

DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

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

ROCZNIK I

1938

ZESZYT 2

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 RÉDACTION

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

I^e ANNÉE (1938)

No. 2 (AVRIL 1938)

SOMMAIRE

Page

I ARTICLES

1. Céline FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA, Notes sur la décoration des manuscrits Vat. Lat. 1267—1270 89
2. Jan ŻARNOWSKI, L'atelier de Titien. Girolamo di Tiziano 107
3. Zygmunt BATOWSKI, Qui est l'auteur du tableau „Christ sur la croix“ à l'église Ste-Croix à Varsovie 131

II MISCELLANEA

- Les comptes de travaux de décoration dans la cathédrale St. George à Léopol en 1768—1779 (Ilarion Swiencicky) 145

III COMPTES RENDUS (Archéologie)

- Handbuch der Archäologie im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, In Verbindung mit herausgegeben von Walter Otto in München, Erste Lieferung (S. J. Gaśiorowski). — C. Robichon et A. Varille, Le Temple du scribe royal Amenhotep fils de Hapou, T. I. (Kazimierz Michałowski). — Kurt Gallig, Biblisches Reallexicon (Józef Archutowski). — Hans Bauer, Der Ursprung des Alphabets (Józef Archutowski). — Helmuth Th. Bossert, Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und in der Aegäis von den Anfängen bis zur Eisenzeit (Stefan Przeworski). — Kazimierz Michałowski, Delphes (Kazimierz Bulas). — Maria Ludwika Bernhard, Les vases grecques au Musée E. Majewski à Varsovie (Kazimierz Bulas). — H. Payne and G. M. Young, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis (Kazimierz Bulas). — Atlas Historique, I, L'Antiquité par Louis Delaporte, André Piganiol, Étienne Drioton, Robert Cohen (S. J. Gaśiorowski). — Stanley Casson, Ancient Cyprus, Its art and archaeology (S. J. Gaśiorowski) 155

ABONNEMENTS

- Pologne: un an 20 Złoty
 six mois 10 Złoty
L'étranger: un an 20 frs. Suisses
 prix d'une livraison 5 „ „

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

NOTES SUR LA DÉCORATION DES MANUSCRITS VAT. LAT. 1267—1270¹

par

M. Céline FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA (Paris)

Comme l'originalité d'une oeuvre d'art dépend de ses traits particuliers, c'est eux surtout que l'analyse artistique doit avoir en vue. Mais, on n'arrive à les connaître qu'en déterminant ses traits généraux. En nous guidant sur ce principe, nous étudierons quatre manuscrits liturgiques latins que conserve la Bibliothèque Vaticane sous les numéros allant de 1267 à 1270. M. Ehrensberger reconnaît en eux des lectionnaires monastiques et leur assigne la date du XI^e siècle². Nous nous demandons si ces manuscrits ne forment pas un bréviaire. S'il en était ainsi, ils seraient de la fin de ce siècle, car selon l'abbé Leroquais le bréviaire manuscrit „n'apparaît qu'à la fin du XI^e siècle"³.

En tout cas, ils sont l'oeuvre d'un seul atelier⁴. Au premier coup d'œil s'y manifeste une relation avec l'art de l'école de Bénévent⁵ dont l'apogée tombe au XI^e siècle et que ses multiples et directes attaches avec l'art grec de Byzance et de l'Orient rendent assez exceptionnelle en Occident parmi les autres écoles d'art médiéval. Celles-ci, de fait, tirent avant tout leur origine de l'art chrétien primitif et de celui qui s'est épanoui en Europe aux VII^e et VIII^e siècles. Il est à souligner que dans l'art byzantin les savants autorisés ont distingué deux conceptions qui s'opposent l'une à l'autre⁶. Elles se retrouvent dans l'école de Bénévent et dans les peintures des manuscrits auxquels nous consacrons cette étude.

¹ Nous remercions vivement le Révérend Père Albareda, Préfet de la Bibliothèque Vaticane, de nous avoir donné l'autorisation de publier les miniatures et les enluminures de ces manuscrits, et la Direction des Fonds de Culture Nationale de Varsovie, de nous avoir procuré les fonds nécessaires pour les photographier. Ce travail a été présenté à la séance du 21 octobre 1937 de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres.

² Hugo Ehrensberger, *Libri liturgici bibliothecae apostolicae Vaticanae, Friburgi Brisgoviae 1897*, p. 131. Les manuscrits mesurent 555×580 mm.

³ Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, vol. I, Paris 1934, p. XXXV.

⁴ Nos manuscrits contiennent quelques miniatures et un très grand nombre d'enluminures. Nous avons essayé de répartir ces dernières en groupes, car nous avons voulu éviter de faire des hypothèses concernant les différents mains d'artistes, vu que ceux-ci changent de manière et qu'aux siècles passés ils se sont servis couramment des modèles. Dans notre texte, le mot artiste n'est qu'une forme rhétorique.

⁵ Cfr. les publications de E. A. Loew et de D. O. Picelli Taeggi. Emile Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904. B. Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert* (Jahrbuch der Kunsthist. Samml. in Wien, N. F. Bd. V, 1931).

⁶ A notre avis, ces conceptions correspondent à deux tournures différentes de l'esprit humain, que l'on pourrait appeler à la rigueur romantique et classique. Suivant celle des deux qui prédomine, il faut distinguer les individus, les peuples et les époques, en romantiques ou classiques. Les tournures d'esprit en question donnent naissance à deux arts qui n'existent pas à l'état pur, mais qui peuvent être caractérisés, en simplifiant beaucoup, comme il suit. L'un est porté à établir ses propres lois, simplifie et admet les conventions. L'autre obéit aux lois de la nature à la manière par ex. des Grecs anciens et des Occidentaux de l'époque de la Renaissance. L'un s'attache aux particularités faisant des portraits réalistes aussi bien des individus que des objets et des paysages. L'autre généralise créant des types en toutes choses. L'un — spontané, expressif, violent bien des fois — est guidé par le sentiment. L'autre — équilibré, pondéré, soumis à la réflexion — recherche un idéal de beauté. On peut dire, que d'une manière générale, le premier, c'est l'art populaire, celui des primitifs et de l'enfant, c'est également l'art des Orientaux en face de celui des Grecs, et encore l'art préféré des peuples celtes et germaniques; le second, c'est souvent l'art de la cour et celui des peuples, tels que les Grecs, les Italiens et les Français.





1. Saint Pierre et saint Paul

qui boit d'une cruche en courant pour illustrer les paroles d'Isaïe: „Omnes sitiientes venite ad aquas.“¹⁶ (fig. 24). Ainsi, l'illustration embrasse les portraits et les scènes à figures. Les portraits en pied du Précurseur et des Évangélistes décorent la chaire de Ravenne, de provenance probablement égyptienne. M. Friend¹⁷ croit que les Évangélistes se tenant debout sont de la même origine. Ils ne manquent pas, aussi bien dans les manuscrits



2. Saint Matthieu

Nos manuscrits sont enrichis de lettres historiées et d'autres qui sont simplement agrémentées de personnages, d'animaux, enfin d'ornements de toutes sortes. On a représenté le Christ en buste, bénissant¹ (fig. 13), les bustes de S. Pierre et de S. Paul² (fig. 1), le Précurseur debout, portant l'agneau³ (fig. 23), S. Matthieu debout, à deux reprises (fig. 2)^{4, 5}, S. Jean l'Évangéliste assis, priant⁶ (fig. 3) et debout, tenant un rouleau déployé⁷ (fig. 10), la Visitation (fig. 7), la Naissance de S. Jean Baptiste⁸, le Festin d'Hérode (fig. 8), la Décollation de S. Jean⁹, le Possédé¹⁰ (fig. 5), la Prière de la Chananéenne pour la guérison de sa fille possédée¹¹ (fig. 6), le Délibéré des grands prêtres sur le moyen de perdre le Christ¹² (fig. 11), le Christ donnant le commandement d'amour à ses disciples¹³ (fig. 12), le Martyre de S. Laurent¹⁴ (fig. 9), l'Apparition de la croix à Constantin¹⁵, enfin l'Homme

¹ Vat. lat. 1268, fol. 55^v. (Sermo S. Augustini de poenitentia et de ieiunio quadragesimae).

² Vat. lat. 1269, fol. 55 (Sermones in natale Petri et Pauli).

³ Vat. lat. 1267, fol. 195 (Ev. sec. Joannem, I, 29, homilia Bedae).

⁴ Vat. lat. 1268, fol. 68 (Ev. sec. Mattheum XII, 58—59).

⁵ Vat. lat. 1270, fol. 24^v (Ev. sec. Mattheum, XXVIII, 16—17).

⁶ Vat. lat. 1269, fol. 14 (Ev. sec. Joannem, XIV, 1).

⁷ Vat. lat. 1267, fol. 158^v (Ev. sec. Joannem, XXI, 19—20).

⁸ Vat. lat. 1269, fol. 51 (Ev. sec. Lucam, II, 59—59, Sermo S. Aug. in die nat. sancti Joh. Bapt.).

⁹ Vat. lat. 1269, fol. 106 (Ev. sec. Mattheum, XIV, 10—11. Sermo Johannis in dec. S. Joh. Bapt., Ex commentariis Hieronymi in Mattheo, lect. VII, VIII).

¹⁰ Vat. lat. 1268, fol. 106^v (Ev. sec. Mattheum, XII, 22).

¹¹ Vat. lat. 1268, fol. 79^v (Ev. sec. Mattheum, XV, 21—22).

¹² Vat. lat. 1268, fol. 160 (Ev. sec. Joannem, XI, 47—48).

¹³ Vat. lat. 1269, fol. 164 (Ev. sec. Joannem, XV, 12—15, in festivitibus apostolorum homilia Gregorii: lect. IX [—XII]).

¹⁴ Vat. lat. 1269, fol. 84^v (Sermo Maximi in natale S. Laurentii).

¹⁵ Vat. lat. 1269, fol. 117 (In exaltatione S. Crucis: lect. X [—XII]).

¹⁶ Vat. lat. 1267, fol. 163^v (In die S. epiph. lect. Esaiae I [—III]).

¹⁷ A. M. Friend, J. R., The portraits of the evangelists in greek and latin manuscripts (Art. Studies, Cambridge 1927 et 1929).

tiales¹ (fig. 4). Quant aux scènes, le choix de sujets pareils aux nôtres se rencontre dans les manuscrits liturgiques tels que les sacramentaires, les missels les lectionnaires et les bréviaires. Dans ces derniers, on a les illustrations de presque tous les textes qui nous intéressent et quelques unes cependant sont exceptionnelles. Il est à noter que l'on attache une attention toute particulière au Prodrome dont la vie a été contée dans un cycle d'images, réduit il est vrai aux scènes principales. Ce cycle semble être né en Egypte, où l'on vénérât beaucoup le Précurseur. M. Clemen² reconnaît trois scènes de sa vie dans la chronique d'Alexandrie et les restes d'un cycle à Deir Abou Hennys. En Occident, le savant allemand signale, entre autres, le cycle de l'époque carolingienne dans la basilique de St. Gall, et celui du XI^e siècle dans l'église de Saint-Zeno près de Castellino. Les miniaturistes se bornent en général à représenter l'Annonce à Zacharie, la Naissance et la Décollation du Prodrome. Le miniaturiste des petites heures du duc Jean de Berry³ a toutefois développé la vie de S. Jean dans une série de scènes. Le donateur de nos manuscrits n'avait-il pas le même saint comme patron, ou bien le monastère qui les a vu exécuter n'a-t-il pas été consacré à S. Jean Baptiste? Si la réponse à ces questions était possible, elle aiderait à localiser et à dater les manuscrits vaticans avec plus de précision. Il est encore à relever que les scènes empruntées aux évangiles l'emportent de beaucoup sur les autres. Elles illustrent non pas les grandes fêtes mais le récit évangélique. La tendance historique qui se fait jour ici laisse supposer que les évangiles à miniatures ont servi de source principale d'inspiration. Rappelons-nous que, selon M. Millet, l'illustration des évangiles offre deux rédactions: une orientale, d'Antioche, recherchant la vérité et l'émotion et une autre, hellénistique, d'Alexandrie, toute pénétrée d'élégance et de noblesse.

On peut saisir les deux conceptions en étudiant l'iconographie du possédé et de sa guérison⁴. Voyons

¹ Vat. lat. 1268, fol. 121^v (ev. sec. Joannem, VI. 1-2), sur le fol. 117^v, l'aigle tient un livre; sur le fol. 57 du Vat. lat. 1269, apparaît le symbole de S. Luc ainsi que sur le fol. 50^v du Vat. lat. 1267; les fol. 64 et 128 du même manuscrit montrent l'aigle de Saint Jean; cf. Ottob. lat. 296, passim; Vat. lat. 4222, fol. 46 et 64.

² Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, p. 254-255.

³ V. Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. LXIII.

⁴ S. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen 1885, p. 77-78. J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, Wien 1891, p. 37-38. N. Pokrowskij, *Evangelie w pamiatnikach ikonografii*, St. Pétersbourg 1892, p. 227-228. G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg und Leipzig 1896, p. 104-105, 116-117, 141-142, 145.



5. Saint Jean et initiale E du groupe a



4. Symbole de saint Jean et initiale I et Q du groupe c



5. Possédé et initiale D du groupe a

d'abord notre possédé (fig. 5). Il marche de gauche à droite à grands pas le buste en avant, rejette la tête en arrière et tourne le dos au spectateur, en lui montrant ses mains enchainées en croix. Les touffes de ses cheveux flottent au vent et sa langue est comme poussée au dehors. Un pantalon misérable constitue son unique vêtement. Pour la plupart, la guérison du possédé se rapporte indistinctement à tous les textes évangéliques qui en parlent et se rencontre rarement au début de notre ère, souvent en revanche, au moyen âge en corrélation avec la pratique de l'exorcisme¹. Elle appartient à deux types différents que Stuhlfauth et Strzygowski ont déjà reconnus. Aux premiers siècles, le type premier figure sur les reliures en ivoire d'Etschmiadzin et de Paris, appartenant toutes les deux au groupe de la chaire de Ravenne, sur la pyxide en ivoire de Hahn et sur celle de Darmstadt que Stuhlfauth rattache à la reliure de Murano², syrienne d'aspect mais d'origine peut-être égyptienne. Dans ces oeuvres, le Christ, vêtu d'une tunique et d'un pallium, tantôt se tient du côté gauche, tantôt avance de gauche à droite. Il est jeune et imberbe, aux cheveux courts et bouclés. Dans sa main gauche, on voit soit un rouleau, soit une croix qui caractérise les oeuvres égyptiennes. En geste de bénédiction, sa main droite s'étend parfois au-dessus de la tête du possédé qui tombe sur un genou ou marche plié en deux, en allongeant les bras vers le Sauveur dans geste de supplication. D'ordinaire, sa tête est légèrement relevée; quelquefois ses bras et ses pieds sont liés au moyen de chaînes. Son jeune et beau corps n'est recouvert que d'un linge, noué autour des reins et descendant jusqu'aux genoux. Rien ici ne nous rappelle la maladie, si ce n'est un certain manque de mesure dans le mouvement. Nous avons à faire ici à la rédaction grecque caractérisée par la vivacité du mouvement, le corps presque nu du possédé et son attitude très inclinée.

Le second type de notre guérison se rencontre principalement dans les oeuvres d'art syrien ou influencées par cet art, comme le codex de Rabula, l'encolpium d'Adana³, les peintures de Gaza, la reliure de Murano, une amulette gnostique⁴ et enfin la chronique d'Alexandrie⁵. Ce sont des traits de réalisme que nous sommes amenés à relever. Ainsi le démoniaque n'est pas toujours jeune, porte une tunique, se raidit et se redresse. Le diable sort ou plane au-dessus de sa tête, dont les cheveux sont parfois hérissés, par ex. dans le

¹ H. Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, München 1912, p. 152—153.

² G. Stuhlfauth, *Die altchr. Elfenbeinplastik*, p. 118—119.

³ J. Strzygowski, *Zwei Goldenkolpien aus Adana im Kais. Ottom. Museum zu Constantinopel* (Byz. Denk. I, p. 100—101, 112).

⁴ D. V. Ajnałow, *Ellenisticzeskija osnovy wizantijskago iskusstwa. Izsljedowanija w oblasti istorii ranno-wizantijskago iskusstwa*, Petersburg 1900, fig. 39, p. 195, 197.

⁵ J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, Wien 1906, p. 178, fig. 28.



6. Prière de la Chananéenne pour la guérison de sa fille possédée

codex de Rabula. Il nous intéresse de constater que sur l'amulette et dans la chronique d'Alexandrie, le démoniaque a les mains liées par derrière. Tout porte à croire que le type en question est d'origine syrienne. Il se distingue par le corps droit et habillé, la présence du diable se séparant ou déjà séparé du malade.

Pendant le moyen âge, en Orient et à Byzance, on est fidèle, d'une façon générale, à la rédaction syrienne, quoique l'autre rédaction ne soit pas oubliée. Dans la guérison près de Gadara du Copte¹ 13, où M. Millet observe la persistance de la tradition ancienne de l'Égypte, les démoniaques accourent, très penchés, les bras avancés vers le Christ qui marche, de gauche à droite, d'un pas rapide². Dans l'art byzantin, ce qui est avant tout digne d'attention, c'est, à quelques exceptions près, le corps du démoniaque nu ou presque nu. Par ce trait, on en saisit le rattachement à la conception grecque. De la rédaction syrienne, les artistes byzantins retiennent la présence du diable, les cheveux qui se dressent sur la tête du démoniaque et son attitude rigide. Ils s'efforcent encore d'atténuer les traits d'un réalisme trop criant. Par contre, en Occident, on accentue ces traits et on se donne presque sans partage à la rédaction syrienne³. Dans les peintures de l'école de Reichenau, il arrive que le possédé marche avec les mains tournées du côté du dos et disposées

¹ H. Hyvernât, Album de paléographie copte, Paris—Rome 1888, pl. XLIV.

² L'attitude repliée en deux est caractéristique du Paris. grec. 510 et 923, mais surtout du Laur. VI, 23, oeuvre si fidèle à la rédaction d'Alexandrie.

³ C. A. de Bastard, Peintures des manuscrits depuis le sixième jusqu'au commencement du quinzième siècle, I, Paris 1834—1846, pl. 71. L. Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzger Liturgischen Handschriften, I, Jetzige Pariser Handschriften, Strassburg 1913, pl. XX, fig. 2. K. Lamprecht, Der Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha, Bonn 1881, p. 96—97, pl. IV. G. Leidinger, Das sogenannte Evangelium Kaiser Ottos III, Heft I, pl. 35. G. Swarzeński, Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jhts., Leipzig 1901, p. 143, pl. XVI. A. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Meschede, Münster 1908, p. 19. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, II, Berlin 1918, pl. XIX, 61.



7. Visitation et Naissance du Précurseur

soit parallèlement¹, soit en croix². Dans „l'Hortus deliciarum“ d'Herrade de Landsberg³, un possédé ne porte qu'un pantalon et ses cheveux s'éparpillent en touffes nombreuses.

Il en résulte que notre possédé a été tracé suivant les règles transmises par les traditions: grecque, peut-être alexandrine, allemande et avant tout syrienne. L'étude que nous venons de faire nous permet encore d'observer que la guérison de la fille possédée de la Chananéenne (fig. 6) semble devoir peu à des modèles. L'originalité incontestable dont l'artiste y fait preuve se fait sentir surtout dans la composition. La démoniaque, vue de face, est richement habillée, peut-être à la mode de l'époque. Elle paraît courir à gauche en tournant du côté opposé la tête et les mains. Cette attitude tordue rend bien l'agitation de la malade dont les cheveux ondoient en l'air en multiples touffes.

Tandis qu'elle reste à l'écart, sa mère s'incline devant les apôtres et les prie en montrant sa fille infortunée. L'un d'eux lui indique le Sauveur, l'autre tâche d'attirer sur elle l'attention de son Maître. C'est au moyen des gestes que l'entretien est peint. A l'extrême droite de la page, le Sauveur leur tourne le dos et guérit un estropié. On enrichit donc la scène d'une autre guérison sur laquelle le texte reste muet. Il est illustré adroitement et sans aucune contrainte. L'artiste, plaçant l'expression au-dessus du beau, se révèle plus près de la tradition orientale que grecque.

Le cadre restreint de cet article nous oblige à ne faire ressortir que les caractères principaux des autres scènes. Dans celle de la Visitation, la Vierge et Elisabeth tantôt sont très réservées, tantôt s'abandonnent à la familiarité orientale. Notre scène se distingue par le geste de la Vierge d'une exquise douceur et par le dos fortement voûté d'Elisabeth qui exprime si bien son désir d'humiliation (fig. 7). La nativité du Précurseur rappelle les images françaises ornant les manuscrits carolingiens du fonds latin de la Bibliothèque Nationale de Paris, 1, 9384, 9428.

Le festin d'Hérode et la Décollation (fig. 8) font à leur tour penser aux miniatures que renferment l'évangélaire de Sinope (Par. Suppl. grec 1286) et le missel de Chartres, (Par. lat. 9386)⁴.

La représentation, assez rare, du serviteur remettant la tête du Précurseur à Salomé se voit non seulement dans notre



8. Festin d'Hérode et Décollation du Précurseur

¹ H. Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, fig. 69.

² S. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto, pl. XIV, cfr. Laur. VI, 25, fol. 150.

³ A. Straub et G. Keller, Hortus Deliciarum, Strasbourg 1901, pl. XXX.

⁴ F. de Mély, Signatures de primitifs (Revue archéologique, XXIII, Paris 1914, fig. 19, p. 370, 375).

initiale historiée et dans la miniature de Sinope, syrienne probablement, mais encore sur la colonne allemande du trésor de Hildesheim.

La scène du martyre de S. Laurent (fig. 9) est très fréquente en art. Il semble qu'en existent deux rédactions: la grecque, qui repugne aux horreurs du supplice montrant le saint en marche, la croix sur l'épaule, vers la grille embrasée, — et l'orientale, qui se complaît dans les détails de la torture représentant le saint étendu deshabillé sur le gril,



9. Martyre de saint Laurent

le dos ou le ventre tourné du côté du feu. Les bourreaux attisent souvent ce dernier et l'alimentent quelquefois. L'empereur assiste presque toujours à la scène ayant la tête du martyr près de soi. Le martyr dirige le regard vers lui et semble vouloir lui dire: „C'est cuit; tourne et mange“. Il arrive en effet que les bourreaux soient en train de le retourner. Notre artiste, de même que les autres, fait preuve, outre le sens du réel, encore de l'esprit d'invention. Il dispose par ex. le martyr dans le sens opposé de celui qui est usuel¹. Des scènes semblables à la sienne figurent dans le sacramentaire d'Ivrea du XI^e siècle², et dans le missel prémontré du XII^e siècle³.

La fête de l'Exaltation de la Croix est illustrée d'une image rare⁴, où on place l'ange portant la croix en face de Constantin à cheval accompagné d'un cavalier. Les anges qui annoncent, selon Rufin, la victoire à l'empereur nous viennent à l'esprit. D'habitude, c'est l'entrée à Jérusalem d'Héraclius apportant la croix qui orne cette fête. Dans un missel gallican du XI^e siècle⁵, la scène est complétée par l'apparition aux cavaliers d'un ange avec la croix en main. Pareille scène se voit dans le missel prémontré mentionné plus haut⁶.

Enfin, la miniature illustrant les paroles d'Isaïe est des plus curieuses (fig. 24). Elle ne poursuit d'autre fin que d'agrémenter le texte. Telle n'est pas l'intention du miniaturiste

¹ La même disposition se retrouve sur le tympan ornant le portail de la cathédrale de Gênes, cfr. A. Venturi, Storia dell'arte italiana, III, Milan 1904, fig. 75.

² B. Ladner, Die italienische Malerei im XI Jht., Ab. 95. L. Magnani, Le Miniature del sacr. d'Ivrea, Roma 1954.

³ Paris, Bibliothèque Nationale, manuscrit latin, 835, fol. 210^v.

⁴ Henri Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI-e au XIV-e siècles, Paris 1929, pl. LIX, p. 51. Leroquais, Les bréviaires manuscrits, III, p. 558—559. Par. lat. 17294, fol. 576^v.

⁵ Henry Yates Thompson, Illustrations of one hundred manuscripts in the library of H. Y. Thompson, I, London 1907, pl. II.

⁶ Paris, Bibl. Nat., manuscrits lat. 835, fol. 225.



10. Saint Jean et intiale N du groupe b

stration et de l'ornement, ou en l'unissant à eux pour rendre l'ensemble plus homogène. Les Grecs placent les scènes et les portraits, munis de cadres, tantôt dans le texte, tantôt à son début et agrémentent les chapitres par des vignettes, aux ornements la plupart du temps végétaux; et ils emploient comme transition entre la vignette et le texte, des initiales décorées. Les peuples orientaux voient la prolongation du texte dans l'illustration et l'ornement. C'est pour cela que les Syriens peignent sans cadre les personnes et les scènes sur les marges des manuscrits. Par conséquent, notre système décoratif suit la tradition orientale et trahit l'influence de la tradition grecque. Un pareil mélange des traditions n'appartient pas en propre à nos manuscrits, car il se remarque par ex. dans ceux de l'époque carolingienne et de l'école de Bénévent.

La technique et le style des personnages et des scènes accusent également deux manières différentes. Une tendance se fait jour à la simplification qui mène l'artiste à dessiner en silhouette. Les personnages, n'ayant de relief que grâce aux modèles classiques, planent pour la plupart dans l'espace, dont l'artiste ne tient pas compte. Il déploie l'action sur une surface pour la rendre la plus claire possible, en donnant non pas des échappées de vue mais des fragments de frises illustrant le récit continu. Toute son attention se

qui décore le bréviaire de Saint-Maur de Verdun¹, probablement du début du XIV^e siècle. Son image exprime la pensée d'un théologien en servant de commentaire au texte.

Ainsi, l'iconographie nous met en présence de deux rédactions, dont la plus importante est celle qui rend la réalité et l'expression. Elle permet encore d'établir les liens qui unissent nos miniatures aux oeuvres d'art de différents pays, en nous orientant vers celui où se croisaient les influences les plus diverses.

Les scènes et les portraits s'étalent, soit dans les marges sans aucun encadrement, soit dans les initiales du texte écrit en deux colonnes. L'illustration a donc tendance à se confondre avec le texte; elle s'en distingue, toutefois, lorsque les initiales lui servent de cadre. Le portrait de S. Jean, debout, est même encadré mais seulement en partie (fig. 10). En général, on décore le texte, ou en le séparant de l'illu-

¹ Paris, Bibl. Nat., manuscrit latin, 1029 A, fol. 112v.

porte sur l'action qu'il rend rapide et expressive au moyen de gestes et d'attitudes très animés et pleins d'éloquence. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner les scènes, qui ne manquent pas d'intérêt psychologique, ayant pour sujet: l'une, la haine (fig. 11) qui conduit les gens à comploter en cachette; l'autre, le précepte d'amour annoncé à huis ouvert (fig. 12). Les types des personnes reflètent la tradition antique et byzantine. Il se manifeste un rapport particulièrement étroit avec l'art byzantin dans le buste du Christ¹ (fig. 13) Le contraste accusé entre ses cheveux noirs et son teint clair n'est pourtant, pas byzantin, de même que certains détails du dessin de son visage, tels que celui de l'oeil figuré par un rond avec un point au milieu.

Remarquons, en passant, que l'oeil de face sur le visage de profil caractérise quelquefois les personnages égayant les initiales² (fig. 14). La vieille convention égyptienne nous vient à l'esprit. Par exception, la coiffure du Christ et de quelques autres personnes est typique (fig. 1). D'habitude, elle fait une impression singulière,



11. Délibéré des grands prêtres comment perdre le Christ



12. Christ donnant le commandement d'amour à ses disciples



13. Christ bénissant et initiale D du groupe a

¹ Cfr. Vat. lat. 6082, fol. 145^v. Vat. lat. 6451, fol. 156^v.

² Vat. lat. 1267, fol. 166 a verso.



14. Initiale N du groupe b

Bref, par l'observation personnelle, il rajeunit son art qui découle, d'une part de l'art grec visant la vérité, la beauté et les traits généraux dans les formes, et d'autre part des arts orientaux qui simplifient, usent de conventions et aiment l'expression et les caractères particuliers. Il n'y a là rien d'étonnant, puisque les deux traditions de l'art sont à observer en Occident depuis l'époque chrétienne primitive. C'est sur ces traditions que s'appuie le décor des manuscrits carolingiens. En effet, l'art syrien a exercé une influence sur l'école rhénane et l'art alexandrin, épris du mouvement, se continue selon M. Morey dans l'école de Reims. Dans les écoles de Tours et de Metz, il règne un style dit de silhouettes⁵ qui trahit une parenté avec le nôtre. Il mérite encore d'être souligné que certains liens unissent l'art carolingien à celui de Bénévent dont les nombreuses créations ressemblent à nos miniatures et enluminures⁶.

Les mêmes hésitations entre les conceptions différentes de l'art se remarquent dans les enluminures. Parfois, le dessin des initiales se déploie librement sur la marge; souvent, il



15. Initiale C du groupe a

étant formée par des cheveux abondants d'un noir intense, qui retombent en boucles aux extrémités crochues. Elle ressemble à la perruque qui confère au visage l'aspect de masque¹ ayant joué un rôle de premier plan dans l'art grec. A côté des types on rencontre des individus ayant les traits expressifs² (fig. 15). En général, l'anatomie est très sommaire. De petits arcs et des ronds indiquent par ex. les saillies des os. Il arrive que les proportions du corps ne laissent presque rien à désirer³. Les attitudes, les gestes et les draperies du Christ et des apôtres dérivent des modèles classiques. Le caractère marquant des personnages, c'est la vivacité des mouvements saisis sur le vif⁴. Dans de nombreux cas, il semble que l'artiste ait copié les mouvements des acrobates.

décrit une bordure pour les différents motifs. A cet égard, il est instructif de comparer la lettre qui devient une scène charmante (fig. 19) avec celle qui

¹ Les masques se remarquent dans notre ornement; cfr. Vat. lat. 1267, fol. 81, 168^v; Vat. lat. 1269, fol. 95; cfr. Barb. lat. 2724, fol. 125.

² Vat. lat. 1269, fol. 186^v.

³ Vat. lat. 1267, fol. 165^v.

⁴ Vat. lat. 1269, fol. 51, 107; cfr. Vat. lat. 5949, fol. 166^v; Vat. lat. 5519, fol. 19^v.

⁵ Wilhelm Köhler, *Die Karolingischen Miniaturen*, I, *Die Schule von Tours*, Berlin 1930, p. 96—99, pl. 63. Amédée Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris 1915, pl. XXXVII, A, pl. XLI. Edward Kennard Rand, *A survey of the manuscripts of Tours*, II, plates, Cambridge 1929, pl. 31, fig. 5, pl. 87, 150, 147. Weber, *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen...*, pl. XVIII, XX, XLIV. 5.

⁶ Ladner, *Die italienische Malerei im 11 Jht.*, p. 124, 141. Vat. lat. 5519, fol. 17, 19^v. Ottob. lat. 296, passim. Urbin lat. 585, passim. Vat. lat. 1197, passim.

sert de bordure à un acrobate¹ (fig. 16). Les formes des initiales sont fréquemment circulaires et rappellent soit les médaillons antiques, soit les fibules rondes². C'est par exception que des séries de cadres rectangulaires, remplis d'entrelacs ou d'autres motifs, constituent les initiales en les privant de souplesse. Ce sont d'habitude des rubans qui forment le corps des initiales. Ils s'entrelacent quelquefois et se terminent par des têtes fantastiques, sans doute des serpents. On les traite généralement comme des tiges donnant naissance aux rinceaux stylisés de plantes telles que l'acanthé, le chêne, le palmier. Les fleurs affectent les formes les plus diverses, rappelant les feuilles de trèfle³, les coeurs⁴, les coupes⁵, les disques⁶, les rosaces⁷, les éventails faits d'une juxtaposition d'entonnoirs⁸, et même les ombrelles ouvertes vues d'en haut⁹. Des perles¹⁰ se remarquent; elles se glissent parfois entre les pétales de fleurs. Des lions, des taureaux, des griffons et d'autres monstres, des oiseaux et enfin des figures humaines apparaissent dans les enroulements des feuillages. Le chien stylisé, très proche de celui de Bénévent, occupe la place la plus importante parmi les animaux.

16. Initiale Q du groupe *b*

On peut diviser les enluminures en quatre groupes principaux: *a*, *b*, *c*, *d*. Le groupe *a* (fig. 20) contient le nombre le plus considérable d'initiales décoratives et marque de son empreinte l'ornement de nos manuscrits. Dans ce groupe, les motifs végétaux proviennent fréquemment de différentes stylisations de la palme¹¹. Les caractères saillants du groupe *b* (fig. 14) sont d'abord les lignes parallèles employées pour modeler les motifs végétaux qui sont principalement ceux de l'acanthé et le dessin exécuté au cinabre, tandis que dans d'autres groupes, il est le plus souvent fait à la sépia¹². Le groupe *c* (fig. 4) se distingue par des feuilles de chêne, un dessin minutieux et un coloris particulier qui, plus que les autres, semble continuer le coloris de l'écriture¹³. Dans le groupe *d* les initiales sont formées par des tiges couvertes d'excroissances de feuilles¹⁴. Elles remontent au

¹ Vat. lat. 1267, fol. 107^v.² Vat. lat. 1268, fol. 148; Vat. lat. 1270, fol. 127; Vat. lat. 59+9, fol. 155, 189.³ Vat. lat. 1270, fol. 26^v.⁴ Ibidem, fol. 5^v. Vat. lat. 1269, fol. 100^v.⁵ Ibidem; Vat. lat. 1270, fol. 28. Vat. lat. 1269, fol. 100^v.⁶ Vat. lat. 1269, fol. 81; cfr. Vat. lat. 4928, fol. 119^v et Urb. lat. 585, fol. 51.⁷ Vat. lat. 1269, fol. 59, 47.⁸ Vat. lat. 1267, fol. 77^v. Vat. lat. 1268, fol. 62^v.⁹ Vat. lat. 1269, fol. 60.¹⁰ Vat. lat. 1270, fol. 2^v, 15^v. Vat. lat. 1269, fol. 127. Vat. lat. 1267, fol. 83, 128.¹¹ Nous n'allons citer de ces groupes que des exemples. Vat. lat. 1267, fol. 7, 246. Vat. lat. 1268, fol. 166^v. Vat. lat. 1269, fol. 27^v, 36. Vat. lat. 1270, fol. 1—37^v; cfr. Vat. lat. 1197.¹² Vat. lat. 1267, fol. 24^v. Vat. lat. 1269, fol. 28^v; cfr. Vat. lat. 85, fol. 72^v.¹³ Vat. lat. 1267, fol. 64, 66^v. Vat. lat. 1268, fol. 117^v. Vat. lat. 1269, fol. 55, 59; cfr. Barb. lat. 2724, fol. 125.¹⁴ Vat. lat. 1267, fol. 1, 2^v, 16. Vat. lat. 1268, fol. 125^v. Vat. lat. 1269, fol. 124; cfr. Vat. lat. 5319, fol. 13^v. Hermann Julius Hermann, *Die romanischen Handschriften*, Leipzig 1927, p. 65, 73, fig. 69, 70—71, 77. E. K. Rand. *A survey of the manuscripts of Tours*, pl. 187. D. O. Piscicelli Taeggi, *Paleografia artistica di Monte Cassino*, Latino, Montecassino 1876, pl. X—XII.

IX^e siècle et se retrouvent, entre autres, dans les oeuvres de l'école de Bénévent. A côté de toutes ces initiales il y en a d'autres, plus simples d'aspect, pour la plupart de dessin géométrique¹. On ne peut pas passer sous silence une série d'initiales, d'une exécution très relâchée, particulièrement nombreuses dans le Vat. lat. 1270². Le Vat. lat. 1267 renferme les initiales les plus variées: les initiales de quatre groupes y sont représentées. En revanche, les initiales ornées du Vat. lat. 1268 appartiennent presque toutes à un seul groupe *a*.

Souvenons-nous³ que les peuples de la Méditerranée témoignaient d'une préférence pour les motifs végétaux naturalistes et stylisés. Dans les pays de la Mésopotamie, en Perse et chez les Musulmans avaient cours en premier lieu les rosaces et les stylisations de palme; en Grèce, à Rome et à Byzance (où on se complaisait aussi aux rosaces), des stylisations d'acanthé. Tout autre était le goût des Celtes et des Germains au VII^e et au VIII^e siècles. Ils avaient une passion pour les motifs zoomorphiques stylisés à outrance et tressés de mille façons. C'est leur esthétique qui a prévalu dans l'ornement des manuscrits carolingiens, dont les lettres se composent souvent de compartiments ceints de bordures et embrassant des tresses et des entrelacs de tous genres. Une pareille construction caractérise la majeure partie de lettres ornées de l'école de Bénévent⁴. Des rubans, des branches d'acanthé et surtout de palmier y forment des entrelacs dans lesquels se fauillent souvent des chiens. Les extrémités des entrelacs et des lettres sont garnies de têtes de chiens, de griffons, de serpents et d'aigles ayant une crinière de lion. Dans leurs gueules ou leurs becs se débattent fréquemment des chiens. A l'intérieur des lettres, tout l'espace libre est parsemé de points ou de perles. C'est l'ornement de Bénévent qui contient tous nos motifs; il est pourtant loin d'être identique au nôtre. Il s'en dégage une certaine monotonie, en raison de la construction trop uniforme des lettres et de la répétition constante de motifs, tels que les nattes, les perles et les chiens, tandis que la construction de nos lettres, d'une aisance incomparable, est très variée et que nos motifs sont d'une grande diversité et d'une grande richesse. Les stylisations neuves des motifs décoratifs ajoutées à cette construction des lettres pleine d'ingéniosité font éclater l'originalité de notre atelier d'artistes.

Quant à la technique du dessin et du coloris, on y observe deux manières: l'une qui s'efforce de rendre le volume des objets, et l'autre, au contraire, qui stylise et adapte

¹ Vat. lat. 1267, fol. 48^v, 112, 113^v. Vat. lat. 1269, fol. 154.

² Vat. lat. 1270, fol. 137.

³ La bibliographie de l'ornement étant très riche, nous nous bornerons à donner quelques indications. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923. M. Meurer, *Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes*, Berlin 1896. M. Meurer, *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze*, Dresden 1909. Speltz and Spiers, *The styles of ornament*, London 1910. A. Speltz, *Der Ornamentstil*, Berlin 1904. A. Speltz, *L'Ornement polychrome dans tous les styles historiques*, Antiquité, Moyen-Age, Temps Modernes, Leipzig 1915. S. Gąsiorowski, *Ze studjów nad ornamentyką starożytną. Motyw wazy* (Pol. Akad. Um., Kwiecień 1928). P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927. J. Bronsted, *Early English Ornament*, London 1924. Joan Evans, *Nature in design*, Oxford and London 1933. Friedrich Vernholt, *Die Initialen und Grossbuchstaben der lateinischen Buchschrift, in ihrer Entwicklung bis zur Frakturschrift*, Greifswald 1907. Karl Lamprecht, *Initial-Ornamentik des VIII bis XIII Jahrhunderts*, Leipzig 1882. Jean Malo-Renault, *La lettre ornée* (La revue de l'art ancien et moderne, avril—mai 1934). Georg Swarzeński, *Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit* (Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin 1903, p. 389 et suiv.). Kurt Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935.

⁴ Cfr. Vat. lat. 1202. Vat. lat. 4939.

ceux-ci à un décor de surface plate et leur confère une régularité quasi géométrique. Regardons l'homme, dont le corps décrit la lettre C (fig 17)¹. Il attrappe par les cornes un boeuf qui tient une branche dans le museau. Les formes humaines, zoomorphiques et végétales sont ici ramenées sur un plan et transformées en séries de courbes qui s'entrecroisent. Particulièrement intéressant est le corps de l'homme, fait de trois arcs parallèles. D'ordinaire, l'artiste produit l'impression du relief au moyen de traits parallèles et restreint le volume en plaçant le long d'une ligne une rangée de points qui déterminent une surface, ce qui rend les formes d'une régularité un peu trop poussée² (fig. 18). Il obtient encore le relief en croisant des séries de traits parallèles (fig. 25). Pour saisir comment on peut atteindre des résultats opposés par le dessin, il suffit d'examiner la fig. 19^{ème}³. L'artiste fait sentir l'espace et le volume du corps en représentant en raccourci le visage, le dos et le bras gauche de l'enfant. Inversement, en figurant plat son bras droit, il trahit l'intention de l'entrelacer avec la patte de l'animal que ce bras entoure. Un dessin plastique digne des meilleures créations des vases grecs distingue l'image que reproduit la figure 24^{ème}.



20. Initiale E du groupe a

Les taches de couleur, délayées souvent dans l'eau, modèlent, elles aussi, ou forment des mosaïques et des nattages. Par ex. les couleurs de l'initiale E (fig. 20) s'entrelacent les unes avec les autres. Le lion supérieur a le cou et une des pattes de devant jaunes; le lion inférieur a la partie antérieure du corps rouge et la cuisse postérieure bleue. Le reste de leur corps est blanc. Les plantes sont également blanches. Dans le fond, le vert et le bleu, le rouge et le

jaune se font face aux côtés de la barre médiane. On peut décrire la distribution des taches comme suit: les taches bleues et rouges s'étendent en bandes qui ondoient et qui se rompent



17. Initiale C du groupe a



18. Initiale C du groupe a



19. Initiale Q du groupe a

¹ Vat. lat. 1269, fol. 88^v.² Vat. lat. 1267, fol. 5^v.³ Vat. lat. 1269, fol. 47^v.⁴ Vat. lat. 1268, fol. 213.

de place en place. Les bandes de taches vertes et jaunes se déploient au devant d'elles pour s'entrelacer. Quelquefois le fond est or. Il fait l'effet d'une incrustation, lorsque les couleurs présentent un assemblage de taches rappelant une mosaïque¹. Le corps même des hommes prend de temps à autre un aspect analogue, comme celui du garçon qui porte une branche sur le fol. 59^v du Vat. lat. 1268. Sa poitrine et une de ses jambes sont bleues, l'autre jambe et ses bras sont verts. Le corps divisé en champs de différentes couleurs se rencontre dans l'école de Bénévent, par ex. sur le fol. 124^v du Ottob. lat. 296. Tout autrement est peint le corps nu de S. Laurent que les ombres vertes modèlent très bien (fig. 9). Le meilleur exemple de coloris recherchant le relief est fourni par le portrait du Prodrôme exécuté à la détrempe d'après la méthode byzantine (fig. 23). Suivant l'usage courant dans nos manuscrits, l'artiste fait le dessin à la sépia et emploie le cinabre et le cobalt, mais pour les taches brunes et jaunes, les ocres au lieu de sépia. La sépia indique seulement les ombres les plus denses. Le blanc du parchemin sert à rendre l'éclat de la lumière. Puisque chaque chose doit être à sa place, nous allons interrompre ici l'étude du coloris en question pour la reprendre plus bas.

Il convient maintenant de noter que le grand titre de gloire des Byzantins c'est d'avoir conservé le sens du relief légué par les anciens Grecs. Ces derniers — s'efforçant de rendre le volume du corps, le mécanisme du mouvement, l'espace, les effets de lumière — ont copié la nature, d'où vient probablement l'attitude réservée de Platon à l'égard de l'art tandis que les Celtes, les Arabes et les peuples orientaux, en général, ont eu une préférence marquée pour le décor de surface plate, fantastique et basé sur la géométrie et la stylisation des formes. C'est en Italie du Sud que se sont mêlés les Grecs, les Byzantins, les Orientaux et les Latins. Il est donc fort probable que nos manuscrits y ont été exécutés.

Dans le coloris et le dessin, il est aisé aussi de discerner deux styles. Les Grecs et les Byzantins qui ont pour principe la clarté de la construction mettent en lumière les différences entre les éléments d'une oeuvre d'art, par contre les Orientaux, qui visent aux effets uniformes, effacent ces différences et obscurcissent la construction. C'est grâce au coloris que notre artiste sépare les

trois éléments des lettres ornées — cadre, fond, motifs décoratifs — tout en les unissant avec harmonie. Examinons la fig. 21^{ème}². Le fond, qui est en partie bleu et en partie jaune clair, fait ressortir les rubans et les plantes, blancs et rouges. On retrouve, toutefois, le jaune du fond dans la bordure, et dans le fond le rouge de la bordure et des motifs décoratifs. Il ne doit pas nous échapper que le rouge s'unit avec le jaune et avec le bleu et que les taches rouges se déploient dans le fond en faisant ressortir les formes et les mouvements des plantes. Analysons encore le coloris de l'initiale V (fig. 22)³. Les



21. Initiale E du groupe a

¹ Vat. lat. 1270, fol. 10^v.

² Vat. lat. 1267, fol. 246.

³ Ibid. fol. 7^v.



22. Initiale V du groupe a

couleurs et se marie très bien avec l'aspect grave du Précurseur (fig. 23) portant une tunique bleue, le manteau de dessous rouge et de dessus brun garni d'un col bleu. Les lumières roses glissent sur ses vêtements. Ses cheveux sont bruns; sa chair est modelée par des taches blanches, roses et brunes. Il tient un agneau brun dans un disque entouré d'une bordure rouge et jaune. Des nimbes jaunes, cernés de rouge, rayonnent autour de leurs têtes. L'ensemble est soutenu dans les tons brun-rouges, foncés et chauds, animés de tons bleus et jaunes, froids et criards. Le coloris de l'image de l'homme qui boit en courant invite davantage à l'admiration (fig. 24). Il consiste dans la combinaison de taches claires et sombres qui, tout en s'opposant, s'entrepénètrent. Au milieu dominant le blanc, le jaune et le vert; à l'extérieur, le brun, le rouge et le bleu l'emportent sur les autres couleurs. Entrons dans les détails. L'homme vêtu d'une jupe bleue a ses cheveux noirs recouverts d'un fichu vert. Il est peint sur un fond jaune clair qu'encadre une bordure large, brun-rouge, rehaussée de cordons d'enroulements jaunes. Plus loin s'étendent les segments de couleur bleu-foncé entourés d'un cadre brun portant un rinceau de palme en blanc, jaune et rouge. Le contraste des taches claires et sombres fait naître une tension dans le coloris traduisant en quelque sorte le mouvement qui reste en harmonie avec le sujet de l'image. Beaucoup de brun et de rouge, mais le ton principal, qui donne l'unité au coloris, c'est le gris. Les couleurs font l'impression d'être mangées par le feu ce qui les rapproche de l'écriture exécutée à la sépia. En général, le coloris fait penser à l'écriture et à la céramique. Il est clair, transparent et d'une tonalité sourde. Le jaune, le brun, le rouge, le rose, le bleu et le vert grisâtre composent une gamme qui n'est point trop riche de couleurs. L'artiste en sait pourtant tirer parti: il obtient des effets neufs et inattendus en combinant les couleurs de façons variées. C'est en cela que semble consister son originalité.

Il est intéressant de constater que dans les manuscrits byzantins coexistent deux espèces de décorations par rapport au

rubans de la bordure sont en ocre jaune et l'animal du milieu est en sépia brune, tandis que le rinceau de l'acanthé est réservé dans le fond à grandes raies de couleur successivement d'en haut en bas: brune, rouge, bleue, jaune, verte et brune. Le dessin était tout d'abord rouge; ensuite il a été recouvert par le brun de la sépia. Ce sont le brun, le jaune et le bleu qui dominent; le vert et le rouge n'apportent que de la variété. Le blanc confère à l'ensemble la transparence de la céramique. Pour connaître le style du coloris des portraits et des scènes, limitons-nous à deux exemples. La tonalité grise efface les accents trop vifs des



25. Précurseur



24. Image illustrant les paroles d'Isaïe
„Omnes sitientes venite ad aquas“

coloris. L'une, qui leur est propre, rappelle les émaux par l'éclat métallique des couleurs et par le jeu des tons — rouge, vert et bleu — sur le fond or contribuant à augmenter le relief des motifs décoratifs. Il y règne un accord froid, bleu et or, très agréable à voir. L'autre décoration, qui est celle des manuscrits orientaux, fait surtout penser aux tissus, en raison de l'emploi courant des tons chauds et de la combinaison des couleurs sourdes et criardes. Le coloris de l'école de Bénévent se rapproche de celui des Orientaux, quoique par sa distinction il trahisse l'influence du coloris byzantin. On y voit par ex. des nattes d'or s'étalant sur le fond bleu qui est cependant parsemé de points blancs ou rouges lui conférant des nuances violettes¹. Ainsi l'accord bleu et or produit ici un effet différent de la décoration byzan-

tine. Nous sommes frappés que toutes nos couleurs soient aussi celles de l'école de Bénévent. Notre coloris cependant, plus libre et moins monotone, garde un caractère particulier.

L'originalité d'un artiste dépend de sa manière de tracer les lignes. C'est cette manière qui engendre son style et qui enferme l'énigme de son art, que l'on ne peut pas entièrement exprimer, mais qu'il est nécessaire de sentir. Dans nos manuscrits le dessin reste en rapport étroit avec celui de l'école de Bénévent, bien qu'il soit plus varié et moins cristallin. Les lignes, dessinées avec élan et sûreté de main, y forment des crochets caractéristiques et des zigzags fins. Représentant des vrilles, elles affectent des formes qui imitent des flammes. Leur trait principal c'est l'élan qui les pousse à décrire des cercles, des arcs et des sinuosités de toutes sortes. Le mouvement en est cependant contenu dans certaines limites, car les thèmes décoratifs ne se répètent pas sans fin et les lignes forment des ensembles achevés dans toutes leurs parties. L'initiale A (fig. 25) nous procure un bon exemple qui permet de pénétrer les particularités de notre dessin². Deux triangles assez espacés la forment. Leurs côtés latéraux, sorte de perches, se courbent en dedans. Mais en s'élevant, ils se tendent au dehors, s'inclinent et finissent par s'entrelacer. L'ensemble produit l'impression d'une tente que renforcent beaucoup les taches de coulers, rappelant celle des étoffes. Deux chiens passent et repassent entre les perches, donnant une assiette plus solide à la construction. Sur leurs têtes appuie ses pieds un acrobate nu qui s'accroche aux perches et achève le dessin de l'A. Les lignes brisées de son corps se lient avec les lignes fluides de la tente, tout en s'opposant à elles. Par son attitude, il met en valeur l'élasticité de la construction statique et dynamique en même temps.



25. Initiale A du groupe b

¹ Vat. lat. 1202, passim.

² Vat. lat. 1267, fol. 125^v; cfr. Barb. lat. 272^t, fol. 13.

Ainsi grâce au dessin, notre décoration, de même que celle de l'école de Bénévent, occupe une place intermédiaire entre les arts statiques recherchant comme celui de Byzance l'équilibre des formes et les arts dynamiques qui l'évitent, comme certains arts de l'Orient et du Nord.

En d'autres termes, cette décoration procède des traditions d'art en lutte, grecque et orientale, et des influences celtes, françaises, germaniques, byzantines, italiennes, et avant tout de celle de Bénévent, mais cela ne la prive pas de son caractère propre. L'artiste fait effectivement preuve d'originalité dans la composition des scènes, la représentation des visages, la stylisation des motifs végétaux, zoomorphiques et géométriques, la construction des lettres, la combinaison des couleurs et surtout dans les particularités du dessin et la prédilection pour le mouvement, aussi bien des personnages que des lignes et des taches de couleurs. En tout cas, notre décoration a dû naître grâce à l'école de Bénévent, par conséquent dans un des monastères de l'Italie du Sud. Toutefois, pour arriver à une conclusion définitive, il faudrait étudier le texte de nos lectionnaires qui peut renfermer des surprises.

UWAGI O DEKORACJI RĘKOPISÓW BIBLIOTEKI WATYKAŃSKIEJ Nr. Lat. 1267-1270

STRESZCZENIE

W Bibliotece Watykańskiej przechowują się pod numerami od 1267 do 1270 cztery łacińskie lectionarze klasztorne z XI wieku, na których dekorację składają się ilustracje tekstu i ozdobne inicjały.

Postacie ludzkie pojedynczo lub zbiorowo występują bądź to w inicjałach, które stanowią ich ramy, bądź też na marginesach bez wszelkiego obramienia i wówczas wykazują dążność do zlania się z tekstem. Odpowiada to dwom typom ujmowania dekoracji tekstu: greckiemu, wydzielającemu z niego ornament i ilustrację, i wschodniemu, łączącemu je w jedną całość.

Obie koncepcje, grecka i wschodnia, przejawiają się również w stylu scen i postaci oraz w ikonografii, np. uzdrowienie opętanego (ryc. 5). Redakcję grecką tego cudu, mającą na względzie piękno, cechują: żywość ruchów, ciało opętanego prawie niczym nie przykryte i jego postawa zgięta we dwoje. Realistyczna natomiast redakcja syryjska tej sceny uwypatnia rysy, będące wynikiem choroby i przedstawia opętanego odzianego, w postawie wyprostowanej i czasem z rękami związanymi na krzyż z tyłu. Nasz opętany zawdzięcza więc sporo tradycji syryjskiej, nieco aleksandryjskiej i niemieckiej, gdyż idzie wielkimi krokami, wyprostowany, na wpół nagi, z rękoma z tyłu skrzyżowanymi; ma język wywieszony i rozwiane włosy.

Kompozycje, wywodzące się z tradycji sztuki klasycznej, cechuje styl reliefowy, operujący tylko jedną płaszczyzną bez uwzględniania trzeciego wymiaru, wskutek czego sprawiają nieraz wrażenie jakby odcinków fryzów. Postacie zawieszane są jakby w przestrzeni a cała uwaga artysty skupia się na akcji, przedstawianej dosadnie za pomocą póz i gestów, nieraz nawet gwałtownych (np. ryc. 24), przywodzących na myśl podpatrywanie akrobatów. Obok jednak rysów, które zawdzięczają swoją obecność obserwacji natury i indywidualności artysty jak również tradycjom sztuki greckiej, dbającej o piękną formę, mamy i inne, które odnieść należy do wpływów sztuki Wschodu; tym ostatnim musi się przypisać występującą nieraz dobitnie tendencję do upraszczania formy i silnego podkreślania stanów psychicznych.

Inicjały uformowane są przez wstęgi, które układają się niekiedy w ramy prostokątne, przeważnie jednak są traktowane jako łodygi roślinne, gdyż wyrastają z nich stylizowane gałązki akantu, dębu i przede wszystkim palmy. Niekiedy między płatkami kwiatów ukazują się perły, stanowiące jedną z cech ornamentu benewenckiego. Zwierzęta i ludzie przeplatają się ze zwojami roślinnymi. Na pierwszy plan wśród świata zwierzęcego wysuwa się stylizowany pies, bardzo charakterystyczny dla szkoły benewenckiej. Inicjały ozdobne można podzielić na cztery grupy zasadnicze. Najliczniejsza jest grupa pierwsza, w której motywy roślinne opierają się przeważnie na rozmaitych stylizacjach palmy. Rysem znamionym grupy *b* jest używanie kresek równoległych dla cieniowania motywów roślinnych — głównie akantu — i używanie w rysunku cynobru, podczas gdy w grupach pozostałych robiony jest on przeważnie sepią. Grupę *c* wyróżniają liście dębu, drobiazgowy rysunek i swoisty koloryt. Grupę *d* cechują inicjały uformowane z łodygi roślinnej o wyrostkach liściastych charakterystycznych dla szkoły w Benewencie. Obok inicjałów z przytoczonych grup występują inne o rysunku przeważnie geometrycznym, czasem bardzo niedbałym.

Rozmieszczenie dekoracji i inicjałów w poszczególnych rękopisach nie jest równomierne. Rękopis Vat. lat. 1267 jest najbardziej urozmaicony, znajdujemy w nim bowiem wszystkie grupy inicjałów. Wręcz przeciwnie, rękopis Vat. lat. 1268 odznacza się wielką jednolitością, gdyż właściwie prawie tylko pierwsza grupa inicjałów jest w nim reprezentowana. Rękopis Vat. lat. 1270 uderza niedbałym wykonaniem ornamentów.

Ornament naszych rękopisów, pomimo analogii w zdobnictwie celtyckim i germańskim, zbliża się najbardziej do benewenckiego. Jednak nie można go utożsamiać z tym ostatnim, jako bardziej monotonnym, gdyż nasz odznacza się różnorodnością i bogactwem motywów w konstruowaniu liter. Ten rys i inne jeszcze, niespotykane dotychczas właściwości stylizacji znanych motywów roślinnych i zwierzęcych ujawniają oryginalność naszych artystów.

W malarskim traktowaniu formy wyodrębnić należy dwie maniery: jedną, mającą na celu zgodne z rzeczywistością oddanie bryłowatości przedmiotów, i drugą, polegającą na sprowadzaniu ich do dwóch wymiarów i do regularności geometrycznej. Modelunek wydobywa artysta przy pomocy szeregów kresek równoległych czasem jeszcze skrzyżowanych, natomiast rysunek, który zastępuje nieraz rząd kropek, spełnia podwójną rolę, albo podkreśla bryłowatość form, albo ich płaskość. Wystarczy powołać się na rycinę 19, na której pewne partie (np. twarz dziecka, jego plecy i lewa ręka) są traktowane plastycznie, gdy inne (np. ręka prawa i łapa zwierzęcia) są płaskie i przypominają jakby płecionki geometryczne.

Dwa style odmienne odróżnić należy również w kolorycie i rysunku. Koloryt na ogół jasny i przejrzysty, czasem jest przytłumiony jak w ceramice, czasem zaś zbliża się do kolorytu bizantyńskiego o efektach metalicznych emalii, lub wschodnich tkanin. Rysunek zdradza również ścisłą łączność stylistyczną ze szkołą w Benewencie; jest mniej monotony, za to nie tak skryzalizowany jak w tej szkole, tworząc charakterystyczne haczyki, delikatne zyg-zaki, lub formy podobne do płomyków. Istotą jego jest rozmach ruchu linii, zakreślających przeważnie koła, łuki i najrozmaitsze arabeski. Ruch ten jednak jest utrzymany w pewnych granicach, gdyż linie nie tworzą wzorów bez końca, lecz konstrukcje zamknięte o formach skończonych. Dzięki temu nasza dekoracja, podobnie jak benewencka, zajmuje miejsce pośrednie między sztukami statycznymi (Wschód) i dynamicznymi (Zachód), chociaż obie one wyraźnie skłaniają się ku tym ostatnim.

Dekoracja omówionych tu kodeksów jest więc wynikiem ścierania się greckiego i wschodniego ujęcia sztuki oraz wpływów północnych i południowych, co nie pozbawia jej jednak charakteru oryginalnego. W każdym razie musiała ona powstać w sferze oddziaływania szkoły benewenckiej a więc w jednym z klasztorów Włoch południowych.

par

Jan ŻARNOWSKI (Paris)

Le nombre toujours croissant de tableaux portés de nos jours à l'actif de Titien pose sérieusement devant l'histoire de l'art la question suivante : est-il possible d'admettre toutes ces peintures nouvellement découvertes ou tirées d'un demi oubli comme oeuvres originales du maître de Cadore ?

La science de nos jours a fait un très louable effort pour poursuivre la radiation du génie de Titien dans son entourage. Mais elle a tendance, — et ceci nous apparaît moins louable à plus d'un égard, — de rendre le maître responsable de toutes les déformations et de toutes les bévues introduites par des élèves plus ou moins doués dans l'interprétation de son oeuvre. Ce n'est ni par pessimisme, ni par purisme abstrait qu'il convient de débarrasser le concept du génie de toutes les stratifications étrangères, — même si elles sont sorties de son atelier, — mais par intention honnête de saisir l'essence de sa conception qui, beaucoup plus que chez tous les autres grands maîtres du XVI^e siècle est indissolublement liée chez Titien à la vision optique et à son expression picturale dans une technique entièrement neuve.

Avant d'étudier dans le détail cette question, il convient de rappeler que Titien, ainsi que tous les grands maîtres du cinquecento était à la tête d'un atelier important. L'exécution des commandes multiples et compliquées rendait indispensable un large emploi de forces auxiliaires. L'activité de ces aides du maître, qui étaient en même temps ses élèves, ne se bornait pas toujours à des fonctions mécaniques comme la préparation de la toile, l'agrandissement du dessin et son transport sur la toile quadrillée. L'atelier prenait aussi une part active à l'exécution picturale du tableau, soit en couvrant de grandes parties de la composition d'une couche préparatoire de couleurs, soit même en finissant certains détails de moindre importance, comme des architectures dans les fonds, des plis de quelques draperies etc.

En examinant l'ensemble de l'oeuvre de Titien sous ce rapport, nous pouvons constater, que les tableaux de sa jeunesse, lors même que leurs dimensions rendaient la collaboration des élèves inévitable, sont entièrement, et sur toute leur surface „revisés“ par la main du maître. Dans des tableaux tels que l'Assunta ou les autels de Brescia et d'Ancône, même les parties les moins importantes ne laissent déceler un décalage sensible dans l'exécution picturale.

Cet état de choses change dans la deuxième moitié de la carrière artistique du maître. Dans la plupart des oeuvres de son âge mûr et de sa vieillesse on relève l'apport toujours grandissant et toujours plus manifeste du travail des élèves. L'unité de la vision et l'homogénéité de la facture s'en ressentent. On arrive à reconnaître certaines manières et certaines mains que l'on retrouve d'une oeuvre à l'autre et qui suggèrent l'idée que parmi la foule anonyme d'auxiliaires de Titien on pourrait découvrir des personnalités distinctes, auxquelles est due, — en partie et quelquefois en entier, — l'exécution de certains tableaux issus de l'atelier de leur maître,

Nous nous proposons de démontrer que les recherches dans ce domaine ne sont pas seulement instructives au point de vue de la connaissance plus complète du milieu dans lequel évoluait le grand maître vénitien. Elles sont devenues actuelles pour arriver à former une caractéristique plus serrée de son style personnel, obscurci et dilué par la tendance „optimiste“, comme la caractérisent ses représentants, et qui consiste à attribuer des tableaux tant soit peu titianesques à la „propre main de Titien“.

Les éléments ne manquent pas pour une tentative de reconstruction historique de l'atelier de Titien. Des documents contemporains nous livrent des noms et des faits précis. Des sources littéraires de l'époque, comme M. A. Michiel et Vasari, ou postérieures à la vie de l'artiste, comme les „Maraviglie“ de Ridolfi (1647), ne laissent pas de souligner l'importance de la collaboration des élèves dans la production de Titien. Enfin, l'examen attentif de ses tableaux prouve non seulement la présence de mains distinctes dans quelques unes de ses oeuvres, considérées comme autographes, mais donne encore des indications sur des méthodes de travail, nécessitant le concours escompté d'avance de l'atelier et qui va parfois jusqu'à l'exécution intégrale d'une composition inventée par le maître.

Le cas de Titien présente quelques analogies avec le processus de travail de Rubens, qui éprouvait, lui aussi, la nécessité de recourir aux forces auxiliaires pour contenter les demandes de ses nombreux clients. Mais pour Rubens l'histoire de l'art, étayée par des documents de l'époque et surtout par le témoignage de Rubens lui-même¹ est parvenue à délimiter les mains de ses aides, tout en rendant justice tant à la part du maître qu'aux mérites artistiques de ses compagnons. Il est pour le moins surprenant qu'un travail analogue de déblayement n'ait pas été entrepris pour l'oeuvre de Titien et ceci malgré les documents, l'avertissement éloquent des anciens auteurs et l'évidence même qui se dégage des tableaux. Nous n'avons pas à approfondir ici les vraies causes de cet oubli. Essayons plutôt, avant d'aborder un cas particulier, de faire quelques constatations générales sur la marche du travail dans l'atelier de Titien.

Tout d'abord on est obligé de convenir que parmi ses nombreux collaborateurs nous ne trouvons pas d'artiste d'une renommée mondiale. Paris Bordone et Tintoret, s'ils avaient réellement été élèves de Titien, avaient quitté de bonne heure l'atelier du maître. Apparemment la nature égocentrique de Titien s'accommodait mal d'assistants qui ne consentaient pas à renoncer à toute personnalité. Ses collaborateurs étaient voués à se dissoudre dans la manière du maître et à sombrer dans l'anonymat. Nous sommes loin de la mentalité chevaleresque de Rubens qui savait rendre justice au talent de ses élèves et qui, à toute occasion, les poussait en avant. Titien, dont l'âpreté au gain était proverbiale, exploitait largement sa main d'oeuvre et ne se faisait aucun scrupule de couvrir de son nom la production en série fournie par ses aides. Ceci nous oblige à scruter avec une méfiance particulière aussi bien les documents contemporains que les oeuvres, attribuées à Titien.

Nulle époque plus que le XVI^e siècle n'eut la conviction organique et profondément justifiée de la qualité inégalable, inhérente à chaque oeuvre originale d'un grand maître.

¹ Voir p. e. la lettre de Rubens à Sir Dudley Carleton du 28 avril 1618 avec une liste de tableaux, où la part due à l'exécution du maître et des élèves, dont les noms sont parfois mentionnés, est rigoureusement spécifiée. O. Zoff, Die Briefe des P. P. Rubens, Wien 1918, p. 81 ss.

Nous le voyons dans de nombreuses appréciations contemporaines de Léonard, Michel-Ange et Raphael. Mais dans aucun cas elle ne fut publiée avec une opiniâtreté aussi systématique que dans le cas de Titien. Il le devait à la plume serviable de son bon compère l'Arétin, qui sut déclencher autour de lui une publicité tapageuse pour le plus grand profit de tous les deux. L'Arétin ne sa lassa pas de glorifier le pinceau divin de Titien et son pouvoir presque magique de créer des peintures, dont aucun autre peintre n'était capable.

Comme très souvent chez l'Arétin, un enthousiasme sincère savait s'allier à des visées pratiques. Il arriva à imposer les tableaux de Titien comme une valeur très cotée dans les sphères de la haute politique internationale. Il parvint à persuader les grands de ce monde de l'insigne honneur d'être immortalisé par son divino pennello. Mais dans tous ces travaux il ne devait s'agir, comme bien l'on pense, que d'oeuvres exécutées intégralement par le maître. Et l'Arétin, qui savait parfaitement à quoi se tenir sur les méthodes en usage dans l'atelier titianesque, et sur le rôle toujours grandissant des élèves, déploya toute sa finesse pour convaincre d'avance le noble client de l'authenticité absolue de l'oeuvre qui lui est destinée. Le cas de la célèbre Allocution de del Vasto nous enseigne que ses éloges grandiloquents étaient parfois anticipés. Dans une lettre du 20 novembre 1540 qu'il adresse au marquis, l'Arétin décrit avec force détails l'effet merveilleux du tableau, la lueur étincillante des armures, le jeune page, „Phébus aux côtés de Mars“ etc. Et nous apprenons par ailleurs que le tableau était loin d'être achevé à cette date, et que ce n'est qu'en février 1541 que Titien engage des démarches pour obtenir l'armure qui devait lui servir de modèle¹...

On peut déduire de ce fait et de beaucoup d'autres exemples analogues que la tactique adoptée par Titien vis-à-vis de ses clients et du public consistait à faire passer pour entièrement originales toutes les oeuvres issues de son atelier. Ses mécènes réclamaient des productions authentiques de son divin et unique pinceau, — et ils devaient être servis. Dans toute la correspondance de Titien on parvient à grand' peine à découvrir une mention accidentelle d'un élève quelconque, si ce n'est pour servir des intérêts familiaux, pour lesquels il montra toujours un grand attachement. Vers la fin de sa vie cette productivité illimitée commença à éveiller des soupçons. Mais le désir d'avoir une oeuvre de lui était tel, que tout en craignant que Titien fût devenu trop vieux pour bien peindre, on insistait quand-même à ce que la commande fût exécutée par lui personnellement.

Il serait trop long d'énumérer ici tous les documents qui mentionnent ou laissent au moins entrevoir l'aide apportée au maître par son atelier². Vasari et surtout Ridolfi donnent une longue liste des élèves de Titien qui l'aident dans ses travaux ou exécutent des répliques d'après ses compositions célèbres. C'est en premier lieu les membres de la famille Vecelli, puis une suite de peintres portant des noms italiens, une série impressionnante d'élèves étrangers, tels que Calcar, Sustris, Paolo Fiammingo, Emmanuel Amberger, Christoph Schwarz et Dirck Barents, et, enfin, suivant presque toute la durée de la carrière de Titien, le modeste et fidèle collaborateur, Girolamo di Tiziano, — objet de notre étude.

¹ Lettre de l'Arétin à del Vasto du 20 novembre 1540. Crowe und Cavalcaselle, Tizian, deutsche Ausgabe, Leipzig 1877, Bd. II, p. 417. Pour calmer l'impatience de del Vasto Titien dut lui envoyer une esquisse.

² H. Tietze, Tizian, Leben und Werke, Wien 1936, Bd. I, p. 226, donne une liste incomplète des élèves de Titien. Nous nous proposons de revenir sur ce point important dans une autre étude,



1. Girolamo di Tiziano, Les Quatre saisons. Paris, collection privée

Le rôle joué par Girolamo di Tiziano dans l'atelier de Titien est déterminé par les deux sources principales que nous possédons pour l'histoire de l'art titianesque, — Vasari et Ridolfi. Nous mettrons donc en tête de ces lignes ces deux citations.

Vasari (ed. Milanese, VII, 468); „...del quale [scil. Tiziano] oltre i detti e molti altri, è stato discepolo e l'ha aiutato in molte opere, un Girolamo, non so il cognome, se non di Tiziano“.

Ridolfi (ed. Hadeln, I, 225). „Fù questi [scil. Girolamo] creato di Titiano, e lo serui lungamente nelle opere sue, ritrahendo i suoi modelli. Ne haurebbe già Titiano tante opere condotte a fine, se da Discepoli non fosse stato tal'hor solleuato dalle fatiche et in particolare da Girolamo, di cui parimente vanno alcune opere in uolta, che passano per del maestro. Ma per essersi trattenuto longamente nella di lui casa, fece poco auuanzo di fortune e di nome“.

C'est à peu près tout ce que nous apprenons sur l'art de ce peintre. Cheville ouvrière de l'atelier de Titien, où il dépensa toutes ses forces, il est sombré dans l'oubli. Les écrivains plus tardifs ne le mentionnent pas ou répètent les paroles de Ridolfi. De plus, il était souvent confondu avec Girolamo da Treviso. De nos jours, grâce aux recherches effectuées dans les archives de Venise, et surtout aux travaux de Gustav Ludwig, nous sommes renseignés sur quelques dates et quelques détails de sa vie qui sont les suivants :

1510 environ. Date de la naissance à Ceneda de Girolamo Dente, fils de Piero. Ces données se dégagent du document suivant, où Girolamo est mentionné comme ayant 15 ans environ en 1525, et de celui de 1563, où il se nomme Hieronymo Dente pictor fo da messer Piero.

1525, novembre. Mariage de Titien avec Madonna Cecilia „fiola del quondam ser Alo de maistro Jacomo barbier della villa de Perarol de Cadore“. Le mariage fut célébré par „Paulo Diacono da San Zuanne Nuovo, filio di Pietro, habitator Cenete“. Comme témoin figurait „Hieronimo pictor, fradello de pre Paullo soprascripto“, qui avait alors „anni quindexe incircha“. A ce mariage assistait aussi Francesco Vecellio, frère de Titien¹.

1550, octobre. Date de l'établissement du document précité. Titien qui s'appêtait à repartir à Augsbourg, trouva bon de confirmer par un document officiel la légitimité de ses fils. Les témoins de son mariage en 1525 apportaient donc encore une fois leurs témoignages devant les Giudici dell'Esaminador. Parmi les signatures nous retrouvons celle de „messer Hierolimo depentor“.

1552. Girolamo di Tiziano, sous son vrai nom de Girolamo Dente, est cité dans un livre de Ortensio Lando, paru en cette année. Cependant, si, comme il est possible, les livres de cet écrivain avaient été édités après sa mort, la mention de Girolamo Dente en 1552 devrait être rapportée à quelques années plus tôt². L'amusant livre de Lando, „Sette Libri de Cataloghi a varie cose appartenenti“, In Vinegia MDLII, contient une suite de catalogues burlesques, où, entre un „Catalogo dei più belli horti“ et un „Catalogo degli adulatori, buffoni et parasi“ nous découvrons un „Catalogo degli antichi e moderni pittori“. Parmi ces derniers, dont le nombre n'est pas grand, (vingt cinq noms en tout), nous trouvons aux côtés de Giotto, Titien, Bellini, Masaccio plusieurs noms d'artistes de seconde zone, et quelques uns qui sont totalement inconnus, et dont la présence dans cette liste ne peut être expliquée que par des relations personnelles et amicales avec l'auteur. Nous y retrouvons „Girolamo dente da Ceneda, discepolo di Titiano da Cadore“.

1552. Testament de la femme de Girolamo, Paula, fille de Tommaso Paliaga.

1555. Codicille à ce testament³.

¹ Gustav Ludwig, Nene Funde im Staatsarchiv zu Venedig (Jahrb. d. Preuss. Kunstsmlg. XXIV, 1903, Beiheft, p. 114).

² Nous empruntons cette indication à l'article de Bruno Migliorini sur Ortensio Lando dans l'Enciclopedia Italiana, 1935. Cependant, la date de la mort de Lando qu'il nous donne, „poco dopo 1533“, nous semble impossible. Lando mentionne dans son catalogue Sofonisba Anguisciola, qui, en 1533, n'avait que 6 ans.

³ Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst, Berlin 1911, p. 91.

1560. Portrait du doge Lorenzo Priuli, peint par Girolamo à la place de Titien¹.
1563. (22 janvier 1562 more veneto). Testament de „Hieronymo Dente, pictor fo da messer Piero“ par lequel il institue légataire universelle sa femme Paula Paliaga, à condition qu'elle ne cède pas les biens qui lui sont légués à ses frères. Il laisse en outre, sur la demande du notaire, 25 ducats au profit de l'hôpital de SS. Giovanni e Paolo.
1564. 9 octobre. Dans une lettre adressée à Antonio Perez, l'ambassadeur espagnol Garcia Hernandez écrit, que les moines (Crociferi) seraient disposés à céder pour 200 écus le Martyre de Saint Laurent, que Titien avait peint pour eux quelques années auparavant, mais qu'on pourrait aussi en commander pour 50 écus une copie à „Geronimo Tiziano“. Celui-ci, „un parent ou un élève de Titien, qui habite depuis plus de trente ans dans sa maison, est considéré par Titien comme le meilleur, bien qu'il ne l'égalé pas“².

1566. Pendant son séjour à Venise, Vasari mentionne Girolamo comme aide de Titien.

Retenons de ces données chronologiques un fait capital: Girolamo avait été pendant plus de quarante ans collaborateur de Titien. Au moment, où nous le rencontrons pour la première fois, en 1525, Titien travaillait à la Madone de Pesaro. La dernière date qui se rattache à lui coïncide avec la visite de Vasari à l'atelier de Titien (1566), où il vit les dernières oeuvres du grand maître, comme le Saint Laurent de l'Escorial, les plafonds de Brescia et l'Allégorie de l'Espagne et de la Religion du Prado. Si nous pensons à la différence énorme entre le style de jeunesse et celui de la vieillesse de Titien, nous devons supposer que Girolamo, son collaborateur perpétuel, a dû suivre pas à pas l'évolution de l'art de son maître. Tout en admettant que sa contribution aux oeuvres de Titien était modeste et pour tout dire, subalterne, il n'en est pas moins vrai, qu'elle devait s'adapter aux variations de la manière du maître, et ceci pendant presque toute sa vie. Nous ne connaissons pas la date du décès de Girolamo³; il est certain seulement qu'il est mort après 1566. Entre 1565 et 1570 les documents mentionnent souvent aux côtés de Titien le nom de Emmanuele d'Augusta ou „Amlerfer“ (recte Emmanuel Amberger de Augsbourg), qui était non seulement son élève et son aide, mais semble aussi être devenu son „familiare“ et son factotum, rôle dévolu jusque là à Girolamo.

Ridolfi mentionne deux oeuvres de Girolamo di Tiziano: „Tauola di SS. Cosimo e Damiano nella Chiesa di San Gjouanni Nuovo“⁴ et „un ritratto d'un prelado di casa Barbara“ — dans la collection du cavaliere Gussoni; tous les deux ont disparu. Nous ne possédons pas d'autres indications anciennes ou modernes ayant trait à des oeuvres de ce peintre.

Tous ces documents ne nous avanceraient pas beaucoup, si un hasard heureux n'avait

¹ Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, Venezia 1868, p. 306, No. 654.

² Crowe u. Cav. II, 636 et 778. Titien a finalement peint lui-même une deuxième version du „Martyre de Saint Laurent“. Ce tableau qui se trouve à l'Escorial fut publié par E. de Rothschild dans Belvedere 1931, II, p. 11.

³ D. v. Hadeln, dans Thieme-Becker, Künstlerlexikon, IX, 81 dit: „1568 wohl noch am Leben“. Comme cette date n'est basée que sur le fait de la parution en cette année de la deuxième édition des „Vies“ de Vasari, où Girolamo est mentionné comme vivant, il nous paraît plus prudent de s'arrêter à la date de 1566, comme dernière date certaine.

⁴ Ce tableau, mentionné par presque tous les anciens guides de Venise, apparaît pour la dernière fois en 1856 chez Zanotto, Novissima Guida, p. 269. Il a disparu depuis.



2. Girolamo di Tiziano, Les Quatre saisons, détail. Paris, coll. privée

fait surgir parmi les innombrables tableaux des anciennes collections anglaises, mises en vente dans les dernières années, une peinture, portant le nom de Girolamo di Tiziano, qui donne une idée de son style et permet de poursuivre la trace de sa main et de sa manière dans d'autres oeuvres.

Ce tableau, que nous reproduisons ici (fig. 1—3), fut vendu à Londres, chez Christie's le 15 juin 1928, comme une oeuvre de Titien, et se trouve actuellement dans une collection particulière à Paris. Il provient de la collection de Sir John Foley Grey de Enville Hall et eut son heure de célébrité, car toujours comme oeuvre de Titien, il avait figuré à la grande exposition de Manchester en 1857 (No. 292), comme propriété de Earl of Stamford and Worrington. C'est une toile de 168×181 cm qui porte en bas à gauche l'inscription:

MO
HIE · D · TITIAN
N° 21

Il est probable, que cette inscription ne représente pas une signature¹, comme le croyait Hadeln, mais une désignation de l'auteur, apposée sur le tableau dans une galerie ancienne. Le „No. 21“ en bas semble confirmer notre supposition. Cependant, comme il est exclu, — vu l'obscurité de notre peintre, — qu'on ait mis son nom sur l'oeuvre d'un autre, nous pouvons attacher entièrement foi à cette désignation, d'autant plus, qu'une restauration soignée, effectuée après la vente, a démontré que cette inscription était contemporaine à la peinture elle-même.

Le sujet, désigné dans les catalogues anglais tantôt comme „Allegory“, tantôt comme „Autumn“, a été interprété, avec vraisemblance par Hadeln comme les Quatre saisons. L'aspect général du tableau le situe d'emblée dans l'entourage immédiat de Titien: toile à chevrons, types et attitudes, gamme des couleurs et, surtout la manière de disposer la matière colorante, qui, sans recourir à un dessin précis, crée par elle même l'impression des volumes et des formes corporelles.

Par contre, quelle différence avec les tableaux du maître dans la conception générale et dans la composition! Le groupe des quatre personnages est assemblé avec une gaucherie puérile. Aucune idée compositionnelle ne relie entre elles ces figures qui s'entrechoquent et se contrecarrent comme les pièces d'un puzzle mal assemblé. Chacune d'elles emprunte une pose célèbre. Les deux femmes imitent des figures mythologiques de Titien: le Printemps, tenant les foudres, dans une pose laborieuse et lourde, s'inspire de l'attitude souple et abandonnée de la nymphe assise sur la margelle du bassin dans *Diane et Actéon* de Titien à Bridgewater House et d'une autre nymphe qui soutient Callisto dans *Diane et Callisto* de la même collection. Nous verrons que Girolamo eut l'occasion d'étudier de près cette dernière figure. L'Été fait penser aux *Vénus couchées* de Titien: celle au joueur d'orgue de Madrid et celle au joueur de luth à Cambridge. L'Hiver est une copie servile, mais combien maladroite, du *Jour* de Michel-Ange (détail déjà signalé par Hadeln). La pose de l'Automne remonte à des motifs antiques, qui ont eu une si grande influence sur Titien² et dont l'atelier du maître a subi le reflet. C'est un satyre barbu qui court, la main droite tendue en avant, attitude, qu'on retrouve souvent dans la statuaire antique³. L'incohérence de ces motifs hétéroclites est encore soulignée par l'air indifférent et comme absent de tous les personnages. Les têtes de femmes surtout, trop petites pour leurs corps épais, sont d'une nullité incomparable. Les flèches qui devraient dans la main du Printemps symboliser les foudres, rappellent plutôt quelques prosaïques ustensiles de cuisine. Hadeln, appréciant ce tableau à sa juste valeur, se demande, qu'aurait pu dire Titien à la vue de cette oeuvre? On est tenté d'imaginer un effet pareil à celui que

¹ Ce tableau fut publié par D. von Hadeln comme oeuvre de Girolamo di Tiziano dans le *Burlington Magazine*, Vol. LXXV, 1954, August, p. 84. En 1951 j'ai eu l'occasion d'étudier ce tableau à Paris et d'interpréter l'inscription comme se rapportant à Girolamo di Tiziano. Des circonstances indépendantes de ma volonté, et qui n'ont rien à faire avec la science, se sont alors opposées à la publication de ce tableau. Par la publication de Hadeln le tableau est tombé dans le domaine public et rien n'empêche désormais à le soumettre à une discussion scientifique.

² Pour la question de l'importance de l'art antique dans l'oeuvre de Titien v. l'excellent travail de Th. Hetzer, *Studien über Tizians Stil* (Jahrb. f. Kunstwiss., 1925, p. 252).

³ P. e. le Faune dansant du Musée de Naples un autre Faune du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris (Reinach, *Rep. stat.* I, p. 407, 408), un troisième au Musée d'Athènes et surtout le „Hypnos“ du Musée de Madrid.

produisit sur Michel-Ange l'aspect de la paraphrase de sa Nuit exécutée par Bugiardini¹. On reste rêveur, quand on constate que, malgré toutes les maladresses de la peinture et malgré l'inscription, pourtant si facilement déchiffrable, rien n'a pu empêcher de considérer ce tableau comme une oeuvre de Titien pendant de longues années ni de rebuter la caudeur naïve de certaines espérances récentes.

La date de l'exécution de ce tableau doit être assez tardive; nous croyons qu'elle ne peut être fixée avant 1560, car ce n'est qu'en 1559 que Titien avait peint les deux tableaux de Bridgewater House, dont Girolamo s'est inspiré pour l'attitude du Printemps.² En ceci nous nous trouvons en désaccord avec Hadeln, qui, se basant sur l'emprunt de la figure du Jour à Michel-Ange, fait remonter l'exécution de ce tableau aux années 1540—50. C'est, en effet, à cette époque que l'on constate à Venise l'apogée de l'influence michel-angelesque, qui s'est manifestée aussi bien chez Tintoret, qui avait fait de nombreuses études d'après les gisants de la Chapelle des Médicis, que chez Titien. Par la suite cette influence s'est atténuée et s'est fondue dans les traditions vénitiennes. Mais elle a très bien pu persister dans toute son intégrité chez un esprit aussi timoré et naïf, que celui de Girolamo, qui arrivait à grand'peine à copier l'attitude compliquée de la statue de Michel-Ange, mais qui ne pouvait songer à la modifier. D'ailleurs, l'ensemble de la composition est manifestement inspiré par des mythologies titianesques telles que les nombreuses variations sur le sujet de l'Initiation au culte de Vénus. Ces tableaux, où l'action était à peu près nulle et la désignation des personnages mythologiques variable et imprécise, — sorte de „sacra conversazione“, transposée en mythologie, — ont été exécutés en grand nombre dans l'atelier de Titien. Souvent, à côté de la Vénus, personnage principal, y apparaissait la déesse Cères ou Pomone. Un tableau semblable, attribué à Titien, se trouvait en 1569 chez Strada à Vienne: — „una dea Pomona che è una bellissima donna ritratta con varii frutti che le vengono presentati“³. Une autre Pomone, avec un Bacchus, qui tenait dans sa main droite des grappes de raisin, accompagnée de deux figures de fleuves, figurait sur l'un des plafonds de Brescia³. Tout ceci incite à croire que le tableau de Girolamo est un reflet lointain et affaibli des inventions titianesques des années 1550—70.

Une partie de ce tableau apparait dans son exécution beaucoup plus poussée que tout le reste, et ceci à tel point, qu'on est tenté d'y voir l'intervention d'une autre main. Il s'agit de la figure de l'Amour qui tient dans ses mains une corbeille de fleurs. Son visage, ses cheveux, les fleurs dans la corbeille paraissent avoir reçu une couche supplémentaire de peinture. Les formes, les ombres et les lumières atteignent ici l'apparence

¹ Vasari, VI, 208. Pour représenter les ténèbres qui ont enveloppé la terre au moment de la mort de Jésus, Bugiardini peignit sur un fond noir la „Nuit“ de Michel-Ange. Mais comme cette statue n'avait d'autres attributs qu'un hibon, et qu'il le jugea insuffisant, Bugiardini y ajouta une lanterne sourde pour la chasse nocturne de grives, un petit pot dans lequel on mettait une chandelle et d'autres objets qui rappellent la nuit et l'obscurité: bonnets et autres coiffes nocturnes, oreillers et chauves-souris. Buonarotti rit à se décrocher la mâchoire (ebbe a smascellare delle risa) en voyant de quelle manière Bugiardini avait enrichi sa composition.

² H. Zimmermann, Zur richtigen Datierung eines Portraits von Tizian in der Wiener Kaiserlichen Gemälde-Galerie (Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband VI, 1901, p. 850).

³ G. B. Cadorin, Dei tre quadroni dipinti da Tiziano per la sala del Pubblico Palazzo di Brescia, Venezia 1878, p. 11. Mentionnons encore, qu'un ancien inventaire de Madrid contient un tableau de Titien: „la diosa Ceres que le ofrezon diferentes frutas y Venus tapando los ojos à Cupido“.



3. Girolamo di Tiziano, Les Quatre saisons, détail. Paris, coll. privée.

d'une existence réelle. Cette figure s'apparente aussi bien dans le type que dans l'exécution picturale avec l'Enfant Jésus du tableau représentant la Vierge avec Sainte Agnès et Saint Jean Baptiste du Louvre (No. 1579), dont l'attribution à Titien n'a pas trouvé d'unanimité¹. Un collègue d'atelier est probablement venu ici en aide à Girolamo, service, qu'on a du lui rendre plus d'une fois, car Ridolfi, parlant de son tableau de Saints Côme et Damien, ajoute (I, 225): „mà la figura del Dio Padre e que'bambinetti sopraposti mal si confanno con la maniera de Santi detti, onde si stimano d'altra mano“.

A côté de ce détail tout le reste du tableau paraît inconsistant et rappelle une préparation, à laquelle manqueraient non

seulement les quelques coups de pinceau définitifs, mais toute une couche de peinture qui eut modelé et rendu solides les chairs inertes de ses personnages. Il semble bien que pendant toute sa vie Girolamo ait été condamné à ne peindre que la couche préparatoire des tableaux de Titien et que, en se hasardant pour une fois à créer une oeuvre originale, il n'était plus capable de lui conférer la moindre plasticité.

Or, cette absence totale de plasticité était probablement exigée par Titien de son élève le plus fidèle. Et ici nous touchons au côté important du rôle de Girolamo dans l'atelier du maître², car, il faut reconnaître, que, sous certains points de vue, il montre une adresse surprenante. Il suffit de constater avec quelle sûreté il oppose les valeurs délicates

¹ O. Fischel (Tizian, Klassiker der Kunst, Bd. III. Dritte Aufl., Stuttgart—Leipzig 1907, p. 207), relègue ce tableau au supplément, où sont groupées les oeuvres douteuses. Crowe u. Cav. II, 698 pensent que Cesare Vecelli a eu sa part dans son exécution. Mais le tableau est trop tôt pour admettre cette supposition,

qui recouvrent d'une couche neutre, égale et mince la grosse toile à chevrons, en lui laissant toutes ses aspérités, si nécessaires aux effets picturaux de Titien. Il est dressé à éviter toute velléité de dessin limitatif (voir les épaules des ses figures féminines). Il évite ainsi une plasticité dont la stéréométrie tangible aurait pu anéantir l'unité de cette composition plane. Son concours était précieux à Titien : il lui épargnait un travail long et fastidieux et lui mettait en main une préparation discrète qui servait de base, sans gêner en quoi que se soit le maître dans son exécution ultérieure.

Or, la base d'un tableau de Titien ne pouvait consister ni en un dessin exact des formes selon les lois de l'anatomie plastique, ni en une disposition de l'espace selon les règles de la perspective. Ses éléments primordiaux, surtout à l'époque tardive, étaient essentiellement coloristiques. Par la simple vertu de son action sur l'oeil la couleur synthétisait l'effet d'une apparition réelle et créait des cellules vivantes dans l'organisme de la composition. C'est pourquoi, malgré la faiblesse de son dessin, Girolamo, reflet atténué du maître, arrive, bien qu'il s'abstienne de souligner la plasticité des corps, à leur conférer une sorte d'existence plastique dans le sens titianesque de ce mot. Chaque figure affleure dans la plénitude de son épanouissement sur la surface du tableau et acquiert toute sa valeur dans sa relation coloristique avec les fonds. Ces qualités correspondent, — toutes proportions gardées, — à une phase de l'art de Titien, alors depuis longtemps dépassée, aux années 1530—40¹, époque de la Vénus d'Urbin, à laquelle Hadeln rapprochait la figure de l'Été du tableau de Girolamo.

Dans la deuxième moitié de sa carrière Titien tend vers une liberté picturale toujours plus grande, pour arriver vers 1560 à une domination absolue de la matière colorante sur tous les autres éléments. Il présageait en ceci les oeuvres de la maturité de Rembrandt et représentait à son époque un phénomène unique, qui ne trouvait que rarement de la compréhension. Devant cette vision neuve Vasari reste indécis : tantôt il dit (VII, 459) : „...sarebbe stato ben fatto che in questi suoi ultimi anni (Tiziano) non avesse lavorato se non per passatempo, per non scemarsi, coll'opere manco buone, la riputazione guadagnata si negli anni migliori“, tantôt, s'élevant à une vraie compréhension du style tardif du maître, il explique la différence entre les oeuvres de sa jeunesse et celles de sa vieillesse, en disant que ces dernières sont „condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appaiono perfette“. Les imitateurs qui s'avisent d'adopter cette „manière facile“ échouent lamentablement : ils sont obligés de repeindre à maintes reprises leurs tableaux „che la fatica si vede“, tandis que chez Titien „questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche“. Il semble bien, que ce dernier raisonnement, très étranger à l'esthétique florentine de Vasari, soit un reflet d'un entretien personnel

¹ Th. Hetzer, Tizian, Die Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a. M. 1935, qui donne pour la première fois dans la littérature titianesque une profonde analyse du développement coloristique de Titien, souligne, qu'à cette période (1530—40) la notion de la substance matérielle de l'univers s'est emparée pour un certain temps de l'esprit du maître ; „jetzt erschliesst sich ihm auch das materielle Wesen der Farbe... Statt wie bisher unter einem formalen Zwang mit der Farbe zu komponieren, beginnt er in der Farbe selbst zu bilden“ (p. 110). Plus tard, après 1550, la couleur chez Titien devient la matière primordiale dont naissent ses tableaux („das Gestalten aus der Farbe“, p. 156 ss.). Voir aussi la critique de ce livre par J. Wilde dans Zeitschrift f. Kunstgesch. VI, p. 55.

qu'il eut avec Titien. Il nous donne en tous cas une indication précieuse: la dernière manière de Titien était aussi spontanée et aussi directe que ses manières antérieures. Il n'avait aucun besoin de refaire ce qu'il avait fait du premier coup, — sûreté souveraine, découlant d'une vision toujours plus intérieure et plus synthétique qui ne s'exprimait plus que par la couleur. Le miracle de cet art est, que Titien, indifférent à l'observation rigoureuse du dessin et du relief, n'entre jamais en conflit avec la beauté et la vérité essentielle de la forme plastique. Pour donner libre cours à sa tendance vers la peinture pure il avait fait de Girolamo un instrument impersonnel et docile qui lui fournissait des préparations parfaites. Les grandes taches de valeurs coloristiques formaient un point de départ tout en laissant pleine latitude au maître; les formes sommaires équilibraient la composition par leur pesanteur matérielle.

Il va de soi que ces préparations ne prenaient leur valeur que lorsque leur composition émanait de Titien et que Titien les achevait lui-même. L'effet devenait désastreux dans les cas où, comme dans les *Quatre saisons* Girolamo assumait pour une fois la responsabilité de l'invention et de la finition de l'oeuvre.

Cette peinture, qui nous donne une idée assez exacte de la personnalité de l'aide le plus fidèle de Titien, nous permet de découvrir sa main dans d'autres tableaux qui passent ordinairement pour des oeuvres du maître. Mais auparavant il nous faut écarter une attribution récente à Girolamo émise par Hadeln, à propos de la publication des *Quatre saisons*. Il s'agit de la *Sainte Famille avec donateurs* de la Galerie de Dresde¹. Hadeln trouve que la ressemblance des types, le manque d'expression dans les yeux et la grandeur disproportionnée des têtes du tableau de Dresde permettent de le donner à Girolamo. Or, la disproportion des têtes se retrouve chez Girolamo mais dans un sens inverse: ses têtes sont trop petites et ont des traits trop menus. De plus, et ceci nous paraît décisif, le tableau de Dresde n'a rien de commun avec les *Quatre saisons* dans sa technique picturale: le groupe de la *Sainte Famille* et le paysage ont une facture poussée, presque surchargée. Les têtes du couple de donateurs, qui pourraient bien être d'une autre main que le reste du tableau, n'ont de commun avec Girolamo que leur manque d'expression, ce qui ne suffit pas encore pour les lui attribuer. La partie la plus réussie du tableau de Dresde est le paysage, peint avec brio en larges plans mouvants et clairement différenciés. Ce beau paysage incite Hadeln à supposer gratuitement que Girolamo, dessinateur médiocre et mauvais peintre de figures, était bon paysagiste, et comme tel, chargé de peindre des paysages dans certains tableaux de Titien ou de son école. Or, les *Quatre saisons* contiennent un paysage qui n'a rien de commun avec celui de Dresde. C'est un fond statique aux plans vagues qui semblent s'agglutiner les uns aux autres, et dont toutes les formes sont lourdes et sommaires. Il est neutre à tel point qu'on le remarque à peine et

¹ La „*Sainte Famille*“ de Dresde, No. 175, comme „école de Titien“. L'ensemble est disparate. La composition de la Madone et de l'Enfant répète celle de la „*Madone avec Sainte Dorothée*“, composition de Titien, dont le meilleur exemplaire connu se trouve dans le commerce en Angleterre. Il existe de cette composition des répliques et des variantes très nombreuses. Voir J. Wilde, *Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold-Wilhelm* (Jahrb. d. kunsth. Sammlungen in Wien, IV, 1930, p. 262 ss.). Les figures des donateurs, surtout le garçon, semblent remonter plutôt à un modèle de Veronèse.



4. Girolamo di Tiziano, Adam et Eve, chassés du paradis. Rome 1931, dans le commerce

s'il s'inspire des motifs titianesques (plutôt de l'époque de la jeunesse de Titien), il ne peut en aucune façon prétendre à servir de fond dans une composition du maître.

Parmi les tableaux portant le nom de Titien, il y en a quelques uns que nous n'hésitons pas à attribuer à Girolamo, depuis que les Quatre saisons ont livré une base certaine pour son style. C'est, en premier lieu, un tableau avec Adam et Eve chassés du Paradis, (fig. 4, toile, 85×158 cm, Rome, 1931, dans le commerce). La figure d'Adam montre une parenté si proche avec l'Automne du tableau parisien, aussi bien dans le type que dans l'attitude et même dans la fonction du personnage dans l'ensemble de la composition, qu'il semble inutile d'entrer dans une comparaison détaillée. Notons toutefois encore que les figures sont peintes avec une couche de couleur extrêmement mince et que leur mouvement, qui aurait dû être dramatique, est inexpressif et indifférent. Le paysage qui, dans son ensemble, se rapproche plutôt des pochades négligemment esquissées de Schiavone, démontre dans les détails, — voir le feuillage du grand arbre à gauche, — la même manière timide et monotone qui se manifeste dans le feuillage des Quatre saisons.

Un autre tableau, qui par sa composition se rapproche aussi du tableau parisien, est un Concert de faunes et de nymphes (fig. 5). Il fut publié par Hadeln comme oeuvre de Parrasio Michele et figurait à la vente de la galerie Ventura à Milan en 1932¹. En ce qui concerne Parrasio, on est assez surpris de lui voir attribuer ce tableau. Ses oeuvres certaines, ainsi que quelques autres tableaux qu'on peut lui donner avec quelque vraisemblance, n'ont rien de commun avec le tableau qui nous occupe. Parrasio n'avait subi qu'une influence superficielle de Titien; il était un des maniéristes tardifs de Venise qui

¹ Voir sur Parrasio Michele D. v. Hadeln, Parrasio Michele (Apollo VII, 1928, p. 20 et Jahrb. d. preuss. Kunstsmlg. XXXIII, p. 149 ss., XXXIV, p. 166 ss.) et A. Venturi, Storia dell'Arte italiana, IX, IV, p. 1048.



5. Girolamo di Tiziano, Concert de faunes et de nymphes. Vente de la coll. Ventura, Milan 1952

se plaisaient à l'exécution de tableaux riches en détails, précieux et figiolés, où l'unité de la vision titianesque est remplacée par des feux d'artifice de couleur rutilants sur les étoffes soyeuses et les velours. De plus, Parrasio donnait aux femmes des proportions allongées et élégantes et des attitudes recherchées. Son art se rapprochait beaucoup plus de celui de Veronèse que de celui de Titien. Dans le Concert de faunes et de nymphes nous voyons, au contraire, un manque total d'élégance aussi bien dans la composition que dans l'attitude des figures. Les poses gauches des deux faunes encastrés dans un côté de la composition et qui y sont tellement à l'étroit qu'on sent la peine qu'ils ont à se retourner, leurs types rustauds, les visages aplatis et dénués de toute expression des femmes sont les mêmes que nous avons pu observer dans les Quatre saisons. Le même esprit régit l'architecture disproportionnée du Concert et les deux colonnes mesquines du tableau de Paris. Les fragments de chapiteaux avec leur volutes presque plates, dont l'un sert de siège au Printemps et l'autre garnit le coin droit du Concert, de petits vases similaires, peints d'une touche hésitante et appliquée se retrouvent sur les deux tableaux et montrent la difficulté qu'avait Girolamo à finir les détails.

Titien en sa qualité de peintre de la République aurait du exécuter en 1560 le portrait du doge Lorenzo Priuli. Il fut libéré de cette obligation, vu son grand âge. Des documents de l'époque nous apprennent que c'est Girolamo qui fut chargé de ce travail. Son portrait périt, vraisemblablement, pendant le grand incendie du Palais Ducal en 1575. Tout ceci n'a pas empêché un critique moderne de „reconnaître“ dans une réplique retrouvée de ce portrait (actuellement au Musée de Detroit) une oeuvre originale de Titien¹. En dehors de l'exemplaire de Detroit nous pouvons mentionner deux autres: l'un est au Palais de la Chancellerie à Berlin (comme Tintoretto), l'autre se trouvait, il y a quelques années, chez l'antiquaire Spink de Londres. De tous ces portraits, c'est le dernier qui pourrait être rapproché le mieux de la manière de Girolamo.



6. Girolamo di Tiziano, Portrait de femme. Cassel, Galerie

Mais, comme l'original a sûrement brûlé en 1575 et qu'il ne s'agit ici que d'une copie plus ou moins fidèle, nous préférons laisser la question ouverte. Par contre, nous croyons reconnaître la manière de Girolamo dans le Portrait d'une femme, tenant dans sa main droite une croix et dans sa gauche un livre de prières (fig. 6, Galerie de Cassel, No. 491, comme „copie d'après Titien“). Nous retrouvons ici les formes lourdes et la peinture mince et inconsistante des Quatre saisons. La chair du visage et des mains semble n'être qu'une préparation, timidement précisée çà et là de quelques touches maladroitement. La tête, trop petite pour le corps mastoc a des traits menus, dont le dessin linéaire semble une surcharge et jure avec la masse floue des chairs. La facture des cheveux traités sommairement mais avec une certaine adresse rappelle exactement la facture des chevelures sur le tableau parisien. Engoncée dans une robe blanche qui souligne encore sa carrure énorme, la Femme au Crucifix — peut-être une allusion à Sainte Hélène — apparait une anomalie même parmi les portraits des épaisses matrones vénitiennes. De petits plis mesquins qui ne partent de

¹ D. v. Hadeln, *Dögenbildnisse von Tizian* (Pantheon V 1930, p. 489 ss.) fait justice de cette tentative ridicule, mais nullement exceptionnelle.



7. Girolamo di Tiziano, Lavinia au satyre. Detroit, Institute of Arts

nulle part et n'aboutissent à rien font penser que Girolamo a voulu ici se rapprocher de la manière légère et impressionniste des dernières oeuvres de Titien¹.

C'est encore le Musée de Detroit qui enrichit notre connaissance de Girolamo di Tiziano. Nous y retrouvons, en effet, une peinture, dont le sujet semble quelque peu inattendu: Lavinia (fille de Titien) dans l'étreinte d'un satyre (fig. 7). La composition de la figure féminine est bien connue, elle répète textuellement celle de la jeune fille („Lavinia“) portant des fruits du Musée de Berlin². Ce sujet a eu une grande vogue, aussi en connaît-on maintes répétitions issues de l'atelier de Titien. La jeune fille élève dans ses bras tendus

tantôt une corbeille, tantôt un bassin aux fruits ou aux melons, tantôt un plat avec la tête de Saint Jean (réplique original du Musée de Prado), ou même un plateau avec un coffret, contenant sa dot. Elle est toujours richement vêtue selon la mode vénitienne et la seule différence consiste en ce que les manches de sa robe sont longues, comme dans le tableau de Berlin, ou courtes, laissant alors apparaître les bras nus, comme au Prado. L'utilisation de ce noble motif titianesque pour une scène naïvement grossière est le fait d'un peintre maladroit et trivial. Si nous comparons la figure de la femme de Detroit avec la Salomé de Madrid, nous verrons que la première est comme une projection plane, sans relief, sans ombres³ et lumières et même sans corps de la seconde. Cette fois-ci la couche

¹ Crowe u. Cav. II, 716 mentionnent ce tableau parmi les oeuvres non authentiques et attribuent son exécution à Padovanino.

² D. v. Hadeln, Das Problem der Laviniabildnisse (Pantheon VI, 1951, p. 82 ss.) a démontré que la désignation de ces tableaux, comme représentant Lavinia n'est pas fondée. Il attribue le tableau de Detroit à Damiano Mazza.

de la peinture semble assez épaisse. Mais, comme elle n'ajoute aucun trait, aucun coup de pinceau modelleur et recouvre la surface du corps nu en „pétrifiant“ cette figure intérieurement vide, nous pouvons supposer, que nous nous trouvons devant une préparation, comme nous les avons vues chez Girolamo et qu'une restauration, peut-être ancienne, a voulu suppléer aux défauts de cette peinture. Mais les „embellissements“ introduits par le restaurateur sont d'une nature si timide et si superficielle, que les traits caractéristiques de Girolamo y transparaissent malgré tout: aplatissement du visage, dont tous les traits sont plus menus qu'ils n'auraient dû être, mouvement gauche de la main élevée, son poignet démesurément large et, enfin, l'expression de stupeur indifférente répandue sur le visage.

Nous nous trouvons ici devant un exemple particulièrement instructif, qui nous montre comment une composition de Titien, en passant successivement par toutes les étapes de la dégradation, pouvait quand même sortir de son atelier, — probablement à son insu — et passer par la suite pour une émanation de son esprit. En effet: „l'invention“ de la figure principale appartient indéniablement à Titien, mais tout le sens de l'attitude de la femme est dénaturé par l'adjonction de la deuxième figure. Le fond avec la coulisse rocheuse décorée de feuillage et l'échappée sur le paysage lointain provient, lui aussi, des fonds des Madeleine de Titien, mais il n'a plus la même fonction architectonique par rapport aux figures (voir la rencontre maladroite du rocher et du corps du satyre). Enfin, l'exécution picturale est au-dessous des répliques les plus faibles qui pouvaient sortir de l'atelier de Titien sous sa responsabilité.

Avec ce tableau nous sommes entrés dans le domaine de l'activité habituelle de Girolamo. Car, d'après l'impression générale qui se dégage de ses oeuvres, il semble bien qu'il n'a jamais travaillé d'une manière indépendante dans l'atelier de Titien. Le gros de son travail consistait en préparation sommaire des multiples répétitions, qui sortaient en série de l'atelier du maître et contribuaient à répandre ses compositions à travers le monde et à garnir sa bourse. Il ne faut pas oublier que la plupart de ces répliques sont réellement issues de l'atelier du maître et que les copies postérieures, du XVII, XVIII et XIX siècles ne forment, malgré tout, qu'une minorité. Cela n'implique aucunement la participation personnelle de Titien à l'exécution de toutes ces répliques. Il est vraisemblable que le travail était entièrement réparti parmi ses différents élèves. La préparation des fonds incombait à Girolamo, — et peut-être aussi à quelques autres. L'achèvement était confié à des spécialistes, qui pouvaient, chacun dans sa partie imiter d'une manière satisfaisante le style du maître. Dans les cas, où Titien lui-même décidait de mettre la dernière main à un tableau il le faisait, selon l'occasion, tantôt en revisant personnellement l'ensemble de la peinture, — et alors nous avons devant nous une oeuvre authentique du maître, — tantôt en se cantonnant à une partie du tableau, parfois à un seul détail, — et alors nous constatons une inégalité flagrante dans l'exécution.

En quoi consistait exactement le travail préparatoire, confié de préférence à Girolamo? On ne pourrait s'imaginer toutes les Madeleine, les Vénus devant le miroir, les Vénus couchée, les Vénus au musicien etc. sorties de l'atelier de Titien, s'il n'existait pas un système de reproduction qui facilitait la multiplication de ces sujets les plus demandés. H. Tietze, qui dans son livre récent donne une idée très juste de l'activité de



8. Titien, Diane et Callisto, détail. Londres, Bridgewater House



9. Titien avec l'aide de Girolamo, Diane et Callisto, détail, Vienne, Musée



10. Titien, Diane et Callisto, détail. Londres, Bridgewater House

l'atelier¹, suppose avec raison, que dans la maison de Titien il devait y avoir les modèles des compositions, qui, comme des négatifs photographiques, servaient à tirer des copies ou des répétitions à volonté. Selon Tietze ce n'étaient pas des dessins, mais des esquisses peintes. Celles-ci, exécutées sommairement, n'auraient pas retenu l'attention de Vasari pendant sa visite en 1566, qui, n'y voyant qu'un „barbouillage“, les aurait mentionnées en bloc, comme „molte altre (cose) di minor pregio“. Ces esquisses, toujours selon Tietze seraient passées après la mort de Titien, à la famille Barbarigo et de là au Musée de l'Ermitage à Leningrad.

Comme il s'agit d'une question importante pour l'art de Titien, il convient de mettre au point

ces conjectures un peu hâtives. Parmi les tableaux de l'Ermitage, provenant de la collection Barbarigo, il n'y a que deux qui représentent des compositions souvent répétées, ce sont la Vénus devant le miroir (maintenant chez A. Mellon à Washington) et la Madeleine. Or, toutes les deux ne sont aucunement des esquisses, qu'un Vasari aurait pu considérer comme „barbouillages“, mais bien au contraire des peintures très achevées et même les meilleurs exemplaires connus de ces compositions. La Madeleine qu'on a pu admirer à l'exposition de Titien à Venise en 1935 constituait peut-être le tableau le plus parfait quant à l'exécution de toute l'exposition.

À l'encontre de l'opinion de Tietze, nous pensons que les „négatifs“ d'après lesquels on reproduisait dans l'atelier les compositions les plus fameuses du maître consistaient non pas en esquisses mais en calques, peut-être avec des annotations de couleurs, tracés

¹ H. Tietze, op. cit., p. 226—227.

dans la grandeur exacte de l'original, qui très souvent ne se trouvait plus depuis longtemps chez Titien. Nous remarquons en effet, que les „dimensions intérieures“ des figures sont trop souvent exactement les mêmes et ceci malgré les variantes dans un mouvement secondaire (autre position de la tête, des bras etc.) qui n'amène aucun changement dans la disposition du reste du corps. Il suffit pour cela de comparer les multiples versions de la Vénus au musicien, de la Vénus au miroir ou de la Danaé de Madrid ainsi que leurs répliques.

Notre supposition se trouve confirmée par le fait suivant. Le tableau Diane et Callisto du Musée de Vienne, attribué à Titien, est une répétition, avec des variantes

considérables du tableau du même sujet de Bridgewater House à Londres. Son attribution à Titien était contestée par Crowe et Cavalcaselle (II, 597), qui y voyaient la collaboration, ou même l'exécution entière de Orazio Vecelli, de Girolamo ou d'Andrea Schiavone; Berenson ne l'admet pas, même dans la liste élargie de la dernière édition de son ouvrage (1932). La transposition du tableau sur une nouvelle toile, entreprise en 1912 a permis de photographier la couche inférieure du tableau¹. On y découvrit le dessin préparatoire, qui correspondait exactement à la composition et aux mensurations intérieures du tableau de Londres. Toutes les figures ainsi que la fontaine s'y trouvent exactement à leur place. Le paysage manque; le dessin timide et maladroit exclut que Titien se soit chargé lui-même



11. Titien avec l'aide de Girolamo, Diane et Callisto, détail. Vienne, Musée

¹ A. Stix dans *Jahrbuch d. kunsth. Samml.*, Wien XXXI, 1914, p. 555 ss. Les dimensions du tableau de Londres sont presque identiques à celles de Vienne: Londres — 190,5×207 cm., Vienne — 182×201 cm. Les considérations de Stix concernant les rapports entre la composition de Vienne et la gravure de Cort (dt. 1566) nous semblent erronées.

de cette besogne mécanique. Cependant, dans son état définitif, le tableau de Vienne offre des différences notables avec celui de Londres: certaines figures de nymphes sont vêtues, de onze leur nombre est ramené à neuf, enfin, la fontaine a changé de forme. L'exécution du tableau est très inégale mais son ensemble produit une impression admirable, tout à fait digne du pinceau de Titien. Les détails, par contre, diffèrent beaucoup; il y a des visages vides, qui paraissent une préparation que le maître a négligé de toucher, il y en a d'autres qui ont subi quelques retouches bien visibles de sa main; mais, c'est surtout dans le paysage et dans la fontaine que Titien a donné libre cours à son pinceau. Il se trouve que ce sont précisément les parties qui diffèrent le plus de l'exemplaire de Londres. Dans les quatre détails que nous reproduisons la tête de la nymphe qui soutient Callisto du Bridgewater House, exécutée par Titien (fig. 8) est à comparer avec la tête (celle d'en bas) du tableau de Vienne (fig. 9), où il n'est pas difficile de reconnaître la préparation de Girolamo. Titien a peut-être donné quelques coups de pinceau à la coiffure, le visage est resté vide et inexpressif. Par contre, la tête qui se trouve au-dessus a été entièrement repassée par le maître. Un contraste plus flagrant encore subsiste entre les deux nymphes qui se pressent contre Diane sur les deux tableaux. Celle de Bridgewater (fig. 10) est une pure création du génie de Titien; l'autre (fig. 11), avec son visage vide et plat, rappelle la Lavinia au satyre de Detroit et, comme elle, semble avoir été postérieurement et abondamment restaurée.

La date du tableau de Vienne n'est pas connue. On le situe généralement vers 1559—60, c'est à dire tout près du tableau de Bridgewater House. Il n'est pas exclu que le tableau de Vienne est un des tableaux mythologiques que Titien proposa en 1568 à l'empereur Maximilien¹, mais, même en ce cas, rien ne nous fixe sur la date de son exécution, car en 1568 il pouvait être fini depuis des années.

Nous avons dit que l'ensemble du tableau produit une impression très favorable, malgré des défaillances dans quelques parties. Il se peut que Titien ait volontairement laissé quelques détails sans les retoucher, estimant que la tache coloristique de la préparation ne déparait pas l'ensemble. Ici nous touchons à la question difficile de ce que Titien dans sa vieillesse considérait comme „fini“ et ce que beaucoup de ses contemporains étaient inclinés à qualifier de négligence sénile. La modification de la vision, allant de pair avec une transformation de la matière picturale, et qui amena directement à la vision pittoresque du XVII^e siècle, — s'était déjà accomplie chez Titien vers 1560. Et pourtant, on peut être sûr que sous la couche magique des vraies peintures du maître se trouve souvent la préparation impersonnelle et discrète de son fidèle Girolamo.

Il existe cependant, des tableaux, où cette préparation sommaire et rudimentaire n'est pas suffisamment dominée par la couche supérieure de la peinture. Ce sont des tableaux où cette couche supérieure a été lavée, — ou ceux, où elle avait été peinte non pas par Titien, mais par un de ses élèves pour lequel la préparation de Girolamo restait un élément déterminant et insurmontable. Nous pensons ici à des portraits tels que celui de

¹ H. Zimmermann, l. c., p. 852. Comme parmi les sujets cités quelques uns se trouvent ou se trouvaient autrefois dans la collection impériale d'Autriche (p. e. „Diane et Callisto“, „Actéon transformé en cerf“, „Enlèvement d'Europe“) cette supposition ne peut être écartée d'avance.

l'archevêque Querini, exposé à Detroit en 1928¹ ou les deux portraits du cardinal Archinto, l'un au Metropolitan Museum de New York, l'autre dans la collection Johnson à Philadelphie. Ce dernier offre une particularité curieuse: tout le côté droit du portrait est recouvert d'un rideau peint, à demi transparent, qui cache les trois quarts du visage du cardinal. On a cru y voir une allusion à un revers dans sa carrière², mais cette explication nous semble peu convainquante. Le tableau de Philadelphie n'est qu'une réplique exacte mais plus faible encore de l'exemplaire du Metropolitan Museum. Nous supposons que comme dans le cas de Lavinia avec le satyre, la toile ébauchée par Girolamo, avait été abandonnée. Cette fois-ci ce ne fut pas Girolamo qui en tira partie, mais un collègue d'atelier facétieux, qui pour se moquer de Girolamo esquissa le rideau devant le visage; — allusion peut-être, à l'anecdote sur Parrhasios, bien connue aux XVI^e siècle dans les milieux d'artistes. L'Arétin raconte dans le „Dialogo della pittura“ de Dolce cette anecdote du rideau peint par Parrhasios avec une si grande perfection, que Zeuxis en le voyant, crut se trouver devant un rideau réel³. La présence de cette historiette chez Dolce, rend certain qu'elle était répandue dans l'atelier de Titien.

Il n'est pas douteux que parmi les oeuvres considérées comme des originaux de Titien, on pourra retrouver d'autres traces du travail de Girolamo⁴. Plus rares seront les tableaux personnels de se „schiavo di Tiziano“⁵, qui n'a jamais pu se faire un nom et dont la médiocrité même a été mise à profit par Titien d'une manière si ingénieuse. Il ne faut pas oublier que la dernière manière de Titien, résultat et synthèse de sa longue vie artistique, demeurerait incompréhensible et inimitable pour la plupart de ses contemporains et même pour ses propres élèves. Les tableaux de sa vieillesse, tels que le Portrait de Strada à Vienne, le Saint Sébastien de l'Ermitage et le Couronnement d'épines à Munich restent la confession spontanée et isolée d'une vision toute personnelle. Ses élèves arrivaient tout au plus à s'approprier quelques traits isolés de cette technique tardive, qui chez eux ne correspondaient plus à une nécessité organique de la vision générale, et restaient des effets virtuoses dépourvus de substance.

Comme toute manière tardive d'un très grand maître, celle de Titien était un monde visuel et visionnaire, réservé uniquement à lui même; et si quelqu'un pouvait lui être utile au cours de son travail, ce n'étaient certes pas ses imitateurs, jugés déjà par Vasari à leur juste valeur, mais une utilité impersonnelle et humble, comme celle qu'il avait sous la main dans la personne de Girolamo di Tiziano.

¹ Fischel, p. 200, alors Ehrich Galleries à New York. Exposé à Detroit, Loan Exhibition of paintings by Titian en 1928, No. 14 comme propriété de A. S. Drey, New York.

² Berenson, dans le catalogue de la coll. Johnson.

³ Lodovico Dolce, L'Arétino ovvero Dialogo della Pittura, Milano 1863, p. 42.

⁴ On est tenté de retrouver encore la main de Girolamo dans quelques autres tableaux sortis de l'atelier de Titien; citons p. e. le „Portrait de Philippe II“ au Musée de Cincinnati. La couronne sur la tête est posée d'une manière si maladroite et naïve, qu'on est porté à supposer qu'elle fut ajoutée par Girolamo en 1556, quand Philippe devint roi d'Espagne, tandis que l'autre exemplaire de ce portrait (Stockholm, coll. Rasche), qui est de loin le meilleur, montre Philippe coiffé d'un béret noir.

⁵ Un „Portrait de vieille femme“, bourgeoisement vêtue, au Palais de Gatchina, près de Pétersbourg. Il a été attribué à Leandro Bassano et publié dans la revue „Staryje Gody“, janvier-février 1915, p. 18. Mais comme nous ne l'avons pas revu depuis très longtemps, nous nous bornons à le nommer à titre de supposition.

Z PRACOWNI TYCJANA. GIROLAMO DI TIZIANO

STRESZCZENIE

Rosnąca wciąż liczba obrazów, przypisywanych Tycjanowi stawia historyka sztuki przed pytaniem, czy jest rzeczą możliwą ustawicznie się wyłaniające dzieła uważać za oryginały mistrza z Cadore? Nauka współczesna skłonna jest czynić go odpowiedzialnym za wszystko, co wyszło z jego pracowni, choćby w postaci zniekształcającej jego sztukę. Chcąc określić istotę sztuki Tycjana, która polega przede wszystkim na związaniu samej koncepcji z wizją optyczną i jej wyrazem malarskim przy pomocy zupełnie nowej techniki, trzeba jego dzieło uwolnić od wtężyć obcych.

Tycjan, jako artysta bardzo modny, zasypywany był zamówieniami, to też posiadał wielką pracownię. W pracy pomagał mu cały zastęp uczniów, a pomoc ich nie ograniczała się do czynności czysto technicznych, ale obejmowała też wykonywanie rozmaitych partii obrazów. Ten współdziałanie pomocników początkowo przez samego Tycjana szczegółowo kontrolowany, z czasem w miarę zwiększania się produkcji jego pracowni, wzmaga się coraz bardziej.

Współpracownicy Tycjana są przeważnie anonimowi, lub mało znani. Nie jest to dziełem tylko przypadku. Tycjan bowiem, którego chciwość była przysłowiowa, nie znosił wokół siebie wybitniejszych indywidualności i otaczał się tylko takimi pomocnikami, którzy mu się bezwzględnie podporządkowywali. Jednym z takich jego najwierniejszych towarzyszy był Girolamo Dente, zwany Girolamo di Tiziano, urodzony ok. r. 1510, a zajęty u Tycjana z górą lat 40; o jego istnieniu i działalności informują nas źródła współczesne (Vasari w r. 1566, Ridolfi). Jednak dzieł jego autentycznych nie znaleźliśmy i dopiero w ostatnich latach wypłynął na rynku antykwarskim obraz „Cztery pory roku“ (ryc. 1—3), który stara sygnatura pozwala określić jako dzieło Girolama. Dokładna analiza przekonuje, że obraz ten wyszedł z bezpośredniego otoczenia Tycjana, ale równocześnie poziomem swym artystycznym stoi on bez porównania niżej od dzieł mistrza, których poszczególnych motywów jest niezręcznym naśladownictwem. Cały obraz przypomina raczej pracę przygotowawczą, która czeka na ostateczne pociągnięcia pędzla mistrza. Tego rodzaju prac widocznie żądał Tycjan od swych pomocników i na tym zapewne polegała ich współpraca. Schemat kompozycyjny dla Tycjana nie był istotny, właściwą bowiem syntezę i plastykę dawała obrazowi dopiero barwa. Taki proceder powstawania dzieł pracowni Tycjana zwłaszcza w jego późniejszych latach zdradza wyraźnie nasz obraz, który może mieć wartość dokumentu a zarazem klucza do rozwiązania rozmaitych sprzeczności, na jakie napotykamy w spuściźnie artystycznej mistrza z Cadore.

W oparciu o „Cztery pory roku“ możemy odkryć rękę Girolama i w innych obrazach. Nie należy do nich — wbrew twierdzeniu Hadelna — „Św. Rodzina“ z Galerii w Dreźnie, ale np. „Wypędzenie z raj“ (ryc. 4), dalej „Koncert faunów i nimf“ (ryc. 5), przypisywany przez Hadelna niesłusznie Michałowi Parrasio. Z portretów jeden, uważany za kopię z Tycjana, mianowicie „Portret kobiety“ (ryc. 6) jest na pewne ręki Girolama, podobnie jak „Lavinia w objęciach satyra“ (ryc. 7), gdzie postać główna jest wzorowana na kompozycji Tycjana, ale dodanie postaci satyra i wykonanie całego obrazu nie mają z nim nic wspólnego.

W pracowni Tycjana, skąd wychodziły repliki wielu kompozycji, musiały się znajdować jakby „negatywy“ dzieł już wykonanych i wydanych z pracowni; wedle tych — może nawet nie szkiców, ale raczej kalek — wykonywano nowe zamówienia na pokrewne tematy. I tu właśnie mistrzowi bardzo byli pomocni jego współpracownicy. Świadczy o tym odkrycie, dokonane podczas restauracji obrazu „Diana i Callisto“ w Muzeum we Wiedniu, gdzie pod warstwą wierzchnią farb znaleziono podkład rysunkowo-malarski odpowiadający wiernie oryginałowi w Bridgewater-House w Londynie, a zmieniony w szczegółach ręką samego Tycjana z pozostawieniem pewnych partii w stanie przygotowawczym (ryc. 9—11). One to są śladem udziału w twórczości Tycjana pomocników takich jak Girolamo, a ta jego rola w dziejach sztuki jest ważniejsza, aniżeli ewentualna samodzielna działalność artystyczna.

KTO JEST AUTOREM OBRAZU „CHRYSTUS NA KRZYŻU“ W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W WARSZAWIE?

napisał

Zygmunt BATOWSKI (Warszawa)

Może się wydać dziwnym pytanie użyte jako tytuł niniejszego artykułu. Przecież już drukowana wiadomość o kościele warszawskich misjonarzy, pochodząca, zdaje się, ze źródła pisanego, współczesnego początkom kościoła, podaje (z łatwym do poprawienia błędem liter), czyjego pędzla jest ów obraz w wielkim ołtarzu¹. I do literatury naukowej wszedł wspomniany tam jako wykonawca dzieła Jerzy Eleuter, malarz Sobieskiego, potem zwany też Eleuterem Siemiginowskim lub tylko Siemiginowskim, wreszcie koleją badań utożsamiony z Jerzym Szymonowiczem². Raz tylko zdarzyło się zaprzeczenie tego autorstwa, wywnioskowane z samej odmienności wyglądu dzieła wobec innego, najodpowiedniejszego do porównania z nim³.

Zainteresowanie się Eleuterem i pewien jego rozgłos urosły więcej na zagadce życia tego człowieka, niż na znajomości jego spuścizny malarskiej. Jest ona nieliczna, a co do autentyczności — poręczana pośrednio. Nie natrafiło się na żadnym płótnie na podpis któregoś z trzech wyżej przytoczonych nazwisk w pełni lub w monogramie. Dowodnie pewnym dziełem jest Św. Anna Samotrzecia w kościele akademickim św. Anny w Krakowie, w głównym ołtarzu, z lat między 1699 a 1703⁴. Do względnie udokumentowanych zdaje się należeć znajdujący się w kościele św. Krzyża w Warszawie Św. Sebastian, niewielki obraz w uwienczeniu bocznego ołtarza, drugiego na prawo od wejścia⁵. (Obraz główny tego ołtarza, Św. Roch, przysyłany zasuwany obrazem, przedstawiającym Orędownictwo św. Rocha i pokryty srebrnozlóciwą sukienką, nie jest tym pierwotnym, który Eleuter malował dla tego ołtarza⁶). Z olejnych jego płócien mogą wejść jeszcze w rachubę cztery plafony w pałacu w Wilanowie, wyobrażające, zdaje się, jednym i tym samym pędzlem: Wiosnę, Lato, Jesień i Zimą, — prawdopodobnie bowiem do któregoś z nich odnosi się potoczna listowna wzmianka współczesna o mającym być wówczas osadzonym „plafonie P. Jerzego“⁷. Oczywiście lecz znanymi tylko z rycin Karola de la Haye utworami Eleutera są: portrety Jana III, dalej kompozycja, którą by można nazwać: Przysłuchanie sławy Matki Boskiej w Świętej Lipce, jako graficzna ozdoba tezy filozo-

¹ [Ks. M. Szymonowicz], Opis historyczny Kościoła Parafialnego S. Krzyża XX. Misjonarzy (Rozmaitości Warszawskie, pismo dodatkowe do Gazety Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego, 1825/I, Nr. 3, s. 17).

² M. Gębarowicz, Młodość i pierwsze prace Jerzego Szymonowicza-Siemiginowskiego (Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera, Lwów 1925, i w odb.).

³ M. Skrudlik, Jerzy Eleuter Siemiginowski, nadworny malarz Jana III (Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1925/II, s. 818).

⁴ A. Buchowski, Gloria Domini super Templum ... Ecclesiae Collegiatae Crac. S. Annae, Cracoviae 1703, karta H₄.

⁵ M. Szymonowicz, jw., s. 9.

⁶ Tamże. — Ł. Gołębiowski, Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy, Warszawa, s. 95. — F. M. S[obieszczański], Kościół sto-krzyżski w Warszawie (Tygodnik Ilustrowany, 1863/II, s. 442).

⁷ J. Starzyński, Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III (Studja do dziejów sztuk w Polsce, t. V, Varsovia 2) Warszawa 1933, s. 66—70 i s. 8 [List A. Łociego do Jana III, pisany z Wilanowa, zapewne w końcu r. 1686].

ficznej Stanisława Hoziusa, ucznia jezuitów w ich kolegium warszawskim, datowana r. 1694; emblematyczny portret biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego na tezie filozoficznej, bronionej w jezuickiej wileńskiej Akademii przez Andrzeja Wołodkowicza w r. 1699 i — nie odszukany dotychczas, przynajmniej w pełnym egzemplarzu — portret biskupa Jana Stanisława Zbąskiego, również, zdaje się, wchodzący w skład „tezy“¹.

Utwory te nie są powiązane mocno cechą jakichś właściwości artystycznych pochodzących od autora. Chrystus na krzyżu szczególnie wyosabnia się od przydanej mu grupy dzieł, choć jest objęty wspólnotą czasową z kilkoma powyższymi utworami.

Postać Zbawiciela, o obliczu wzniesionym w górę, o rękach rozłożonych szeroko, zbliża się do ikonograficznego typu utrwalonego przez Gwidona Reniego. Częściowym odstępstwem jest to, że stopy są przybite do krzyża dwoma gwoździami, a nie ułożone jedna na drugą i przebite jednym gwoździem, jak u Reniego. Pobożna legenda o gwoździach Męki Pańskiej, dochowanych w liczbie trzech i określających tym samym trzykrotność przebiccia Ciała, została skorygowana przez bardziej racjonalizującą wyobraźnię i wzgląd na konstrukcyjność i eurytmię pozy rozpięcia. Dół obrazu zajmuje postać opadłej na ziemię i zastygającej w omdleniu u stóp krzyża Matki Boskiej. Podtrzymuje ją niewiasta, a św. Jan spieszy z pomocą. W przerwie grupy widnieje zbrojny jeździec (ryc. 1).

Motyw przedstawiania Matki Boskiej w omdleniu, na ziemi, rozpowszechniony z obrazów Daniela da Volterra i Tintoretta, wcielił się składnie w sztukę baroku. Waga jego utrzymała się, gdy Ukrzyżowania wieloosobowe, splecione i poruszone (jak u Lanfranca, Certosa di S. Martino w Neapolu), przeniosły swą ostentację wyrazu na niewielki zespół osób wiążących się uczuciowo z krzyżem, wydzielając je z pełnej panoramy drastycznych scen Golgoty, co m. in. czyni w XVII w. we Francji Vouet (obraz w Muzeum w Lyonie). Nasz obraz — jakby za francuskim przykładem — stał się klasycznie spokojny, umiarowy, zamknięty w układzie. Męka nie wywołuje w ciele Chrystusa żadnego skurczu. Twarz Marii ma działać trupią bladością, a poza — bezwładem. Niewiasta podtrzymująca Marię wiąże się kierunkowo z nachylonym ku niej łagodną krzywizną od przeciwległej strony św. Janem. Profilowe ukazanie twarzy tych postaci odwartościowuje je dla ściągnięcia uwagi na Matkę Chrystusa jako drugą po Nim osobę w obrazie (ryc. 2).

Utwór, odpowiadając czasowo działalności Eleutera, zmarłego z początkiem r. 1711 lub cokolwiek wcześniej², określony nawet, nie wiadomo na podstawie czego, datą r. 1700³, mógłby w tej postaci równie należeć do epoki późniejszej o trzy do czterech dziesiątków lat. Przede wszystkim — sam Chrystus, tak pojmowany jak tu, i tak wyobrażany, zwłaszcza w rzeźbionych krucyfikach XVIII stulecia.

Stan zachowania dzieła, biorąc na wzgląd jego wiek, wydaje się być prawie nienaganny. Obraz podlegał, rzecz prosta, wielokrotnym odnawianiom. Nie pierwszym było owo, którego

¹ Egzemplarz tej ryciny posiadali OO. Kapucyni w Warszawie (Encyklopedia powszechna [S. Orgelbranda], VIII, Warszawa, 1861, s. 191). Egzemplarz portretu Zbąskiego wyciętego ze środka całości, wykonanej mezzotintą, znajduje się w zbiorze Stanisława Augusta, w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, w tece 880: *Polorum Icones*.

² Archiwum Państwowe we Lwowie. Dział staropolski, Castr. Leop. t. 494, s. 677, pod d. 13 III 1711 (wzmianka jako o nieżyjącym).

³ Sobieszczański, jw.

dokonał Antoni Blank w r. 1823¹. W r. 1870 przyłożył rękę do zabezpieczenia niszczącego malowidła i odnowił je Jacenty Sachowicz, pozostawiając ślad pietyzmu dla dzieła w postaci spisanych o nim uwag i rad restauratorskich na przyszłość². Ostatni odnawiacz, co do którego pracy trzeba się zdać na sąd świadków i znawców współczesnych, albowiem patyna pokryła już powierzchnię malowidła, podpisał się reklamująco na froncie po lewej stronie: „restaurował J. Janowski anno 1909“³. Zmarły w roku 1916 warszawski restaurator i zbieracz obrazów, Wojciech Kolasiński, kładł na karb Blanka rzekomo dokonane rozjaśnienie kolorytu około postaci Chrystusa⁴. Mógł

¹ E. Rastawiecki, Słownik malarzy polskich, t. I, Warszawa 1850, s. 158 i Sobieszcański, j.v.

² Archiwum Parafii kościoła św. Krzyża w Warszawie, akta dotyczące odrestaurowania i odnowienia ołtarzy i obrazu, Nr 9: Kilka słów dotyczące obrazu, przedstawiającego Jezusa ukrzyżowanego, znajdującego się w wielkim ołtarzu w kościele Ś-go Krzyża, w Warszawie (4 kartki). Zob. aneks na końcu niniejszego artykułu, (s. 142).

Wzmiankuje o tym ks L. Petrzyk, Kościół Ś-go Krzyża w Warszawie, Warszawa 1920, s. 110.

³ H. P[iątkowski], Chrystus ukrzyżowany (Tygodnik Ilustrowany, 1909/II, s. 537—538).

⁴ Ustna, bezpośrednia wiadomość, otrzymana od Kolasińskiego.



1. Warszawa, Kościół Św. Krzyża, Chrystus na krzyżu

Fot. E. Koch, Warszawa



2. Warszawa, Kościół Św. Krzyża, fragment z obrazu: Chrystus na krzyżu
 Fot. E. Koch, Warszawa

wiedzieć o tym chyba z tradycji. Według innego znów zdania, „czerwono-brunatny ton“ nie jest pierwotny w obrazie¹. Widocznym przydatkiem modernizatorskim są bliższe naszym czasom, niż dobie powstania obrazu, litery napisu na tablicy nad głową Ukrzyżowanego: IESUS itd. Szerokość płótna wynosi 3.27 m, wysokość powyżej 6 m. Podklejono je kiedyś (w XIX w.?) drugim.

Wiadomość, wprowadzająca pierwszy raz Eleutera, podała w związku z ołtarzem kościoła i malarzem także koszt obrazu: „za 2560 złp. zrobiony“². Byłoby pożądane utwierdzić powagę źródła przez zbadanie jeszcze innych materiałów rękopiśmiennych w sprawach związanych z kościołem św. Krzyża, a mogących

kryć nazwisko tego malarza; do tych jednak materiałów, niestety, trudno jest dotrzeć³. Lecz i wtedy jeszcze sprawa autorstwa nie byłaby zakończona. Oto bowiem dochowała się do tychczas nie uwzględniona w literaturze wiadomość archiwalnej natury, zgoła sprzeczna z zapiskiem misjonarskim. Rozprawienie się z nią, a przynajmniej jej skomentowanie, jest nieodpartą koniecznością. Nabierze ona osobliwego znaczenia, gdy się okaże, że w drukowanym przekazie historycznym nastąpiło jakieś pomieszanie danych.

To osobliwe, zaskakujące nas podważenie ustalonego poglądu mieści się w ustępie ży-

¹ W. Trojanowski, *Zabytki artystyczne Warszawy* (Wydawnictwo Sekcji Miłośników Warszawy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, ser. I, t. IV), Warszawa 1916, s. 99.

² M. Symonowicz, jw.

³ Rękopis: *Historia Congregationis Missionis in Polonia* (zbiór wiadomości nawiązujący do wizytacji warszawskiej siedziby Zgromadzenia z r. 1735) już nie znajduje się obecnie w dotychczasowym miejscu przechowywania w Domu Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. Najstarsze wizytacje z opisami kościoła powinien posiadać Macierzysty Dom Księży Misjonarzy w Paryżu, rue de Sèvres 95.

ciorysu Szymona Czechowicza, napisanego w r. 1816 przez Konstantego Smuglewicza gdzie czytamy:

„Działo się to za panowania II-go Augusta Króla Polskiego i Elektora Saskiego, który miał nadwornego swego malarza Mocka, rodem Sasa. Zalecony wprowadzie przez panów został [Czechowicz] Dworowi, ale gdy do Ś-go Krzyża u Missjonarzów w Warszawie w wielkim Ołtarzu P. Jezusa ukrzyżowanego Obraz dano malować tymże dwom, dla doświadczenia doskonałości, w którymby się więcej znajdowało, panowie dla przypodobania się Dworowi i skłonniejsi zawsze cudzoziemca uwielbiać, więcej pochwały dali Mockowi niż Czechowiczowi, a ta sztuka gdzie się jego obróciła, niewiadomo, gdyż Mocka po dziś dzień w ołtarzu zostaje“¹.

Zapisek nie jest do zlekceważenia. Datą wyprzedza pierwszą drukowaną wzmiankę o obrazie świętokrzyskim. Autor nie zdaje się być w rzeczach sztuki mylącym się ignorantem, sam malarz, w tym czasie nauczyciel rysunków w Toruniu, syn malarza i brat malarzy. Przy tym chciał jakby wydobyć na jaw żal nurtujący w tradycji rodziny, do której należał: siostrzenica bowiem Czechowicza była żoną jego ojca. A o Mocku też tam wiadano, bo był on tym, „przy którym brał swe początki“ Łukasz Smuglewicz, ojciec piszącego².

Wiedza o tym, gdzie się znajdują obrazy Czechowicza, nie dopisuje Konstantemu Smuglewiczowi, ale wiele szczegółów w życiorysie sprawdza się skądinąd, nie godzi się więc biografa posądzać o zmyślenie. Krótki ten elaborat był uproszony u Smuglewicza przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie, a dwóch członków Towarzystwa złożyło o tym raport na jednym z posiedzeń Towarzystwa, w r. 1816³.

Nie obchodzi nas Czechowicz. Na bok więc odsuwamy ciekawość, co się stało z odrzuconym jego obrazem, czy raczej może tylko szkicem, choć odnalezienie i utożsamienie go lepiej by uwiarygodniało całość opowieści. Malowidło wielkiego ołtarza u św. Krzyża przymusza nas do innego spojrzenia na nie: czy — po dawnemu — utwór to Eleutera, sięgający roku 1696 (poświęcenie wielkiego ołtarza) lub 1700, czy Mocka, o mniej więcej 35 lat późniejszy, bo dopiero wówczas (za „II-go Augusta“, lub za pierwszych lat Augusta III) mógł Czechowicz wejść w paragon z Janem Samuelem Mockiem, tym w Warszawie głównie występującym przedstawicielem rodziny malarskiej tego nazwiska. Dla naszego artysty rozpoczął się okres pracy w kraju, działalność zaś niemieckiego malarza, przeniesiona z Drezna do Warszawy, miała się już ku końcowi.

Kierując się ogólnym wrażeniem odbieranym z dzieł Eleutera, wypadałoby w wyborze autora oświadczyć się przeciw niemu. Skromna jego twórczość, przejawiająca się na polu kościelnego malarstwa i portretu, z lat mniej więcej 1683—1700, musi być mierzona inną miarą niż rozważany przez nas utwór. Niesporna i tak na pozór znaczna praca, jak krakowski obraz „Św. Anna“ (ryc. 3), jest w swej istocie, niestety, tylko zlepkiem, na który złożyły się przeważnie dwa dzieła Carla Maratty. Charakterystyczna kotara z podtrzymu-

¹ Archiwum Akt dawnych w Warszawie, akta Towarzystwa Przyjaciół Nauk nr 21; Akta dotyczące się Biografii Członków Towarzystwa, T. I, k. 4—5. — Rozstrzelenie drukiem — od wydawcy.

² Tamże.

³ Tamże, Nr. 60: Protokół Posiedzeń Ogólnych, k. 89V—90 (Posiedzenie d. 3 XI 1816).



5. Kraków, Kościół Św. Anny, J. Eleuter, Św. Anna Samotrzecia
Fot. A. Pawlikowski, Kraków

krzyskiego przebijają rysy umiejętnego traktowania zagadnień artystycznych. Ale na razie, gdy z kolei trzeba zestawić ten obraz z dziełami Mocka, staje się przed nie mniejszymi trudnościami rozstrzygania. To, czym się Mock upamiętnił w swym zawodzie, zwłaszcza za młodu, oddala go, a nie zbliża do naszego obrazu. On, odtwórca dworskich drezdeńskich scen festynowych, wykonywanych gwaszem, drobiazgowy kronikarz widowisk z r. 1710²

¹ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, Zbiór graficzny po Stanisławie Augustcie, teka 90, nr. 11.

² J. S. Sponsel, *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden*, Dresden 1924, s. 86, s. 309 i tabl. 7, 8.

jącym ją aniołkiem i największy z aniołów w górnej części obrazu, dwie główki cherubinów pośrodku oraz Dzieciątko — są powtórzeniem, na ogół bez skrupułów, tych motywów z obrazu w kościele S. Maria in Vallicella w Rzymie: Madonna ze św. Karolem i św. Ignacym; dwa zaś w dolnej części klęczące aniołki zostały w podobny sposób przejęte z obrazu: Św. Stanisław Kostka przed Madonną w kościele S. Andrea al Quirinale w Rzymie. Pierwowzór głowy Matki Boskiej odnajduje się w Rafaela Madonnie di Foligno, a rysy twarzy św. Anny w jego (lub raczej Giulia Romana) Madonnie la Perla. Nie trudno wskazać sztychy, które przy zapożyczaniu się z Maratty służyły kompilatorowi. Wykonawcą ich był Nicolas Dorigny.

„Św. Sebastian“ zbliża się bardzo w zasadniczym układzie do jednej z rycin współczesnych, nie określonych co do autorstwa¹. Nic zaś oryginalnego nie ma w portrecie Jana III na koniu.

Gdy tak tedy na ogół brak samodzielności pędzlowi Eleutera, gdy dziwi brak poprawności i innych zalet artyzmu, to z kompozycji w wielkim ołtarzu kościoła święto-

i innych, tak licznie mu przypisywanych¹ — miałby być wykonawcą olejnej kompozycji, pnącej się do wielkości stylu? Nie ma odpowiednika w spuściznie tego artysty, tak jak się ona przedstawia w wiadomych okrucach z późniejszych czasów, do których należy widok willi Marymont jako ilustracja książkowa², karta tytułowa do innej książki³ (ryc. 4) i rysunkowy projekt tryumfalnego łuku koronacyjnego Augusta III, Jana Samuela bodaj, a nie innego Mocka wskazujący jako autora⁴ (ryc. 5). Dał się Mock poznać własnym portretem dzięki rylcowi Myliusowi (ryc. 6), malował siebie także w miniaturze, która ujawniła się w r. 1912 jako własność prywatna⁵, a niegdyś prawdopodobnie należała do Stanisława Augusta⁶.

Po stronie rzeczy nieznanych znajdują się inne jeszcze utwory, posiadane ongiś przez Stanisława Augusta i zapisane w inwentarzu jego zbioru: August II, August III na katafalku, Duchesse de Teschen (Urszula Lubomirska), dwie sceny maneżowe i szkic plafonu (rysunek)⁷, oraz również tylko archiwalnie wymienione: wielki portret Augusta II na koniu i trzy obrazy: Azja, Afryka i Ameryka, z r. 1731⁸. O podatności do różnego zastosowania świadczy praca Mocka w gobelinnictwie: dostarczanie patronów manufakturze drezdeńskiej⁹. Tylko nie zdarzyło się jeszcze słyszeć o nim jako



4. J. S. Mock, Symbole Religii i Kościoła, rycina tytułowa

¹ H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, 3 Aufl., III Bd., Frankfurt a/M. 1898, s. 218.

² Chr. H. Erndtel, Warsavia physice illustrata, Dresdae 1730. Rycina po stronie 248, oznaczona: MARIAE MONS, Mock del. Bodenehr sc.

³ Constitutiones et decreta Synodi Dioecesanae Plocensis sub Andrea Stanislao Kostka Zukski Pultoviae A. D. 1735 celebratae, Varsaviae 1735. Tytuł, karta większa od kart książki, podp.: I. S. Mock Inv. et del. L. Zucchi sc.

⁴ Bibl. Uniw. w Warsz., jw., Zbiór Stanisława Augusta, teka 186, nr 54.

⁵ Pamiętnik Wystawy miniatur oraz tkanin i haftów urządzonej przez Towarzystwo Opieki nad zabytkami przeszłości, Warszawa 1912, s. 22, nr 136.

⁶ T. Mańkowski, Galerja Stanisława Augusta, Lwów 1932, s. 460 (nr 110).

⁷ Tamże, s. 258 (nr 401), 270 (nr 491), 350 (nr 1319), 434 (nr 2163), 480 (nr 51).

⁸ Hauptstaatsarchiv Dresden. Archivverzeichnis XVI, IV Abtl. (pod literą M.).

⁹ P. Schumann, Dresden (Berühmte Kunststätten, Bd. 46) Leipzig 1909, s. 144. — H. Göbel, Wandteppiche, III Teil, Bd. II., Leipzig 1934, s. 63.



5. J. S. Mock, Łuk tryumfalny dla Augusta III,
rysunek w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Christi accessère⁴, tj. przeszedł na katolicyzm⁴. Dla zabezpieczenia się od rygorów praworządności miejskiej wyjednywa sobie za Augusta III dyplom z dnia 3 sierpnia 1735 r., potwierdzający uzyskane już poprzednio przywileje i stanowisko dworskie⁵. Dziwną rzeczą okazuje się, że przy sztuce trudnił się jakimś handlem — fakt wytłumaczalny dopiero ze szczegółów wiadomości o żonie — co, gdy już nie żył, wypadło określić w aktach podwójnie: „Mercator Civis Varsaviensis & S[acrae] R[egiae] M[aies]tatis in ordine primus

¹ Archiwum parafii Archikatedry w Warszawie. Liber baptisatorum 1725—1730, s. 8 (6 X 1726), 139 (9 XII 1727), 188 (11 XI 1728), 251 (20 I 1730).

² Archiwum Główne w Warszawie. Akta Radzieckie Starej Warszawy, ks. 75, s. 2365 pod d. 10 X 1736 (w tekście wpisanego do akt dyplomu z d. 3 VIII 1735).

³ Tamże, ks. 518 (Album civium), s. 156 pod d. 25 V 1732.

⁴ Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, rkp. nr 37 (Literae annuae domus professae et collegij Varsaviensis Societatis Jesu collectae et continuatae A. D. 1692), k. 106. (Mgfcus Dnus Samuel Mock primarius pictor regius).

⁵ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 75, s. 2364—2366. Akt ten podał w imieniu malarza pod d. 10 X 1736 do zapisu „Ingenuus Andreas Kamiński, artis mercatorialis socius et actualis servitor Nobilium Mokow Conjugum“.

o kościelnym malarzu. Smuglewicz podprowadza nas pod dzieło, wynoszące się ponad miarę i rodzaj zdolności Mocka, pod największe jego *opus*.

Rosnące w świetle smuglewiczowskiej rewelacji zainteresowanie saskim malarzem podtrzymują i powiększają wiadomości archiwalne, dotyczące jego pobytu w Polsce. W okresie rządów Augustów saskich, po wygaśnięciu malarzów Sobieskiego a przed pojawieniem się Czechowicza, był Jan Samuel Mock malarzem głównym. Widzimy go tu już w r. 1726 i w latach następnych¹. Dnia 3 marca 1731 uzyskuje z kancelarii króla Augusta II serwitoriat i „munus Primi Pictoris in Regno Poloniae et Magno Ducatu Lithuaniae ac ejusdem Aulae“². Zapewne odtąd dodawano mu do nazwiska przymiotnik „nobilis“. W następnym roku przyjął prawo miejskie³. Równocześnie czyta się jego nazwisko w liczbie tych, którzy u OO. jezuitów „ad ovile

Poloniarum Pictor Curiensis“¹. Zmarł dnia 4 sierpnia 1737 r. Pochowano go u teatynów. Faktu zgonu nie zapisano z pełną troskliwością o personalia artysty. Przeto też podany wiek: „lat 50“ jest może tylko przybliżonym określeniem². Wyprowadzenie zaś z tego daty urodzenia (której przeszłość nie przekazała) czyniłoby Mocka może za młodym wobec najwcześniejszych, opatrzonych rokiem powstania, drezdeńskich jego prac.

Mock był żonaty z kobietą z zamożnej warszawskiej rodziny, Barbarą z domu Sacres³, wdową po Janie Makinim, rajcy i wójcie Starej Warszawy, mającą z pierwszego małżeństwa syna i córkę⁴. Ślub artysty odbył się w r. 1732⁵, a w okresie lat 1733—1736 przyszły z tego małżeństwa na świat 3 córki: Maria Agnieszka, Elżbieta Barbara i Barbara Elżbieta⁶. W r. 1740 ustanowiono opiekę nad córkami-sierotami⁷. Żona przeżyła go o lat 20⁸. Elżbieta Mockówna wyszła za mąż za szambelana Adama Dąbskiego (z czasem starostę lipińskiego), Marianna — za Jana Feliksa Dulfusa, rajcę Starej Warszawy⁹, później nobilitowanego i piastującego w roku 1767 godność prezydenta stolicy.

Sprawy spadkowo-majątkowe, wszczęte po śmierci artysty, wskazują, że do niego i do Jana Henryka Mocka, którego stanowisko brzmi w języku aktów: „Designator Regius aulicus“, lub „S. R. Mttis & Ducis Saxoniae Designator curiensis“ (rysownik, „dessinateur“),



6. J. S. Mock, Portret własny, ryt. J. F. Mylius

¹ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 78, k. 680^v (pod d. 14 VI 1741), 682 i 683 (15 VI 1741), 746^v (pod d. 29 VII 1741).

² Arch. parafii Archikat. w Warsz., Cathalogus mortuorum, inchoatus Anno 1711, pod d. 4 VIII 1737: Nobilis Samuel Mok annorum 50 provivus Sacramentis sepultus apud PP Tyatinos.

³ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 57, k. 477^v (pod d. 20 XII 1712). Rodzice: Filip Sacres, ławnik Starej Warszawy i Marianna Skrzczkiewiczówna.

⁴ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 72, s. 450 (pod d. 17 VII 1750), 541, 765, 772—779.

⁵ Arch. parafii Archikat. w Warsz., Liber copulatorum ab A. D. 1730, s. 44: pod d. 20 V 1732 (Ślub dawał kanonik kolegiaty św. Jana w Warszawie, Józef Accoramboni).

⁶ Tamże. Liber bapt. 1730—1734, s. 162 (pod d. 25 IV 1733), s. 9 (pod d. 25 II 1735), s. 69 (pod d. 21 II 1736).

⁷ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 78, k. 77^v (pod d. 7 III 1740), 264^v.

⁸ Arch. parafii Archik. w Warsz., Liber defunctorum ab A. D. 1753, s. 33, pod d. 24 VII 1757: Barbara Mokowa Vidua an. 60 sepulta apud PP Theatinos. — Fr Al. Muratowicz, „J. K. M. Sekretarz“, ułożył jej epitafium, wydane w zbiorze jego rymów: Próznowanie niepróżnujące, Warszawa 1759, s. 56.

⁹ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 87, k. 4^v (pod d. 16 I 1758), 22, 48.

należała ongiś kamienica w Dreźnie na Nowym Mieście („Neustadt“)¹. Zamożność artysty wyrażała się także domem w Warszawie, w r. 1736². Bliżej określił tę posiadłość akt z czasów wdowieństwa Mockowej jako dworek przy ul. Długiej, „ex opposito OO. Pijarów“³, inny — wskazał jego granice z posiadłością teatynów⁴.

Spadek po wdowie pozwala wnosić o nieprzeciętnym dobrobycie domowym. Pozostały po niej do podziału między dzieci z dwóch jej małżeńskich związków: 3-piętrowa kamienica na rynku ze sklepem korzennym i handlem wosku, który prowadził jej pierwszy mąż, a potem widocznie i drugi, „ogród“ przy ul. Długiej, tj. ów wymieniony dworek, i różnoraki ruchomy dobytek, co w całości oceniono na przeszło 200.000 tyńfów. W inwentarzu pośmiertnym, zawierającym dobrze zasobne działy klejnotów, złota, srebro, urządzenia domowego i nawet stajni, uderzają obrazy i biblioteka. Są tam wśród obrazów, w ogólnej liczbie 47, takie, które mogły być pędzla Mocka, jako to portrety królewskie i znacznych osób, a w takim razie — prawdopodobnie szkice i studia użyte do wykonania oryginałów i przydatne do robienia replik, są też takie, jakie się trafiały w podobnej ilości po domach patrycjuszy — różnej treści i różnego pędzla. Księgozbiór (pozycyji 403) ma wyraźnie, w przeważającej swej części, charakter spadku po drugim mężu Mockowej. O jego zawodzie, zamiłowaniach i szerszym wykształceniu mówią publikacje dotyczące się malarstwa, architektury, matematyki, astronomii, starożytnej literatury⁵. Biblioteka, przynajmniej ta jej część, robi wrażenie nienaruszonej do r. 1758 pamiątki rodzinnej i w swym związku z Mockiem ujawnionej po raz pierwszy, żona bowiem nie sporządzała inwentarza po jego śmierci⁶. Dzieło zapisane w wykazie pod nr 3: Columna Antoniniana (Bartolego) dostało się do biblioteki króla Stanisława Augusta⁷ (ryc. 7).

Świat stosunków osobistych Mocka poczynał się w saskiej, urzędowo-dworsko-wojskowej kolonii Warszawy, a sięgał w patrycjat miejski. Odślaniają go w pewnej mierze nazwiska osób, zapisanych wraz z jego nazwiskiem w różnych aktach. Zażyłością wiążą się z malarzem rodziny Loupia i Makini. Józef Benedykt Loupia, burmistrz starej Warszawy, przedstawiał kandydaturę Mocka na obywatela miasta; Piotr Loupia, pisarz królewskiej Kamery Solnej, był jednym z opiekunów sierót po artyście. Ci i członkowie rodziny Makinich występują przy ślubie Mocka i chrztach jego córek. Przytoczone wyżej księgi metrykalne powiększają grono osób, z którymi Mock się stykał, nazwiskami: Deybel (Teublin, żona), Jauch, Essenius (Esseniussin, żona), Thioli, Pöppelmann i inne. W sferze architektów (J. S. Deybel, J. D. Jauch i K. F. Pöppelmann) mogły się zadzierzgać stosunki artystycznej natury, pomyslnie dla Mocka, a kto wie, czy wśród tylu jeszcze innych znajomych malarza nie odkryje się jakiego jego klienta, odbiorcy jego sztuki, a co za tym może nastąpić, i samych dzieł w prywatnym posiadaniu potomków.

¹ Tamże, Akta radz., jw., 78 k. 265^v (pod d. 28 VI 1740), 681 (pod d. 14 VI 1741), 682—683. — M. Stübel, *Canaletto's Dresdener Ansichten*, Berlin/Dresden 1923, s. 15 (die Hofmaler Gebrüder Mogk, Neue Stadt, das sog. Poln. Brauhaus, Meissner Gassè).

² Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 75, s. 2326 (pod d. 24 IX 1736).

³ Tamże, 78, k. 195 (pod d. 27 V 1740).

⁴ Tamże, k. 197.

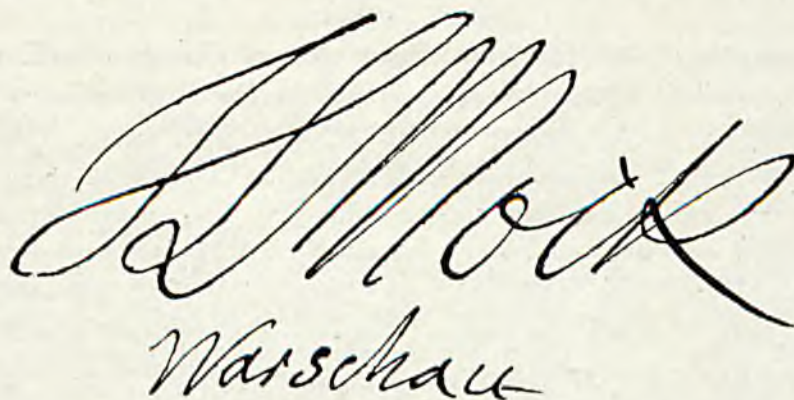
⁵ Arch. Główne, jw., Akta radz., jw., 87, k. 24—57: Inwentarz Dobr Ruchomych y Nieruchomych po Nieboszce S. p. Slachetney Jmci Pani Barbarze Mokowey, spisany in Anno Domini 1757 (szczególnie karty 31^v—39^v).

⁶ Tamże, k. 255^v—256 (wyraźne stwierdzenie).

⁷ Bibl. Uniw. w Warsz., jw., Zbiór Stanisława Augusta, wolumina, nr 298.

Na gruncie malarstwa znaleźli się blisko niego: gdańszczanin Jan Benedykt Hofman, pracujący u niego w Warszawie przez lat 8¹, i wspomniany Łukasz Smuglewicz.

Nie od rzeczy będzie, wyławiając nazwiska z warszawskiego otoczenia Mocka, wspomnieć jeszcze raz Szymona Czechowicza. Śmierć rywala dała Czechowiczowi pochop do starania się o tegoż pensję, związaną ze stanowiskiem nadwornego malarza. Bezskuteczne jednak było listowne polecenie Czechowicza przez biskupa krakowskiego, Jana Aleksandra Lipskiego, ministrowi Brühlowi, który w tej sprawie oględnie obiecał wymienić Polaka w rapbracie do króla — mając już po dwóch tygodniach od zgonu Mocka „une quinsaine de Supliants“². Pensja ta przypadła w udziale malarzowi Janowi Adolfowi Pöppelmannowi, synowi architekta Mateusza, skuteczniej protegowanemu niż Gaetano Chiaveri, który też chciał skorzystać pieniądze po śmierci Mocka³.



7. Podpis na dziele posiadanym przez Mocka, później Stanisława Augusta, w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Jak widać z przeglądu archiwalnych wiadomości o Mocku, zgromadzonych nieco obficie niż obecnie wymaga tego temat, z myślą jednak, że szczegóły okażą się przydatne na przyszłość — zbieg okoliczności około wyłonionej kwestii: Eleuter czy Mock? jest tego rodzaju, że musi ona pozostać otwartą do czasu powiększenia się danych historycznych i nowych pogłębień zabytku. Nie dopisują zbiory źródeł najpotrzebniejsze. Z trudnością przychodzi opierać się pokusom hipotez.

Chcąc godzić sprzeczności, może wolno sobie wyobrażać, że w ołtarzu był najpierw, od r. 1700, obraz pędzla Eleutera, a następnie ustąpił miejsca dziełu Mocka, około r. 1735. To by się poniekąd wiązało ze słowami Smuglewicza: „obraz dano malować“, zakładając, że w konkursie szło o nowy obraz, bo przecież ołtarz, postawiony w r. 1696, nie obywat się tak długo bez obrazu. Lecz jakże mógł w XVIII wieku przejść bez odgłosu w kronice Zgromadzenia i bez zewnętrznego świadectwa współczesnych tak znaczny wypadek, jak umieszczenie w przednim kościele Warszawy monumentalnego obrazu, malowanego przez nadwornego malarza i znanego w mieście obywatela? Czyż pierwsze płótno miało szczęście

¹ [J. R. Füssli], Allgemeines Künstlerlexikon, I Theil, Zürich 1789, s. 320.

² Biblioteka XX. Czartoryskich w Krakowie, rkp. nr 585 (Akta za Augusta III od 1737 do 1742), s. 17—18; list H. Brühla do bisk. J. A. Lipskiego z d.: Moritzbourg ce 22 Août 1737.

³ Spönsel, jw., s. 134 i 282.

być zapisane, a do drugiego zaginęły akta? Zasadnicze pytanie o autorstwo rozdrabniają jeszcze kwestie pomniejsze, nowe, — trudne do odpowiedzi. Aby nie pominąć niczego z materiałów i poszlak prowadzących do ustalenia istotnego stanu rzeczy, warto dodatkowo przenieść uwagę na przestrzeń faktów szerszą czasowo, niż epoka Eleutera i Mocka. Oto owe, jedyne w swym rodzaju uwagi Sachowicza o obrazie, które czytelnik pozna niżej, z aneksu, notują pogłoskę o zamianie oryginału obrazu Eleutera — kopią. Niekoniecznie musiała to być plotka, zrodzona z wrażeń, odbieranych, jak nieraz, po zobaczeniu odświeżonego malowidła.

W takim razie rozporządzałyby się jeszcze jednym przyczynkiem do wykrycia jakiejś prawdy w zamąconych dziejach obrazu.

A N E K S

Kilka słów dotyczących obrazu przedstawiającego Jezusa ukrzyżowanego, znajdującego się w wielkim Ołtarzu w Kościele Św. Krzyża w Warszawie.

Z początkiem bieżącego stulecia wszystkie narody oświecone jakby zbudzone z letargu, poczęły się krzątać około odgrzebywania i przechowywania swoich pamiątek, odnoszących się, czy to do dziedziny sztuki, lub historii. — I my na tem polu nie pozostaliśmy w tyle, są tego liczne dowody, wyznać jednak trzeba, że jeszcze nie potrafimy jak tego konieczność wymaga, onych konserwować — pochodzi to zapewne z braku dostatecznego wykształcenia się na prawdziwych znawców, pojmujących ważność i doniosłość tego obowiązku i dlatego to: często bardzo wkradają się błędy krzywdzące dzieła sztuki, lub pamiątki historyczne; pozbawiając obecnych jako i potomność oglądania dokumentów o rysach wiernych i barwie właściwej. Zaiste wielka to krzywda, nie dająca się częstokroć naprawić i niczem wynagrodzić.

Obraz w wielkim Ołtarzu w Kościele Ś-go Krzyża w Warszawie, przedstawiający Jezusa ukrzyżowanego, właśnie był w tym smutnym wypadku i niewiele potrzeba było jeszcze zdziałać, aby na zawsze przestał istnieć. Malował go znakomity malarz nadworny Króla Jana III-go Sobieskiego — Jerzy Eleuter (Semiginowski) [tak!]. Jest on oryginałem wyszłym z pod ręki powyższego malarza i obecnie przedstawia się w całej swojej pierwotnej szacie; powtarzam oryginałem, bo niektórzy z mieszkańców Warszawy mieli go za kopię, a oryginał za uroniony¹ — odpieram stanowczo to domniemanie, jako nie mające żadnej słusznej podstawy i nie dające się niczym usprawiedliwić, a to dlatego: że dzieło, przed oczyma naszymi będące samo się broni; a wprawne oko umiejące patrzeć i czytać w dziełach sztuki, dopatrzy jasno we wszystkich szczegółach mówiącą twórczość, której i najlepsza kopia nie dosięgnie. Nadto, materiał na którym jest malowany, świadczy dostatecznie o epoce z której wychodzi; aby się o tej prawdzie bliżej przekonać nie potrzeba na to, ani wielkiego talentu znawstwa, ani nauki.

Obraz rzeczony ma wysokość Ł-ci 10¹/₂, szerokości Ł-ci 5¹/₂, malowany na płótnie zszywanem w swojej wysokości, którego grunt jest czerwono-brunatny.

Autor przedstawił Jezusa na Krzyżu w chwili Jego konania, ze słowami na ustach „Ojcie przyjm ducha mego“. — Zadanie wielkie i zarazem trudne, a jednak tę myśl spotęgowaną w tych słowach, czysto duchową pokonał i uwydatnił dokładnie. Układ figury Jezusa z całą szlachetnością jest pojęty, nie widać tu kontorsji i bezładu w ciele, jaki w podobnej chwili mógłby się objawiać u zwyczajnego człowieka, widocznie autor miał na myśli Boga Człowieka, ponoszącego śmierć z miłością dla zbawienia swoich dzieci.

Wyrzeczone ostatnie słowa przez Jezusa spowodowały omdlenie Najświętszej Panny, którą podtrzymywała Marya Magdalena wzywająca Ś-go Jana ku pomocy; poniżej Krzyża, na planie dalszym, stoi żołnierz na koniu z włócznią w ręku przypatrując się Jezusowi. — Grupa tych wszystkich osób jest po mistrzowski ułożona i świadczy o wysokim estetycznym poczuciu artysty.

¹ Rozstrzelenie drukiem — od wydawcy,

Charaktery osób, a szczególnie Matki Jezusa zasługują na uwagę, cierpi Ona wielce i to cierpienie spowodowało bezwładność, prawie ucieczkę życia; a jednak w Jej rysach dopatrzeć nie można cierpienia zwyczajnego, przerażającego swoją prawdą realną, przeciwnie, jest zachwycające miłością macierzyńską i poddaniem się woli Najwyższej.

Koloryt ciał nie jest wyszukany i bez żadnej pretensji — jednak poważny i może najwłaściwszy obrazom religijnym. Fałdowanie odzieży szeroko, w massach i zrozumiale rzucone. Harmonia całego Obrazu byłaby więcej dokładną, gdyby dosadniej wyrażone były kontrasty w kolorycie, a szczególniej powietrza.

Wykonaniem całego dzieła autor dowiódł, że obserwował utwory mistrzów włoskich i na nich się wykształcił; łatwość i pewność w nakładaniu farby i jej łączenie, dają wyobrażenie o talencie i wielkiej wprawie technicznej — słowem obraz ten dzisiaj nam się podoba, zachwyca swoją powagą, jako i sztuką.

Przyjąć należy, że kiedyś potomni przyznają mu, mniej więcej te same przymioty które my dziś widzimy i oceniamy. Z uwagi tej chcąc, aby to cenne dzieło, jak najdłużej przechowało się pomiędzy nami, ze swoim właściwym charakterem, nie od rzeczy będzie zrobić tu małą na przyszłość przestrożę dla artystów malarzy zajmujących się restaurowaniem obrazów.

Płótno na którym jest malowany w mowie będący obraz, z powodu nie równej temperatury powietrza, już dziś jest bardzo nadwątlone, do tego stopnia, że grunt nie ma dostatecznej siły utrzymać się na niem; wprawdzie przy dokonanej obecnie restauracji, wzmocnionem toż zostało, lecz nie ma nic trwałego i znów po wielu latach, obraz zostanie pokryty kurzem, kopciem, mogą odpaść jakieś cząstki gruntu, brzegi płótna zostaną zgryzione od gwoździ, a raczej od drzdy [tak!] i obraz się opuści i połamuje — zajdzie więc potrzeba ratowania go.

W podobnym wypadku wypadłoby go nowo dublować, lecz wychodząc z uwagi powyżej przytoczonej, operacja ta nie udałaby się szczęśliwie, mogłoby przy tejże wiele części odpaść, co wyszłoby tylko na szkodę obrazu. Jeśli więc nie okażą się pęcherze na powierzchni obrazu, w takim razie dostatecznem będzie, na brzegi obrazu w około nakleić listwy z płótna nowego klajstrem mocnym, co da możliwość wyciągnięcia go na blindramie. Następnie wodą miękką nieco z mydłem szarem w niej rozpuszczonem obmyć, potem starannie czystą wodą oczyścić. — Wyprysnięcia jeśli się okażą kitem jakiego pozłotnicy ram używają zakitować, wernixem z gummi-damar w terpentynie francuskiej rozpuszczonej, przewernixować i miejsca uszkodzone, farbą utartą z tymże wernixem rozpuszczając ją terpentyną francuską zapunktować. — Oto cały proces postępowania przewidywany w przyszłości.

Skreśliwszy te kilka słów może nie dosyć objaśniających rzecz całą, lecz wypowiedziane zostały z przekonania i znajomości na jaką stać mię było. Nadmienić mam jeszcze za obowiązek, że istnienie tego cennego dzieła, zawdzięczać należy JW-iej Maryi Wencł, wdowie po dyrektorze w byłej Komisji Rząd. Spraw Wewn. i Duchownych. Z jej to bowiem daru, dzieło rzeczzone powstało z ruiny i jaśnieje swoją pierwotną pięknnością, na chwałę Bożą i zbudowanie na duchu wiernych Chrześcian.

Dzięki oraz światłemu zrozumieniu i gorliwości w ocaleniu tego obrazu JW-u X. Adamowi Jakubowskiemu, Administratorowi Parafii Ś-to Krzyskiej i JW-u Sędziemu Pokoju, Wojciechowi Czajewiczowi, Członkowi Dozoru Kościoła.

Obraz wzmiankowany po cztero miesięcznej pracy podjętej przy tymże — w dniu 8 października 1870 roku w ołtarzu właściwym umieszczony został. — restaurował

Jacenty Sachowicz

Artysta malarz, Kustosz Muzeum Warszawskiego Sztuk Pięknych.

Warszawa, dnia 18 października 1870 roku.

Koszta restauracji samego obrazu wynoszą Rs: 450. Koszta zaś wyjęcia Obrazu z Ołtarza i wstawienia na powrót i wszelkie inne do utrwalenia Obrazu poniesione — oraz zrobienie przyrzędu celem łatwego nadal wyjmowania i wstawiania obrazu, zabezpieczającego zarazem ołtarz od uszkodzenia wynoszą Rs: 50.—

(Archiwum Parafii Św. Krzyża w Warszawie, Akta fasc. VI, nr 9).

WER IST DER AUTOR DES BILDES „CHRISTUS AM KREUZ“
IN DER KREUZKIRCHE IN WARSCHAU?

ZUSAMMENFASSUNG

Das Bild (Abb. 1, 2) gilt seit jeher als ein Werk von Jerzy Eleuter aus dem Jahre 1700. Dieser Maler trat in seiner Jugend als Jerzy (Georgius) Szymonowicz auf und nahm im reiferen Alter zu dem Namen Eleuter einen neuen — Siemiginowski — an. Eine gedruckte Beschreibung der Kirche aus dem Jahre 1825 berichtet, dass „Der gekreuzigte Christus“ sein Werk ist; die Erwähnung, die das Bild betrifft, stützt sich zweifellos auf alte, heute nicht mehr bekannte Kirchenakten, die die Quelle für diesen Artikel abgegeben haben mögen.

Zugleich erwähnt eine handschriftliche Lebensbeschreibung des Malers Czechowicz, ohne irgendwelchen Zusammenhang mit der ersten Überlieferung, dass das Bild von dem sächsischen, in Warschau ansässigen Maler Johann Samuel Mock herrühre. Aus den daselbst angeführten Umständen kann man schliessen, dass das Bild um 1735 gemalt wurde. Der Verfasser dieser Notiz zeigt sich gut informiert über die Tatsachen, die er angibt.

Beim gegenwärtigen Stand unseres Wissens über die beiden Maler und ihre Werke ist auf stilkritischem Wege nicht zu entscheiden, welcher der beiden Angaben wir folgen können. Das Bild geht jedenfalls über das Mass der bei Eleuter sonst zum Vorschein kommenden Fähigkeiten hinaus (s. Abb. 3). Andererseits ist es auch schwer, es mit den Bildern Mocks zu vergleichen, irgend eine Analogie zu dessen Wirken zu finden und es in seine Werke einzureihen (s. Abb. 4, 5, 6). Der Charakter des Bildes im Allgemeinen ist so, dass es in die Epoche, in der Mock wirkte, passen würde. Übrigens ist eine genaue Untersuchung des Gemäldes erschwert durch die geringe Sicht aus der Ferne und durch die Patina, die es bedeckt.

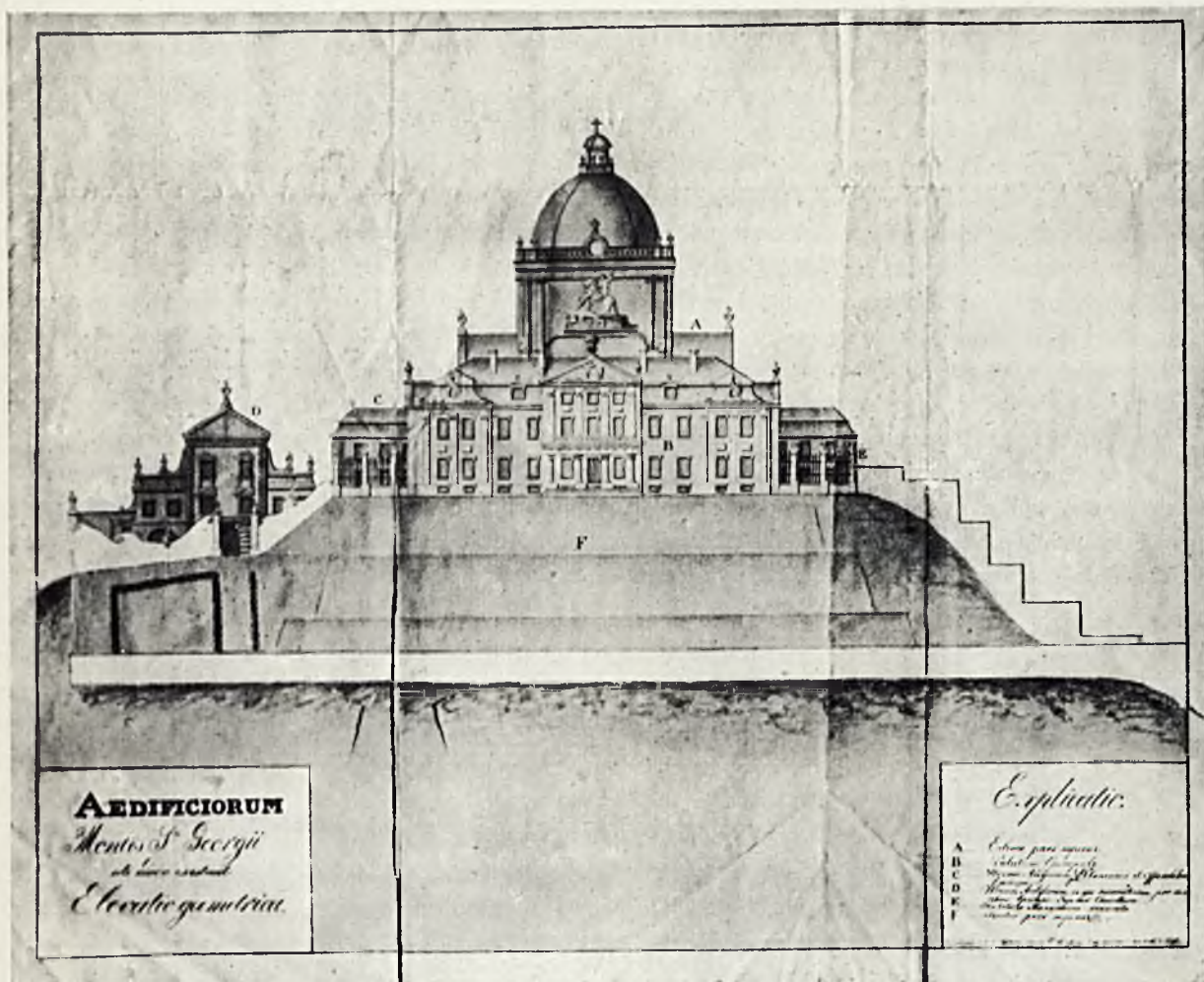
Die Jugend Eleuters, seinen Aufenthalt in Rom und seine Arbeiten aus dieser Zeit, als er noch den Namen Szymonowicz führte, hat M. Gębarowicz in dem oben auf S. 131 zitierten Artikel beleuchtet. Für die Frage, die im vorliegenden Artikel aufgeworfen wurde, war es also wichtig, die Zahl der späteren, zuverlässig von Eleuter-Siemiginowski stammenden Werke festzustellen. Der Verfasser beschränkt nun ihre Anzahl und weist u. a. nach, dass im Bilde „Hl. Anna Selbdritt“ in der Annenkirche in Krakau mehrere Motive Carlo Marattas von Eleuter ohne Scheu verwendet wurden. Weiter ging der Verfasser näher ein auf Einzelheiten aus dem Leben und Wirken Mocks in Warschau, der hier zu Ansehen und Wohlstand kam. Das über ihn in polnischen Archiven erhaltene Material lässt seine sich immer mehr festigende Bindung an den Ort seiner mehrjährigen, hier durch den Tod abgebrochenen Tätigkeit erkennen.

Der Annex enthält Mitteilungen des Malers J. Sachowicz (*1813, †1875) über das Bild, die er nach seiner Restaurierung im Jahre 1870 niederschrieb nebst Anweisungen für seine künftige Pflege.

MISCELLANEA

RACHUNKI ROBÓT MALARSKICH I RZEŹBIARSKICH W KATEDRZE ŚW. JURA WE LWOWIE W LATACH 1768—1779

W literaturze naukowej znane były dotychczas tylko „Rachunki fabryki S-to Jurskiej“ zawarte w 11-tu księgach rejestrów fabryki z lat 1749—1778¹. Z tych rachunków można było wydobyć jedynie niektóre nazwiska architektów-inżynierów zajętych przy samej budowie cerkwi, nie było w nich jednak śladu działalności rzeźbiarzy i malarzy, którzy budowę tę ozdobili. Dopiero niedawno, po długich poszukiwaniach, w archiwum metropolitalnym odnaleziono konwolut luźnych aktów, zawierających na 205 kartach fol. szczegółowe



1. Emanuel de Boucheron, Elewacja zabudowań święto-jurskich od strony ogrodu, rysunek z roku 1778 w zbiorach Ukr. Nacjon. Muzeum we Lwowie

¹ Володимир Залозецький, Реставрація и стиль митрополічної палати при катедрі св. Юра у Львові, (Літературно-науковий Вистник, R. XXII, T.LXXXI, кн. XII, 365). Zbigniew Hornung, Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra św. Jura we Lwowie (Prace Kom. Hist. Szt. Pol. Akad. Umiej. V, 1932). Tadeusz Mańkowski, Lwowskie kościoły barokowe (Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. Towarzystwa Naukowego we Lwowie II, 2, Lwów 1932). Володимир Січинський, Архітектура катедрі св. Юра у Львові (Праці Богословського наукового Товариства у Львові, VI, 1934). Іларіон Свенціцький, Причинки до історії мистецького виписання катедрі св. Юра у Львові (Літопис Національного Музею за 1937 рік, s. 12).

rachunki, odnoszące się do wyposażenia artystycznego katedry Sto-Jurskiej. Jednakowoż i te rachunki nie dają jeszcze materiału dla pełnej rekonstrukcji listy zajętych tam artystów. W szczególności brak nadal nazwisk artystów, którzy wykonali postać Boga Ojca w apsydzie ołtarzowej i małe obrazy olejne (t. zw. prażniczki) umieszczone w dolnej kondygnacji ołtarza głównego. Jedyne styl tych prażniczków przemawiałyby za pędzlem Łukasza Dolińskiego, którego dzieła malarskie znamy skądinąd, np. w klasztorze bernardynów we Lwowie — Pasje, w cerkwi Seminarium Duchownego — ikonostas, w cerkwi św. Piotra i Pawła na Łyczakowie — obrazy tytułatów.

W czasie odnawiania malowideł katedry św. Jura odkryto na jednym z obrazów tzw. „namisnych“, przedstawiającym Chrystusa z Ewangelią w ręku, w rogu otwartej karty Ewangelii zamieszczony podpis cyrylicą: ЛУКА. Podpis ten pozostaje też w związku z dawniejszą wiadomością, że za pobytu cesarza Józefa II we Lwowie Łukasz Doliński otrzymał odznaczenie cesarskie za wykonanie ikonostasu w katedrze św. Jura. Utrzymująca się od tego czasu legenda przypisywała Łukaszowi Dolińskiemu autorstwo wszystkich większych obrazów w katedrze św. Jura¹.

Przytoczone poniżej rachunki każą obalić tę legendę i przyjąć, że Jerzy Radziłowski² jest autorem wszystkich wielkich płócien w katedrze, jak Archijereja, obu obrazów „namisnych“ i przedstawień apostołów. Łukaszowi Dolińskiemu zaś przypisać należy tylko odnowienie obu obrazów „namisnych“ — Chrystusa i Matki Boskiej — oraz wykonanie owalnych przedstawień proroków i szesnastu „prażniczków“. Te prace mogły stylem swym w rzeczywistości wprawić w zachwyt cesarza i jego świętę oraz wiernych i stać się podstawą legendy, iż Doliński jest autorem wszystkich malowideł ikonostasu u św. Jura.

W rachunkach tych brak wzmianki o Franciszku Smuglewiczu jako autorze wielkiego obrazu za ołtarzem głównym, przedstawiającego kazanie Chrystusa na górze, dlatego zapewne, że obraz ten zawieszony został w miejsce poprzednio tam umieszczonego obrazu Ukrzyżowania Chrystusa pędzla Radziłowskiego.

Szczegółowe cyfry ekspensy za roboty rzeźbiarskie i malarskie, obok równie szczegółowych cyfr wydatków gospodarskich i ich zestawień w księgach rachunkowych biskupa Leona Szeptyckiego, pozwalają stwierdzić, iż wynagrodzenie artystów w owych czasach wcale nie było niskie. Zajmowało ono też nie ostatnie miejsce w stosunku do ogólnych dochodów i wydatków dworu biskupiego. Interesujące są także zawarte w rachunkach tych zapiski o cenach farb i złota, które z polecenia biskupa zakupywano w znacznych ilościach do malowania i złocenia mebli, boazerii oraz pokoi w pałacu władzy lwowskiego.

Anno: 1768, October

9. — P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu in vim salarij	pro anno 1768	108.—
23. — P. Klemensowi Fenzygierowi, salarium za rok 1768 architektowi za asygnacją Pańską od JKsiędza Osławskiego odebrał ,		400.—
item — JP. Sebastianowi Fenzygierowi snycyrczowi na robienie ołtarza wielkiego dało się		300.—

December:

18. — JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabryki salarium pro 1768	300.—
P. Dolińskiemu pisarzowi fabryki in vim salarij pro anno 1768 reszta	162.—

[Na osobnych kontach osobistych widnieją następujące pozycje:]

Szymon Starzewski — snycyrcz:

d. 6. Junij	54.—
d. 3. Julij	54.—
d. 2. Augusti	54.—
d. 16. 8 bris	12.—
Eidem d. 16. 8 bris dawny dług od osoby S. Onufrego dopłaciło (się)	16.—
Sebastian Fenzygier — snycyrcz die 23. 8 bris na drzwi carskie wziół	300.—
	<u>490.—</u>

¹ Felician Łobeski, Opisy obrazów znajdujących się w kościołach lwowskich (Gazeta Lwowska 1852 (41), s. 16+). Edward Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, I, 151—152, III, 190—192.

² Rachunki powyższe stwierdzają, że artysta wymieniany raz jako „Radziłowski“, drugi raz „Radziwiłowski“, jest tą samą osobą.

Regestr roboty snycyrskiej Szymona Starzewskiego:

1 mo latarni 3 na facjatę do oficyn, jedna à zł. 18	54.—
2 do za kapiteli 10 na facjacie u oficyn „ „ 6	60.—
3 tio za cyratek 12 na dwóch oknach na teźże facjacie jedna à f. 12	24.—
4 to za koperdyment na teźże facjacie	36.—

Regestr roboty Piotra Białostockiego, kamieniarza

1 mo gzymu na trzech kominach łokieć po f. 2 (47 łok.)	94.—
2 do okien dolnych 6, jedno po f. 8	48.—
3 tio drzwi troje, jedno po f. 12	36.—
4 to fastrybanków 26, jeden à f. 2 i gr. 15	65.—
5 to latarni 3 z wirchami i postumentami, jedna latarnia à f. 8	24.—
6 to postument dla JOXia Podstolego pod latarnię do kamienicy	2.—

Summa cf. 269.—

[Kontrakt na wykonanie rzeźb kamiennych]

Czyni się kontrakt z P. Michałem Filejewiczem [sic!] snycerzem lwowskim w ten niżej opisany sposób, iż tenże podjął się do fabryki katedralnej Święto Jurskiej lwowskiej niżej specyfikowaną robotę. To jest osób siedzących cztery, do bram dwóch, tudzież wszelką snycerską robotę, która się tylko do szwejfny na tych bramach będącego znaleźć może, — a to osoby mają być łokci trzy i ćwierć wysokości w samych sobie, do których kamień za swoje ma pieniądze w Górze Polańskiej pokupić, też jako najdoskonalej i najpilniej porobiwszy poukładać w paki ze swego drzewa porobione, które bez najmniejszej szkody skarbowej w przywiezieniu, mają być podwodami skarbowymi sprowadzone do Lwowa. Też osoby mają znaczyć, pierwsza Ecclesiam Romanam, druga Ecclesiam Graecam, trzecia wiare, czwarta nadzieję, — pierwsze dwie mają być skązione za tygodni dwanaście, drugie zaś dwie za miesięcy cztery, za którą to robotę jako i kamień deklaruje Jaśnie Wielmożny Imć. Książd Koadiutor Metropolij całej Rossji Biskup Lwowski Pan i Dobrodziej z skarbu swego wypłacić czerwonych złotych czterdzieści cztery dico nr. # 44. Item podjął się tenże P. Filejewicz do schodów na postumenta zrobić Geniuszów siedzących osim, które wysokości w sobie będą mieli ćwierci siedem, a to także z swego własnego kamienia, do których sprowadzenia podwody będą skarbowe; z tych dwa będą spierać się na tarczach, sześć zaś Geniuszów mają znaczyć różne cnoty, a te deklaruje jako najdoskonalej i najczyściej porobiwszy skączyć w roku da Bóg przyszłym 1771 wszym in mense Aprili. Za które ośm Geniuszów Jaśnie Wielmożny Pan Dobrodziej deklaruje z skarbu swego wypłacić kazać czerwonych złotych trzydzieści sześć dico nr. # 36. Laternie, których siła tylko będzie potrzeba, za te według dawnego kontraktu, od każdej sztuki za snycerską robotę, to jest od jednej latarni ma się płacić P. Filejewiczowi po złotych dwadzieścia, które czyli większe, czyli mniejsze równo płacone będą; tylko się to wymawia, aby w laterniach na galleryiach przy schodach będących była robota czysta i delikatna, ponieważ blisko oka przypada, których siła robi, za te zaraz z skarbu odbierać będzie zapłatę. Którę to wyżej specyfikowaną sumę tak za osoby jako i za Geniusze, wynoszącą czerwonych złotych osimdziesiąt, ma odbierać takowym sposobem, to jest teraz odbiera pierwszą ratę czerwonych złotych dwadzieścia i sześć i złotych dwanaście, drugą ma odebrać jak będą skązione i zwiezione osób cztery, trzecią ratę jak Geniusze skązione i postawione będą. Żelazo zaś, które tylko potrzebne będzie, z skarbu Jaśnie Wielmożnego Pana Dobrodzieja będzie dodawane. Na insignia, które mają być z miedzi robione, ma tylko P. Filejewicz porobić z drzewa blaiery, miedź zaś, pozłota i rzemieśnik będzie skarbowy. Który to kontrakt ze wszystkimi punktami i klauzulami w nim wpisanymi P. Filejewicz jako najściślej dotrzymać przyrzeka i obiecuje. Na co wszystko dla lepszej wiary i waleru ręką swoją własną podpisuje się. Działo się w Lwowie Die 21 ma Mensis Maij 1770 Anno. Michał Filewicz. Szymon Starzeski.

Die 27. Maj 1770. Anno. Podług tego kontraktu odebraliśmy zadatku na zwyż wyrażoną robotę snycerską z rąk JPana Aleksandra Starzewskiego # 26 i zł 12, co uczyni Zł. Poll. 480

dico zł. czterysta osiemdziesiąt, na co się podpisujemy Dtk. w Lwowie ut supra M. Filewicz. Szymon Starzeski.

Regestr roboty snycyrskiej

die 6 Augusti za latarni 6 na kopułę latarnia jedna à f. 20	120.—
za wazonów 3 na altanie w ogrodzie	60.—
za festonów 2 na teźże altance	8.—
za osób dwie, na bramie od Bazaru i za cyraty na szweifach na teźże bramie znajdujące się podług kontraktu zapłaciło się JP. Filewiczowi	396.—
Item za ramę we wielkim ołtarzu na Archireja z ornamentami i za osób dwie z postumentami Arona i Melchizedeka i krzesło biskupie i cymborium na wielkim ołtarzu za tę robotę snycerską zapłaciło się podług kontraktu P. Filewiczowi snycyrczowi	600.—
	<u>eff. summa f. 1184.—</u>

Percepta roczna na fabryczny ekspens po uczynionej generalnej kalkulacji i nastompionych kwitach Pańskich a die 15-ta Julij 1770 Anno zciągający się do rach. Jmci Pana Starzewskiego

Jmć. P. Radziłowskiemu za malowanie w katedrze Sto-Jurskiej lwowskiej obra- zów, które są w ekspensie fabrycznej in specie wyrażone, zapłaciła kasa Pańska # 170 =	3060.—
Snycyrczom za robotę w ekspensie specyfikowanej dała kasa Pańska	1000.—

Regestr ekspensy rocznej ... a die 15 Julij 1770 ad diem 11 Febr. 1771 Anno:
na fabrykę katedralną Sto-Jurską

JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu salarium pro 1770	400.—
JP. Klemensowi Fenzygierowi architektowi salarium pro 1770	400.—
P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu salarium pro anno 1770	300.—
item pro anno 1771: Starzewski	400.—
Finzygier	400.—
Doliński	300.—

Regestr ekspensy różnej, po uczynionej kalkulacji generalnej i nastompionym
kwicie Pańskim a die 15 Julij 1770 an. ad diem 11 Febr. 1771 anno na fabrykę
katedralną Sto-Jurską

Snycyrczowi za różną robotę snycerską kamienną i drewnianą	1184.—
Malarzowi od zlocenia mitry, krzyża i pastorału	25.—
Złotnikowi od zrobienia dwóch mitrów i kutasów 8 na bramy	118.04
JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu salarium pro anno 1770	400.—
JP. Klemensowi Fensygirowi architektowi salarium pro anno 1770	400.—
P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu salarium pro anno 1770, który się skończył 18. 9 bris a. 1770 reszty oprócz wypłaconych # 6, które w ge- neralnych rachunkach przyjęte ad d. 15 Julii 1770 z góry wzięte	300.—
	(Summa: zł. 17334 szelągi 2)

Regestr ekspensy fabrycznej katedralnej Sto-Jurskiej a die 6-ta Febr. 1771 anno
ad diem 24 Januarii 1772-ndo anno

Snycyrczom za różną robotę snycyrczą	1232.—
Malarzom za różną robotę malarską	3220.—
JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu salarii pro anno 1771	400.—
JP. archytekowi Fensygirowi salarium pro anno 1771	400.—
P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu	300.—

Ekspensa fabryczna in anno 1770 a d. 15 Julii
Percepta summy pieniężnej, która się wzięła ze skarbu JWJXdza Leona Szep-
tyckiego ...różnemi czasy a die 15 Julii 1770 ad diem 5-tam Febr. 1772di anno

Die 17-ma 7bris od JP. Sabatowskiego za dyspozycją Pańską wzięło się dla	
P. Filewicza snycyrza na sporządzenie wielkiego ołtarza . . . # 17 =	306.—
P. Radziwiłowskiemu [sic!] malarzowi na zapłacenie za malowanie w katedrze	
Ś. Jerzego Męcz. obrazów, które w ekspensie in specie są wyrażone # 170 Eff.	3060.—
Snycyrom na zapłacenie roboty w ekspensie specyfikowanej	1000.—

Regestr ekspensy fabrycznej katedralnej Śto-Jurskiej a die 6-ta Februarii
1771-mi an. ad diem 5 Jan[ua]rii 1772 anni

Snycyrom za różną robotę snycyrską	1232.—
Malarzom za różną robotę malarską	3220.—
JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu pensji rocznej pro anno 1771-mo	400.—
JP. Fenzygierowi architektowi pensji rocznej pro anno 1771	400.—
P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu pensji rocznej pro anno 1771	300.—

[W rubrykach codziennych wydatków miesięcznych widnieją następujące pozycje:]

[r. 1770] September

9. — Stolarzowi od zrobienia bleitramu malarzowi na obraz czyli portret JW Pana	—20
17. — P. Filimowiczowi [sic!] snycyrom na krzesło i ornamenta w wielkim ołtarzu wzięł zadatku	306.—

1771 anno Januarius

15. — P. Filewiczowi dopłaciło się resztę od zrobienia ramy na Archiereja, osób dwóch i inne ornamenta podług kontraktu, za które roboty należało się f. 600 wzięł różnemi czasy f. 306 — reszty dopłaciło się	294.—
Złotnikowi za zrobienie mitry na bramę od ogrodu	54.—
Za kutasów 4 à 1 zł. i gr 8	5.—

[Na osobnych kontach osobistych:]

Filimowicz [sic!] z Starzewskim snycyrom d. 27 maj # 26 i f. 12	480.—
d. 17 7bris sam P. Filimowicz [sic!]	306.—
d. 20 Xbris za latar [sic!] 3	60.—
1771 an. die 15 Januarii na ramę i krzesło reszta	294.—
Szymon Starzewski snycyrom die 6 aug. za latar 3, wazonów 2 i festonów 2	108.—
Moszeko złotnik zgodzony od zrobienia mitry f. 54 wzięł die 20 augusta zadatku	27.—
die 3. 7bris resztę	27.—
die 1. febr. 1771 anno item od zrobienia drugiej mitry i kutasów ośm, jeden f. 1 gr. 8	64.04

Regestr blachi sweckiej na pobicie cerkwi, wiele jej ma wyjść na dachi krzy-
żowe i na kaplic dwie

- 1-mo Od facjaty przedniej do kopuły, z okienkami dwoma i gzymsem poza facjată sztuk Nr. 1410.
- 2-do Nad wielkim ołtarzem od kopuły do facjaty z koszami i dwoma okienkami i za facjată sztuk Nr. 1550.
- 3-tio Na kaplic dwie wielkich z okienkami 4 i koszami i gzymkami poza facjate wynidzie sztuk 1480.
- 4-to Nad skarbcami dwoma. wynidzie sztuk Nr. 450.

In summa sztuk 4890.

Blachi przywieziony było sztuk 2696. Z tych wybiło się na kopułę i cztery kaplicie z gzymsami sztuk 1788. Na sztachety wyszło sztuk 70 eff. wyekspezowanych blach sztuk 1858. Zostaje się do dalszej dyspozycji JW Pana Dobrodzieja sztuk Nr. 838.

Regestr ekspensy blachi różnemi czasy na fabrykę katedralną S. Jurską	sztuk
4-to Na mitr dwie na bramach	20
5-to Na pastorał na bramie	1
6-to Na pastorał i krzyż Ś. Leona i Ś. Atanazego	10
16-to Na pastorał i krzyż do herbu na cerkwi	6
18-mo Na drzwi troje cerkiewnych i do kraty na różyczki w cerkwi	60
19-mo Na krzyż do kryłosa	6
Verificat. d. 15. 9br. 1772.	

X. P. Bielański.

Regestr roboty malarskiej

die 15. Jan. 1771 anno Ziembickiemu malarzowi od złocenia mitry, krzyża, pastorału i od malowania dwóch osób na bramie 25.—

Regestr roboty złotniczej

die 3. 7-bris Moszkowi złotnikowi od zrobienia mitry z blachi sweckiej skarbowej, na którą mitrę wyszło blach sztuk 10 na bramę od Bazaru 54.—
 die 17. 7-bris za kutasów 4 do poduszki pod mitrę na bramie złotnikowi 5.02
 die 11. Febr. od zrobienia mitry f. 54 i za kutasów 4, jeden à f. 1 gr. 8 eff. 59.02
 Eff. 118.04

Regestr blachi sweckiej

Die 22. July odebrało się przez ręce pana Zamłyńskiego przywiezionej blachi z Gdańska sztuk 1598
 Die 11. Febr. 1771 anno JMCPan Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu salarium za rok 1770, który się skończył die 18. 9-bris idem an. 1770 400.—
 JM. architektowi Klemensowi Fenzygierowi salarium 400.—
 P. Dolińskiemu salarium roczne za rok 1770, który się skończył die 18. 9-bris anno 1770 300.—

Regestr ekspensy fabrycznej katedralnej Ś. Jurskiej a die 6 Febr. 1771-mo anno ad diem 5 Januar 1772-ndi anni

Snycerzom za różną robotę snycerską 1.232.—
 Malarzom za różną robotę malarską 3.220.—
 JP. Starzewskiemu dyspozytorowi fabrycznemu pensji rocznej pro anno 1771 400.—
 JP. Fenzygierowi architektowi pensji rocznej pro anno 1771 400.—
 P. Dolińskiemu pisarzowi fabrycznemu pensji rocznej pro anno 1771 300.—
 Eff. ekspensy 31.544.25

Blacha szwedzka gdańska malowana — Regestr ekspensy blachi różnemi czasy na fabrykę katedralną Ś. Jurską

JM. Panu Radziwiłowskiemu [sic!] blach dwie dano
 (Verificatur d. 15. 9-bris 1772)

X. P. Bielański

Regestr ekspensy . . . anno 1770 et anno 1771 ad diem 24-tam Marti 1772-ndo anno wybrany

die 24. Januarii 1772-do anno Jmci Panu Filibellemu na kamień polański 400.—

Wziółem na to ze skarbu za dwoma razami zł. 2000, co czyni	#	111.—
W Warszawie	#	15.—
	wynosi	# 126.—
	Restat mi	# 44.—

Z tych jeszcze wytrąciwszy dla J. Xdza Piaseckiego cz. zł. 6.—
należy mi # 38 ze skarbu, o które uniżenie proszę.

Podług tego rejestru ma zapłacić P. Sabatowski z kasy

LB [Leon Biskup własną ręką sygnował]

Anno 1778 Augustus

15 — (Stolarzowi) za zrobienie bleitramów dla malarza Dolińskiego ¹	5.—
16 — na bleitramy do portretów	4.—

die 5 Junii ...IMC Boschoron geometrze i architektowi za papier na rysowanie mapp, płótno do ich podklejania, za stążeczki do obkładania tychże², tudzież za materiały do machiny na kominy, na co jego jest rejestrzyki, wiele on na to wyekspensował oddałem z rozkazu JWPana na co i rewers 66.10

Expens circa Curiam... [rękopis Nacjonalnego Muzeum, Arch. 107]

(K. 118) 1776 X: Witawickiemu za zmalowanie portretu Pańskiego	21.—
(K. 132) 1779 II: Odnowienie pikturey przy Grobie Bożym malarz	14.—
(K. 135 ^V) 1779 V: Wielki ołtarz z gruntu nowy na stolarza, snycerza i malarza	400.—
na bokowe dwa ołtarze na stolarza, snycerza i malarza po zł. 200 na jeden ołtarz, ekspensując iunctim za obedwa	400.—
na ambonę, ławki w cerkwi, szalowanie tarcicami w ołtarzu, podniesienie Deisusa i podmalowanie w górze krzyża	150.—
na gont dwie maż po zł. 80 i gwoździe na cieślę blacharza i malarza w sztyber blachę i wyzłocenie krzyża	350.—

Ilarion Swiencickij

LES COMPTES DE TRAVAUX DE DÉCORATION DANS LA CATHÉDRALE ST. GEORGE À LÉOPOL EN 1768—1779

RESUMÉ

Les comptes de la construction de l'église de St. George et du palais de l'archevêque du rite grecque à Léopol — qui fut commencée l'an 1746 — connus jusqu'alors étaient incomplets. Une partie de ces comptes récemment découverte, dont les fragments relatifs nous publions ici pour la première fois, embrasse les années 1768—1779 et nous informe plus exactement sur la décoration picturale et sculpturale de ces deux édifices. Surtout, nous pouvons constater que les peintures principales (dans le maître-autel et d'autres) furent exécutées par le peintre Jerzy (George) Radziwiłowski ou Radziłowski, ce qui corrige les opinions qui persistaient jusqu'à présent, quant à la paternité de décoration picturale de cette église. D'autres positions concernent les sculptures en pierre et en bois, de même que les suppléments en cuivre doré pour les statues de la façade et les bâtiments autour de l'église.

¹ [W brulionie rachunków gospodarczych zaznaczono:]

Antoniemu stolarzowi za kanapę na górę do przedpokoju do sali zielonej i za półkanapek dwie na ganek dopłaciłem # 10 alias 169.10.

Temuż za zrobienie bleitramów dla malarza Łukasza Dolińskiego na potrzebę Pańską zrobionych Nr. 10 do zapłaconych przez tegoż malarza pięciu, osobno ja zapłaciłem pięć, alias dałem za nie 5.—

² Zob. ryc. 1 na str. 145 i T. Mańkowski, op. cit. str. 134 i nast.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

ARCHEOLOGIA

HANDBUCH DER ARCHÄOLOGIE im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, In Verbindung mit . . . herausgegeben von Walter Otto in München, Erste Lieferung, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München (sans date), 238 pp., 36 planches hors texte, et fig.

Ce nouveau Handbuch doit évidemment remplacer (voir p. 11) le Handbuch publié en 1913 sous la direction de H. Bulle dont ont été publiées seulement les 184 premières pages; la partie publiée du Handbuch de 1913 contenait un article de H. Bulle sur le sens et la méthode de l'archéologie, une histoire de l'archéologie écrite par B. Sauer, et un aperçu général sur la destruction et la conquête des monuments par Wiegand. Les fascicules suivants n'ont pas été publiés.

Le Handbuch de 1937, dont le premier fascicule est publié sous la direction de M. Otto de Munich, de même que celui de 1913, appartient à la grande collection de manuels spéciaux consacrés à l'antiquité grecque et romaine sous le titre de Handbuch der Altertumswissenschaft. Dans le premier fascicule, il suit aussi son plan général, en embrassant une notice (p. 4—10) de M. Buschor sur la notion et la méthode de l'archéologie, une histoire (p. 11—70) de cette science par M. Koepp, un article (p. 71—133) sur les antiquités par feu Wiegand avec un appendice (134—146) sur les monnaies comme moyens auxiliaires des recherches archéologiques, et enfin deux études sur l'écriture, l'une de M. von Bissing sur l'écriture de l'Ancien Orient, de Chypre et de la Crète (147—181), et l'autre sur la même question dans la civilisation grecque et italique par M. Rehm (182—238). En outre, M. Menghin a donné une courte notice sur l'histoire des recherches préhistoriques (p. 57—61) et M. Scharff a fait la même chose pour l'archéologie égyptienne et orientale (p. 61—66), ces deux notices étant imprimées en caractères plus petits.

La ressemblance des publications de 1913 et de 1937 quant à l'idée générale, quant au contenu et même quant à l'aspect extérieur, nous conduit à les comparer, l'une à l'autre, et elle nous autorise à des conclusions quant à leur valeur

relative. Rappelons donc que dans le fascicule, seul paru, du Handbuch de 1913, H. Bulle avait présenté une excellente étude, dans laquelle il avait essayé d'analyser les principales questions de méthode, c'est-à-dire, en commençant par des remarques sur le terme „archéologie“, la notion de cette science et ses limites, les divers moyens de recherches, et les buts et les rapports avec les sciences auxiliaires. Quoique écrit sous un angle spécifique de l'esthétique allemande courante d'avant la Grande guerre, le travail de Bulle est une lecture très intéressante et un essai important, même un quart de siècle après sa publication, puisque l'auteur, en discutant les diverses phases et les procès du travail archéologique nous offre aussi maintes remarques très judicieuses, théoriques ou historiques. D'autre part, l'histoire de l'archéologie, rédigée par B. Sauer, me paraît, sinon le meilleur essai sur ce thème, au moins un des plus importants. Exact, détaillé, très juste dans ses jugements sur les hommes et les faits, animé par une profonde sympathie pour son sujet, ce travail reste un témoignage précieux de la vivacité d'esprit de son auteur et de ses intérêts variés, dans les diverses branches des études d'archéologie et d'histoire de l'art, dès l'époque de la Renaissance. Le dernier travail, celui sur les monuments, possède un caractère plutôt pratique, en donnant d'autre part des détails historiques non insignifiants sur la fortune des monuments antiques, notamment sur les modalités de leur sort.

Maintenant, en comparant l'ancien manuel et le nouveau, je me permets de dire que le niveau général et la profondeur, ainsi que les vues synthétiques du premier l'emportent de beaucoup sur le second. Je tâcherai de le démontrer par ce qui suit.

La notice méthodologique de M. Buschor est très courte, trop courte pour son thème, à mon avis. Après une définition, juste certainement, mais assez superficielle, l'auteur discute d'une façon très générale sur le jugement archéologique et sur la méthode de cette science. Nous sommes un peu étonnés en apprenant qu'il appelle cet instrument de travail „la soit-disant méthode“ (p. 5).

Je crois aussi qu'il exagère de beaucoup l'élément personnel et subjectif dans ses considérations, quoique je ne nie pas l'importance de ce facteur dans tout travail scientifique. En accentuant cet élément et en liant directement la méthode au milieu, dans laquelle elle naît, l'auteur détruit d'un seul coup toute valeur objective de toute science. L'autopsie („Anschauen des Objekts“) devient pour lui le seul point d'appui, le procès mental rationnel étant dans son opinion — paraît-il — moins important, puisque les facteurs émotifs et la phantasie jouent un rôle capital et prépondérant. La thèse de M. Buschor est sans doute à défendre mais non pas dans le nombre des pages consacrées par lui à ce problème. Ici, elle paraît un peu trop simple. Plus loin, l'auteur tâche de réduire la signification de la méthode comparative, en affirmant qu'on ne peut pas parler d'une unité („Einheitlichkeit“) du procès méthodique. Je voudrais dire aussi que l'importance attribuée par M. Buschor aux jugements, aux opinions, aux oeuvres même, des poètes (c'est toujours Goethe qui revient dans les cas pareils) me paraît excessive. C'est partiellement vrai pour l'Allemagne, mais seulement pour celle du XIX^e siècle, ce n'est point exact ni pour l'Angleterre, ni pour la France, ni pour l'Italie et les autres pays, où l'on travaille dans ce domaine. Et, en dernier lieu, qu'est-ce que cela signifie „surmonter l'histoire“ (p. 10: „die Geschichte überwinden“)? Comment donc l'archéologie classique pourrait-elle „participer“ dans cette victoire sur l'histoire, victoire qui devient pour l'auteur une mission „encore plus grande“ (que celle scientifique) de l'archéologie? Est-ce une façon de parler, est-ce une profession de foi historiosophique, un aveu philosophique ou plutôt pseudo-philosophique?

L'étude sur l'histoire de l'archéologie de M. Koepp possède un caractère tout-à-fait différent de celle de M. Sauer dans le livre de 1913. La partie consacrée à la Renaissance et au XVII^e siècle est très courte, l'activité des archéologues allemands du XVIII^e siècle étant accentuée en revanche. Dans les pages suivantes (XIX^e et XX^e siècles) les problèmes sont groupés en paragraphes consacrés aux voyages et aux fouilles, à la description des monuments, à leur explication, à leur datation, puis à l'histoire des artistes, aux monuments de la sculpture, de la peinture et de l'architec-

ture, puis à „l'archéologie dans les universités“, à l'Institut archéologique allemand (pour les instituts des autres nations voir seulement p. 48, note 2), aux moyens de l'enseignement et, enfin, à l'époque moderne. Je ne vois pas dans le texte de M. Koepp, sauf pour les temps antérieurs ou pour ceux contemporains à l'activité de Winckelmann (cf. p. 26) qu'un essai de l'histoire de l'archéologie allemande, toutes les autres nations étant omises. Seul, Sir Arthur Evans est mentionné (p. 29) et c'est seulement quand l'auteur parle de Schliemann. Delphes et Délos, par exemple, sont indiqués comme sites archéologiques, mais l'auteur ne dit pas par qui ils ont été fouillés. Ce traitement du sujet m'autorise à voir dans le travail de M. Koepp non une histoire de l'archéologie, mais un chapitre de cette histoire. J'admets volontiers que ce chapitre est très important, un de premiers même, mais pas plus que ça. D'autre part, ajoutons que nous ne pouvons pas admettre même pour ce chapitre des mérites extraordinaires. Ainsi, je ne comprends pas comment peut-on consacrer à Boetticher et surtout à Semper quatre lignes de texte seulement (p. 34), Semper dont l'importance fut si grande non seulement dans les questions matérielles et techniques des oeuvres d'art, mais aussi pour leur explication. L'activité surprenante d'Adolf Furtwängler est jugée d'une façon assez étrange. Textuellement: ... „wenn ich Furtwängler, bei aller Bewunderung für seine gewaltige Lebensleistung, nicht in dem Sinn zu den führenden Archäologen zähle, wie etwa Brunn, Conze, Kekulé es waren“ (p. 32, note 2). Je crains que l'avis de la majorité des archéologues, allemands ou autres, ne soit tout différent. En tout cas, l'influence exercée par Furtwängler sur ses contemporains et sur la génération suivante, fut — dirais-je — immense, et digne, dans ces conditions, d'être appréciée d'une manière un peu plus juste. Nous ne croyons pas, sûrement, aujourd'hui aux méthodes de Furtwängler, mais nous rendons hommage à son génie. Aussi, il nous paraît difficile d'admettre que l'Institut archéologique allemand soit le plus ancien des instituts archéologiques. Si nous ne nous souvenons pas les dates exactes, regardons dans le texte de Sauer de 1913: La Society of Dilettanti a été fondée en 1733, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1679. Selon Sauer, c'étaient des institutions

archéologiques. A mon avis, l'Institut allemand était, bien sûr, le plus important au XIX^e siècle, et il est maintenant, au XX^e siècle, l'institut archéologique le plus général et le plus considéré. Et pourquoi l'auteur se voit-il obligé de se borner à une histoire des représentations figurales (p. 34)? C'est un point de vue suranné. Nous ne sommes pas aux temps de Carl Robert.

La très courte notice de M. Menghin de Vienne est excellente de tous les points de vue; je regrette seulement qu'elle soit de quatre pages. Les mêmes observations s'appliquent à l'étude de M. Scharff. Ce distingué égyptologue donne ici tous les points les plus saillants de l'archéologie de l'Égypte et de l'Asie antérieure ancienne.

Le très solide et très intéressant travail du regretté Wiegand est répété d'après l'édition de 1913, mais il est augmenté par une bibliographie raisonnée, ainsi que par une introduction consacrée à l'analyse du terme „monument“. La table de fouilles est mise à jour, les principales fouilles jusqu'à 1935 y étant insérées. Spécialement, la notice bibliographique p. 93—96 est très utile. Ainsi, cette partie du *Handbuch* me paraît sa seule partie strictement archéologique dont on est vraiment content. À la fin de cette étude M. Regling donne quelques pages intéressantes sur la numismatique, appendice d'une grande utilité, écrit par un maître de cette discipline auxiliaire de l'archéologie.

N'étant pas spécialiste dans les questions de l'écriture je ne me permettrai pas de juger l'article de M. v. Bissing. Je l'avoue quand même que je le trouve aussi précieux, aussi important et aussi intéressant que tous les travaux de cet éminent savant. L'article de M. Rehm me paraît aussi très instructif, d'autant plus qu'il est écrit du point de vue des exigences archéologiques.

Je résume. Le premier fascicule du *Handbuch der Archäologie* est selon moi un échec dans sa partie vraiment archéologique, excepté le travail de feu Wiegand et les appendices de MM. Menghin et Scharff.

Finissons par une remarque d'ordre général. Je pense que c'est un peu suranné de faire paraître un manuel d'archéologie dans une série de manuels de la „*Alttertumswissenschaft*“. Cette prétendue science, existe-t-elle encore maintenant? Je crois que non. En tout cas, l'archéologie,

même celle classique, a été obligée de choisir ses propres voies de travail, et ses propres méthodes, qui demeurent assez loin de la philologie et de l'histoire. Et encore une question: à qui est destiné un tel manuel, aux archéologues-spécialistes, aux étudiants ou au grand public cultivé? Pour le dernier il sera sûrement une lecture assez ennuyeuse; aux étudiants dans les universités il donnera un tableau inexact de la méthode et de l'histoire de l'archéologie pour les raisons présentées plus haut. Restent les spécialistes. Certainement, ils lisent encore le manuel de 1913, et de celui de 1937 ils verront sans doute avec plaisir le texte de Wiegand, les appendices, et les parties auxiliaires. C'est trop peu.

S, J. Gąsiorowski

C. ROBICHON et A. VARILLE, Le Temple du scribe royal Amenhotep fils de Hapou, T. I (Fouilles de l'Institut Français du Caire, sous la direction de M. P. Jouguet, Tome XI), Kair 1936, s. VII, 54, ryc. 11, tabl. i pl. XLVIII, 4^o.

W marcu 1934 dwaj członkowie Francuskiego Instytutu Archeologii Wschodniej w Kairze, pp. A. Varille (egiptolog) i C. Robichon (architekt), ustalili za pomocą sondażów położenie świątyni grobowej Amenofisa, syna Hapu, nadwornego architekta Amenofisa III. W grudniu tegoż roku rozpoczęto planową kampanię wykopaliskową i do końca marca 1935 odkryto na zakreślonym uprzednio odcinku, położonym na północ od Medinet Habu, na granicy pustyni i kultur rolniczych, ruiny czte-tech świątyń¹. Kampania zimowa roku następnego, tj. 1935/36, przyniosła dodatkowe uzupełnienia osiągniętych już poprzednio rezultatów². Zdobyte tą drogą materiały zabytkowe przedstawiały się wcale okazańie, umożliwiając badaczom pokuszenie się o wyciągnięcie pewnych ogólniejszych już wniosków.

Pp. Varille i Robichon odstąpili tym razem od przyjętej w Kairskim Instytucie Francuskim zasady ogłaszania wyników prac wykopaliskowych w postaci obszernych „sprawozdań“ (*Documents des fouilles* lub *Rapports Préliminaires*) i przystąpili do wydania publikacji definitywnej. Pod tym więc względem ukazanie się pierwszego tomu ich pracy, w niespełna rok po ukończeniu

¹ Por. *Chronique d'Égypte*, 20, 1935, s. 237—242.

² Por. *Rev. d'Égyptologie* II, 1936, s. 177—181.

badzeń terenowych, stanowi pewnego rodzaju rekord szybkości publikacyjnej.

Tom ten składa się z trzech głównych części. W pierwszej omówiono dokumenty dotyczące kultu i świątyni Amenofisa, syna Hapu, znane w nauce przed rozpoczęciem wykopalisk francuskich. Są to: 1) Stela 138 w British Museum z XXI dynastii, zawierająca dekret omawiający stanowisko personelu administracyjnego fundacji grobowej Amenhotepa, zwanego Houi, syna Hapu.

2) Papyrus ramessydzki, dotyczący funkcjonariuszy świątyni grobowej wzmiankowanego Houi¹.

3) Papyrus demotyczny (10240 Brit. Mus.), wspominający sanktuarium Amenhotepa, syna Hapu, w epoce Ptolemeusza III.

4) Fragmenty kamiennych odrzwi (leżące do r. 1934 w rumowisku obok Medinet Habu), opatrzone hieroglificznymi napisami, wskazującymi na pochodzenie tych bloków ze świątyni Amenhotepa, syna Hapu. Z zestawionych w ten sposób przez p. Varille źródeł zarysowuje się coraz plastyczniej jedna z najciekawszych postaci artystów starożytnego Egiptu².

Część druga książki zawiera krótkie zestawienie rezultatów prac wykopaliskowych, których bardziej szczegółowy opis techniczny znajdujemy w części trzeciej. Spośród odkrytych na tym odcinku ruin dadzą się wyróżnić trzy główne zespoły chronologiczne: 1) konstrukcje poprzedzające budowę świątyni Amenhotepa, syna Hapu, jak świątynia grobowa Thutmesa II i budowle z czasów Amenofisa III; 2) właściwa świątynia Amenhotepa, syna Hapu, wzniesiona pod koniec panowania Amenofisa III; 3) budowle późniejsze, jak anonimowa świątynia „północna“, przebudowa i powiększenie świątyni Amenhotepa, syna Hapu, groby i fragmenty różnych budowli z epoki schyłkowej. Wstępnie dodatkowym omówiono też odkopane na południe od głównego sanktuarium ruiny drugiej anonimowej świątyni.

Szczegółowa ocena wyników pracy i sposobu ich przedstawienia przez obu autorów będzie mogła nastąpić po ukazaniu się dalszych tomów ich publikacji³. Jednakowoż pewne uwagi, dotyczące przede wszystkim metody pracy, można poczynić

¹ 10054 verso Brit. Mus.

² Por. K. Michałowski, Architekt w starożytnym Egipcie (Przegląd Hist. XII, s. 367 i n.).

³ Tom II będzie obejmował katalog tekstów i przedmiotów wydobytych podczas wykopalisk.

już na podstawie tomu I, który obok dokumentów historycznych, niejako uzasadniających organizację samego przedsięwzięcia naukowego, zawiera jedynie opis i interpretację odkopanych zespołów architektonicznych.

Punkt ciężkości publikacji pp. Varille'a i Robichon'a spoczywa w nadzwyczaj starannym opracowaniu zdjęć i pomiarów architektonicznych w postaci szeregu fotografii, planów, przekrojów oraz elewacji, odtwarzających pierwotny wygląd budowli. Nade wszystko świadczą te ostatnie chlubnie o twórczym wysiłku architekta (Robichon), który zdołał swe pełne smaku rysunki utrzymać w ramach hipotezy naukowej, zakreślonych ściśle dokumentacją archeologiczną.

Przy takim układzie publikacji tekst, w szczególności w części II i III, odgrywa rolę po części drugorzędną; sprowadza się wyłącznie do uzupełnienia i wyjaśnienia pewnych zawiłości planów. Wiele szczegółów technicznych, których badacz, posługujący się publikacją archeologiczną, zwykł poszukiwać w części opisowej, zmuszony jest tutaj odczytywać z misternej siatki planów. Bez wątpienia autorom zależało na możliwie największej ścisłości i obiektywności określeń, którą zawsze łatwiej uzyskać w cyfrach i w liniach, aniżeli w słowach. Słuszna w zasadzie tendencja sprowadza jednak w swej realizacji pewne trudności dla czytelnika. Gdy pragnie się np. przytoczyć jeden z wyników lub jedno z twierdzeń, zawartych w tej książce, nie wystarcza zacytowanie dotyczącego ustępu. Autorowie zmuszają badacza, pragnącego spożytkować ich pracę, do wysiłku większego niż „normalny“. Zmuszają go do ujęcia w słowie ich myśli ukrytej niejednokrotnie wcale głęboko w wykresach planu lub przekroju.

Z drugiej jednak strony należy podkreślić, że plany i fotografie tej publikacji stoją na najwyższym poziomie technicznym. Dla ścisłości zaznaczono na jednym z planów miejsca, skąd dokonano poszczególnych zdjęć. Na uwagę zasługuje też tablica XXXIV, przedstawiająca rekonstrukcję fresku jednej z kapliczek świątyni Amenhotepa, syna Hapu: praca równająca się najtrudniejszej łamigłówce, dla której podstawę stanowiły drobne ułamki malowanego stiuku, wydobyte z rumowiska gruzów.

Wykonanie tablic i skład druku świadczą chlubnie o wartości typograficznej wydawnictw Instytutu Francuskiego w Kairze. Kaz. Michałowski

Kurt GALLING, *Biblisches Reallexicon*, Tübingen (Mohr) 1937, s. VIII, 548 (Handbuch zum Alten Testament).

Tytuł sam wskazuje, że w Leksykonie są uwzględnione i omówione kwestie, mające związek z Biblią i Palestyną. Przedmiotów omówionych jest tylko około 700. Jest to niezbyt wiele, może za mało, ale za to trzeba powiedzieć, że omówienia te podają bardzo przydatne i pożyteczne informacje do poznania warunków palestyńskich i do rozumienia tekstu biblijnego, zwłaszcza Starego Testamentu. Informacje obejmują na ogół życie prywatne i publiczne mieszkańców Palestyny od czasów średniego brązu, nie tylko Hebreów, ale także, a nawet przeważnie, Chananejczyków. Ich przedmiotem są zjawiska i rzeczy z różnych dziedzin życia codziennego, jak rolnictwo, hodowla zwierząt, ubranie, ozdoby, narzędzia i sprzęty, środki obrony, domy prywatne i pałace, miasta i mury miejskie, ołtarze, świątynie, bóstwa, pismo i wreszcie niektóre ważniejsze miejscowości.

Z artykułu o wykopaliskach palestyńskich można wyrozumieć, jaki cel, charakter i zakres autor chciał nadać Leksykonowi. Wprawdzie rezultaty wykopalisk w Palestynie są znacznie skromniejsze aniżeli w innych krajach starożytnego Wschodu, jednak i te skąpe wyniki, które otrzymano, rzuciły nie mało światła, wzbogaciły, a w niejednej kwestii zmieniły nasze wiadomości o dawnej Palestynie. (Rzecz zrozumiała, że wiadomości te dotyczą przede wszystkim kultury materialnej, dokumentów bowiem pisanych, świadczących o kulturze duchowej, niewiele dotychczas odnaleziono).

Tęgo właśnie materiału rzeczowego użył Galling jako podstawy przy opracowaniu Leksykonu. Nie lekceważy i nie wyklucza danych biblijnych, ale większy nacisk kładzie na materiał wykopaliskowy. Dane biblijne stanowią zwykle punkt wyjścia i ogólny podkład, niekiedy też uwzględnia je jako potwierdzenie rezultatów wykopalisk. Stwierdzając, że Leksykon realny nie może być podręcznikiem archeologii biblijnej, lub słownikiem biblijnym, autor ograniczył przedmiot omawiany do tych tylko spraw, które zasługują na nazwę „realiów“, tj. które zostały odnalezione lub potwierdzone przez prace wykopaliskowe. Uwzględnia więc np. tylko te miejscowości w Palestynie, w których dokonano badań wykopaliskowych lub o których wspominają dokumenty pozabiblijne, pochodzące

także z wykopalisk, pomija zaś szereg miast, o których wzmianki znajdujemy w Biblii lub u Józefa Flawiusza. W przedstawieniu natomiast rzeczy rozszerza materiał dowodowy, uwzględnia rezultaty wykopalisk, dokonanych także w innych krajach Wschodu. Dzięki temu uzyskujemy nie tylko pełniejszy obraz i lepsze zrozumienie danego zagadnienia, ale ponadto mamy zestawienie dość obfitego materiału z Egiptu, Babilonii, Mitanni etc. To uwzględnienie obcego, ale paralelnego materiału pozwala rozważyć sprawę i wyprowadzić odpowiednie wnioski o wpływach i zależnościach zjawisk kulturalnych. Pod tym względem trzeba powiedzieć, że w Palestynie niewiele było rzeczy oryginalnych: w zakresie kultury materialnej, zarówno życia codziennego (narzędzia, rolnictwo etc.), jak też publicznego (budownictwo, obrona miast, rachuba czasu etc.), można stwierdzić wielki wpływ kultur sąsiednich: egipskiej, babilońskiej, egejskiej. Wpływy te zależne przy tym były od czasów, warunków politycznych, a także od miejsca. Nic w tym dziwnego Palestyna bowiem leżała na peryferii stykania się trzech kręgów kulturalnych i była zawsze jakby drogą publiczną, przez którą od najdawniejszych czasów przechodziły ludy w jedną i drugą stronę. W uwzględnieniu tedy rezultatów wykopaliskowych z różnych krajów dla wyjaśnienia i ilustracji zjawisk kultury palestyńskiej należy widzieć wielką zaletę Leksykonu. Takiego ujmowania i oświetlenia rzeczy palestyńskich dotychczas nie mieliśmy. Wydany niedawno przez E. Kalta *Biblisches Reallexicon* (1931) podaje znacznie większy materiał rzeczowy (w 2 tomach więcej niż 2000 str.), jednak ze względu na słabe uwzględnienie materiału porównawczego dzieło to nie zyskało uznania. Prace zaś J. G. Duncana, *Digging up Biblical History* (1931) i C. Watzingera *Denkmäler Palästinas* (1933/4), bardzo cenne dla syntetycznego przedstawienia i oceny rezultatów wykopaliskowych w Palestynie, nie dają materiału porównawczego.

Trzeba przy tym dodać, że do tekstu Leksykonu są dodane liczne rysunki, opracowane przez architekta A. Pretsch'a. Ilustracje te, bardzo dobrze wykonane, dają niekiedy dokładniejsze poznanie rzeczy aniżeli opis, który na ogół jest zbyt treściwy. Tę uwagę można tym bardziej uczynić, jeśli idzie o przedstawienie rozwoju różnych przedmiotów, np. codziennego użytku (np. ceramika, ozdoby ko-

biece, narzędzia rolnicze, uzbrojenie), kultowych (ołtarze, grobowce, narzędzia muzyczne), budownictwa (domy, pałace, świątynie, mury miejskie) etc. Pod względem czasu autor ogranicza przedstawienie rzeczy do epoki między okresem średniego brązu (czasy Hyksosów, XVIII w.) i hellenistyczno-rzymskim. Jest to czas długi, w którym przedmioty i rzeczy ulegały wielkim zmianom, przybierały niekiedy inne formy. Nakazana treściwość nie pozwoliła, niestety, na dokładniejsze i bardziej szczegółowe omówienie tych zmian i ich przyczyn, choć autor stara się przedstawić każdą rzecz w historycznym jej rozwoju.

Nie mogę kusić się o bliższą ocenę poszczególnych artykułów Leksykonu i wykazywanie ich zalet lub wad. Jako dzieło jednego autora zachowuje on jednolitą linię poglądów i równomierne traktowanie rzeczy, z drugiej strony jednak pożądane byłoby powiększenie materiału rzeczowego i dokładniejsze jego przedstawienie. Mimo to, jako dzieło podręczne może Leksykon stanowić wielką pomoc dla biblistów i archeologów.

Ks. Józef Archutowski

Hans BAUER, *Der Ursprung des Alphabets* (*Der Alte Orient*, B. 36, Heft 1/2, Leipzig 1937).

Geneza i czas powstania pisma alfabetycznego są w ostatnich latach przedmiotem żywego zain-

teresowania i gorących dyskusyj. Dawniej przyjmowano ogólnie, że Fenicjanie byli wynalzcami alfabetu, od nich przejęli go Grecy, a od Rzymian przeszedł w zmienionej formie do innych narodów. Po odnalezieniu w ostatnich latach na Synaju dokumentów z napisami, które pochodzą z czasów znacznie dawniejszych (przed 1500 r.: Butin przyjmuje czas ok. 1800 r., Gardiner — 2000—1800 r.), wielu autorów przyznaje Fenicjanom tylko uproszczenie i rozszerzenie alfabetu. Wynalezienie zaś pisma alfabetycznego jest przypisywane nieznanej grupie semickiej, która była zajęta w egipskiej kopalni turkusów na Synaju (Serabit el Hadem). Na dokumentach starosynajskich stwierdzono z górą 150 różnych znaków, jednak ustalono tylko 32 znaki jako typiczne i tym przyznano wartość znaków spółgłoskowych (dla niektórych spółgłosek mogło być początkowo więcej znaków, dopiero z biegiem czasu zostały one ustalone). Gdy niektóre znaki pod względem graficznym bardzo są podobne do hieroglifów egipskich, wielu badaczy przyjmowało zależność form starosynajskich od hieroglifów, z tym jednak, że zasady semickiej akrofonii były podstawą przy ich tworzeniu. Czy pismo to starosynajskie było źródłem dla pisma fenickiego? Jako najstarszy dokument z pismem fenickim mamy dziś napis na grobowcu króla Achirama z Biblos (XIII w.). Różnica kilku znaków w napisie Achirama w stosunku do starosynajskich jest dość poważna, toteż niektórzy autorowie wykluczali możliwość rozwinięcia się jednego pisma z drugiego, tym bardziej, że brakowało form przejściowych. W ostatnich jednak latach odnaleziono kilka krótkich napisów w południowej Palestynie (Gezer; Bet Szemesz; Lachisz, dzis. Tell Duweir), które, zdaje się, po-



Napis na nożu brązowym z ok. 1600 r. przed Chr. z Tell Duweir w Palestynie

winny rzucić światło na sprawę pochodzenia pisma fenickiego i przyczynić się do jej wyjaśnienia. Dwa takie zabytki tu reprodukuje. Znaki na tych przedmiotach mają niewątpliwie charakter liter, są bardzo podobne do liter pisma starosynajskiego, i mogą być ogniwem między nim i pismem fenickim. Na naczyniu można odczytać: szlszth tj. trzy, inne znaki są niewyraźne. Litera na nożu

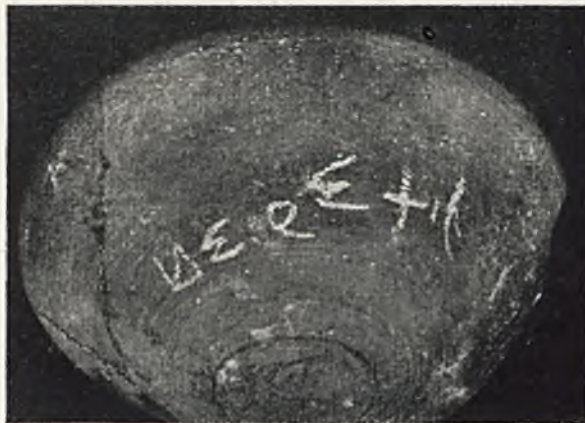
interesowania i gorących dyskusyj. Dawniej przyjmowano ogólnie, że Fenicjanie byli wynalzcami alfabetu, od nich przejęli go Grecy, a od Rzymian przeszedł w zmienionej formie do innych narodów. Po odnalezieniu w ostatnich latach na Synaju dokumentów z napisami, które pochodzą z czasów znacznie dawniejszych (przed 1500 r.: Butin przyjmuje czas ok. 1800 r., Gardiner —

są starsze, mają charakter piktograficzny: drugi znak od góry — Głowa (hebr. r'osz) może oznaczać spółgłoskę R, trzeci — Wąż (hebr. nachasz) spółgłoskę N. Znaczenie litery pierwszej i ostatniej jest niepewne.

II. Bauer w swej pracy (została wydana już po śmierci autora d. 6 III 1937) występuje mocno przeciwko twierdzeniom o pochodzeniu fenickiego alfabetu od starsynajskiego; krótkie napisy z południowej Palestyny uważa za niedostateczny materiał, aby w nim widzieć pośrednie ogniwo między oboma. W sprawie napisów starsynajskich sądzi, że odczytanie ich nie jest pewne, a jako dowód wysuwa poważne różnice, jakie przy ich odczytaniu występują między autorami. Niektóre np. lekcje H. Grimme'go uważa za fantastyczne. Wątpliwości swe o piśmie starsynajskim posuwa nawet tak daleko, że odmawia trafności odczytania krótkich tekstów (ba'alat, tanit), których czytanie może uchodzić i jest ogólnie uznawane za pewne.

Negatywne stanowisko H. Bauer'a w sprawie pisma starsynajskiego i stosunku jego do pisma fenickiego można uważać za zbyt radykalne i nieuzasadnione, zwłaszcza po odnalezieniu napisów w Gezer, Bet Szemesz i Lachisz. Te ostatnie napisy pochodzą z różnych czasów: napis na nożu brązowym z Lachisz (pismo jeszcze obrazowe) pochodzi z ok. 1600 r., innym przyznają archeologowie 1400—1200 r. (por. S. Yeivin, *The Palestino-Sinaitic inscriptions*, PEQ, 1937, 178 nn.). Znaki w tych napisach mają wielkie podobieństwo z jednej strony do znaków pisma synajskiego, z drugiej — do fenickiego. Zdanie tedy, że są one pośrednim ogniwo między pismem fenickim i starsynajskim, nie jest pozbawione mocnej podstawy.

Już dawniej, kiedy jeszcze nie znano napisów synajskich i fenickich z XIII w., a za najstarszy dokument pisma fenickiego uchodził pomnik Meszy, króla moabskiego w IX w., H. Bauer utrzymywał, że pismo fenickie ma charakter sztuczny, tj. że znaki spółgłoskowe były sztuczną kombinacją wynalazcy, możliwości jednak wpływu innych pism, a szczególnie egipskich hieroglifów, nie wykluczał (zob. *Hist. Gramm. d. hebr. Sprache*, Halle 1918). Zdanie to dzisiaj podtrzymuje i uważa je tym więcej za prawdopodobne, że w odnalezionych dokumentach napisowych widzi jego poparcie. Zwraca mianowicie uwagę na fakt, że w pierw-



Napis na naczyniu z XIII w. przed Chr. z Tell Duweir w Palestynie

szej połowie II tysiąclecia przed Chr. istniało w przedniej Azji kilka różnych alfabetów, tj.: starsynajski, klinowy, odnaleziony w Ras Szamrah, fenicki, jeszcze jeden fenicki alfabet, odmienny od poprzedniego (do dzisiaj nie odczytany, napis sam został ogłoszony przez Dunand'a w „*Syria*“, 1930, 321 nn.). Jaki był stosunek wzajemny tych alfabetów, nie można dziś z pewnością powiedzieć. Bauer uważa za najprawdopodobniejsze, że to były alfabety, nie mające z sobą żadnego związku, wynalazcone niezależnie, że były dowolną kombinacją wynalazców, choć wszystkim przyświecała ta sama zasada, aby stworzyć znaki tylko dla spółgłosek. Sztuczne tworzenie alfabetu stwierdza autor też w nowszych czasach wśród niektórych plemion indyjskich i afrykańskich.

Twierdzenie Bauer'a o sztucznym charakterze alfabetu fenickiego i niezależności jego od innych, poprzednio istniejących, nie jest, zdaniem naszym, dostatecznie uzasadnione. Z drugiej jednak strony, dopóki nie będziemy mieli obfitszego materiału epigraficznego a szczególnie takiego, który by stanowił pośrednie ogniwo między jednym i drugim pismem, dopóki nie będziemy mieli dokładniejszych i pewniejszych wiadomości o czasie powstania pisma starsynajskiego i fenickiego (napis Achirama pochodzi z XIII w., ale początki pisma fenickiego muszą sięgać czasów dawniejszych) a także o stosunkach, jakie łączyły narody współczesne, nie możemy mówić z pewnością o pochodzeniu i zależności pisma fenickiego. Przypuszczenie jednak, że pochodzi ono ze starsynajskiego pisma, można dziś uważać za dość prawdopodobne.

Ks. Józef Archntowski

Helmuth Th. BOSSERT, *Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und in der Aegäis von den Anfängen bis zur Eisenzeit (Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises, Bd. I)*. Berlin, Ernst Wasmuth, 1937, 3^e éd., 72 pp., 17 fig., 304 pl. avec 572 fig.

M. Bossert, actuellement professeur d'archéologie à l'Université d'Istamboul, vient de publier une nouvelle édition de son recueil, bien connu d'ailleurs et très utile, servant à illustrer l'art et la civilisation préhelléniques. Comme nous avons déjà rendu compte de la seconde édition de ce travail (*Wiadomości Archeologiczne*, t. IX, p. 363—365), il suffit de donner ici quelques brèves observations sur la troisième édition qui se présente sous une forme entièrement remaniée et élargie.

Le caractère général de la publication de M. Bossert est resté en principe le même. A la tête du texte de l'introduction se trouve une courte bibliographie des travaux d'intérêt général ayant trait à la civilisation égéenne et publiés dans les diverses langues européennes. On voit dans cette liste quelques lacunes. On y constate, par exemple, l'absence de la version anglaise du livre de G. Glotz, tandis que celui de Déonna et De Ridder est cité en deux langues. Les publications polonaises ne sont représentées que par le livre de l'abbé Szczeptański, travail vieilli depuis longtemps. L'ouvrage de M. K. Majewski (*Kultura aigajska*, Lwów 1933) a échappé à M. Bossert, de même que l'étude du même auteur sur la plastique des Cyclades (*Figuralna plastyka cykladzka — Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, I, VI, 3, Lwów 1935). Enfin, il fallait aussi citer les travaux russes de même caractère (*Bogayevskiy, Krit i Mikeny*, Moscou 1924, et *Zakharov, Egeyskiy Mir*, Petrograd 1924). Viennent ensuite les notes explicatives, réduites dans cette édition à des courtes indications concernant la chronologie et la bibliographie des monuments. Toutes les autres explications, assez abondantes dans les éditions antérieures, furent supprimées, sauf quelques renseignements épars sur les sites des fouilles. Les notes peuvent rendre des excellents services, même sous cette forme concise, à tous ceux qui désirent des informations plus amples sur les documents reproduits dans le livre de M. Bossert. Un choix de textes, en traduction, hiéroglyphiques, cunéiformes et hebraï-

ques (l'Ancien Testament) démontrent les relations les plus importantes, concernant les peuples égéens et leur civilisation, et celles transmises par leurs voisins: Égyptiens, Hittites et peuples de Syrie. Cette petite chresthomatic historique (M. H. Grapow de l'Université de Berlin est responsable pour la partie égyptologique, M. Bossert lui-même pour le reste), publiée dans la première édition, fut supprimée dans la seconde; on la trouve maintenant complétée par quelques inscriptions découvertes pendant les dernières années.

Les illustrations qui sont la partie essentielle du livre, sont groupées selon une disposition entièrement nouvelle. Leur nombre s'est accru considérablement, puisque nous en trouvons 572, contre 352 de la deuxième édition. Les récentes fouilles, les nouvelles trouvailles, ainsi que les dernières études, furent considérées avec beaucoup de soin. Il est particulièrement précieux de trouver ici certains documents, publiés dans des périodiques difficilement accessibles, ou autres, inédits. Plus qu'un tiers des illustrations est consacré à l'art de la Grèce continentale, une partie à peu près égale à celui de la Crète, tandis que le reste aux Cyclades, aux Sporades et aux vestiges de l'influence égéenne dans la Méditerranée. L'ensemble constitue un album très riche, d'une documentation très variée, qui permet au lecteur de s'initier rapidement aux différentes manifestations des civilisations préhelléniques.

Passons maintenant aux détails qu'il nous semble important de relever. Les illustrations sont excellentes, à l'exception de quelques unes des dimensions trop réduites pour donner l'idée nécessaire des objets représentés. Ce sont, notamment, les figures 83 et 86 (idoles en terre cuite), ainsi que la fig. 122 (diverses trouvailles de Mycènes), sur lesquelles on ne peut distinguer que des contours des figurines, leur ornementation étant invisible. Il serait préférable de reproduire quelques spécimens choisis à une échelle plus grande, comme ceux de la Crète (fig. 295—298). L'omission des statuettes en ivoire est tout-à-fait justifiée; il s'agit certainement des faux, voir, par exemple, la pièce pseudo-crétoise de Toronto (*Bulletin of the R. Ontario Museum of Archaeology* 1932, No. 11). L'art des Cyclades est limité aux oeuvres de la plastique (cf. figure), de la céramique et de la peinture murale; il manque des spécimens d'orfèvrerie

(Siphnos, Amorgos), dont certains méritent d'être tirés d'oubli et comparés à ceux de la Crète et du continent. Notons aussi que la métallurgie de bronze reste, malheureusement, un peu négligée dans le livre de M. Bossert. Les documents de toreutique et d'orfèvrerie sont reproduits en abondance, grâce à leurs qualités techniques et artistiques, tandis que les armes et les outils en bronze ne sont représentés que par des pièces éparses (fig. 175, 176, 379, 382). Cela nous empêche d'apprécier le haut niveau de l'industrie de bronze en Grèce préhellénique qui mériterait d'être mis plus en valeur. Certes, la publication de Montelius (*La Grèce préclassique*, 1924 et 1928), où sont rassemblés en grande quantité les armes et les outils égéens en métal, peut compléter cette lacune du livre de M. Bossert. Il est pourtant impossible de se former une idée plus précise sur l'extension de la civilisation égéenne dans le bassin méditerranéen sans considérer ce vaste domaine de l'industrie locale. Pour mettre en évidence ce problème si important l'auteur reproduit presque exclusivement la poterie égéenne trouvée en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure et en Sicile, ainsi que certains objets de faïence, d'ivoire et d'orfèvrerie de la Syrie, de la Mésopotamie et de l'Égypte. Son livre ne fait, par contre, aucune allusion à la profonde influence que les ateliers métallurgiques helladiques exerçaient sur les pays voisins. Les outils et surtout les armes de types égéens se voient dès la moitié du II^e mil. av. J.—C. aussi bien en Syrie (Ras Shamra, Gezer) qu'en Bulgarie, qu'en Sicile et qu'en Dalmatie (Franz, *Bulletino di archeologia Dalmata* 1924/25, p. 74), et qu'en Anatolie occidentale (Thermi, Hisarlik).

Quant aux influences égéennes dans le Proche Orient, les trouvailles de la Syrie et de la Palestine (Lakish, voir maintenant Starkey, *Man*, t. 37, 1937, No. 88) sont groupées en un nombre considérable dans une section spéciale, tandis que les importations mycéniennes en Asie Mineure ne figurent séparément et ne sont représentées que par deux vases de Hisarlik et de Çandarli (fig. 452 et 454). D'autres trouvailles font complètement défaut, en particulier celles de Carie, Lycie et Cilicie (p. ex. Brown, *Annals of Anthropology and Archaeology*, t. XXI, 1934, pl. VIII). Ainsi la continuité de la zone d'influence mycénienne des Dardanelles jusqu'à Ras Shamra n'est pas suffi-



T. zw. idol cykladzki. Rzym, Museo Barracco

samment accentuée, et les rapports égéo-anatoliens qui jouaient un rôle si important dans le passé de deux pays, échappent au lecteur.

Le recueil de M. Bossert, depuis longtemps un élément intégral de nos bibliothèques archéologiques, un instrument d'enseignement et un répertoire indispensable, nous rendra sous sa nouvelle forme des services plus précieux encore. Relevons aussi une section spéciale consacrée aux documents écrits (fig. 514—535), une autre dans laquelle sont rassemblés les spécimens de la poterie helladique (fig. 98—146), qui se distinguent par leur choix et l'abondance des monuments reproduits. Espérons donc que la série si heureusement inaugurée par le livre de M. Bossert, sera continuée par l'auteur et qu'il nous présentera prochainement une publication analogue consacrée à l'art et à la civilisation préhistorique et antique de Chypre.

Stefan Przeworski

Kazimierz MICHAŁOWSKI, Delfy, Państw. Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1937 (Tom I z cyklu „Grecja i Rzym“), s. 157, ryc. 83.

Z prawdziwą przyjemnością przeczytałem jednym tchem tę niezmiernie miłą książeczkę. Z uwagi na charakter wydawnictwa jest ona przeznaczona dla młodzieży szkolnej, ale stoi na tak wysokim poziomie, że może stanowić niezwykle ciekawą i pouczającą lekturę dla dorosłych czytelników. Ponieważ zaś jest napisana stylem pięknym i potoczystym, wolnym od napuszonej frazeologii i nieszczerych albo też naiwnych zachwyków, co nieraz tak drażni w pracach popularnych z zakresu kultury starożytnej, przeto nie waham się nazwać jej wzorowym przykładem tego, jak powinno się pisać podobne książki. Należy tylko życzyć wydawnictwu, ażeby dalsze tomiki tego tak chlubnie zapoczątkowanego cyklu odznaczały się tymi samymi zaletami.

Jest rzeczą zrozumiałą, że autor jako archeolog położył główny nacisk na stronę topograficzną i artystyczną, stąd też dzieje samej wyroczni, jak i różne zagadnienia wiążące się z kultem Apollina są tylko naszkicowane, przy czym autor nie wdaje się w dyskusję nad punktami spornymi. To usunięcie na dalszy plan kwestii mitologicznych i religijnych mogłoby narazić autora na zarzut jednostronności ze strony filologów, jeśli jednak będziemy traktować książeczkę jako barwnie i żywo napisany przewodnik po ruinach, uzupełniony bardzo ciekawymi uwagami o sztuce, które zdradzają wytrawnego znawcę rzeźby greckiej, wówczas musimy uznać, że autor osiągnął swój cel w całej pełni.

Odnosnie do strony archeologicznej mam do poczynienia kilka uwag nie tyle rzeczowych, co dotyczących sformułowania pewnych myśli. I tak: klasyfikacja wczesnej plastyki greckiej (s. 116 nn.), przeprowadzona przez V. Müllera, jest na ogół do przyjęcia, byle tylko nie stosować jej zbyt schematycznie, za to mam zastrzeżenia co do przekładu wprowadzonych przez niego terminów. Nie dadzą się one przetłumaczyć dosłownie z wyjątkiem „Blockstil“, co oddałbym raczej przez „styl blokowy“, a nie „styl bloku“. Natomiast „Spreizstil“ i „Rumpfstil“ należałoby oddać przez opisanie, umieszczając w nawiasie terminy niemieckie, gdyż zarówno „styl członków“, jak i „styl tułowia“ żadną miarą nie nadają się do przyjęcia. Hagedas z Argos nie umieszczałbym pod koniec VI w.

(s. 63), bo jakkolwiek słyszymy o jednym z jego posągów już w 65 Olimpiadzie, to jednak główna jego działalność zdaje się przypadać na pierwszą połowę V w. Jeżeli przyjmiemy hipotezę, że skarbiec Knidyjczyków powstał w r. 565 (s. 62), na co zresztą nie mamy żadnych dowodów, to istotnie kariatydy z tego skarbcza będą pochodziły „z tego samego mniej więcej czasu co Sfinks Naksyjszyków“ (s. 122); jednakże pomiędzy tymi zabytkami są widoczne tak duże różnice stylistyczne, że sfinksa umieściłbym około r. 575, kariatydy natomiast dopiero po 550, z czym zgadza się datowanie skarbcza Knidyjczyków przez niektórych uczonych na trzecią ćwierć VI w. (Poulsen, Delphi, s. 109). Tak samo odnoszę się sceptycznie do poglądu Langlotza (Frühgr. Bildh., s. 128 n.), jakoby fryz z porwaniem Leukippidek na skarbcu sifnijskim nosił wyraźne znamiona szkoły naksyjskiej (s. 124), gdyż charakter stylistyczny tej szkoły nie został dotychczas ustalony bezspornie (Deonna, Dédale II, s. 71), a nawet samo jej istnienie było do niedawna podawane w wątpliwość. W całości fryz na skarbcu Sifnijszyków zasługuje na wysokie wartościowanie ze strony autora (s. 64), ale do określenia: „najcenniejsza może perła sztuki greckiej“ dodałbym słowo „archaicznej“. W sprawie datowania skarbcza Ateńczyków autor zdaje się podzielać pogląd archeologów francuskich, według których powstał on dopiero po bitwie pod Maratonem (s. 132), jakkolwiek zwraca uwagę na sporność tej kwestii (s. 67). Skłaniałbym się raczej do tezy niemieckiej, choć ostatnio E. Loewy przesunął datę skarbcza aż do lat 470—460, co jest już trudne do przyjęcia (por. RA 1937 II, s. 116 n.). Nawiasem dodam jeszcze, że jak wykazały badania J. Audiata (Fouilles de Delphes II: Le trésor des Athéniens), Replat nie wyzyskał do rekonstrukcji skarbcza wielu starożytnych bloków, więcej nawet, niż przypuszczał Pomtow. Udział Wschodu w kształtowaniu się kierunków artystycznych w epoce hellenistycznej (s. 142) wydaje mi się zbyt silnie zaakcentowany, niewątpliwie dlatego, że autor nie mógł wypowiedzieć się obszerniej. Oczywiście, trudno nie widzieć w sztuce hellenistycznej czynników azjatyckich i egipskich, jednakże w przeciwieństwie do epoki archaicznej sztuka grecka ma za sobą tak bogate doświadczenie i tak wyrazne własne oblicze, że nie ulega tak łatwo ob-

cym wpływom, a o jej rozmachu i sile twórczej świadczy jej zwycięski pochód na Wschodzie, daleko poza granice państwa Aleksandra Wielkiego.

Poza tym pozwolę sobie dorzucić kilka drobnych uwag i uzupełnień. S. 19: Wioska Kastri obejmowała nie „około 1.000 domostw“, co dałoby ludność miasteczka, lecz około 1.000 działek i domów. S. 33 i 114: Może byłoby lepiej podawać daty, nawet przybliżone, w cyfrach, a nie ogólnie, gdyż skutkiem tego ten sam ryton z Knossos raz jest umieszczony w drugiej połowie II tysiąclecia (s. 33), a raz w połowie tegoż tysiąclecia (s. 114 n.). S. 49: Fokejczycy wpłacili bardzo niewiele z nałożonej na nich kontrybucji wojennej, a w końcu w ogóle przestali płacić (BCH 1897, s. 321 nn.). Widać stąd, że historia lubi się powtarzać... S. 80: Według Bieńkowskiego (Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains, s. 174), na fryzie pomnika Paulusa Aemiliusa Rzymianie i ich sojusznicy są uzbrojeni w tarcze owalne (scutati), Macedończycy zaś w tarcze okrągłe (clipeati). S. 95: Marmaria nie znaczy „marmurowy“, lecz „marmury“. S. 108: W napisie zabraniającym przynoszenia wina na stadion nie ma mowy specjalnie o młodym winie (BCH 1899, s. 611). S. 110: Stary dom Szkoły Francuskiej obok ruin został ostatnio zburzony. S. 114: Czy raczej ceramika nie jest tym „stosunkowo najpełniej nam przekazanym działem sztuki antycznej“? S. 128: Termin „akroterion“, o ile musi być przetłumaczony, lepiej oddać słowem „zwieńczenie“, niż „wierzchołek“.

Z błędów drukarskich zwrócę uwagę tylko na ważniejsze. Należy czytać lichych zam. liczych (s. 16 — chyba nie „licznych“?), Wescher zam. Wercher i Haussoullier zam. Haussoulier (s. 17), zatoki Krissy zam. zatoki Krissa (s. 30), w rytmach (może lepiej „w rytmie“?) heksametru zam. w rymach heksametru (s. 37), stelach zam. stelach (s. 44), wskazywałyby zam. wskazywały (s. 62), antefiksy zam. antyfiksy (s. 65), nic zanadto zam. nie zanadto (s. 82), tyranem Geli zam. tyranem Gela (s. 90), Leochares zam. Leocharches (s. 91), Pronaia zam. Pronala (s. 99), modelunku zam. delunku (s. 131) i stater zam. starter (s. 154, 10). Słowo „pantomim“ (s. 29) wolę w rodzaju męskim, jak w języku greckim, podobnie słowo „ortostat“, z tych samych względów; zatem ortostatów, nie ortostatai (s. 94).

Z pisownią imion greckich i łacińskich nie zawsze bym się zgodził, ale to już sprawa wydawnictwa. Zauważę tylko, że nie ma powodu pisać „teoryje“ (s. 43 i 87), skoro jest to ten sam wyraz, co „teoria“, choć o odmiennym znaczeniu. Imiona współczesne greckie należałoby transkrybować według istotnego brzmienia, a więc np. Trikupis, a nie Tricoupis (s. 18).

Jako purysta, zresztą dość umiarkowany, pozwalałam sobie zaproponować następujące terminy polskie: zamiast „ekipa“ — „drużyna“, „załoga“, o ile idzie o atletów czy robotników, względnie „poselstwo“ na oznaczenie teorii; dalej zamiast „statua“ — „posąg“, i wreszcie zamiast „auriga“ — „woźnica“ lub „heniochos“, jeśli już musi być wyraz starożytny, gdyż termin łaciński, używany chętnie przez Francuzów w formie francuskiej „aurige“ na określenie Woźnicy delfickiego, tutaj nie jest niczym uzasadniony. Kazimierz Bulas

Maria Ludwika BERNHARD, Wazy greckie w Muzeum im. E. Majewskiego w Warszawie (Prace Zakładu Archeologii Klasycznej Uniwersytetu J. Piłsudskiego nr 1), Warszawa 1936, s. 78 i 16 tablic.

Naczynia pomieszczone w tym katalogu zostały już objęte trzecim polskim zeszytem Corpus Vasorum Antiquorum, z tą jedynie różnicą, że autorka nie uwzględniła kilkudziesięciu naczyń nieozdobionych, natomiast dorzuciła kilkanaście drobnych fragmentów oraz cztery całe okazy. W chwili ukazania się wspomnianego zeszytu CVA rękopis pracy był już złożony do druku, tak że autorka mogła tylko uwzględnić go w przypisach oraz dodać odsyłacze do odnośnych pozycji. Ponowna publikacja tych samych zabytków była o tyle uzasadniona, że CVA ma przede wszystkim na celu dostarczanie materiału bez wdawania się w szczegółowe rozbiory i dyskusje, jak to uczyniła autorka, wywiązując się ze swego zadania w sposób godny ze wszech miar pochwały. Niezmiernie staranne analizy stylistyczne, dokładna klasyfikacja i datowanie, drobiazgowo opisy i interpretacje, sumiennie zebrane analogie — wszystko to każe nam określić robotę jako wzorową, pominiawszy pewne drobne omyłki, zrozumiałe w pierwszej pracy; szkoda tylko, że autorka nie mogła wypróbować swych sił na nieco lepszym materiale ceramicznym.

Przechodząc do szczegółów, muszę przede wszystkim jako autor CVA zwrócić uwagę na pewne rozbieżności pomiędzy tekstem autorki a swoim własnym. I tak: wymiary naczyń nie zawsze pokrywają się ze sobą; w wielu wypadkach odpowiadają one sobie co do milimetra, często różnica wynosi kilka lub kilkanaście mm, w paru wypadkach dochodzi nawet do kilku cm. Drobne różnice należy zapewne przypisać tej okoliczności, że autorka prawdopodobnie używała zwyczajnej miarki, a ja zastosowałem do pomiarów specjalny przyrząd, złożony z poziomej podziałki i dwu pionowych członów, z tych jeden przesuwalny, pomiędzy którymi umieszcza się naczynie: tylko w ten sposób można ustalić dokładnie jego wymiary, a zwłaszcza średnicę. Przy większych różnicach trudno rozstrzygnąć, które wymiary są błędnie podane; w każdym razie w paru wypadkach stwierdziłem wyraźne omyłki, opierając się jedynie na proporcjach, które można ustalić na podstawie zdjęć: np. nry 56, 81, 97. Do błędów drukarskich należy zaliczyć średnicę 0,02 m w nr 2 i średnicę 0,017 w nr 104. Co się tyczy koloru gliny, to rozbieżności w jego określaniu są nieuniknione, jak długo nie będziemy posługiwać się silnie zróżnicowaną tabelą barw; w CVA określałem go wszędzie według odcienia występującego wewnątrz gliny, a nie na jej powierzchni.

W kilku wypadkach klasyfikacja autorki różni się od mojej. I tak fragment skyfosu ze sową (nr 34) uważa autorka za attycki, podczas gdy ja określiłem go jako kampański. Określenie to podtrzymuję, gdyż na wszystkich znanych mi skyfossach attyckich tego rodzaju (choćby CVA: Brit. Mus. III I c, tabl. 32) dziób sowy jest oddany za pomocą kropki lub „grotu strzały“, natomiast na fragmencie warszawskim posiada on schematyczny kształt otwartego trójkąta. Attyckie są skyfosy w CVA: Sèvres, tabl. 32, 21 i 24 oraz tabl. 43, 7 i 9 (por. Beazley, JHS 1936, s. 253), pld-italskie zaś tamże tabl. 43, 1 i 5, lub Musée Scheurleer IV B, tabl. 1, 3). Jakości gliny i pokostu nie pamiętam, tym więcej, że naczynia warszawskie miałem po raz ostatni w rękach w r. 1928, a o kształcie skyfosu nie da się powiedzieć nic bliższego wobec jego fragmentaryczności. Za apulską, a nie za kampańską, uważam w dalszym ciągu pokrywkę lekanis 62 z uwagi na widoczny tam ornament w kształcie trójkąta

o bokach wykropkowanych na biało, którego nie spotkałem w ceramice kampańskiej, lecz tylko w apulskiej (np. CVA: Lecce IV D r, tabl. 56, 8). Zresztą styl tych właśnie naczyń, zwanych lekanis lub lepaste, nie jest jednolity, lecz wykazuje cechy obu ceramik. Natomiast przyznaję słusność autorce, że lekanis 44 jest pochodzenia attyckiego. Również interpretacja fragmentu 22 nie ulega żadnej wątpliwości.

A teraz co do trzech naczyń pominiętych przeze mnie w CVA. Krater 60 wydawał mi się podejrzany ze względu na zbyt twardą glinę i nadmierny ciężar. Również amfora 57 wzbudziła we mnie wątpliwości, a prof. Bulanda uznał ją za fałszywą. Pod względem kształtu i rozmieszczenia ornamentów naczynie warszawskie zbliża się najbardziej do amfory CVA: Copenhagen, Mus. Nat., tabl. 228, 4. Skyfos 67 opuściłem ze względu na bardzo niestaranny, prawie barbarzyński, rysunek, obecnie jednak sądzę, że naczynie jest raczej starożytnie, ale w każdym razie należy je uważać za kampańskie, a nie za faliskie. Najbliższą analogię widzę na pewnym kraterze kampańskim w CVA: Museo Campano di Capua IV E r, tabl. 38, 5 (por. zwłaszcza łby końskie). Poza tym — o ile pamiętam — skyfos jest pokryty czerwoną lazurą, której brak na naczyniach faliskich, odznaczających się bardzo bladym kolorytem. Autorka była już na dobrej drodze, gdy wskazywała na związki skyfosu z ceramiką kampańską (Przegląd Hist., 1936, s. 379 nn.).

Co się tyczy różnych drobnych szczegółów, to mam do poczynienia następujące uwagi, przy czym podane liczby odpowiadają numeracji naczyń w omawianej pracy: 1. Opis dekoracji szyi jest niepotrzebnie skomplikowany: mamy tu do czynienia po prostu z fryzem metopowo-tryglifowym. Johansen nie przesądził ostatecznie przynależności naczyń „protokorynckich“ do ceramiki sikiońskiej, przeciwnie Payne wytoczył ostatnio poważne argumenty za zaliczeniem ich do wyrobów korynckich (Necrocorinthia). Okres aryballosów brzuchatych datuje Johansen na lata 800—725, a nie na „około r. 800“ (której to ostatniej daty nie można — mówiąc nawiasem — uważać za „schyłek epoki geometrycznej“, natomiast określenie to odnosi się do okresu aryballosów brzuchatych, wziętego jako całość). 2. Jest to może istotnie pokrywka, nawet italskiego pochodzenia, gdyż nie

znam czas jońskich o tak niskiej nóżce. Zupełnie podobne czasie „rodyjskie“, tylko o nieco wyższej nóżce: CVA Louvre II D c, tabl. 2. 3. Nie podkreślono obecności pobiałej, która wskazuje na jońskie pochodzenie miseczki: nie musi to być koniecznie wyrób „rodyjski“. Rozeta na dnie naczynia jest po prostu rozetą listkową, „trójkąty“ zaś pomiędzy płatkami — to kliny, wywodzące się z cienkich i ostro zakończonych liści, które występują nieraz pomiędzy liśćmi palmet (por. Bulas, Chronol. att. stel, ryc. 47 i 48). Motyw ten, pochodzenia jońskiego, występuje też w Attyce i gdzie indziej (Buschor, Tondächer d. Akropolis, II, s. 42; Bulas, ryc. 42, 2, 46 i 49). Trudno powiedzieć, że rozeta jest „złożona z elementów kymationu“, i to doryckiego, jak wynika z następnego zdania, gdyż właśnie kymation dorycki jest tym ornamentem architektonicznym, który nie występuje w ceramice ze względu na swój wybitnie plastyczny charakter. Tak samo ornamentu na zewnętrznym brzegu miseczki nie można nazwać kymationem doryckim: zbliża się on więcej do jajownika, inaczej kymationu jońskiego. Kymation dorycki widzimy za to na pewnej korynckiej tabliczce wotywniej z Penteskufia (Ant. Denkm., I, 7, 25). 6 i 7. E. A. Lane w monografii o ceramice lakońskiej dowodzi, że kraterzy tego rodzaju należą do późniejszego stadium III stylu, mianowicie do drugiej ćwierci VI w., a były zapewne wytwarzane nawet w drugiej połowie tego stulecia (BSA XXXIV, s. 149 n.); Miss Hartley umieszcza je wszystkie w tym ostatnim okresie (BSA XXXII, s. 147—154). 10. „Kymation dorycki“ jest ornamentem sztabkowym. 15. Linia ryta na szyi ma niewątpliwie oznaczać naszyjnik. 16. Lat około 530 przed Chr. nie nazywałbym „końcowym okresem stylu czarnofigurowego“, gdyż koinè trwa jeszcze kilkadziesiąt lat, nie mówiąc o przeżytkach. 22. Winna latorośl może stanowić zarówno motyw dekoracyjny, jak i kraj-obrazowy, i w koinè czarnofigurowej nie należy do rzadkości. 27 i 28. „Liście“ oddzielające palmy są zwyrodniałymi pączkami lotosu. 56. Askos spełniał funkcje konewki w tym znaczeniu, że służył do czerpania i noszenia wody (por. Mayer, Jahrb., 1907, s. 209), ale trudno przyrównywać go do konewki pod względem kształtu. 57. Według moich notatek postać biegnąca była retuszowana białą farbą, a nie czarną (zapewne błąd drukarski

zamiast „czerwoną“). 66 i 71. W ostatnich latach pojawiły się głosy za wcześniejszym datowaniem stylu Gnathia (por. Scheurleer, Arch. Anz., 1936, s. 286 nn.). 82. Naczynie pochodzi z Krymu, a nie z Cumae, jak zresztą wskazuje numer inventarza (por. 86). 86. Naczynia tego nie można nazwać czarką, gdyż nie służyło ono do picia, lecz prawdopodobnie do nalewania oliwy (jak pisze sama autorka). Z nazw starożytnych nadawałoby się tu najlepiej określenie „guttus“.

W związku z pracą pragnę poruszyć sprawę terminologii. Ponieważ literatura polska z zakresu ceramiki jest dość skromna, przeto w wielu wypadkach musimy stwarzać nowe terminy, sądzę jednak, że nazwy już ustalone przez prof. Bieńkowskiego, twórcę polskiej archeologii klasycznej, powinny mieć prawo obywatelstwa. I tak: nie można używać niemieckiej nazwy „firnis“, skoro mamy termin „pokost“, przy czym należy zdać sobie sprawę, że obie nazwy są konwencjonalne, ale słowo „pokost“ dobrze oddaje charakter tej farby. Lazurą będziemy nazywali ów rozczyń delikatnej glinki, w którym zanurzano naczynie celem ożywienia jego powierzchni, glazurą powłokę szklistą, pobiałą (engobe) zaś białą powłokę, np. na naczyniach „rodyjsko-milezyjskich“ czy lakońskich, lub na lecytach attyckich.

Zamiast „lekyt“ utarła się już nazwa „lecyta“, tym więcej, że słowo to jest w języku greckim rodzaju żeńskiego, tak samo „grzbiet“ (naczynia), a nie „ramiona“. Wargi skyfosu 8 nie nazwałbym wylewem: to ostatnie określenie nadaje się do naczyn o stosunkowo niedużym otworze, jak dzbanki, lecyty itp. Termin „amfora wybrzuszona“ jest udały, natomiast „amfora szyjowa“ stanowi dosłowny przekład „Halsamphora“, czy „neck-amphora“. Nie widzę potrzeby wiernego tłumaczenia wszystkich obcych tworów, zwłaszcza że nasz język posiada odmienne własności słowotwórcze; również Francuzi jakoś dają sobie radę bez takich przekładów. Takie wyrażenia, jak „grupa amfory Polifema“, brzmią źle po polsku, względnie są niedokładne; zdaje mi się, że powinniśmy mówić: „amfora z Polifemem“, a zatem także np. „amfora z Nessosem“ (a nie „amfora Nessosa“, skoro jej ani nie wykonał, ani do niego nie należała) itp.

Co się tyczy terminologii w zakresie ornamentyki, to chciałbym zwrócić uwagę na kilka tylko szczegółów. Nie są „ornamentem sztabkowym“

kreski czy języczki (*languettes, tongues*) na lecytach 27 i 29, nie są również „promieniami“ podobne ornamenty na alabastronie 5: mamy tu do czynienia z motywem pochodzenia roślinnego, nie mającym nic wspólnego ani ze sztabkami, ani z promieniami (por. Johansen, *Vases sicyoniens*, tabl. 37, 1—4, gdzie na szyi występują języczki, szczególnie podobne do liści pod 4, ponad stopką zaś promienie). Promienie również wywodzą się



Johansen, *Vases sicyoniens*, tabl. 37,4

od liści (motyw egipski), ale w sztuce greckiej zatraciły od początku charakter roślinny (Johansen, s. 50). Natomiast ornament sztabkowy jest motywem geometrycznym i wykazuje związki z toreutyką. Przy tej sposobności pozwolę sobie zauważyć, że nie odpowiadają duchowi polskiego języka takie zwroty, jak „fryz palmet“ (nr 10), „ornament pączków“ (nr 13 i 27), „kreski firnisu“ (nr 13), lecz należy mówić: fryz palmetowy lub złożony z palmet, kreski narysowane pokostem itp.

Z ważniejszych błędów korektowych zauważyłem następujące: Pozzuoli zam. Pozzuoli (ss. VI, 55 i 65), okręgu zam. kręgu (s. 10), Deremberg-Sagio zam. Daremberg-Saglio (s. 19), BCH 35, 1935 zam. 56, 1932 (s. 52).
Kazimierz Bulas

H. PAYNE and G. M. YOUNG, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, Londyn bez daty (1936), s. XIV i 75 oraz 140 tabl.

Niniejszy katalog jest pomyślany zasadniczo jako album fotograficzny, mający stanowić dopełnienie katalogu rzeźby archaicznej (także porosowej) w Muzeum na Akropolu ateńskiej, wydanego

w r. 1912 przez G. Dickinsa, wobec czego główny nacisk położono na część ilustracyjną. Doskonale zdjęcia, świetnie reprodukowane na tablicach formatu czwórki, pozwalają studiować zabytki nie tylko ze wszystkich możliwych stron, lecz również w najdrobniejszych szczegółach dzięki dużej ilości widoków częściowych. Spis tablic na s. 66—74 podaje wymiary poszczególnych zabytków, jako też odnośną bibliografię.

Już same zdjęcia wystarczyłyby, aby zjednać autorom wdzięczność i uznanie ze strony archeologów, którym ułatwiono dostęp do tak ważnych zabytków, dotychczas reprodukowanych jedynie częściowo i nie zawsze w sposób odpowiadający wymaganiom naukowym. Publikacja zawiera jednak poza tym jeszcze niesłychanie ciekawy i oryginalny wstęp (s. 1—65), pochodzący spod pióra H. Payne'a, któremu nie danym już było oglądać swej pracy po wydrukowaniu, albowiem w tymże roku padł ofiarą tragicznego wypadku (zatrucie krwi) i został pogrzebany w Mykenach, w wieku zaledwie 34 lat. Przedwcześnie zgasły uczony był niewątpliwie najzdolniejszym uczniem prof. Beazley'a z Oxfordu: już w 27 roku życia objął zaszczytne stanowisko dyrektora Szkoły Brytyjskiej w Atenach. W świecie naukowym zapewniły mu nazwisko wykopaliska w Perachora w pobliżu Koryntu, jako też pomnikowe dzieło pt. „*Necrocorinthia*“, stanowiące historię sztuki korynckiej, zwłaszcza ceramiki, w okresie archaicznym.

Na krótko przed zgonem wzbudziły żywe zainteresowanie w kołach naukowych dwa jego odkrycia, dotyczące pochodzenia słynnej głowy Rampin w Luwrze oraz „Afrodyty z gołębicą“ z Lyonu (rzekomo znalezionej w Marsylii), który to posąg przedstawia raczej korę, najprawdopodobniej z sową. Autor wykazał, że głowa Rampin należy do kadłuba jednego z jeźdźców w Muzeum na Akropolu (nr inw. 590), „Afrodyta“ zaś stanowi część posągu znajdującego się w tymże zbiorze (nr inw. 269), obalając w ten sposób hipotezę o jońskim jej pochodzeniu. Oba odkrycia zostały uwzględnione w omawianym katalogu, jednak autor, odznaczający się nadzwyczajną skromnością, tak usunął przy tym w cień własną osobę, podobnie jak przy kilku innych nowych rekonstrukcjach i identyfikacjach, że wydawcy czuli się zmuszeni zwrócić na to uwagę czytelników w krótkiej notatce na s. XIV.

Wspomniany wstęp przynosi klasyfikację zabytków z uwzględnieniem ich chronologii bezwzględnej, przy czym autor uzupełnia i prostuje w razie potrzeby dane zawarte w katalogu Dickinsona. Zabytki są tu omówione w trzech grupach: rzeźba wczesno attycka, kory i różne, wstępu zaś dopełniają dwa ekskursy. Jak zobaczymy poniżej, wstęp ten stanowi niezwykle cenny przyczynek do dziejów rzeźby archaicznej attyckiej, a częściowo i jońskiej, dzięki rozległej znajomości materiału i drobiazgowym obserwacjom, a co ważniejsze, dzięki nadzwyczajnej bystrości i niezależności sądu autora.

Najstarszym posągiem z Akropolu jest moschodor, datowany zgodnie z ogólnym poglądem na 570—560. Nie jest on już tak kanciasty, jak kurosy z Sunion z ok. r. 600: zwłaszcza w głowie przejawia się po raz pierwszy dążność do zacierania zbyt ostrych przejść pomiędzy płaszczyznami. Jest to zarazem może pierwsza grupa we właściwym tego słowa znaczeniu, w której poszczególne elementy nie są zestawione mechanicznie, lecz łączą się w organiczną całość. Sprzed połowy VI w., a mianowicie z lat 560—550, pochodzi także jeździec uzupełniony przez autora głową Rampin, pierwszy znany posąg tego rodzaju w rzeźbie krągłej, nie wyłączając figurek brązowych. Wobec odkrycia Payne'a nie mamy tu do czynienia ani z Zeusem, ani z biesiadnikiem, jak przypuszczano na podstawie wieńca z dębowych liści, lecz prawdopodobnie ze zwycięzcą w zawodach konnych.

Najliczniejszy zespół tworzą kory, pochodzące z lat 550—480, przeważnie zaś z lat 530—500. Przed r. 550 możemy umieścić zaledwie kilka posągów tego rodzaju, mocno uszkodzonych, a w szczególności pozbawionych głowy, zatem trudnych do datowania. Najważniejsza z nich, to kora 593 w chitonie z rękawami, doryckim peplosie i obszernym himationie, trzymająca w rękach jabłko granatu i wieniec. W tym samym czasie umieścimy kory importowane o typie samijskim, które może należą do szkoły naksyjskiej, jak zdaje się wskazywać porównanie głowy kory 677 z głową sfinksa naksyjskiego w Delfach.

Pozostałe kory rozdziela autor pomiędzy trzy okresy: wczesne stadium dojrzałego archaizmu (550—530), właściwy dojrzały archaizm (530—500) i późny archaizm (500—480). Poczet



Kora lyońsko-ateńska

ten otwiera zrekonstruowana przez autora kora lyońsko-ateńska, u której element niewątpliwie joński stanowi strój, złożony z chitonu o długich rękawach oraz z zarzuconego ukośnie himationu. Również stylizacja draperii jest jońska, przy czym reprezentuje ona stadium niespotykane wśród kor

wschodnio-greckich z tego samego okresu. Autor umieszcza wspomnianą korę zaraz po r. 550, na co wskazują m. i. analogie z kolumnami efeskimi, o ile idzie o układ fałdów. Nieco późniejsza jest kora w peplosie 679, najpiękniejsza może ze wszystkich: autor uważa za jej twórcę rzeźbiarza, który wykonał głowę 654 oraz głowę Rampin. Kora ta należy już do dziesięciolecia 540—530, prawdopodobnie nawet 535—530.

W stadium dojrzałego archaizmu (530—500) peplos zniknął w zupełności i kory noszą zasadniczo strój joński. W związku z tym autor porusza nie rozstrzygniętą do tej pory kwestię stosunku chitonu do zarzuconego ukośnie himationu i dochodzi do wniosku, że obie części stroju są raczej od siebie niezależne, a odmienne zabarwienie górnej i dolnej części chitonu odpowiada ówczesnej modzie, albo też zostało wprowadzone przez rzeźbiarzy ze względów dekoracyjnych.

Rzeźba attycka tego okresu nastęrcza poważne trudności, o ile idzie o ustalenie procesu rozwojowego i wykrycie elementów składowych jej stylu. W zespole kor wyróżnia autor trzy grupy: posągi o niezwykle drobiazgowej fakturze, łączone ze sztuką jońską, dalej korę Antenora i parę zbliżonych do niej posągów, wreszcie grupę z lat 520—500. Ośrodek pierwszej grupy tworzy kora 682, najbardziej zmanierowana i najmniej pociągająca ze wszystkich. Porównanie z kariatydami ze skarbcza sifnijskiego dowodzi, że należy je umieścić zaraz po r. 525.

W związku z korą Antenora autor daje wyraz swoim wątpliwościom co do przynależności bazy do posągu, dorzucając do poczynionych już dawniej spostrzeżeń nowe argumenty, nad którymi nie łatwo przejść do porządku dziennego. Niezależnie od tego styl kory wskazuje na czas około r. 530 i nie ma nic wspólnego z rzekomym „renesansem ducha attyckiego“ pod koniec VI w. Datowanie to jest przekonujące, choć nie nowe, bo w tym samym czasie umieścił był korę Antenora jeszcze Collignon, nie wspomniany zresztą przez autora. W związku z tym zagadnieniem autor rozważa w drugim ekskursie (§. 63—65) stosunek kory do rzeźb wschodniego przyczółka świątyni Alkmeonidów w Delfach i dochodzi do wniosku, że mimo pewnych podobieństw nie można twierdzić na tej podstawie, jakoby kora Antenora powstała w ostatnim dziesięcioleciu VI w. Samą przebudowę świą-

tyni przez Alkmeonidów autor skłonny jest przesunąć przed terminus post quem, który stanowi u Herodota data bitwy pod Leipsydriem (514—513 r. przed Chr.). Co do tego można by mieć poważne zastrzeżenia, gdyż świadectwo Herodota jest zupełnie wyraźne, a kryteria architektoniczne i plastyczne nie dość mocne, ażeby je obalić. O ile idzie o korę Antenora, kwestia ta nie może wpływać w żadnym razie na jej datowanie, zwłaszcza gdyby baza istotnie nie należała do posągu.

Z trzeciej grupy posągów ze stadium dojrzałego archaizmu najmłodsza jest kora 674, pochodząca z ostatnich lat w. VI. Uderza w niej podkreślenie budowy ciała kobiecego, rzecz nieznaną jeszcze w okresie powstania kory Antenora. W przeciwieństwie do tryskających siłą i energią posągów wcześniejszego okresu kora 674 jest raczej delikatna, a tym cechom fizycznym odpowiada nieśmiały i powściągliwy wyraz twarzy.

Zaczątki nowego stylu, zrywającego z tradycją attyckiego dojrzałego archaizmu, obserwujemy u kory z polosem 696, a pierwsze stadium jego pełnego rozwoju przedstawia kora Euthydikosa, ostatnia z serii archaicznej. Zerwanie to było zbyt gwałtowne i zbyt radykalne, żeby wytłumaczyć je normalną ewolucją stylistyczną, to też autor szuka bodźców zewnętrznych i znajduje je w rzeźbie argiwsko-korynckiej. Dowodzą tego brązy pochodzące z tego obszaru, wcześniejsze i współczesne korze Euthydikosa, głowa zaś młodego „blondyna“ wskazuje na związki ze stylem rzeźb olimpijskich.

Cenne uzupełnienie części poświęconej korom stanowi ekskurs o stosunku kor attyckich do jońskich w drugiej połowie VI w. (s. 55—63). Autor występuje przeciwko przesadnemu podkreślaniu cech jońskich, co doprowadziło nawet do posługiwania się terminem „attycko-joński“ na oznaczenie charakteru stylistycznego większości posągów z lat 530—500, a zarazem przeciwstawia się zbyt daleko idącej reakcji, jaka przejawiała się w ostatnich kilkunastu latach, tak że według np. Pfuha rzekomy jonizm jest po prostu manieryzmem, a nawet ma swoje źródło w technice marmurowej. Tymczasem bezstronne rozpatrzenie materiału attyckiego z w. VI, a zwłaszcza posągów kobiecych, i porównanie go z rzeźbą jońską musi doprowadzić do stwierdzenia, że około połowy tego stulecia wpływy jońskie przeniknęły do Aten. Przejawiają się one

w stroju kobiecym, występującym po raz pierwszy w Atenach u kory lyońsko-ateńskiej, następnie w typach fizycznych mniej lub więcej jońskich, a wreszcie w dekoracji powierzchni, obcej wczesnej tradycji attyckiej. Rzeźba jońska wykazuje od początku VI w. zamiłowanie do form sferycznych, owalnych i cylindrycznych, podczas gdy wczesno-attycka stosuje dla głów profil prostokątny, płaskie powierzchnie i raczej proste kontury, to też trudno wyobrazić sobie, żeby taki typ głowy, jak kory 682, mógł powstać spontanicznie. Po ustaleniu specyficznych cech rzeźby jońskiej, która komplikuje powierzchnie przy pomocy kontrastów i światłocienia, autor wskazuje, że skoro styl ten pojawia się po raz pierwszy u kariatydy knidyjskiej i ulega ewolucji w okresie dzielącym ją od kariatydy sifnijskiej, a te specyficzne cechy występują na Akropolu wkrótce po r. 550, w takim razie takie posągi, jak 682 czy 594, muszą pozostać pod wpływem rzeźby jońskiej. Stwierdzenie to nie pomniejsza wielkości rzeźby attyckiej, lecz dowodzi jeszcze raz zdolności asymilowania i samodzielnego przetwarzania obcych podniet, podobnie jak w zakresie architektury i ceramiki. Błędem jest wobec tego mówić w tym związku o rzeźbie „attycko-jońskiej“, natomiast wśród zachowanego materiału istnieją dzieła importowane, które autor stara się wydzielić. Taka próba wyjaśnienia skomplikowanych zjawisk artystycznych — zamiast uciekania się do jednej prostej formułki — wydaje się najbardziej zbliżyć nas do prawdy.

Ostatnia część wstępu obejmuje wszystkie pozostałe zabytki, począwszy od połowy w. VI. Do wiadujemy się tutaj m. i., że głowa tzw. chłopca Kritiosa prawdopodobnie pochodzi z innego posągu, ale została osadzona na nim już w czasach starożytnych, na co zwrócił uwagę prof. Ashmole. Relief z garncarzem należy do okresu 530—520, jak dowodzą formy przedstawionych na nim naczyń i porównanie ze stelą nowojorsko-berlińską. Przyczółek z Gigantomachią pochodzi najpóźniej z lat ok. 520.

Trudno, oczywiście, zastanawiać się tutaj nad każdym zabytkiem i śledzić tok rozumowania autora. Można by tu i ówdzie mieć zastrzeżenia co do zbyt ścisłego datowania, co do przydzielania pewnych prac tym samym rzeźbiarzom, w całości jednak ustalona chronologia jest przekonywująca. Jak już wspomniałem, praca stanowi niezwykle

cenne wzbogacenie naszych wiadomości o ewolucji stylistycznej attyckiej rzeźby archaicznej, to też wczytując się w jej karty odczuwamy tym boleśniej stratę młodego uczonego, który niewątpliwie zająłby w przyszłości czołowe stanowisko wśród archeologów.

Kazimierz Bulas

ATLAS HISTORIQUE, I, L'ANTIQUITÉ par Louis Delaporte, André Piganiol, Étienne Drioton, Robert Cohen, Paris (Les Presses Universitaires de France) 1937, 22 stron tekstu i 30 tablic z mapkami.

Dajemy tu notatkę o nowym atlasie historycznym, gdyż uwzględni on w bardzo znacznej mierze rezultaty badań archeologicznych w basenie śródziemnomorskim i w Azji zachodniej.

Celem tego wydawnictwa jest według Autorów wydanie zbioru mapek, które są konieczne dla czytelników książek, odnoszących się do Wschodu starożytnego, Grecji i Rzymu, jakie się ukazały w nowych wielkich wydawnictwach historycznych. Mapki poprzedza na 12 stronach bibliografia, podająca najważniejsze atlasy, mapy, przewodniki, prace topograficzne, prace archeologiczne, wydania geografów starożytnych — według kultur i zasięgów geograficznych. Tablic z mapkami jest 30, formatu mniej więcej 26×17 cm. Są one wyłącznie szkicowe, konturowe, jednobarwne, kartograficznie przeto nie wiele mówiące, lecz graficznie przejrzyste i dokładne rysunkowo. Szesnaście mapek i planów odnosi się do Azji zachodniej, 3 do Egiptu, jedna do Egei, 12 do Grecji, reszta do kultury rzymskiej, z wyjątkiem ostatniej, która unaocznia stan chrześcijaństwa pod koniec III w. po Chr. Nie wszystkie mapki są pełnego formatu. W kilku wypadkach podano plany miast, np. stolic egipskich, w innych maleńkie mapki dodatkowe.

Bibliografia została starannie zebrana. Zawiera ona naprawdę ważne publikacje, tak ogólne jak monograficzne i może wprowadzić należycie w każdy temat archeologiczny, historyczny i geograficzny, a niekiedy nawet przyrodniczo-geograficzny. Autorzy uwzględnili zupełnie nowe prace i wciągnęli także na swe mapki niedawno czy ostatnio odkryte stanowiska archeologiczne, szczególnie w Azji. Niestety brak jednak na mapkach skali, tak, że można się zorientować w odległościach tylko względnie, tym bardziej, że przeważnie, choć nie zawsze, nie narysowano sieci równoleżników i południków.

W bibliografii zauważyłem jednak brak kilku wydawnictw pierwszorzędnej wagi, które stanowczo powinny być uwzględnione w wydawnictwie tego typu. Byłyby to: 1) mapy, mapki i plany w Eberta Reallexikon der Vorgeschichte, niezwykle cenne i dokładne, 2) mapa Philippsa Anatolii zachodniej z r. 1911, 3) mapa Blümnera Grecji za czasów Pauzania, 4) podręcznik Contenau, Manuel d'archéologie orientale, oraz ewentualnie, 5) książka Casson'a, Ancient Cyprus, 1937, 6) Parvan'a, Dacia, 1928, 7) Baedekera, Włochy (inne tomy tych przewodników są cytowane). Za bardzo poważny brak uważam niewystarczające opracowanie Egiptu: podana mapka obejmuje tylko Egipt do pierwszej katarakty, czyli do wyspy Philae, a wskutek tego nie uwidoczniło wielu ważnych miejscowości i stanowisk archeologicznych Górnego Egiptu i Sudanu, jak, nie tylko Meroë i Napata, ale także np. Soleb, Semnah, Abu Simbel, Aniba i innych. Drugi główny brak, to słabe uwzględnienie w mapkach i w bibliografii wysp Morza Śródziemnego; nie podali autorzy (względnie prawdopodobnie p. Cohen) w bibliografii Evans'a Palace of Minos, dzieła zawierającego szereg map terenów na tej wyspie; zupełnie nie uwzględniono Malty itp. Trzeci brak, to sposób potraktowania dorzecza Indu; stanowiska archeologiczne północno-zachodnich i zachodnich Indyj, Beludżystanu i Afganistanu wciągnięto tylko na pierwszą, ogólną mapkę Wschodu starożytnego. Kultury zaś tam reprezentowane, głównie znane dzięki wykopaliskom Sir John Marshall'a z India Archaeological Survey, Ernesta Mackay'a i innych oraz z poszukiwań powierzchniowych i próbnych przekopów zasłużonego znakomitego podróżnika Sir Aurel Stein'a, pozwoliły wciągnąć te wielkie obszary w orbitę prehistorycznych, względnie protohistorycznych kultur Azji zachodniej i rzuciły wiele światła całkowicie nowego na stosunki między Indiami a Iranem oraz między Indiami a Mezopotamią i Górną Syrią. Przydałaby się także choćby mała mapka Azji centralnej (Turkestan chiński i Turkestan rosyjski). Pożyteczną byłaby mapka Brytanii rzymskiej.

Załużę również, że Autorzy nie wyszli z czarowanego kręgu kultur Starego Świata, grupujących się nad brzegami Morza Śródziemnego i w Azji, i nie dali choćby jakichś skromnych

wskazówek do kultur Ameryki centralnej i południowej, do odkryć w Afryce itd. Niestety jednak, tradycyjny punkt historycznego patrzenia zawsze przeważa.

Te niedociągnięcia nie prowadzą jednak do wniosku, że Atlas jest niedostateczny. Przeciwnie, uważam to wydawnictwo — w ramach zakreślonych przez wydawcę i Autorów — za dobre, pożyteczne i godne pochwały,

S. J. Gąsiorowski

Stanley CASSON, Ancient Cyprus, Its art and archaeology, London, Methuen & Co., 1937, 214 s., 16 tablic.

Niewielka rozmiarami książka p. Casson'a, zawierająca przegląd głównych zagadnień archeologii Cypru, daje pierwszą syntezę historii kultury tej wyspy od neolitu do IV w. przed Chr. Autor omawia we wstępie charakter kultury tutejszej, kładąc nacisk na liczne przeżytki oraz historię wykopalisk i badań. W II rozdziale przeprowadza dyskusję nad zagadnieniami epoki neolitu i brązu, widząc w neolicie cypryjskim zjawisko genetycznie zagadkowe, a znajomość brązu, przypisując inwazji z Anatolii; ok. r. 1400 rozpoczyna się zaś silna kolonizacja mykeńska Cypru. W III rozdziale p. Casson inwentaryzuje i częściowo interpretuje zachowane znaki pisarskie cypryjskie. Rozdział IV jest poświęcony Alasji i związkom Cypru z Egiptem i Azją, głównie z Hetytami, V zagadnieniom kultury submykeńskiej, VI królestwom cypryjskim. Ostatni rozdział zajmuje się sztuką Cypru, wykazując jej indywidualność.

Rzecz p. Casson'a cechuje wybitnie krytyczne ujęcie tematu, oraz wyraźny sceptycyzm, choć nie niechęć, w odniesieniu do przekazów historycznych i źródeł epigraficznych. Książka jest dzięki temu niezwykle rozsądna. Co do poszczególnych zagadnień można oczywiście zajmować inne stanowisko, niż autor. (Np. hipoteza o mykenizacji kraju, prawie bezwzględna identyfikacja Mykeńczyków z Grekami, wogóle rola elementów achajskich, hipoteza o panowaniu hetyckim na Cyprze, czy też odsunięciu czynników fenickich w I tysiącleciu). Lecz książka p. Cassona jest w każdym razie znakomitą syntezą dziejów Cypru: logiczna, jasna, przejrzysta i bezstronna, orientuje znakomicie w ważnych sprawach archeologii cypryjskiej.

S. J. Gąsiorowski

TREŚĆ

Str.

I ARTYKUŁY

1. Celina FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA, Notes sur la décoration des manuscrits Vat. Lat. 1267—1270 89
2. Jan ŻARNOWSKI, L'atelier de Titien. Girolamo di Tiziano 107
3. Zygmunt BATOWSKI, Kto jest autorem obrazu „Chrystus na krzyżu“ w kościele św. Krzyża w Warszawie 131

II MISCELLANEA

- Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768—1779 (Ilarion Swiencickyj) 145

III RECENZJE I SPRAWOZDANIA (Archeologia)

- Handbuch der Archäologie im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, In Verbindung mit herausgegeben von Walter Otto in München, Erste Lieferung (S. J. Gąsiorowski). — C. Robichon et A. Varille, Le Temple du scribe royal Amenhotep fils de Hapou, T. I. (Kazimierz Michałowski). — Kurt Galling, Biblisches Reallexicon (Ks. Józef Archutowski). — Hans Bauer, Der Ursprung des Alphabets (Ks. Józef Archutowski). — Helmuth Th. Bossert, Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und in der Aegäis von den Anfängen bis zur Eisenzeit (Stefan Przeworski). — Kazimierz Michałowski, Delfy (Kazimierz Bulas). — Maria Ludwika Bernhard, Wazy greckie w Muzeum im. Ł. Majewskiego w Warszawie (Kazimierz Bulas). — H. Payne and G. M. Young, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis (Kazimierz Bulas). — Atlas Historique, I, L'Antiquité par Louis Delaporte, André Piganiol, Étienne Drioton, Robert Cohen (S. J. Gąsiorowski). — Stanley Casson, Ancient Cyprus, Its art and archaeology (S. J. Gąsiorowski) 153

PRENUMERATA

w Polsce: roczna	20 Złotych
półroczna	10 Złotych
cena pojedynczego zeszytu	6 Złotych
za granicą: roczna	20 fr. szw.
cena pojedynczego zeszytu	5 fr. szw.

Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji, albo czekiem P. K. O. na konto nr. 510077

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Ossolińskich 2

25 30
329/1

NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Dragan M., Ukraiński derewlani cerkwy, Lwów 1937; Pasternak J., Katedra Książąt halickich, Lwów 1937; tenże, Hałycka katedra u Kryłosi, Lwów 1937; Skrudlik M., Maria z Magdali w ewangelii, legendzie i sztuce, Poznań 1937; tenże, Obraz Matki Boskiej Nieustającej pomocy, Tuchów 1938; tenże, Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce kościoła i w sztuce, Gostyń—Święta Góra (1937).

Czasopisma: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, neunundfünfzigster Band I Heft; Umetnost, zes. 1—8; Litopys Nacjonalnoho Muzeju za 1937 rik; Rodzina polska, styczeń-luty 1938; Z bliska i z daleka, grudzień 1937; Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 4, Heft 2.