

DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

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

ROCZNIK I

1938

ZESZYT 3

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 GAŚSIOROWSKI Professeur à l'Université de Kraków,
MIECZYŚLAW GĘBAROWICZ Professeur t. à l'Université de Lwów,
TADEUSZ MAŃKOWSKI de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres

I^e ANNÉE (1938)

No. 3 (JUIN 1938)

SOMMAIRE

	Page
I ARTICLES	
1. Józef KOSTRZEWSKI, La civilisation de Biskupin	171
2. Karolina LANCKORŃSKA, Les éléments antiques dans le Bacchus de Michelange et dans ses représentations de David	183
3. René SAULNIER et Henri van der ZÉE, „Le Bon Serviteur“	193
4. Władysław TATARKIEWICZ, Les sculptures en bois du XVIII ^e siècle dans les églises de Varsovie	209
5. Tadeusz MAŃKOWSKI, Pygmalion et Galatée (Une page de l'histoire de la collection de sculptures du roi Stanislas Auguste)	227
II MISCELLANEA	
1. La genèse du monument de Marie Amélie Mnisek à Dukla (Karol Estreicher)	233
2. „Adoration des Mages“ de Santi di Tito à l'église de Krzeszowice (Krystyna Sinko-Popielowa)	237
3. Les vitraux silésiens du moyen âge dans les collections de Poznań (Nikodem Pajzderski)	241
4. Le contract concernant l'exécution du monument de Nicolas Tarło à Otwinów (Tadeusz Mańkowski)	246
III COMPTES RENDUS (L'art du baroque)	
C. Vilh. Jacobowsky, Var Albertus Bobovius - Ali Bec, den lärde „Pålenske Turcken“, miniatyrmålare? (Tadeusz Mańkowski). — Juliusz Starzyński, Wilanów. L'histoire de la construction du palais au temps de Jean III (Józef E. Dutkiewicz). — Julian Paga-czewski, Les origines et la caractéristique de l'art du Baltazar Fontana (Ksawery Piwocki). — Zygmunt Batowski, Les voyages artistiques de Jean Chrétien Kamsetzer de 1776—77 et de 1780—82 et le même Jean Pillement à la cour du roi Stanislas Auguste (Louis Réau). — Stanisław Lorentz, Jean Christophe Glaubitz un architecte de Wilno au XVIII ^e siècle. Matériaux pour sa biographie et son oeuvre (Ksawery Piwocki)	247—258
LEON PINIŃSKI (nécrologe)	258

ABONNEMENTS

Rologne: 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

BISKUPIN I JEGO KULTURA

napisał

Józef KOSTRZEWSKI (Poznań)

Od czterech lat trwają systematyczne badania grodu kultury „łużyckiej“ z wczesnej epoki żelaznej (pomiędzy 700 a 400 przed Chr.) w Biskupinie, w pow. żnińskim, prowadzone corocznie przez przeszło 5 miesięcy przez Instytut Prehistoryczny Uniwersytetu Poznańskiego przy pomocy dużej liczby robotników i całego sztabu fachowców. Ze względu na znaczny obszar osady, zajmującej duży półwysep jeziora biskupińskiego o przestrzeni ok. 25.000 m²; i z powodu specjalnego charakteru pracy, wymagającej ostrożnego i dokładnego przeszukiwania ziemi, pokrywającej odkryte tu konstrukcje drewniane, którą zdejmuje się cienkimi warstwami, praca postępuje wolno, tak że dotąd zbadano zaledwie czwartą część przestrzeni zajętej przez osadę, jednakże już od dłuższego czasu możemy zdać sobie sprawę z charakteru i rozplanowania osiedla i odtworzyć jego dzieje. Rozgłos, jaki uzyskały badania w Biskupinie daleko poza granicami Polski, tłumaczy się nie tylko tym, że są one prowadzone na wielką skalę, nie często spotykaną w Europie, i przy użyciu najnowszych środków technicznych (ryc. 1), lecz przede wszystkim faktem, że dzięki wilgotnemu podłożu zachowały się tu dolne części domów, nawierzchnie ulic, budowle obronne i umocnienia brzegów — wszystko wykonane z drzewa — nieledwie w takim stanie, w jakim znalazły się po katastrofie powodzi, która zmusiła mieszkańców do opuszczenia grodu, ale zarazem zabezpieczyła osadę przed dalszym zniszczeniem, pokrywając ją ochronną warstwą mułu i piasku dochodzącą w niektórych miejscach do 1,00 m grubości. Oczywiście, wszystko, co wystawało ponad wodę, względnie — po jej cofnięciu się — ponad ziemię naniesioną przez jezioro, uległo zniszczeniu i zachowały się tylko dolne części domów i innych budowli drewnianych. Ale i w tym stanie dają nam one doskonałe pojęcie nie tylko o budownictwie mieszkalnym i obronnym sprzed 2500 lat, ale zarazem o niezwykle planowym założeniu grodu biskupińskiego (ryc. 2—3), budzącym podziw wszystkich zwiedzających i przedstawiającym kulturę naszych przodków w bez porównania lepszym świetle, niż na to wskazywały dotychczasowe badania terenowe.

Niski, bagnisty półwysep jeziora biskupińskiego nie był ani pod względem higienicz-



1. Balon o średnicy 5,5 m do zdjęć pionowych (zdjęcia z wysokości 200—1000 m robione z balonu obserwacyjnego)

nym, ani też budowlanym, zbyt korzystnym terenem na założenie osiedla, ale za to posiadał doskonałe położenie obronne i dlatego został upatrzony na założenie grodu przez ludność cmentarzysk popielnicowych typu łużyckiego, kiedy poczuła się ona zagrożona najazdem ludności grobów skrzynkowych z Pomorza. Ludność tubyleżą, która zbudowała gród biskupiński, wszyscy niemal prehistorycy polscy zgodnie uważają za przodków Słowian, a najeźdźcy, przed którymi musiała się ona bronić, najprawdopodobniej byli ludem bałtyjskim, pokrewnym dzisiejszym Litwinom i Łotyszom, oraz wymarłym Prusom i Jadźwingtoni. Półwysep z trzech stron oblany wodą a z czwartej oddzielony bagnami, zamieniono w trudną do zdobycia



2. Widok półwyspu, części rozkopanej grodu i obozu Ekspedycji Wykopaliskowej. Zdjęcie z balonu obserw. z wysok. ok. 500 m. Strzałki wskazują zasięg grodu

warownię, wznosząc wzdłuż brzegów owalny wał drewniany, budowany „na węgiel” z okrągłaków i złożony z 2—3 rzędów skrzyń wypełnianych ziemią ubitą. W północnej stronie półwyspu zachowały się nawet 2 linie tego wału, co tłumaczy się tym, że pierwotny wał, do 2,60 m szeroki, uległ częściowo pożarowi i został na przestrzeni spalonej zastąpiony nowym, węższym wałem. Ściana wału podparta była od wewnątrz słupami pionowymi lub lekko ukośnymi, a u jego stóp w dość regularnych odstępach leżały stosy kamieni, przeznaczonych widocznie do miotania na nacierającego wroga (ryc. 4—5). W najlepiej zachowanym miejscu wał zachował się do wysokości 1,10 m; pierwotnie był on,

oczywiście, znacznie wyższy, zapewne około 5—4 m. Od zewnątrz przypierał do wału rząd ukośnie wbijanych pali, w pewnym odstępie biegły dwa podobne rzędy, a dalej jeszcze wysuniętych było 6—8 rzędów podobnych pali ukośnych, przytrzymujących kłody poziomo układane wzdłuż brzegu i mających za zadanie ubezpieczenie brzegu półwyspu przed rozmywaniem, a zarazem i ochronę wału. Na zewnątrz od falochronu odkryto rodzaj pomostu, który najprawdopodobniej przedstawia podwaliny najstarszego wału wysuniętego najdalej ku brzegom jeziora i zniszczonego przez napór wody, ponieważ nie był ubezpieczony falochronem. Dotychczas nie udało się odnaleźć bram w wale, których powinno być być co najmniej dwie: jedna przy nasadzie półwyspu, druga od strony jeziora (ryc. 3).

W obrębie tego wału znajdowała się osada, licząca około setki domów, zabudowana bardzo ciasno i niezwykle planowo. Domy ustawione były rzędami wzdłuż ściśle równoległych ulic, których odkryto dotąd 8, a których co najmniej kilka znajduje się jeszcze pod ziemią. Jedyнным połączeniem tych ulic, biegnących z zachodu na wschód, była ulica okrężna, idąca wzdłuż wału. Ulice były wymoszczone grubymi belkami dębowymi, układanymi na legarach, i pokryte warstwą gliny. W okresach podnoszenia się poziomu wody w jeziorze, a w związku z tym i wody gruntowej, podwyższano pierwotną nawierzchnię, kładąc na niej warstwę drążków brzoźowych. Domy, stykające się z sobą szczytami i mające najczęściej wspólne



5. Rozkopana część grodu (ok. 7000 m²) zdjęcie z balonu obserw. z wys. ok. 550 m



4. Część ulicy okrężnej, wału obronnego młodszego i starszego oraz falochronu; powyżej falochronu tama ochronna zbudowana w r. 1936

miki“), układane jedne na drugich (ryc. 8). Wszystkie domy miały drewniane podłogi spoczywające na warstwie faszyny brzozonej i pokryte warstwą gliny dla ochrony przed pożarem; także ogniska kamienne były wyłożone gliną. Jedyne wejście do domów znajdowało się od strony południowej, najlepiej naświetlonej, otwór drzwiowy bowiem zastępował zarazem najwidoczniej okna. W trzech wypadkach udało się odkryć drzwi w postaci ramy drewnianej z trzech drążków pionowych a pięciu poprzecznych, wyplatanej gałęziami (ryc. 9). Drzwi te nie były umocowane na zawiasach, ani też nie obracały się na osi wpuszczonej w próg i nadproże, lecz tylko przystawiano je i przywiązywano do odrzwi (ryc. 10). Wszystkie domy dotąd odkryte — w ogólnej ilości 48 — były prostokątne i miały mniej więcej jednakowe roz-



5. Zrekonstruowana część grodu: wał obronny

ściany szczytowe, ustawiane były szerszą stroną do ulicy i składały się z przedsionka, zajmującego całą szerokość domu, oraz izby głównej z ogniskiem, stale umieszczonym na prawo od wejścia (ryc. 7); od izby tej oddzielano nie-raz jeszcze wąską komo-
rę. Domy budowano „na łątkę“, tzn. ściany ich składały się z 10 do 15 słupków pionowych („łątek“), zaopatrzo-nych na całej długości w żłobki, w które wsu-
wano zwężone na koń-
cach belki poziome („su-

miary, mianowicie długość ich wahała się pomiędzy 8,80 a 9,60 m, a szerokość wynosiła od 7,85 do 8,70 m. Dotychczas nie udało się odnaleźć jakiegoś większego budynku mogącego służyć jako mieszkanie naczelnika osady lub miejsce kultu, zebrań czy sądów. Tak samo nie odkryto dotąd żadnego placu wolnego, gdzie odbywałyby się targi, czy zebrania. Nie było też, jak się zdaje, osobnych budynków gospodarczych, lecz by było trzymano zapewne w komorach lub w przedsionkach domów, a siano przechowywano zapewne na strychu.

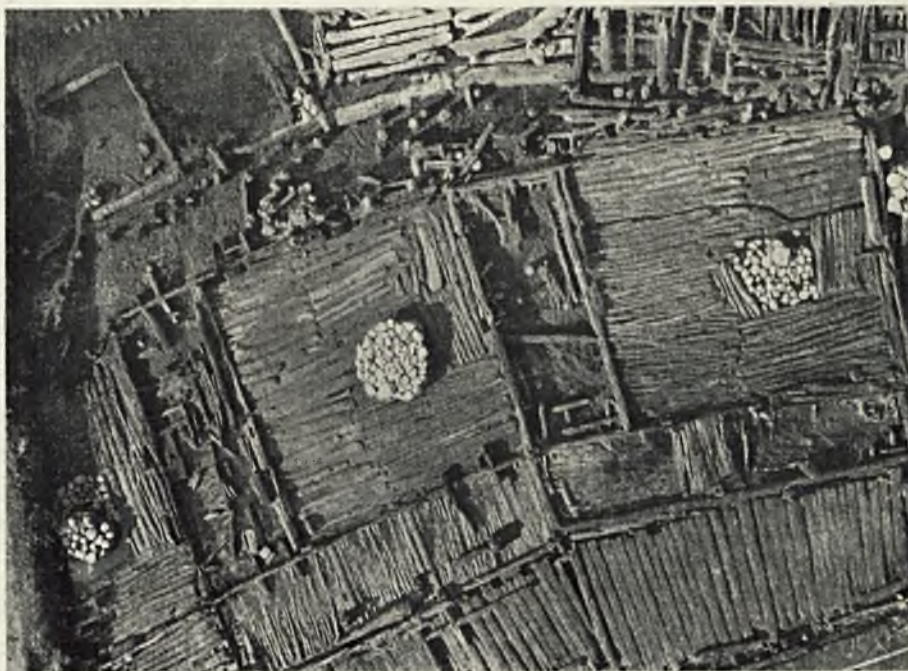
Mimo obronnego charakteru osady nie była ona zajęta jedynie przez załogę wojskową, lecz – podobnie jak grody staropolskie z okresu wczesno historycznego – zamieszkiwała ją również ludność cywilna, jak wynika chociażby z tego, iż znaleziono tutaj wiele kobiecych ozdób i zabawek dzieciennych. Dzięki wpływowi konserwującemu wody i gazów błotnych zachowały się w Biskupinie nie tylko konstrukcje drewniane, lecz także rozmaite

inne przedmioty z materiałów organicznych, które na gruncie suchym dawno byłyby zniszczały. Ze sprzętów domowych znalazła się w jednym domu dolna część pryczy, złożona z trzech potężnych belek i tkwiących w nich słupów, na których wznosił się pomost o rozmiarach 3,60×3,70 m,

mogący służyć za legowisko dla całej rodziny. Odkryto dalej drewniane koło tarczowate, wykonane z jednego kawałka drewna, z czworokątnym otworem dla osi, które obracało się wraz z osią, podobnie jak koła wagonów kolejowych. — Wykopano poza tym jedną całą i jedną uszkodzoną oś do wozu, dalej dwie niecki z uchwytnymi z drzewa lipowego (ryc. 11), zapewne służące do zara-



6. Falochron, za nim wał obronny, ulica okrężna i wychodzące z niej ulice poprzeczne, wzdłuż nich dolne części domów



7. Trzy domy o wspólnych ścianach szczytowych (zdjęcie z balonu z wys. ok. 40 m)

biania ciasta, kilka mątevek drewnianych, ułamek wiosła czy kijanki, drewniany tłuk (może od stępy), radło drewniane, kadłub czółna wykonanego z jednego pnia (dłubanki), liczne pławiki do sieci, z kory sosnowej, i inne przedmioty z drewna. Wiele z tych zabytków jest dotąd unikatami. Tym samym szczęśliwym warunkom zawdzięczamy też zachowanie się w osadzie licznych ziarn zbóż, np. dwóch gatunków pszenicy, jęczmienia, prosa, grochu i wyki, dalej nasion rozmaitych chwastów, łodyg lnu i orzechów laskowych. Znaleziono też



8. Narożnik jednego domu od wewnątrz



9. Część furki plecionej z drążków i prętów brzoźowych (znaleziona w przedsionku jednego z domów)

liczne narzędzia z rogu i kości oraz szczątki tkanin, natomiast nie odkryto dotychczas wyrobów skórzanych.

Ludność osady biskupińskiej żyła głównie z rolnictwa i hodowli bydła, jak wynika m. i. z faktu, że olbrzymia większość kości zwierzęcych, znalezionych w osadzie, pochodzi od zwierząt domowych, z których hodowano konie, krowy, świnie, owce, kozy i psy. Kości i rogi zwierząt dzikich oraz kręgi i ości ryb stanowią tylko drobny odsetek, łowy zatem, przedstawione rysunkiem silnie stylizowanym na jednym z naczyń biskupińskich (ryc. 12) oraz rybołówstwo były tylko zajęciem dodatkowym, rodzajem sportu, a nie podstawą bytu. Dużego znaczenia rolnictwa dowodzą — poza wspomnianymi wyżej narzędziami drewnianymi, jak radło, niecki do ciasta, mąteвки i tłuk do stępy — różne inne zabytki znajdowane w Biskupinie, mianowicie kamienie żarnowe i należące do nich rozcieracze, sierpy żelazne, oraz gliniane talerze, służące jako podkładowki do pieczenia cienkich chlebków w rodzaju podpłomyków. Żyli też w grodzie biskupińskim rozmaici rzemieślnicy, np. odlewczy wyrobów brązowych, nie tylko bowiem odkryto w kilku domach szczątki glinianych form odlewniczych, tzw. niszczejących („na wosk tracony“), używanych do odlewania naszyjników i szpil, ale znaleziono też dwie szpile nieznanego dotąd typu, najwidoczniej zatem stanowiące typ miejscowy, tutaj wytwarzany. W ogóle, wyroby brązowe występują w osadzie biskupińskiej wyjątkowo obficie w postaci kilkudziesięciu szpil, kilku naszyjników, bransolet, pierścieni, kilkunastu guziczków ozdobnych, kilku igieł do

szycia, 1 brzytwy, 1 szczypiec, kilku haczyków do wędki, 1 ułamka wędzidła i innych przedmiotów. Bez porównania rzadsze są wyroby żelazne, jak 2 siekierki z tulejką, liczne sierpy, szydła (jedno z nich z zachowaną kościaną rękojeścią), noże i szpile, świadczące, że uprawiano rzemiosło kowalskie. Tkactwem, którego istnienia dowodzą znajdowane w osadzie szczątki tkanin, przęśliki gliniane i także ciężarki od krosien, zajmowały się zapewne wszystkie kobiety jako przemysłem domowym; tak samo zapewne każdy mężczyzna był urodzonym cieślą i sam stawiał sobie swój dom, jak to do dziś praktykuje się u naszych górali czy Hucułów. Natomiast kołodziejstwo i garncarstwo wymagały już prawdopodobnie specjalizacji. Naczynia całe spotyka się niezmiernie rzadko, natomiast znajduje się całe stopy połuczonych, z których udało się odtworzyć przeszło setkę naczyń. Obok zwykłych garnków kuchennych grubej roboty mamy tu liczne okazy ceramiki ozdobnej, z powierzchnią starannie gładzoną, srebrzysto lśniącą, pokrytą grafitem, dalej naczynia z ornamentyką głęboko ryta, wypełnianą białą masą (inkrustacja), wreszcie także naczynia malowane, reprezentujące okazy tej ceramiki, najdalej wysunięte ku północy. Obok naczyń użytkowych wykonywano z gliny rozmaite wyroby o charakterze zabawek, np. grzechotki, „kogutki“, naczynka miniaturowe, maleńkie czółenka gliniane, naśladownictwo siekierki itd. Obficie posługiwano się rogiem i kością jako materiałem do wyrobu narzędzi i broni, np. szydeł, igieł



10. Zrekonstruowana część grodu: ulica poprzeczna i dwa domy



11. Niecka drewniana (z lipiny) w miejscu odkrycia (poniżej czwartej ulicy poprzecznej). Obok niecki czerpak gliniany

do dziergania sieci, toporków, motyk, gładzików, wędzideł końskich, grotów, strzał i ostrzy oszczepów. Specjalnej umiejętności wymagało też wytwarzanie narzędzi kamiennych, np. toporków o zarysie pięciobocznym, osełek i kamieni do polerowania.

Różne przedmioty obcego pochodzenia świadczą o uprawianiu przez mieszkańców grodu handlu zamiennego z dalekimi nieraz krajami. Wymieniamy tu tytułem przykładu scytyjską ażurową ozdobę uprząży końskiej, pochodzącą z Ukrainy, klepsydrowaty wisiołek brązowy, sprowadzony z krajów wschodnio-alpejskich, czy z Italii, paciorki z niebieskiego szkła, importowane z Egiptu, paciorki bursztynowe, świadczące o handlu z wybrzeżem Bałtyku, i sam brąz, który w formie surowej sprowadzano z Siedmiogrodu, czy ze wschodnich Alp. Wspomniane paciorki egipskie pozwalają nam też określić dokładniej wiek osady w cyfrach, ponieważ

znamy czas ich używania w Egipcie. Na wierzenia religijne ludności rzucają pewne światło wisiorki o charakterze amuletów, wykonane z szabli dzika, z przedziurawionych kostek świni i owcy, z szczęk wydry i z belemnitów. Zmarłych grzebano na wzgórku piaszczystym na północno-zachodnim brzegu jeziora.

Osada biskupińska wykazuje liczne ślady pożarów, które wobec gęstego zabudowania szereżyły zapewne znaczne spustoszenia. Jednakże po pożarach odbudowywano domy na nowo, użytkując nie zniszczone części dawnej budowli. Gorszym natomiast wrogiem była woda. Jakkolwiek w chwili zakładania osady stan wody w jeziorze był niewątpliwie niższy niż obecnie, jak wynika stąd, że część najniżej położonych domów w północnej części półwyspu w chwili rozpoczęcia badań była pod wodą, to jednak z czasem klimat stawał się coraz wilgotniejszy i zwiększone opady powodowały stały przybór wody w osadzie, co zmuszało ludność do podwyższania podłóg w domach i podnoszenia poziomu dróg. W niektórych domach widzimy więc po dwie podłogi i po dwa ogniska ponad sobą, a tak samo drogi mają nieraz dwie, a nawet trzy nawierzchnie kolejno podwyższane. Wobec dalszego przyboru wód zabiegi te jednak okazały się niewystarczające i osada została zalana. Spostrzeżenia dokonane przed dwoma laty dowodzą, że część ludności w pewien czas po powodzi wróciła na dawne śmiecie, osiedlając się na najwyższym, wschodnim skrawku półwyspu, który wystawał nieco ponad podniesione wody jeziora. Mianowicie o 1,80 m ponad dawną drogą okrężną, na podwyższeniu utworzonym przez ziemię, która osunęła się z wnętrza



12. Misa gliniana z ornamentem figuralnym (scena polowania)

wału zniszczonego przez powódź, znalazły się tu dwa ogniska kamienne ponad sobą, wymoszczone gliną, ze skorupami zupełnie podobnymi do najmłodszej ceramiki z osady bagiennej. Dwukrotnie jeszcze później półwysep zaludniał się, a to w młodszym okresie rzymskim i w okresie wczesnohistorycznym, w którym korzystano z niego znowu dla celów obronnych, jak świadczy dzisiejsza ludowa jego nazwa „Grodzisko“, poświadczona zresztą w dokumencie z r. 1781. Nie odbudowano jednak wówczas całego grodu, lecz zadowolono się wzniesieniem u nasady półwyspu wału, który uniemożliwiał dostęp od strony lądu. Ponieważ na półwyspie znalazła się także zapinka (fibula) z okresu wędrówek ludów i ponieważ ceramika wczesnohistoryczna ma częściowo charakter bardzo wczesny, tak że można ją cofnąć wstecz aż do VI—VII w. po Chr., nie jest wykluczone, że od późnego okresu rzymskiego poczynając półwysep zamieszkały był bez przerw aż do początku czasów historycznych. Owo późniejsze zaludnienie, od jakiegoś III do

XI w. po Chr., poświadczają liczne znaleziska; jest między nimi również duża ilość rzeczy ciekawych i cennych naukowo, m. i. wśród zabytków wczesno-histerycznych — jeden ciężarek do wagi do ważenia srebra, ostrogi inkrustowane srebrem, srebrny paciorek z ornamentyką filigranową, grot strzały wschodniego typu i liczne wyroby kościane z ornamentyką plecionkową i inną.



15. Rekonstrukcja części północno-wschodniej grodu. Rysował K. T. Prausmüller z Poznania

Najcenniejszym jednak wynikiem czteroletnich badań jest ogromne pogłębienie naszych wiadomości o życiu i kulturze naszych przodków we wczesnym okresie żelaznym. Domy dość przestronne i solidnie zbudowane oraz wspomniane wyżej pokrótce rozmaite zabytki ruchome świadczą o tym, że stosunki mieszkaniowe nie przedstawiały się wcale gorzej, niż w wielu współczesnych naszych wsiach, szczególnie na wschodzie Polski, a ogólny poziom życia był dość wysoki. Mamy tu przed sobą ludność chłopską, od wieków osiadłą na roli, wśród której żyją rozmaici rzemieślnicy-specjaliści. W chwili niebezpieczeństwa ludność ta potrafiła się zdobyć na zbiorowy wysiłek w celu wspólnej obrony, podporządkowała się jednej woli naczelnej i pod jej kierunkiem stworzyła niezwykle planowo założone osiedle obronne, którego nie powstydziliby się nowoczesny urbanista (ryc. 13). Badania biskupińskie wykazały dalej, że sposób budowy „na łątkę”, według niektórych naszych ludoznawców uważany za stosunkowo niedawną zdobycz, był w Wielkopolsce znany już przed 25 wiekami, a istnienie podobnych budowli łątkowych w najbliższym sąsiedztwie osady bagiennej, m. i. w dzisiejszej wsi Biskupinie i w pobliskich Godawach (również nad brzegiem jeziora biskupińskiego), zdaje się wskazywać na przetrwanie budownictwa tego rodzaju przez przeciąg dwudziestu pięciu wieków. Na poparcie tego przypuszczenia przytoczyć możemy fakt, że dom z wczesnego średniowiecza, budowany w tejże technice, odkryto w Wielkopolsce w Kcyni w ogrodzie prof. Czochralskiego; dalej w Ostrowie pod Gębicami, w pow. mogileńskim, stwierdzono podobną budowlę z XVII w., a na wzgórzu Lecha w Gnieźnie wznosi się budynek gospodarczy podobnie budowany, z wyciętą na belce datą wzniesienia w 1790 r. Poza Wielkopolską zaś stwierdzono podobną technikę budowlaną np. w Grodnie w czasie przeszłorocznych badań na Górze Zamkowej. Ten fakt nie jest bez znaczenia dla zagadnienia przynależności etnicznej kultury „łuży-

kiej“ i razem z wielu innymi spostrzeżeniami umacnia stanowisko uczonych, uważających kulturę tę za słowiańską.

Od początku badań w Biskupinie zajmowało nas zagadnienie utrwalenia przynajmniej części osady bagiennej i zachowania jej dla potomności. Jednakże dopiero w roku ubiegłym udało się przeprowadzić doświadczenie, które może rozwiąże tę sprawę. Mianowicie po wielu nieudanych próbach konserwacji pokryto jeden dom i część konstrukcyj obronnych warstwą parafiny, izolującą drzewo od wpływów atmosferycznych, a zatem zapobiegając wysychaniu i rozkruszaniu go przez słońce. O ile ta próba się powiedzie, to zastosujemy ją do większej przestrzeni osady, mimo że jest to sposób dość drogi. Dotychczas zadawałamy się zalewaniem odkrytej części osady na okres zimowej przerwy w pracy wodą, którą pompuje się z jeziora. Jest to możliwe dzięki zbudowaniu w r. 1936 tamy, do 150 m długiej, która odcięła kawałek jeziora (ryc. 4) i umożliwiła nam podniesienie wody w wykopie powyżej poziomu jeziora. Dla uzmysłowienia publiczności, zwiedzającej licznie wykopaliska, pierwotnego wyglądu osady, zbudowano w latach 1936 i 1937 dwa domy, odtwarzające rozmianami, kształtem i techniką wiernie domy osady bagiennej (ryc. 10), poza tym zrekonstruowano część wału obronnego (ryc. 5) i falochronu, oraz kawałek ulicy okrężnej i dwóch ulic poprzecznych. W jednym z tych domów pomieszczono stałą wystawę najciekawszychabytków wykopanych na półwyspie biskupińskim, drugi ma służyć dla pomieszczenia wykopalisk z okolicy oraz darów i depozytów ofiarowanych przez zwiedzających. Badania w Biskupinie będą prowadzone nadal w roku bieżącym i następnych latach w celu odkrycia całego obszaru, zajętego ongiś przez osadę, i dostarczą niewątpliwie jeszcze niejednej niespodzianki.

LA CIVILISATION DE BISKUPIN

• RÉSUMÉ

Le village de Biskupin situé au Nord-Ouest de la Pologne, dans une contrée riche en lacs, est connu maintenant grâce aux fouilles de l'Institut préhistorique de l'Université de Poznań (fig. 1) sous la direction de l'auteur. Les fouilles faites aux cours des trois dernières années ont eu pour but de mettre au jour un village fortifié préhistorique bâti sur une presqu'île du lac de Biskupin au premier âge du fer, entre 700 et 400 avant J. C., et abandonné par ses habitants à la suite de l'élévation du niveau des eaux lacustres. Dans ces conditions le village fut recouvert d'une couche de terre épaisse. Cette couverture nous a conservé les parties inférieures des maisons et des fortifications en bois, les rues et les brise-vagues (fig. 2).

Les habitants autochtones de Biskupin appartenaient à une population agricole, ancêtre des Slaves actuels, qui nous a laissé de grandes nécropoles à incinération du type „lusacien“. Sous la menace des invasions venues du Nord c'est à dire de la Poméranie, probablement des populations prébaltes, la population indigène était obligée de se défendre en élevant des enceintes fortifiées en terre et en bois. La presqu'île de Biskupin entourée de trois côtés par l'eau du lac, séparée de la terre ferme par une zone de marécages, a été fortifiée par un rempart en bois rempli de terre battue (fig. 3 et 5). Pour protéger la terre ferme contre l'action du lac on a enfoncé en dehors du rempart plusieurs rangs de pilotis (fig. 6). À l'intérieur de ces fortifications se trouvait un village peuplé d'environ 100 maisons, construit à la surface du marais sur une couche de fascines de bouleau (fig. 13). On a dégagé

jusqu' aujourd'hui huit rues parallèles, dirigées de l'ouest à l'est et reliées par une rue demi-circulaire adossée au rempart, établies sur des poutres de chêne (fig. 4). Le long des rues s'allongaient des rangs de maisons en bois qui se touchaient par leur côté le plus étroit, avec l'entrée orientée toujours vers le sud (fig. 10). Les maisons étaient généralement composées de deux pièces en comprenant une chambre principale et un vestibule; dans quelques cas elles étaient composées de trois pièces. À droite de l'entrée, dans la pièce principale, se trouvait un foyer circulaire ou quadrangulaire, formé de pierres et recouvert d'une couche d'argile (fig. 7). Toutes les maisons appartenaient au même type de construction à piliers. Aux quatre coins on enfonçait des piliers en bois de pin, creusés sur presque toute leur longueur de deux rainures disposées à angle droit. Ces piliers étaient traversés dans leur partie inférieure par des barres en bois transversales qui les empêchaient de s'enfoncer dans le sol marécageux. Dans l'intervalle de ces piliers angulaires on enfonçait des madriers, le plus souvent de chêne, munis de deux rainures opposées. Entre ces madriers et les piliers angulaires on introduisait dans les rainures verticales des poutrelles ou des planches épaisses disposées horizontalement les unes au-dessus des autres. Dans certaines maisons on peut encore voir trois de ces planches disposées l'une au dessus de l'autre (fig. 8). On a retrouvé des exemples de (fig. 9) portes. Les dimensions des maisons étaient semblables: longueur 8,80—9,60 m, largeur 7,85—8,70 m. (fig. 8).

Quoique le caractère militaire et défensif de Biskupin soit clair, le village était habité aussi par une population agricole et ouvrière. La couche protectrice de sable et de vase lacustre a conservé une quantité très considérable de maints objets mobiliers; des instruments divers, des ornements, des armes utilisées par les habitants du village submergé, et même certains meubles comme la partie inférieure d'une espèce de lit en bois découvert dans l'une des cabanes. Outre une énorme quantité d'ustensiles d'argile, conservés en général sous forme de fragments, on a trouvé de nombreux instruments en fer, en corne, en os, en pierre, en bronze, en verre et en ambre. Parmi les objets les plus précieux on peut citer une roue formée d'un disque en bois plein, première découverte de ce genre au Nord des Alpes, un essieu de voiture en chêne, et une sorte de claie faite de bois entrelacé, utilisée certainement comme porte de cabane (fig. 9). De nombreux grains de céréales carbonisés (froment, orge, millet) et des fibres de lin attestent le caractère agricole de la population de Biskupin à l'âge du fer; elle pratiquait de même différentes industries, comme la céramique, le charronnage, la charpenterie (fig. 11), l'art du forgeron, le tissage et la fonte des métaux. Des moules en argile, destinés à la fonte de colliers, des épingles et d'autres objets en bronze montrent en effet que les habitants de notre village pratiquaient la métallurgie. D'autre part, l'énorme quantité des os d'animaux découverts dans le village, prouve le grand rôle que jouait l'élevage du bétail, tandis que la chasse et la pêche étaient des métiers secondaires. Quant à la céramique elle paraît spécialisée; outre une céramique ordinaire, on voit d'autres types à décoration peinte ou incrustée (fig. 12).

Le commerce de Biskupin avec des pays même éloignés est attesté par plusieurs objets étrangers, donc importés. Citons par exemple un ornement de cheval, travail scythe de l'Ukraine; une pendeloque en bronze importée des Alpes orientales ou de l'Italie; des perles en verre bleu de l'Égypte; des perles en ambre venant de la Mer Baltique, et le bronze lui-même importé de Transylvanie ou des Alpes orientales. Les perles égyptiennes permettent de fixer l'âge du village en chiffres définis puisque nous connaissons leur époque en Égypte.

Les pendeloques en formes d'amulettes jettent une lumière sur les croyances religieuses de la population de Biskupin, dont la nécropole se trouvait sur la rive Nord-Ouest du lac. Le rempart le plus ancien et le plus avancé vers le Nord fut presque complètement détruit par l'eau.

Quant à l'histoire du village notons que de nombreuses cabanes portent des traces de reconstruction. Ces maisons ont été plusieurs fois brûlées, d'autres fois elles furent ruinées

par les inondations. Le rempart devait être reconstruit lui aussi deux fois. On réduisit l'espace entouré par le premier rempart; on établit le premier brise-lames, et c'est seulement sous sa protection qu'on procéda à l'érection du deuxième rempart. Quand celui-ci fut en partie détruit par un incendie, on le remplaça en partie par un troisième. Malgré toutes ces mesures de précaution, le niveau de l'eau du lac s'éleva à un tel point que les habitants de l'établissement furent contraints d'abandonner leur village. Celui-ci fut recouvert par les eaux qui déposèrent leurs sédiments en détruisant les parties supérieures des constructions mais en préservant leurs parties inférieures pour plus de deux mille ans.

Mais une partie de la population est revenue après l'inondation en s'établissant sur les points les plus élevés de la presqu'île notamment sur la partie orientale qui ne fut pas totalement inondée. On a trouvé dans cette partie deux foyers en pierre et en argile. Dans les temps postérieurs la presqu'île a été habitée encore deux fois, c'est-à-dire à l'époque romaine récente et à l'époque protohistorique. Mais on reconstruisit seulement une partie du village en élevant un rempart qui défendait l'accès au village du côté de la terre ferme. Il est même probable que l'occupation du village a été continue depuis l'époque romaine tardive jusqu'aux débuts de la période historique puisque on a retrouvé une fibule de l'époque de la migration des peuples et puisque la céramique protohistorique apparaît partiellement très ancienne. Cette occupation de Biskupin du III^e jusqu'au XI^e siècle est attestée par plusieurs trouvailles, dont quelques unes très intéressantes, comme par exemple un poids, des épérons incrustés d'argent, etc.

Le résultat le plus important des fouilles de ces quatre années est constitué par la connaissance très approfondie de la vie de nos ancêtres de l'âge de fer ancien. Les indigènes de Biskupin étaient une population paysanne, parmi laquelle vivaient des artisans spécialistes. En cas de danger cette population savait coordonner ses efforts individuels. Disons aussi qu'il paraît que la technique spéciale de la construction en bois constatée à Biskupin (fig. 8 et 10) a été maintenue jusqu'aux temps contemporains, ce qui semble n'être pas un fait sans valeur pour l'attribution ethnique de la civilisation „lusacienne“, notamment pour son caractère slave.

Quant à la préservation du site de Biskupin nous avons, après plusieurs insuccès, recouvert une seule maison et une partie de constructions de fortification, d'une couche de parafine. Nous allons voir le résultat de ce procédé. D'autre part, nous recouvrons d'eau chaque année la partie dégagée du village pour le préserver contre les rigueurs de l'hiver.

Les fouilles de Biskupin seront continuées cette année et les années suivantes dans le but de découvrir tout le terrain du site qui occupe une superficie d'environ 25 mille mètres carrés dont seulement sept mille ont été mis au jour jusqu'à présent.

ANTIKE ELEMENTE IM BACCHUS MICHELANGELOS UND IN SEINEN DARSTELLUNGEN DES DAVID

von

Karolina LANCKORŃSKA (Lwów)

Das Problem: Michelangelo und die Antike ist oft und eingehend behandelt worden¹. Wenn es hier wieder einmal an Einzelproblemen betrachtet wird, so geschieht es deshalb, weil wir glauben — die Beziehungen der hier besprochenen drei Werke Michelangelos zur Antike seien reichhaltiger und teilweise auch andersartig — als wie bisher erwähnt worden ist.

Wir wissen heute, dass es im Werke Michelangelos keine Kopien oder Entlehnungen nach der Antike gibt und geben kann. Der antiken Kunst scheint es in der Renaissance ähnlich ergangen zu sein, wie der lateinischen Sprache. Beide erlebten eine grossartige Wiedergeburt, aber Italiens grösste Dichter schrieben nicht lateinisch und seine grössten Künstler ahmten antike Werke nicht nach. Die beiden geistigen und künstlerischen Strömungen, die antikisch-imitative und die neue, schöpferische, laufen in Literatur und Kunst nebeneinander her und berühren sich manchenmal. Die zweite schöpft zeitweise aus der ersten — durch die ihr der Zutritt zu einer der Hauptquellen ihrer Inspiration — der Antike erleichtert wird.

Der Genius Michelangelos wendet sich in seiner Jugend den ihm innerlich verwandten Elementen in der eigenen toskanischen Tradition und in der Antike zu. Es entstehen Werke, in denen wir die verschiedenen Anknüpfungspunkte an die Antike näher zu definieren vermögen. Zu diesen gehören der Bacchus und die beiden erhaltenen Darstellungen des David.

¹ Die wichtigsten jüngsten Bearbeitungen sind: Johannes Wilde, Eine Studie Michelangelos nach der Antike (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz IV) und Karl von Tolnai, Michelangelo-Studien (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1953).



1. Michelangelo, Bacchus. Florenz, Bargello

I. Bacchus

„..... messer Jacopo Galli, gentil huomo Romano et di bello ingegno gli fece fare in casa sua un Bacco di marmo di palmi dieci, la cui forma et aspetto corrisponde in ogni parte al intentione delli scrittori antichi: La faccia lieta et gli occhi biechi et lascivi, quali sogliono essere quelli che souerchiamente dal'amor del vino son presi. Ha nella destra una tazza in guisa d'un che voglia bere, ad essa re-mirando come quel che prende piacere di quel liquore di ch'egli è stato inuentore; per il quale rispetto ha cinto il capo d'una ghirlanda di viti..... Cola mano (sinistra) tiene un grappolo d'uua, qual un satiretto, che à piè di lui è posto,



2. Marten van Heemskerck, Hof der Casa Galli.

furtiuamente si magna, allegro e snello, che mostra circa sette anni, come il Bacco diciotto¹ (Abb. 1).

Die Geschichte des Werkes ist bekannt. Es wurde für Jacopo Galli 1498 geschaffen, stand dann im Hofe der Casa Galli in Rom, wurde 1572 von den Medici gekauft² und nach Florenz gebracht, wo es heute im Bargello steht. Die Zeichnung von Heemskerck³, welche 1532—35 entstand (Abb. 2) und den Hof der Casa Galli mit dem Bacchus darstellt, belehrt uns klar über den Zweck der Bestellung. Es handelte sich um eine Gartenstatue, die mit den Antiken, welche Michelangelo Gastfreund besass, harmonisieren sollte⁴.

Wie unantik in ihren Formen — wie gotisch querciesk die Statue ist, hat Tolnai⁵ ausgesprochen. Es soll hier auch nicht die formale, sondern die thematische Seite des Problems noch einmal besprochen werden.

Wenn auch, wie Tolnai aus Theophrast beweist, antike Schriftsteller sich gegen die Darstellung des

¹ Condivi, Vita di M. A. Buonarrotti, (ed. Frey, Ausgewählte Biographien Vasaris. II, Berlin 1887, S. 40. f.).

² P. G. Hübner, Le statue di Roma (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana II, Leipzig 1912, S. 100).

³ Ch. Hülsen u. H. Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Berlin 1913, T. 74.

⁴ Das Werk galt im XVI Jahrh. vielfach als antik (Vgl. K. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Bd. I. S. 46).

⁵ a. a. O. S. 107.



3. Bacchus mit dem jungen Satyr. Rom, Vatican, Museo Chiaramonti

trunkenen Bacchus aussprachen, so kommt dieses Thema doch sehr häufig in der statuarieschen Kunst der Antike vor¹. Als Beispiele mögen die Gruppen mit dem Satyr im Thermenmuseum und im Museo Chiaramonti des Vatikans dienen² (Abb. 3).

Die Tatsache, dass der Satyr den Gott stützt, beweist zur Genüge, dass Bacchus im trunkenen Zustande dargestellt ist. Freilich, „schwankend und taumelnd“ hat die Antike niemals Bacchus dargestellt, die Schranken der Würde konnte sie in einer Götterstatue nicht überschreiten. Der Rausch des Bacchus war in der Antike Ausdruck der Gottbegeisterung, das Erniedrigende bringt erst die Renaissance in das Thema³, weil sie aus der Weihstatue eine Dekoration macht. Der religiöse Inhalt, den die Antike niemals vergass, existiert hier nicht. Das dekorative Moment, der Zweck der eine klassische Atmosphäre um sich verbreiten wollenden Gartenstatue war entscheidend.

Ganz anders, wie in den bisher erwähnten antiken Werken, behandelt Michelangelo den Satyr (Abb. 4). Dort tritt er als helfender Begleiter auf, während wir bei Michelangelo einen Schelm sehen, der dem Gott recht respektlos die Trauben wegfrisst. Das Motiv des traubenessenden Satyrs steht aber auch in engem Zusammenhang mit der Antike. In der Villa Albani befindet sich eine Bacchusstatue mit einem Rebstock. Unten steht ein kleiner lachender Satyr, dem ein Eros zu einer Weintraube verhilft, nach der er gierig greift (Abb. 5—6). Das Stück ist alter Besitz der Familie Albani, kann daher auch in der Renaissance bekannt gewesen sein, vielleicht hat es auch nicht nur den einen Vertreter des Typus gegeben.

Michelangelo entwickelt das Thema weiter, inhaltlich und formal. Während an der römischen Statue der naschende Satyr die Traube vom Rebstock nimmt, stiehlt er sie hier dem Gotte, und tritt dadurch in unmittelbare Beziehung zu ihm. Bacchus merkt den Betrug nicht, wodurch sein berauschter Zustand eine neuerliche Betonung erfährt. Formal widerstrebt es Michelangelo, den Satyr in nicht menschlichen Proportionen neben Bacchus zu stellen, wie es die Antike getan. In der Villa Albani ist der kleine Satyr dem Gotte beigegeben, wie im Mittelalter der Kaiser neben Katharina von Alexandrien dargestellt ist. Der Typus Chiaramonti bildet zwar das Thema zu einer Gruppe aus, lässt jedoch den erwachsenen Satyr viel kleiner, nicht formal gleichgestellt

¹ Vgl. die entgegengesetzte Meinung bei Tolnai a. a. O.

² Bereits von Wickhoff erwähnt (Mitteilungen des Österreichischen Institutes für Geschichtsforschung 1882).

³ Die Rolle, die Bacchus in der Literatur der Renaissance (vgl. Tolnai) und bei Michelangelo spielt, gab die Antike dem Silen (Den Hinweis verdanke ich Prof. L. Curtius).



4. Michelangelo. Bacchus. Detail



3. Bacchus mit dem Satyr und Eroten. Rom, Villa Albani

Tradition zu einem Ganzen, welches wenige Jahre später seine schöpferische Vollendung an der Decke der Sistina finden sollte¹.

II. David

David war im Mittelalter meistens als der königliche Sänger, der gottbegeisterte Psalmist dargestellt worden. Das XV. Jahrhundert betonte an David den Helden, den Jüngling, dessen unglaubliche Tat ein ganzes Volk gerettet hat. Der Darstellung dieser Tat selbst war man aus ästhetischen Gründen meist (Ghiberti bildet hier eine Ausnahme) aus dem Wege gegangen. Die Nebeneinanderstellung eines Knaben und eines Riesen widerstrebte

¹ Denselben Widerspruch oder vielmehr dieselbe Vereinung klassischer und eigener Tradition betont noch einmal jene berühmte an antikem Brauch gemahnende Signatur, die quer über die Brust der Mater Pietatis läuft. Die antiken Bildhauer unterschrieben aber nur auf den Sockeln ihrer Statuen, während der 23 jährige den Namen und Herkunft auf solcher Stelle einmeißelt, die souveränen Rechte der schöpferischen Individualität in nie gekannter und nie wiederholter Form proklamiert.

neben Bacchus erscheinen. Michelangelos Satyr ist vermenschlicht in den Proportionen, dem ästhetischen Empfinden der Renaissance entsprechend. Um ihn jedoch dem Bacchus unterzuordnen, ist er als Kind dargestellt — *che mostra circa sette anni* — sagt Condivi, dem, wie man aus dieser Erwähnung sieht, die neuartige Darstellungsweise aufgefallen war.

So ist alles thematische an dieser Statue antik. Der trunkene weinlaubgekrönte Gott mit der erhobenen Schale in der Hand, mit dem Pantherfell und dem traubenessenden Satyr. Dennoch ist das Werk völlig unantik in Form und Gehalt.

Der Bacchus bildet das genau entsprechende Gegenstück zur gleichzeitig entstandenen Pietà von S. Peter, welche thematisch ganz christlich gotisch, gehaltlich aber, statt einer Mater Dolorosa die höchste Darstellung der über jeden Schmerz erhabenen antiken Ananke bedeutet, welche die Renaissance kennt. Ebenso antik in ihrem Gehalt ist die Darstellung Christi, dessen Antlitz und Körper keine Spur von Schmerz oder Leiden zeigt. Beide Werke schliessen formal das fünfzehnte Jahrhundert ab. Dies gilt vom Bacchus, der zum letzten Mal auf die quercieske Tradition zurückgreift, ebenso wie von der Pietà in ihrer Annäherung an Leonardo. Thematisch und gehaltlich verschmelzen in beiden Werken antike und italienische

dem Proportionsgefühl der Renaissance. So haben Donatello und Verrocchio formal und gehalten in ganz verschiedener, thematisch in ganz ähnlicher Weise den Heldenknaben nach der Tat dargestellt. Nur der Kopf des Riesen wurde zu Füßen des Siegers als Trophäe niedergelegt. So war auch der Bronzedavid gedacht, den Pierre de Rohan im Jahre 1501 bei Michelangelo bestellte.

Den Jüngling vor der Tat, wohl fähig die Tat zu vollbringen aus eigener Kraft, nicht wie bisher, als Werkzeug Gottes, dessen Allmacht durch die Kraftlosigkeit des Kindes noch wunderbarer erschienen war, stellt Michelangelo Marmordavid dar (Abb. 7). Dass hier Kraft im physischen und geistigen Sinne, als *vis* und *virtus* gemeint ist, spricht das Antlitz des Helden deutlich aus. Ein Teil des ungeheuren Erfolges, den das Werk in Florenz hatte, kann wohl darauf zurückgeführt werden, dass es dasselbe Bewusstsein ausdrückte, welches in jenem geschichtlichen Augenblick Italien erfüllte, das Bewusstsein von menschlicher Geisteskraft und der Steigerung menschlicher Möglichkeiten¹.

Die Frage nach dem Verhältnis des David zur antiken Kunst ist bereits von der Mitwelt erörtert worden. Vasari meint das Werk übertriffe den Marforio, den Tiber, den Nil oder die Rossebändiger. Dass das Werk aber inhaltliche und formale Zusammenhänge mit Herkulesdarstellungen aufweist, hat erst Tolnai scharfsinnig nachgewiesen². Es will uns jedoch scheinen, als seien diese Zusammenhänge noch weit reichhaltiger und enger, als dies bisher beachtet wurde. In formaler Beziehung weisen zahlreiche Herkulesfiguren dasselbe Standmotiv auf, mit weit nach der Seite weggestrecktem Spielbein. Als Beispiel möge eine Skulptur im Palazzo Giustiniani dienen³ (Abb. 8). Auf diese Tatsache, also wohl nicht nur auf den Zustand des einst von Agostino di Duccio verhaueenen Riesenblocks wird das „Loch zwischen den Beinen“ des Marmordavid zurückzuführen sein⁴.



6. Satyr, Detail zu Abb. 5.
Aufnahme d. Deutschen Archäologischen Instituts, Rom

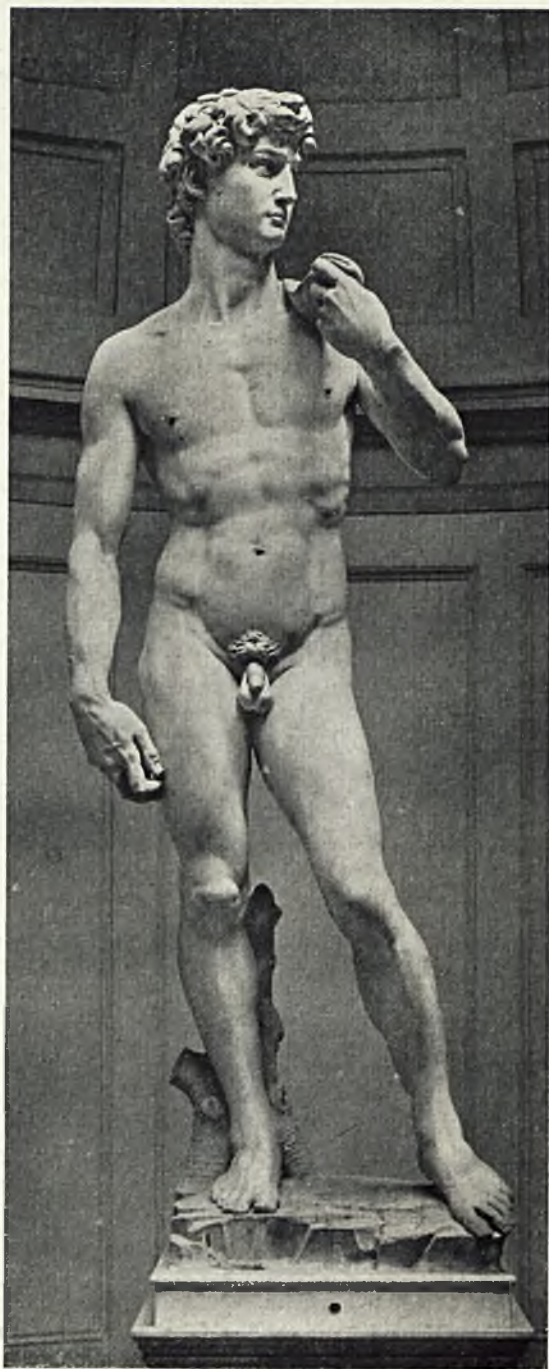
¹ Es sei nur beiläufig daran erinnert, dass die *Oratio de hominis dignitate* des Pico della Mirandola wenige Jahre früher entstanden ist.

² A. a. O. S. 108 f.

³ Ebenso könnten u. a. die vergoldeten Kolossalfiguren im Vatikan und im Thermenmuseum angeführt werden. Bertoldos Bronzenstatuette des Herkules in Berlin greift auch auf dieses Standmotiv zurück. Wilde (a. a. O.) führt die Stellung des Marmordavid auf die Magdalena in Duccios *Maestà* zurück und leitet es über Giovanni Pisano aus der Antike ab. Es ist wohl möglich, dass es sich bei Michelangelo um eine doppelte Anknüpfung an die Antike (auf direktem und indirektem Wege) handeln kann.

⁴ Von diesem Loch spricht schon Vasari (Frey S. 49).

Inhaltlich war, wie wir wissen, die Gegenüberstellung des David und Herkules als Tugendhelden der biblischen und klassischen Tradition dem Mittelalter geläufig. Sie erschienen beide als Löwenbezwinger, als siegreiche Kämpfer gegen das Böse. Auch das Quattrocento stellt sie zusammen¹. Eine besondere Rolle spielt diese Tatsache in der Geschichte der Entstehung und der Aufstellung des Marmordavid². Wir wissen, dass der „Gigant“ den Agostino di Duccio im Jahre 1464 aus dem Marmorblock hauen sollte, den später



7. Michelangelo, David. Florenz, Academia

Michelangelo bekam, nicht Agostinos erster „Gigant“ für den florentiner Dom war. 1463 war bei ihm ein anderer „gughante overo Erhole.... in forma et maniera di profeta“³ aus gebranntem Ziegel bestellt und von ihm geliefert worden. Der zweite Gigant diesmal aus Marmor⁴ wird 1501, vor Michelangelo mit der Sache zu tun hat, als „vocato Davit“⁵ bezeichnet. Wir sehen also die Gegenüberstellung Herkules-David schon am gotischen Projekt, als die Giganten unter die Kuppel auf die „tribunette“ gestellt werden sollten.

Aus den oben zitierten Worten „un gughante overo Erhole in forma et maniera di profeta“ ersehen wir, dass jener erste Herkules-Gigant des Agostino einen Prophetenmantel trug, denn anders ist die „forma et maniera di profeta“ nicht zu erklären. Aus einem späteren Dokument der Domopera erfahren wir auch etwas über das Aussehen des zweiten Giganten Agostinos, des Marmordavid. Der Vertrag vom 16. VIII. 1501 nach dem Michelangelo der Block übergeben wird⁶, trägt folgende Randbemerkung: „Incepit dictus Michelangelus laborare et sculpere dictum gigantem die 13 settembris quamquam prius

¹ Z. B. Antonio Federighi, vgl. H. Kaufmann, Donatello, Berlin 1933, S. 175. Vgl. auch E. Panofsky, Herkules am Scheidewege (Studien der Bibliothek Warburg XVIII, Berlin 1930, passim). Die Ähnlichkeit in thematischer und formaler Beziehung zwischen den zwei Bronzestatuetten Pollajuolos in Neapel (David) und in Berlin (Herkules) gehört auch hierher.

² C. Neumann, Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504 (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, 1916, S. 1–27).

³ Vgl. Neumann a. a. O. und G. Poggi, Il duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione etc. (Italienische Forschungen herausgeg. von Kunsthistorischem Institut in Florenz II, Berlino 1909) n. 457, S. 80.

⁴ Poggi, n. 441, S. 81.

⁵ Poggi, n. 448, S. 85.

⁶ Poggi, n. 419, S. 85.

videlicet die 9 eiusdem uno vel duobus ictibus scarpelli substulisset quoddam nodum quem (sic) habebat in pectore...“¹. Ein Knoten auf der Brust der abozzierten Statue kann nichts anderes gewesen sein, als ein Mantelknoten wie ihn z. B. Donatellos Marmordavid im Bargello², oder sein heiliger Georg tragen. Agostinos Marmordavid war also bekleidet, ebenso wie sein früherer Herkules-Gigant. Die Feststellung gibt der Frage nach der Beziehung von Michelangelos Werk zur Antike einen neuen Aspekt. Neumann hat nachgewiesen, dass die Dimensionen des Blocks ein Werk der Gotik sind, und seither gilt Vasaris Vergleich des Werkes mit den römischen Kolossalstatuen als falsch. Die Beziehung Michelangelos zur Antike in diesem Werk und zugleich dessen absolute Neuheit für die Renaissance liegt nicht in den Dimensionen, das ist richtig, sie liegt aber in der Nacktheit der Riesenfigur und insofern ist Vasaris Vergleich berechtigt.

Als der Marmordavid im Jahre 1504 endlich nach langen Beratungen vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt wurde, entstand sogleich das Projekt eines Gegenstückes — Herkules. Mehrmals war Michelangelo nahe daran dieses Werk zu schaffen². Seit 1534 steht an dieser Stelle der Herkules und Kakus des Bandinelli. Noch einmal sehen wir in diesem Projekt den Gedanken an die alte Gegenüberstellung David-Herkules aufleben, diesmal schon mit politischem Beigeschmack. Den Herkules führt die Stadt Florenz im Siegel und Vasari spricht vom David Michelangelos, als ob er für den Platz vor dem Rathaus, der schliesslich für ihn gewählt wurde, von vorhinein mit politischer Bedeutung bestimmt gewesen sei³:

„Michelagnolo (fatto un modello di cera, finse in quello) per la insegna del palazzo un Davit giovane con una frombola in mano. Acciochè si come egli aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla“⁴.

¹ Der ursprünglich für denselben hohen Standort unter der Kuppel bestellt worden war und dann wohl wegen zu kleiner Dimensionen wieder heruntergenommen wurde (vgl. Neumann).

² H. Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen, II, S. 288 f. f. — Vasari-Milanesi, Vita des Bandinelli, VI, S. 148.

³ Neumann a. a. O. S. 7.

⁴ ed. Frey, S. 49—50.



8. Hercules. Rom, Palazzo Giustiniani



9. Michelangelo, David und Goliath. Rom, Vatican, Capella Sistina

er richtet noch mühsam den Oberkörper ein wenig auf, indem er sich auf seine Hände stützt und den Kopf zum Gegner wendet. David hat sein rechtes Bein über Goliath's Rücken geworfen, scheint fast auf ihm zu reiten. Seine Linke fasst den Gegner beim Haar, während die Rechte hoch über seinem Haupt das Messer schwingt, mit dem er dem Feind den Kopf abhauen will.

Das Problem einen Riesen und einen Knaben in eine Gruppe zu schliessen, hat Michelangelo gelöst, indem er den Goliath fast liegend darstellte. Dies hat vor



10. Ghiberti, David und Goliath, Ausschnitt. Florenz, Battistero, Porta del Paradiso

Die Entwicklung vom religiös-moralischen zum politischen, von der Gotik zur Renaissance tritt an einer solchen Umdeutung besonders greifbar zu Tage.

Als Michelangelo wenige Jahre später an der sixtinischen Decke seinen dritten David schuf, stellte er die Tat selbst, die Tötung des Goliath dar (Abb. 9).

Der Riese liegt, von Davids Schleuder getroffen, zu Boden,

er richtet noch mühsam den Oberkörper ein wenig auf, indem er sich auf seine Hände stützt und den Kopf zum Gegner wendet. Dies hat vor ihm Ghiberti auf einem Relief der Porta del Paradiso getan (Abb. 10)¹, wo wir neben dem liegenden Riesen den kleinen David sehen, der im Begriffe ist dem Feinde den Kopf abzusägen. Michelangelo entwickelt den Gedanken des Ghiberti weiter und findet eine Lösung, durch welche die bei Ghiberti störende Disproportion zwischen den zwei Figuren behoben wird. Er lässt Goliath in starker Verkürzung erscheinen und stellt David über ihn dar, wie

¹ Thode, Michelangelo, Bd. I, S. 582. — E. Steinmann, Sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 290.

auf einem Tier. Auch die Art, wie sich der Sterbende auf Händen und Füßen aufstützt, verleiht der Gestalt ein fast tierisches Aussehen. Das Gesicht ist abgewendet, so tritt das Menschliche noch mehr zurück und das Hässliche des Anblicks riesenhafter, verzerrter Züge wird vermieden.

Der Sieg des jungen Dawid wird aber schon durch seine Stellung auf dem Rücken des Gegners ausgedrückt. Dieses Motiv ist antik. Die Art, wie die zwei Figuren in eine Gruppe zusammengeschlossen sind, ist formal der antiken Tiertötung sehr verwandt. Herkules wird ähnlich dargestellt vor allem aber der den Stier tötende Mithras¹. Diese Darstellung ist in so viel Exemplaren bekannt, dass hier nur der Mithras des Lateranmuseums (Abb. 11) als beliebiges Beispiel dienen möge.



11. Mithras. Rom, Museo Laterano

Die Renaissance scheint Mithras als Erlösergott nicht gekannt zu haben, sie hielt ihn für Herkules. Ein grosses Mithrasrelief (heute im Louvre) befand sich im XVI. Jahrhundert auf dem Kapitol, wurde aber nicht als Mithras erkannt². Auf dem Grabmal des Kardinals von Portugal (gest. 1459) in San Miniato befindet sich ein Relief (Abb. 12), welches kürzlich als mithräische Darstellung erkannt worden ist³. Die Tatsache, dass auf der fast getreuen Wiederholung des Grabmals in Neapel (Monte Oliveto) an derselben Stelle Herkules mit der Hydra dargestellt ist, beweist mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass Mithras-Soter unbekannt war, sonst wäre seine Darstellung in der Wiederholung von Monte Oliveto beibehalten worden.

Dem David und Goliath an der Decke der Sistina stellte Michelangelo die Judith mit Holofernes gegenüber. Seit dem Mittelalter treten diese bei-

¹ Freilich das antike Motiv des Kniens auf dem Unterlegenen mit einem Knie ist hier noch nicht voll entwickelt. Erst in den späteren Fassungen der Gruppe (K. Frey, Michelangelo Zeichnungen, T. 67 und 157) ist es ganz deutlich. (Wen die Kämpferpaare darstellen mögen, ist hier gleichgültig, es handelt sich nur um die formal Lösung. Ich möchte glauben, dass doch am ehesten Herkules und Kakus gemeint seien.

² Vgl. F. Saxl, Mithras, Berlin 1931, S. 108 F. Das letzte Wort der Aufschrift auf dem Relief: Deo Soli Invicto Mitre wurde Altere gelesen.

³ Saxl, a. a. O.



12. San Miniato, Grabmal des Kardinals von Portugal, Detail

den als Fortitudo und Humilitas auf¹. Als Personifizierung der Fortitudo galt aber ebenso David, wie Herkules².

Dass Michelangelo, bei der Darstellung des Sieges Davids über Goliath, das Motiv der antiken Tiertötung verwandte, welches er wohl in Unkenntnis des Mithräischen Kultus auf Herkules zurückleitete, hat an sich nichts Erstaunliches. Es ist nur ein anderer Ausdruck dessen, was die alternierende Gleichstellung der Propheten und Sybillen an derselben Stelle bedeutet: die Antike war als Vorgeschichte des Christentums dem Alten Testament gleichgeordnet, so wird auch David dem vermeintlichen Herkules formal angeglichen.

Wir sehen, antike Elemente sind allen hier besprochenen Werken Michelangelos immanent, wenn sie auch stets nur eine Komponente, und nicht immer die wichtigste, liefern. Sie sind untereinander keineswegs gleichgeartet. Beim Bacchus ist es Thema und Ikonographie, bei den Darstellungen des David die formale Angleichung an Herkules — an das alte inhaltliche Gegenüber. Die Antike war Michelangelo eben ein immer gegenwärtiges hohes Gut, in ihrer Ganzheit fremd, in einzelnen Elementen inhaltlicher oder formaler Art unendlich kongenial und daher für eigene schöpferische Erfindung stets verwendbar, um mit ihr in die Schranken zu treten.

STRESZCZENIE

PIERWIASTKI ANTYCZNE W BACHUSIE I W DAWIDZIE MICHAŁA-ANIOŁA

Rozprawa niniejsza pragnie wykazać, co jest antycznego w trzech dziełach Michała-Anioła, w Bachusie, w posągu marmurowym Dawida, oraz we fresku przedstawiającym Dawida z Goliatem. Bachus, w swych formach gotycki, wzoruje się ikonograficznie na posągach antycznych. Na szczególną uwagę zasługuje porównanie satyra obok Bachusa u Michała-Anioła (ryc. 4) z satyrem na posągu antycznym w willi Albani (ryc. 6).

Dawid w swej postawie przypomina starożytne posągi Herkulesa (por. ryc. 7 i 8). Nie jest to może podobieństwo przypadkowe, gdyż już w wiekach średnich przeciwstawiano sobie obu tych bohaterów, uważając ich za personifikacje cnoty męstwa: „fortitudo“.

Michał-Anioł, przedstawiając ponownie Dawida na fresku w Sykstyńskiej kaplicy (ryc. 9), wybrał tym razem moment samego zwycięstwa nad Goliatem i nawiązał formalnie do grupy antycznej Mitrasa z bykiem (ryc. 11), którego renesans (ryc. 12), w nieznamości kultu Mitry, uważał również za Herkulesa.

W omówionych dziełach Michała Anioła przejawia się jego stosunek do sztuki antycznej w sposób coraz to inny. W Bacchusie nawiązuje do antycznych elementów ikonograficznych, przedstawiając zaś Dawida, zbliża się do formalnych rozwiązań posągów Herkulesa lub Mitry, którego identyfikuje z Herkulesem.

Pierwiastki zatem antyczne w twórczości Michała Anioła są tylko jedną i to nie zawsze najważniejszą częścią składową. Uprzytamniał on sobie bowiem całą wielkość antyku, który jako całość był dlań czymś obcym, w swych jednak poszczególnych motywach ikonograficznych lub formalnych czymś nieskończenie kongenialnym i dla własnej twórczości przydatnym, a więc i nie wymagającym przeciwstawiania się mu.

¹ Vgl. Kaufmann a. a. O. S. 167 f. f., wo dies ausführlich behandelt wird. David tritt auch als Vorläufer Christi auf: „Mystice David id est Christus, qui Goliath, id est Diabolum superavit“, während in Judith die Offenbarung des Sieges am Kreuz verkündet wird.

² Vgl. Tolnai a. a. O.

LE BON SERVITEUR

par

René SAULNIER et Henri van der ZEE (Paris)

L'Image populaire charme d'abord les yeux; ce fut là son but primitif: égayer le foyer des petites gens en y apportant le rayon de soleil de sa délicieuse harmonie de couleurs, vibrante et chaude, dont l'Imagier savait jouer le plus souvent avec un singulier bonheur, une étonnante adresse. Ce qui frappe dans toute collection de ces vieilles images, c'est la recherche décorative, principalement par l'heureux mariage des teintes.

Dans la récente Exposition „Potiers et imagiers de France“¹ où se déroulait pour la première fois une importante manifestation réunissant l'imagerie et la céramique populaires, ce fut, dès l'abord l'impression qui saisit les non-initiés, un peu étonnés de ce charme artistique imprévu. Et l'on comprend la joie de ceux qui, autrefois, avaient choisi pour quelques sous dans l'échoppe du marchand, ou dans la balle du colporteur, l'image éclatante, qu'ils épinglaient sur les murs de leur modeste demeure.

Mais l'Imagerie nous retient aussi par tout ce qu'elle révèle, à ceux qui savent la regarder, de la vie du peuple d'autrefois, de sa gaité insouciant, de sa pensée, de son coeur — de son âme en un mot.

Le Dominotier² inventait rarement; il prenait son bien où il le trouvait, un peu partout: dans les oeuvres des Maîtres, qu'il avait admirés: tableaux, miniatures, vitraux, gravures... Mais ce qui est remarquable, c'est qu'à sa copie, il savait imprimer un caractère d'une personnalité indéniable, en faisant, par exemple, d'une plate estampe de la Rue St.-Jacques³ cette oeuvre forte et originale, dont Champfleury a pu dire qu'elle comportait souvent plus de génie que les quelques deux mille tableaux de maintes expositions de peinture.

N'est-ce pas là une véritable création?

Mais cependant, parfois, il traduisait, comme il les sentait, de premier jet, les poèmes, les chansons, les dictons, les traditions populaires qui l'avaient frappé; c'étaient alors des oeuvres curieuses, pittoresques, reflétant davantage encore l'esprit primesautier et satirique du peuple — la profondeur de son observation.

Aussi est-il toujours intéressant, passionnant même parfois, de remonter aux sources où l'imagier a été puiser son sujet, pour découvrir avec quels éléments il est arrivé à créer son image, glanée de-ci de-là, comme l'abeille butine les fleurs pour composer son miel.

¹ Cette Exposition a été organisée au Louvre (Pavillon de Marsan) en décembre 1937 et janvier 1938 sous les auspices des Département et Musée National d'Arts et Traditions populaires; Mr. P. L. Duchartre était directeur du Comité d'organisation, secondé par Mrs. Fernand Dastarac, pour la céramique; et René Saulnier, pour l'Imagerie populaire. Mme Agnès Humbert, chargée de mission au Musée, y avait apporté son art charmant de la présentation.

² Nom donné autrefois en France à l'artisan qui gravait, imprimait, et coloriait les images populaires.

³ On appelle „Images de la Rue St.-Jacques“, du nom du quartier où elles se fabriquaient surtout, à Paris, des estampes semi-populaires d'abord-gravées sur cuivre, puis lithographiées, coloriées plus ou moins finement, et qui s'adressaient à une clientèle de petits bourgeois. Elles n'avaient pas la sobre et rude beauté des images populaires, mais ne manquaient pas de pittoresque, de charme même, par la naïveté de la composition et des légendes qui les soulevaient. Voir sur ces images l'ouvrage, en préparation de P. L. Duchartre et René Saulnier.

Qu'on nous permette de donner ici un exemple typique de l'intérêt de ces enquêtes, en suivant pas à pas celle à la quelle nous avons été amenés à nous livrer à la suite de la découverte curieuse faite aux archives départementales de Rennes, en 1926, quelques mois

CHANSON NOUVELLE DU VALET A TOUT FAIRE

Sur l'Air: Ceux qui voudront



Se vend à Rennes chez PIERRE BAZIN, rue du Puy du Mesnil

XYLOGRAPHIE D'APRÈS L'ORIGINAL UNIQUE AUX ARCHIVES DE RENNES

PAR H. VAN DER ZÉE

1. Le Bon Serviteur. Image populaire du début du XVIII^e siècle. Fac-similé xylographié d'après l'original par Henri van der Zée

Nous avons cru devoir dans cette citation donner à ces vers l'orthographe moderne, pour la facilité de nos lecteurs qui ne sont pas Français.

Nous donnerons plus loin la clef de cette pittoresque allégorie. En attendant en voici l'explication :

Le Bon Serviteur doit avoir des oreilles d'âne pour bien entendre les ordres de son Maître; des pieds de cerf pour les exécuter rapidement; un groin de pourceau pour accepter

¹ P. L. Duchartre et René Saulnier, Lib. de France, Paris (1926).

² C'est, à ce dernier, que nous devons la documentation relative à cette découverte. Il est l'auteur de charmantes causeries radiophoniques „Rennes il y a 100 ans“ réunies en trois volumes, où il a su mettre à la portée de tous une minutieuse érudition, puisée aux innombrables sources des archives départementales d'Ille-et-Vilaine.

après l'apparition de l'ouvrage „L'Imagerie populaire en France“¹ qui par conséquent n'a pu en faire mention.

La reliure d'un vieux registre paroissial s'étant désagrégé, Mr. B. de la Rogerie, l'éminent archiviste d'alors, et Mr. Henri Jouin², son adjoint, ont extrait du carton qui la composait une image rarissime, absolument inconnue à cette époque, et dont nous sommes heureux de donner ici une reproduction, xylographiée d'après (fig. 1) l'original par Henri Van der Zée, l'un des signataires de cette étude. „Le Bon Serviteur, Chanson nouvelle du Valet à tout faire, sur l'air Ceux qui voudront“. Dix vers, dans le bas de l'image, donnent l'explication de la curieuse allégorie qu'elle représente.

Qui veut servir faisant devoir
Servir son Maître bien et beau,
Oreilles d'âne doit avoir
Pieds de cerf, groin de pourceau.
N'épargner ni sa chair ni sa peau
Et travailler toujours sans feindre
Porter le feu avec l'eau
Lors qu'il est besoin de l'éteindre
Pour bien servir et loyal être
De serviteur on devient Maître.

sans dégoût toutes les nourritures qu'on lui donne. D'une main il tient le feu pour faire bouillir l'eau et sur l'épaule il porte les seaux d'eau pour éteindre le feu.

Autour de l'image de Rennes, se déroule, malheureusement rognée sur les côtés, en raison du format du carton qu'elle composait, une amusante énumération du savoir-faire de ce domestique modèle. D'après le chansonnier il doit être à la fois:

Médecin, apothicaire et chirurgien (adroitement, doucement, bravement). Chandelier et moutardier, serrurier, cordonnier et sellier, boucher, rôtiisseur, tavernier, boulanger et pâtissier, maréchal et charron. Il doit savoir jouer du violon pour faire danser Margoton, Jeanneton, Madelon, Marie et Franchon. Il est fort bon musicien, et les filles l'aiment bien, pour chanter un concert de beaux airs. Il faut aussi qu'il soit tapissier, graveur, orfèvre, bonnetier et pareillement chaudronnier, bahutier, drapier, fripier, coutelier et courtier(?). Bon matelot, il navigue sur les flots, tend les voiles adroitement, promptement à tous les vents. Il est soigneur de vignes, et des meilleurs, tonnelier, armurier, épinglier et aiguillier, cartier, meunier, pelletier, sabotier, galonier...

Il doit en un mot être brave opérateur sur toutes choses, pas menteur comme arracheur de dents ou vendeur d'onguents, ni charlatan, ni patipatan... et quoi encore? ... J'en passe, car beaucoup d'autres qualités ou métiers ont disparu dans la partie rognée de l'image.

Vous pensez qu'un valet si bien doué devait être très demandé; aussi dit-il en terminant: pour

Ceux qui voudraient m'employer
 Mon logis est dans mon quartier
 Vous n'avez qu'à demander
 Sans parler, songer ni penser
 Qui est le valet bien adroit...

Savoureuse nomenclature qui rappelle la boutade de cette femme d'esprit répondant à l'énoncé des qualités exigées d'un domestique: „Si je découvre un homme remplissant toutes ces conditions, je le garderai comme...gendre“.

C'est bien là de l'esprit français et du meilleur.

Cette image se vendait „A Rennes, chez Pierre Bazin, Rue du Puy du Mesnil“. Cette indication nous permet de la dater des premières années du XVIII^e siècle, car cette rue a disparu avec le grand incendie qui détruisit les trois quarts de la ville en 1720. Ce Pierre Bazin exerçait le métier de cartier (fabricant de cartes à jouer) autour de 1713.

L'image est une xylographie assez fruste, taillée d'une pointe sans finesse, mais d'un accent ferme et nettement populaire. Le coloris est un peu descendu par le temps, mais à l'origine les bleus, les rouges et les jaunes devaient s'apparenter avec les belles couleurs des images bretonnes.

Telle qu'elle est, c'est une pièce intéressante à plus d'un titre. Elle révèle que le Cartier Pierre Bazin a aussi édité des images, ce que l'on ne savait pas, mais ce qui confirme une fois de plus que bien souvent les fabricants de cartes à jouer furent aussi des dominotiers. Et cela se comprend, puisque chez les uns et les autres les procédés étaient identiques: gravures largement taillées dans une planche de poirier, impression au froton ou à la presse à vis de bois, coloriage au patron (ce qu'on appelle aujourd'hui le pochoir).

Elle montre aussi la disparition d'innombrables images, dont on n'a plus trouvé de trace, et qu'un hasard seul amène au jour.

Mais elle soulève un autre problème, celui du thème du „Bon Serviteur“. Il ne s'agit pas de la chanson, qui n'est qu'une amusante nomenclature, se retrouvant parfois dans les chansons populaires, dans le genre de celle de „L'Homme sans pareil“ et „La Fille savante“ citées dans l'ouvrage de Ch. Nisard¹.

Elles se chantaient sur l'air: J'arrive à pied de ma province. C'est un peu le même rythme et la même formule.

1° L'Homme Sans Pareil
 Je me nomme Sans Pareil,
 Dans l'monde ici-bas²
 C'est moi qui conduit le soleil
 J'suis de tout état.
 J'suis graveur, marchand d'brioches,
 Et j'fais des sabots.
 J'suis tourneur, fondeur de cloches
 Et j'vends du coco.
 J'racommod' la faïence
 Je suis accoucheur,
 Je fournis dans la finance,
 J'suis même décrotteur.
 Je montre l'écriture
 Et j'fais les couteaux,
 Je suis peintre en miniature
 Et j'ferre les chevaux. Etc...

2° La Fille Savante
 Dans Paris un homme se vante
 D'faire tous les états,
 Moi, j'suis bien aussi savante
 Sans faire d'embarras
 S'il sait faire des brioches,
 Mieux qu'un pâtissier,
 Moi, je fais mieux les galoches
 Que les sabotiers
 J'suis modiste et couturière
 J'garde les enfants
 Puis je vends à la barrière
 Des oeufs trois d'six blancs
 Je suis bonne giletère
 Pour les jeunes gens
 Puis excellente portière
 Pour fair'les cancans ... etc.

¹ Ch. Nisard, Les chansons populaires, Dentu, Paris 1867, t. II, p. 227.

² Nous attirons l'attention du lecteur qui ne connaît que le français classique, sur les élipSES, fréquentes dans les chansons populaires en France. Il comprendra de lui-même que „J'suis“ est mis pour „Je suis“; „L'monde“ pour „Le monde“ etc.

C'est amusant; mais autrement pittoresque est, à notre avis, le thème lui-même du Bon Serviteur, et sa savoureuse allégorie si curieusement représentée dans la vieille estampe populaire exhumée de la poussière des archives de Rennes. Malgré les innombrables images qui ont passé sous nos yeux, depuis plus de trente ans, nous ne l'avions jamais rencontré. Quelle pouvait en être l'origine?

Or à partir de cette découverte, une série de hasards nous a menés à travers l'Europe, à la suite de ce Valet modèle.

Dans l'image de Rennes, le costume est très nettement antérieur au XVIII^e siècle, où le nom de l'éditeur nous permet avec certitude de la placer. Ce costume est du XVI^e siècle, ce qui prouve bien que si le tirage est de 1700 à 1720, le bois est beaucoup plus vieux, ou tout au moins avait été copié sur une estampe plus ancienne, ce qui était très fréquent.

Aussi n'avons-nous pas été étonnés, quand, à la suite de l'Exposition „Potiers et imagiers de France“ où figurait le fac-similé de van der Zée, Mr. Jean Adhemar, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de Paris, nous signala une gravure semblable dans la Coll. Hennin¹ (fig. 2). Comme on peut s'en rendre compte en comparant les deux reproductions que

nous donnons, ce n'est pas le même bois qui a servi à imprimer les deux images, les traits ne correspondant pas exactement; mais celle de Rennes a certainement été copiée, et très minutieusement, sur l'autre, plus habile, d'ailleurs.

Le premier examen nous incitait à la placer au milieu du XVI^e siècle. Confirmation nous a été donnée par Mr. Brun, bibliothécaire de la Réserve de la Bibliot. Nationale, le savant spécialiste des éditions de cette époque, qui, avec sa particulière compétence, reconnut dès l'abord, dans la rose de gauche, la marque de Jean Dallier, libraire à Paris, sur le Pont

¹ Vol. XII, p. 16. Cet immense recueil factice appartenant au Cabinet des Estampes, réunit plus de 15.000 gravures sur l'Histoire de France.

LE BON SERVITEUR



2. Le Bon Serviteur. Xylographie anonyme du XVI^e siècle (Coll. Hennin du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris). Dimensions de l'image H. 0,35 L. 0,25

St. Michel, à l'Enseigne de la Rose Blanche, entre 1549 et 1575. De plus le texte lui parut très nettement imité des caractères dits „de civilité“, qui ont été employés à Paris, pour la première fois, par Richard Breton, en 1558. Cette attribution est d'autant plus certaine que ce libraire a édité en 1569, une bizarre image, vrai „Canard“ intitulé: „Le Vray Pourtraict d'un monstre né d'une vache... au village de Bellifontaine...“, qui a quelque parenté de facture avec „Le Bon Serviteur“ et dont un exemplaire se trouve dans le recueil Lestoille¹. On peut donc affirmer que notre image a été éditée par Jean Dallier, à Paris entre 1558 et 1575. Nous ignorons, par contre, le nom du graveur.

Elle apporte la preuve que dès le milieu du XVI^e siècle, ce thème avait été traité en imagerie, et vraisemblablement reproduit souvent par la suite. Dans l'image de Rennes, nous retrouvons une si fidèle copie de la vieille estampe, que le plagiaire a même reproduit la rose, dont il ignorait certainement la signification. Nous connaissons maints exemples de ces plagiats serviles aux détails révélateurs.

Les sujets allégoriques sont fréquents dans les gravures de la Renaissance: nous avons vu au Cabinet des Estampes de nombreuses images représentant des personnages mi-hommes, mi-bêtes; „le portrait de l'Homme de bien“ (qui a un lys dans la bouche, parce que sa langue est diserte, un coeur de lion généreux, un des pieds lourd et fait comme l'ours), „le portrait de l'Homme du temps“ (qui a aussi des oreilles d'âne) etc. Mais ces estampes n'ont aucun rapport avec le thème qui fait l'objet de cette étude.

Comment se fait-il que nous n'ayons jamais rencontré d'autres images que celles que nous avons mentionnées plus haut? Pour les familiers de l'imagerie populaire ce phénomène n'a rien de surprenant, il n'est qu'une preuve de plus du nombre formidable de ces feuilles qui ont disparu sans laisser de traces. Elles étaient épinglées ou collées sur les murs, les revers de portes d'armoires, le manteau de la cheminée, et laissées à la merci des méfaits du soleil, de l'humidité, des mouches et des mains sans douceur des enfants. Quand elles étaient abimées on les jetait pour les remplacer par de plus nouvelles. Tandis que les belles gravures d'artistes étaient soigneusement encadrées, ou conservées dans des cartons, et précieusement transmises de génération en génération. Comment s'étonner après cela de l'extrême rareté de l'image populaire?

Humbles vestiges du passé, miroir charmant de l'âme du peuple d'autrefois, c'est avec une vive émotion, et un peu d'orgueil aussi, que nous avons la conscience de vous avoir sauvés de la destruction, à laquelle vous condamnait le dédain dont vous étiez entourés dans notre jeunesse, en vous classant dans nos collections!

Si nous n'avons rien trouvé d'autre en France, sur ce sujet, par contre nous avons découvert, depuis quelques années déjà, que l'allégorie du Bon Serviteur avait été traitée en Angleterre et en Pologne. Nous avons été mis sur la voie par deux articles du „Wykehamist“, l'organe des élèves de Winchester, où parurent sur ce thème de minutieux renseignements, dans les N^{os} des 19 Mars et 4 Novembre 1924, dont le dernier fait allusion à un autre de 1906. C'est toujours ce hasard au rôle bienfaisant qui vient à l'aide du chercheur!

¹ Bibliothèque Nationale, „Imprimés“ L. a, 25, fol. 45 du Recueil.

Il existe¹ au Collège de Winchester (Hampshire) sur le mur d'un passage près de la cuisine, un tableau (1m×0,80) représentant „The Trusty Servant“ qui n'est autre que notre Bon Serviteur, un peu modernisé (fig. 3). En effet, William Cave, qui sous le règne de Georges III le copia sur une peinture du XVI^e siècle, habilla son personnage, pour faire sa cour au Roi, d'un uniforme Brunswick aux vives couleurs.

Le tableau précédent avait été peint par John Hoskins (1566–1638) élève au Collège de 1579 à 1584, et qui avait été „sergeant at law“ en 1623. C'est pendant son séjour à l'École qu'il exécuta ce portrait, qui datait donc de la fin du XVI^e siècle, alors que le Bon Serviteur du Cabinet des Estampes est certainement plus ancien.

Hoskins non seulement était peintre, mais encore poète et bon latiniste, et l'allégorie de Winchester est soulignée de quelques vers latins ne manquant pas d'une élégante concision qu'apprécieront certainement les Polonais qui nous liront, et pour lesquels la langue de Virgile n'a pas de secret.

Effigiem servi si vis spectare probati
 Quisquis es haec oculos pascat imago tuos
 Porcinum os quocumque cibo jejunia sedat
 Haec sera concilium ne fluat arcta premit
 Dat patientem asinus dominis jurgantibus aurem
 Cervus habet celeres ire, redire pedes
 Loeva docet multum tot rebus onusta laborem
 Vestis munditiem dextera aperta fidem
 Accinctus gladio clipeo munitus et inde
 Vel se vel dominum, quo tueatur habet.

¹ Ces documents nous ont été communiqués par l'éminent égyptologue le Dr J. Sottas, secrétaire perpétuel de l'Académie de Marine, ainsi qu'une lettre à lui adressée par Mr. Herbert Chitty, le savant conservateur des Archives du célèbre Collège, et l'auteur de ces articles, qui a bien voulu, dans cette lettre, donner de nouvelles précisions. Nous tenons à les remercier, car sans eux nous aurions pu ignorer ce curieux rayonnement de notre Bon Serviteur, et de cela nous leur sommes très reconnaissants. Merci aussi, pour ses précieux renseignements, à Mr. Richard Macdonald Lucas, l'auteur de l'intéressant ouvrage „Shakespear's Vital Secret“.



5. Le „Trusty Servant“ (Fidèle Serviteur). Vieille gravure représentant le tableau du Collège de Winchester par William Cave (1809)

Les guides qui fond visiter la célèbre Ecole ne manquent pas de montrer les vers anglais qui sur la peinture avoisinent le texte latin.

A Trusty Servant Portrait Would you see?
 This Emblematic Figure well survey
 The Porker's snout — not nice in diet shews
 The Padlok shut — no secrets hell disclose
 Patient the Ass — his Master's wrath will hear
 Swiftness in Errant — the Staggs Feet declare
 Loaded his Left Hand — apt to labour saith
 The Vest — his Neatness; Open hand his Faith
 Girt with his Sword — His Shield upon his Arm,
 Himself et Master Hell protect from Harm.

Quant à nous, nous ne pouvons résister au plaisir de les traduire ainsi:

Voudriez-vous voir un portrait du fidèle Serviteur?
 Considérez attentivement cette figure allégorique:
 Le groin de porc le montre peu difficile sur la nourriture;
 Grâce au cadenas fermé, il ne révélera pas les secrets.
 Patient comme l'âne, il subira la colère de son maître;
 Les pieds de cerf garantissent sa célérité dans les commissions
 Les instruments de sa main gauche décèlent son habileté au travail
 L'habit, sa propreté, sa main droite ouverte sa fidélité;
 Avec l'épée à la ceinture, et le bouclier au bras,
 Il protégera son maître et lui-même de tout danger.

Ce „Trusty Servant“ où nous reconnaissons les traits caractéristiques de notre „Bon Serviteur“, est si populaire parmi les élèves et les anciens étudiants du Collège, que son portrait est reproduit à des milliers d'exemplaires sur des cendriers de porcelaine, ou en cartes postales et gravures de toute sorte, dans lesquelles figurent aussi les vers latins et anglais. „L'Official Guide“, publié par la Municipalité de Winchester, indique l'itinéraire qui permet au visiteur d'aller saluer le célèbre portrait dont les élèves sont si fiers (fig. 4).

En résumé la forme anglaise de ce thème est assez sensiblement postérieure à notre vieille image française. Et notons, en passant, que c'est dans un milieu intellectuel que nous le trouvons, alors que les estampes de la Bibliothèque Nationale et des archives de Rennes sont d'un accent autrement populaire. Cependant il est indéniable que la source d'inspiration est identique.

Mais si le „Bon Serviteur“ a franchi la Manche, nous le retrouvons aussi à l'autre bout de l'Europe, dans le Musée Lubomirski, de Lwów (Pologne) où il est devenu: „Wizerunek Sługi Wiernego“ l'Image du Fidèle Serviteur (fig. 5).

Grâce à l'inépuisable complaisance de nos amis polonais, nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs une reproduction de cette très curieuse image avec la traduction très exacte du texte. Si la source d'inspiration en est la même que pour les autres „Bons

Serviteurs“, elle se présente d'une pittoresque façon, en scènes superposées, singulièrement évocatrices de la vie polonaise à la campagne au milieu de XVII^e siècle (elle est datée de 1655).

Gravée sur bois, d'une pointe candide, qui ne manque pas cependant d'une certaine habileté, c'est une curieuse estampe, signée M. K., initiales qui jusqu'ici ont gardé leur secret. Le coloris est vigoureux: le bleu, le carmin, le rouge, le jaune, le rose (presque violet) et le vert y composent une chaude harmonie de couleurs. Quelques légendes soulignent les traits principaux de la composition en en faisant ressortir toute la saveur (fig. 6).

Les Polonais qui nous liront se reporteront à la reproduction de l'image, mais pour les autres nous croyons devoir en transcrire la traduction:

„L'Image du fidèle Serviteur“

Au-dessus de la tête du Maître, sur les tables de la Loi, on peut lire: „La loi divine est la crainte du Seigneur“, et au-dessous „Ayez-la devant les yeux“ Sous la main du Serviteur recevant la bourse et les clefs: „Vous rendrez compte de votre administration“. Devant le groin: „Taisez-vous ou parlez peu“. Au-dessus des oreilles d'âne: „Ecoutez beaucoup“. Sur la poitrine: „Serviteur selon le coeur“. Sur le papier qu'il tient à la main: „Faites votre service suivant la règle“.

Tout en haut de l'image, le graveur a cru devoir nous prévenir que le petit bâtiment orné d'ailes était un „moulin“. A droite le mur qui domine le maître porte cette inscription: „O Serviteur fidèle, entrez dans la joie de votre Seigneur“. Sur la table derrière le valet agenouillé s'empilent des pièces de monnaie: „Voici cinq talents que vous m'avez confiés“. Et au-dessus: „Voici cinq talents que je vous rends“.

Toutes ces inscriptions constituent un programme, presque un portrait. Elles sont sûrement inspirées de la Parole évangélique des talents confiés aux serviteurs,



†. Peinture du „Trusty Servant“ (Le fidèle Serviteur) du Collège de Winchester. Gravure extraite du „Official Guide“ publié par la Municipalité de Winchester

ainsi que le texte qui se déroule en deux colonnes, sous l'image. Mais le sujet principal, la figure allégorique du Bon Serviteur a été puisée aux mêmes sources que les estampes françaises et le tableau de Winchester.

Comme dans ce dernier le texte de l'image polonaise commence aussi par des vers latins.

Si vis servire tria sunt, quae mente tenebis:
Non divinabis, cave murmur, et esto fidelis.

Le reste du texte, en polonais, est imprimé en caractères gothiques. Ce sont de charitables conseils au maître, de saines recommandations au serviteur. La place nous manque



5. „L'image du fidèle serviteur“. Xylographie populaire de 1655. Original au Musée Lubomirski, Lwów (Pologne). Dimensions de la carte H 0,38 (celle de l'image 0,21). L 0,29

de scènes de la vie des champs, l'estampe du Serviteur Fidèle est représentée d'une façon plus spécifiquement évangélique, tandis que l'image française est traitée d'un point de vue tout humoristique; nous dirions, si nous ne craignons d'employer un mot d'argot: pris à la blague.

**De ton fait: sil en dit du mal
Il n'ya homme sur la terre
Qui te prenne propos final.
C'celuy qui Deult faire de besoier
Seruant son maistre bien et beau
Dreilles dasne doit auoir
Pieds de cers/et groing de porceau
Nespargner sa chair ne sa peau
Besongner tousiours sans soy faindre
Porter le feu avec leau
Sil est besoing pour le deffaindre.
C'Par oreilles dasne sentend
Quil fault ouyr et escouter
Et se son maistre est mal content
Ne dice mot/et le doubter
En ses parolles adioufter
Foy:et faire son mandement
Nul ne te Douloira hois bouter
Se tu as cest entendement.
C'Par groing de porceau ie Dueil dire
Quelque viande quoy te baille
Tu en doibs ton ventre remplir
Sans grumeler Daille que Daille
Tel que on l'aporte si le taille
Sans auoir la pance gourmande
Ne prens point garde a la mengaille
Je suis raison qui te commande.
C'Doute ton groing feure par tout
Pour sentir sil ya que faire
Par ce point tu Viendras a bout
De cela que tu Deuls par faire
Son tence a toy il te fault taire**

7. Une page du „Chateau du Labour“ de Pierre Gringore, donnant la description des attributs du „Bon Serviteur“. Photographiée sur l'exemplaire de Mars 1500 (édition de Pierre Pigouchet) appartenant à la Bibliothèque Nationale de Paris

Certains érudits polonais ont pu croire que ce thème populaire était d'origine allemande. Mais grâce aux mêmes articles du Wykehamist nous sommes en mesure de prouver que la source de tous ces „Bons Serviteurs“ est bien française, et nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs le fac-similé d'une page bien probante du „Chateau du Labour“, de Pierre Gringore, 1475—1538 (fig. 7). Cette photographie a été prise pour nous sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Paris, de l'édition imprimée en caractères gothiques par Philippe Pigouchet et „achevée le dernier jour de Mars de l'an Mil cinq cens pour Simon Vostre, libraire demourant à Paris en la rue neuve Nostre Dame à l'enseigne Saint Jehan L'évangéliste“. Le nom de l'auteur Gringore figure en acrostiche au recto du dernier feuillet¹.

Cette page est la preuve matérielle du bien fondé de notre thèse.

Sous une forme allégorique, si répandue dans la littérature de la Renaissance, se révèle un esprit humoristique parfois bien amusant, dans cet ouvrage savoureux, véritable recueil de conseils pour tous les métiers, plein d'aperçus pittoresques, dont le chapitre du Bon Serviteur est peut-être le plus savoureux. Nous trouvons au milieu des conseils donnés par Dame Raison, les traits communs à tous les portraits du fidèle Valet, que nous avons rencontrés en Europe.

Nous ne pouvons malheureusement pas citer de longs passages de ce poème charmant, mais il est nécessaire d'en donner quelques strophes, qui viennent à l'appui de notre thèse. Nous

espérons que le lecteur y prendra quelque plaisir. Il nous a paru bon de conserver au texte l'orthographe originale; elle ajoute à la saveur de la citation.

Sil advient par necessité
Que tu te mettes en service
A quelque homme dauctorité
Seigneur, marchand ou de iustice,
Garde toi bien de te monstren nice,
Ne paresseux, entens-tu bien.

¹ Bibliothèque Nationale: Res. Ye No 1.331. Il y a dans la même Bibliothèque d'autres éditions de cet ouvrage celle-ci est la plus ancienne.

Sil te repret de quelque vice,
Endure, ne luy repons rien.

.
Celuy qui veult faire debvoir
Servant son Maistre bien et beau
Oreilles dasne doibt avoir
Piedz de cerf et groing de porceau
Nespargner sa chair ne sa peau
Besongner tousiours Sans soy faindre
Porter le feu avec leau
Sil est besoing pour le destaindre.

Ce sont, presque textuellement, les vers que nous lisons dans le cartouche entre les jambes du Bon Serviteur français. Voici maintenant les explications des traits caractéristiques de ce portrait:

Par oreilles dasne sentend
Quil fault ouyr et escouter
Et se son Maistre est malcontent
Ne dire mot et le doubter
En ses parolles aiouster
Foy: et faire son mandement.
Nul ne te voudra hors bouter
Se tu as cest entendement.

Par groing de porceau ie vueil dire
Quelque viande qon te baille
Tu en doibs ton ventre remplir
Sans grumeler vaille que vaille
Tel que on la porte si le taille
Sans avoir la pance gourmande
Ne prens point garde à la mengaille
Je suis raison qui le commande.

Quant au regard des piedz de cerf
Ton Maistre doibvent secourir
Car tu te doibs montrer son serf
Et pour luy ca et la courir
De nuyct et de iour enquerir
Sil luy survient perts et dommaige
Ne labandonner pour mourir
Quand on luy faict aulcun oultraige.

C'est tout l'esprit de cet aimable poème humoristique que nous retrouvons dans les „Bons Serviteurs“ rencontrés en France et dans deux régions européennes si éloignées l'une de l'autre, mais avec l'empreinte du génie national de chacun de ces pays: primesautier,

en France; plein d'humour à froid, en Angleterre; mystique, en Pologne. Il ne faut pas y voir quelque mutuelle copie, mais une seule source d'inspiration commune. Chacun a traduit à sa manière ce qui l'avait frappé dans le pittoresque „Chateau du Labour“, et c'est là un exemple manifeste de l'extraordinaire rayonnement des lettres françaises au XVI^e siècle.

Pierre Gringore (ou Pierre Gringoire, comme il se faisait appeler à la fin de sa vie) très connu dans le milieu des Ecoles par ses „Sotties“ et ses „Moralités“, eut forcément une influence profonde sur les étudiants, de tous temps férus de théâtre. Celui de Gringoire, était le plus souvent une amusante et cinglante satire, où le spectateur mettait volontiers des noms sur les allégories qui masquaient fort mal les personnalités visées: genre de spectacle toujours assuré du succès; le sien fut immense. Aussi toutes ses oeuvres étaient-elles très populaires dans tout ce petit monde qui vivait à l'ombre de la Sorbonne, et où les étrangers étaient en très grand nombre. Rentrés dans leurs pays ils diffusaient largement les enseignements qu'ils avaient reçus tant de l'Université, qu'au dehors, et c'est ce qui explique la vogue considérable qu'eurent hors de France toutes les oeuvres de notre Gringore.

Pour la seule Angleterre, Mr. Herbert Chitty, dit que „le Chateau du Labour“ y fut introduit par A. Barclay dès 1503, puis par Richard Pynson en 1505, par Wynkyn de Worde en 1506—1510, et nous ne citons que les premières¹.

Il en fut ainsi dans presque toute l'Europe.

Avant de terminer, une question se pose. Ce thème d'origine littéraire est-il vraiment populaire? Les images françaises que nous avons décrites plus haut présentent très nettement ce caractère. Quoiqu'ayant sa source dans l'oeuvre du poète, ce sujet paraît bien avoir été traité par un artisan; soit que la vogue immense de l'Oeuvre de Gringore ait eu un écho dans l'imagerie populaire, manifestation dont nous avons tant de fois rencontré des exemples, soit que lui-même ait été chercher dans le peuple l'idée pittoresque du „Bon Serviteur“. En écrivant „Le Livre des Métiers“ n'avait-il pas glané dans les traditions populaires ce qui lui avait paru particulièrement savoureux?

Pour le tableau d'Hoskins, il n'y a évidemment là qu'une pochade d'un étudiant, qui s'est amusé à traduire d'un coup de pinceau humoristique, ce qui l'avait le plus frappé dans le poème. Ce n'est pas une oeuvre populaire, dans le sens que nous donnons à cette épithète, lorsqu'il s'agit de Folklore.

Plus complexe est la question qui se pose à l'occasion de l'image polonaise.

La présence des vers latins qui dominent le texte implique-t-elle, dans ce pays où cette langue est d'un usage très répandu, une culture exceptionnelle, excluant le caractère populaire de l'image? Nous ne le croyons pas. Dans cette xylographie le métier est fruste, la composition primitive et simpliste, résumant, dans des scènes superposées sans souci des règles de la perspective, la vie du serviteur fidèle. S'il est certain que le bois est l'oeuvre d'un artisan, il est possible qu'il en ait copié le texte dans quelque ouvrage, ou mieux qu'il lui ait été donné par le curé du village ou le chapelain du Seigneur.

Tout cela ne lui retire pas son caractère d'image populaire.

¹ Article du *Wykehamist* du 4 Novembre 1924.

Nous avons poursuivi notre enquête sur ce thème dans d'autres pays d'Europe: en Italie, en Hongrie, en Tchéco-Slovaquie, en Allemagne, en Suisse, en Suède, en Norvège, en Danemarck, en Hollande, en Belgique. Le résultat en a été nul jusqu'ici.

En Hongrie, Mr. Turoczi-Trostler Jozsef nous a communiqué une plaquette de lui sur une image populaire hongroise du XVII^e siècle intitulée „Nosce Te Ipsum“, représentant une grotesque figure moitié humaine, moitié animale (Cigogne) et copiée sur une estampe allemande. Mais ce thème n'a aucun rapport avec celui du „Bon Serviteur“.

Le résultat négatif de cette enquête est-il une preuve que ce sujet n'ait pas été abordé dans d'autres pays? Affirmation bien osée. Car, nous l'avons déjà expliqué ici, en matière d'imagerie populaire la rareté de ces feuilles est telle que le hasard joue dans leur découverte un rôle prépondérant. On ne peut donc pas y apporter de dénégation bien absolue. Ce n'est qu'en 1926 que celle de Rennes fut trouvée à la suite de circonstances fortuites. Jusque là qui donc se doutait de l'existence de ce thème, qui cependant, nous en avons la conviction, a dû être courant en France dès le XVI^e siècle? Il y avait bien l'Image du Cabinet des Estampes, mais combien d'historiens ou d'amateurs de gravures, qui la virent en feuilletant la Collection Hennin, y ont attaché quelque importance?

Aussi, maintenant que nous avons attiré l'attention des Folkloristes sur ce thème pittoresque, comptons-nous sur la diffusion considérable que ne peut manquer d'avoir la Revue: „Dawna Sztuka“, pour leur demander de nous aider à compléter notre documentation, en nous prévenant des découvertes qu'ils pourraient faire dans leur pays sur ce sujet. Nous les en remercions d'avance: Chercheurs aidons-nous les uns les autres.

„DOBRY SŁUGA“

STRESZCZENIE

Badania nasze zapoczątkowało ciekawe odkrycie. W Archiwum Departamentalnym w Rennes archiwariusz i jego asystent znaleźli na rozklejonym kartonie oprawy rejestru parafialnego rycinę tak rzadką, że mimo, iż od 50 przeszło lat przesunęły się przez nasze ręce tysiące podobnych, tej nie napotkaliśmy nigdy. Przedstawia ona: „Dobrego Sługę“ a wiersze, umieszczone u dołu, wyjaśniają bliżej znaczenie tego zabawnego obrazka:

„Kto chce służyć, pełniąc obowiązek, służyć swemu panu dobrze i pięknie, winien mieć uszy osła, nogi jelenia, ryj wieprza, nie oszczędzać ni swego ciała, ni swej skóry i pracować zawsze nie oszukując, nosić ogień z wodą, gdy zajdzie potrzeba ugaszenia go. Gdy się służy dobrze i szczerze, ze służącego zostaje się panem“.

A zatem uszy osła mają mu służyć do słuchania rozkazów pana, nogi jelenia do ich szybkiego wykonywania, ryj zaś dowodzi, że w jedzeniu jest on mało wybredny. Rycinę tę można datować na pocz. XVIII w. ze względu na znajdujące się na niej nazwisko fabrykanta kart do gry w Rennes: Piotra Bazin — jednak strój posiada cechy wieku XVI. Nie byliśmy też zdziwieni, gdy nam doniesiono, że w kolekcji Hennin'a w Gabinetcie Rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu znalazła się podobna rycina, której kopią jest z pewnością egzemplarz z Rennes. Gotyckie czcionki napisu na egzemplarzu paryskim są jednym jeszcze dowodem, że pochodzi on z połowy XVI w. Jakież jest pochodzenie tej koncepcji?

Poszukiwania rozpoczęte po Europie pozwoliły nam dzięki dwu artykułom p. Herberta Chitty, które ukazały się w „Wykehamist“, organie uczniów sławnego kolegium w Winchester, odkryć dwa inne ujęcia tego samego pomysłu: w Anglii i w Polsce.

W powyższym kolegium istnieje na ścianie korytarza wiodącego do kuchni obraz, przedstawiający: „The Trusty Servant“, który nie jest niczym innym, jak naszym „Dobrym Sługą“, zanglizowanym i trochę zmodernizowanym. Obraz sam jest dziełem Williama Cave, który go skopiował za czasów Jerzego III (odmładzając jednak strój sługi) z o wiele starszej ryciny Johna Hoskinsa (1566—1638), wykonanej między 1579 a 1584 podczas jego pobytu w tej szkole. Ów Hoskins był nie tylko malarzem, ale także poetą i dobrym latynistą, gdyż wiersze łacińskie, które wyjaśniają tę alegorię, pochodzą od niego i zapewne zachwyca polskiego Czytelnika, który przeczyta je w głównym tekście naszego artykułu.

„Dobry Sługa“ przekroczył więc kanał La Manche. Te same artykuły pozwoliły nam odkryć go w Polsce w formie „Wizerunku Sługi Wiernego“ z r. 1655 w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie. Reprodukujemy tu tę interesującą rycinę, która powtarza motyw przez nas wyżej podany, ujęty jednak w duchu polskiej sztuki ludowej. Napisy, wyjaśniające sceny z życia sługi wiernego, zaczerpnięto z przypowieści Pisma św. o pięciu talentach, postać jednak samego sługi odpowiada zupełnie typowi, który nas interesuje.

Tekst u dołu zaczyna się od słów łacińskich, następnie w wierszach polskich, drukowanych gotykiem, anonimowy poeta przeprowadza w stylu ewangelicznym objaśnienie atrybutów, zdobiących sługę: uszy ośle, nogi jelenie itd.

Te trzy ryciny: francuska, angielska i polska przedstawiają, oczywiście, ten sam temat, zmodyfikowany stosownie do temperamentu każdego z narodów: ujęcie francuskie — impulsywne, angielskie pełne chłodnego humoru, podczas gdy polskie cechuje pewien mistycyzm. Nie należy widzieć w nich wzajemnych kopii, lecz tylko jedno i to samo źródło natchnienia: niemieckie — jak sądzili niektórzy uczeni polscy, francuskie — jak my twierdzimy. Na poparcie naszego twierdzenia reprodukujemy tu jedną stronę bardzo przekonywającą z „Chateau du Labour“ („Zamek Pracy“), dzieła Piotra Gringore, sfotografowaną dla nas w Bibliotece Narodowej w Paryżu z wydania z 1500 r. Na stroniej tej mamy wyszczególnienie wszystkich zalet, którymi winien odznaczać się „Dobry Sługa“, a wiersze te są prawie identyczne z tymi, które umieszczono u nóg osobnika przedstawionego na wyżej wspomnianych rycinach francuskich. Nie ma więc wątpliwości co do źródła natchnienia.

Jest to zarazem przykład dobitny promieniowania wpływów piśmiennictwa francuskiego w XVI w. Piotr Gringore (inaczej Gringoire) był bardzo znany wśród studentów ze swych „Sotties“ i „Moralités“. Wśród nich było wielu cudzoziemców, którzy po powrocie do kraju ojczystego rozprzestrzeniaли szeroko wiedzę, nabytą już to w Sorbonie, już to poza nią; w ten sposób wyjaśnia się niezwykle powodzenie za granicą wszystkich dzieł Gringore'a, czego dowodzą także liczne przekłady obce.

Nie możemy zakończyć naszych rozważań bez rozstrzygnięcia jednej jeszcze kwestii. Czy temat ten, pochodzenia literackiego, jest naprawdę ludowy? Odpowiadamy: tak — jeśli idzie o obie ryciny francuskie; jakkolwiek bowiem ich źródło tkwi w dziele literackim, przedmiot sam został przez rytownika opracowany samodzielnie. Być też może, że albo dzieło Gringore'a znalazło echo w malarstwie ludowym — co było dość częstym zjawiskiem — lub też, że poeta koncepcję „Dobrego Sługi“ zapożyczył z literatury ludowej.

Natomiast, obraz Hoskinsa jest jedynie szkicem studenta, który pendzlem pełnym humoru chciał odtworzyć to, co go ubawiło w dziele Gringore'a. Obraz ten bowiem nie ma charakteru ludowego.

Obraz polski wyszedł na pewne spod rylca rzemieślnika: wykonanie prymitywne, kompozycja prosta dowodzą tego nazbyt wyraźnie. Tekst i wiersze łacińskie mógł rzemieślnikowi podyktować jakiś proboszcz wiejski, lub kapelan, to jednak nie zmienia jego charakteru.

Prowadziliśmy poszukiwania na ten temat we wszystkich krajach Europy, ale na razie bezskutecznie. Nie tracimy jednak nadziei, a Czytelników „Dawnej Sztuki“ prosimy, by zechcieli nam pomóc w tym względzie. Dziękujemy im z góry. Badacze, zechciejmy sobie wzajemnie pomagać!

WARSZAWSKA RZEŻBA KOŚCIELNA Z POŁOWY XVIII WIEKU

napisał

Władysław TATARKIEWICZ (Warszawa)

I

Rzeźby figuralne w drzewie z XVIII wieku liczą się w Polsce na dziesiątki tysięcy. Są to prawie wyłącznie rzeźby kościelne, figury świętych. Po zahamowaniu budownictwa kościelnego w dwóch poprzednich stuleciach nastąpiło nadzwyczajne jego wzmożenie w XVIII a już szczególnie około połowy tego wieku. Wiele czynników złożyło się na to: zarówno brak świątyń, jak wzmożenie ducha religijnego i kościelnego, zarówno wzrost fortun magnackich, jak napływ zakonów i zgromadzeń religijnych. Zdobiono zaś kościoły zarówno nowe jak stare; rzeźbiarz musiał do wszystkich dostarczać krucyfiksów i figur do ambon, a zwłaszcza do ołtarzy. Obowiązującym bowiem składnikiem kościołów były ołtarze, a obowiązującym składnikiem ołtarzy choć trochę bogatszych były wówczas — obok obrazu — figury świętych. Nie tylko w nowszych, ale i w starych kościołach ustawiano ołtarze; tej modernizacji uległy po prostu wszystkie kościoły dawniejszej Rzeczypospolitej. Stąd ta olbrzymia ilość ołtarzy i figur świętych. Niema wręcz bez nich kościoła w Warszawie, Wilnie czy Lwowie, a nie inaczej jest na prowincji.

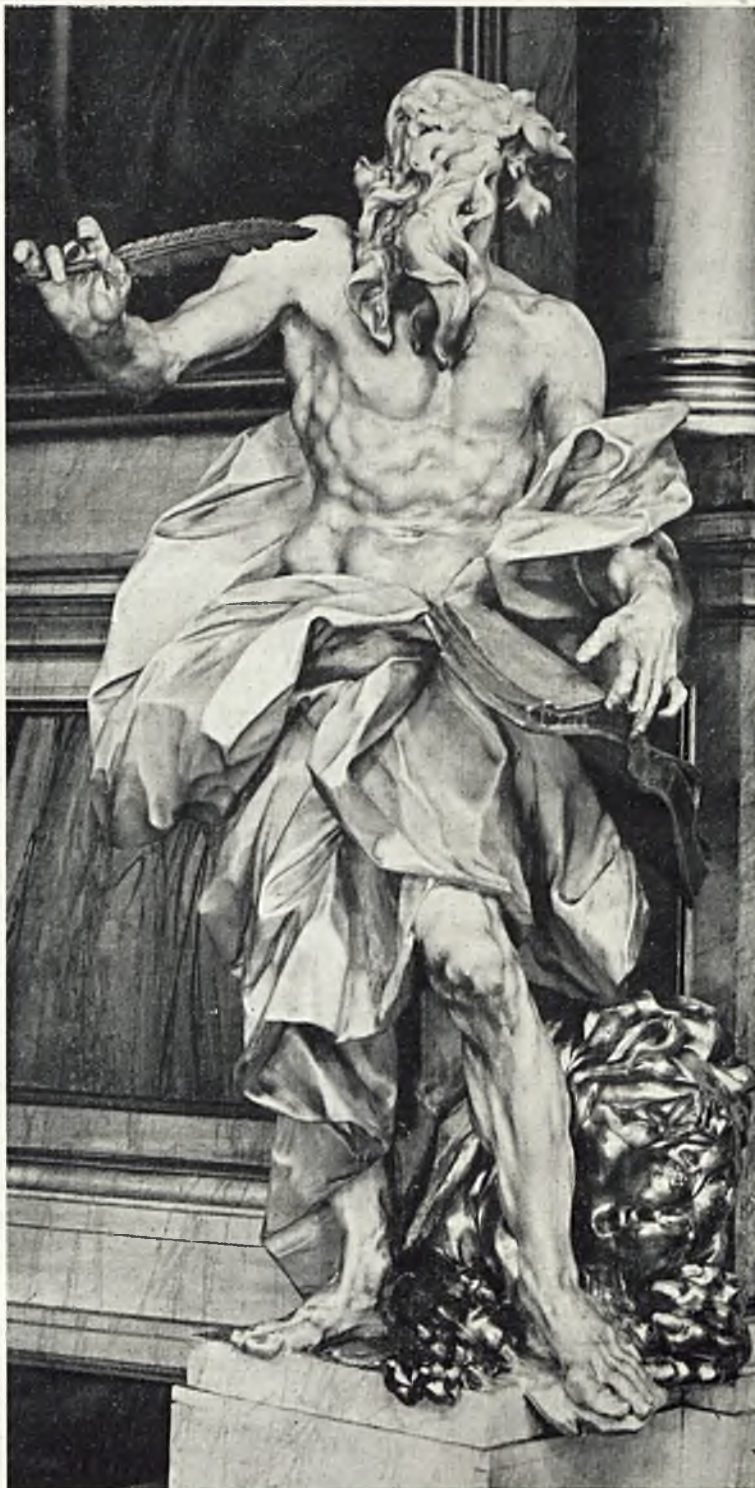
Poziom tych figur nie jest równy. Są między nimi znakomite. Ale ilościowo przeważają słabe, przeciętne, szablonowe. Produkowane w tak wielkiej ilości owe figury kościelne wytworzyły pewien schemat w typie, wyrazie, w geście i technice, od którego wolni byli tylko wyjątkowi majstrowie. Nawet sławne i rzeczywiście znakomite ołtarze wileńskie XVIII w. (św. Jan, św. Katarzyna, Dominikanie, Wizytki i inne), które przez swój połot, bogactwo i fantazję stoją na czele nie tylko polskiej, ale całej ówczesnej produkcji, mają nadzwyczajne zalety architektoniczne, jednak nie rzeźbiarskie; umieszczone w nich figury nie są na ogół wybitne, nie wiele odbiegają od przeciętności i szablonu.

Najznakomitszymi rzeźbami kościelnymi są, jak wiadomo, lwowskie, znajdujące się w samym Lwowie i w szerokim promieniu działalności majstrów lwowskich, po Przemyśl i Leżajsk, Buczacz i Zbaraż. Drewniane figury świętych u Dominikanów lwowskich, w podlwowskich małych kościółkach parafialnych Hodowicy i Nawarii, w Monasterzyskach i Zbarażu stanowią szczyty ówczesnej sztuki. Nie są dziełem jednego wyjątkowego artysty, jak przypuszczano pierwotnie, lecz różnych rzeźbiarzy i różnych warsztatów. Można odróżnić przynajmniej trzy niepospolite indywidualności artystów: Sebastiana Fesingera, twórcy rzeźb u Franciszkanów przemyskich, a zapewne i u Dominikanów lwowskich (którego nazwisko wy dobył A. Bochnak)¹, Antoniego Osińskiego, twórcy pięknych rzeźb w Zbarażu (którego odkrył Z. Hornung)² oraz majstra Pinzla, autora rzeźb lwowskiego św. Jura i kościoła w Monasterzyskach (którego rolę wyjaśnił T. Mańkowski)³. Te dzieła lwowskie stanowią najwyższą miarę epoki.

¹ Adam Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931.

² Zbigniew Hornung, Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia, Warszawa 1937.

³ Tadeusz Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937.



1. Warszawa, Kościół Augustianów. Św. Hieronim, figura w wielkim ołtarzu

skiego S. T. D. p. Karola Baÿ jest wystawiony. Za robotę snycerską razem # 350.

¹ Ciekawości różne... zebrane przez Xiędza Alipiego Niedzielskiego Augustynianina S. T. D. i teŹe Profesora w Warszawie roku 1815, str. LX, rkp. znajdujący się w zliorze prof. J. Michalskiego w Warszawie.

Figurami warszawskimi, choć bardzo licznymi, nie zajmowano się dotychczas; nie zwracano na nie uwagi, jak gdyby nie były jej godne. W przeciwieństwie do Lwowa, gdzie znane są nazwiska nie tylko owych trzech znakomych majstrów, ale też wielu mniej wybitnych, tu nie wypłynęło do niedawna ani jedno nazwisko snycerza. Istotnie, niemało jest po kościołach warszawskich robót słabych. Są jednak lepsze i nawet świetne.

II. Ołtarz Karola Baÿ u Augustianów

Do lepszych dzieł warszawskiego snycerstwa XVIII w. należy wielki ołtarz w kościele św. Marcina, dawniej Augustianów. Reprezentuje on typ wcześniejszy, który panował do lat 40-ych XVIII w.: zdobią go figury duże, ciężkie, masywne, bez wyrafinowania form i ekspresji, jakie miało się pojawić niebawem; są to figury typowo barokowe, jeszcze bez jakiegokolwiek związku z tym, co się w najszerszym znaczeniu nazywa rokokiem.

Możemy wskazać autora tego ołtarza i podać datę jego wykonania. *Silva Rerum* jednego z zakonników¹ podaje informację następującą:

„Ołtarz Wielki w Warszawie u Xięży Augustynianów stolarską robotą i ciesielską do tey naleŹącą Roku 1737 za Przeorstwa X. Mikołaja Wodzińskiego

Malowany i złożony gdzie potrzeba p. Łukasza Szmuglewicza Malarza Roku 1754 za Przerostwa X. Liberata Wolskiego S. T. L. Prow. Wizytat. ...Tegoż Roku to jest Formy dla XX. są malowane kiedy i ołtarz, za co wszystko wziął Malarz Szmuglewicz # 400 Roku 1754¹.

Nazwisko Karola Bay, do ostatnich czasów zupełnie nieznanne, wpływa teraz jednocześnie z dwóch stron. Rachunki budowy kościoła Wizytek w Warszawie, ogłoszone przez S. dr Janinę Kraszewską C. R.¹, wymieniają go również; wskazują nań nawet jako na głównego architekta, kierownika budowy. Kierował całą budową, i to jednej z najwybitniejszych i większych budowli warszawskich XVIII w. Spełniał tam czynności architekta. Tu zaś, w kościele Augustianów miał znów powierzone czynności dekoratora. Z notatki ks. Niedzielskiego wynika bowiem, że wykonał „robotę stolarską i ciesielską“ ołtarza.

Ołtarz jest ogromny, — Bay nie wykonał go sam, podobnie jak nie sam wybudował kościół Wizytek. Był właścicielem warsztatu, wykonującego roboty zarówno architektoniczne, jak i dekoracyjne, stolarskie i snycerskie. Był zapewne projektodawcą a napewno przedsiębiorcą ołtarza augustiańskiego; natomiast ten „architekt“ nie rzeźbił sam: musieli to robić snycerze pracujący w jego warsztacie. A było tych snycerzy wielu: figury ołtarza



2. Warszawa, Kościół Augustianów. Św. Hieronim, widok z boku

¹ S. Janina Kraszewska C. R., Materiały do historii bud wy kościoła SS. Wizytek w Warszawie (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, R. V. nr. 5, 4, Warszawa 1957).

augustiańskiego zbyt różnią się między sobą, by mogły być dziełem tej samej ręki. W szczególności odbija od pozostałych figur wielka postać św. Hieronima (po prawej, na froncie) ujęta w gwałtownym ruchu i gwałtownej ekspresji, o bardzo żywym traktowaniu ciała, zapowiadająca już nową fazę rzeźby XVIII w. (ryc. 1, 2). Snycerze z warsztatu Baya na razie pozostali bezimienni; jednak ustalenie warsztatu, w jakim wykonane zostały rzeźby augustiańskie, daje już pewne oparcie dla atrybucji warszawskich figur drewnianych z wcześniejszej doby XVIII w.

Wielki ołtarz u Augustianów nie należy wszakże do najciekawszych prac snycerskich Warszawy z XVIII wieku. Te pojawiły się nieco później, w następnym dziesięcioleciu.

III. Supraport Jana Jerzego Plierscha u św. Jana

Wśród warszawskich rzeźb kościelnych istnieje grupa prawdziwie wyróżniająca się a bardzo spoista. Należy do niej: 1) supraport w katedrze św. Jana nad drzwiami wiodącymi z prezbiterium do zakrystii, 2) ambony u Augustianów i Dominikanów, 3) kilka figur w ołtarzach bocznych u Dominikanów. Grupa ta obejmuje kilkanaście istotnie wybitnych figur. Supraport u św. Jana, przedstawiający alegorię Czasu (ryc. 3) zawiera — poza zegarem,



3. Warszawa, Kościół św. Jana. Supraport

zodiakiem, chmurami i puttem — dwie figury: Boga Ojca (ryc. 4) i alegoryczną figurę Czasu (ryc. 5). Na dolnym gzymsie ambony u Augustianów (ryc. 7) umieszczone są figury św. Piotra (ryc. 9) i Pawła (ryc. 11); górą zaś św. Augustyn, piorunujący grzechy, uzmysłowione w trzech postaciach starców (ryc. 7, 8). Ambonę Dominikanów (ryc. 12) zdobią również dwie figury siedzące, mianowicie dwaj ewangelści, św. Jan (ryc. 13) i św. Marek (ryc. 14). Z figur ołtarzowych tegoż dłuta u Dominikanów zasługuje na uwagę figura Papieża (ryc. 15).

Do tejże grupy należał Bachus czy Gambrinus, figurka cechowa, będąca przed wojną w posiadaniu zbieracza warszawskiego, W. Kolasińskiego. Zbliża się też do tej grupy wspomniana już wyżej figura św. Hieronima w wielkim ołtarzu kościoła Augustianów (ryc. 1, 2). Jeśli się różni, to może dlatego, że jest to wielka figura stojąca, podczas gdy najtypowsze figury tej grupy — na supraporcie, czy na ambonie — są w pozycji siedzącej i małych rozmiarów. Figur tegoż dłuta może być w Warszawie więcej: tu zestawione zostały te tylko, których łączność nie dopuszcza wątpliwości.

Grupa ta pochodzi ze środka stulecia (ambona Dominikanów nosi datę 1749). Charakterem zaś zbliża się do niektórych znakomitszych figur lwowskich. Wszystkie należące do niej figury, przedstawione są w gwałtownym ruchu; cechuje je silna ekspresja i charakterystyka skrajnie naturalistyczna. Są to figury męskie, przeważnie figury starych brodatych mężczyzn. W szczegółach nadzwyczaj charakterystyczne są profile z wydatnymi nosami przy prosto ściętej dolnej części twarzy — rozwichrzone włosy i brody — ręce o palcach długich i cienkich, najczęściej rozstawionych szeroko i nieregularnie, a zakrzywionych jakby drapieźnie — stopy wąskie i kościaste z długimi palcami — dobitnie przedstawiona muskulatura suchych ramion i nóg — niezwykle chude piersi, głęboko obnażone. Niemniej charakterystyczne dla tej grupy rzeźb jest traktowa-



†. Warszawa, Kościół św. Jana. Supraport, fragment



5. Warszawa, Kościół św. Jana. Czas (fragment supraportu)

nowicie supraportu w katedrze (ryc. 3). Dzieje supraportu zaczęły się w 1744 r., gdy biskup łucki, ks. Franciszek Kobielski oliarował kościołowi św. Jana piękny zegar „cartel”; kapituła uchwaliła wówczas, by po naprawieniu (koszta wyniosły 32 zł.) umieścić go na odpowiednim miejscu. W rok później, powracając do swej uchwały, postanowiła, by umieszczony został nad drzwiami w prezbiterium, po usunięciu obrazu św. Barbary, który wisiał tam poprzednio. Wreszcie, jeszcze w rok później, w czerwcu 1746 r. uchwaliła dać zegarowi ozdobne otoczenie (pro cuius horologii ornamento elegantioris structurae coopertimentum); zaakceptowany został projekt arch. Pleysa (juxta delineationem per nobilem Pleys architectum in papyro datam), a wiceprokuratorowi kapituła powierzyła podpisanie kontraktu z Pleysem i pieczę, by rzecz została wykonana szybko, przed zebraniem się sejmu. W 1746 roku powstał tedy ów niezwykły supraport. Zegar rokokowy, podtrzymywany przez rokokowego putta,

¹ Zob. Aneks na końcu niniejszego artykułu (s. 224).

nie szat, fantazyjne i dekoracyjne; ciężka i gruba materia rozkłada się wielkimi płaszczyznami i załamuje w ostrych kantach; niekiedy zaś, jak w figurze Czasu (ryc. 5) – szczegół to uderzający – jest podbita w górę, jakby pod uderzeniem wiatru. Wszystkie te szczegóły wyróżniają figury tej grupy; ale bardziej jeszcze ogólne ich ujęcie, ich dynamizm i ekspresja, a także mistrzostwo w oddaniu natury, łączące się w szczególny sposób z przesadą i deformacją kształtów. To wszystko wyróżnia figury te z tłumu współczesnych, schematycznych, spokojnych i martwych.

Akta kapituły kościoła św. Jana¹ pozwalają ustalić datę i nazwisko projektodawcy jednej z tych rzeźb, mia-

został otoczony zwojami chmur i okolony tęczą zodiaku; nad chmurami został umieszczony Bóg Ojciec, a w dole Czas — starzec z kosą. To wszystko tematycznie odpowiadało symbolice zegara. Stylowo zaś stworzyło całość bardzo szczególną; było przeniesieniem motywu glorii Boga Ojca, motywu zwykłego w ołtarzu, który jednak jako supraport stanowi niewątpliwie unikat. Rzeźbiarsko najciekawsze są w nim figury Boga Ojca (ryc. 4) i Czasu (ryc. 5). One to najdobitniej łączą utwór ten z całą wspomnianą grupą rzeźb.

Twórca supraportu św. Jana — a przeto i całej grupy — był do niedawna nieznany. Teraz znamy go już dzięki pracy Z. Batowskiego¹. Jest to Jan Jerzy Pliersch, którego nazwisko pisano również Pleys.

Grupa niniejsza niezupełnie jest podobna do innych jego dzieł, archiwalnie stwierdzonych.

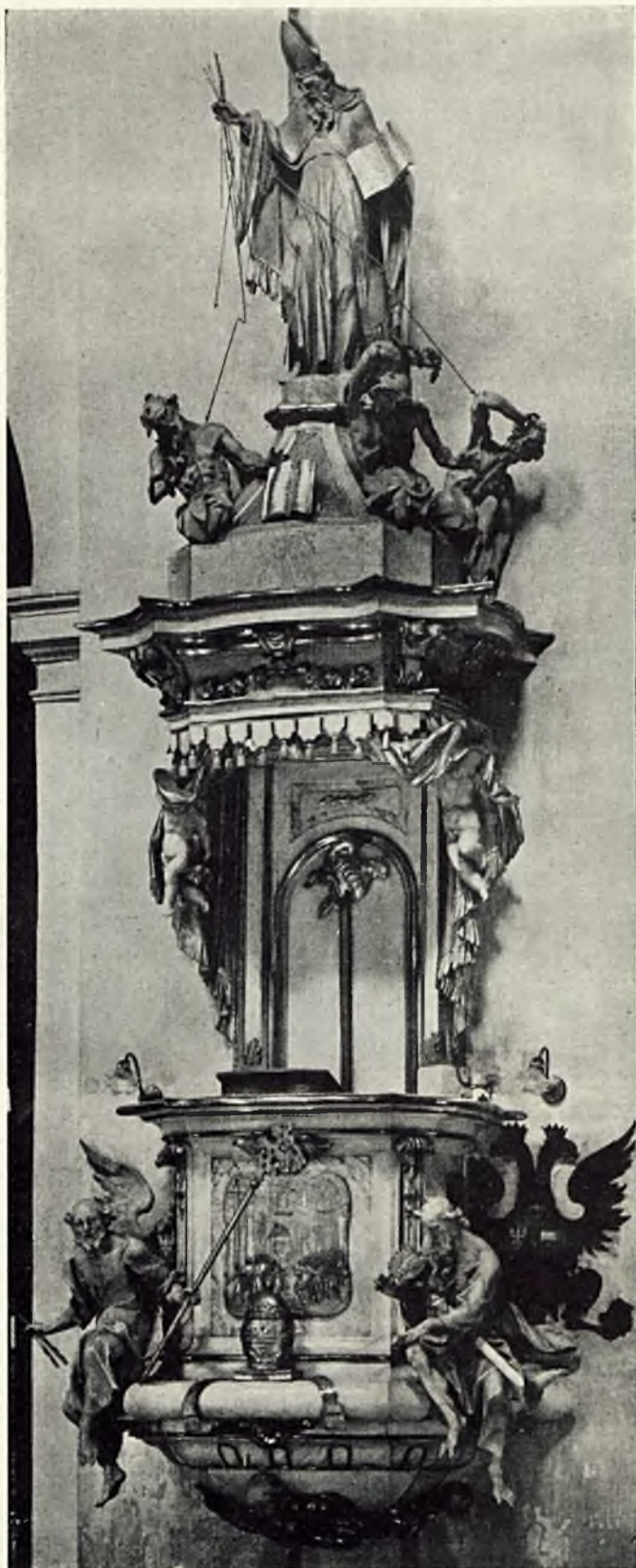
Nic w tym jednak dziwnego. Był to bowiem, podobnie jak K. Bay, kierownik dużego warsztatu, zatrudniającego wielu czeladników. Z warsztatu tego wychodziły prace zarówno świeckie, jak kościelne, zarówno w kamieniu i stiuku, jak w drzewie. Produkcja jego była bardzo rozległa: odkąd Batowski zwrócił nań uwagę, wypłynęły nowe jego dzieła. Porównanie zaś jego dzieł między sobą, choćby przezeń wykonanej ambony Wizytek warszawskich z ambonami Dominikanów (ryc. 12) i Augustianów (ryc. 7) wskazuje, jak różnorodne dzieła wychodziły z tego warsztatu. Prace wychodziły zeń nie tylko do Warszawy: Batowski stwierdził jego dzieła w Łowiczu (w kościele pijarskim), zapewne można mu też przypisać krucyfiks płocki, znajdujący się w tamtejszym kościele poreformackim (ryc. 16). Na pewno należy do tego warsztatu (co może kiedyś będzie potwierdzone archiwalnie) wiele jeszcze rzeźb ołtarzowych Warszawy, a także, jak myślę, rokokowych pomników i tablic grobowych w kościołach warszawskich (w katedrze, u Dominikanów, u Reformatorów) a może i gdzie indziej w miejscowościach leżących w kręgu oddziaływań sztuki warszawskiej. W każdym razie grupa stwierdzona obecnie należy do naczelných dzieł warsztatu.



6. Monasterzyska, Kościół parafialny. Fragment posągu w ołtarzu bocznym

W każdym razie grupa stwierdzona obecnie należy do naczelných dzieł warsztatu.

¹ Zygmunt Batowski, Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca (Sprawozd. Tow. Nauk. Warszawskiego, XXVI, Warszawa 1955).



7. Warszawa, Kościół Augustianów. Ambona

IV. Rzeźby warszawskie a lwowskie, Plersch a Pinzel

Z danych, jakie tu zostały przedstawione, wynikają pewne konsekwencje ogólniejszej natury.

Pierwsza dotyczy spraw organizacyjnych. Dane te stwierdzają łączność organizacyjną ówczesnej produkcji rzeźbiarskiej i architektonicznej: architekt Bay projektował ołtarz, rzeźbiarz Plersch nazywany jest architektem. Tak samo zresztą i w poprzednim pokoleniu architekt Tylman projektował ołtarz kościoła Karmelitów w Warszawie. Inna właściwość ówczesnej produkcji: rzeźby kościelne, figury świętych, wraz z całym ołtarzami i ambonami były projektowane i wykonane w wielostronnych warsztatach. Takimi były właśnie warsztaty Karola Baya i Jana Jerzego Plerscha. Zatrudniały one licznych czeladników; wychodziły z nich prace bardzo różnorodne. Nie może być mowy o tym, by kierownicy warsztatów byli wykonawcami wszystkich tych prac: byli najwyżej projektodawcami. Ponieważ zaś oni dawali swą firmę, jest mało prawdopodobne ujawnienie właściwego wykonawcy.

Druga konsekwencja podanych powyżej faktów jest natury chronologicznej. Oto rzeźby warszawskie, podobne stylem i poziomem do najlepszych lwowskich, są od nich chronologicznie wcześniejsze. Wszak Pinzla figury u św. Jura są z 1759/60 r., jego rzeźby w Monasterzyskach z 1761, starsze rzeźby u Dominikanów lwowskich zapewne z 1762 r., Hodowica otrzymała swe rzeźby około 1758 r., Nawaria najwcześniej w 1755–60, Franciszkanie w Przemyślu po 1758 r. Tymczasem ambona u Dominikanów warszawskich wykonana została już w 1749 r.,

a supraport w katedrze św. Jana — już nawet w 1746 r. Można tedy stwierdzić, że polska rzeźba rokokowa, która najliczniej i najświetniej wystąpiła we Lwowie, zaczęła się w Warszawie.

Kto był twórcą tej wczesnej grupy rzeźby warszawskiej? Wywody powyższe nie pozwalają przyjąć, by był nim sam Piersch. Przynosił on kapitule św. Jana projekt rysunkowy supraportu, „delineationem in papyro datam“; projekt ten i sama kompozycja rzeźby zapewne była jego dziełem. Ale zapewne tylko projekt, nie wykonanie. Wykonawcy, archiwa nie wskazały i pewnie nie wskażą; tu można odwołać się tylko do przypuszczeń; wszakże jedno przypuszczenie narzuca się bardzo stanowczo.

Oto cała ta warszawska grupa rzeźb wskazuje uderzające podobieństwo z niektórymi rzeźbami lwowskimi, które zostały rozpoznane jako dzieła majstra Pinzla, w szczególności zaś z rzeźbami w Monasterzyskach, które są archiwalnie stwierdzone jako Pinzla. Jeśli porównać warszawskie figury starców, np. św.

Piotra u Augustianów i Czas u św. Jana ze starcami w Monasterzyskach (por. ryc. 5 z ryc. 6 oraz 9 z 10), to podobieństwo bije w oczy; te same czaszki, te same charakterystyczne profile, te same włosy i brody, ręce i nogi, te same szaty szeroko rozchełstane i ukazujące chude piersi, ten sam gest i ten sam wyraz. Nie dość jest powiedzieć, że rzeźbiło je podobne dłuto; to samo dłuto rzeźbiło i jedne i drugie. Nawet rzeźbiona przez Pinzla figura św. Jerzego na kościele św. Jura we Lwowie, mimo różnic tematu i materiału — tam kamienny jeździec, tu drewniane figury starców — wykazuje podobieństwo z rzeźbami warszawskimi, choćby



8. Warszawa, Kościół Augustianów. Symbole grzechów (fragment ambony)



9. Warszawa, Kościół Augustianów. Św. Piotr (fragment ambony)

dominikanów, przeniósł się w następnym lat dziesiątku, z Warszawy do Lwowa i tam założył własny warsztat. Nazwisko jego nie zostało ujawnione w Warszawie (był bowiem tylko współpracownikiem warsztatu i pracował pod cudzą firmą), natomiast jest znane z terenu lwowskiego: nazywał się Pinzel.

Takie koleje życia Pinzla tłumaczyłyby fakt, że archiwa lwowskie, które dały tyle wiadomości o innych rzeźbiarzach XVIII wieku, zwłaszcza księgi miejskie i sądowe, milczą o nim i nie ujawniły nawet jego imienia. Był to bowiem przybysz z innej dzielnicy, który dopiero w późniejszym wieku pojawił się we Lwowie.

O dziejach Pinzla możnaby snuć jeszcze hipotezę, że pierwotnie należał do warsztatu Karola Baya. Bowiem w wielkim ołtarzu u Augustianów figura św. Hieronima (ryc. 1, 2), odcinając się od wszystkich innych figur ołtarza, łączy się natomiast z grupą rzeźb, jakie wykonał Pinzel, pracując potem w warsztacie Plerscha. Ołtarz ten pochodzi jeszcze z 1737 r. Może między r. 1740 a 1750, po śmierci Karola Baya (który nie żył już w 1744 r.)

w tym szczególnym podbiciu szat, jakby pod uderzeniem wiatru, które występuje też w figurze Czasu (ryc. 6), lub u św. Pawła u Augustianów (ryc. 11). Przy tym cechy łączące dzieła Pinzla z warszawskimi nie są bynajmniej powszechne w ówczesnej rzeźbie, nawet w środowisku lwowskim są rzadkie, występują właśnie tylko w pracach Pinzla. Kto zaś dopatry się pewnych różnic między owymi rzeźbami z warsztatu Plerscha a rzeźbami Pinzla, to niech zważy, że: 1. dzieli je około 15 lat, 2. figury warszawskie mają pozycję siedzącą, która zmienia sylwetę i proporcję figur, 3. wreszcie figury warszawskie, zwłaszcza u św. Jana i u Dominikanów zostały tak grubo pomalowane, iż zatrafiły poniekąd ostrość profilów, cechującą Pinzla.

Z rozważań tych wyłania się następujący wniosek: pracownik warsztatu Plerscha, który w piątym dziesiątku lat XVIII wieku wykonał supraport u św. Jana i ambony u Augustianów i Do-

Pinzel przeszedł do warsztatu Plerscha. We Lwowie, jego pierwsze poświadczone dzieło — figura św. Jerzego — wykonane zostało w 1758 r.

W takim razie rokokowa rzeźba lwowska przysłaby z Warszawy. Zapewne nie cała: Sebastian Fesinger, czy Antoni Osiński byli zapewne autochtonami. Wszakże właśnie Pinzel uosabiał najoryginalniejszą, najekspresyjniejszą odmianę tej rzeźby. Za łącznością Warszawy i Lwowa przemawia wiele innych jeszcze podobieństw na terenie rzeźby rokokowej. Np. w formie ambon i stylu płasko-rzeźb na ambonach albo w formie glorii, wieńczących ołtarze. Podobieństwa te zbyt są wybitne, by mogły być przypadkowe.

Warszawa nie była naturalnie prazródłem rzeźby rokokowej. Była w owym okresie w ściślejszych niż kiedykolwiek stosunkach artystycznych z Zachodem i nastawiona była receptywnie. Posiadała jednak warsztaty, gdzie Pinzel mógł wykształcić swój talent, który ujawnił się już w Warszawie, ale rozkwitł w pełni we Lwowie¹.



10. Monasterzyska, Kościół parafialny. Posąg w ołtarzu bocznym

V. Rzeźby „rokokowe“

Styl owych rzeźb z warszawskiego warsztatu Plerscha i lwowskiego Pinzla niezupełnie jest łatwo scharakteryzować. Na ogół bywają zaliczane do „rokokowych“. Ale nazwa to niejednoznaczna.

Rokoko oznacza zasadniczo pewien szczególny typ ornamentyki, który około połowy XVIII w. rozpowszechnił się w Europie. Otóż owe rzeźby warszawskie czy lwowskie występują — w ołtarzach czy ambonach — w łączności z ornamentyką rokokową: chronologicznie należą do tej samej epoki. Wszakże ten, kto nazywa je „rokokowymi“, ma na myśli

¹ Od tej chwili działalność Pinzla jest znana dzięki T. Mańkowskiemu i przedstawiona obszernie w jego powyżej cytowanym dziele.

coś więcej niż przypadkową ich zbieżność czasową z ornamentem rokokowym; ma na myśli ich łączność rzeczową, która daje podstawę do wspólnej nazwy.

Istotnie epoka rokokowa wytworzyła w plastyce figuralnej, w malarstwie i rzeźbie pewne formy, które są jej własnością i zdają się mieć tę samą ośnowę artystyczną, co rokokowy ornament. Formom tym — przy naturalnym rozszerzeniu terminu — należy się nazwa „rokokowych“. Cechuje je ogólnie elegancja form, światowość tematów, wdzięk wyrazu i delikatność wykonania. Epoka rokoka elegancją przekładała nad wielkość, tematom z współczesnego życia towarzyskiego dawała przewagę nad wszystkimi innymi, wdzięk wołała od powagi a delikatność od mocy. Był to smak nowy, występujący w przeciwieństwie do przechodzącej ery baroku, z jego wielkością, patosem i mocą, Watteau, Lancret czy St.



11. Warszawa, Kościół Augustianów. Św. Paweł (fragment ambony)

Aubin pod wszystkimi tymi względami są wyrazicielami rokoka, a tak samo figurki saskie czy też nymphenburskie roboty Bustello. Smak ten nie ominął Polski; nie ominął też snycerstwa i kościołów. Niektóre figury lwowskie, w szczególności alegoryczne postaci kobiece z Nawarii czy Zbaraża, wykonane przez Osińskiego, odtwarzają istotnie „rokokowe“ damy, z naczelnymi zaletami elegancji i wdzięku. Rokokowa elegancja i wdzięk cechuje u Dominikanów lwowskich nawet figury zakonników. Natomiast omawiane tu rzeźby warszawskie cech tych nie posiadają: nie mają w sobie nic z elegancji, światowości, wdzięku, delikatności form.

Epoka rokoka wytworzyła bowiem również sztukę figuralną o innych cechach. Nie tylko innych, ale zupełnie różnych: cechuje je bowiem wyjątkowo silna ekspresja i gwałtowna dynamika. Jeśli tamta sztuka rokoka odbijała od baroku, to ta właśnie kontynuowała barok, doprowadzając go nawet do form najbardziej skrajnych, zarówno pod względem ekspresji, jak dynamiki.

Otóż cechy te — ekspresji i dynamiki — owe rzeźby warszawskie posiadają istotnie i to właśnie w postaci wyrafinowanej i nerwowej. Można je także nazwać „rokokowymi“, pamiętając wszakże, że są nimi nie w tantym znaczeniu wdzięku i elegancji, lecz w znaczeniu nerwowości i ekspresyjności. Nazwa „rokoka“ jest tu brana w znaczeniu jeszcze daleko szerszym i luźniejszym; ściślejsza byłaby nazwa „rzeźb późnobarokowych“, acz istotnie powstały one w tym samym okresie, co rokoko. Dzieł tego typu w XVIII w. było wiele, analogiczne ujęcie spotyka się nie tylko w rzeźbie, ale i w malarstwie Zachodu. Rzeźbami warszawskimi, lubującymi się w ekspresyjnych postaciach starców, szczególnie bliską analogię posiadają obrazy Magnasca, tak, iż chciałoby się nazwać snyderca warszawskiego „Magnaskiem rzeźby polskiej“.

Rzeźby warszawskie mają jeszcze pewne cechy charakterystyczne: przede wszystkim realizm wobec tych indywidualnych twarzy starców, ich rąk, nóg i całych postaci, tak dalekich od wszelkich kanonów i szablonów.



12. Warszawa. Kościół Dominikanów. Ambona



15. Warszawa, Kościół Dominikanów. Św. Jan ewang. (fragment ambony)

Jakże ustylizowana, uproszczona, zgeneralizowana wydaje się wobec nich rzeźba wcześniejszego baroku. Ale z tą cechą łączy się inna, jak gdyby przeciwna: te postacie o realistycznie potraktowanych twarzach ubrane są w szaty o nie-realnej fantastyce. Rzeźbiarz bawił się tu grą abstrakcyjnych a ekspresyjnych linii i płaszczyzn i otrzymał w wyniku te „Gewandfiguren“, jak je nazwał Feulner¹, gdzie szata stała się rzeczą najważniejszą i pod jej powłoką prawie zginęło ciało.

Jeżeli cechy ekspresji i dynamiki stanowiły w rzeźbach tych kontynuację baroku, to znów realizm ciał wraz z fantazją szat były raczej w przeciwieństwie do baroku. Były nowe w stosunku do baroku, natomiast łączyły cię z tradycją starszą, niż barokowa: z tradycją gotycką. Wystarczy wziąć późnogotycką figurę, polską lub niemiecką, wykonaną gdzieś około 1500 r., by zobaczyć jak harmonijnie może łączyć się z ornamentyką ołtarza, pochodzącą z XVIII w., a co więcej, posiada wszelkie cechy, jakimi charakteryzujemy rzeźbę XVIII wieku: twarz jest realistyczna, szaty zaś fantastyczne, twarz ekspresyjna, szaty potraktowane

¹ A. Feulner, *Bayerisches Rococo*, München 1922, oraz Tenże, *Münchner Barockskulptur*, München 1922. Z licznej literatury, poświęconej niemieckiej plastyce XVIII w. (mającej najwięcej pokrewieństwa z polską), ważniejsze są ponadto: J. M. Ritz, *Fränkisch-bayerisches Rococo*, München 1918; E. Tietze-Conrad, *Oesterreichische Barockplastik*, Wien 1920; C. Giedion-Welcker, *Bayrische Rococoplastik*: J. B. Straub, München 1922; L. Bruhns, *Deutsche Barockbildhauer*, Leipzig 1925; M. Sauerlandt, *Die deutsche Plastik des XVIII Jahrh.*, München 1926; W. Pinder, *Deutsche Barockskulptur*, 1935; L. Pretzell, *Salzburger Barockplastik*, Berlin 1935; O. Schmitt, *Barockplastik* (im Städtischen Institut); A. E. Brinkmann, *Barockskulptur* (Handbuch d. Kunstwissenschaft, T. I—II, Berlin 1919). Poza tym monograficzne prace przez H. Mayer, H. G. Lempertz, L. Lehman, E. L. v. Stössel, E. Leitschuh, H. Kreisel, C. Krüger, M. Kranzbüler.

wane dynamicznie, wycięte wielkimi liniami i płaszczyznami. Takie figury stanowią najbliższe pokrewieństwo z figurami typu Plersch-Pinzel, oczywiście różniąc się od nich niejednym, jak wyrazem bardziej skupionym, masą bardziej zwartą, techniką mniej impresjonistyczną.

Streszczając, można powiedzieć: rzeźby warszawskie chronologicznie należą do rokoka, ale nie należą do rzeźby rokokowej w ściślejszym sensie stylu elegancji i wdzięku. Należą do ostatniej fazy barokowej sztuki, która to faza przypadła na czas rokoka, a doprowadziła barokowy ekspresjonizm i dynamizm do takiej skrajności, że twory jej odbiegły od właściwego baroku, a zbliżyły się do gotyku.

W grupie tej przodują ilościowo i jakościowo rzeźby lwowskie; ale warszawskie zajmują obok nich poczesne miejsce. Jedne i drugie należą zaś do najlepszych w ówczesnej produkcji europejskiej. W południowych Niemczech rzeźb tego typu jest więcej, nie można jednak powiedzieć, by artystycznie stały wyżej. Zapewne, typ ten nie jest oryginalnym tworem polskim. Ale początki jego nie są też i w Niemczech. Są faktycznie we Włoszech, już u Berniniego, w niektórych jego rzeźbach takich, jak ów stary św. Hieronim w katedrze sienneńskiej. Później wszakże we Włoszech wziął górę inny typ rzeźby, ten zaś wydał najcelniejsze dzieła na północ od Alp, w Niemczech i w Polsce.



14. Warszawa, Kościół Dominikanów. Św. Marek (fragment ambony)

ANEKS

ACTA DECRETA ET ORDINATIONES VENERABILIS CAPITULI VARSAVIENSIS INSIGNIS
ECCLESIAE COLLEGIATAE S. JOHANNIS BAPTISTAE AB ANNO DOMINI 1720-mo
AD ANNUM 1747

Archiwum Kapituły Katedry św. Jana w Warszawie, VII, 17.

I. Capitulum Generale die 30 Mensis 7bris A. Dni 1744 celebratum. [Pag. 560].

De Horologio donato.

Commendatur P. R. D. Procuratori quatenus horologium ab Illmo Decano praesenti Ecclesiae donatum et applicatum indilate et sine mora reparare iubeat illudque in Ecclesia in competenti loco exponere curet.

II. Capitulum Generale... Feria Secunda post Festum Sanctissimae et Individuae Trinitatis die videlicet 14 Mensis Junij Anno Dni 1745. [Pag. 594].

De Horologio donato.

Recommendatur P. R. Dno Procuratori quatenus horologium ab Illmo et Resso Dno Francisco Kobielski Eppo Luceoriensi huic Ecclesiae Collegiatae donatum et ad usus ejusdem Ecclesiae applicatum super portam Sacristiae ad Ecclesiam ingressum habentem — alias in loco ubi nunc imago S. Barbarae reperitur exponere curet, illudque in ibidem per aliquem artificem firmiter collocare et situare dignetur. Cura vero et attententia ejus et horologij Adm. Rndo Domino Vicecustodi committitur.

III. Capitulum Generale... die videlicet 6-ta Mensis Junii A. D. 1746. [Pag. 653].

De Coopertimento circa Horologium.

Cum in anteriori Capitulo statutum sit ut horologium donatum per Illm et Rmum D. Eppum Luceoriens. ponatur supra fores sacristiae in Ecclesia, pro cujus horologii ornameto elegantioris structurae coopertimentum juxta delineationem per Nblem Pleys architectum in papyro datam notabilis requirat expensa; proinde P. P. D. D. qui supra consulendo qualitati loci, ubi ex opposito Sacrarum Regiarum Majestatum commiserunt Admodum R. Vice Procuratori, ut contractum cum D. Pleys ineat, et iuxta delineationem presentatam in Capitulo factis expensis, tam pro arshitecto quam pro pictoribus et decimis collectis pro fabrica Ecclesiae tempestive ante Generalia Comitata ea omnia facienda curet et stemma Illmi Dni Eppi Luceorien. in loco apto pro memoria oblata horologii apponi jubeat.

LES SCULPTURES EN BOIS DU XVIII^e SIÈCLE DANS LES ÉGLISES DE VARSOVIE.

RÉSUMÉ

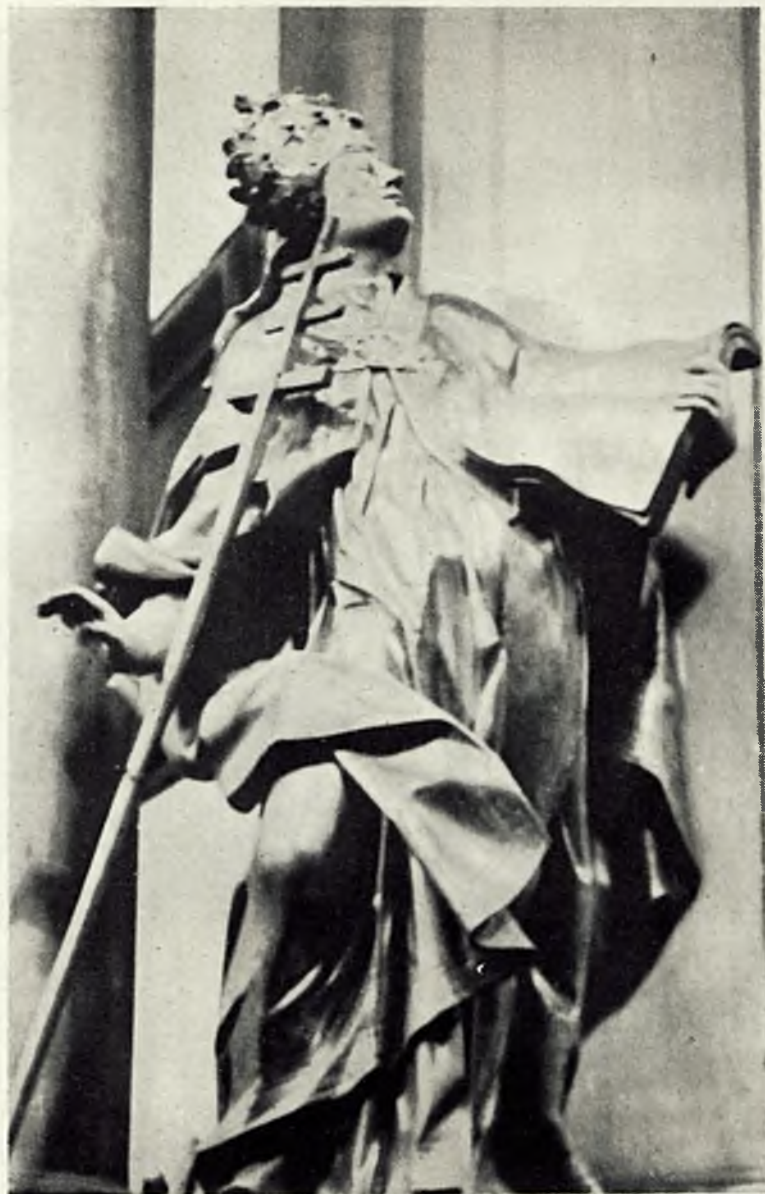
Très nombreuses sont les sculptures en bois du XVIII^e siècle qui décorent les intérieurs des églises de la Pologne. Les plus importantes sont celles du Sud-est de la Pologne, notamment de Léopol (Lwów) et de ces environs (Nawaria, Hodowica, Monasterzyska, Buczacz etc.); ce sont elles qui jusqu' à présent ont attirée l'attention des historiens. Celles de Varsovie n'ont pas encore été étudiées, bien que certaines d'entre elles offrent un intérêt artistique considérable.

Deux faits relatifs aux sculptures de Varsovie ont été constatés par l'auteur de cette étude: le maître-autel de l'église St Martin (autrefois des PP. Augustins) (fig. 1, 2) a été exécuté par Charles Bay en 1737 et le dessus de porte à la cathédrale St Jean (fig. 3—5) a été fait d'après les dessins de Jean George Pleys (ou Plersch) dans l'atelier de ce statuaire en 1746.

C'est surtout ce dernier fait qui est d'importance non seulement parce qu'il concerne une oeuvre plus originale que les autres, mais aussi parce que du coup il fait connaître l'auteur de plusieurs autres sculptures de haute valeur qui certainement ont été exécutées par le même artiste. Ce sont surtout les statues qui ornent les chaires des églises de St Martin (fig. 9, 11) et de St Hyacinthe (autrefois des PP. Dominicains fig. 12—14).

D'autre part nous savons que Plersch dirigeait un vaste atelier qui occupait nombre de collaborateurs et d'apprentis. Les sculptures qui en sortaient, portaient l'empreinte de styles très différents et il est absolument impossible qu'elles aient été exécutées toutes par Plersch lui-même. Il n'est pas facile de dire lequel de ses collaborateurs a travaillé à l'exécution du dessus de porte de la cathédrale et aux chaires de St Martin et de St Hyacinthe.

Les archives qui ont révélé l'atelier ne révèlent pas son nom. Mais la ressemblance frappante avec les sculptures de Léopol et de Monasterzyska (fig. 6 et 10) exécutés



15. Warszawa, Kościół Dominikanów. Posąg w bocznym ołtarzu

depuis 1758 par Pinzel nous est de secours. Elle nous permet d'avancer l'hypothèse que Pinzel avant de s'installer à Léopol, où il n'est connu que depuis 1758, a travaillé à Varsovie à l'atelier de Piersch et y a exécuté le dessus de porte de la cathédrale et les statues qui forment ensemble un groupe important parmi les sculptures du XVIII^e siècle dans le capitale polonaise.



16. Płock, Kościół poreformacki. Krucyfik w wielkim ołtarzu
(fragment)

PIGMALION I GALATEA

(Z DZIEJÓW ZBIORU RZEŻB STANISŁAWA AUGUSTA)

napisał

Tadeusz MAŃKOWSKI (Lwów)

W literaturze naukowej powtarza się wiadomość o rzeźbie Falconeta, znajdującej się w zbiorach rosyjskich, przedstawiającej Pigmaliona u stóp Galatei. Goriainow¹, opierając się na niewydanych podówczas jeszcze pamiątnikach króla wspomina o tej rzeźbie, którą Stanisław August miał ofiarować cesarzowi Pawłowi I, razem z drugą, przedstawiającą Prometeusza, a stanowiącą pendant pierwszej rzeźby.

Z nowszych autorów A. E. Brinckmann², omawiając rzeźby Falconeta znajdujące się w Ermitażu, przypisuje mu marmurową grupę Pigmaliona i Galatei, która miała powstać w r. 1763. Grupę tę, zdaniem Brinckmanna, rzeźbił Falconet, wzorując się na jednym z obrazów Bouchera. Jadąc do Rosji, by stworzyć tam pomnik Piotra Wielkiego, Falconet miał ją przywieźć ze sobą do Petersburga w r. 1766, wraz z innymi dziełami swego dłuta. Brinckmann ma oczywiście na myśli tę samą rzeźbę, o której wspominał Goriainow.

Rzeźba ta (ryc. 1) przy rewindykacji dzieł sztuki, w myśl postanowień traktatu ryskiego, nie powróciła do Polski, lecz pozostała w zbiorach Ermitażu w Piotrogradzie, skąd dzięki uprzejmości i staraniom p. Marka Wierzbickiego uzyskałem jej fotograficzne zdjęcie. Rewindykacji jej stanęły na przeszkodzie względy formalno-prawne. Warto jednak w każdym razie przypomnieć, że pochodzi ona ze zbiorów króla Stanisława Augusta, oraz wyjaśnić sprawę jej autorstwa, która przedstawia się w sposób dość skomplikowany. Nie jest ona, jak sądzili powyżsi autorowie, oryginalnym dziełem Falconeta.

W rękopiśmiennym inwentarzu zbioru rzeźb Stanisława Augusta z r. 1795³ grupa ta wymieniona jest jako dzieło Piotra Staggi składająca się z dwóch kawałków⁴. Obok niej katalog wymienia drugą grupę z marmuru, tego samego dłuta, również w dwóch kawałkach, przedstawiającą Prometeusza, wraz z drugą postacią męską. Katalog szacuje każdą z tych grup po 1200 dukatów, nie wspomina jednak, że pierwsza z nich ma jakikolwiek związek z Falconetem tak, że nie znając dalszych dziejów tych rzeźb można by mniemać, iż mamy do czynienia z oryginalnym dziełem Staggi'ego.

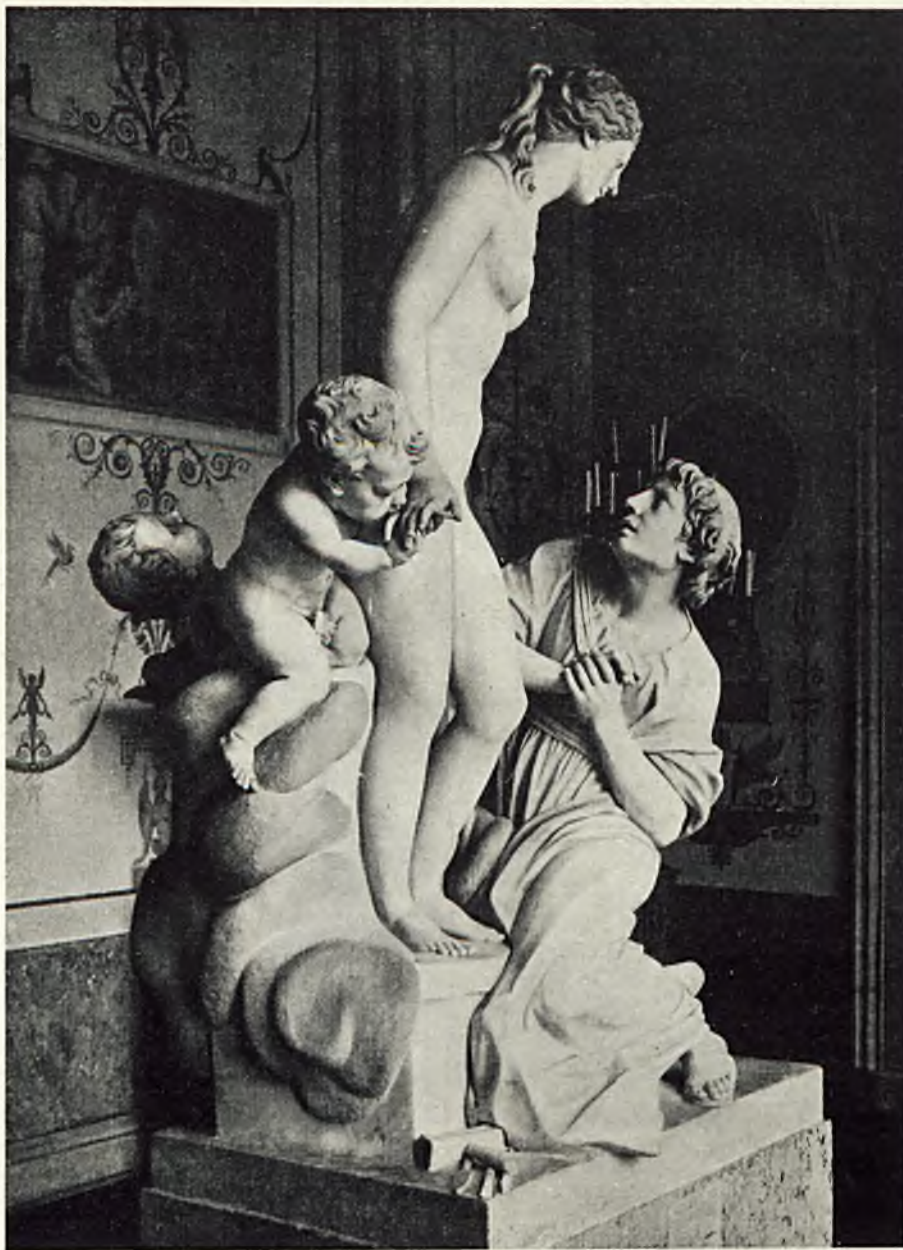
Piotr Staggi był bratem rzeźbiarza w służbie Stanisława Augusta — Giovacchina Staggi. Pierwszy przebywał w Carrarze czy w Livorno, drugi w Warszawie. Związki obu braci ze sobą stały się powodem, że Stanisław August za pośrednictwem Piotra Staggi sprowadzał ze słynnych łomów w Carrarze bloki marmuru do rzeźb a czasem nie tylko sam marmur

¹ С. М. Горяиновъ, Художественныя впечатленія короля Станислава Августа о своемъ пребываніи въ Ст. Петербурѣ въ 1795 г., (Старые Годы, октябрь R. 1908, s. 595, 612).

² A. E. Brinckmann, Barockskulptur II (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin - Neubabelsberg 1919, s. 390).

³ Archiwum hr. Potockich w Jabłonie, rkp. Szafa VI, Nr. 405.

⁴ Mit, według którego marmurowy posąg, dzieło dłuta Pigmaliona, w którym zakochał się jego autor, ożył i stał się żywą kobietą imieniem Galatea, zdaje się być tworem czasów nowszych. Łączy on w sobie dwa mity antyczne, o Galatei, w której zakochał się Polifem i o Pigmalionie zakochanym w posągu Afrodyty, który sam wyrzeźbił. Cf. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1897—1907 I, 1586. III, 5518.



1. Piotr Staggi, Pigmalion i Galatea. Zb. Ermitażu w Leningradzie

grupę zwierząt³, kopiowaną z antyku. Przedstawiała ona lamparta rozdzierającego koź. Ks. prymas otrzymał rzeźbę przedstawiającą konia.

Nie znamy daty zamówienia u Staggi'ego przez króla dwóch grup, które nas szczególnie interesują: Pigmaliona i Galatei, oraz Prometeusza ożywiającego człowieka. Musiały one być na ukończeniu z początkiem r. 1793, gdyż pod datą 6 lutego 1793 wydał Stanisław August następujące polecenie:

¹ Arch. Jabł., rkp. 565 (Szafa VII Litt. J., Nr. 893).

² Obecnie w zbiorach hr. Lanckorońskich w Wiedniu. Do zbiorów Lanckorońskich rzeźba ta przeszła w spadku po Rzewuskich. Ze zbiorów Stanisława Augusta, w czasie ich rozsyпки, nabył ją Kazimierz Rzewuski.

³ Arch. Jabł., rkp. 616 (Sz. III. Litt. A, a, Nr. 255).

w surowym stanie, lecz dzieła ręki i dłuta Piotra Staggi rzeźbione w marmurze. Były to po części kopie dzieł rzeźby antycznej, arcydzieł znajdujących się we Włoszech, po części utwory oryginalne samego Piotra Staggi.

I tak w r. 1791 przysłano z Massa Carrara przez Livorno 24 waz marmurowych, za które król zapłacił 370 dukatów¹. W bliżej nieznanym nam czasie nadeszłażnów kopia „Flory“ z pałacu Farnese². Piotr Staggi starał się zyskać względy króla, a prócz niego także i brata królewskiego ks. prymasa Michała Poniatowskiego. Wiedząc, że nie będzie to bez odwzajemnienia się z ich strony, nie wahał się przesłać od siebie w darze dzieł rzeźby do Warszawy. Króla obdarzył Staggi w r. 1793 rzeźbą przedstawiającą

„Il faut charger Mr. Blanc de donner ordre à Mr. Henrie Holtz banquier à Livourn de payer à Mr. Pierr Stagi la somme de sequin de Florence 59 pour l'emballage de deux groupps transport de Carrara ou de Livourn et douane de sortie et autres depenses“.

Lecz grupy te przybyły do Warszawy dopiero w połowie r. 1795, w czasach najtragiczniejszych dla kraju, po trzecim rozbiore. Stanisław August przebywał wówczas już w Grodnie i do Grodna skierował o tym pisemną relację królowi w liście z 8 sierpnia 1795¹ przebywający w Warszawie Marcello Bacciarelli. List z tej daty donosił tylko krótko: „Sont a la fin arrivai (s) les deux groups de Stagi....“ Po ich wyjęciu z pak, w trzy dni później w liście z 11 sierpnia 1795 opisywał Bacciarelli swe pierwsze wrażenie na widok tych rzeźb. Pisał, jak zwykle, po francusku, z naleciałościami włoskimi:

„Comme j'ai marqué a V. M. dans ma dernière d'avoir reçu les deux groups de Stagi les quelles sont parvenus en bon etat. Il me paressent d'un bon ouvrage; La Galatée surtout à un beau corps, sa fisionomie assai belle et exprime la douceur, assai expressive est aussi la tette du Pigmalion. Le Promethée est assai bien ornis les gembes(s), qui me paroissent trop petites à proportion du corps et de la tette. La figure du jeun-homme assai bien proportionée, en generales les mains me paroissent petites. Cependant on ne peu pas bien jugere et examiner se deux groups par la raison que je l'ai lessée dans leurs caisses, ne veulent pas les deballer tout en entier à cause qu'il sera plus facile et avec moins de dangere lorsque il faudra les placere ou de les transporter ailleurs. V. M. daignera m'honorer de ses ordres la dessus. Comme je marqué il sont dans le petit theatre à Lazenki qui form un eboche d'un petit museum de sculpture“.

Wraz z obu tymi grupami przybył z Włoch jeszcze dołączony do nich „un bust plus grand que nature d'un Aiaxe en casque tirai (s) d'après l'antique, belle tette“, jak się o rzeźbie tej (ryc. 2) wyraża Bacciarelli w liście z 8 sierpnia 1795² dodając, że Staggi żąda za nią 150 dukatów.

Wiadomości o rzeźbach tych nadesłanych przez Piotra Staggi do Warszawy nie spowodowały na razie żadnych decyzji ze strony króla. W liście z daty Grodno 14 sierpnia 1795, nawiązując do relacji Bacciarellego, wyrażał Stanisław August wątpliwość, czy jemu samemu będą się podobać, podobnie jak przedtem niegdyś nie zadowolili go rzeźba stanowiąca kopię Apollina Belwederskiego, ustawionego w Łazienkach. „Laissez les en attendant dans leurs caisses commes elles sont, jusqu'a nouvel ordre“ kończył Stanisław August list. Podobnie co do głowy Ajaksa w liście z 12 sierpnia 1795 donosił król Bacciarellemu: „Sur la tête d'Ajax je ne vous dirai encor rien aujourd'hui“³. Rzeźby umieszczone w teatrze w Łazienkach spoczywały zatem w pakach.

Decyzja Stanisława Augusta nastąpiła dopiero później, kiedy były król przebywał w Petersburgu. Było to już po śmierci Katarzyny II. Stanisław August wybrał je na dar dla cara Pawła I. Bacciarelli w Warszawie otrzymał polecenie zapakowania rzeźb i wysłania do Petersburga. Potwierdzając otrzymanie rozkazu, pisze Bacciarelli w liście do króla z 4 wrze-

¹ Arch. Jabł., rkp. 826 (Sz. VI, Litt. J, Nr. 388).

² Ibid., rkp. 826 (Sz. VI, Litt. J, Nr. 388).

³ Bibl. Uniw. Warsz., rkp. 197.

śnia 1796: je fermerai avec des planches et soins les quatre caisses contenant les deux groupes de marbres reçu de Carrara par Staggi qui sont digne d'être envoyes à qui V. M. les destine"¹. Ponieważ szło przy tym o zachowanie tajemnicy, Bacciarelli zapewnia, że „V. M. peut être sur que je sai me taire“.

Katalog zbiorów królewskich, wymieniając obie grupy dłuta Staggi'ego, mówi o ich przybyciu do Petersburga, podając datę „arrivé le 7 Août 1795“. Jednak zapisek ten widocznie nie jest ścisły i data jest mylna, gdyż listem z 14 lipca 1797 zażądał znów Stanisław August przysłania mu obu grup rzeźb do Petersburga, a wskutek tego sprawujący wówczas pieczę nad interesami byłego króla koniuszy koronny, Onufry Kicki zarządził w dniu 31 lipca 1797 ekspedycję ich w czterech pakach². Potwierdzenie odbioru przesyłki przez Stanisława Augusta nosi datę dopiero 20 listopada (1 grudnia n. st.) 1797.

Otrzymałszy tę rzeźbę car Paweł I przysłał do Stanisława Augusta szambelana swego Naryszkina³, by podziękować za dar i kazał powiedzieć, że po zrobieniu piedestałów obie grupy będą ustawione w pałacu carskim, w sali św. Jerzego, w czasie najbliższego przyjęcia dworskiego, które było właśnie zapowiedziane.

Później obie grupy marmurowe ustawione zostały w westybulu Pałacu Zimowego u wejścia na schody „Jordanu“, zwane tak dlatego, gdyż nimi schodził car w dniu święta Jordanu z procesją ku rzece Newie, by uczestniczyć w uroczystości święcenia wody⁴. W końcu obie grupy znalazły się w muzeum Ermitażu, przeniesione tam w r. 1913.

Takie były dzieje tych rzeźb — jaką była ich geneza, zanim z pracowni Piotra Staggi dostały się do Warszawy, a następnie do Petersburga? Grupa Pigmaliona i Galatei, dzieło jednego z naczelników mistrzów dłuta we Francji XVIII w., Etienne Maurice Falconeta, powstała w r. 1763. Jest nieprawdopodobne, aby Pietro Staggi mógł po tej dacie, a ściśle rzecz biorąc, między r. 1791 a 1793 tj. po otrzymaniu zamówienia od Stanisława Augusta kopiować tę grupę z oryginałów w Paryżu.

Falconet był kierownikiem artystycznym królewskiej manufaktury porcelany i z tego powodu jego twórczość artystyczna była związana czas dłuższy najściślej z produkcją manufaktury w Sèvres⁵. Do obowiązków Falconeta należało dostarczanie fabryce modeli. Niemal wszystkie też dzieła Falconeta powtarzane były w porcelanie „pâte tendre“ w manufakturze sewrskiej, a grupa Pigmaliona i Galatei była uważana za najbardziej udane dzieło fabryki. Powodzenie biscuitu z Pigmalionem i Galateą sprawiło, że po wyjeździe Falconeta do Rosji w r. 1766 dla wykonania zamówionego przez Katarzynę II posągu Piotra Wielkiego, postarano się w manufakturze sewrskiej u innego artysty o pendant grupy Pigmaliona. Louis Boizot modelował w tym celu drugą grupę, która przedstawiała Prometeusza, jak ogniem skradzionym niebu ożywia człowieka.

¹ Bibl. Krasińskich, rkp. 3509.

² Arch. Jabł. rkp. 593.

³ Arch. Główne Warsz., rkp. 29, k. 353. — Louis Réau, Histoire de l'expansion de l'art français moderne (Le monde slave et orient, Paris 1924, s. 29).

⁴ Александръ Н. Бенуа, Розсадникъ искусства (Старые Годы, Апрель 1909, s. 187), wymienia wśród rysunków G. Quarenghi jeden, przedstawiający parter Zimowego pałacu w Petersburgu z grupą rzeźby Pigmaliona i Galatei po lewej stronie.

⁵ Louis Réau, Etienne-Maurice Falconet, Paris 1922, I,

To też nie z oryginałów, lecz według wzorów w figurkach z porcelany sewrskiej rzeźbił Pietro Staggi we Włoszech zamówione przez Stanisława Augusta dwie grupy w marmurze według dzieł Falconeta i Boizota. Ponad wszelką wątpliwość stwierdza to także fakt, że grupa Pigmaliiona dłuta Piotra Staggi składa się z czterech postaci, tj. Pigmaliiona, Galatei i dwóch amorków, podczas gdy w oryginalnej rzeźbie Falconeta znajduje się tylko jeden amorek. Lecz za to model biscuitu manufaktury sewrskiej wykonany jest w wariacji z dwoma amorkami i ten szczegół także stwierdza, gdzie szukać należy istotnego wzoru rzeźb nabytych przez Stanisława Augusta.

W dokonaniu zamówienia ich przez króla decydowało jego uznanie dla sztuki Falconeta. W r. 1753 w czasie pobytu Stanisława Augusta w Paryżu, protegowany przez M^e de Pompadour rzeźbiarz miał już wyrobione imię, nie był jednak jeszcze tym powszechnie uznanym mistrzem, jakim go zrobiły później wykonane dzieła, nie mówiąc o najbardziej monumentalnym, światowego znaczenia dla sztuki, pomniku Piotra Wielkiego w Petersburgu.

W jedenaście lat później, w chwili wstąpienia w Polsce na tron Stanisława Augusta, rozwinął był już Falconet we Francji żywą działalność. Był on wówczas właśnie jedynym z artystycznych kierowników

królewskiej manufaktury porcelany w Sèvres. W tym czasie powstaje większa część jego pełnych wdzięku figurynek, wykonanych w porcelanie *pâte tendre*, przedstawiających kąpiące się kobiety, bachantki itp., sentymentalnie a zarazem erotycznie pojęte typy, o miękkich formach znakomicie modelowanych ciał.

Jeślibyśmy mieli się opierać na inwentarzu królewskiego zbioru rzeźb¹, to Stanisław August posiadał trzy oryginalne dzieła Falconeta. Dwa z nich w drobnych rozmiarach przedstawiały nagie kobiety w postawie kłęczącej (*deux petites baigneuses agenouillées*).



2. Piotr Staggi, głowa Ajaksa. Zbiór Maurycego Potockiego w Jabłonie

¹ Arch. Jabł., rkp. Sz. VI, Nr. 403.

Trzecie przedstawiało bachantkę, sięgającą po winne grono z ręki Satyra. Na cokole tej grupy widniał napis „Accipe da que“.

Uznanie dla dzieł dłuta Falconeta spowodowało, że nie mogąc myśleć o oryginale lub replice grupy Pigmaliona i Galatei dłuta samego mistrza, Stanisław August zamówił jej naśladownictwo w marmurze u Piotra Staggi.

Odmienne były losy innej rzeźby Staggi'ego dostarczonej Stanisławowi Augustowi równocześnie z tamtymi, a mianowicie głowy Ajaksa naśladowanej z antyku. Typ samej głowy, a nadto szczegóły niektóre, jak pas przechodzący przez prawe ramię i zapięcie szaty na lewym ramieniu rzekomego Ajaksa, wreszcie częściowo także kształt hełmu, wskazują na jego pierwowzór. Jest nią niewątpliwie grupa Ajaksa z ciałem Achillesa, względnie, jak inni chcą, Menelaosa z ciałem Patrokla, znajdująca się we Florencji w słynnej Loggia dei Lanzi. Jest to kopia zaginionego antycznego oryginału z epoki hellenistycznej, z III w. przed Chr., prawdopodobnie szkoły pergameńskiej¹. Na niej wzorował się Staggi, kiedy w r. 1793 w swobodnej interpretacji antyku rzeźbił głowę Ajaksa.

Z boku na ramieniu popiersia Ajaksa zamieścił wówczas swój podpis: Petrus Staggi fecit MDCCXCIII.

Z częścią królewskiego artystycznego mienia dostała się ta rzeźba z Warszawy do Jabłonnej, gdzie obecnie pozostaje w posiadaniu Maurycego hr. Potockiego.

PYGMALION ET GALATÉE

(UNE PAGE DE L'HISTOIRE DE LA COLLECTION DE SCULPTURES DU ROI STANISLAS AUGUSTE)

RÉSUMÉ

Goriainov, parmi les historiens russes, et A. E. Brinckmann, parmi les Allemands, attribuent à Maurice Étienne Falconet une sculpture représentant „Pygmalion aux pieds de Galatée“, qui se trouve aujourd'hui dans les collections de l'Ermitage à Leningrad. Selon Brinckmann, Falconet l'aurait apportée à Pétersbourg en 1766. Louis Réau ne reconnaît pas cette sculpture pour un ouvrage de Falconet.

La correspondance de Stanislas-Auguste avec son peintre de cour Marcello Bacciarelli, entretenue par l'ex-roi en 1793—1795, alors qu'il séjournait à Grodno et à Petersbourg, nous fait connaître l'histoire de la commande et de l'exécution de cette sculpture, ainsi que d'un autre groupe de marbre qui représente „Prométhée animant l'homme à l'aide du feu dérobé au ciel“. Elles sont l'oeuvre de Pietro Staggi, frère du sculpteur Giovacchino Staggi, qui travailla à Varsovie au service du roi. Pietro Staggi les exécuta à Carrare ou à Livourne; ce sont des copies d'ouvrages, le premier de Falconet, le second de Boisot, mais faites sur des reproductions en biscuit de Sèvres et non sur les originaux. Les deux groupes exécutés par Pietro Staggi arrivèrent à Varsovie après le second partage de la Pologne; Stanislas-Auguste chargea Bacciarelli de les expédier à Pétersbourg, où il en fit présent au tsar Paul I^{er}.

Pietro Staggi avait déjà envoyé à Varsovie, pour le roi et pour son frère le primat Michel Poniatowski, d'autres sculptures, des copies d'après l'antique, et une tête d'Ajax, copie libre d'un fragment du groupe „d'Ajax avec le corps d'Achille“ qui se trouve à la Loggia dei Lanzi de Florence; cette tête est aujourd'hui la propriété du comte Maurice Potocki à Jabłonna.

¹ Stwierdzenie wzoru antycznego zawdzięczam prof. Dr. Stanisławowi Gąsiorowskiemu i doc. Dr. Kazimierzowi Bulasowi, którzy zechcą przyjąć za to moje najszczerze podziękowania.

MISCELLANEA

GENEZA POMNIKA MARII AMALII MNISZCHOWEJ W DUKLI

E. Świeykowski¹, A. Bochnak² i T. Mańkowski³ zajmowali się niezmiernie ciekawym pomnikiem Marii Amalii Mniszchowej w Dukli. Pierwszy z wymienionych autorów opublikował ten zabytek i opisał go dokładnie, drugi złączył go z rzeźbą lwowską XVIII wieku, a trzeci przypisał rzeźbiarzowi Janowi Obrockiemu. Wszyscy trzej autorowie podnosili wartość artystyczną pomnika, niezwykłość pomysłu, subtelność przeprowadzenia. Istotnie, wśród grobowców polskich XVIII wieku, owych sarkofagów, tablic, obelisków, kolumn ozdobnych ornamentami czy ubranych panopliami, pomnik Mniszchowej wybijają się swoją prostotą, nie przypominającą niczym tego, co wówczas stosowano. Na tumbie nakrytej posłaniem leży kobieta w strojnej sukni (ryc. 1). Uśpiona to dama, która spoczęła na chwilę, podparwszy głowę ręką (ryc. 3). Iluzję snu podkreśla jej pozycja oraz posłanie, potraktowane przez artystę ściśle wedle wzoru z natury. Pomnik odcina się wyraźnie od tego, co w rzeźbie barokowej polskiej przyzwyczailiśmy się oglądać. Występujące w nim naturalizm i prostota są tak świeże i żywe, że skalają swoją przyrodą na myśl dzieła renesansu. To raczej jakiś przypomniany przez rzeźbiarza z XVIII w. temat dawno miniony, aniżeli dzieło epoki rokokowego manieryzmu.

Jest rzeczą interesującą i godną uwagi, że pomnik Mniszchowej właściwie nie posiada analogii. Możemy, co prawda, w dziejach rzeźby barokowej wskazać na pokrewne pod względem tematu ujęcie, przede wszystkim na Berniniego: Śmierć bł. Ludwika Albertone, lub Piotra Legros Mł.: Śmierć św. Stanisława, ale tam temat wręcz nakazywał przedstawienie posłania z postacią ludzką. W Polsce, w Toruniu mamy analogiczny przykład ale o półtora wieku wcześniejszy. Jest to pomnik królowej Anny Wazówny, siostry Zygmunta III, zm. 1631 r. Przedstawiono ją tam jako leżącą na katafalku. Jest to jednak przykład odosobniony. Pomnik Mniszchowej w r. 1773, to anachronizm, dla którego nie można znaleźć odpowiednika wśród grobowców współczesnych. Nic nie tłumaczy nam faktu, dlaczego w drugiej połowie XVIII stulecia artysta przedstawił postać zmarłej w sposób już dawno nie praktykowany. Czy jest to jakieś powtórzenie form przeszłych, czy może daleko posunięte studium natury? Zagadka pomnika dukielskiego sprowadza się właśnie do tego pytania.

Przy bliższym badaniu wyjaśnia się, że pomnik Mniszchowej odpowiada tym samym prawom genetycznym, co średniowieczna plastyka grobowcowa na Północy lub renesansowa we Włoszech. Przedstawia bowiem po prostu zmarłego na katafalku, tak jak go wystawiano w XVIII wieku na widok publiczny, zanim rozpoczęły się uroczystości pogrzebowe. Podobnie jak rzeźbiarze średniowieczni lub renesansowi utrwalali



1. Dukla, kościół parafialny, kaplica Pana Jezusa, nagrobek Marii Amalii Mniszchowej
fot. Oddziału sztuki przy Lw. Urzędzie Wojewódzkim

¹ Emanuel Świeykowski, *Monografia Dukli. Studia do historii sztuki i kultury wieku XVIII w Polsce*, Kraków 1905, s. 84.

² Adam Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 64.

³ Tadeusz Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 125.

z początku postacie na marach, aż wreszcie rozwinęło się z tego kilka typów grobowca przyściennego czy wolno stojącego, tak samo postąpił i rzeźbiarz dukielski jeszcze w r. 1773, choć na Zachodzie tego już nie czyniono.

W życiu polskiej szlachty XVIII stulecia wszelkiego rodzaju obchody i uroczystości zajmowały osobliwe miejsce. Gdy za granicą wrodzony człowiekowi instynkt widowiska wyładowywał się w teatrach, festynach, balach — to u nas reżyserię obchodów ujął w swoje ręce Kościół, a zwłaszcza zakony, nadając im charakter religijny. Koronacje cudownych obrazów, jak owa berdyczowska, kanonizacje, jak owa św. Jana Kantego, a wreszcie śluby i pogrzeby — to były dogodne sposobności dla zastosowania barokowej pompy, niezwyklej parady, niecodziennych pomysłów. Przez tygodnie całe ciągnęły się te uroczystości, dając pole domorosłym reżyserom, artystom i literatom. Nie znalazły one do dziś dnia swego badacza, a nauka zadawała się przeważnie ogólnikowym stwierdzeniem, że wycisnęły one niekorzystne piętno na epoce saskiej. Ale to za mało: używano wszak do nich artystów i rzemieślników, którzy bramy tryumfalne stawiali, wymyślali symbole, dekorowali ulice, kościoły i pałace. Sztuka ta była nietrwała i ginęła szybko, a śladów w naszej kulturze nie zostawiła wiele. Jednym z nich jest właśnie pomnik Mniszchowej.

Kto chce poznać owe obchody staropolskie, sięgnąć musi przede wszystkim do panegiryków i pochwalnych pism, jako do pierwszorzędnych źródeł literackich, w których znajdzie opisy bardzo szczegółowe, nieraz rozwlekłe i gadatliwe nawet, lecz mimo to ciekawe bardzo. Potępione na ogół przez naszą historię literatury jako dowody upadku, zawierają często pierwszorzędne dane o obyczajach epoki. Czeka ją jeszcze na swego badacza, który we wielu z nich odkryje nieprzemijające wartości fantazji i smaku sarmackiego. Rzadko natrafić w owych panegirykach na ryciny. Duchowny, który je pisał dla szlachcica i drukował w pobliskiej jezuickiej drukarni, czynił to przede wszystkim dla uzyskania kilku dukatów nagrody, a nie ekspensował się zbyt na ozdobienie dziełka rycinami. Zresztą grafików specjalistów nie było w kraju zbyt wielu, a blachy dla kopersztychów zamawiać trzeba było w Gdańsku, we Wrocławiu, jeśli nie w Paryżu. Zadawano się umieszczeniem na panegiryku herbu dobrodzieja, który często odbijano z klocka z XVI wieku.



2. B. Roszkowski, Widok żałobny, 1762.
Katakfalka Brygidy Czapskiej

Wśród panegirystów połowy XVIII wieku miejsce niewiele pocześniejsze od innych zajmuje reformat wielkopolski, Benedykt Roszkowski, który wydawał kazania pośmiertne i opisy pogrzebów. Bibliografia Estreicherów notuje parę jego dziełek, z których dwa ozdobione są obrazkami malowanymi akwarelą. Śnać tańszy był i dostępniejszy ten ręczny sposób zdobienia druku niż zamawianie specjalnych miedziorytów. Oba panegiryki, o których mowa, dotyczą pogrzebów. Noszą wymowne tytuły: „Obwieszczenie wspamiętania pogrzebu Doroty z Działyńskich Czapskiej“ oraz „Widok żałobny dwóch znakomitych pogrzebów Augustyna Działyńskiego i Brygidy z Działyńskich Czapskiej“. Oba dziełka drukowano u jezuitów w Poznaniu (1762 i 1763). Pogrzeby odprawiono w Pakości, w kościele reformatów, którzy zmarłym winni byli szczególną wdzięczność, jako swoim fundatorom i dobrodziejom. Tym również tłumaczy się fakt, że uroczystości pogrzebowe znalazły w księdzu Roszkowskim swego historiografa. Dzięki dokładnemu opisowi oraz artystycznie nieświetnym, ale co do szczegółów dokładnym akwarełom panegiryki Roszkowskiego stanowią pierwszorzędne źródło do poznania obyczajów pogrzebowych w Polsce z XVIII wieku. Widać z nich, iż autor był zamiłowany w tego rodzaju uroczystościach, że posiadał smak wyrobiony w duchu późnego baroku i wiedział, jak winny być rozstawione ołtarze, katakfaliki, świeczniki, jak



3. Dukla, kościół parafialny, figura Marii Amalii Mniszchowej na nagrobku

mają być rozpięte baldachimy i lambrekiny, jakie kolory dobrać należy, aby ceremonia pogrzebowa jak najświetniejszą otrzymała oprawę. Wśród ilustracji tam załączonych¹ zwraca naszą uwagę szczególnie akwarela przedstawiająca katafalk z postacią zmarłej Brygidy Czapskiej (ryc. 2). Autor taki dołącza do tego opis:

„Skoro tylko pierwszych żalu szturmów uspokoiło się wywarcie, natychmiast hojno wysypane kościołom i klasztorom jałmużny, liczno codziennie odprawiane straszliwe Ofiary, sprawiedliwości Boskiej duszę ś. p. J. W. Wojewodziny wypłacały. Ciało zaś według ozdoby, jaka senatorskiej godności należała, oporządzone, w pokoju obszernym na łożu paradnym umyślnie na to przysposobionym złożono. Łoże to co do kosztu bogate, co do ozdoby kształtne, co do ułożenia prawdziwie senatorskiego tylko ciała godne było. Ponieważ całe jego ułożenie, nawet i stopnie, czyli gradusy, w samym adamaszku karmazynowym wydawało się w ten sposób.

Na posadzce, przez cały pokój suknem karmazynowym wybitej, usadzony był w środku stopień, czyli gradus ośmiograniasty, na ćwierć wysoki, całunem adamaszkowym szamerowanym obity, tak dalece, że go obok na kilka łokci po ziemi ze wszystkich stron resztowało. Na tym stopniu stało „litt parade“, czyli łoże samo stolarskim fassonem gięte, adamaszkiem po tapicersku według wygięcia obite. Na wierzchu łoża rozciągniony był drugi całun adamaszkowy szamerowany, opuszczany na okół brzegów łożowych, i potym w masze i festony pozbierany. Na całonie tak rozpostartym, usłano dwa materace adamaszkowe, i dwa także węzłowia suto szamerowane, na których paradnie ubrane ciało położono bez trumny; twarz okryto florą dla ochronienia od much i kurzawy. Nad ciałem rozpięty był baldekim z kopułą czyli namiot z podniebieniem kopuły i bretami na cztery rogi złotogłowem podbitej, który w lustrze lamę daleko przewyższał. Obok ustawione na lichtarzach świece jarzące, liczby i wagi, jakich proporcja łoża pozwalała. Lamy oliwne na ośmiu talerzach srebrnych, jedna wedle drugiej, według sposobu zmieszczenia się w talerzu po ziemi rozstawione przy cieie

¹ Reprodukowane w A. Brücknera, Encyklopedii staropolskiej, Warszawa 1958, t. II, :zp. 191—194.

gorzały. Ciało zaś wodami aptecznymi utrzymane było w czerstwości cery bez skażenia, pokąd się licznych i dystyngwowanych gości wizyty nie skończyły“.

Makabryczny to trochę opis, tak, jak i samo widowisko, zwłaszcza, że przez blisko trzy tygodnie z paradą i wśród ciągłych nabożeństw leżało ciało wojewodziny, pokąd nie zbliżył sięznaczony czas pogrzebu. Ale widać, takie były zwyczaje, które nikogo nie raziły. Odbicie niejako tych zwyczajów widzimy na pomniku Mniszchowej: leży ona na katafalku, na którym położono materace, pod głowę podłożono jej poduszkę, a głowę obwiązano nawet czepcem, czy może raczej ową florą — zapewne dla ochrony przed muchami.

Zasługą jednak rzeźbiarza pomnika dukielskiego jest, że chociaż wzorował się na oryginalnym katafalku z ciałem zmarłej — co chciał zaznaczyć — jednak nie przedstawił jej jako nieżyjącej. Pragnął widocznie unikać tak daleko posuniętego przykrego naturalizmu i ożywił postać. Z polskich pomników renesansowych wziął motyw podparcia ręką głowy, bo choć motyw to włoski w swej genezie, to jednak powszechnie był u nas stosowany. W lewej ręce nie umieścił krzyża, bo zbyt silnie podkreślałoby to moment śmierci. Zgodnie z założeniem, że przedstawia osobę nie zmarłą, ale uspioną, dał jej do ręki książkę, która się wysuwa (ryc. 3).

W ten sposób tłumaczy się niezrozumiały na pozór temat pomnika dukielskiego i wyjaśnia zagadka, skąd w XVIII stuleciu, gdy już nigdzie nie rzeźbiono sarkofagów z postacią zmarłych, nagle na głuchej prowincji polskiej powstaje podobny grobowiec. Utrwalenie to pogrzebowego obyczaju senatorskiego, który w Polsce XVIII stulecia miał, widać, szerokie zastosowanie.

Karol Estreicher

LA GENÈSE DU TOMBEAU DE MARIE AMÉLIE MNISZECH A DUKLA

RÉSUMÉ

Le beau monument funèbre de Marie Mniszech à Dukla représente la défunte en position gisante, comme si elle dormait sur un lit (fig. 1. 3). En 1773, cette façon de présenter la figure du défunt est une sorte d'anachronisme; parmi les monuments funébrés de ce temps, non seulement en Pologne mais aussi à l'étranger, on en trouverait difficilement d'analogues. L'art du moyen âge et ensuite de la Renaissance représentait le gisant sur un soubassement en forme de catafalque; mais dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce parti est abandonné. Le tombeau de Marie Mniszech fixe par la sculpture les coutumes funéraires polonaises. Le Franciscain (Récollet) Benoît Roszkowski, racontant les funérailles de Brigitte Czapska (1762), décrit en détail l'aspect du lit de parade sur lequel fut exposée pendant trois semaines la dépouille de la défunte; Roszkowski ajoute à sa description une aquarelle qui représente ce lit de parade (fig. 2). Le monument de Dukla correspond à cette description; le sculpteur a seulement gardé à la gisante l'aspect de la vie et l'a montrée endormie, pour éviter l'impression pénible d'une représentation naturaliste.

SANTI DI TITO I JEGO „POKŁON TRZECH KRÓLI“ W KOŚCIELE W KRZESZOWICACH

W kościele parafialnym w Krzeszowicach, fundacji Artura hr. Potockiego (um. 1832), wykonanej przez jego rodzinę (kościół poświęcono dopiero w r. 1874), znajduje się w bocznej kaplicy obraz przedstawiający Pokłon Trzech Króli, sygnowany i datowany: Santi Titi 1596. Podpis łacińską majuskułą. Według rękopiśmiennej „Kroniki parafialnej“, spisanej przez współczesnego fundacji i budowie proboszcza, ks. K. J. Ściborowskiego, obraz ów nabył w Wenecji (oczywiście przed rokiem 1832) Artur hr. Potocki, może od razu z przeznaczeniem dla nowego kościoła. W każdym razie rodzina fundatora ozdobiła nim ołtarz w bocznej kaplicy, gdzie też umieściła stary nagrobek Sebastiana Lubomirskiego z r. 1613. O obrazie wspomniał (na podstawie Kroniki ks. Ściborowskiego) monografista powiatu chrzanowskiego¹ ale nie zwrócili na niego uwagi historycy sztuki, tak że (w niekompletnym zresztą inwentarzu obcych dzieł w Polsce, dodanym przez M. Wallisa do polskiego przekładu Hamannowej „Historii Sztuki“ (Warszawa 1934) Santi Titi nie figuruje. Na piękności obrazu poznał się dopiero obecny proboszcz, ks. kanonik Jakub Morajka, i postanowił go umieścić w wielkim ołtarzu na miejscu dotychczasowego obrazu wotywnego fundatorów, pędzla wiedeńczyka Kupelwiesera (um. 1862). Obraz, wyjęty z ołtarza do odczyszczenia, miałam sposobność sfotografować i zbadać w listopadzie 1937 r. a publikuję go po raz pierwszy w przeświadczeniu, że należy go wprowadzić do galerii piękniejszych okazów malarstwa włoskiego, zachowanych w Polsce.

O życiu i dziełach Santi di Tito, nazwanego też Santi Titi (1538—1603) wspomina krótko Vasari, nazywając go mylnie Tidi², ostatnio zaś wszystkie o nim wiadomości zebrał A. Venturi w swojej *Storia d'arte italiana*³. Na jednym z reprodukowanych tam obrazów⁴ czytamy wyraźny podpis majuskułą łacińską: Santi di Tito Titi. Z ważniejszych szczegółów życia Santi di Tito wystarczy przypomnieć⁵, że urodził się on w Borgo San Sepolcro, jako chłopiec przyjechał do Florencji, gdzie uczył się u Bastiana da Monte Carlo, Baccia Bandinelli i podobno u Bronzina. Był zresztą architektem i malarzem, cenionym szczególnie dla swej znajomości perspektywy. Od 22 roku życia do 25 przebywa w Rzymie, w r. 1566 jednak osiada we Florencji, skąd w r. 1599 odbywa podróż do Wenecji. Umarł we Florencji, której szereg kościołów (S. Maria, S. Maria del Fiore, S. Maria Novella, S. Croce, S. Salvatore, S. Giuseppe i i.) obrazami swymi ozdobił. W pracach jego widoczne są wpływy Andrea del Sarto, Bronzina, Allori'ego, a nawet Michała Anioła.

Krzeszowicki Pokłon Trzech Króli jest malowany olejną farbą na lipowych deskach (3'10×2'20). Scena odbywa się w dzień, mimo że nad stajenką świeci gwiazda. Tło stanowią ruiny stajenki i głęboki pejzaż. Grupa jest skomponowana w ten sposób, że u stóp Madonny z Dzieciątkiem (na podwyższeniu) klęczy król, w towarzystwie sługi, pochylonego nad skrzynią z kosztownościami, tworząc przekątnię obrazu, którego ośrodkiem jest Madonna. Z boku pochyla się nad Nią św. Józef przed nim zaś klęczy czarny monarcha. Trzeci król, o młodzieńczym wyglądzie wraz ze sługą z darami wychyla się z poza pierwszego, a za nim widnieją głowy trzech giermków, trzymających konie, na tle pejzażu skalistego z szkieletowo traktowanymi drzewami. W pejzażu tym tonie też grupa ludzi z wielbłędami.

Kolory są jasne, niewyszukane, ale na ogół udatnie zharmonizowane. Punkt centralny: Madonna — podkreślony jest jasnością zimnej tonacji. Spod złoto-rudych włosów wychyla się twarz o delikatnej różowo-szarawej karnacji. Suknię ma różową, białawą w świetle, pomarańczową w cieniach. Płaszcz zimnoturkusowo-niebieski. Ciepłą plamę tworzy św. Józef, w szarej szacie, żółtym płaszczu. Różowo-fioletowa suknia murzyńskiego króla w szaro-niebieski „rzucik“ swymi chłodniejszymi barwami harmonizuje

¹ St. Polaczek, Powiat Chrzanowski w W. Ks. Krakowskim, Monografia historyczno-geograficzna. Wyd. II. rozszerzone i uzupełnione przez Br. Gustowicza, Kraków 1914, str. 238.

² G. Vasari, *Le vite*, vol. IX, (Firenze 1855) p. 45; vol. XII (1856) p. 119; vol. XIII (1857) p. 182.

³ A. Venturi, *Storia d'arte italiana*, vol. IX, parte VII, Milano 1954, p. 575 ss.

⁴ *Le sorelle di Fetonte mutate in pipope*, op. cit. fig. 513.

⁵ Venturi, l. c. — H. W. Singer, *Allgem. Künstler-Lexikon*, IV, Dritte Aufl. Frankfurt a/M. 1901, s. 425.

z barwami szat św. Józefa, a złoto-czarny rękaw tworzy pożądaną akcent. Król klęczący utrzymany jest w tonach złocisto-żółto-czerwonawych. Podkreśla je zielono-niebieski kapelusz nachylonego sługi w żółtym kaftanie. Klejnoty i nalewka błyszczą metalowymi blaskami. Grupa młodszego króla ze służebnikiem kolorystycznie dobrze harmonizuje swymi gorącymi barwami (cynober, ciepłe żółte, brąz, dla ich zaś podkreślenia zieleń) z płaszczem klęczącego króla. Tło stanowi ciemniejsza brązowo-czerwonawa grupa z koniem. Równie ciepłe są brązowe mury stajenki. Pejzaż utrzymany w tonach jasnych i zimnych. Szaty ludzi z wielbładami są niewyszukane, czerwone, zielone i żółte. Skąły zielono-brązowe. Drzewka na bliższym planie szaro-białawe, dalsze zimno-zielone. Niemile akcenty wnosi ostro-zielona (miejscami) trawa i niebo o „farbkowych“ smugach.

Obraz malowany jest szeroko, niezbyt starannie. Niektóre partie (szaty, pejzaż) potraktowane są po-bieżnie, inne natomiast szczegóły, jak np. klejnoty w szkatule, uderzają zbyt dużą drobiazgowością. Na-próżno jednak szukalibyśmy w twarzach głębszego wyrazu, silniejszej charakterystyki, wyraźniejszych akcentów. Madonna ma dużo dziewczęcego sentymentu, choć miękki owal jej twarzy, wysokie czoło, ciężkie powieki, prosty nos, łagodnie wygięte usta i zaokrąglona broda nie posiadają cech bardziej indywidualnych. Mamy przed sobą młodą pannę, wysmukłą, o długiej szyi, miękkich włosach, wypię-ł-gnowanych rękach, której charakteru nie znamy, świętości zaś domyślamy się tylko z nimbu. Równie szablonowe, mimo dość dobrego rysunku, jest pulchne Dzieciątko. Święty Józef i król u stóp Madonny, to w swym wyidealizowaniu wyprane z cech indywidualnych typy starców, bardzo do siebie podobnych. Najbardziej stosunkowo indywidualny wyraz ma twarz młodzieńczego króla, pociągła, przesubtelniona, melancholijnie zadumana, o słabym zarostcie. Wyczuwa się poprzez nią żywy model, gdy reszta figur przypomina raczej kopiowane wzory.

Obraz jest typowym przykładem włoskiego manieryzmu z drugiej połowy XVI w. Wiąże się on bardzo ściśle z innymi dziełami Santi Titięgo. Już ogólna kompozycja, przejrzysta, spokojna, złożona ze związanych grup jest charakterystyczna dla większości dzieł tego artysty. Właściwością jego jest też sposób oświetlenia całości, pozostawiający grupę dalszoplanową w cieniu, jak to widzimy na wczesnym obrazie, przedstawiającym Chrystusa w gościnie u Marii i Marty¹. Zestawmy dalsze analogie poszczegól-nych postaci. Brodaci pasterze o nieszczerzej słodczy w twarzy, otaczający Dzieciątko w Narodzeniu (w kościele S. Giuseppe we Florencji)² są bardzo bliscy starcom krzeszowickim. Nosy ich proste, krótkie, z lekkim garbkiem, włosy i brody bardzo miękkie. A młody pasterz o subtelnej smągłej twarzy na tymże obrazie należy do rodziny młodzieńców krzeszowickich. Wreszcie dziewczęca Madonna pochyla się z tym samym wdziękiem nad pulchnym Dzieciątkiem w kościele San Giuseppe i w Krzeszowicach. Podobną Madonnę spotykamy zresztą na późnym Zwiastowaniu tegoż artysty w S. Maria Novella we Florencji³. Jest ona nawet tak samo uczesana jak Madonna z krzeszowickiego Pokłonu Trzech Króli. Ulubionym typem Santi di Tito byli wreszcie owi zadumani, smukli młodzieńcy, z których jeden po-wtarza się na innym obrazie w tymże kościele S. Maria Novella w scenie Wskrzeszenia Łazarza⁴. (Pomaga on tam zdjąć zasłonę z głowy wskrzeszonego).

Również pejzaż Pokłonu Trzech Króli powraca na włoskich obrazach artysty. Tak we wspomnianym Wskrzeszeniu Łazarza na stromo ściętych skałach rosną delikatne drzewka o szkicowo traktowanych liściach, a podobny pejzaż widnieje i na Zato-pieniu wojska Faraona⁵.

Wykazawszy związek sygnowanego obrazu krzeszowickiego z innymi obrazami Santi di Tito, rzućmy okiem na łączność twórczości tego artysty z współczesnym manieryzmem włoskim. Schemat kompozycji Trzech Króli przypomina się wyraźnie, gdy spojrzymy na obraz o tym samym temacie Aurelia Lomi w florenckim kościele San Spirito⁶. Należał on według Morriony do szkoły Bronzina, a według Bal-

¹ Por. Venturi op. cit. fig. 312 (Zakrystia kościoła w Arezzo).

² Ibid. fig. 317.

³ Ibid. fig. 324.

⁴ Ibid. f. g. 320.

⁵ Ibid. fig. 319.

⁶ Ibid. fig. 420.



Santi di Tito, Roklon Trzech Króli. Krzeszowice, kościół parafialny.

dinucciego był uczniem Cigoli¹. Ten Cigoli był przez cztery lata uczniem Alloriego, który, jak wspominałam, wywarł wpływ na Santi di Tito; poza tym i sam Cigoli przejął manierę Santi di Tito². Na Pokłonie Trzech Króli Lomiego Madonna również jest włączona w przekątnię z klęczącym u jej stóp królem i jego pachołkiem, otwierającym skrzynię z kosztownościami. Analogie z obrazem krzeszowickim wykazuje i reszta osób. Również u Lomiego św. Józef umieszczony jest na prawo. Także u niego scena rozgrywa się na tle ruin stajenki i głębokiego pejzażu ze skałami, z tłumem ludzi i zwierząt. Zresztą sceneria jest tu znacznie bogatsza i bardziej teatralna. O popularności takiej właśnie kompozycji u innych współczesnych manierystów włoskich świadczy także Pokłon Trzech Króli weneccjanina Leandro Bassano (1566—1621) w Borgo San Sepolcro³.

Wreszcie owe przesłodzone typy Santi di Tito są wyrazem współczesnego manieryzmu. Wystarczy porównać krzeszowickich starców i pasterzy z Bożego Narodzenia Santi Titi w S. Giuseppe z pasterzami adoracji Cigoli⁴, aby uznać ich konwencjonalność. Kompozycja tego obrazu Cigoli jest tak bliska Bożemu Narodzeniu w S. Giuseppe, że można powątpiewać o słuszności zdania Venturiego, który widzi tu jedynie inspirację Correggia i Baroccia.

Te przypomnienia wystarczają do stwierdzenia, że krzeszowicki Pokłon Trzech Króli łączy się ściśle i z resztą twórczości Santi di Tito i z późnym manieryzmem włoskim. Pewne znaczenie posiada on przez swoją przeciętność, reprezentuje bowiem całą galerię pokrewnych sobie malarzy; w dziele Santi di Tito zajmuje on tym szczytniejsze miejsce, że innego obrazu na ten temat jego pędzla dotychczas nie znamy.

Krystyna Sinko-Popielowa

SANTI DI TITO ET SON „ADORATION DES MAGES“ À L'ÉGLISE DE KRZESZOWICE

RÉSUMÉ

Dans l'église paroissiale de Krzeszowice se trouve un tableau signé de Santi Titi, datant de l'année 1596 et représentant l'adoration des Mages.

Le tableau est peint à l'huile sur planches en bois de tilleul; ses dimensions sont de 3.10 sur 2.20 m. Au milieu de la composition bien réussie se trouve la Vierge avec l'Enfant. Debout à côté — St. Joseph. Les Rois rendant l'hommage sont accompagnés de garçons d'honneur. Le fond est formé par les ruines de la chaumière et un paysage plein de profondeur avec un groupe d'hommes et de chameaux.

Les couleurs sont claires et donnent un ensemble peu original, mais harmonieux. Le dessin est correct. Le type des personnages — exception faite du roi adolescent — est assez banal. On le retrouve sur d'autres tableaux de Santi di Tito, comme par ex. la Nativité dans l'église San' Giuseppe, l'Annonciation et la Résurrection de Lazare dans l'église Santa Maria Novella à Florence. Il en est de même du paysage du tableau de Krzeszowice. Les oeuvres de Santi di Tito sont très proches des tableaux des maniéristes italiens de son temps; citons avant tout l'Adoration des Mages d'Aurelio Lomi et l'Adoration des Bergers de Cigoli. Le tableau de Krzeszowice est donc bien représentatif pour son époque — par ses qualités moyennes surtout.

¹ Venturi, p. 751. — Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler, Bd. XXIII, (Leipzig 1929), s. 548.

² Venturi, p. 690.

³ op. cit., vol. IX, parte IV, 1929, p. 1524, fig. 905.

⁴ op. cit. IX, parte VII, fig. 392; Pisa, Museo Civico.

ŚLĄSKIE WITRAŻE ŚREDNIOWIECZNE W ZBIORACH POZNAŃSKICH

Wiadomości nasze o witrażownictwie w Polsce są dość skromne. Poza wzmiankami St. Wyspiańskiego¹ i F. Koperę² o witrażach dominikańskich w Krakowie, oraz uczonych niemieckich, jak Heisego³, Fischera⁴ i Schmidę⁵ o witrażach chełmińskich, znajdujących się dzisiaj w zamku malborskim, wreszcie poza wzmianką o witrażach św. Mikołaja z r. ok. 1420 w Lisewie⁶ na Pomorzu mamy zaledwie trzy ważniejsze pozycje naukowe polskie dotyczące tej niegdyś tak popularnej dziedziny sztuki zdobniczej. Są to prace ks. H. Brzuskiego „O witrażach średniowiecznych w kościele NP. Marii w Krakowie“⁷, Władysława Stronera „O witrażu średniowiecznym w katedrze wrocławskiej“⁸, wreszcie G. Chmarzyńskiego o średniowiecznych witrażach toruńskich⁹. Znane są ponadto archiwalne zapiski o cechach szklarzy toruńskich, poznańskich, krakowskich. Z tych względów każdą dalszą wiadomość o witrażach średniowiecznych uważać należy za bardzo pożądaną.

W zbiorach poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk znajdują się trzy gotyckie witraże (dotychczas nie opublikowane). Przedstawiają one: 1) Ukrzyżowanie, 2) Przenajświętszą Trójkę, 3) Anioła z tarczą herbową z wyobrażeniem orła śląskiego, w znacznej mierze zrekonstruowanego w XIX wieku. Dawne określenia na kartkach przymocowanych do nich przez zmarłego kustosza, dra B. Erzepkiego, opiewają, że pochodzą one z zamku w Brzegu, z rezydencji książąt Piastowiczów na Śląsku¹⁰. Niestety, bliższych danych co do samego nabycia tych cennych przedmiotów nie posiadamy. Przypuszczać jednak należy, że zostały one nabyte w drugiej połowie XIX w. we Wrocławiu przez polskiego zbieracza, wiedzionego sentymentem dla pamiątek po śląskich Piastowiczach.

I

Chronologicznie jako najstarszy wysuwa się witraż, 60 cm wysokości i 46 cm szerokości, przedstawiający „Ukrzyżowanie“ (ryc. 1), o typowym trójosobowym założeniu kompozycyjnym. Rzuca się w oczy przede wszystkim sylweta ciała Ukrzyżowanego, rozpiętego na krzyżu koloru ciemno-fioletowego, nad którym widnieje tabliczka koloru brudnobiałego, z czarnym napisem w majuskułach: *Jesus Nazarenus — Rex Judeorum*. Ciało Chrystusa, silnie przegięte w kształcie litery S, wykonane z bladorożowego szkła tonowanego, przepasane na biodrach białym perizonium, zwrócone w 3/4 w stronę Matki Boskiej, zwisa na pałkowato rozpiętych rękach przygwożdżonych do krzyża. Nogi Zbawiciela są tak zarysowane, że poniżej perizonium występuje kontur jedynie nogi lewej. Stopy Chrystusa (prawa założona na lewą), niezdarne narysowane, są również przebite gwoździem. Twarz, namalowana czernią i nacechowana silniejszą charakterystyką rysunkową niż twarze Matki Boskiej i św. Jana, pochodzi z innego, później powstałego witrażu. Szkło z wizerunkiem twarzy osadzono podczas ostatniej restauracji odwrotnie, tak aby uzyskać prawidłowe zwrócenie głowy Chrystusa w stronę M. Boskiej.

¹ St. Wyspiański, *Witraże dominikańskie* (Rocznik krakowski, t. II, Kraków 1899).

² F. Kopera, *Dzieje malarstwa*, t. II, Kraków 1926 s. 238 n.

³ Heise, *Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Danzig 1887, zesz. V, s. 51 n., tabl. 4 i 5.

⁴ J. L. Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig 1914, s. 95, tabl. 22.

⁵ B. Schmid, *Schloss Marienburg in Preussen*, Berlin 1928, s. 40 n.

⁶ *Denkmalpflege der Provinz Westpreussen* 1910, Danzig 1911, tabl. 5.

⁷ H. Brzuski, *O witrażach średniowiecznych w kościele NP. Marii w Krakowie*, Kraków 1926.

⁸ Wł. Stroner, *O witrażu średniowiecznym w katedrze wrocławskiej* (Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury, Tow. Naukowego, T. I, Lwów 1929, s. 71 n.).

⁹ G. Chmarzyński, *Średniowieczne witraże toruńskie* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, t. II, Warszawa 1933, nr 1, str. 34 n.). — Tenże, *Sztuka w Toruniu*, Toruń 1934.

¹⁰ H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*. Bd. II, Breslau 1899, s. 524—525. — Według tego autora zamek w Brzegu został wzniesiony między rok. 1296—1501. Rozbudowano go w XV w., a następnie w XVI w. zamieniono na wspaniałą rezydencję renesansową. W obrębie zamku wzniesiono za czasów ks. Ludwika I około 1590 r. murowaną kaplicę pod wezwaniem św. Jadwigi. Chór jej trójbocznie zamknięty wraz z czterema przęsłami sklepiennymi w części wschodniej zachował się do naszych czasów. Zamek w Brzegu stanowiący kompleks zabudowań został podczas wojny siedmioletniej w znacznej mierze zburzony. Dalsze spustoszenie spowodował pożar w r. 1810, aż wreszcie w XIX w. zamieniono pozostałe zabudowania na magazyny wojskowe.



Ukrzyżowanie z końca XV w. Brzeg (?). Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

Dziełem naprawek — prócz głowy Chrystusa Pana — są dwa kawałki w lewej obwódce z wyobrażeniem dwóch okien gotyckich (jeden z nich odwrócony do góry nogami), dalej trójkątny kawałek tablicy napisowej, pozbawionej pierwszych zgłosek.

Co się tyczy techniki wykonania, to witraż ten jest zmontowany według dawnych tradycji średniowiecznych. Nie wykazuje on jeszcze żadnych zdobyczy nowatorskich, płynących z Włoch począwszy od połowy XIV wieku, i nie zdradza żadnych tendencji do tworzenia obrazu. Pod tym względem różni się on widocznie od witrażu z wyobrażeniem Ukrzyżowania, wykonanego około 1370 r. dla kaplicy św. Katarzyny na zamku w Karlsztynie¹, który stanowi punkt zwrotny w ówczesnym witrażownictwie południowo-niemieckiego zasięgu. Charakter witrażu, znajdującego się w zbiorach poznańskich, można sobie wytłumaczyć nawyknięciami prowincjonalnego warsztatu, pracującego nadal według uświęconych dawną tradycją prawideł.

Dane stylistyczne, jak wykonane z różowego szkła tuszowanego ciało Chrystusa, przegięte, o nikłej modulacji, cienkich rękach prymitywnie przyczepionych do torsu, jak otulone w miękko udrapowane szaty przysadziste postaci Matki Boskiej i św. Jana, z twarzami pozbawionymi indywidualnego wyrazu

¹ J. L. Fischer, l. c. tabl. 21. Ukrzyżowanie z II poł. XIV w. na zamku w Karlsztynie. — H. Schmitz, Die Glasgemälde des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, ryc. 43.

Do głównej postaci dostrajają się figury obu świadków tej wstrząsającej sceny, ustawionych obok krzyża w schematycznym układzie. Po lewej stronie stoi Matka Boska przyodziana w powłóczystą szatę czerwoną, zachodzącą na tył głowy, okoloną również żółtą aureolą i ozdobną w perełki. Oblicze Madonny, obwiedzione lekkim kouturem, jest pozbawione głębszego wyrazu. Lewa ręka spoczywa tuż pod podbródkiem. Stopy Madonny są niewidoczne. Szaty ożywiają dość nikłe draperie. Po prawej stronie Ukrzyżowanego widzimy św. Jana, rysunkowo potraktowanego podobnie jak postać Najświętszej Panny Marii. Prawa ręka (palce zaznaczone zwykłymi kreskami) znajduje się również tuż przy podbródkiem. Włosy zaczesane w krótkie kędziory otaczają dość wypukłe czoło.

Postacie o krępych proporcjach są umieszczone na tle dywanika składającego się z kawałków szkła koloru ciemnoniebieskiego, zielonego, czerwonego i żółtego. Boczne obwódki tworzy szkło koloru zielonkawatego. Całość wykazuje dobrze scharmonizowaną gamę barw o silnym natężeniu kolorystycznym.

Witraż był restaurowany. Świadczą o tym nowe szkła nieudolnie tuszowane oraz wkładki ze starego szkła.

emocjonalnego, z włosami ufryzowanymi w krótkie loki, wreszcie rysunek prymitywnie wykonany wyłącznie czarną kreską oraz wybitnie płaszczynowe ujęcie sceny przemawiają za tym, aby witraż ten umieścić w końcowej fazie XIV w.¹ jako najstarszy znany nam zabytek śląskiego witrażownictwa.

II

Drugi witraż, z wyobrażeniem Św. Trójcy (ryc. 2), 58 cm wys., 43 cm szer., pochodzący wedle zapisku muzealnego również z Brzegu, budzi nie mniejsze zainteresowanie. Wygląd jego jest następujący: Na złotym tronie w kształcie skrzyni bez zaplecka siedzi w majestatycznej pozie Bóg Ojciec, trzymający oburącz poprzeczne ramię krzyża w formie dużego T, koloru złotego, o wyraźnie zaznaczonych słojach drzewa. Na krzyżu zwisa rozpięte ciało Chrystusa Pana. Sylweta postaci Boga Ojca, z nadmiernie dużą głową otoczoną złotym nimbem o promienistym deseni, o bujnym zarostie i włosach zaczesanych w wydatny wałek i opadających po ramiona, jest w proporcji zbyt szeroka.

Postać Chrystusa przysadzista, głowa mocno przechylona, otoczona również nimbem deseniowanym, tors bardzo wychudzony; nad krzyżem unosi się Duch Święty w postaci gołębicy, zlatującej pionowo w kierunku głowy Zbawiciela. Scena ta jest umieszczona na tle dywanika złożonego w górnej części z mozaiki ze szkła czerwonych i fioletowych o jaśniejszych deseniach liściastych, ponadto z kawałków szkła zielonego i złotego odpowiednio tuszowanych. U góry po prawej stronie na jednej płytce złotego szkła widoczny motyw architektury gotyckiej (drzwi osadzone we wnęku z boczną kolumnienką), który pochodzi przypuszczalnie z innego witrażu. Obwódki boczne, bardzo rażące, składają się ze szkła nowoczesnych, nie tuszowanych.

Pewne szczegóły witrażu, jak tron zaznaczony w perspektywie, choć bardzo jeszcze nieśmiało potraktowanej, deseniowanie tła na wzór tkaniny, postać Chrystusa o głowie owalnej², silnie przechylonej i spoczywającej na grubych ramionach krzyża, o klatce piersiowej kościstej, w górę podciągniętej, o rękach rozpiętych prawie horyzontalnie i nogach kurczowo wyprężonych (partię powyżej kolan uzupełniono później) swym ujęciem formalnym przemawiają za tym, że witraż ten powstał w pierwszych latach XV stulecia. Cechy jego stylistyczne wywodzą się w zasadzie z witrażownictwa południowo-niemieckiego,



2. Św. Trójca z 1410—20 r., Brzeg (?). Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

¹ K. Künstle, *Ikographie der Christlichen Kunst*, Freiburg 1928, s. 467. — E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1908, s. 84.

² F. Burger, *Die deutsche Malerei*, Berlin 1915, ryc. 31.

a zwłaszcza czeskiego, którego wpływy, zataczające w końcu XIV wieku szerokie kręgi, docierają na tereny południowych Niemiec, a dalej na północ do miast krzyżackich¹, jak Torunia, Chełmna, Lisewa, Malborga. Pewne szczegóły wiążą go niewątpliwie z malarstwem śląskim tych czasów. Dużą głowę Boga Ojca, z układem włosów przypominającym jakby perukę, odnajdujemy na ściennym obrazie z końca XIV w. w kościele w Starym Bielsku², wyobrażającym „Pocałunek Judasza“. Na wrocławskich znów Ukrzyżowaniach z r. ok. 1420³ uderza silne przechylenie głowy Chrystusa oraz układ rąk rozpiętych horyzontalnie na grubych ramionach krzyża. Szczegóły te występują w tych Ukrzyżowaniach niewątpliwie w szlachetniejszej redakcji, co da się wytłumaczyć ich późniejszym powstaniem. Na karb tkwiącej w konserwatyźmie pracowni prowincjonalnej możnaby położyć właściwości dekoracyjne witrażu, w którym przeważa żółty kolor, podobnie jak płaszczyznowe ujęcie draperii dość mało rozwiniętych.

Pod względem ikonograficznym wykazuje wspomniany witraż monumentalnie założoną kompozycję tzw. „Gnadenstuhl“⁴, znanego już w XII stuleciu, do której powracają w późniejszych epokach najwybitniejsi reprezentanci sztuki europejskiej. Motyw ten w spuściźnie malarstwa śląskiego wysuwa się



3. Orzeł śląski z ok. 1500 r. Brzeg (?). Poznań, Muzeum Wielkopolskie

plan pierwszy w obrazie św. Trójcy z Szonowa z ok. 1360 r.⁵, zdradzającym w swej fakturze wyraźne cechy południowo-czeskiego malarstwa; obraz ten jednak co do wartości artystycznej znacznie przewyższa poziom naszego witrażu. W polskiej sztuce gotyckiej Trójcę św. w takiej kompozycji znamy z gradułu łączyckiego z 1467 r.⁶, a zwłaszcza z obrazu cechowego malarstwa w kościele w Witowie⁷, przypisywanego warsztatowi małopolskiemu z początku XVI stulecia.

III

Z trzeciego witrażu (ryc. 3), który ma pochodzić również z zamku w Brzegu, zachowały się zaledwie fragmenty dolnej części. Zasługuje na uwagę zwłaszcza biały orzeł śląski z półksiężycem na piersiach. Orzeł ten o rozpostartych skrzydłach został wytrawiony na tarczy koloru czerwonego (dolna połowa tar-

czy nowa). Tarczę herbową podtrzymuje na narożnikach przypuszczalnie anioł przyodziany w powłóczystą białą szatę. Kawałki szkła w dolnej części, a zwłaszcza zdobione motywami roślinnymi i muszelkami, są pierwotne; nowy jest lewy koniec szaty. Ujęcie architektoniczne o gotyckim oprofilowaniu pochodzi z XIX wieku, kiedy witraż uzupełniono w sposób dość dowolny, doprowadzając go do wymiarów wys. 98,5 cm, szer. 63 cm. Naturalistycznie potraktowane szczegóły, jak układ fałdów, modulacja rąk, wydobyta za pomocą kreskowania, a nie tylko sposobem tuszowania, mają charakter późno gotycki. Witraż ten można uważać za produkt pochodzenia śląskiego z r. ok. 1500.

¹ J. L. Fischer, l. c. s. 110.

² T. Dobrowolski, Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do początku XV w. (Historia Śląska, t. III. Kraków 1936, ryc. 20).

³ T. Dobrowolski, l. c. tabl. XLIX—L.

⁴ K. Künstle, l. c. s. 229 n.

⁵ T. Dobrowolski, l. c. tabl. XXXVIII.

⁶ F. Kopera, Dzieje malarstwa, Średniowieczne malarstwo polskie, t. I, s. 68, ryc. 60.

⁷ M. Walicki, Polska sztuka gotycka (Katalog wystawy, Warszawa 1955, nr. 180).

Reasumując wyniki badań stwierdzić należy, że witraże pochodzące ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu (obecnie w Muzeum Wielkopolskim) należą do produkcji śląskiego kręgu. Możliwość taka nabiera prawdopodobieństwa wobec faktu, że Wrocław, posiadając już w r. 1345 zorganizowany cech malarski, staje się w średniowieczu wybitnym ośrodkiem życia artystycznego dzielnicy śląskiej. Do wrocławskiego cechu malarskiego należeli również szklarze witrażownicy. Zapiski archiwalne zaświadczać ponad wszelką wątpliwość o tym, że na Śląsku istniały naówczas warsztaty, które, dostarczając witrażów do licznie wznoszonych świątyń w epoce gotyku, wywiązywały się ze zadań niejednokrotnie dość poważnych. Dotyczy to również miasta Brzegu położonego w najbliższym sąsiedztwie Wrocławia, które niejednokrotnie zwraca się z zamówieniami¹ do artystów osiadłych w metropolii I tak, w r. 1394 Konrad z Lignicy, otrzymawszy obywatelstwo wrocławskie w 1374 r., wykonuje dla kościoła św. Wawrzyńca w Brzegu dwanaście tablic witrażowych. Nie mniej poważne zamówienie otrzymują w r. 1416 malarz wrocławski Piotr oraz szklarz Mikołaj Fischbach, którzy zobowiązują się dostarczyć dla kościoła św. Mikołaja w Brzegu dwanaście obrazów witrażowych wraz z ochronną siatką drucianą. Niestety zaginęły one bez śladu, a z bogatej ongiś spuścizny śląskiego witrażownictwa gotyckiego zachowały się zaledwie okrucy. Znane było dotychczas okno witrażowe z wyobrażeniem „Ukrzyżowania“ oraz postaciami św. Katarzyny i św. Małgorzaty, pochodzące z kościoła parafialnego w Sponsberg (pow. trzebnicki) z l. około 1420—1430, przez Heinelta uważane jako dzieła z połowy XV w., które obecnie znajdują się w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Wrocławiu. Dlatego też witraże ze zbiorów poznańskich, wzbogacające znaną dotychczas spuściznę śląskiego witrażownictwa tego czasu, zasługują ze wszech miar na baczną uwagę. Czy istotnie zdobiły one kaplicę zamkową w Brzegu, wzniesioną w końcu XIV wieku pod wezwaniem św. Jadwigi, czy też pochodzą z innego kościoła w Brzegu, to wobec braku archiwalnych dokumentów pozostaje nadal kwestią otwartą.

Nikodem Pajzderski

SCHLESISCHE MITTELALTERLICHE GLASGEMÄLDE IN POSENER-SAMMLUNGEN

ZUSAMMENFASSUNG

In den kunsthistorischen Sammlungen des Towarzystwo Przyjaciół Nauk (Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften) in Poznań befinden sich drei fragmentarisch erhaltene Glasgemälde, die laut alter Tradition aus der Piastenresidenz in Brieg (Brzeg) stammen. Als ältestes Glasgemälde haben wir zu verzeichnen eine Kreuzigung Christi in typischer Gestaltung des XIV Jhrts., zeichnerisch und farbig streng und flach. Trotz der Instandsetzung des Glasgemäldes im XIX Jhrts., wobei einige Fragmente im alten Glas zugefügt worden sind, hat es eine harmonische, koloristisch intensive Farbenwirkung in rot-blauer Abtönung beibehalten. Technische und stilistische Eigenschaften, wie der stark S-förmig gebogene Christuskörper, seine leicht angedeutete Modulation in rosa-rötlichem Glas, etwas untersetzte Gestalten der Muttergottes und des hl. Johannes in weich drapierter Gewandung, die durchweg mit Schwarzlot ausgeführt sind, lassen die Glasmalerei als ein Erzeugniss der II. Hälfte des XIV. Jhrts. (um 1370—1380) anerkennen. In künstlerischer Hinsicht übersteigt das Werk nicht das Mass einer Provinzialarbeit.

Das zweite Glasgemälde, welches eine monumental angelegte Komposition des sogenannten „Gnadenstuhls“ darstellt, dürfte aus den ersten Jahren des XV. Jhrts. stammen. Formelle Eigenschaften, wie der Thron in Gestalt einer Truhe, bereits perspektivisch angedeutet, der teppichgemusterte Grund, der Christustypus mit stark zur Seite gesenktem Haupte, mit magerer Brust, zu der die horizontal gespannten

¹ Knoblich, Schlesiens Anteil an der Verbreitung der Glasmalerei im Mittelalter und ihrer Wiederbelebung in der Neuzeit (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. I, Breslau 1869, s. 106 n.).

² F. Heinelt, Glasmalereien aus der Kirche zu Sponsberg XV Jhrh. (Schlesiens Vorzeit in B. u. S. Bd. I, Breslau 1869, s. 201 n.). — T. Dobrowolski l. c. s. 160, ryc. 30 (datuje na ok. 1420).

Hände und straff ausgestreckten Füße in Einklang gebracht sind, sprechen dafür, dass die in gelber Abtönung (Silbergelb) bereits in den ersten Jahren des XV. Jhrts. entstanden sind.

Das dritte Glasgemälde stellt einen Wappenschild mit einem Adler in schlesischer Fassung (Halbmond auf der Brust) dar, welcher beiderhands wahrscheinlich von einem stehenden Engel gehalten wird. Die naturalistisch ausgeführte Zeichnung der Hände und der Ärmel in schraffierter Manier ist charakteristisch für die spätgotische Technik um 1500.

Diese drei Glasgemälde, welche wahrscheinlich in Breslau erworben sind und als Erzeugnisse der Provinzialkunst Beachtung verdienen, dürften wohl mit der Breslauer Produktion in Zusammenhang gesetzt werden. Laut dokumentarischer Bestätigung verdankte die katholische St. Lorenzkirche in Brieg einem Breslauer Glasmaler Konrad, aus Liegnitz stammend, 12 Glasgemälde, die er im Jahre 1394 ausgeführt hatte. Ebenfalls ein Breslauer Maler Peter und Glasermeister Fischbach lieferten im 1416 für die Nicolaikirche in Brieg 12 Glasgemälde mit Schutznetz.

Die Bedeutung der hier erwähnten Glasgemälde beruht darin, dass sie den sehr bescheidenen schlesischen Bestand mittelalterlicher Glasmalereien wohl bereichern und zumal, da die Kreuzigung als das älteste erhaltene Glasgemälde schlesischer Herkunft angesprochen werden dürfte. Ob die drei Glasgemälde tatsächlich aus der im XIV. Jhr. errichteten St. Hedwigs-Schlosskapelle in Brieg stammen, kann infolge nicht ausreichender Dokumentierung vorläufig nicht entschieden werden.

Nikodem Pajzderski

UMOWA O WYKONANIE NAGROBKA MIKOŁAJA TARŁY W OTWINOWIE

W lwowskich aktach miejskich¹ znajduje się podana treść umowy, na mocy której Jadwiga Tarłowa, wdowa po Mikołaju Tarle, chorążym sandomierskim zamówiła u Ferensa Krotofili i Sebastiana Czeszka wykonanie pomnika grobowego dla zmarłego męża do kościoła w Otwinowie. Umowę tę wspomniiał Łoziński², jednak jej nie ogłosił. Dlatego uważamy za odpowiednie tekst jej podać do wiadomości:

„Coram nostra consulari residentia personaliter comparentes providi Ferens Krotophila et Sebastianus Czeszek magistri muratores anteurbani Leopolienses recognoverunt palam et expressis verbis fassi sunt quia ipsi ambo coniunctim et indivisim, unus quisque pro se et alter pro altero cavens fecerunt contractum cum Generosa D. Hedvigi Generosi olim D. Nicolai Tarlo vexilliferi terrae Sandomiriensis coniuge relicta de elaborando lapideo sepulchro in Othwijnow memorato Generoso Nicolao Tarlo ibidem sepulto idque iuxta conditiones in literis eorum intercisus contentas florenis centum et octoginta pecuniae polonicae. Ad cuius summae rationem praefati muratores recognoverunt se accepisse a praedicta Generosa D. Tarlova primum iuxta literas intercisus assertas florenos viginti, nunc autem circa praesentem inscriptionem florenos quadraginta. Quam praefatam summam pecuniariam acceptam, ipsamque adeo laboris conducti obligationem suam et satisfactionem inscripserunt, reformaverunt et assecuraverunt dictae Generosae D. Hedvigi Tarlova in et super omnibus bonis suis circa eam civitatem Leopoliensem habitis vel habendis, ita quod si iuxta literas eorum intercisus et conditiones ibidem expressas labore suscepto per eos satisfactum non fuerit, ex tunc bona ipsorum vel alterius cuiusvis eorum dicta D. Tarlova occupabit, possidebit et iis utifruetur ad integram usque praefati laboris continuationem et determinationem ab eisdem muratoribus iuxta eorundem obligationem faciendam et procurandam. Actum sabbatho ante Dominicam Conductus Paschae proximo Anno Domini Millesimo quingentesimo septuagesimo tertio“.

Pomnik Tarły, niestety, nie dochował się. Kościół drewniany, w którym się pomnik znajdował, spalił się w r. 1657 a w odbudowanym w r. 1665 kościele nie znajdujemy go³.

Tadusz Mańkowski

¹ Archiwum Miasta Lwowa, Consul. 8, p. 1522.

² Władysław Łoziński, Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku, wyd. II, Lwów 1901, s. 40.

³ Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. VII, Warszawa 1886, s. 757.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

SZTUKA BAROKU

C. Vilh. JACOBOWSKY, Var Albertus Bobovius-Ali Bec, den lärde, „Pálniske Turcken“, miniatyrmålare? (Svenska Orientsällskapet, Årsbok 1937, Stockholm 1937, s. 39—50).

Znana jest orientalistom postać i działalność Wojciecha Bobowskiego (ok. 1610—1675), nazywanego w Turcji Ali-Bej, Polaka, rodem ze Lwowa, pochodzącego z drobnej szlacheckiej rodziny, który wzięty do niewoli tatarskiej dostał się do Stambułu, przeszedł na islam i uzyskał wolność a dzięki swym niezwykłym zdolnościom lingwistycznym (władał 17 językami) otrzymał w r. 1671 ważny urząd pierwszego dragomana Porty i wszedł w związki z wielu zagranicznymi posłami. W ostatnich latach życia pod wpływem jezuity, O. Teofila Rutki, miał się Ali-Bej skłaniać do przyjęcia chrześcijaństwa, czemu jednak nagła jego śmierć przeszkodziła.

Wielostronna była działalność literacka i naukowa Bobowskiego-Ali-Beja. Drukiem wydane jego prace i liczne w archiwach europejskich zbiorów dotąd spoczywające rękopisy zaznajamiały świat zachodni z Turcją i mahometanizmem. Z drugiej strony pisane po turecku dzieła jego przynosiły Turkom tłumaczenia chrześcijańskich zasad wiary. Nie tu miejsce na wyliczenie ich długiej listy. Bobowski był jakby stworzony w XVII wieku na pośrednika w wymianie myśli i wartości kulturalnych między dwoma światami, chrześcijańskim i mahometańskim. Zdaniem F. Babingera (Słownik Biogr., I, 157) wybitna jego rola nie została dotąd należycie wyświetlona i gruntowne zbadanie jego rękopisów może przynieść jeszcze niespodziewane rezultaty.

Taką niespodzianką są też wyniki badań C. V. Jacobowskiego, zawarte w artykule ogłoszonym w Roczniku Szwedzkiego Tow. Orientalistycznego pod przytoczonym w nagłówku tytułem, który przetłumaczony na polskie brzmi: Czy Wojciech Bobowski, zwany Ali-Bec, sturczony Polak, był miniaturzystą?

Badania Jacobowskiego oparte są na szwedzkich materiałach archiwalnych. W roku 1926 zwrócił dr Oskar Wieselgren uwagę¹ na znajdujący się

¹ Svenska Dagblads söndagsbilaga, 1 aug. 1926.

w Królewskiej Bibliotece w Sztokholmie album z tureckimi miniaturami, który w r. 1658 przywiózł ze sobą z Turcji ambasador szwedzki w Stambule, Claes Rålamb. Wieselgren stwierdził przy tym, że miniatury innych podobnych albumów, znajdujących się w zbiorach niemieckich, muszą pochodzić z ręki tego samego artysty. Jeden z tych zbiorów miniatur znajduje się w Lipperheid'skim



W. Bobowski, Muzykantka

zbiorze w Berlinie, drugi zaś w posiadaniu dr Franciszka Taeschnera w Monasterze (Münster)². Reprodukcje miniatur w swoim posiadaniu wydał Taeschner w wytwornej zewnętrznej szacie w r. 1925, przedtem zaś jeszcze ogłosił niektóre jego fragmenty (Der Islam, Bd. VI, Strassburg 1915, s. 169). Jednak ani Taeschner, ani Wieselgren nie odkryli autora wszystkich trzech zbiorów miniatur, sztokholmskiego, berlińskiego i monasterskiego, interesujących treścią, uderzających bezpośredniością, chwytających żywo obrazy z tureckiego życia.

Bliższe zbadanie rękopisu Rålamba zwróciło uwagę Jacobowskiego na dwukrotne wzmianki w rachunkach tego szwedzkiego ambasadora u Porty, które prowadził jego kamerdyner czy sekretarz

² Franz Taeschner, Alt-Stambuler Hof- und Volksleben. Ein türkisches Miniaturenalbun aus dem 17 Jahrhundert, Hannover 1925.

Olaf Hansson. Malarza, u którego Rålamb zamówił był wykonanie miniatur, nazywa Hansson raz Polakiem (Pálacke), innym razem Polskim Turkiem (den pálniske Turcken). Również w rękopisach dzienników dwóch podróży Rålamba znajdują się wzmianki o jego zetknięciu się z „polskim Turkiem“, na które dotąd nie zwrócono uwagi. Rålamb podnosi w swym dzienniku, jak trudno było mu poznać w początkowym okresie pobytu w Turcji zwyczaje tureckie, w szczególności dworskie. Dopiero później udało mu się to dzięki poznaniu renegata, Alberto Bobovio, człowieka wykształconego, który znał języki francuski, niemiecki, włoski, łacinę, grekę, turecki i arabski, i który był przedtem muzykantem w Seraju, a uzyskawszy wolność otrzymanywał żołd spahisa, lecz starał się przez angielskiego ambasadora w Stambule o pozwolenie na powrót do ojczyzny. Mimo przejścia na islam, miał Bobowski według Rålamba pozostać w duszy chrześcijaninem, według religii reformowanej.

Rålamb poznał Bobowskiego w r. 1657, przed jego wyniesieniem na urząd pierwszego dragomana Porty, kiedy Bobowski wyzwolony z niewoli zarabiał w Stambule jako muzykant w Seraju, oraz jako malarz. O tych dwóch jego talentach nie mieliśmy dotąd wiadomości.

Na życzenie Rålamba niewątpliwie też nie kto inny jak Bobowski miał pendzlem oddać to, co sam opowiadał Rålambowi o życiu i zwyczajach tureckich, w szczególności dworu sułtańskiego. W tym celu na rozkaz Rålamba Hansson zakupił papier i odtąd w wydatkach szwedzkiego ambasadora notował, co za każdym razem wypłacono malarzowi. Raz przy tym nazywał go w rachunkach „Turkiem mówiącym po łacinie“, innym razem „polskim Turkiem“ i to ostatnie określenie powtarza się dwukrotnie w rachunkach z końca 1657 i z początków 1658 r. Zgadza się też z jednej strony opisy np. podróży sułtana ze Stambułu do Adrianopola, w której Rålamb brał udział, a które zawarł w swym diariuszu, oraz szczegóły, dotyczące ubiorów i uzbrojenia żołnierzy i dworzan, chorążych i śpiewaków, koni i wielbłądów oraz psów gończych, z drugiej zaś strony analogiczne obrazy w albumie miniatur, pochodzącym z posiadania Rålamba. Źródło rękopiśmienne z malarzskim zgadza się w wielu miejscach tak, jakby to drugie stanowiło ilustrację pierwszego. Pomijamy

tu argumenty mniejszego znaczenia, popierające tezę autorstwa Bobowskiego, zarówno odnośnie do zbioru miniatur opisanego przez Jacobowskiego, jak i zbioru Taeschnera. Wszystko przemawia za uznaniem Bobowskiego za ich autora, a niezgodny z tą tezą jest tylko jeden szczegół, podany przez Rålamba w jego diariuszu, w myśl którego Bobowski miał być wzięty przez Turków do niewoli na Krecie, w czasie wojny z Wenecją w r. 1645. Ta wiadomość musi chyba polegać na omyłce Rålamba.

Przyjmując, że Bobowski jest autorem trzech na wstępie wspomnianych zbiorów miniatur, przechowywanych w Berlinie, w Monasterze i w Sztokholmie, stajemy przed zagadnieniem źródeł jego sztuki. Nie wiemy, kiedy Bobowski, uprowadzony w niewolę opuścił Polskę. Jego wykształcenie i jego znajomości lingwistyczne musiały mieć jednak początki w czasie pobytu w ojczyźnie. W niewoli mógł się nauczyć języka tureckiego i arabskiego, lecz przy niezwyklej nawet zdolności w tym kierunku nie mógł osiąść języków zachodnich, a tym bardziej łaciny i greki. Rodem ze Lwowa, mógł tam pobierać nauki. Mógł może także uczyć się początków malarstwa u któregoś z lwowskich malarzy cechowych pierwszej połowy XVII w.?

Lecz to ostatnie przypuszczenie nie znajduje potwierdzenia w samym stylu miniatur powyższych zbiorów. Są one w zupełności wschodnie i sposobem artystycznego pojmowania rzeczy widzianych odpowiadają innym ówczesnym dziełom tureckiego malarstwa miniaturowego. Artysta uległ orientalizacji w czasach chyba wczesnej młodości tak, że wpływy sztuki zachodniej nie zaważyły na ogół na jego pojmowaniu form artystycznych. Pewne szczegóły, które w miniaturstwie Bobowskiego można by przypisać wpływom zachodnim, nie wychodzą poza zakres tych ogólnych wpływów, które w ówczesnym malarstwie tureckim i perskim zaznaczyły się dzięki przykładom przenikającej na Wschód europejskiej grafiki i dziełom europejskich malarzy, wędrujących od czasu do czasu do otomańskiej stolicy, Stambułu.

Do określenia indywidualności Wojciecha Bobowskiego — Ali-Beja przybywa obok jego znanej już poważnej działalności literacko-naukowej, obok fenomenalnej znajomości języków, która uczyniła zeń pierwszego dragomana Porty, nadto nowa

strona, tj. jego talent i umiejętność w zakresie malarstwa miniaturowego. Dzieła jego pędzla nie są pozbawione charakterystyki, zdarzają się w nich umyślne deformacje nawet, dla tym silniejszego podkreślenia czy to atletycznych ramion tureckiego kata, czy innych znów karykaturalnych znamion jakiegoś zonglera itp. W stworzonych przez Bobowskiego postaciach nie ma tej subtelności, jaką odznaczało się ówczesne perskie malarstwo miniaturowe, lecz nie była ona na ogół cechą tureckich mistrzów pędzla, ustępujących pod tym względem daleko perskim artystom. Trudniej byłoby mówić o kolorycie Bobowskiego bez znajomości oryginałów jego dzieł.

Osoba i twórczość artystyczna Bobowskiego nawsuwają także na myśl inne refleksje. Polak zachodniej kultury, przeniesiony w młodości w zgoła odmienne środowisko, przyjmuje jego sposób i styl artystycznego wypowiedzenia się, akomoduje się w zupełności do niego także w zakresie, w którym nieraz chciano upatrywać działanie sił podświadomych i czynników rasowych. Zbyt wiele w działalności Bobowskiego jest jeszcze stron niejasnych, by na jego przykładzie snuć można teoretyczne rozważania na ten temat.

Zasługą Jacobowskiego jest w każdym razie odkrycie w Bobowskim — Ali-Beju nieznanego dotąd z nazwiska tureckiego miniaturzysty, nie mówiąc o innych cechach tego niezwyklego na południowym wschodzie Europy XVII w. umysłu. Możliwość zdania sprawy z artykułu zamieszczonego w Szwedzkim Roczniku Orientalistycznym zawdzięczam p. Zygmuntowi Stepnickiemu, który był łaskaw nie szczędzić trudu i pracy przetłumaczenia go na język polski.

I jeszcze jedna uwaga na marginesie sprawozdania z artykułu C. V. Jacobowskiego. W t. XII Rocznika Orientalistycznego (Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego) zamieściłem notatkę o zagadkowym malarzu polskim w Turcji w XVIII wieku, zwanym Meçti, lub malarzem ze Skutari. Nic nie upoważnia nas do tego, by enigmatycznego Meçti, którego zmienione czy przekręcone nazwisko nie mówi o jego polskim pochodzeniu, a dzieła dotąd nie są znane, identyfikować z Wojciechem Bobowskim. Odstęp czasu między życiem i działalnością jednego a drugiego zdaje się też zbyt wielki. W osobach tych dwóch różnych artystów mielibyśmy zatem dwukrotnie w ciągu

XVII i w początkach XVIII w. powtarzające się na terenie Turcji zjawisko przybyłych z Polski i polskiego pochodzenia osiadłych nad Bosforem artystów malarzy. Nie należą oni do sztuki polskiej, co przynajmniej odnośnie do Bobowskiego możemy stanowczo stwierdzić. W odniesieniu do zagadkowego malarza ze Skutari kwestia mogła by być jeszcze otwarta.



W. Bobowski, Kat turecki

Tam, gdzie jak w Polsce, w szczególności na południowo-wschodnich jej kresach, stosunki wzajemne, zarówno wojenne jak i pokojowe z Turcją i krajami muzułmańskiego Wschodu, zwłaszcza w XVII w. były żywe, musiały się również zaznaczyć wzajemne wpływy kultury artystycznej. Dotychczas poprzestawaliśmy na stopniowym odkrywaniu i wskazywaniu na wpływy sztuki islamu w Polsce (Mańkowski, *Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII w.*, Kraków 1935), kolejno zdaje się przed nami uchylać rąbek zasłony wzajemnych wpływów polskich w Turcji. Zagadnienie to traktować należy na razie z wszelkimi zastrzeżeniami. Osoba Bobowskiego mówi nam na razie tylko o Polaku, zajmującym miejsce w dziejach tureckiego malarstwa, lecz nie mówi o wpływach w nim sztuki polskiej. Być może, że inaczej będzie się rzecz przedstawiać, jeśli zdołamy zidentyfikować osobę malarza ze Skutari, Polaka, o którego dziełach dotąd nic nie wiemy.

Tadeusz Mańkowski

Juliusz STARZYŃSKI, Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III (Studia do dziejów sztuki w Polsce, Warszawa 1933, str. 101).

Postępując za wskazówką M. Sokołowskiego, ogłoszoną jeszcze w r. 1896 dotarł autor do bogatej kolekcji materiałów, odnoszących się do budowy pałacu wilanowskiego za króla Jana III-go. Materiały te w postaci 25 listów Augustyna Locciego architekta królewskiego, przechowanych w Geheimes Preuss. Staatsarchiv w Berlinie, pozwoliły na dokładne i prawdziwe odtworzenie procesu powstawania jednego z najcenniejszych dzieł architektury w Polsce. Zaslugą dra Starzyńskiego jest wydobyć na światło dzienne działalność istotnego twórcy pałacu i wszechstronnego doradcy artystycznego króla, Locciego (1640—1730), którego udział i autorstwo w budowie przed Autorem podkreślił jedynie ks. Sierakowski w swej „Architekturze“ z r. 1812. Pozwoliło to także na sprostowanie szeregu mylnych sądów — zwłaszcza o zbiorowym autorstwie budowli — autorów zajmujących się dotychczas Wilanowem jak ze starszych Skimborowicza, z nowszych Tatarkiewicza i Lauterbacha. Cenną zdobyczą Starzyńskiego jest ujawnienie ponadto osobistego udziału i współpracy króla w decyzji przy powstawaniu ulubionej przez niego rezydencji, co wniosło niewątpliwie nowe wartości do poglądów na mecenat artystyczny Sobieskiego. W okresie czasu od 1681—1694, z którego pochodzą wspomniane listy, dzieje budowy w swych nawet najbardziej wewnętrznych i drugorzędnych szczegółach nabierają cech życia i siły, co wzbogaca nie tylko naszą wiedzę o historii twórczości artystycznej w XVII wieku, ale i o procesie twórczym w ogólności.

W r. 1677 nabył Sobieski wioskę Milanów od szlacheckiej rodziny Milanowskich. Już wtedy prawdopodobnie istniał dwór wiejski w formie, którą autor nazywa tradycyjną: prostokąta z czterema narożnikami. Ważne to z tego względu, że — jak stwierdził J. Wojciechowski w czasie ostatniej restauracji pałacu — dwór ten został włączony do późniejszej budowy Locciego. Pierwszy etap prac architekta, z nazwiska Włocha, w rzeczywistości jednak naturalizowanego Polaka, określanej przez niego nazwą „auctii pałacu wilanowskiego“ trwa przez lata 1681/2 i obejmuje ogólnie przebudowę fasad pałacowych, oraz budowę dwóch bocznych galerij i wież skarbców. Główny korpus

otrzymuje niskie piętro, którego zarys okien na propozycję Locciego ustala sam król. Warto zaznaczyć, że w odróżnieniu od dzisiejszego wyglądu część środkowa gmachu była jednopiętrowa, galerie boczne były ażurowe i miały za zadanie stworzyć przejście z architektury korpusu głównego do parku, a skarbcze narożne, w dzisiejszej już wysokości, nie posiadały hełmów, tylko zwieńczone były balustradą z figurami. Autor poświęca wiele uwagi samej technicznej organizacji pracy, podkreślając trudności, jakie miał do zwalczania monarcha, który nie rozporządzał dostatecznymi zasobami materialnymi i kierownikami robót, który nie mógł znaleźć odpowiednich rzemieślników i wykonawców, a przy dostawie materiału narażony był na ciągłe przeciwności. Jest interesujące, w jaki sposób formowały się szczegóły dekoracji, np. trójkątnego tympanonu, który zastępował nadbudowane później trzecie piętro nad częścią środkową, i inne partie już wówczas powstałej dekoracji rzeźbiarskiej. Król zastrzegł sobie we wszystkim ostateczny sąd, a upodobanie jego tłumaczy charakterystyczna uwaga Locciego przy przedstawieniu projektu wysokiego dachu na domach rzemieślników, że przecież tego rodzaju forma nakrycia spotykana jest często we Włoszech.

W r. 1682 istniał już zasadniczy zarys parku z sadzawkami, altanami i nieistniejącą dzisiaj górą Bacchusa.

Lata 1684—1694 objęły według Starzyńskiego wzbogacenie dekoracji rzeźbiarskiej pałacu, nadbudowę narożników ogrodowych, nadbudowę 2-go piętra w głównym korpusie i budowę hełmów na wieżach, budowę skrzydeł bocznych i stworzenie w ten sposób t. z. cour d'honneur, wreszcie budowę tarasu w ogrodzie. W liście z r. 1686 poznajemy szczegóły prac przy dekoracji wewnątrz, a w liście z r. 1692 obserwujemy ewolucję opracowania szczegółów frontonu nadbudowanego trzeciego piętra.

Z chwilą śmierci bohaterskiego króla krzepnie zasadnicza forma pałacu mniej więcej w ramach tych, jakie dotrwały do naszych czasów. Czasy saskie poza pewnymi szczegółami wniosły znacznie mniej do wyglądu pałacu, niż to dotychczas sądzono, a wielkie projekty rozbudowy pałacu podjęte przez Augusta II, dzięki szczęśliwej opiece losu nie doszły do skutku. Królewicz Konstanty, dziedzic Wilanowa sprzedaje go w r. 1720 Elżbiecie



B. Canaletto, Pałac w Wilanowie od strony ogrodu

Helenie Sieniawskiej, po której przechodzi pałac na Marię Zosię z Sieniawskich Denhofową. Ta oddaje w r. 1730 pałac do dyspozycji Augusta II, który korzystał z niego zaledwie przez trzy lata i, jak już podkreśliliśmy, nie miał możliwości zrealizowania swych planów rozbudowy rezydencji. Do czasów tego króla da się odnieść ukończenie skrzydeł bocznych, oraz pewne fragmenty dekoracji rzeźbiarskiej, z których na główną uwagę zasługuje posąg Jana III w prawej galerii. Dużą zasługą czasów saskich było przygotowanie szczegółowych zdjęć architektonicznych pałacu, dokonanych w r. 1700 przez Ch. Naumana i r. 1733 przez nieznanego architekta, a znajdujących się w Archiwum Drezdeńskim. Przez ich porównanie da się ustalić pewne szczegóły postępu rozbudowy pałacu.

Późniejsze czasy nie wniosły już nic nowego do wyglądu pałacu za wyjątkiem rozszerzenia lewego skrzydła, któremu ostateczną formę nadał Lanci w r. 1852.

W rozdziale IX przeprowadza autor dokładną analizę i charakterystykę architektury pałacu. Mie-

liśmy już możliwość obserwować, jak przechodzi on ewolucję od dworu ziemiańskiego przez formę barokowej willi włoskiej do pałacu reprezentacyjnego. Idąc za tokiem rozumowania autora, obserwujemy, iż mimo pewnych analogii nie widzi on bezpośrednich zależności od sztuki francuskiej poza zasadniczą koncepcją *cour d'honneur*, części reprezentacyjnej gmachu. Sądzi natomiast, że architekt działał pod bezpośrednim urokiem will włoskich, t. z. „*villa rustica*“ w szczególności Villa Doria Pamphili w Rzymie, przy czym da się tu zauważyć niezaprzeczone podobieństwo zarówno w ogólnej kompozycji bryły architektonicznej jak i rozplanowaniu otoczenia i ogrodu. Poza inspiracją nie ma tu mowy o naśladownictwie. Pałac w Wilanowie jest dziełem oryginalnym, którego zasadniczą cechą upatruje autor w poziomym rozplanowaniu mas. Pewne sugestie nasuwać się mogły budowniczemu przy korzystaniu z biblioteki królewskiej, w której znajdowało się zarówno sporo dzieł o architekturze jak i wizerunki wybitniejszych dzieł.

W ostatnich dwóch rozdziałach — po dokładnej analizie — charakteryzuje dr. Starzyński dekorację plastyczną i malarską pałacu. Jakkolwiek system dekoracji plastycznej przejęty został z dekoracji architektonicznej pałacowej i ogrodowej włoskiej i francuskiej, to wykonanie jej przez rzeźbiarzy niemiecko-niderlandzkich nadało jej odmienny charakter. Część figur wykonywał nieznanymi z nazwiska rzeźbiarz flamandzki i znany z imienia rzeźbiarz niemiecki, Hans. Płaskorzeźby wykonywał Schwaner z Gdańska, a pewien udział przypisuje autor w tej mierze także A. Schlüterowi przy sposobności pracy przy pałacu Krasieńskich w Warszawie. Z Francuzów znany jest Paris, sztukator, twórca fragmentów dekoracyjnych rzeźby.

W dekoracji malarskiej wewnątrz dostarczali pomysłów Locci, ks. Kochański, jak i sam król. Poszczególne plafony noszą — podobnie jak i rzeźby — rysy różnych światopoglądów artystycznych. Część ich, jak plafon z Jutrzenką, jest dziełem G. Callota, inne, jak „pory roku“, wykonał J. E. Siemiginowski, część zaś — cztery obrazy z historią Psychy — przypisuje autor twórcy malowideł u oo. Misjonarzy w Łowiczu, M. Paloniemu.

Wyżej mieliśmy już sposobność zapoznać się z zasadniczą charakterystyką procesu powstawania pałacu wilanowskiego, przeprowadzoną przez autora. Szczególnie interesujący — jak zwróciliśmy uwagę — jest stosunek wielkiego króla do powstającego dzieła sztuki. Autor wyraża żal, że nie danym nam jest poznać odpowiedzi królewskich na listy Locciego. Z treści opublikowanych listów Locciego nie zdaje się jednak wynikać, aby były udzielane przez króla odpowiedzi pisemne. Wzmianki o listach króla znajdujemy w listach L. z d. 17 VII 1681, 7 I 1687, 15 VII 1694, za każdym razem odnoszą się one do osób postronnych, jak: Stolnika Litewskiego, Proboszcza Grodzieńskiego, Wojewody Łęczyckiego i pana Międzyzveckiego. Wypada więc uznać, że udział króla w procesie tworzenia wypowiedział się jedynie w lakonicznych — jakże żołnierskich — adnotacjach i ustnych decyzjach, których ślady znajdujemy w tygodniowych — równie po żołniersku wymaganych — raportach Locciego. Ślady te nie zdają się stwarzać większej podstawy do przypuszczenia, że zainteresowanie się króla wykonywaniem szczegółów budowy wychodziło poza te właśnie szczegóły. Je-

dyną podstawą do oceny orientacji artystycznej króla Jana — jest pośrednio określony sąd o upodobaniu do sztuki włoskiej króla, w liście z dnia 21 VIII 1692 r. Zręcznie maskowana przez odwoływanie się do decyzji władcy indywidualność artysty-architekta, jaka się rysuje w listach Locciego, górowała prawdopodobnie znacznie silniej nad wolą królewską, niżby to wynikało z charakterystyki Autora.

Zwracając na ten moment uwagę, pragniemy znaleźć podstawy do upewnienia się, że pałac wilanowski posiada istotnie cechy oryginalnego dzieła sztuki polskiej, jak to podkreśla dr. Starzyński. W swej cennej i tak bogatej pracy nie ułatwił nam, niestety, Autor tego sądu przez zestawienie budowli wilanowskiej z innymi budowlami polskimi tej epoki, celem znalezienia cech wspólnych. Uważamy bowiem, że pewne cechy oryginalne, dopiero ujawnione w większym zespole dzieł sztuki, nabrać mogą charakteru obowiązującej powszechności, jako odbicie sumy pewnych cech psychicznych wspólnych ludziom jednego kraju. Zajmującym byłoby stwierdzić, że uznana przez Autora cecha oryginalna pałacu wilanowskiego, mianowicie przewaga form poziomych nad pionowymi jest wspólna innym budowlom polskim tego okresu. Warto by również przekonać się, czy geneza formy pałacu wilanowskiego dałaby się wyprowadzić z formy pałaców polskich pierwszej połowy XVII w., jak np. pałacu biskupiego w Kielcach i nieistniejącego dzisiaj pałacu Radziwiłłów w Białej Podlaskiej, przy czym ten ostatni zabytek z uwagi na dekorację rzeźbiarską bramy wjazdowej daje niewątpliwie do myślenia.

Zajmuje również uwagę pytanie innej już natury, czy tak skądinąd zapładniająca Europę aktywność artystyczna Ludwika XIV mogła mieć wpływ na samo podjęcie działalności budowlanej króla Jana III — wpływ, dla którego drogę otwierała przecież królowa, a wreszcie, czy powstanie bocznych galeryj, które wyprzedziło o 5 lat budowę Wielkiego Trianon w ogrodach Wersalu, nie miało wspólnego podłoża tych samych prądów umysłowych.

Kwestie, poruszone wyżej, wchodzą już w zakres syntezy poglądów na epokę, której wspaniałym fragmentem jest pałac wilanowski. Jeśli je tutaj mogliśmy poruszyć, to tylko dzięki niezwykle wnikliwej analizie i głębokiemu opanowaniu przed-

miotu przez Autora. Tylko taka praca bowiem nasuwa refleksje i tematy do rozpatrywania. W tym względzie praca doc. dr. Starzyńskiego jest przykładem wszechstronnego zebrania materiału i jasnego, pięknego układu treści.

Józef E. Dutkiewicz

Julian PAGACZEWSKI, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany* (odbitka z *Rocznika Krakowskiego* XXX, 1938, s. 48 i 50 ilustracji).

Prof. Pagaczewski powrócił po 50 latach do fascynującego tematu, jakim jest dla historii sztuki polskiej twórczość krakowska Baltazara Fontany, pierwszą bowiem o artyście tym rozprawę ogłosił w r. 1909 (*Baltazar Fontana w Krakowie*, *Rocznik Krakowski* XI, 1909).

Obok ścisłego opisu najważniejszych dzieł Fontany, stiukowych dekoracji w kościołach św. Anny, św. Katarzyny, św. Andrzeja i dominikanów w Krakowie, oraz ołtarza w kościele klarysek w Starym Sączu, wykonanych w latach 1695—1704, prof. Pagaczewski położył w swej pracy nacisk na zagadnienie pochodzenia form sztuki tego rzeźbiarza. Na szeregu przekonywujących przykładów i zestawień wykazuje autor, że Fontana — jakkolwiek pochodzący z północnej Italii, podobnie zresztą jak większość artystów włoskich, pracujących w Polsce — musiał przejść w młodości szkołę rzymską w środowisku bezpośrednich uczniów i następców Berniniego z przedostatniego dziesiątka lat XVII wieku.

Szczegółowa analiza form, zestawienie dat oraz rozważenie kwestii, w jakim czasie Fontana w czasach młodości mógł przebywać w wiecznym mieście, doprowadzają Autora do postawienia tezy, że Fontana mógł być uczniem Ercola Ferraty, jednego z naśladowców Berniniego. Zachodzą też analogie między wykonanymi w stiuku poszczególnymi figurami ołtarza kościoła S. Agnese na Piazza Navona w Rzymie, których jednym ze współautorów był Ferrata, a wielu figurami ołtarza kościoła św. Anny w Krakowie i kościoła klarysek w Starym Sączu, dziełami Fontany. Podobnie też stwierdza Autor analogie między pracami Fontany a wykonanymi według szkiców Berniniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie postaciami aniołów, które rzeźbił Ercole Ferrata i inni współcześni mu rzymscy artyści.



B. Fontana, św. Anna. Kraków, K. ściół św. Anny

Działalność Fontany w Krakowie posiada więc dla Polski duże znaczenie. Jest on na naszym terenie najwybitniejszym przedstawicielem tego kierunku w sztuce baroku, jaki we Włoszech stworzył Bernini. Nie był jednak Fontana uczniem Berniniego, lecz wszedł w krąg wpływów jego



B. Fontana, Personifikacje wydziałów Uniwersytetu. Kraków. Kościół św. Anny

sztuki raczej za pośrednictwem Ercola Ferraty, ucznia Berniniego. Do stylu dzieł Ferraty najbardziej też zbliża się to, co w Polsce pozostawił Fontana w dziełach swej ręki, wykonanych w stiuku. Ma Fontana tę zasługę, iż zapoznał Polskę z najwspanialszymi tradycjami barokowej rzeźby rzymskiej.

Prócz wyjaśnienia genezy sztuki Baltazara Fontany, kreśli prof. Pagaczewski jego charakterystykę jako artysty. Biegle jego dłuto opanowało w zupełności stronę techniczną rzeźby. W Polsce nie miał Fontana, w czasie 10-letniego swego pobytu, równego sobie. We Włoszech równocześnie byłyby jednak tylko jednym z wielu. Nie szukał Fontana w sztuce nowych dróg, dzieła jego mają cechy pewnej powierzchowności i dekoracyjnego sposobu pojmowania form plastycznych. Kroczył w sferze wpływów Berniniego bez niewolniczego jednak kopiowania prac obcej ręki. Wykazywał pewną dozę samoistności w takiej mierze, na jaką stać go było.

Prof. Pagaczewski wspomina dalej o wcale szerokim kręgu oddziaływań prac Fontany na na-

szych ziemiach, opierając się częściowo na wynikach badań dra Bochnaka i prof. Morełowskiego. Interesująca byłaby próba dokładniejszego zinventowania zabytków, związanych z tym kręgiem. Wracając do twórczości Fontany, zauważyć należy, iż konieczne się dziś wydaje rozszerzenie badań polskich historyków sztuki na zbyt mało dotąd znaną jego twórczość na Morawach. Wówczas dopiero możnaby się pokusić o pełną monografię tego wybitnego rzeźbiarza włoskiego, jednego z najlepszych niewątpliwie, jacy działali z tej strony Alp. Słusznie jednak prof. Pagaczewski zaznacza, że praca tego rodzaju, czekająca jeszcze na swego autora, nie zmieni zbyt wiele nakreślonej już przez niego zasadniczej sylwetki artystycznej Baltazara Fontany. Krakowskie bowiem jego dzieła pochodzą z doby pełnego rozkwitu talentu mistrza.

Na koniec warto podkreślić wysoką wartość ilustracyj, szczególnie fotografii doc. dra Bochnaka: wprost finezyjnie wypracowane — stanowią prawdziwą ozdobę tej pięknej i wartościowej książki.

Ksawery Piwocki

Zygmunt BATOWSKI, *Podróże artystyczne Jana Chrystjana Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82* (Prace Komisji Historii Sztuki Pol. Akad. Umiej., t. VI, Kraków 1935);

Le même, *Jan Pillement na dworze Stanisława Augusta* (Prace z Historii Sztuki wydane przez Tow. Nauk. Warszawskie 2, Warszawa 1936).

Parmi les historiens d'art qui se sont attachés plus spécialement à l'étude des relations artistiques franco-polonaises sous le règne de Stanislas-Auguste, M. Zygmunt Batowski est assurément l'un de ceux qui ont déployé le plus d'activité et obtenu les résultats les plus intéressants dans cet ordre de recherches.

On apprécie depuis longtemps à sa juste valeur, en France comme en Pologne, la monographie magistrale et sans doute définitive qu'il a consacré en 1911 dans la collection „Nauka i Sztuka“ au peintre-graveur Norblin de la Gourdaine. Cette étude sur l'artiste français qui a peut être le plus contribué à éveiller la vie artistique en Pologne et à préparer l'avènement d'un art national mériterait d'être éditée en français: entreprise d'autant plus facile qu'il en existe déjà à la Bibliothèque Doucet, devenue la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, une traduction abrégée en manuscrit.

Mais je voudrais principalement aujourd'hui souligner l'intérêt de deux découvertes récentes de M. Z. Batowski qui ont retenu l'attention de la Société de l'Histoire de l'Art français où elles ont fait l'objet d'une communication¹.

La première concerne la découverte de dessins extrêmement précieux de l'architecte polonais Kamsetzer exécutés pendant un voyage d'études en France à l'hôtel Grimod de la Reynière. Ces dessins qu'il comptait utiliser pour la décoration du Pavillon des Łazienki nous permettent de reconstituer avec la plus grande exactitude le plan et l'ornementation intérieure de cet hôtel qui était une des curiosités de Paris à l'époque de Louis XVI et qui, après avoir subi de nombreuses altérations au cours du XIX^e siècle, a été complètement démoli il y a quelques années pour faire place à l'Ambassade des États-Unis.

Peu de documents sont plus importants non seulement pour la topographie parisienne, mais

¹ Bulletin de la Société d'Histoire d'Art français, 1936.

encore pour l'histoire des origines du style Louis XVI et de la décoration dans le goût antique. Cet édifice construit pour un riche financier à l'angle de la Place Louis XV (aujourd'hui place de la Concorde) avait été en effet décoré par l'architecte Clérisseau dans le style, alors tout nouveau, qu'on appelait le style grotesque ou arabesque qui dérive des fresques de Pompeï. Il semble bien que cette décoration soit antérieure aux premiers essais de Robert Adam qui introduisit ce style en Angleterre.

Il est très regrettable qu'un pareil ensemble, qui fait date dans l'histoire du goût, n'ait pas été conservé; mais les dessins très minutieux et très fidèles de Kamsetzer nous en donnent une idée fort juste.

Il faut donc être reconnaissant à M. Batowski de nous avoir révélé ces documents inédits: d'autant plus que les musées parisiens ne conservent aucune trace de cette décoration.

L'autre découverte de M. Batowski concerne le séjour de Jean Pillement à Varsovie. Nous savions que ce charmant artiste se paraît du titre de „premier peintre du roi de Pologne“. Mais ces titres étaient souvent honorifiques et nous pourrions citer par exemple le cas de Clérisseau qui s'intitulait fièrement „premier architecte de l'impératrice de Russie“ bien qu'il ne soit jamais venu à Saint-Petersbourg. Rien ne prouvait donc que Pillement eût fait effectivement un séjour à la Cour de Stanislas-Auguste.

M. Batowski a réussi non seulement à préciser la date du séjour de Pillement à Varsovie, qui



J. Ch. Kamsetzer, Rotonde à Tivoli



J. Pillement, Frontispice

se place de 1765 à 1767, mais il a pu en outre reconstituer la liste des travaux exécutés par l'artiste pendant ces deux années.

Les Chinoiseries peintes par Pillement au Château royal de Varsovie et à Ujazdów ont disparu. En revanche nous avons conservé ses croquis des tableaux historiques commandés par Stanislas-Auguste pour la salle des Chevaliers du Château Royal. D'autre part le comte Mniszech a légué au musée municipal de la Ville de Paris (Petit Palais) quatre panneaux décoratifs commandés par un de ses ancêtres, grand maréchal de la Couronne, pour son château de Wiśniowiec en Volhynie.

Nous sommes donc aujourd'hui parfaitement renseignés sur l'activité de Pillement pendant son séjour en Pologne et, grâce aux documents publiés par M. Batowski, il devient facile d'apprécier le rôle de cet artiste nomade dont le nom mérite d'être cité à côté de l'architecte Louis, du sculp-

teur Lebrun, du peintre Norblin de la Gourdain et du pastelliste Marteau, parmi les principaux représentants de l'art français du XVIII^e siècle en Pologne.

Louis Réau

Stanisław LORENTZ, Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. Materiały do biografii i twórczości. Z 29 ilustracjami w tekście (Prace z historii sztuki, wydawane przez Towarzystwo Naukowe Warszawskie nr. 3), Warszawa 1937, s. 2 nrb. + 44.

Rozwój architektury monumentalnej w dawnej Polsce posiada charakter na ogół dorywczy, a to wskutek braku ciągłości w pracy, braku jakichś szkół miejscowych, które by utrzymywały przez czas dłuższy tradycyjne zespoły form, wytworzonych w swym łonie. Budują u nas i pierwszorzędne niekiedy talenty, ale są to przeważnie wędrowni artyści, którzy wzbogacili nasz kapitał kulturalny cennymi dziełami, nie potrafili jednak na ogół zapuścić w naszą glebę głębszych korzeni. Tym silniej też rzucają się w oczy pewne grupy zabytków, wyraźnie ze sobą związane pokrewieństwem swoistych form, tworzące jakby zawiązki szkół, utrzymujących się na powierzchni polskiego życia artystycznego nieraz przez dłuższe okresy czasu. Pochodzącą z XVII w. grupę taką późnorenesansowych kościołów lubelsko-zamojskich opisał prof. Tatarkiewicz. W wieku XVIII-ym najbardziej może wyrazistą i swoistą całość tworzą kościoły późno-barokowe i rokokowe dawnych ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zwracano na nią już niejednokrotnie uwagę, nikt jednak nie zdołał wyjaśnić dotąd zadowalająco jej genezy. Autor omawianej pracy, pragnąc przyczynić się do rozwiązania tego problemu, zupełnie słusznie zabrał się przede wszystkim do zbadania odnośnych archiwaliów, dotąd niemal nieruszonych i niesprawdzonych. Bardzo bogate owoce tych badań, które wreszcie skierowały całe zagadnienie na tory celowej i metodycznej pracy o solidnych naukowych podstawach, zawarł Lorentz w swym szkicu o architekcie Glaubitzu, w którym odkrył głównego, sztandarowego mistrza wspomnianej „szkoły wileńskiej“.

Że trzydziestoletnia działalność Glaubitzu, który przybył do Wilna w roku 1737 a zmarł tu w roku 1767, była bardzo ożywiona, na to wskazuje udowodniony archiwalnie przez Lorentza jego kierow-

niczy współudział w budowie, czy gruntownej przebudowie sześciu wielkich obiektów (nie licząc kilku mniejszych) a to: zboru ewangelicko-augsburskiego, kościoła św. Katarzyny, ratusza i jednej z kaplic katedralnych w Wilnie, kościoła kawalerów maltańskich w Stołowiczach, dominikanów w Zabiałach-Wołyńcach, oraz pałacu arcybiskupa unickiego połockiego, Hrebnickiego w Struniu. Listę tę można uzupełnić budową kościoła parafialnego w Lidzie, przypuszczalnie projektowanego również przez Glaubitz, jak na to wskazuje wyszukany przez p. Euzebiusza Łopacińskiego w Archiwum Państwowym w Wilnie (nr. 5140 K. 45 89) testament biskupa wileńskiego, Michała Jana Zienkowicza z dnia 18 lutego 1761 r., z którego to dokumentu przytaczam odpowiedni ustęp: „Jeśliby Pan Bóg nie dał mi wymurować za życia kościoła farnego ex solido muro w mieście Lidzie, gdzie obraz cudowny N. P. M. wielkimi cudami słynie, zostawuję na ten cel 50000 tyńfów — obligując executorów, aby per amorem Dei architekta Pana Glaubicza lub kogo innego dobrego architekta obligowali, by na tem miejscu, gdzie teraz nikczemny drewniany kościółek w Lidzie stoi, wymurował dobry kościół...“.

Ekzekutorem był ks. Jan Dominik Łopaciński, sekretarz Wielkiego Księstwa Litewskiego, prałat scholastyk kapituły wileńskiej, późniejszy biskup żmudzki. Z innego dokumentu odnalezionego przez p. Łopacińskiego wynika, że brat biskupa Zienkowicza, ks. Tomasz, sufragan wileński, zapisuje na dokończenie budowy kościoła w Lidzie 25000 tyńfów w r. 1767.

Wedle danych, zebranych przeze mnie na miejscu, kościół lidzki pod wezwaniem św. Krzyża poczęto murować w r. 1765, ukończono zaś w pięć lat później. Wynika stąd, że Glaubitz mógł dostarczyć jedynie projektów kościoła a wykonania jego już nie doczekał. Kościół farny w Lidzie jest budynkiem trzynawowym, o stosunku nawy bocznej do środkowej jak 1 : 2,5, z prezbiterium zakończonym zewnątrz płytkim owalem. Dzisiejsza fasada o nieproporcjonalnie szerokim szczycie powstała przypuszczalnie dopiero w końcu XVIII w. Pierwotnie posiadała ona po bokach dwie wąskie wieże o lekko wgiętych liniach ścian, z których zachowała się jedynie pierwsza kondygnacja. Istnienie wież o trzech kondygnacjach poświadcza opis wizytacji kościoła z r. 1777, w którym zresztą

zaznaczono już, że wieże fasady są zagrożone, co rychło musiało spowodować ich częściową rozbiorę.

Stiukowe ołtarze: główny i dwa na ścianach czołowych naw bocznych posiadają kolumny o charakterystycznych rokokowych głowicach korynckich z kartuszami schodzącymi poniżej szyjki i wysokie na nich nadstawki ozdobione siedzącymi aniołkami. Podobnie wysokie nadstawki ponad gzymsem koronującym posiadają ołtarze w Stołowiczach i Połocku. Gzymsowanie filarów międzynawowych przypomina również gzymśowania kościołów glaubitzowskich. Zarówno te dane jak i istnienie w pierwotnym układzie dwóch lekkich wieżyczek w fasadzie kościoła pozwalają przypisać jego pro-



Wilno, Kościół Misjonarzy

jekt Glaubitzowi. Jest to tym ciekawsze, że byłoby to ostatnie bodaj jego dzieło.

O innych pracach, przypisywanych hipotetycznie przez Lorentza Glaubitzowi, trudno w tej chwili coś pewnego powiedzieć. Chciałbym tu tylko zwrócić uwagę, że do grupy kościołów „wileńskich“ zaliczyć należy również pobazyliński w Białej Podlaskiej, z piątego dziesięciolecia XVIII w., posiadający wiele szczegółów wspólnych z kościołami w Berezwezu i Połocku. Że Glaubitz był rzeczywiście najbardziej wziętym i uznanym architektem wileńskim swej epoki, widzimy jasno choćby z przytoczonego tu urywka testamentu Zienkowicza. Musiał też znaleźć licznych naśladowców. Udział więc jego bezpośredni lub pośredni

w powstaniu wszystkich budowli opisanej przez Lorentza grupy zabytków jest bardzo prawdopodobny.

Obecnie konieczne jest znalezienie genezy form używanych przez architekta wileńskiego. Lorentz wskazuje trafnie — lecz jedynie ogólnikowo — na grupę śląsko-austriacką jako najbliższą wileńską. Samo niemieckie pochodzenie Glaubitza pozwala — jak sędzę — z góry odrzucić zbyt odległe powinowactwa i ograniczyć bliższe badania porównawcze do sztuki południowo-niemieckiej. Gruntowna praca Lorentza rzuca solidne podwaliny pod tego rodzaju badania i zbliża niewątpliwie ostateczne rozstrzygnięcie poruszonego tu zagadnienia.

Ksawery Piwocki

Ś. p. LEON PINIŃSKI

(1857—1938)

Wśród wielostronnych zainteresowań tego niezwykłego umysłu prawnika i polityka, męża stanu i wybitnego obywatela było miejsce i na historię sztuki, na studium jej głębsze, aniżeli wynikające z ogólnych tylko zainteresowań, jakie budzić zwykły dzieła sztuki. Poczucie potrzeby piękna w życiu uczyniło Pinińskiego kolekcjonerem, kolekcjonerstwo doprowadziło go do głębokiego znawstwa, zwłaszcza sztuki włoskiej czasów renesansu i baroku.

Na tym tle wyrósł jeden z kierunków jego działalności, ogarniający niemal całe życie Pinińskiego. Była nim ochrona zabytków sztuki. Sprawie tej na terenie byłej Galicji poświęcił Piniński szczególną uwagę jako jeden z inicjatorów ustawowego unormowania zagadnień konserwatorskich i organizacji ochrony zabytków. Spod jego pióra wyszedł na ten temat szereg artykułów w dziennikach lwowskich i krakowskich.

Łącząc zainteresowania konserwatorskie z działalnością patriotyczną, stał się Piniński w swoim czasie najgorętszym propagatorem myśli odzyskania Wawelu, był w Sejmie galicyjskim referentem sprawy odbioru zamku wawelskiego z rąk wojskowych władz austriackich, a kiedy odbiór stał się faktem i zamek stopniowo się odnawiał, poświęcił Piniński przyozdobieniu pustych wówczas ścian komnat wawelskich najlepsze i najcenniejsze dzieła swej umiłowanej kolekcji obrazów.

Prócz tej głównej fundacji, stworzył Piniński drugą jeszcze, z reszty swych kolekcji, oddając ją Państwowym Zbiorom Sztuki i wyrażając w testamencie życzenie pozostawienia ich w swej willi we Lwowie. Zbiór graficzny przekazał Muzeum Lubomirskich we Lwowie.

Myśli rozpowszechnienia i zrozumienia społecznej roli sztuki służył Piniński w swych pracach drukiem wydanych, jak „Ewolucja i moda w pojmowaniu piękna“ (1908), „Przechadzka po muzeach madryckich“ (1908), jak „Piękno miast i zabytki przeszłości“ (1912) i inne.

Umilowania Pinińskiego odnosiły się także do współczesnej mu sztuki polskiej. Stąd prace i artykuły o Grottgerze, Malczewskim i innych artystach czasu, w którym Piniński żył i działał, a w którym żaden objaw kultury polskiej, nie tylko w zakresie sztuk plastycznych, lecz także literatury i muzyki nie pozostał mu obcy.

T R E Ś Ć

Str.

I ARTYKUŁY

1. Józef KOSTRZEWSKI, Biskupin i jego kultura 171
2. Karolina LANCKORÓŃSKA, Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David 183
3. René SAULNIER et Henri van der ZÉE, „Le Bon Serviteur“ 193
4. Władysław TATARKIEWICZ, Warszawska rzeźba kościelna z połowy XVIII wieku 209
5. Tadeusz MAŃKOWSKI, Pigmalion i Galatea (z dziejów zbioru rzeźb Stanisława Augusta) 227

II MISCELLANEA

1. Geneza pomnika Marii Amalii Mniszchowej w Dukli (Karol Estreicher) 233
2. Santi di Tito i jego Pokłon Trzech Króli w kościele w Krzeszowicach (Krystyna Sinko-Popielowa) 237
3. Śląskie witraże średniowieczne w zbiorach poznańskich (Nikodem Pajzderski) 241
4. Umowa o wykonanie nagrobka Mikołaja Tarły w Otwinowie (Tadeusz Mańkowski) 246

III RECENZJE I SPRAWOZDANIA (Sztuka baroku)

- C. Vill. Jacobowsky, Var Albertus Bobovius - Ali Bec, den lärde „Pálniske Turcken“, miniatyrmålare? (Tadeusz Mańkowski). — Juliusz Starzyński, Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III (Józef E. Dutkiewicz). — Julian Pagaczewski, Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (Ksawery Piwocki). — Zygmunt Batowski, Podróże artystyczne Jana Christiana Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82 i tenże, Jan Pillement na dworze Stanisława Augusta (Louis Réau). — Stanisław Lorentz, Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. Materiały do biografii i twórczości (Ksawery Piwocki) 247—258
- LEON PINIŃSKI (nekrolog) 258

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

NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Szydłowski Tadeusz Dr., Zabytki sztuki w Polsce. Powiat nowotarski opracował, Warszawa 1938; Walicki Michał, Malarstwo polskie XV wieku, Warszawa 1938; Joseph Raczyński, Die Flämische Landschaft vor Rubens. Frankfurt a./M. 1937.

Czasopisma: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, neunundfünfzigster Band II Heft; Jomsburg rocznik 1937 i zesz. I 1938; Die Neue Pallas II Jrg. Nr. 14; Złoty Szlak roczn. I, zesz. 1; Tygodnik Polski Charbin, nr. 14—20; Umetnost, zesz. 9—10.