rzeczą obojętną ze względu na duże znaczenie tego mistrza dla naszego renesansu, przynosi ona szereg cennych uwag i spostrzeżeń, które wyjaśniają niejeden ciemny punkt w dziejach naszej plastyki renesansowej. Omówiona rozprawa, jak wszystkie prace prof. Pagaczewskiego i jego najbliższych uczniów, dając ważne wyniki naukowe, odznacza się precyzyjnie logiczną argumentacją i świetną konstrukcją. Wśród znakomitych ilustracji (także szczegółów omówionych nagrobków) zwracają uwagę ogłoszone po raz pierwszy reprodukcje fotograficzne pomnika Gamrata.

Adam Bochnak

Wacław HUSARSKI, *Attyka Polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, Warszawa 1936, s. 62 z mapą i 57 ilustracjami.

Wacław Husarski podjął niełatwy temat genezy i wpływu polskiej attyki, tego tak bardzo charakterystycznego dla naszej renesansowej i barokowej architektury motywu. Temat dlatego trudny i niewdzięczny, że autor, chcąc dać odpowiedź na postawione pytanie, równocześnie musi rozróżnić typy attyk, badać czas ich powstania, dochodzić ich początku. Tymczasem w zebranych przez Husarskiego obfitym materiale brak jest wielu ogniw, gdyż poginęły one bezpowrotnie, a dat znacznej ilości zabytków niełatwo dojść. Autor jest właściwie pierwszym na tym polu badaczem, a tym samym musiały wystąpić w jego rozprawie pewne niedociągnięcia. Jednocześnie jednak posiada Husarski zasługę przypadającą zazwyczaj w udziale tym, którzy pierwsi jakiś temat podejmą. Dlatego jego rozprawa o attykach polskich jest cenna i staje

¹ Julian Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa (*Rocznik Krakowski XXVIII, 1937, s. 66, nota 1*).



Kraków. Attyka na skrzydle południowym zamku wawelskiego z 1565 r.

się dla tej kwestii zasadnicza jako wynik głębszych studiów.

Początek swej rozprawy poświęca Husarski istocie i kształtowi attyki i to zarówno jej technicznej roli jak stronie dekoracyjnej. Z zebranego i omówionego przez Husarskiego materiału wyciągnąć można następujące wnioski. Już Łuszczkiewicz w swoim czasie opierając się na uchwale rady krakowskiej z r. 1544 „de tectis aedium novarum“ podkreślił, iż w następstwie tej uchwały nakazującej budowanie muru zasłaniającego dach celem zabezpieczenia przed ogniem, rozpowszechniło się budowanie attyk. Należy w tym miejscu podkreślić, że w uchwale rady krakowskiej nie ma jednak mowy o ozdobach attyk, lecz jedynie o murze zasłaniającym dach. Wolno się domyślać, że dla ożywienia tego muru poczęto stosować ozdoby. W każdym razie w r. 1544 była to techniczna nowość, skoro rada zaleca jej stosowanie. Jak wynika z materiału publikowanego przez Husarskiego, attyki polskie mają podwójne zadanie:

ukrycia dachu oraz ozdoby budynku. Wskazują na to formy attyk, składających się niemal zawsze z dwóch elementów, tj. z pasa muru kryjącego dach oraz z ozdobnej koronki. Względami technicznymi podyktowane było powstanie około r. 1540 i stosowanie owego pierwszego elementu, ale wydaje się, że już wkrótce, bo w drugiej połowie XVI wieku poczęto budować coraz powszechniej attyki dla ich wartości dekoracyjnych jako horyzontalne zakończenie muru.

Pierwszą atyką polską, która nas doszła, jest attyka krakowskich Sukiennic z r. 1557, postawiona przez Padovana. Następne miejsce zajmuje attyka ratusza poznańskiego, w r. 1561 wzniesiona przez Jana Quadro. Obu tych attyk autorami są Włosi, co nie jest bez znaczenia dla pytania, skąd biorą się u nas attyki. Zarówno attyka Sukiennic, jak attyka ratusza poznańskiego, kryły za sobą dachy i rzecz można, że spełniały zadania techniczne. Za attykę o charakterze bardziej dekoracyjnym uznać należy ową wzniesioną na południowym skrzydle

pałacu wawelskiego, o której czytamy we współczesnych aktach pod rokiem 1565, co następuje¹: „Die 3 octobris a muratione muri a muro Lubranka, videlicet od szczytu co muru podniósł wyżej zajmwszy od szczytu pod Lubranką od kuchni króla JMCI i zmurował aż do gmachu, kędy głowy, na dłuż a na „wyszą“ aż pod dach a przyłożył ktemu swoją materią ku materii króla, JMci. Iże mury z dachem zgodził a na murze wystawił kamienie pro quo labore toto eidem murtori iuxta fl. 180“. Jest to trzecia chronologicznie biorąc, po attykach Sukiennic i ratusza poznańskiego, attyka, tym różniąc się od tamtych, że widoczna z dziedzińca zamku, a również od jego strony zewnętrznej; wznosi się ona bowiem nad dachem południowej galerii arkadowej i ma cel czysto dekoracyjny. Byłoby rzeczą interesującą dojść, kto ją budował. Nosi ona charakter zbliżony w swej ornamentacji do szczegółów spotykanych na szeregu naszych grobowców z tego czasu, jest, ogólnie biorąc, bardziej ozdobna a mniej rytmiczna i zwarta, niż dzieła renesansu polskiego z pierwszej połowy XVI wieku. Można przypuścić, że wpływ tej attyki był znaczny, zwłaszcza na nasze pałace renesansowe idące za Wawelem, jak np. w Tęczynie lub Baranowie.

Tak więc stwierdzić należy, że dopiero około połowy XVI wieku zjawiają się w Polsce attyki, które rychło znajdują zastosowanie w całym kraju. Niejasna natomiast pozostaje ich geneza, a rozprawa Husarskiego nie daje dostatecznych w tym względzie wyjaśnień. Budowniczymi, którzy pierwsi attyki u nas stosowali, byli Włosi. Husarski wyklucza od pierwszeństwa tego wynalazku sąsiednie nam kraje, a mianowicie Węgry i Śląsk, gdzie znamy attyki późniejsze od naszych. Nie może już tego uczynić z Czechami, gdzie konstatuje attyki pochodzące już z trzeciego dziesiątka XVI wieku, lecz mimo to skłania się do hipotezy, że attyka powstaje w Polsce niezależnie od Czech, jako ewolucja pewnych form gotyckich i gotyckich sposobów ukrycia dachu. Hipotezy tej jednak z powodu braku zabytków autor dostatecznie nie popiera. Nie jest bowiem przekonujący powołanie się na zakończenie kruchty przy kościele św. Jakuba w Toruniu, z końca XV wieku pochodzące, bo mam wrażenie, że to raczej gotycka

galeria arkadowa, za którą kryje się dach, niż attyka w sensie renesansowym. Przykład toruński jest odosobniony, a gdy się nadto zważy, że Toruń i Pomorze stanowią w tym czasie dość odrębne od reszty Polski terytorium artystyczne, trudno wyciągnąć z tego sporadycznego wypadku ogólniejsze wnioski. Ani jednej attyki gotyckiej nie znamy u nas. Toteż o wiele prostsze wydaje się przypuszczenie, że na murze kryjącym dach — który to sposób techniczny zjawił się u nas w pierwszej połowie XVI wieku — zaczęto dzięki Włochom „wystawiać kamienie“. Początek temu dały krakowskie Sukiennice wzorowane na Palazzo della Ragione w Padwie. Padovano przebudowując je miał z pewnością na myśli budowlę padewską, przypominającą tak żywo Sukiennice krakowskie swym położeniem, przeznaczeniem, charakterem. Wzorując się na Palazzo della Ragione co do układu, zbudował na dole wielką halę a na piętrze długą salę, podobną do padewskiego Salone, choć nie nakrytą wyniosłym dachem. Równocześnie nie mógł nie pamiętać o attyce, która zdobi w Padwie mur u góry, co prawda o attyce skromnej, lecz niemniej bardzo charakterystycznej, złożonej ze sterzących zębów. Attyka ta zbudowana została po roku 1420 a w duchu swoim jest jeszcze gotycka. Lecz idea jej, zakończenia murów horyzontalnie biegnącą koronką, jest ta sama, co u nas. Należy przypuszczać, że szczegółowe badania na terenie Włoch ustaliłyby linię rozwojową włoskich attyk od gotyku aż do drugiej połowy wieku XVI, kiedy to we Włoszech spotykamy się z bliźniaczo podobnymi do naszych attykami (jak np. ta, którą publikuje Husarski z pałacu Emo Capodilista). Wtedy znajdzie też swoje wytłumaczenie fakt, że twórcami attyk zarówno w Polsce jak w Czechach są Włosi, którzy ten motyw przynoszą ze swej ojczyzny. Inną jest rzeczą natomiast, że u nas attyka przyjmuje się szczególnie szeroko i że przybiera oryginalne formy.

Na zakończenie uwaga jeszcze o formach naszych attyk. Człony składowe najwcześniejszych attyk w Krakowie i w Poznaniu noszą cechy renesansu włoskiego. Choć nieraz są bogato podzielone, to jednak ozdobność ich jest zespolona z architekturą. Składają się one w górnej części z gzymsów, cokołów, wolut, dzbanów, kul. Do końca wieku motywy te spotykamy jeszcze w mniej lub więcej pokrewnej formie występujące na różnych

¹ Adam Chmiel, Wawel t. II (Teki Grona Konserwatorów Gal. zach. t. V., Kraków 1913, s. 454).

attkach. Prawie równocześnie pojawiają się jednak i inne motywy, które, już mniej organiczne, potrącają jak gdyby o flamizm. Attyki na „czarnej kamienicy“ we Lwowie a zwłaszcza na kamienicy Korniaktów posiadają pewne cechy niderlandzkie. Budowniczymi obu tych domów są Włosi działający we Lwowie, w siódmym i ósmym dziesiątku XVI wieku, ale renesans ich nosi ów osobliwy, odmienny od krakowskiego, lwowski charakter o zabarwieniu północnym. Nie Lwowowi jednakże przyznać wypada ewentualne pierwszeństwo w „sflamizowaniu“ naszych attyk — lecz z całą ostrożnością rzecz stawiając — Krakowowi. Attyka Bonerowska, zachowana do dziś w swoich resztkach, występuje tu na plan pierwszy. Attykę tę zlekceważył Husarski i uznał ją za pochodzącą z końca wieku XVI, być może za wzniesioną nawet przez Firlejów. Ależ na zachowanych fragmentach występuje aż trzykrotnie herb Bonarowa, co dowodzi, że tylko przez Bonerów jako właścicieli kamienicy była ona stawiana. Muczkowskiego „terminus ad quem“ 1549 można przesunąć dalej, do czasu, kiedy kamienicę drogą spadku otrzymała Zofia z Bonerów Firlejowa. Tu zaczynają się pewne trudności co do uzyskania dokładnej daty przejścia w ręce Firlejów.¹ Różne dane wskazują, że stało się to najpóźniej w siódmym dziesięcioleciu XVI wieku. Dokładnie tego powiedzieć nie można, gdyż nie znamy (mimo opracowania Ptaśnika) dat śmierci rozmaitych członków rodziny Bonerów. Wydaje się jednakże, że około roku 1565 kamienica ta przechodząc na własność Firlejów attykę już posiadała. Otóż na tej attyce widzimy w hermach szczytowych motywy wyraźnie niderlandzkie. W tym czasie jest to już zupełnie możliwe w Krakowie. Od r. 1550 mniej więcej — jak stwierdził ostatnio Pagaczewski — występują w naszej rzeźbie nagrobnej wpływy niderlandzkie. W Krakowie w attyce domu Bonerów wystąpiłyby one po raz pierwszy, o ile idzie o attyki polskie.

Karol Estreicher

¹ Pomiędzy datami, które wyczytać można w rozprawie Ptaśnika („Rocznik Krak.“, t. VIII), a datami w „Herbarzu“ Bonieckiego, w „Słowniku Biograficznym“, w „Bibliografii“ Estreicherów, zachodzi szereg sprzeczności. Ich usunięcie oraz żmudne badania archiwalne pozwoliłyby dopiero na całkiem pewne datowanie tej attyki.

Krystyna SINKO [POPIELOWA], Hieronim Canavesi (Rocznik Krakowski XXVII, Kraków 1956, s. 129—176, ryc. 26).

Autorka rozprawy o Santim Guccim ogłosiła w XXVII tomie „Rocznika Krakowskiego“ monografię Hieronima Canavesiego, jednego z tych włoskich rzeźbiarzy XVI stulecia w Polsce, który



Biskup Łukasz Górka, szczegół z nagrobka Górków w katedrze w Poznaniu

na naszym gruncie rzeźbę włoską reprezentuje. Związła, rzeczowa rozprawa dr Popielowej przynosi cenne wyniki naukowe. Canavesi został zdefiniowany w jej pracy, odgraniczony od innych rzeźbiarzy i dzieł, a im ostrzej jego indywidualność zarysowała się w monografii, o której mowa, tym większą jest zasługa autorki.



Nagrobek Górków w katedrze w Poznaniu

Występuje u nas ten rzeźbiarz w drugiej połowie XVI wieku, a więc później, niż trójca Cini, Berecci, Padovano. Nie odgrywa też tej prowadzącej roli, co owi artyści, którzy nadali włoski styl rzeźbie polskiej. Raczej dostosowuje się do tego, co u nas zastał. Niemniej posiada swoją indywidualność. Jak ona się przedstawia?

Popielowa łączy z Canavesim szereg pomników. Za punkt wyjścia służą jej trzy bezsporne dzieła Canavesiego, a mianowicie grobowiec Orlików, biskupa Konarskiego oraz Górków, wszystkie trzy z ósmego dziesiątka lat XVI stulecia pochodzące. Obok tych trzech zabytków grupuje autorka pomniki Rokoszwoskiego, Wielogłowskiego, dwóch Tęczyńskich, prymasów Przerębskiego i Dzierzgowskiego oraz epitafium Bera, w dziełach tych widząc rękę Canavesiego. Staranna analiza stylistyczna, którą Popielowa motywuje swoje wywody, nakazuje przyjąć te atrybucje. Może pewną dyskusję wywoła w przyszłości przypisanie Canavesiemu pomnika Dzierzgowskiego, bo architektura jego niecałkiem zgadza się z tym, co dla Canavesiego jest charakterystyczne, choć z drugiej strony przyznać trzeba, że niektóre argumenty dr Popielowej wydają się trafne. Również na ogół przyjąć wypada wyniki autorki w stosunku do tych dzieł, które uważa za powstałe w warsztacie Canavesiego.

Co najcenniejsze w rozprawie Popielowej, to silne związanie artysty z podłożem polskim oraz jeszcze może silniejsze z zagranicznym. Od Gucciego bardziej zwarty, tektoniczny, konsekwentniejszy — rzecz można, o ile to słowo jest na miejscu — mniej „zbarbaryzowany“, reprezentuje Canavesi pewien klasycyzm, chwilami przypominający Padovana. Nie wniósł jednak do naszej rzeźby wielu nowych motywów i jest o tyle — jeśli go już porównywać z Guccim — mniej oryginalny. Stosował się snąć do gustu zamawiających a ci, konserwatywni z natury, pragnęli, aby rzeźbiarz powtarzał pewne przyjęte wzory. Dobry technik w zakresie postaci ludzkiej nie popełniał nigdzie rażących uchybień przeciw renesansowemu poczuciu proporcji i układu postaci ludzkiej. Tym dziwniej brzmi orzeczenie komisji, która w sporze jego z Orlikową nakazała poprawić figurę Orlika, że pierś tej figury wypadła za wąto, a jedna noga była grubsza od drugiej. Ale widocznie tak było i rzemieślniczemu traktowaniu zamówienia

przez Canavesiego należy przypisać te błędy. Wiele motywów Canavesiego wywieść można z Włoch, co autorka starannie wykazuje, publikując zabytki włoskie tak zbliżone, jak np. nagrobek Antonia Sala z Bolonii. Nie łatwo o te porównania i każdy, kto poszukiwał na terenie Włoch analogii dla rzeźby polskiej z XVI wieku, przyzna, iż plastyka włoska tego czasu w zakresie nagrobków bądź przedstawia się całkiem inaczej, niż włoska w Polsce, bądź nie jest zupełnie opracowana. Trzeba starannych studiów na miejscu, by wydobyć cenne dla nas szczegóły.

Po monografiach takich rzeźbiarzy, jak Michałowicza, Gucciego, Canavesiego oraz po będącej w druku (Kopery) monografii Padovana, czas byłby może na opracowanie Berecciego (zwłaszcza po uzyskaniu przez Komornickiego punktu zaczepienia, jakim są medaliony czterech Ewangelistów w kapł. Zygmuntońskiej) oraz na rewizję pierwszej ze wszystkich monografii Ciniego (pióra Cery i Kopery), od której napisania upłynęło z górą lat 20. W ten sposób wszyscy najważniejsi rzeźbiarze renesansu polskiego zyskaliby ściśle opracowania. Co do reszty, których nazwiska znamy z aktów, to indywidualności ich przedstawiają się dotąd jak mgławice, ale nie jest wykluczone, że z czasem zarysują się wyraźniej.

Karol Estreicher

Julian PAGACZEWSKI, Jan Michałowicz z Urzędowa (Rocznik Krakowski XXVIII, 1937 s. 1—84 oraz osobne odbicie, Kraków 1937, s. 84 i 54 rycin).

U kolebki polskiego renesansu stali, jak wiadomo, artyści włoscy. Rozwijał on się też przy pomocy naturalizowanych w Krakowie cudzoziemców, by wreszcie w trzeciej ćwierci XVI w. poniekąd się usamodzielnic. I wtedy jednak nawet tak bardzo „krakowski“ pomnik Batorego nosi podpis — florentczyka. Wyjątek stanowią nagrobki, sygnowane przez Jana Michałowicza z Urzędowa. Czy był on jedynym podówczas rzeźbiarzem polskim? Znamy szereg nagrobków, których nie umiemy związać z żadnym nazwiskiem; szereg zanotowanych w aktach rzeźbiarzy, Polaków, czeka na przypisanie im jakiegoś zabytku. Może już owi dwaj Stanisławowie i ten Polagk (sic!), których znajdujemy¹ w drużynie włoskich rzeźbiarzy

¹ Archiwum Główne w Warszawie, Akta Ekonomij i solne, dział IV, nr. 1—46, f. 158 v. sq.

mistrza Bartolomeo (Berrecci), wykształceni w dobrej szkole, tworzyli potem samodzielnie w Krakowie poważniejsze dzieła sztuki? Choćby jednak kiedyś stały się uchwytnie nieznane dziś osoby tych polskich „lapidar“, na pewno nie zajmą miejsca powyżej Michałowicza z Urzędowa.

Szczęśliwie się złożyło, że w pełnym poczuciu swej wartości sygnował on swe prace; równie szczęśliwie, że prace te znalazły odpowiedniego monografistę.

Prof. Julian Pączkowski już z górną trzydziestą lat temu¹ ogłosił pracę o kilku nieznanym przedtem bliżej pracach Michałowicza. Teraz dał wykończony obraz jego działalności. Fragmentaryczność materiału, tak archiwalnego, jak zabytkowego, wymagała specjalnego układu pracy. Dlatego też autor zaznajamia nas przede wszystkim z trzema zabytkami, dającymi się datować: z pomnikiem Zebrzydowskiego w katedrze wawelskiej, nadprożem portalu przy ulicy Kanoniczej w Krakowie (l. 18) oraz z pomnikiem grobowym Padniewskiego także w katedrze, aby tych trzech dzieł użyć za podstawę do datowania innych prac Michałowicza.

Na podstawie zachowanego w aktach kapituły krakowskiej pozwolenia (z r. 1560) na przerobienie wawelskiej kaplicy w celu ustawienia w niej

¹ Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki P. A. U. t. VIII, 1906, s. CLXI—CLXVII.

pomnika Zebrzydowskiego († 1560), dalej na podstawie wiadomości o toku prac w r. 1562 i ukończeniu „fabryki“ (wraz z nagrobkiem) w r. 1563 można wyznaczyć dokładnie lata prac Michałowicza około owej kaplicy św. Kosmy i Damiana i około nagrobka.

Rzeźbione bogato nadproże portalu przy ul. Kanoniczej w Krakowie, zgodne w stylu ze wspomnianym pomnikiem, powstało niezawodnie w tychże latach 1560 — 1563. Jest na to dowód zewnętrzny. Oto owa kamienica była od r. 1560 własnością kanonika Izdbieńskiego, który dostał wtedy zlecenie, aby do trzech lat skończył zaczęte tam dawniej roboty. Ten właśnie Izdbieński zajmował się budową kaplicy Zebrzydowskiego i stykał się często z Michałowiczem. — Wreszcie datę nagrobka biskupa Padniewskiego ustala takie rozważanie. Zmarł on w r. 1572 i został pochowany w kaplicy Różyców w katedrze krakowskiej. Spadkobiercy zabrali się do przebudowania kaplicy (za jego pieniądze) w r. 1572. Roboty te były jeszcze w toku w r. 1575 i 1574. Dopiero w



Nagrobek nieznaney damy herbu Ciótek w kościele parafialnym w Brzezimach

r. 1575 osadzono w latarni kamień z gmerkiem i nazwiskiem Michałowicza.

Uzyskawszy w ten sposób pewne daty trzech dzieł, autor buduje dalej na tym zrębie. Stylistycznie najbardziej zbliża się do pomnika Zebrzydowskiego nagrobek biskupa Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Jest on nadzwyczaj oz-

dobny, lecz motywy dekoracyjne są uboższe niż na tamtym, a konstrukcja mniej jasna. Powstać musiał przed krakowskim, najwcześniej w r. 1563. Większą rezerwę w stosowaniu ornamentów wykazuje pomnik nieznannej damy herbu Ciołek w Brzezinach. Tu prostota i umiar nagrobka, zbliżonego architektonicznie do nagrobka Izdbieńskiego, wskazuje nie na wcześniejszą, mniej jeszcze bogatą fazę rozwoju, ale na większą dojrzałość artystyczną. To, obok innych późniejszych motywów (kartusze), przemawia za umieszczeniem nagrobka po roku 1563. Wreszcie prymas Uchański zmarł w r. 1582. Jeszcze za życia, w r. 1580, ufundował swoją nagrobną kaplicę i pomnik w Łowiczu. Budowa musiała trwać co najmniej cztery sezony budowlane tak, jak w wypadku kaplicy Zebrzydowskiego i Padniewskiego, a więc od r. 1580 do 1583.

Po ustaleniu chronologii tych sześciu dzieł Michałowicza, przechodzi autor do ich opisu, genezy i charakterystyki. Najwcześniejszy nagrobek Izdbieńskiego w Poznaniu (nisza półkolistą z plastyczną rzeźbą zmarłego, flankowana przez konsole i nikił boczne skrzydła) nie posiada nigdzie pierwowzoru całości. Znany jedynie poszczególne elementy. Tak w nagrobku krakowskim Jana Konarskiego (1521 r.) widzimy konsole na niskim cokole, ale ujęta w nie postać zmarłego jest płaskorzeźbiona na skośnej płycie. Przestrzenno-plastyczne traktowanie postaci zmarłego znał Michałowicz z dzieł Padovana, ale nisze są tam prostokątne. Nisza półkolistą, to motyw nagrobków Olbrachta, Zygmunta Staroego i Maciejowskiego w Krakowie, może też Krzyckiego w Gnieźnie. Pomysł nieproporcjonalnych skrzydeł bocznych zaczerpnąć mógł Michałowicz jedynie z renesansowych ołtarzy w Polsce, lub z wieści o nowym włoskim typie nagrobka; dawniejsze bowiem nagrobki sansowinowskie są zupełnie inne. W konstrukcji nagrobka Izdbieńskiego widać przede wszystkim rzeźbiarza, nie architekta. Ornament, który pokrywa prawie całą powierzchnię nagrobka, można wywieść z rzeźb wawelskich (kasetony i groteski kaplicy Zygmunto-wskiej, motywy baldachimu nagrobka Jagiełły) i z wzorów Cornelisa Florisa.

Wspanialszym dziełem jest nagrobek Andrzeja Zebrzydowskiego, w zasadzie zbliżony do grobowca Izdbieńskiego. Po raz pierwszy w Polsce widzimy tu motyw łuku triumfalnego, zastosowany do nagrobka. Może taką koncepcję nasunął artyście

główny portal zamkowy z r. 1534. Osobliwością tego nagrobka są zwłaszcza kolumny sześcioboczne w górnej części, świątynika w zwieńczeniu i rodzaj dużego wspornika, zastępującego klucz archiwolty. Bogactwo i dowolność przekształcenia „klasycznych“ motywów daje akcenty wprost — barokowe. Poszczególne motywy są zaczerpnięte ze starszych dzieł krakowskich, tak gotyckich, jak renesansowych (np. z nagrobka Jagiełły, Tomickiego, Gam-rata etc.). Obok reminiscencji „krakowskich“ są też elementy niderlandzkie, wzięte z rycin Florisa, a może z druków krakowskich. Sama kaplica św. Kosmy i Damiana (Zebrzydowskiego), przebudowana przez Michałowicza, stanowi dobre tło i uzupełnienie nagrobka. Niestety dekoracja jej jest częściowo zniszczona.

Cechy wszystkich wspomnianych zabytków wykazuje nadproże przy ul. Kanoniczej. Ornamentacja całej grupy jest niesłychanie bogata i misterna. Pewne „niezrozumienie“ włoskiego renesansu dodaje jej dużo świeżości i wdzięku. Znacznie prostszy, spokojniejszy, bardziej „włoski“ jest nagrobek damy herbu Ciołek w Brzezinach. Jedynym (słabym zresztą) niderlandzkim akcentem są tu szlifowane kaboszony w podłuczcu niszy.

Capo di lavoro Michałowicza, nagrobek Padniewskiego, bardzo się różni od jego prac wcześniejszych. Przypomina je jedynie padovanowską figurą zmarłego i stylem kartuszków. Schemat dwulucznej niszy, wspartej na męskich hermach z powściągliwie stosowanym ornamentem, daje lekką, swobodną całość. Ukryta dynamika nagrobka zwiastuje nową epokę sztuki. Po raz pierwszy spotykamy tu alabaster, zastosowany na tak wielką skalę. Niektóre motywy, jak np. sarkofag z orłami, wywodzi autor od Florisa. Podkreśla też niderlandzką genezę zwieńczenia, zakreślonego fantazyjną linią, i florisowskich herm i kariatyd, choć przyjmuje tu pośrednictwo krakowskiego nagrobka Spytka Jordana¹, gdzie nieznanemu autorowi użył ponadto dwulucznej niszy i główek puttów. Autorem łańciskowskiego wiersza nagrobnego jest przyjaciel Padniewskiego, Jan Kochanowski.

Przeróbka kaplicy grobowej Padniewskiego polegała głównie na przebudowaniu jej górnych części. Michałowicz posłużył się tu kopułą na żagielkach z bębniem i latarnią. Osobliwością jest

¹ Chronologii tego nagrobka poświęciłam osobną rozprawę w pracach Tow. Nauk. Warszawskiej z r. 1937.

tu niespotykane przedtem otoczenie bębna kolumnienkami, co stanowi miniaturę bramantowskiego projektu kopuły św. Piotra w Rzymie. Jeśli nie jest to zbieżność przypadkowa, trzeba by przypuścić pośrednictwo rysunkowych zbiorów Serlia (dziś kaplica jest częściowo przebudowana).

Pseudo-klasyczną szatę (z wyjątkiem szlachetnie dekorowanej kopuły) otrzymała od Michałowicza grobowa kaplica prymasa Uchańskiego w Łowiczu. Z samego nagrobka ocalała jedynie alabastrowa postać zmarłego. Starowolski zachował nadto napis epitafu (bez daty śmierci) poświęconego pamięci samego Michałowicza, w jakiejś kaplicy kolegiaty łowickiej. Prof. Pagaczewski podaje datę śmierci Michałowicza na około roku 1583. Dało to powód do nieuzasadnionych wniosków, jakoby sam Michałowicz ufundował osobną kaplicę.

W renesansie ważną rolę odgrywa jednostka, człowiek. To też osobny rozdział poświęcił autor michałowiczowskim figurom nagrobnym. Przypominają one postacie Padovana, ale ich za długie torsy i za krótkie od kolan nogi różnią się od harmonijnych rzeźb padewczyka. Traktowanie ich jest (jak u Padovana) realistyczne, bez skrajnego naturalizmu. Modelowanie rąk nie ustępuje padovanowskiemu, głowy są portretowe. Fałdy zróżnicowanych szat Izdbieńskiego i Padniewskiego układają się w płaszczyzny draperyj nagrobków padovanowskich. Podobne filiacje wykazuje autor w jedynym „niebiskupim“ nagrobku, nieznaney damy z Brzezin, wzorowanej na Barbarze z Tenczyńskich w katedrze tarnowskiej. I tu nie ma naturalnie mowy o jakimś niewolniczym naśladowaniu.

Przestrzenno-plastyczne przedstawianie zmarłych, jako „żywych“ ludzi, podnoszących się z posłania, również zawdzięcza Michałowicz Padovanowi (ten zaczerpnął je z włoskiej skarbnicy Sansovina). Poza Padovanem spotykamy tę koncepcję w tym czasie w nagrobku Krzyckiego († 1527) w katedrze gnieźnieńskiej i Maciejowskiego z r. 1552 w katedrze krakowskiej.

Wskazane zależności dowodzą, że Michałowicz nauczył się swego rzemiosła i swej sztuki w Krakowie. Sztuka jego jest „wypadkową sztuki włoskiej... i niderlandzkich wzorów graficznych“. Nie mamy jednak przed sobą jakiegoś mechanicznego eklektyka. Michałowicz tak zespolił i przetworzył owe wzory, że dał dzieła „ani włoskie, ani niderlandzkie — po prostu michałowiczowskie“. Mimo,

że znamy niewiele jego prac, można wykreślić linię rozwoju jego talentu i sztuki, od niekonstrukcyjnego, przeładowanego ornamentami „stylu młodości“ do zwartego, statycznego i opanowanego nagrobka Padniewskiego. Michałowicz nie spowodował żadnej rewolucji w naszej sztuce; był jednak pierwszym, który wprowadził pewne motywy do krakowskiej rzeźby renesansowej i przyczynił się do zadomowienia się innych. Miejsce



Szczegół z nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej

jego sztuki jest obok Padovana, ponad całą gromadą rzeźbiarzy drugiej połowy XVI wieku.

Michałowicz miał słuszne poczucie swej wartości, skoro wszystkie swe prace (z wyjątkiem nadproża z ul. Kanoniczej) sygnował. Niewiele natomiast „pisanych“ wiadomości przekazały dokumenty papierowe. Dowiadujemy się z nich, że Michałowicz pracował już w r. 1560, ale dopiero od r. 1570 należał do cechu a w r. 1571 przyjął



Część środkowa nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej

prawo miejskie. Jeśli więc wykonywał prace przedtem, choć nie posiadał serwitariatu królewskiego, to musiał mieć wpływowych opiekunów. Jednym z nich był prawdopodobnie kanonik Izdbieński.

Do tak cenionego rzeźbiarza garnęli się uczniowie. Znamy nazwiska dziewięciu czeladników: Mateusza Kusietka, Pawła Zapisza, Mikołaja Gozala, Jana Białego, Adama Naporka z Gołaczewa, Mikołaja Burdka z Chełmna, Andrzeja Łyczki z Urzędowa, wreszcie Marka i Aleksandra Urzędowiczów (brata i syna naszego Jana). Źródła natomiast milczą, w jakim warsztacie kształcił się sam Jan z Urzędowa. Z natury rzeczy odpada jako jego szkoła mała miejscina rodzinna. Pozostają warsztaty krakowskie. Nie Berrecciego, bo ten nie żył już w r. 1537. Podobieństwa z Padovanem są zbyt nieliczne, by przypisać mu zasługę wykształcenia „polskiego Praksytelesa”¹. Wczesne prace Michałowicza wykazują braki w opanowaniu ciała ludzkiego, nietektoniczność budowy, przerost ornamentacji. Ta bujność rzeźbiarska, która różni

¹ Praksyteles, to tylko humanistyczna antonomazja „sławnego rzeźbiarza”, o którym nic więcej w ówczesnej Polsce nie wiadomo.

go od Padovana, nasuwa przypuszczenie, że kształcił się, czy terminował u Ciniego. Tam nauczył się form swych grotesek, tam nabrał zamiłowania do dekoracyjności. Nie znamy niestety żadnej pewnej pracy figuralnej nagrobkowej Ciniego. To jednak, że Michałowicz był jego uczniem, wskazuje, że i takie dzieła musiał wykonywać. Hipoteza Wdowiszewskiego o terminowaniu Michałowicza u Słońskiego (wyłącznie architekta) musi odpaść z powodu zupełnego braku uzasadnienia.

Obfity katalog uczniów Michałowicza świadczy o wielkiej produkcji w jego pracowni. Musiał więc wykonać więcej prac, niż dochowało się do dzisiaj. Musiał też wysłać poza Kraków rzeźby warsztatowe. Niestety można z nim związać jedynie epitafium Gabriela Szadka w krużgankach oo. dominikanów w Krakowie.

Rozmaici autorzy przypisywali Michałowiczowi przeróżne zabytki anonimowe. Nie wiążą się jednak z nim, ani z jego warsztatem wysuwane przez W. Kieszkowskiego: epitafium Mateusza i Anny Czarnych, nagrobek braci Wolskich, Jana Stan. Tarnowskiego, Jana Leżyńskiego i Zbigniewa Ziółkowskiego; także z wysuwanej niegdyś przez siebie

atrybucji nagrobka Marcina Białobrzeskiego autor rezygnuje. Nie przyjmuje też hipotezy J. Bożo-Antoniewicza o michałowiczowskim pochodzeniu nagrobka Samuela Maciejowskiego. F. Kopera już dawniej odwołał związek Michałowicza z nagrobkiem Boratyńskiego, Bogusza, Benedykta z Kozmina i Kirszteina.

Prof. Pagaczewski nie dorzucił do spadku po Michałowiczu żadnego nieznanego dotąd nagrobka (z wyjątkiem warsztatowego epitafium), bo żaden więcej się nie zachował. Określił natomiast niezwykle trafnie genezę i istotę jego sztuki. Wywody przeprowadzone są z matematyczną wprost logiką; opisy jakby reflektorem oświetlają ważniejsze elementy.

„Dzieło“ Michałowicza jest teraz zwartą, logiczną budowlą, z której nie można nic ująć. Znamy wreszcie tego tak bardzo polskiego mistrza z Urzędowa. Studium prof. Pagaczewskiego będzie wzorem dla innych monografii z zakresu obfitej rzeźby nagrobkowej w Polsce XVI w.

Szata zewnętrzna książki, jej układ graficzny, wykonanie i rozmieszczenie ilustracji (w wielkiej części według świetnych zdjęć A. Bochnaka), stanowią chlubę drukarni W. L. Anczyca i Ski w Krakowie, a zarazem tytuł wdzięczności dla „opiekuna“ tej strony „Rocznika Krakowskiego“, dra Adama Bochnaka.

Krystyna Sinko-Popielowa



Panoplia z medalionem Zygmunta I, z r. 1522,
w obramieniu wnętrza nagrobkowej w kaplicy
Zygmuntowskiej

TREŚĆ

	Str.
OD REDAKCJI	1
I ARTYKUŁY	
1. Józef KOSTRZEWSKI, Gniezno pogańskie i wczesnohistoryczne w świetle ostatnich wykopalisk	3
2. Kazimierz BULAS, Sisyphe et la fontaine de Polyxène	25
3. Wojśław MOLE, Dalmatiens Stellung in der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance	30
4. Stanisław LORENTZ, O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie	51
II MISCELLANEA	
1. Przyczynki do historii stosunków artystycznych Polski z Włochami za Zygmunta III (Kazimierz Tyszkowski)	65
2. Dwa pastele Rosalby Carriery (Tadeusz Mańkowski)	68
III RECENZJE I SPRAWOZDANIA (Renesans w Polsce)	
Stefan Komornicki, Kaplica Zyguntowska w katedrze na Wawelu (Adam Bochnak). — Witold Kieszkowski, Dzieje budowy zamku w Niepołomicach za panowania Zygmunta Augusta (1550—1571) (Adam Bochnak). — Karol Estreicher i Julian Pagaczewski, Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie? (Adam Bochnak). — Wacław Husarski, Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie (Karol Estreicher). — Krystyna Sinko [Popielowa], Hieronim Canavesi (Karol Estreicher). — Julian Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa (Krystyna Sinko-Popielowa)	71

PRENUMERATA

roczna	20 Złotych
półroczna	10 Złotych

Cena pojedynczego zeszytu 6 Złotych. — Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji, albo czekiem P. K. O. na konto nr. 510077

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Ossolińskich 2

PAPIER Z FIRMY R. ALEKSANDROWICZ SYNOWIE, PRZEDSTAWICIEL WŁ. PIOTROWSKI, LWÓW
ODBITO W DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
POD ZARZĄDEM ADAMA WIERZBICKIEGO