

# DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

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

ROCZNIK I

1938

ZESZYT 4

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



# DAWNA SZTUKA      L'ART ANCIEN

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

I<sup>e</sup> ANNÉE (1938)

No. 4 (OCTOBRE 1938)

## SOMMAIRE

I ARTICLES	Page
1. Kazimierz MAJEWSKI, Deux bas-reliefs antiques au Musée National à Varsovie	259
2. Władysław TERLECKI, Études sur Guy Stwosz . . . . .	271
3. Szczęsny DETTLOFF, Le problème de Jorg Huber . . . . .	293
4. Tadeusz MAŃKOWSKI, L'église des Bernardins à Lwów . . . . .	305
II MISCELLANEA	
1. Un dessin de Domenico Campagnola au Musée Lubomirski à Lwów (Jan Żarnowski) . . . . .	325
2. Un registre des objets d'art pour le roi Sigismond III Vasa dans des Archives de l'État à Stockholm (Carola de Gegerfelt-Łakocińska) . . . . .	332
III COMPTES RENDUS (L'art du Moyen âge)	
Władimir R. Zaloziecky, Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur (Wojśław Molè). — Michał Walicki, L'aspect primordial du portail de l'abbaye de Czerwińsk (Mieczysław Gębarowicz). — Michał Walicki, L'église collégiale de Tum près de Łęczycza (Mieczysław Gębarowicz). — Krystyna Sinko-Popielowa, L'église de Niepołomice (Adam Bochnak). — Cracovia artificum tome II, livraison 1—2 (Szczęsny Dettloff) . . . . .	335

## ABONNEMENTS

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

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

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



## DEUX BAS-RELIEFS ANTIQUES AU MUSÉE NATIONAL À VARSOVIE

par

Kazimierz MAJEWSKI (Lwów)

Une importante collection d'objets antiques, la collection Pac passa, par suite de la revendication sur la Russie, en possession de l'État de la Pologne; attribuée aux collections d'art de l'État, elle fut ultérieurement déposée au Musée National à Varsovie.

Dans cette collection, outre les statues conservées pour la plupart en fragments, à l'exception cependant du Satyre au repos dont la valeur artistique et scientifique est exceptionnelle<sup>1</sup>, on trouve plus de cent fragments de bas-reliefs et de chapiteaux en marbre, dont le professeur E. Bulanda prépare la publication<sup>2</sup>.

Je me propose d'étudier dans le présent article deux des objets d'art de cette collection, qui sont parmi les plus remarquables au point de vue artistique, et dont le thème est particulièrement intéressant.

### I. Heraclès délivrant Hésione.

Fragment de bas relief en marbre; Nr. de l'inventaire des Collections d'art de l'État 3073 (fig. 1). Hauteur, 0,220; largeur, 0,295; épaisseur 0,060; terminé en haut par un listel; le côté droit et le bas en ligne à peu près droite; le côté gauche en biais. En bon état sauf lacunes insignifiantes à la jambe gauche d'Heraclès et au bout de la massue.

La dimension réduite de cette pièce permet de penser qu'elle provient d'un sarcophage dont la hauteur totale pouvait être de 0,25 environ. Ce morceau appartenait sans aucun doute à une composition figurée plus complexe. On voit à droite un monstre marin au corps de serpent posé verticalement, la gueule ouverte fortement endentée tournée à gauche. Le monstre paraît attaquer une personne qui ne s'est pas conservée sur notre fragment; on remarque seulement à l'angle gauche du bas-relief deux lignes verticales dont l'allure plastique fait songer aux plis d'un vêtement. A droite du monstre on voit une figure masculine presque nue, dont l'identification grâce aux attributs très visibles ne laisse aucun doute: c'est Heraclès, vu de profil, la tête masculine dans la force de l'âge, aux traits réguliers, la barbe courte et fournie: l'exécution très soignée tient compte même des traits anatomiques les plus minutieux. Heraclès repose de tout son poids sur la jambe droite, la gauche pliée et reportée un peu en arrière, de sorte que probablement elle ne touchait la terre que par les orteils. Il marche vers le monstre; l'artiste a exprimé le mouvement en penchant légèrement le haut du corps en avant. Le visage est de profil, mais la torsion du tronc est telle que tout le dos est visible. Dans la main droite, le bras plié au coude et ramené en arrière, il tient la massue; dans la gauche — l'arc; la peau

<sup>1</sup> E. Bulanda, La statue du „Satyre au repos“ de Varsovie (Eos XXXIV, 1932—33, p. 461—468). Cf. J. Starczuk, Arndt-Amelung, E. A. Serie XV A, nr. 4270.

<sup>2</sup> Outre la statue du Satyre, un fragment de bas-relief de sarcophage de cette collection a été publié: E. Bulanda, Fragment d'un sarcophage romain (Munera philologica Ludovico Œwikliński, Poznań 1936, p. 515—522).



de lion est jetée en travers du dos de sorte que la tête cache en partie l'occiput du héros, comme on le voit sur certains reliefs de sarcophages<sup>1</sup>; les pattes pendent pliées sur l'avant-bras gauche.

On est frappé immédiatement par la disproportion qui saute aux yeux dans la structure du corps d'Héraclès, avec ses épaules et ses bras musculeux, ses hanches minces et ses



1. Fragment d'un bas-relief de sarcophage au Musée National à Varsovie: Héraclès délivrant Hésione

jambes grêles soigneusement modelées sous l'avancée prononcée des fesses (*glutaei masculi*).

A droite d'Héraclès derrière sa massue, on voit en partie une aile; au dessous un objet modelé qui ne se laisse pas déterminer.

Les restes de vêtement visibles à gauche, le monstre marin au corps de serpent et Héraclès marchant sur lui permettent de reconnaître dans notre bas-relief une illustration du mythe d'Héraclès délivrant Hésione liée sur le rivage de la mer pour être livrée au monstre marin (*κίτρος*).

Ce mythe n'est pas représenté très souvent dans l'art antique<sup>2</sup>. On en peut distinguer deux versions, l'une et l'autre

confirmées par les sources littéraires (Homère, II, 5; Apoll. 2, 5, 9, 12; Auctores mythographi latini — Augustino van Staveren, Lugd. 1742 fabula LXXXIX p. 168-9 — Tzet. Lykophr. 467). Dans une des versions, Hésione est délivrée par Héraclès; dans l'autre, plus rarement représentée, [18] Télamon prend part avec Héraclès à la délivrance de la fille de Laomédon.

L'acte même de la délivrance d'Hésione est représenté, dans les monuments conservés, à quatre moments différents. Dans le premier, Héraclès tue le monstre soit d'une flèche (par exemple, gemme de l'Antiquarium de Berlin, fig. 4, nr. 2), soit d'un coup de sa massue (bas-relief d'Intercissa, fig. 4, nr. 5; bas-relief de l'autel d'Yzeures, fig. 4, nr. 6). Dans le second, Héraclès ayant tué le monstre s'approche d'Hésione pour la délier de ses entraves. Cette scène est représentée de façon très nette sur un relief de sarco-

<sup>1</sup> Cf. Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs*, III, 1, pl. XXVIII, nr. 102; pl. XXIX, nr. 105-105; pl. XXXVIII, nr. 127, pl. XXXIX, nr. 151.

<sup>2</sup> On trouvera à la fin de cet article le catalogue des principaux monuments qui reproduisent le mythe d'Hésione. Les chiffres entre crochets dans le texte de l'article se rapportent aux numéros d'ordre de catalogue qui signale les ouvrages les plus importants sur ces monuments.



2. Reconstruction du relief précédent



phage qui se trouve au Musée archéologique de Cologne (fig. 3) et aussi semble-t-il dans une peinture murale de la Casa del Pauc à Pompei (fig. 4, nr. 1) dont l'interprétation reste pourtant douteuse<sup>1</sup>.

Le troisième moment est l'enlèvement des liens; sur une peinture murale de Pompei (fig. 4, nr. 9) Heracles ayant tué le monstre d'une flèche, regarde appuyé sur sa massue Telamon qui avec un marteau enlève l'entrave de la main droite d'Hésione.

Au quatrième moment Hésione délivrée descend du rocher, aidée par la main tendue d'Heracles, (mosaïque d'Avignon, fig. 4, nr. 7) ou de Telamon (mosaïque de la villa Albani, fig. 4, nr. 8).

Certains fragments ne se laissent pas rattacher avec précision à tel ou tel des moments considérés. Par exemple le fragment de bas-relief du Rhein. Museum de Bonn (fig. 4, nr. 3), où l'on voit Hésione liée au rocher, peut appartenir à l'une quelconque des trois premières phases. Isolé au point de vue iconographique est le bas-relief qui orne une colonne de la Porte Noire, (fig. 4, nr. 4) représentant Hésione seule les bras étendus liés au rocher.

Il est sans doute inutile d'ajouter que le mythe d'Heracles délivrant Hésione a bien des points communs avec le mythe de Persée délivrant Andromède et ces deux mythes se relient en partie à celui de Jason<sup>2</sup>, il est en outre hautement probable que le schéma de la composition de ces oeuvres de l'art antique a été utilisé par les artistes de l'antiquité chrétienne pour illustrer l'histoire de Jonas<sup>3</sup>. On comprend parfaitement que les artistes, pour représenter soit le mythe d'Hésione soit le mythe parallèle d'Andromède, aient créé des schémas que les imagiers de second ordre ont ensuite utilisée en même temps pour les deux mythes avec d'autant plus de liberté que l'action dans l'un et dans l'autre a de nombreux points de rapprochement. Ces analogies sont surtout frappantes dans la scène d'Andromède liée au rocher<sup>4</sup> et dans celle de l'héroïne descendant du rocher avec l'aide de Persée qui lui tend la main<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Si la scène que l'on voit sur cette peinture murale présente en effet deux moments du même mythe, à gauche (fig. 4, nr. 1) on verrait Heracles la massue à la main s'approchant d'Hésione encore liée; à droite ce serait un motif inconnu des autres monuments, Heracles la massue appuyée sur l'épaule droite se sert de sa main droite pour ramener Hésione; en face les habitants de Troie sortent joyeux de la ville munie de murs et de tours; cf. Robert, *Ant. Sarkophag-Reliefs*, III, 161.

<sup>2</sup> *Revue des études grecques*, XXIII, 1910, 206.

<sup>3</sup> Sybel, *Christliche Antike* I. 216. On peut aussi penser qu'il y a un lien entre ces compositions et la scène de saint Georges tuant le dragon dans l'art médiéval; cf. Arch. Ertedit XXXVI, 1916, p. 65 ss.; XLIII, 1929, p. 134 ss.; *Kunstle, Ikonogr. d. Heiligen*, 1926, p. 265.

<sup>4</sup> Par exemple: *Ost. Jhfte* XIX—XX, 1919, 285, f. 185, 289, f. 187. — *Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* I, nr. 17. *Ost.* — *Jhfte*, XVII, 1914, Beibl. c. 199, f. 161. — Reinach, *Répert. des reliefs* II, 29, 3.

<sup>5</sup> Cf. Schreiber, *Reliefbilder*, pl. XII. — L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, pl. I, III, p. 256, f. 155. — Reinach, *Rép. des rel.* III, 303, 3.



5. Bas-relief de sarcophage du Musée archéologique de Cologne (catalogue nr. 7)



D'après les monuments du mythe d'Hésione que nous avons mentionnés, il apparaît que notre bas-relief représente le second moment, celui où Héraclès ayant frappé le monstre d'une flèche, s'approche pour détacher Hésione. Le monstre ressemble particulièrement à celui du bas-relief de sarcophage qui se trouve à Cologne (fig. 3). Robert<sup>1</sup> remarque à juste titre que dans ce dernier monument le monstre mortellement blessé se tord dans les dernières convulsions avant de rendre le souffle. Je crois que dans notre bas-relief l'artiste a voulu représenter le monstre dans le même état; il ne faut même pas exclure que la pointe visible dans le prolongement de la gueule soit précisément le bout de la flèche qui a traversé la tête; la gemme de Berlin (fig. 4, nr. 2), la mosaïque de la villa Albani (fig. 4, nr. 8), la peinture de Pompei (fig. 4, nr. 9) montrent bien la flèche pénétrant de face dans la tête. Ce prolongement pourrait d'ailleurs aussi être un appendice en forme de corne au bout de la mâchoire du monstre.

La partie du corps serpentin qui manque dans notre monument devait être analogue à ce qu'elle est dans la sculpture de Cologne (fig. 3); la forme trifide que je donne à la queue dans ma reconstruction (fig. 2) est justifiée non seulement par l'analogie du relief de Cologne, mais encore par les figurations du mythe de Persée et Andromède ainsi que par de nombreuses figures d'animaux fantastiques dans l'art hellénistique et romain.

Au point de vue artistique, la figure d'Héraclès est l'une des meilleures parmi tous les reliefs de cette série iconographique; c'est un homme dans la force de l'âge, le visage barbu; nous le retrouvons sous cet aspect dans d'autres monuments examinés ici, par exemple (fig. 4, nr. 2, 5), tandis, qu'ailleurs il est imberbe. La série de ses attributs est parmi les plus riches; comme sur la peinture de Pompei (fig. 4, nr. 9) il a la peau de lion, la massue et l'arc; le relief d'Intercissa (fig. 4, nr. 5) lui donne en outre un carquois, et la mosaïque de la villa Albani (fig. 4, nr. 8) une réserve de flèches; mais nous le voyons aussi parfois sans massue, (gemme de Berlin, fig. 4, nr. 2) ou sans arc (autel d'Yzeures, fig. 4, nr. 6, mosaïque d'Avignon, fig. 4, nr. 7)<sup>2</sup>.

Notre relief ne nous fournit guère d'éléments pour reconstituer la figure d'Hésione. Dans les monuments que nous avons étudiés on la voit tantôt debout, les bras levés liés au rocher, vêtue d'un manteau qui glisse et ne couvre que la partie inférieure du corps (fig. 4, nos 1, 4, 5, 10, fig. 3); tantôt plus complètement vêtue et assise (fig. 4, nos 2, 9)<sup>3</sup>; on voit même le vêtement couvrir aussi la tête (fig. 4, nos 7, 8). Isolé dans notre groupe est

<sup>1</sup> l. c. p. 160.

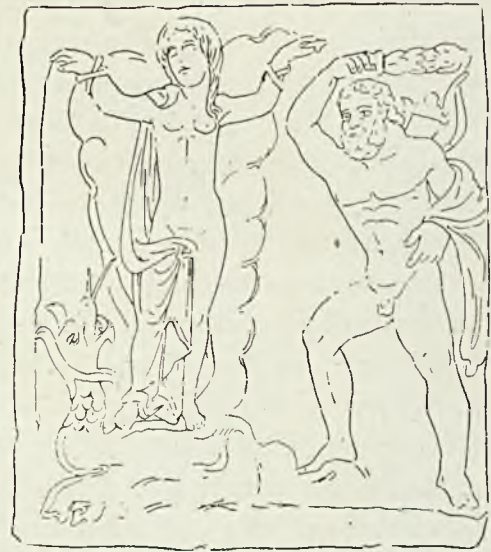
<sup>2</sup> Dans le relief de Cologne Héraclès tient en outre une pomme (fig. 3); ce type isolé est expliqué avec raison par Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs* III, p. 160, comme la reproduction irréfléchie par un copiste d'une statue représentant Héraclès à la pomme.

<sup>3</sup> Dans le répertoire des scènes représentant le mythe de Persée et Andromède, on trouve Andromède tantôt exactement vêtue tantôt à demi nue liée au rocher; Ost. Jhft. XVII, 1914, Beibl. c. 199, f. 161; et aussi le type assis les mains attachées au rocher (Reinach, *Répert. des reliefs* III, 465, 1). Remarquer spécialement l'Andromède du relief de Briçon (Espérandieu, *Recueil général*, I, nr. 17), attachée au rocher, le vêtement couvrant à peine la jambe droite, elle se rapproche singulièrement, soit au point de vue du thème soit à celui de la composition de l'Hésione de Cologne (fig. 3) et de celle d'Intercissa (fig. 4, nr. 5). En raison de cette ressemblance, Hekler (*Ost. Jhft.* XV, 1912, 186—9, f. 125—126) présente le monument de Cologne comme analogue à celui d'Intercissa (fig. 4, nr. 5); pour l'ensemble de la composition, l'analogie est plutôt avec le bas-relief de St. Johann près d'Herberstein en Styrie (*Ost. Jhft.* XVII, 1914, Beibl. c. 199—200, fig. 161). La ressemblance du thème et de la composition dans ces deux monuments prouve à l'évidence que les deux mythes échangent leurs particularités tant dans la sculpture que dans la peinture, surtout dans les oeuvres d'artistes de second ordre.





1



5



2



3



4



6



7



8



9



10



4. Dessins des principaux monuments représentant Heracles délivrant Hésione liée au rocher  
 1. Peinture murale de Pompei (catalogue nr. 3) — 2. Gemme de l'Antiquarium de Berlin (cat. nr. 6) — 3. Fragment de bas-relief du Rhein, Mus. de Bonn (cat. nr. 8) — 4. Bas-relief de la colonne de la Porte Noire (cat. nr. 13) — 5. Bas-relief d'Intercissa (Dunapentele) au Musée National de Budapest (cat. nr. 14) — 6. Bas-relief de l'autel d'Yzeures (cat. nr. 16) — 7. Mosaïque d'Avignon (cat. nr. 17) — 8. Mosaïque de Rome (cat. nr. 18) — 9. Peinture de Pompei (cat. nr. 19) — 10. Fragment de bas-relief du monument de Bierbach, au Musée Archéologique de Spire (cat. nr. 21)



le type du bas-relief d'un autel de Durlach [10] et de l'autel d'Yzeures (fig. 4, nr. 6) où l'on voit Hésione nue, et dans le second exemple les mains liées derrière le dos. Il faut ajouter que l'autel d'Yzeures comporte aussi, entre autres scènes, celle de Persée délivrant Andromède, aussi nue<sup>1</sup> et les mains liées derrière le dos, avec cette différence qu'elle a la face tournée contre le rocher, tandis qu'Hésione s'y appuie par le dos. Ces deux motifs si voisins par le thème, comme aussi d'autres compositions très apparentées entre elles, sur l'autel d'Yzeures sont empruntées à des schémas connus dans le répertoire de l'art antique.

Dans certains monuments (fig. 4, nros 2, 4, 8, 9) on voit à côté d'Hésione une cassette avec des objets précieux qui ont probablement le caractère d'un présent nuptial<sup>2</sup>.

J'ai noté que notre bas-relief laisse voir dans le coin inférieur gauche deux lignes à peu près verticales, comme de larges raies, que l'on doit considérer comme des plis de vêtement; l'Hésione qui était représentée là était donc du type vêtu et assis; qu'elle a été assise, on peut le conjecturer soit d'après la direction des plis, soit d'après le schéma général de la composition. Elle était peut-être fixée au rocher dans la position que représentent la plupart des monuments et le vêtement glissant découvrait sans doute le haut du corps (voir notre reconstruction, fig. 2). Un seul détail devait différer; l'emplacement des plis montre que le vêtement ne devait pas couvrir la jambe gauche comme dans les exemples analogues (fig. 3, fig. 4, nr. 5), mais la droite. La disposition des vêtements était plutôt analogue à celle d'Hésione dans la peinture pompéienne de la Casa del Pane (fig. 4, nr. 1) ou sur le relief de la Porte Noire (fig. 4, nr. 4).

Pour la partie droite de notre fragment, nous avons cette aile ou plutôt cette moitié d'aile cachée en partie par la massue d'Héraclès, et dans le bas un objet plastiquement rendu qu'il n'est pas possible de déterminer exactement. Dans les scènes où figure Héraclès les ailes évoquent les oiseaux du lac Stymphe. Mais d'une part le thème d'Héraclès tuant les oiseaux du lac ne se rencontre, dans aucun des monuments que nous avons étudiés, dans le voisinage du thème de la délivrance d'Hésione; d'autre part dans la sculpture romaine de sarcophage les oiseaux du lac Stymphe ont ordinairement les ailes disposées autrement, la pointe dirigée en bas. Je pense donc qu'il faut chercher dans une autre direction pour interpréter cette aile. Or nous connaissons des sarcophages sur lesquels, aux angles de la frise sculptée, se dressent des figures d'amours aux ailes disposées comme celle que nous voyons ici<sup>3</sup>. Ces analogies permettent de conclure avec une grande probabilité que l'aile visible sur notre relief appartenait à un amour qui tenait peut-être une guirlande; l'objet indéterminé visible au bas pourrait être le reste de cette guirlande (fig. 2).

Après avoir examiné les plus importantes questions qui touchent l'interprétation du thème et après avoir tenté de justifier le plus complètement possible la reconstruction proposée, je passe à l'étude de la composition plastique de la scène et de ses caractères sty-

<sup>1</sup> Andromède est aussi nue sur le bas-relief du Louvre (Reinach, Répert. II, 275).

<sup>2</sup> On voit aussi la cassette dans les scènes du mythe de Persée et Andromède (Ost. Jhft. XV, 1912, 145, f. 90).

<sup>3</sup> Comparer les sarcophages donnés par Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs* III. 1, pl. VIII, 35; III, 2, pl. XVII, 180, 181; Reinach, Répert. des rel. II, 198, 5. Cf. Espérandieu, *Recueil général* III, nr. 2585. Amelung, *Vat. Kat.* II, pl. 14. Rappelons ici que ce type d'ailes est connu antérieurement dans les reliefs monumentaux, par exemple dans la frise des Eros du temple de Vénus Genitrix au Forum de César à Rome (Arch. Anz. 1933, c. 619—620, f. 22).



listiques, et ce qui est connexe, à la détermination de la date et du milieu auxquels ce monument appartient.

Quelques remarques d'abord sur la réalisation sculpturale de la figure d'Héraclès. Tourné presque complètement de dos vers le spectateur, la tête de profil aux contours décidés, il attire l'attention par l'originalité de sa pose rarement rencontrée pour la figure d'Héraclès dans les reliefs des sarcophages. La pose d'Héraclès au jardin des Hespérides sur un sarcophage du British Museum s'en rapproche<sup>1</sup>; mais dans notre fragment la figure du héros, encore que soignée, est plus crue; les plans sont faiblement distingués, les formes sont dures et le dessin âpre. Seul le visage noblement expressif rend témoignage au talent de l'auteur.

On peut relever certaines relations stylistiques entre notre relief et celui de Cologne (fig. 3). Ici la pose d'Héraclès est, il est vrai, différente; mais la figure est traitée d'une façon analogue au point de vue plastique. C'est également avec le relief de Cologne que l'interprétation plastique du monstre marin marque le plus fortement les rapports de notre monument, où il est seulement traité de manière plus sommaire et moins parfaitement modelé.

La composition du relief de Varsovie mérite une considération particulière. Si on le compare avec les autres monuments mentionnés ci-dessus qui représentent la délivrance d'Hésione, notre relief est unique en son genre. Dans les autres monuments analogues Héraclès est placé soit à gauche de la scène (fig. 4, nos 1, 2, 7, 10), soit entre Hésione et le monstre (fig. 3), soit à droite d'Hésione qui a le monstre à sa gauche et se trouve au milieu (fig. 4, nr. 5). On ne rencontre une certaine ressemblance de composition qu'avec le relief d'Yzeures (fig. 4, nr. 6) sur lequel Héraclès est à droite, le monstre au milieu et Hésione à gauche. Mais dans le relief d'Yzeures toute la composition est comme serrée par le cadre (paroi de l'autel) étiré en hauteur; Hésione et le monstre placé sous ses pieds forment une seule masse qui fait contrepoids à la puissante figure d'Héraclès. Dans notre relief au contraire les figures sont librement mises en place, les accents plastiques harmonieusement disposés, l'action dramatisée avec réflexion et mesure.

L'analyse de la composition à laquelle nous nous sommes livrés, les traits stylistiques et techniques, permettent de qualifier notre relief comme une oeuvre, remarquable au point de vue artistique, de la sculpture romaine des sarcophages; on admettra qu'elle appartient à la même période de la production romaine que le relief de Cologne, (fig. 3) placé par Robert à la fin du II<sup>e</sup> siècle ou au début du III<sup>e</sup>.

## II. Courses d'amours en chars.

Fragment de bas-relief en marbre, nr. d'inventaire des Collections d'art de l'Etat 3099 (fig. 5). Le fragment est de forme triangulaire; il a été évidemment découpé dans un ensemble sculptural plus complexe, afin d'obtenir une composition se suffisant à elle-même. Hauteur 0,303; largeur 0,405; épaisseur 0,095. Provenance probable: un sarcophage d'enfant.

La scène représente un amour debout sur un char, les guides passées autour du dos; penché en avant il saisit brusquement le cheval (à droite) par la queue pour éviter d'être

<sup>1</sup> Robert, loc. cit. III, 1, pl. XXXIII, nr. 120.



projeté hors du char; en effet le cheval qui a buté est tombé sur les genoux et sa tête est repliée sur le sol. Derrière le char nous voyons un second amour qui est tombé du char; il est sur les genoux et sur les coudes et cache sa tête dans ses petits bras comme s'il pleurait de surprise et de douleur. On distingue à peine la queue et la jambe du cheval de gauche de l'attelage.

Le bas-relief est très soigneusement exécuté; l'observation du mouvement est juste, les détails anatomiques exacts; l'interprétation plastique est à un niveau élevé. La conservation



5. Fragment de bas-relief de sarcophage au Musée National à Varsovie: Courses d'amours en chars

est bonne; il manque seulement un morceau de la jambe de l'amour tombé et au cheval de droite la jambe droite de derrière, un morceau des deux jambes de devant, le haut de la tête et du cou; la roue du char est aussi brisée. Sur la cuisse de l'amour debout sur le char on voit le sabot et une partie de la jambe d'un cheval attelé au char qui suivait.

Ce fragment de bas-relief appartenait à une scène plus complète représentant des courses d'amours en chars. Dans la sculpture romaine des sarcophages les scènes dont les personnages sont des amours se rencontrent très fréquemment<sup>1</sup>; parmi les sujets préférés sont précisément les courses d'amours, qui donnaient

aux artistes l'occasion de reproduire plastiquement les scènes pleines de vie et de mouvement des jeux du cirque, animées par les épisodes pittoresques des mésaventures auxquelles sont exposés les amours, par exemple la chute en bas du char.

Non seulement ces épisodes donnaient de la variété au thème de la course des amours, mais encore, au point de vue de la forme et de la plastique, ils jouaient un grand rôle, animant la composition et rendant plus puissante son articulation dynamique.

Notre fragment présente précisément l'un des épisodes les plus intéressants, tant au point de vue du thème qu'à celui de la composition, des courses d'amour en chars qui ornaient la paroi d'un sarcophage d'enfant.

Parmi la série de scènes de courses d'amours animées par le motif de l'amour tombant du char<sup>2</sup> ou du cheval butant<sup>3</sup>, ou par les deux motifs ensemble<sup>4</sup>, on citera comme fournissant les analogies les plus parfaites avec notre fragment, deux reliefs de sarcophages du Campo Santo de Pise<sup>5</sup> et un du Musée Vatican<sup>6</sup>.

Sur le premier bas-relief de Pise, on voit un amour tombé du char dans la même position que sur le bas-relief de Varsovie, avec cette différence qu'il tourne la tête vers le

<sup>1</sup> Cf. Reinach, *Rép. des rel.* II, 18, 1; II, 500, 2; III, 297, 2; III, 367, 3; III, 457, 1. — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire s. v. Cupido*, vol. I, 2<sup>e</sup> partie, p. 1609 fig. 2191. — Amelung, *Skulpturen Vat. Mus.* I, 55 nr. 325, 327.

<sup>2</sup> Reinach, l. c. III, 457, 1; Amelung l. c. I, pl. 55, nr. 324.

<sup>3</sup> Reinach l. c. III, 368, 1.

<sup>4</sup> Reinach l. c. III, 368, 2; III, 369, 1; III, 186, 1.

<sup>5</sup> Le premier, Reinach l. c. III, 114, 2; le second, Reinach l. c. III, 112, 1.

<sup>6</sup> Amelung l. c. I, pl. 32, nr. 8.



spectateur, tandis que sur le nôtre il la cache entre ses bras. Dans les deux monuments le char dont l'attelage a buté touche presque la tête de l'amour tombé; dans tous les deux aussi le cheval qui a bronché s'est abattu sur les genoux, la tête repliée contre le sol. Mais dans le relief de Pise la position du cheval est beaucoup plus violente et le char plus incliné, de sorte que l'amour tombe, tandis que dans celui de Varsovie il s'est retenu au dernier moment en s'accrochant à la queue du cheval.

Le relief de Pise nous montre le corps d'un cheval en plein galop au dessus de l'amour tombé; le relief de Varsovie présentait le même thème dans la partie qui manque; la preuve en est ce sabot et cette jambe de cheval sur la cuisse de l'amour resté sur le char; dans le relief de Pise la jambe droite de devant du cheval qui suit cache en partie l'amour tombant du char.

Dans le second relief de Pise<sup>1</sup> nous avons aussi le motif de l'amour tombé à terre et du cheval qui s'abat; mais les deux thèmes ne sont pas liés en une seule composition; on les voit aux deux extrémités de la face sculptée du sarcophage; l'amour est dans une position différente: il est tombé sur la jambe droite pliée et il tend la gauche en arrière.

Il faut ajouter que dans les deux reliefs de Pise il y a un second amour tombé à côté duquel ou plutôt au dessus duquel s'enlève l'attelage du char.

Le relief du Vatican<sup>2</sup> représente une scène très rapprochée de celle que l'on voit sur notre monument et sur le premier relief de Pise; un amour est à terre, presque sous les pieds d'un cheval au galop; un second amour tombe du char: mais ici le char ne touche plus terre et les chevaux ont pris le mors aux dents.

Ces reliefs de Pise et du Vatican ne se rapprochent pas uniquement au point de vue du thème de celui de Varsovie. Leur composition, leur exécution plastique et technique offrent également beaucoup de ressemblance. On est autorisé à rattacher ces quatre monuments au même centre de production artistique. En effet on remarque dans tous les quatre la même façon de traiter les figures de dos, le même dessin expressif des visages, le même modelé soigneux, enfin la même perspective. La façon de rendre les cheveux, les oreilles, les yeux et les autres détails anatomiques à l'aide du trépan délicatement manié, le polissage de la surface qui adoucit et amollit les plans, tout cela constitue des traits appartenant aux meilleures traditions de la sculpture romaine, qui s'exprime en tant de monuments romains et dont l'influence prédominante a pénétré jusque dans les ateliers provinciaux.

#### APPENDICE

##### CATALOGUE DES PRINCIPAUX MONUMENTS QUI REPRÉSENTENT LE MYTHE DE LA DÉLIVRANCE D'HÉSIONE

1. Tableau perdu décrit par Philostrate le Jeune; Philostratus junior, *Imagines*, éd. Kayser, Zurich 1846; nr. 12, Hésione; I. Müller, *Hbd.* 417, 1; Roscher, I, 2, 2592.
2. Peinture murale à Herculaneum. *Pitture d'Ercolano*, 4, 62; Helbig, *Wandgemälde Campaniens*, p. 235, nr. 1147, Nachtr. p. 458; Roscher, I, 2, 2593.
3. Peinture murale de la Casa del Pane à Pompei (fig. 4, nr. 1); Robert, *Bul. d. Inst.* 1875, p. 40; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 160, dessin dans le texte; Helbig, *Wandgem. Camp.* p. 228, nr. 1131.

<sup>1</sup> Reinach, l. c. III, 112, 1.

<sup>2</sup> Amelung, l. c. pl. 52, nr. 8.



4. Vase apulien. Gerhard, *Apul. Vasenbilder*, pl. 11; Berl. Mus. 1018; Furtwängler, nr. 3240; Roscher, I, 2, 2593.
5. Disque de marbre; Arch. Zeit. XI, p. 334; Roscher, I, 2, 2595.
6. Gemme à l'Antiquarium de Berlin (fig. 4, nr. 2); Arch. Zeit. 1849, c. 55, pl. 6, 4; A. Furtwängler, *Besch. geschn. Steine*, Berlin 1896, p. 351, nr. 11270; Roscher, I, 2, 2593. Robert, *Ant. Sark. Rel.*, III, 161.
7. Bas-relief de sarcophage au Musée archéologique de Cologne (fig. 3); Welcker, *Bonn. Jahrb.* VII, 1845, p. 114-115, pl. III—IV; Ulrichs, *Bonn. Jahrb.* IX, 1846, p. 151—152; Reinach, *Répertoire des reliefs*, II, 58, 1; Roscher, I, 2, 2594; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, pl. XLII, 137.
8. Fragment de bas-relief au Rhein. Mus. de Bonn (fig. 4, nr. 3); Ulrichs *Bonn. Jahrb.* IX, 1846, p. 153, pl. II, 1; Roscher, I, 2, 2593; Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, VIII, nr. 6365.
9. Peinture murale à Herculaneum; Robert, *Bull. d. Inst.* 1875, p. 40; *Pittura d'Ercolano*, 4, 61; Helbig, *Wandgem. Campaniens*, p. 247, nr. 1184; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 160; Roscher, I, 2, 2595.
10. Relief de l'autel de Durlach au Rhein. Mus. à Bonn; Ulrichs, *Bonn. Jahrb.* IX, 1846, p. 153; Roscher, I, 2, 2593; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 161.
11. Bas-relief de Winseling, Nimègue, Städtische Sammlung; Janssen, *Bonn. Jahrb.* VII, 1845, p. 39; Ulrichs, *Bonn. Jahrb.* XXIII 1856, p. 60; Roscher, I, 2, 2593.
12. Monnaie de Septime Sévère, Mionnet II, p. 664, nr. 224; Cavedoni, *Spic. num.* p. 154, nr. 155; Roscher, I, 2, 2593—2594.
13. Bas-relief sur la colonne de la Porte Noire (fig. 4, nr. 4); Vaissier, *Les colonnes à figures de la Porte Noire*, 1902, p. 9; Reinach, *Rép. d. rel.* I, 81, 1.
14. Bas-relief d'Intercissa (Dunapentele) au Musée National de Budapest (fig. 4, nr. 5); Hekler, *Öst. Jahrb.* XV, 1912, p. 186—189, f. 125; Reinach, *Rép. d. rel.*, II, 116, 1.
15. Fragment de bas-relief de sarcophage (lieu de conservation inconnu); Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, 1881, II, p. 245 nr. 2875; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 161.
16. Bas-relief de l'autel d'Yzeures (fig. 4, nr. 6); Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, IV, nr. 2997; Reinach, *Rép. d. rel.* II, 309, 2.
17. Mosaïque d'Avignon (fig. 4, nr. 7); *Bull. Soc. ant. de la Drôme* 1884, p. 444; *Mosaïques de la Gaule et le l'Afrique*, p. 143; Reinach, *Répertoire de peintures*, 190, 2.
18. Mosaïque de Rome, Villa Albani (fig. 4, nr. 8); Winckelmann, *Mon. ant. ined.* 61; Engelmann, *Bilder-Atlas zum Homer*, Leipzig 1889, pl. XVI, nr. 89; Reinach, *Rép. d. peint.* 190, 3; Helbig, *Führer* II, p. 89, nr. 841; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 160.
19. Peinture murale à Pompei (fig. 4, nr. 9); Helbig, *Wandgem. Campaniens*, Atlas pl. XVI, nr. 1132, texte p. 228, nr. 1132; Reinach, *Rép. d. peint.* 190, 7; Engelmann, *Bilder-Atlas zur Ovids Metamorphosen*, Leipzig 1890, pl. XXI, nr. 124.
20. Peinture murale à Pompei, Helbig, *Wandgem. Campaniens* p. 227, nr. 1129; Robert, *Ant. Sark. Rel.* III, p. 160.
21. Fragment d'un bas-relief du monument de Bierbach, Spire, Mus. Arch. (fig. 4, nr. 10); Reinach, *Rép. d. rel.* II, 84, 6.
22. Peinture sur un vase; *Mon. Ind. dell. Inst.* V, pl. IX, 2; Roscher, I, 2, 2234; Reinach, *Répertoire des vases*, I, 137; Sybel, *Christl. Antike*, I, 216.
23. Peinture murale à Pompei; *Röm. Mitt.* 1893, 42; Reinach, *Rép. d. peint.* 190, 4.
24. Peinture murale à Pompei; Helbig, *Wandgem. Campaniens* nr. 1147; Reinach, *Rép. d. peint.* 190, 5.
25. Peinture murale de Pompei; *Pittura d'Ercolano*, 4, 62; *Oster. Jahrb.* XIX—XX, 1919, p. 190—192, f. 188; Reinach, *Rép. d. peint.* 190, 6.



## STRESZCZENIE

## DWIE PŁASKORZEŻBY ANTYCZNE W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Muzeum Narodowe w Warszawie posiada cenny zbiór zabytków antycznych (tzw. zbiór Paca), w którym obok rzeźb statuarycznych (z najcenniejszą pod względem badawczym statuą wypoczywającego satyra, opublikowaną przez E. Bulandę, *La statue du „Satyre au repos“ de Varsovie*, *Eos*, XXXIV 1932—33, p. 461—468), zachowanych przeważnie we fragmentach, znajduje się przeszło sto ułamków płaskorzeźb i kapiteli.

Na tym miejscu omawiam dwa zabytki pochodzące z tego zbioru; należą one pod względem artystycznym do najlepszych, a pod względem tematowym do najbardziej interesujących.

Pierwszy z nich (nr. inw. 3073; ryc. 1) to fragment marmurowej płaskorzeźby, wysok. 0.220 m, szer. 0.295, grub. 0.060 m, tworzącej najprawdopodobniej część sarkofagu. Fragment ten przedstawia po lewej stronie potwora morskiego o węzowym cielsku, wyprężającym się ku górze, przy czym silnie uzębiona rozwartą paszcza potwora zwrócona jest w lewo. Potwór zdaje się atakować jakąś postać, z której zachowały się tylko drobne resztki fałdów szaty. Na prawo od potwora stoi brodaty Herakles z maczugą w prawej, z łukiem w lewej ręce, przez plecy ma przerzuconą lwią skórę, której głowa osłania tył głowy herosa a łapy zwisają przerzucone przez jego lewe przedramię. Na prawo od Heraklesa za jego maczugą widać część skrzydła, poniżej zaś ślady plastycznego opracowania jakiegoś przedmiotu nie dającego się bliżej określić. Scena ta może być wyjaśniona jako ilustracja mitu o Heraklesie uwalniającym Hesione, przykutą do skały na wybrzeżu morskim i przeznaczoną na pożarcie potworowi morskiemu. Jak z załączonego katalogu zabytków z przedstawieniem mitu o Hesione wynika, mit ten w sztuce antycznej pojawia się w dwóch wersjach, obu potwierdzonych przez źródła literackie. Wedle jednej wersji Hesione zostaje uwolniona przez Heraklesa, wedle drugiej w wyswobodzeniu córki Laomedonta bierze udział Herakles i Telamon, któremu Herakles daje wyswobodzoną Hesione za żonę. Sam akt wyswobodzenia Hesione przedstawiony jest na zachowanych zabytkach w czterech stadiach. Pierwsze, to Herakles walczy z potworem, zabijając go strzałą z łuku (ryc. 4 nr. 2, 5, 6); drugie stadium — Herakles po pokonaniu potwora zbliża się do Hesione, by ją uwolnić z okowów (ryc. 3, ryc. 4 nr. 1); trzecie stadium, to usuwanie okowów z rąk Hesione (ryc. 4 nr. 9); wreszcie czwarte stadium, to wyswobodzona Hesione zstępuje ze skały (ryc. 4 nr. 7, 8). Są ponadto sceny z mitem o Hesione nie dające się ściśle przydzielić do żadnej z tych czterech grup (ryc. 4 nr. 5), a nawet jedna całkiem odrębna (ryc. 4 nr. 4). Nie potrzeba dodawać, że mit o Heraklesie wyzwalającym Hesione ma szereg punktów stycznych z mitem o Perseuszu uwalniającym Andromedę, dzięki czemu niektórzy artyści pewne sceny obu mitów (np. przykucie do skały) przedstawiali w zbliżonych układach kompozycyjnych. Być też może, że zachodzi pewien związek między tymi schematami kompozycyjnymi a przedstawieniami św. Jerzego zabijającego smoka, pojawiającymi się tak często w sztuce średniowiecznej.

Nasz zabytek przedstawia scenę ilustrującą drugie stadium omawianego mitu: Herakles ugodziwszy strzałą potwora, zbliża się do Hesione by ją uwolnić z okowów. W załączonej rekonstrukcji (ryc. 2), opierając się na analogicznym materiale zabytkowym, z lewej strony, na podstawie fragmentów fałdów szaty, uzupełniłem postać Hesione, z prawej zaś część skrzydła uzupełniłem postacią amorka trzymającego w ręku girlandę. Trudny do określenia przedmiot poniżej zachowanego fragmentu skrzydła w rekonstrukcji uzupełniłem na podstawie fotografii, która niestety w tej części nie oddaje wiernie oryginału. Kompozycja sceny naszej płaskorzeźby, harmonijne rozłożenie akcentów plastycznych, umiar w udramatyzowaniu akcji, wreszcie ogólne cechy stylistyczne i techniczne pozwalają ten zabytek określić jako dobry pod względem artystycznym okaz rzeźbiarskiej twórczości rzymskiej, pochodzący wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z końca II lub początku III stulecia naszej ery.



Drugi zabytek, to również marmurowy fragment płaskorzeźby (nr. inw. 3099, ryc. 5), wys. 0.303 m, szer. 0.405, grub. 0.095 m. Pochodzi prawdopodobnie z sarkofagu dziecięcego. Przedstawia stojącego w rydwanie amorka z przerzuconymi przez plecy lejcami, który pochyliwszy się naprzód chwyta za ogon konia zaprzęzonego po prawej stronie i ratuje się w ten sposób od wypadnięcia z rydwanu; koń ten bowiem potknąwszy się w biegu upadł przednimi nogami na kolana a łbem zarył w ziemię. Tuż za rydwanem widzimy drugiego amorka, który wypadłszy z rydwanu na ziemię skulił się, wtuliwszy w rączki swą główkę. Słabo plastycznie wydobyty jest ogon i nogi konia zaprzęzonego po lewej stronie rydwanu. Płaskorzeźba wykonana jest bardzo starannie, widać w niej dobrą obserwację ruchu i szczegółów anatomicznych oraz śmiałą interpretację plastyczną. Stan zachowania fragmentu jest na ogół dobry; wykazuje on tylko nieznaczne odbicia nóżek leżącego amorka, koń zaprzęzony po prawej stronie ma odbitą prawą nogę tylną i częściowo obie przednie oraz część łba; ponadto brak koła u rydwanu. Na prawym udzie amorka stojącego na rydwanie widać kopyto i część przedniej nogi pędzącego konia zaprzęzonego do następnego rydwanu. Fragment ten należał do większej płaskorzeźby sarkofagowej, przedstawiającej wyścigi amorków na rydwanach. Sceny takie artyści rzymscy opracowywali z zamiłowaniem, dawały one im bowiem okazję do plastycznego opowiadania pełnych życia i ruchu widowisk cyrkowych, ożywionych zabawnymi epizodami niemiłych przygód amorków. Epizody te nie tylko urozmaicały tematowo sceny wyścigów, ale także przez spotęgowaną artykulację dynamiczną wzbogacały ich kompozycję.

Właśnie omawiany zabytek przedstawia jeden z takich najbardziej interesujących momentów wyścigów amorków na rydwanach; spośród licznych analogii, jakie nasz fragment posiada w materiale zabytkowym, za najlepsze należy uważać dwie płaskorzeźby sarkofagowe z Campo Santo w Pizie i jedną z Muzeum Watykańskiego. Widzimy w nich zarówno podobieństwo tematowe jak i stylistyczne. Analogiczne są wydobywanie postaci z tła, rysunek figur, modelunek i maniera perspektywiczna. Widzimy też analogiczne motywy kompozycyjne i ujęcie plastyczne. Te podobieństwa tematowo-stylistyczne pozwalają z dużym prawdopodobieństwem wcielić nasz zabytek do tego samego kręgu produkcji rzeźbiarskiej, co naprowadzone płaskorzeźby z Pizy i Watykanu.



# ZE STUDIÓW NAD WITEM STWOSZEM

napisał

Władysław TERLECKI (Lwów)

## CZĘŚĆ I

Od osiemdziesięciu lat trwający spór o przynależność narodową twórcy ołtarza Mariackiego przestał być dziś sporem wyłącznie naukowym, lecz wciągnął w swój krąg szerokie koła dwóch społeczeństw. Zwłaszcza począwszy od 1933 roku, w którym Polska i Niemcy obchodziły czterechsetną rocznicę śmierci mistrza, ton polemiki stał się bardziej namiętny. W sporze tym postawę ofensywną zajęła nauka i publicystyka niemiecka, podczas kiedy nauka polska zachowuje się dotąd wstrzemięźliwie, jakby omijając drażliwe zagadnienie i jedynie publicystyka usiłuje jeszcze podtrzymywać wiarę w polskie pochodzenie Stwosza. Nie mając jednak łączności z współczesnym stanem badań, popiera nieraz swe stanowisko argumentami, które dawno już straciły wartość naukową. Jedynym bowiem źródłem u nas, z którego ogół inteligentny i publicystyka czerpie w tej mierze wiadomości, jest rozprawa Jana Ptaśnika, ogłoszona jeszcze w 1913 r. lub, co gorsza, niekrytyczne i wielce bałamutne pisma Ludwika Stasiaka. Od tego czasu nowe badania, zwłaszcza uczonych niemieckich, zmierzały do rozwiązania zagadki, bez większego zresztą powodzenia. Największe natomiast zasługi około stworzenia trwałych podstaw do dalszych dociekań położył sam Ptaśnik w „Cracovia artificum” pomnikowym wydawnictwie źródeł archiwalnych do dziejów sztuki krakowskiej XV i XVI wiecza, które jednak wydawca częściowo tylko zdołał zużytkować w swych opracowaniach monograficznych. Również nauka niemiecka wyzyskała je niezupełnie, gdyż główne rozprawy wydane w związku z rocznicą Stwoszowską w 1933 r. pojawiły się w druku, zanim wydawnictwo Ptaśnika zostało ukończone. Poza tym są one stronicze i niezbyt ściśle ujmują niektóre zagadnienia, zaspokajając raczej pewne życzenia aniżeli odzwierciedlając prawdę.

Ożywienie badań na tym polu sprawiło, że ilość rozpraw tak wzrosła a hipotez jest tyle, że aby się nie zgubić w chaosie koniecznie trzeba wprowadzić porządek w ten materiał bogaty, rozdzielić go według poszczególnych zagadnień i przewartościować. Cel ten ma spełnić niniejsza rozprawa. Dlatego muszę przytoczyć częściowo dawne poglądy, dodać nowe oświetlenia, przytoczyć niektóre szczegóły dotąd pominięte a wreszcie dorzucić wyniki własnych badań. Tego domaga się względ najważniejszy i wymaganie naczelne — chęć służenia prawdzie historycznej.

Niegdyś pisał W. Josephi<sup>1</sup> w swej recenzji dzieła Lossnitzera, że stary spór czy Stwosz z urodzenia był Niemcem czy Polakiem jest ze stanowiska nauki o sztuce bez znaczenia. Dziś pod wpływem aktualnych prądów sądzą badacze niemieccy inaczej: że związki krwi warunkujące każdą osobowość mają swe znaczenie, zapominają jednak, że narodowość nie jest wytworem jedynie związków krwi, lecz i innych czynników, zwłaszcza środowiska, a samo życie oraz historia licznych na to dostarcza świadectw. Niegdyś słowiańskie ziemie dawały i wciąż dają państwu niemieckiemu równie wartościowych i wiernych obywateli jak rdzenni Germanie, o ile tacy

<sup>1</sup> Kunstchronik, t. XXIV, 1912/13, szp. 455.



wogóle dziś jeszcze istnieją. Memling, choć był z urodzenia Niemcem, należy do dziejów sztuki niderlandzkiej; Chodowiecki, rodowity Polak, jest zaliczany do najznakomitszych przedstawicieli sztuki niemieckiej XVIII w.; Nietzsche, który tak chełpił się swymi przodkami polskimi, stał się narodowym filozofem niemieckim; Norblin, z pochodzenia Francuz, był doskonałym wyrazicielem polskiej rzeczywistości XVIII wieku; Joseph Conrad-Korzeniowski należy do literatury angielskiej. Przykładów podobnych możnaby mnożyć bez końca.

Cały spór o narodową przynależność Stwosza jest tak długo bezpodstawny i jałowy, jak długo do spraw tych usiłuje się stosować kryteria dzisiejsze. Gdyby żadne inne świadectwa nie świadczyły o polskiej narodowości mistrza, to łączność swą z polskością stwierdził on sam, spędzając w Polsce długie najlepsze swe lata. To pokrewieństwo z wyboru ma niemniejsze znaczenie, co związki krwi. Bo nie jest prawdą, co głosi propaganda niemiecka, że Wita Stwosza sprowadziła do Krakowa gmina niemiecka i że kościół Mariacki, dla którego mistrz wykonał najwspanialsze swe dzieło, był wówczas niemiecki, ale do tej sprawy jeszcze wrócimy.

Jak o większości artystów średniowiecznych, mamy i o Wicie Stwoszu skąpe tylko wiadomości; wiemy o nim wprawdzie znacznie więcej, niż np. o wielkim jego rówieśniku Michale Pacherze, ale przecież nie tyle, by móc odtworzyć życiorys zupełny. Wiadomości o Stwoszu, przekazane przez zapiski współczesne, wypełniają około 75 stron druku i w wielu szczegółach rozświetlają bieg życia mistrza, ale pytanie zasadnicze, które będziemy ustawicznie stawiać na samym wstępie, pytanie: gdzie otrzymał pierwsze podniety twórcze i skąd wywodzi się jego styl, zostało dotąd bez odpowiedzi, względnie odpowiedź opiera się na przypuszczeniach; podobnie nierozstrzygnięta jest sprawa, gdzie się urodził i skąd pochodziła jego rodzina. Oba te zagadnienia pozostają zresztą w ścisłym związku, gdyż dopiero znajomość miejsca urodzenia mogłaby nam ukazać źródła sztuki Wita Stwosza we właściwym świetle. Miasto rodzinne jest przecież z natury rzeczy dla większości artystów, zwłaszcza średniowiecznych, źródłem najsilniejszych podniet.

Są oczywiście wyjątki, jak np. Memling. Gdyby niemieckiego pochodzenia tego malarza chciał ktoś dowodzić na podstawie jego dzieł, byłoby to przedsięwzięcie daremne. Między twórczością Memlinga a twórczością malarzy niderlandzkich nie odczuwamy dzisiaj żadnej prawie różnicy, mimo iż różnicę taką jesteśmy skłonni już z góry przyjąć. Memling przybył prawdopodobnie do Niderlandów w tak młodym wieku, a zarazem wyszedł ze środowiska pod względem artystycznym tak nieznacznego, że pod naporem nowych i silnych podniet dziedzictwo niemieckie nie mogło się w nim już objawić lub zostało w zarodku stłumione.

Wit Stwosz nie był wprawdzie eklektykiem, jak nim był do pewnego stopnia Memling, ale nie był też na polu twórczości artystycznej pionierem tak wysokiej miary jak Donatello na południu, Jan van Eyck i Roger van der Weyden w Niderlandach, Mikołaj van Leyden w Strassburgu lub Konrad Witz i mistrz E. S. nad górnym Renem. Był on raczej twórcą, który mocą swej chłonnej wyobraźni i czulej wrażliwości przyswoił sobie ówczesne osiągnięcia artystyczne Zachodu i w tyglu własnej wyobraźni przetopił je na szlachetny kruszec osobistej wypowiedzi, osiągając najwyższy wyraz artystyczny, jaki tylko mógł osiągnąć późnogotycki mistrz Północy.



Młodość Wita Stwosza spowita jest dla nas w ciemności; pierwsza wiadomość o nim pochodzi z czasu, kiedy był już mężczyzną dojrzałym i twórcą w pełni rozwoju. Pierwsze znane nam i zarazem najwspanialsze jego dzieło powstało w Krakowie a blask, jaki roztacza wielobarwny i wielokształtny ołtarz Mariacki, rzuca także na osobowość twórczą mistrza Wita pierwsze promienie przedzierające się przez mroki przeszłości. W świadomości naszej poczyna on przecież żyć dopiero od chwili, kiedy przybywa do stolicy Polski.

Z Krakowem związały Wita Stwosza węzły bardzo szczególne i swoiste. I jako człowiek, i jako twórca pozostawał on ze światem polskim w ścisłych i bardzo owocnych stosunkach. W mieście królewskim żył i pracował w chwale niemal przez dwa dziesiątki lat (1477—1496) i tu znalazł swą drugą ojczyznę — ojczyznę z wyboru. Dworowi królewskiemu i wysokiemu duchowieństwu polskiemu zobowiązany był za zamówienia, jakie mu dawali. Okazałe nagrobki króla Kazimierza Jagiellończyka i niektórych książąt kościoła wyszły spod jego dłuta. Na rozwój późnego gotyku w Polsce wywarł wpływ dość znaczny, wyciskając na nim piętno swego stylu. Mistrz Wit posiadał w Krakowie własny dom, a władze miejskie, pragnąc go odznaczyć i przywiązać do miasta, zwolniły go od wszelkich podatków. Wiódł tu żywot spokojny i przyjemny, osiągając stan znacznej zamożności. Uważał też za rzecz zupełnie naturalną nadać swemu pierworodnemu synowi imię patrona Krakowa, św. Stanisława.

W 1496 r. osiedlił się Wit Stwosz w Norymberdze i pozostał tu już do śmierci w 1533 r. Lecz jakże odmienny jest obraz tego żywota od lat spędzonych w Krakowie. Zaszły wypadki, które sprawiły, że wzajemny stosunek Stwosza i Norymbergi ułożył się nieprzyjaźnie i wręcz wrogo. Mistrz, przywykły dotąd do pełnej swobody ruchów, zderzył się z surowym mieszczańskim porządkiem rzeczy, który zamknął z całą bezwzględnością jego życie w ciasnych granicach średniowiecznego miasta. Mistrz popada w spory ze związkami zawodowymi. I więcej: wyzyskany podstępnie w pewnej transakcji pieniężnej, zaślepiony poczuciem doznanej krzywdy, usiłuje poniesione straty odzyskać na drodze sprzecznej z prawem. Zostaje schwytyany i osadzony na wieży. Grozi mu kara śmierci, ale w drodze łaski złagodzone ją do napiętnowania go na obu policzkach i postawienia pod pręgierzem. Poniżony staje się przedmiotem szyderstwa współobywateli. Z czasem wprawdzie atmosfera się uspokaja, lecz jakieś tragiczne przeznaczenie prześladuje go do końca życia. A gdy zabrzmiały dzwony, głoszące jego zgon, odetchnęła dostojna rada miejska, że odszedł wreszcie ten „niespokojny, bezecny i kłótlivy mąż“.

Inaczej przyjmowano go w Polsce. Dla obywateli miasta Krakowa i jego władz miejskich był to, jak mówi zapiska: mąż dziwnie stateczny i pilny; zaiste, nie ma chyba wątpliwości, z którym środowiskiem łączyły Wita Stwosza silniejsze uczucia wspólnoty: z krakowskim, czy z norymberskim, z polskim, czy z niemieckim.

Długoletni pobyt Wita Stwosza w stolicy Polski, jej swoisty charakter i koloryt, barwne życie rynku krakowskiego, skupiającego przybyszów z różnych stron Europy a może i Orientu, wreszcie dzieła sztuki w kościołach bogatego wówczas miasta wywarły na znakomitym artyście wrażenie głębokie i długotrwałe i dały mu niewątpliwie niejedną twórczą podniecię. Ale i to jest zarazem oczywiste, że mistrz Wit przybywa do Krakowa jako osobowość artystyczna już skryształizowana i dojrzała. Nie kształtował jej nadwiślański gród;



nie dlatego, żeby tu miało braknąć talentów, ale dlatego, że brakło sposobności do ich wykształcenia w chwili, kiedy świeży powiew z Zachodu i Południa budził twórczość artystyczną do nowego życia. Już więc ze względów wyłącznie artystycznych można przyjąć, że mistrz Wit zdobył swe wykształcenie na Zachodzie w jednym z krajów sąsiadujących z kwitnącymi wówczas i w całej Europie górującymi ogniskami sztuki, jakimi były wtedy Włochy i obszar burgundzko-niderlandzki. W szczególności należy brać pod uwagę prowincje południowo-niemieckie, a zwłaszcza obszar nad górnym Renem. Wiele przemawia za tym, że tam, a nie w Norymberdze, znajdują się przedproża sztuki Wita Stwosza. Ale czyż ci mistrzowie południowo-niemieccy wyprzedzający Wita Stwosza nie wskazują ostatecznie na Burgundię i Niderlandy, na Rogera van der Weyden i Mikołaja van Leyden? A może to sami artyści niderlandzcy lub nawet włoscy są mistrzowi krakowskiemu przewodnikami w jego sztuce? Wiele pytań tego rodzaju możnaby rzucić i po części zostały one już rzucone. Odpowiedź może być tylko hipotetyczna, bo pewność mogłyby nam dać jedynie świadectwa źródłowe. Spróbujmy je odnaleźć i złączmy je ze spostrzeżeniami, poczynionymi na dziełach mistrza, a będziemy bliżsi prawdy.

#### PIERWSZY ŻYCIORYS WITA STWOSZA

Zagadkowa i sporna jest sprawa rodowodu Wita Stwosza. Najstarszy kronikarz życia artystycznego Norymbergi, pisarz miejski Jan Neudörfer (1497—1563), spisał w 1547 r. wiadomości o współczesnych mu artystach norymberskich pt. „Nachrichten von den berühmten Künstlern und Werkleuten“ itd. Są to krótkie, skąpe notatki, napisane — jak sam wyznaje — dla użytku przyjaciela, a więc już z samego założenia nie przeznaczone do ogłoszenia. Tym zapiskom kronikarskim brak wszelkiego krytycyzmu<sup>1</sup>, toteż roi się w nich od błędów. Neudörfer pomieścił tam również życiorys Wita Stwosza. Pisał swą kronikę w 14 lat po śmierci wielkiego rzeźbiarza, w chwili jego zgonu sam liczył lat 36, mógł go więc dobrze znać, zwłaszcza że pozostawał z nim w dość bliskich stosunkach: odwiedzał go w pracowni, gdzie mistrz pokazywał mu plastyczną mapę z wyrzeźbionymi na niej wzgórzami, rzekami, lasami i miastami. Niestety rękopis własny Neudörfera zaginął; zachowały się jedynie liczne jego odpisy, sporządzone od końca XVI w., które zawierają mnóstwo późniejszych wkładek, gdyż kopiści nie zadowalali się dosłownym przepisaniem kroniki, lecz dodawali własne uwagi, często zupełnie błędne (podając np. datę śmierci mistrza na rok 1521 lub 1542).

Kronika Neudörfera doczekała się dotąd trzech wydań, ale edycji krytycznej, która by ustalała tekst pierwotny, nie posiadamy, nie wiemy więc, czy to, co w tych wydaniach czytamy o Wicie Stwoszu, pochodzi rzeczywiście od norymberskiego kronikarza.

Pierwszy jej wydawca, Heller<sup>2</sup>, korzystał z rękopisu z końca XVI w., który w ustępie o Stwoszu nie podaje wiadomości o miejscu urodzenia mistrza.

Drugi wydawca, dr Fryderyk Campe, posiadał rzekomo tekst oryginalny, przynajmniej w przedmowie pisze: „Sein Manuskript besitze ich; bei den meisten Künstlern finden sich ihre Bildnisse; Andreas Gulden hat die Fortsetzung wie auch Sterbejahre etc. nachgetra-

<sup>1</sup> Por. W. Waetzold, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur (Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIII, 1920, s. 140).

<sup>2</sup> Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte, Nürnberg 1822, s. 9—80.



gen. Alles folgt hier in einem treuen Abdruck“<sup>1</sup>. W egzemplarzu Campego znajdowało się zdanie: „Dieser Veit Stoss, welcher von Cracau birdig, ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reissens, Kupferstechens und Mahlens verständig gewest“. Narzuca się jednak pytanie, czy Campe rzeczywiście posiadał oryginał. Ale gdyby nawet tak było, nie mamy pewności, czy owo zdanie: „welcher von Cracau birdig“ nie jest późniejszym, przez Guldena w 1660 r. dodanym wtrętem, tym bardziej, że wiele innych rękopisów określenia tego nie posiada. Niestety, Campe wydrukował tekst wraz z dopiskami późniejszej ręki w jednym ciągu, nie zaznaczając wcale, co jest wtrętem, i tylko we wstępie ograniczył się do ogólnej uwagi, że Andrzej Gulden uzupełnił rękopis Neudörfera<sup>2</sup>.

Trzeci wydawca, Lochner<sup>3</sup>, znał trzy rękopisy: pierwszy, który uważał za odpis z końca XVI lub początku XVII w., drugi wcześniejszy<sup>4</sup>, i trzeci, znany z przedruku Hellera, — wydał zaś Neudörfera na podstawie rękopisu pierwszego. Ale i to wydawnictwo nie ustala pierwotnego, z późniejszych naleciałości oczyszczonego tekstu<sup>5</sup>.

Lochner a również Th. Hampe, wzorowy wydawca źródeł do dziejów sztuki norymberskiej, przeczą jakoby Campe posiadał autentyczny tekst kroniki, przyjmują, że był to tylko jeden z odpisów pierwotnego, zagubionego tekstu, nie lepszy od innych, gdyż zawiera tak wiele błędnych uzupełnień i tyle mylnych dat dotyczących osób żyjących współcześnie z Neudörferem, że trudno przypuścić, by kronikarz norymberski mógł je zapisać<sup>6</sup>. Z tych względów na rękopisie tym polegać nie można, a tym samym nie można zaufać i owym słowom „von Cracau birdig“, zwłaszcza że inne rękopisy — począwszy od końca XVII w. — wzmianki tej nie zawierają<sup>7</sup>.

Za najbardziej wiarygodny ślad tradycji Neudörfera — oczywiście nie za dokument w ścisłym znaczeniu — można by uważać życiorys Wita Stwosza, jaki podał w 1675 r. J. Sandrart, dobry znawca dziejów norymberskiej sztuki, w swej „Teutsche Akademie“<sup>8</sup>; brzmienie tekstu pokrywa się tu niemal z tekstem Neudörfera w wydaniu Lochnera. Mimo wszystko, choć Neudörfer chlubi się osobistą znajomością Stwosza, jest i ta pozostałość pierwotnego tekstu niezupełnie wiarygodna.

Ani Neudörfer w wydaniu Lochnera, ani Sandrart nie podają miejsca urodzenia Wita Stwosza, i dopiero pod koniec XVII w., w przeróbce Kroniki Neudörfera znanej z wyda-

<sup>1</sup> Fr. Campe, Johann Neudörfers Nachrichten von den berühmten Nürnberger Künstlern und Werkleuten etc, nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660, Nürnberg 1828, s. 25.

<sup>2</sup> J. Ptaśnik, Ze studyów nad Witem Stwoszem i jego rodziną (Rocznik Krakowski XIII, s. 116).

<sup>3</sup> G. W. K. Lochner, Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg (Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance X, Wien 1875).

<sup>4</sup> Oba rękopisy znajdują się w posiadaniu miejskiej biblioteki w Norymberdze; Sygnatura Will-Norica III, 915 i 915b.

<sup>5</sup> Przeciwno wydawnictwu Lochnera podnoszą liczne zarzuty Hampe (zob. przypis 6) i Ptaśnik.

<sup>6</sup> Lochner op. cit. XVII; Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Wien-Leipzig 1904, I, s. IX i X w przypisku. Lochner i Hampe sądzą, że rękopis Campego to ten sam, który znajdował się w Norymberdze w posiadaniu E. U. Heideloffa a później M. Rosenberga, bo on w zupełności wydawnictwu Campego odpowiada; miał on pochodzić z początku XVIII, a najwcześniej z końca XVII w. Dinklage rozpoznał rzekomo rękopis Campego w przeróbce znajdującej się w Karlsruhe i czas jej powstania określił w przybliżeniu na r. 1725 (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst., Neue Folge, Bd. X, 1953, s. 11, przypis 31). Są to wszystko jedynie przypuszczenia.

<sup>7</sup> Tak sądzi też Ptaśnik, op. cit. (Rocznik Krakowski XIII, s. 111 n.).

<sup>8</sup> Joachim von Sandrarts Teutsche Academie, 1675, ...herausgegeben und kommentiert von Dr. R. Peltzer, München 1925, s. 73, 74 i 388.



nia Campego, zostało wtrącone zdanie o krakowskim pochodzeniu mistrza. Na tych dawnych podaniach, zamąconych wtrętem: „von Cracau birdig“, oparli się niezawodnie późniejsi historiografowie norymberscy XVIII wieku. J. G. Doppelmayr podał, że Wit Stwosz urodził się w Polsce, „zu Cracau in Pohlen geboren“<sup>1</sup>, a Chr. D. von Murr wiadomość tę dosłownie powtórzył<sup>2</sup>. Za krakowianina uważali Stwosza wreszcie Füssli<sup>3</sup> i von Schad<sup>4</sup>.

Tym późniejszym podaniom, czerpanym z niepewnych informacji, brak wszelkiej wartości źródła historycznego. Mogą one tylko świadczyć, że pod koniec XVII i w XVIII w. uważano w Norymberdze Wita Stwosza za krakowianina. Tak też sądzono do połowy XIX wieku. Jeszcze w 1860 r. źródłowy historyk sztuki J. Baader przyjmował, że Stwosz urodził się w Krakowie<sup>5</sup>, zanim odwołał swe dawne oświadczenie w rozprawie „Stoss kein Pole sondern ein geborener Nürnberger“<sup>6</sup>, występując z twierdzeniem, że wielki rzeźbiarz pochodził z Norymbergi.

Wobec tego nie poważnie brzmią wypowiedzi niektórych niemieckich pisarzy, że Wit Stwosz od wieków uważany był za obywatela norymberskiego, że jego niemiecka ojczyzna nie była podawana w wątpliwość, i że dopiero w nowszych czasach my, Polacy, zrobiliśmy z niego Polaka<sup>7</sup>. Ambroży Grabowski, który na podstawie ksiąg dawnych aktów radzieckich miasta Krakowa pierwszy podał wiadomość o Wicie Stwoszu jako twórcy ołtarza Mariackiego, mógł słusznie napisać: „Nie ma wprawdzie miejscowej wskazówki na to, że się w Krakowie urodził; ale na cóż innej szukać powagi nad twierdzenie obcych, którzy mu tę stolicę za ojczyznę zaznaczają, co tem bliższe jest rzeczywistości, że to z własnego czynią natchnienia, podczas gdy sobie innych znakomitych mężów pochodzenia polskiego przyswoić usiłują, między innymi Mikołaja Kopernika“<sup>8</sup>.

Ale gdyby nawet rękopis Neudörfera zachował się i gdyby zawierał istotnie wzmiankę o krakowskim pochodzeniu mistrza, nie zwalniałoby to jeszcze badacza od obowiązku szukania dowodów potwierdzających to podanie. W Norymberdze wiedziano, że Stwosz przybył tam pod koniec XV stulecia z Krakowa, stąd więc łatwo mogło powstać przypuszczenie, że się w Polsce urodził. Kiedy w 1499 r. mistrz nabywa od gminy norymberskiej dom przy ulicy Żydowskiej, rada miejska nazywa go w protokole kupna: „maister Veit Stoss vonn Cracka“<sup>9</sup>. Być może, że właśnie ta zapiska dała historiografom norymberskim podstawę do przypuszczenia o krakowskim pochodzeniu mistrza, a ci znowu z kolei natchnęli badaczy polskich, L. Lepszego i J. Ptaśnika, by przypuszczenie to poprzec i uprawdopodobnić przez naprowadzenie nowych faktów i argumentów. Wśród nich życiorys Stanisława Stwosza, syna Wita, miał mieć rozstrzygające znaczenie.

<sup>1</sup> J. G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730, s. 191.

<sup>2</sup> Chr. D. von Murr, *Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur II*, Nürnberg 1776, s. 51; Tenże, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg*, Nürnberg 1778, s. 40.

<sup>3</sup> Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Zürich 1812, II Theil, s. 1755.

<sup>4</sup> von Schad, *Veit Stoss der aeltere. Ein berühmter Bildhauer, Kupferstecher und Mahler aus Cracau geboren 1447 etc.*, Norimberga 1793.

<sup>5</sup> J. Baader, *Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs*, Nördlingen 1860, I, s. 14.

<sup>6</sup> *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, VII, Nürnberg 1860, s. 396 nn.

<sup>7</sup> R. Schaffer, *Veit Stoss. Ein Lebensbild*, Nürnberg 1933, s. 11 i 12.

<sup>8</sup> A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, I, s. 345.

<sup>9</sup> M. Lossnitzer, *Veit Stoss*, Leipzig 1912, Anhang II, nr. 47.



## STANISŁAW STWOSZ, RZEŹBIARZ

Spośród dzieci mistrza Wita najstarszy syn Stanisław, urodzony w Krakowie, obrał zawód ojca i jako snycerz cieszył się później w rodzinnym mieście niemałym wzięciem. Pierwsze nauki w swej sztuce ukończył prawdopodobnie w pracowni ojcowskiej, po czym — jak tego wymagały statuty cechowe — dopełnił swego wykształcenia zawodowego na obczyźnie, skąd powrócił ostatecznie do Krakowa i tu, w 1505 r., przyjął prawo obywatelstwa. Ponieważ przed tym rokiem akta krakowskie nie podają o nim żadnych wiadomości, wolno przypuszczać, że w 1496 r., przeniósł się wraz z ojcem do Norymbergi i tam mu pomagał w pracy rzeźbiarskiej. Tak przynajmniej można by wnosić z listy składkowej kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, sporządzonej w 1497 r. między 7 a 23 marca, na której wpisany jest Wit Stwosz z kwotą 1 flor. jako obowiązkową należnością za 4 dorosłe osoby<sup>1</sup>, wśród których, obok samego mistrza i jego żony, Krystyny, należy domyślać się jedynie dwóch najstarszych już dorosłych synów: Andrzeja, o którym wiadomo, że z ojcem wyjechał do Norymbergi i Stanisława<sup>2</sup>.

Nie wiemy, czy Stanisław byłby w ogóle powrócił do Krakowa, gdyby nie tragedia jego ojca. Stary mistrz Wit, napiętnowany jako fałszerz, musiał przysiąc, że nie opuści Norymbergi do końca życia. Uciekł jednak z miasta z początkiem 1504 r. i przez cały rok przebywał w Münnerstadt, u swego zięcia Jorga Trummera, nieugiętego nieprzyjaciela rady norymberskiej. Stąd w kwietniu 1505 r. prosi radę, aby go z obywatelstwa zwolniła. Rada odpowiedziała na tę prośbę odmownie, a że bez jej zezwolenia nie mógłby wywieźć swego mienia ani rodziny, więc nie pozostało mu nic innego jak starać się o pozwolenie powrotu do Norymbergi. W połowie czerwca tegoż roku był już ponownie w mieście nad Pegnicą<sup>3</sup>.

W tym czasie, może już 1504 r. lub wcześniej, przybył do Krakowa jego syn Stanisław. Samodzielnej pracowni nie mógł jeszcze założyć, więc wstąpił do najlepszej wówczas pracowni malarskiej Joachima Libnaw z Droszowa. O tym dowiadujemy się z aktów sporu, jaki wynikł między malarzem Joachimem a Katarzyną Jankową, matką niezjącej już żony Joachima. Przedmiotem sporu były rzeczy pozostałe po zmarłej (paraferna), które Joachim winien był zwrócić teściowej, na mocy zawartej niegdyś umowy. Powołani na świadectwo Stanisław Stwosz i stryj jego Maciej Stwosz zeznali przed radą dnia 11 stycznia 1521 r., że Joachim uczynił zadość swemu zobowiązaniu tuż po śmierci żony, tj. przed 15 lub 14 laty, kiedy Stanisław u niego pracował<sup>4</sup>. Z obliczenia wypada, że był to rok 1505, od tego więc czasu działalność Stanisława jest związana z artystycznym życiem Krakowa. Z końcem 1505 r. przyjął Stanisław obywatelstwo krakowskie: „boni homines“ zaświadczyli, że się urodził w Krakowie, i tym samym zwolnili go z obowiązku przedłożenia „listu urodzenia“. Chociaż syn obywatela ongiś krakowskiego, musiał przy wpisie na listę obywateli zapłacić 1/2 grzywny, jak inni przybysze, ponieważ ojciec jego zrzekł się był swego czasu obywatelstwa krakowskiego<sup>5</sup>. Stanisław był już wtedy mistrzem, a nie towarzyszem, skoro w księdze

<sup>1</sup> Lossnitzer, XXIII, nr. 44.

<sup>2</sup> R. Schaffer, *Andreas Stoss* (Breslauer Studien zur hist. Theologie V, Breslau 1926, s. 7 i 8 i przypis 6 i 7).

<sup>3</sup> J. Ptaśnik, *Ze studyów nad Witem Stwoszem i jego rodziną* (Rocznik krakowski XIII, s. 172 i nr. 75); Lossnitzer, s. 98.

<sup>4</sup> Ptaśnik-Friedberg, *Cracovia artificum, 1501—1540*, Kraków 1936—7, nr. 488 [= *Cracovia artificum II*].

<sup>5</sup> „Stenczel Stosh snyczer ius habet, hic oriundus bonorum testimonio littera non indiget, sed quia pater suus Veyt Snyczer ius civile resignaverat, dedit 1/2 mark.“ *K a c z m a r c z y k*, *Libri iuris civilis Cracoviensis*, Kraków 1913, nr. 9402.



obywateli zapisano „snycher“, a nie „geselle“ (socius). Samodzielną pracownię założył przy wydatnej zapewne pomocy swego teścia, malarza Marcina, i ojca swego, który dał mu 109 zł na urządzenie się<sup>1</sup>. Młodemu Stwoszowi sprzyja powodzenie, talent jego zyskuje uznanie. Po czterech latach był już tak zamożny, że w 1509 r. mógł wykupić od Seweryna Bethmana dom przy ulicy Szerokiej<sup>2</sup> za 220 flor., przy czym zapłacił zaraz 120 florenów<sup>3</sup>. Dom ten, położony między domami malarzy Joachima z Droszowa i Jakuba Wody należał do teścia Stanisława Stwosza, a był jedynie u Bethmana zadłużony. Stanisław spłaciwszy po śmierci teścia († 1509) spadkobierców i właścicieli, nabył  $\frac{3}{4}$  domu przy ulicy Szerokiej<sup>4</sup>, a w 1510 r., po wypłaceniu swego szwagra, rzeźnika Tomasza Krolera, stał się wyłącznym właścicielem całego domu<sup>5</sup>. Nie sprowadził się jednak do niego, lecz pozostał na swej dawnej posiadłości w ulicy Grodzkiej, przy kościele ś. Piotra, gdzie miał zarazem pracownię<sup>6</sup>. Dom ten należał swego czasu do malarza Jana Janka, a odpowiadał widocznie bardziej niż poprzedni potrzebom Stanisława, skoro w nim zamieszkał, a potem, korzystając z trudności finansowych wdowy Katarzyny Jankowej i jej córki Barbary, nabył go w latach 1510—1511 za 250 florenów<sup>7</sup>. Mieszkał w nim conajmniej do 1516 r.<sup>8</sup>

W tych latach zyskuje Stanisław Stwosz coraz większe znaczenie, o czym świadczy stanowisko jego w cechu. Mowa tu o cechu malarskim, do którego należeli wówczas w Krakowie malarze, rzeźbiarze, szklarze, złotarze i ostrożnicy. Ponieważ malarze silnie przeważali, przedstawiciel innego rzemiosła rzadko tylko był obierany starszym cechu. Stanisław był nim pięciokrotnie (r. 1512, 1516<sup>9</sup>, 1522, 1524<sup>10</sup> i 1527<sup>11</sup>), co dowodzi, że zdobył uznanie również u przedstawicieli owych innych gałęzi rzemiosła. Akta krakowskie pisane po niemiecku podają jego imię: Stenczel lub Stanislaus, a nazwisko w różnych odmianach: Stoss, Stosz, Stosch, Stosh, Sthos i Schtos; raz jeden wymieniony jest w formie patronimicznej: Stenszel Feyt<sup>12</sup>. Akta te mówią nam zarazem, że w latach 1505—1507, 1509—1512, 1514, 1516, 1517, 1519 i 1527 przebywał w Krakowie; w czasie kiedy nie ma o nim wiadomości, zwłaszcza w okresie 1520—26, mógł przebywać w innych miastach, w kraju lub na obczyźnie. Jego obecność w Krakowie jest stwierdzona po raz ostatni 10 grudnia 1527 r., kiedy staje przed radą miejską jako opiekun dzieci Jana murarza<sup>13</sup>. Dnia 12 września następnego roku zgłaszają już żona Magdalena i córka Anna jako spadkobiercy swe roszczenia do jego majątku<sup>14</sup>. Umarł zatem Stanisław w lecie 1528 roku, i to zapewne nagle, skoro nie zdążył nawet spisać swej ostatniej woli. Czy umarł w Krakowie, czy w Norymberdze, czy też w innym mieście, na pewno nie wiemy, gdyż dopiero akt z 1541 r. mówi o „haeredes olim Stanislai Stosz, in Normberga defuncti“<sup>15</sup>. Ponieważ między spadkobiercami Wita Stwosza, zmar-

<sup>1</sup> Wynika to z aktów spadkowych po śmierci Wita; por. Lochner, op. cit., s. 98; Lossnitzer, op. cit. s. 208 n. 472.

<sup>2</sup> Ulica Szeroka — dzisiaj plac między kościołami Dominikanów i Franciszkanów.

<sup>3</sup> Cracovia artificum II, nr. 188; A. Grabowski, op. cit. I, s. 446.

<sup>4</sup> Cracovia artificum II, nr. 247, 337, 338, 362, 363.

<sup>6</sup> Ibid. II, nr. 208.

<sup>5</sup> Ibid. II, nr. 399, 402.

<sup>7</sup> Ibid. II, nr. 217 i 219.

<sup>8</sup> W 1516 r. dnia 24 listopada dom ten sprzedaje Stanisław Stwosz swemu bratu stryjecznemu złotnikowi Maciejowi Matissekowi za 260 flor. Cracovia artificum II, nr. 347, A. Grabowski, Dawne zabytki miasta Krakowa, Kraków 1850, s. 160.

<sup>9</sup> Cracovia artificum II, nr. 237, 1254.

<sup>10</sup> E. Rastawiecki, Słownik malarzy polskich, Warszawa 1851, II, s. 237.

<sup>11</sup> Cracovia artificum II, nr. 619.

<sup>12</sup> Ibid. II, nr. 237.

<sup>14</sup> Cracovia artificum II, nr. 648 i 649.

<sup>13</sup> Tamże II, nr. 633.

<sup>15</sup> Ibid. II, nr. 1075.



łego w Norymberdze w 1533 r., ciągnął się spór o dziedzictwo przez kilka lat z rządu, nie było trudno o pomyłkę. Rodzony brat Stanisława, Florian, osiadły w Zgorzelcu, był jeszcze w 1533 r. przeświadczony, że Stanisław wraz z żoną zmarł w Krakowie bezpotomnie<sup>1</sup>.

Stanisław Stwosz był żonaty dwukrotnie. Po raz pierwszy z Apolonią, córką malarza Marcina<sup>2</sup>; córka z tego małżeństwa, Anna jeszcze za życia Stanisława wyszła za mąż za płatnerza krakowskiego, Jana<sup>3</sup>. Z drugiej żony, Magdaleny, miał troje dzieci: dwóch synów i córkę<sup>4</sup>. Gdy synowie wcześniej zmarli, wdowa Stwoszowa wyszła za krawca Macieja<sup>5</sup>.

Oto jest zwięzły życiorys Stanisława Stwosza, snycerza, następcy wielkiego ojca. O głównych zdarzeniach jego późniejszego życia mamy wiadomości pewne. Wątpliwa jest data urodzenia i przebieg nauki do roku 1496, tj. do chwili kiedy mistrz Wit opuścił Kraków. W tych kwestiach zaznaczyła się też różnica poglądów o zasadniczym znaczeniu.

### STANISŁAW STWOSZ, ZŁOTNIK

W najstarszej księdze krakowskiego cechu złotniczego znajdują się dwie interesujące nas zapiski. Jedna, z 24 czerwca 1474 r. mówi, że niejaki Stoschs wstąpił na naukę do pracowni złotnika Wojtka i przyrzekł służyć panu swemu sześć lat, począwszy od św. Jana 1474 r.: „Item Stoschs hot vorsprochen seym hern Woitken czu dinen VI ior angehaben von sinte Johannes. In dem LXXIII iore“<sup>6</sup>. Druga zapiska, późniejsza o lat dwadzieścia, mówi, że w 1495 r. mistrz złotniczy Stanisław Stwosz ujednał sobie chłopca Stanisława Hynka na lat siedem: „Item der Stenczel Stvossz hot an knabu vordyng Stenczel Hynek auff VII ior von synt Mychel. Im iore 1495“<sup>7</sup>.

Że obok Stanisława Stwosza, snycerza, żył w Krakowie równocześnie złotnik o tym samym brzmieniu imienia i nazwiska, wiedział już K. Hoszowski<sup>8</sup>, a wiadomość tę powtórzył Jul. Kołaczkowski<sup>9</sup>. Odmiennego zdania był Leonard Lepszy.

Ów Stoschs, zgodnie z umową, odbył u mistrza swego sześcioletnią naukę złotnictwa i w 1480 r. został niezawodnie towarzyszem. Przez dłuższy czas brak o nim wszelkiej wiadomości, można więc mniemać, że odbył zwyczajem nakazaną wędrowkę w obce kraje, aby się w swej sztuce wydoskonalic. Następnie wrócił do rodzinnego miasta, a pierwsza po jego powrocie zapiska w księdze cechowej stwierdza, że w 1495 r., licząc lat 30, był mistrzem cechu złotniczego. Odtąd nazwisko jego nie pojawia się już więcej, jak się zdaje, w księdze cechu złotniczego, a w aktach miejskich brak go zupełnie. Ponieważ źródła krakowskie znają w tym czasie, zdaniem Lepszego, jednego tylko Stanisława Stwosza, syna wielkiego snycerza, więc owego ucznia z 1474 r., a później mistrza złotniczego z 1495 r. utożsamiał Lepszy z jedynym na początku XVI w. znanym Stanisławem Stwoszem snycerzem<sup>10</sup>, a do

<sup>1</sup> Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XXVI, s. 109.

<sup>2</sup> Cracovia artificum II, nr. 172.

<sup>3</sup> Cracovia artificum II, nr. 648.

<sup>4</sup> Tamże, II, nr. 809.

<sup>5</sup> Tamże, II, nr. 1075.

<sup>6</sup> Tamże, I, nr. 632.

<sup>7</sup> Cracovia artificum I, s. 204, przypis 1; Por. też L. Lepszy, Stanislaus Stoss, Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg (Zeitschrift für bild. Kunst XXIV (1889), s. 92—93); Tenże, Stanisław Stwosz, złotnik i rzeźbiarz (Przegląd powszechny XXII (1899), s. 54 n.)

<sup>8</sup> K. Hoszowski, Wit Stwosz, Kraków 1881, s. 52.

<sup>9</sup> Jul. Kołaczkowski, Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce, Kraków 1888, s. 699.

<sup>10</sup> Lepszy, Stanislaus Stoss, s. 92 n; Tenże, Stanisław Stwosz, s. 36.



poglądu tego przyłączył się również Ptaśnik<sup>1</sup>. Innymi słowy, Lepszy i Ptaśnik przyjmują, że Stanisław Stwosz porzucił pierwotny zawód złotnika i jeśli mu szczególniejsze względy nie zjednały ułatwień musiał odbyć jeszcze czteroletnią naukę i dwuletnią wędrowkę, jak tego wymagały statuty cechowe z 1490 r.<sup>2</sup>, zanim mógł objąć pracownię snycerską.

Przeciw temu przypuszczeniu wystąpił M. Lossnitzer, młody historyk sztuki, który padł w wojnie światowej. Jego zdaniem, Stanisław Stwosz złotnik nie opuszcza w ogóle Krakowa, by zostać snycerzem, lecz osiąga w swym rzemiośle złotniczym poważne znaczenie i przebywa nadal w mieście równocześnie ze Stanisławem Stwoszem, rzeźbiarzem, ale w późniejszych zapiskach archiwalnych występuje wyłącznie pod imieniem: Stanisław z ulicy Brackiej<sup>3</sup>.

W takim ujęciu sprawy widoczne jest nieporozumienie, wynikające z niedokładnej znajomości źródeł archiwalnych, co słusznie już wytknął Lossnitzerowi Ptaśnik<sup>4</sup>. Przy ulicy Brackiej, gdzie była gospoda cechu złotniczego, zawsze kilku złotników miało swe domy i kramy. Na przełomie XV i XVI w. miał tam również pracownię złotnik Stanisław, zwany Stanisławem z ulicy Brackiej, „Stanislaus de platea Fratrum“, „Stenczel von der Bruder-gasse“, wymieniony w 1497 r., kiedy umawia sobie ucznia<sup>5</sup>, i w latach 1502, 1505 i 1516 jako cechmistrz złotników<sup>6</sup>. Był to znany mistrz z krakowskiej rodziny złotniczej Marcinków, Stanisław Marcinek albo Marcinkowicz, nazywany „Stanisławem z ulicy Brackiej“ dla odróżnienia od innego Stanisława złotnika, który mieszkał przy ulicy Grodzkiej a nazywał się Czipsler; obaj oni w 1515 r. zostali wybrani starszymi cechu złotniczego<sup>7</sup>.

Wobec tego, zdaniem Ptaśnika, na przyjęcie zasługuje nadal jedynie pogląd o tożsamości złotnika i snycerza<sup>8</sup>. Zdarzało się to niejednokrotnie, że złotnicy byli równocześnie rzeźbiarzami. Wielu znakomitych artystów średniowiecza i odrodzenia nie zadowalało się jedną tylko dziedziną artystycznej twórczości ale uprawiało ich kilka, osiągając w każdej dużą sprawność i wysoki poziom artystyczny. Wiadomo, że Donatello był zarówno znakomitym złotnikiem jak i świetnym rzeźbiarzem i odlewnikiem, że Benvenuto Cellini wślawił się wybitnymi dziełami sztuki złotniczej i rzeźbiarskiej. Znany w Norymberdze w XV stuleciu Hans Schesslitzer miał szerokie wzięcie i rozgłos zarówno jako złotnik i jako snycerz<sup>9</sup>. Podobnie wielu innych. Neudörfer stwierdza w życiorysach niektórych artystów ich zadziwiającą wszechstronność. Tak np. Szymon Lainberger był wedle słów jego: „ein Bildhauer, Goldschmied, Uhrmacher, Mahler und in Summa aller künstlichen Ding fast mehr Vorteil, denn andere verständig“. Praktyka złotnicza potrzebna była zwłaszcza mistrzom snycerstwa, więc i u Stanisława Stwo-sza nie tylko nie powinna budzić zdziwienia, ale przeciwnie, może być uważana za rzecz

<sup>1</sup> Rocznik Krakowski, XIII, s. 117 n.

<sup>2</sup> Die alten Zunft- und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau. Nach Balthasar Behem's Codex Picturatus in der Jagellonischen Bibliothek herausgegeben von Bruno Buchner, Wien 1889, s. 57 n.

<sup>3</sup> Lossnitzer, Veit Stoss, s. 11.

<sup>4</sup> J. Ptaśnik, Ze studií o Vítu Stoszovi a jeho rodině (Stanislav Stosz) (Sborník věnovaný Jar. Bidlovi, Praha 1928, s. 269—275).

<sup>5</sup> L. Lepszy, Pacyfikał sandomierski (Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, V, Kraków 1896, s. 96).

<sup>6</sup> Cracovia artificum II, nr. 305.

<sup>7</sup> Cracovia artificum II, nr. 505.

<sup>8</sup> Ptaśnik, Ze studií, l. c., s. 270 n.

<sup>9</sup> A. Gümbel, Die Schesslitzer, genannt Schnitzer, eine Nürnberger Goldschmiedfamilie des XV Jahrhunderts (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXXIV).



zupełnie naturalną. Ale w takim razie czyż nie prościej było by przyjąć, że naukę w obu tych rzemiosłach odbył jeszcze w latach młodzieńczych, zanim został mistrzem, podobnie jak wszyscy inni artyści-rzemieślnicy o działalności wielostronnej? To byłoby zupełnie możliwe. Natomiast trzeba uznać za mało prawdopodobne, by Stanisław Stwosz już jako dojrzały mężczyzna rozmyślił się, porzucił swój dotychczasowy zawód i wtedy dopiero rozpoczął naukę nowego rzemiosła. Trudno także przypuścić, żeby Wit Stwosz w ostatnim roku swego pobytu w Krakowie (1495) miał syna już trzydziestoletniego. Nie mniej trudno uwierzyć, żeby ów mistrz złotniczy, który jeszcze w 1495 r. przyjął ucznia na lat siedem, a więc do 1502 r., miał około 1499 r. porzucić swoją pracownię złotniczą i w dojrzałym już wieku, licząc lat 34, odbyć jeszcze czteroletnią naukę i dwuletnią wędrówkę, aby następnie jako mistrz snycerstwa powrócić do Krakowa. To wydaje się nieprawdopodobne a nawet niemożliwe.

Rozpatrzymy cały splot konsekwencji wiążący się z przyjęciem takiego przypuszczenia. Gdyby miało być prawdą, że Stanisław Stwosz złotnik i Stanisław Stwosz snycerz są jedną i tą samą osobą, wówczas trzeba by przypuścić, że Wit Stwosz bawił w Krakowie już w 1474 r., skoro w tym roku syna swego oddaje do złotnika na naukę, co więcej że bawił tu już około 1464 r., boć ten uczeń złotniczy liczyłby co najmniej 10 lat, a wiadomo nam, że syn Wita urodził się w Krakowie. Ale takie przypuszczenie nie ma żadnych podstaw; nic nie wskazuje na to, żeby Wit Stwosz przebywał w Krakowie przed 1477 r., a wiele temu wyraźnie przeczy. A dalej: z życiorysu Stanisława Stwosza snycerza wynika, że w 1505 r. był dopiero u początku swej artystycznej kariery. Nie mając jeszcze samodzielnej pracowni, wywalcza sobie dopiero stanowisko u boku doświadczonego mistrza, co świadczy o jego młodym stosunkowo wieku, nie więcej niż 25—26 lat; jest to normalny wiek, w jakim osiągnano stopień mistrza. Na ten czas przypada również jego małżeństwo, a na lata najbliższe wzrost zamożności, co także dobrze godzi się z takim wiekiem. Otóż wszystkie te względy podają w wątpliwość omawianą tu hipotezę i utwierdzają nas w przekonaniu, że Stanisław Stwosz złotnik i Stanisław Stwosz snycerz, to dwie różne osoby, choć o jednakowym brzmieniu imienia i nazwiska (drobna różnica w pisowni nie miałaby tu istotnego znaczenia)<sup>1</sup>. Na zwisko Stosz nie było zresztą w Krakowie tak rzadkie, imię Stanisław należało do najbardziej rozpowszechnionych, to też przypadkowa zgodność ich u dwóch różnych osób nie byłaby czymś nieprawdopodobnym. W XV i z początkiem XVI w. przyjęli prawo miejskie w Krakowie następujący Stosze:

1432 „Hanus Stochse“, puszkarz i ludwisarz<sup>2</sup>.

1467 „Greger Stosche“, szewc<sup>3</sup>.

1478 „Andrzej Stosz de Strickawa“, kowal<sup>4</sup>.

1482 „Mathias Stosz von Harow“, złotnik<sup>5</sup> (brat Wita Stwosza).

<sup>1</sup> Już w r. 1881 zwrócił na to uwagę K. Hoszowski op. cit., s. 32 (co dotychczas dziwnym trafem przeoczono). że: „Żył wreszcie w r. 1504 w tutejszym mieście drugi Stwosz tego samego imienia Stanisław, poświęcający się złotnictwu, jak to z ksiąg cechowych okazuje się. Był on prawdopodobnie krewnym Wita Stwosza“. — Tegoż zdania jest, jak już podniesiono, także Lossnitzer, op. cit., s. 11.

<sup>2</sup> Kaczmarczyk, nr. 4422.

<sup>3</sup> Tamże, nr. 7014.

<sup>4</sup> Kaczmarczyk, nr. 7787; A. Grabowski, Skarbniczka, s. 83, Strzygawa na Śląsku.

<sup>5</sup> Kaczmarczyk, nr. 8052.



1502 „Albertus Stosh de Zalieszie“, piekarz<sup>1</sup>; jest on wymieniony jeszcze w 1514 r., jego zaś żona, Katarzyna Wojtkowa Stoszowa, w 1515 r.<sup>2</sup>

1514 Piotr Stosse z Nissy, czerwonoskórnik<sup>3</sup>.

1512 Martinus de Posznania Stosz prowadzi proces przeciw Barbarze Traffnej<sup>4</sup>.

Z której rodziny pochodził Stanisław Stwosz złotnik, i czy łączył go jakiś stosunek pokrewieństwa z Witem Stwoszem, trudno orzec. Ojcem jego mógłby być ów „Greger Stosche“ szewc, który w 1467 r. przyjmuje obywatelstwo krakowskie; a w 1473 r. wymieniony jest wśród starszych cechu<sup>5</sup>.

### HANUS STOCHSE

Hipoteza Lepszego o tożsamości złotnika i snycerza wywarła swój wpływ. Możliwość pobytu Wita Stwosza w Krakowie w latach 1464—1474 przyjęto początkowo, zwłaszcza u nas, bez zastrzeżeń. Ptaśnik i Stasiak wyrazili przypuszczenie o krakowskim i polskim pochodzeniu mistrza, a sąd ten usiłowali umotywować, wskazując zarazem na jego domniemanych krakowskich rodziców<sup>6</sup>.

W 1432 r. przyjął obywatelstwo krakowskie „Hannus Stochse, ruffifusor“<sup>7</sup>, rusznikarz i ludwisarz. Pochodził on, jak się zdaje, z Wrocławia, gdyż wrocławska zapiska z 1426 r. wymienia niejakiego Hansa Stuchse, który przed urzędem miejskim ręczy wraz z innymi za pewnego strzelca przyjętego do miejskiej puszkarni<sup>8</sup>. Nie on sam zapewne — jak przypuszczał Ptaśnik<sup>9</sup> a za nim Dinklage<sup>10</sup>, — ale jego syn o tym samym imieniu osiedlił się w Krakowie. Utrzymywał on nadal stosunki z Wrocławiem, co wynika z jego testamentu z 1453 r., gdzie mowa wyłącznie o stosunkach handlowych z obywatelami wrocławskimi<sup>11</sup>. Nazwisko Stuchse, które należy wywodzić od czasownika „stechen“, było rozpowszechnione szczególnie w Bawarii i Frankonii<sup>12</sup>. „Georgius Stuchs ex Stulczpach concivis Nurmbergensis“ wymieniony jest w mszale krakowskim z 1494 r. jako drukarz w służbie krakowskiego wydawcy Jana Hallera<sup>13</sup>.

O narodowym poczuciu Hanusza Stochse może świadczyć fakt, że przybywszy do Polski zostaje puszkarzem nadwornym, „pixidarius regius“, jak go mieni zapiska w miejskiej księdze<sup>14</sup>, i w lecie 1433 r. bierze udział w wyprawie pruskiej<sup>15</sup>. Miał pracownię przy ulicy Poselskiej,

<sup>1</sup> Kaczmarczyk, nr. 9194.

<sup>2</sup> A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, s. 446; Ptaśnik, *Ze studyów*, I, c., s. 119 przypis 8; *Cracovia artificum* II, nr. 317 z 25 czerwca 1515.

<sup>3</sup> Ptaśnik, *Ze studyów* I, c., s. 112.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> *Cracovia artificum* I, nr. 615.

<sup>6</sup> L. Stasiak, *Hanusz Stwosz, ojciec Wita Stwosza* (*Kurier Lwowski* 1909, nr. 456, 458); Tenże, *Rewindykacje własności naszej*, Kraków 1911, s. 165 n.; Ptaśnik, *Ze studyów* I, c., s. 119.

<sup>7</sup> Kaczmarczyk, nr. 4422.

<sup>8</sup> Stobbe, *Mittheilungen aus Breslauer Signaturbüchern* (*Zeitschrift d. Vereins für Geschichte u. Altertum Schlesiens* VII, s. 358).

<sup>9</sup> *Cracovia artificum* I, s. 85, przypis 3.

<sup>10</sup> K. Dinklage, op. cit. s. 12.

<sup>11</sup> *Cracovia artificum* I, nr. 470.

<sup>12</sup> Schmeller, *Bayrisches Wörterbuch*, II, s. 725 „stuchsen“. Por. Dinklage, op. cit. s. 12.

<sup>13</sup> Estreicher, *Bibliografia polska*, XXII, s. 428; J. Ptaśnik, *Cracovia impressorum*, Lwów 1922, nr. 90, przypis 1.

<sup>14</sup> *Cracovia artificum* I, nr. 309.

<sup>15</sup> Tamże, I, nr. 294.



w domu własnym, który nabył od księży wikariuszy na Zamku<sup>1</sup>. W czasach spokojnych wykonywał zawód ludwisarza, a akta krakowskie zachowały wiadomość, że odlewał dzwony dla kościoła katedralnego w Krakowie i dla klasztoru w Miechowie<sup>2</sup>.

Ów Hanusz Stochse, nie może być jednak brany pod uwagę jako ojciec Wita Stwosza. Już sama różnica nazwisk jest znaczniejsza, niżby ją można wytłumaczyć jedynie niestałością średniowiecznej pisowni. Nazwisko mistrza Wita nie pojawia się nigdy w formie Stochs, i odwrotnie: nazwisko rusznikarza nie przybiera nigdy formy Stosz, Stosch czy Stoss, zawsze zapisane jest Stochse<sup>3</sup>, Stochs<sup>4</sup>, Stöchs<sup>5</sup>, i wymawiane było niezawodnie Stoks<sup>6</sup>, co znalazło swój wyraz w pisowni Stox<sup>7</sup> a nawet Stix<sup>8</sup>. Ale pominąwszy nawet różnicę w brzmieniu nazwiska, Hanusz Stochse nie może być uważany za ojca Wita Stwosza także i z innego względu. Wiemy, że miał żonę imieniem Małgorzata i że małżeństwo to było długo bezdzielne. Kiedy w 1433 r. wyruszał na wyprawę pruską, zapisał cały swój majątek ruchomy i nieruchomy tej żonie Małgorzacie, będącej wówczas w ciąży, oraz synowi, jeśli syn się urodzi<sup>9</sup>. Wedle brzmienia zapiski nie miał zatem Hanusz Stochse w 1433 r. żadnych dzieci, które mógłby w testamencie wymienić a nawet powątpiewa w możliwość otrzymania potomka. Widocznie żona jego nie mogła wydać na świat zdolnych do życia dzieci. Również w drugim testamencie, z 11 listopada 1453 r.<sup>10</sup>, wymienił on — poza kilku wierzycielami — jedynie swą żonę, a zresztą żadnych innych spadkobierców. Postanawia tu, że dom (który w innych warunkach pozostawiłby przecież wraz z pracownią swemu synowi) ma być sprzedany, a uzyskane pieniądze — po wypłaceniu żonie legatu w kwocie 140 zł, klasztorowi Bernardynów 50 zł i po zaspokojeniu wierzycieli — mają być oddane na cele dobroczynności. Także wśród trzech wykonawców testamentu, którymi byli Tomasz pancernik, Jakub łucznik i Jan Litwin złotnik, próżno szukać jego potomka. Stochse, spisując tę ostatnią wolę, był zapewne złożony chorobą, ale wyzdrowiał, skoro dnia 8 lutego 1458 r. unieważnia wszystkie poprzednie testamenty i spisuje nowy<sup>11</sup>. Tu dopiero wymienia swe jedyne dziecko, córeczkę Magdalenę, która zatem urodziła się w latach 1454—57. Dom swój przy ulicy Poselskiej sprzedał sam, w 1470 r., a nabywcami byli Jerzy i Ulryk<sup>12</sup> syni i szwagier pana Ypolta. Wkrótce potem rozstał się z tym światem, gdyż w maju 1474 r. żyła już tylko wdowa po nim Małgorzata Stochsowa<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> Cracovia artificum I, nr. 428; — Położenie domu jest określone: „domus in platea Castrensi in plateola transversali“, „haws gelegen ouff der Burggassen, in der Twergassin geende“ (Cracovia artificum I, nr. 428, 498, 593, 594) „domus ex opposito plateae canonicorum“ (A. Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie, Kraków 1852, s. 285).

<sup>2</sup> Cracovia artificum I, nr. 484, 506.

<sup>3</sup> Kaczmarczyk, nr. 4422; Cracovia artificum I, nr. 294, 509, 328, 408, 465, 498.

<sup>4</sup> Kaczmarczyk, nr. 6293; Cracovia artificum I, nr. 592, 593, 594.

<sup>5</sup> Cracovia artificum I, nr. 428, 470, 472.

<sup>6</sup> Podobnie np. pisano w średniowieczn: dechamus, Werchmeister.

<sup>7</sup> A. Grabowski, Starożytnicze wiadomości, s. 285.

<sup>8</sup> Cracovia artificum I, nr. 760.

<sup>9</sup> Tamże, I, nr. 294.

<sup>10</sup> Tamże, I, nr. 470.

<sup>11</sup> Tamże, I, nr. 506.

<sup>12</sup> Tamże, I, nr. 594.

<sup>13</sup> Cracovia artificum I, nr. 651. Współcześnie — o ile nie zaszła tu jakaś pomyłka — występuje dwóch Hanuszków Stochsów rusznikarzy, jeden ma żonę Małgorzatę, a drugi (Stix) Katarzynę. Ten drugi znany jest jedynie z jednego



Z życiorysu Hanusza Stochse okazuje się zatem, że nie mógł on być ojcem Wita Stwosza a czy łączyły go z nim jakieś bliższe związki rodzinne, trudno jest orzec, więc wiązana z jego osobą hipoteza o krakowskim pochodzeniu mistrza Wita nie jest oparta na dość ścisłych przedmiotowych podstawach.

#### OBYWATELSTWO NORYMBERSKIE WITA STWOSZA

Jeszcze w 1878 roku pisał Bergau, że Wita Stwosza uważano dotąd powszechnie za krakowianina i Polaka, dopóki Baader nie udowodnił, że jest on rodowitym norymberczykiem<sup>1</sup>. Cóż więc takiego odkrył Baader?

Zachowały się do dziś dawne norymberskie księgi mistrzów i obywateli, będące urzędowo sporządzonym spisem wszystkich obywateli nowoprzyjętych, a więc tych, którym prawo miejskie nie przysługiwało już z tytułu urodzenia<sup>2</sup>. Księgi te podają również nazwiska obywateli, którzy prawo miejskie złożyli i wywędrowali gdzie indziej; między tymi wymieniony jest Wit Stwosz. W 1477 r. oddał on przywilej obywatelstwa i złożył przyrzeczenie, że przeciw dobru miasta nic nie uczyni, a tajemnice jego, jakieby mu były wiadome, zachowa. To przyrzeczenie musiał zaprzysiąc, zgodnie z obowiązującymi przepisami<sup>3</sup>.

Pierwsza zatem znana nam zapiska źródłowa wymienia Wita Stwosza jako obywatela norymberskiego. Rzecz uderzająca, że nazwisko jego nie znajduje się nigdzie powyżej w spisach obywateli nowoprzyjętych, chociaż te zachowały się w całości od 1429 r. i są zupełne. Gdyby Wit Stwosz nie był już z urodzenia obywatelem Norymbergi i gdyby był do niej dopiero z obczyzny przywędrował, jego przyjęcie do prawa miejskiego musiałyby być w księdze zapisane. Stąd, że go tam nie ma, wynikałoby więc, że swego prawa obywatelstwa (które później, w 1477 r., złożył) osobiście nie uzyskiwał, lecz posiadał je z tytułu urodzenia jako syn obywatela norymberskiego; w takim bowiem razie nie stosowano już formalności wpisowych. Tylko ten, kto dopiero świeżo osobistym staraniem, nabywał prawo miejskie, był rejestrowany na osobnej liście przy wpłacaniu należności za przyjęcie.

Wedle powyższych wywodów Wit Stwosz byłby zatem synem obywateli norymberskich. Dlatego więc, w czasie pobytu w Krakowie, po ukończeniu najważniejszych prac nad ołtarzem Mariackim, przedsięwziął w pilnych sprawach podróż do Norymbergi w 1486 r.<sup>4</sup>, a chociaż w polskiej stolicy zdobył sławę, zaszczyty i dorobił się majątku, powrócił ostatecznie w 1496 r.<sup>5</sup>

aktu z dnia 21 XI 1455 r. (Cracovia artificum I, nr. 489), którym czyni zapis czynszu rocznego w kwocie 1 grzywny na rzecz kościoła Wszystkich Świętych, przy czym między świadkami był „familiaris domine regine“, co by dobrze zgadzało się ze stanowiskiem ruznikarza królewskiego. Jeżeli zatem nie była to pomyłka, to możliwe, że Katarzyna była drugą żoną Hanusza Stochse (w latach 1454—1457), a wymieniona po tym czasie Małgorzata trzecią żoną, która miała to samo imię, co pierwsza, trudno bowiem przypuścić, by ta sama Małgorzata, która w czasie gdy jej mąż przyjmował obywatelstwo krakowskie (1452) liczyć mogła 20 lat, została matką jedyne dziecko dopiero w latach 1454—57, a więc w 43 roku swego życia.

<sup>1</sup> R. Bergau, Veit Stoss [Dohme, Kunst und Künstler I, 2 (1878)].

<sup>2</sup> Norymberga, Kreisarchiv, Bürger- und Meisterbücher 1363—1534; (= BMB). Wydał je, o ile chodzi o zawody artystyczne, A. Gumbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte, III, Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1592—1440 (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX (1906), s. 326—346 i XXX (1907), s. 27—65).

<sup>3</sup> BMB, „Ms. 235: Hernach steen geschriben alle, die ir burgerrecht aufgeben haben. Fol. 241 b: Veit Stoss juravit anno etc. [14]77 et dedit literam“ Rep. f. Kstwiss., XXX, 1907, s. 53.

<sup>4</sup> Cracovia artificum I, nr. 957 z dnia 14 XI 1486 r.

<sup>5</sup> Rep. f. Kstwiss., XXX (1907), s. 53.



do swego rodzinnego miasta i pozostał tam do końca życia. Tak rozumuje Baader<sup>1</sup>, a po nim wszyscy badacze niemieccy. Nie mieli oni wątpliwości, że zdobyli dostateczny dowód norymberskiego pochodzenia mistrza Wita, i w następstwie usiłowali wyprowadzić jego norymberski rodowód.

Ale jak niepewna była to podstawa rozumowania, świadczy fakt, że doszli oni do trzech zgoła odrębnych poglądów. Bo kiedy A. Gümbel<sup>2</sup> a za nim Lutze<sup>3</sup> wywodzą ród Stwosza z Dinkelsbühl, zaś Baader<sup>4</sup> a za nim Reinhold Schaffer<sup>5</sup> są przekonani o pochodzeniu mistrza z frankfurckiej rodziny pasamoników, to Reizenstein<sup>6</sup> usiłuje przekonać nas o wschodnio-niemieckim (węgierskim) pochodzeniu Wita Stwosza.

### STOSSOWIE Z FRANKFURTU N./M. I Z DINKELSBÜHL MICHAŁ STOSS ZWANY STOLZ

Miejskie akta norymberskie wymieniają pod rokiem 1415 Hermana Stossa, wówczas już nie żyjącego, jako właściciela domu przy ulicy Szerokiej (Breitengasse). W tymże 1415 r.<sup>7</sup> uzyskuje prawo obywatelstwa Michał Stoss, pasamonik, a nazwisko jego zapisane jest tegoż roku na liście pasamoników-mistrzów, ale tu brzmi ono nie Stoss, lecz wyraźnie „Michel Stolcz“<sup>8</sup>. Wydałoby się, że to pomyłka, ale forma „Stolcz“ powtarza się jeszcze raz w 1427 r. Kiedy bowiem „Salzbüchlein“, tj. wykaz zapasów soli u obywateli norymberskich, z 1423 r. wymienia w dzielnicy „auf Sant Egidienhof“: „Michel Stolcz“, to na liście podatkowej z 1427 r., w miejscu, gdzie oczekiwalibyśmy nazwiska „Michel Stoss“, znajdujemy dosyć niespodzianą zapiskę: „Michel von Frankfurt Stolz juravit“. Niestety, późniejsze listy podatkowe („Losungslisten“), wykazy solne i inne jeszcze źródła nie pozwalają tej sprawie śledzić dalej, ponieważ występuje tam w latach 1429—1449 zawsze tylko „Michel von Frankfurt“<sup>9</sup>. Nie mamy zatem pewności, która forma nazwiska: Michał Stoss, czy Michał Stolcz, jest dla pasamonika przybyłego z Frankfurtu n./M. prawidłowa. Możliwe, że mamy tu do czynienia z formą również w średniowieczu używaną, że do nazwiska rodowego dodawano przydomek dla odróżnienia go od nazwisk innych rodzi. Pełne nazwisko brzmiałoby zatem: Michał Stoss z Frankfurtu zwany Stolcz<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, II, s. 44 n.; — Tenże w Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Bd. VII (1860), s. 396—397.

<sup>2</sup> A. Gümbel, Archivalische Beiträge zur Stossbiographie (Rep. f. Kstwiss. XXXVI (1915), s. 145—144).

<sup>3</sup> E. Lutze, Katalog der Stoss-Ausstellung im Germanischen Museum, Nürnberg 1933, s. 8. — Tenże, Veit Stoss, ein Bildschnitzer der deutschen Spätgotik (Der Oberschlesier, XV, 1933, s. 196).

<sup>4</sup> Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, szp. 596.

<sup>5</sup> R. Schaffer, Veit Stossens Lebensgang (Das Bayernland, 44. 1935, s. 95). — Tenże, Veit Stoss. Ein Lebensbild, Nürnberg 1933, s. 12 n.

<sup>6</sup> A. v. Reizenstein, Veit Stoss (Deutsche Zeitschrift, 46 Jahrg. 1933, s. 629 n.).

<sup>7</sup> R. Schaffer, Veit Stoss. Ein Lebensbild, Nürnberg 1933, s. 12.

<sup>8</sup> Rep. f. Kstwiss. XXXVI (1913) s. 143—144.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> We frankfurckich księgach miejskich i innych źródłach wymienieni są następujący obywatele o nazwisku Stoss i Stolz (Stoltz): Hermann Stocz 1358, 1370; Dyderich Stocz 1376; Henne Stoss von Ceberg 1375, 1381, 1382; Heile Stoss 1450; Dieder, Adam Stossen Sohn 1482; Diederich Stoiss 1489; Adam Stoiss 1489; Conrad Stuss 1489. — Locze Stolze 1380; Henn Stolcz 1413; Heintz Stoltze 1432; Heinrich Stolcze 1442; Adam Stolcze 1456; Hermann Stolcze 1457; Diederich Stolcze 1459; Hans(?) Stoltz 1486. (Gümbel, Rep. f. Kstwiss. XXXVI (1913) s. 144).



W tym to pasamoniku Michale Stoss, który w 1415 r. został przyjęty do grona obywateli norymberskich, pragnęli niektórzy badacze niemieccy widzieć ojca lub dziadka Wita Stwosza<sup>1</sup>. Ale przypuszczenie to jest mało prawdopodobne. Warunkiem uzyskania prawa miejskiego, a także samodzielnego wykonywania rzemiosła było małżeństwo<sup>2</sup>. Skoro więc Michał Stoss osiągnął stopień mistrza w 1415 r., musiał być już wtedy — zgodnie z wymaganiami statutów cechowych — żonaty. Otóż odstęp czasu, jaki dzieli datę małżeństwa jego (1415) od przypuszczalnej daty urodzenia Wita (1447), wydaje się zbyt wielki.

### HEINTZ STOSS

Przejdźmy zatem do drugiej ewentualności. Jeśli nie Michał Stoss, to może ów młodszy od niego „Heintz Stoss“, pasamonik był ojcem Wita? I on był dzieckiem obywatela norymberskiego, skoro na liście obywateli nowoprzyjętych nie ma jego nazwiska. Można przypuszczać, że był synem Michała Stossa, na co wskazywałaby już tożsamość rzemiosła i normalny 30-letni okres czasu, jaki dzieli dwa pokolenia. Mistrzem cechu pasamoników został on w 1446 r.<sup>3</sup>, a skoro, jak już wiemy, stopień ten uzyskiwał tylko człowiek żonaty, Wit jako pierwszy syn Henryka Stossa, urodziłby się w rok później, właśnie w przekazanym przez tradycję 1447 r. Za przyjęciem tej hipotezy przemawiałby też normalny okres 30 lat dzielący jedno pokolenie od drugiego, powtarzający się także między Witem Stwoszem a pierwszym jego synem, Stanisławem<sup>4</sup>. Tak rozumuje J. Baader<sup>5</sup> a za nim M. Lossnitzer<sup>6</sup>. Ale i ta hipoteza nasuwa poważne wątpliwości, zachodzi bowiem pytanie, dlaczego w takim razie synowie pasamonika nie prowadzą dalej pracowni ojca, lecz obierają inny zawód, a następnie jakie przyczyny zniewoliły ich do emigracji?

Do wymienionych już Stossów norymberskich przybywa jeszcze jeden — niestety, imię jego nie jest podane — który w 1460 r. udaje się w poselstwie do Pragi. Rada miejska chciała małżonce króla czeskiego Jerzego Podiebrada, Joannie Rožmital, okazać szczególne względy i przesłać jej upominek. Na dar wybrano papugę w pięknej złoczonej klatce, a posłańcem przygodnym był niejaki Stoss. W miejskiej księdze rachunkowej pod tytułem: „Schenk Fürsten und Herren“ wyszczególniono wszystkie wydatki z tego tytułu — na papugę, na pozłocenie klatki i na wynagrodzenie posłańca: „zwen guldein und 18 pfund alt dem Stossen botten, den vogel zu tragen“<sup>7</sup>. Po wykonaniu zlecenia powrócił ów Stoss do Norymbergi. Wynika to z listu Jana Gebharta, tłumacza na dworze króla czeskiego, do Jana Schulera, występującego często jako pośrednik w sprawach czeskich, a podówczas bawiącego w Norymberdze. Słowa wstępne tego pisma z 8 kwietnia 1460 r. brzmią: „...als ich euch am

<sup>1</sup> J. Baader, *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*. N. F. VII, s. 396—397; Lochner j. w., s. 85; B. Daun, *Veit Stoss u. seine Schule in Deutschland, Polen u. Ungarn*, Leipzig 1903, s. 3.

<sup>2</sup> E. Mummenhof, *Der Handwerker in deutscher Vergangenheit*, Leipzig 1901, s. 101.

<sup>3</sup> B. M. B. Ms. 234, fol. 36 a: „Heintz stos gürtler [wird Meister] [14]46. (Rep. f. Kstwiss., XXXVI (1915), s. 145).

<sup>4</sup> Jak udowodnił ks. Szczęsny Dettloff (*Rocznik Krakowski* XXVI (1935), s. 73 n.), nie Andrzej, mnich klasztoru Karmelitów, był najstarszym synem Wita, lecz Stanisław.

<sup>5</sup> Baader, *Anzeiger* VII, s. 396—397.

<sup>6</sup> Lossnitzer, *Veit Stoss*, s. 163.

<sup>7</sup> Rep. f. Kstwiss. XXXVI (1915), s. 68.



nesten ein zedel geschickt hab pey dem Stos, poten, hoff ich, ir habt dy wol vernomen...“<sup>1</sup>. Słowa te należy tak rozumieć, że Stoss po wykonaniu w Pradze zlecenia rady powrócił do Norymbergi, gdzie miał doręczyć wiadomość Schulerowi.

Wyjaśnienia wymaga określenie: „Stos, poten“. Otóż zdarzało się nieraz, że rada miejska Norymbergi, korzystając z częstych podróży swych obywateli do handlowych placówek zagranicznych, powierzała im doręczanie ważnych przesyłek i nawzajem otrzymywała przesyłki zagraniczne za ich pośrednictwem. Ów Stos był zatem takim przygodnym posłańcem<sup>2</sup>.

Czy jest on identyczny z pasamonikiem Henrykiem Stossem, trudno osądzić, jak również daremnie doszukiwać się dowodów pokrewieństwa Wita Stwosza z tymi osobami.

### FRITZ STOSS Z DINKELSBÜHL

Hipoteza Baadera o norymberskim pochodzeniu Wita Stwosza zaspokajała uczuciowe potrzeby niemieckich a zwłaszcza norymberskich miłośników sztuki i badaczy przez 50 lat, aż w 1913 r. archiwariusz norymberski Albert Gümbel wystąpił z nowym przypuszczeniem.

W Dinkelsbühl, położonym w pobliżu Norymbergi, wymieniają źródła jako obywatela tego miasta niejakiego Fritza Stossa. Wraz z żoną Katarzyną funduje on w 1445 r., w miejscowym kościele Karmelitów jedną mszę żałobną w roku („einen Jahrtag“) za swego niedawno zmarłego ojca Konrada Stossa i swego również zmarłego syna Tomasza<sup>3</sup>.

Ów Fritz Stoss umiera w młodym jeszcze wieku w kilka lat potem, bo w 1452 r. Katarzyna, wdowa po obywatelu dinkelsbühlskim Fritzu Stossie, („Katherina Fritzen Stossen seligen eliche witwe“) odnawia w kościele Karmelitów fundację jednej mszy żałobnej w roku za swego niedawno zmarłego małżonka<sup>4</sup>.

W dwa lata później, w 1454 r., niejaka Katarzyna Stoss, „ein Wurckerin“ przyjmuje prawo miejskie w Norymberdze<sup>5</sup>. Wolno wnosić, że Katarzyna, wdowa po obywatelu dinkelsbühlskim Fritzu Stossie, i owa Katarzyna Stoss „ein Wurckerin“, przyjmująca prawo miejskie w Norymberdze, to jedna i ta sama osoba. Określenie: „Wurckerin“ oznacza kobietę zajmującą się tkaniem kobierców wszelkiego rodzaju (Wirkteppiche), tak bardzo rozpowszechnionych w średniowieczu jako ozdoby ścian, pokrycia stołów, ław, krzeseł i podłóg<sup>6</sup>. Można się domyślać, że Katarzyna po śmierci męża prowadziła dalej jego pracownię kobierniczą<sup>7</sup>.

Otóż Gümbel skłaniał się ku przypuszczeniu, że obaj bracia: Wit, rzeźbiarz, i Maciej, złotnik, byli dziećmi owych obywateli dinkelsbühlskich, Fritza i Katarzyny Stossów<sup>8</sup>. Po śmierci męża wdowa przeniosła się wraz z dziećmi z Dinkelsbühl do pobliskiej Norymbergi, aby chłopców, których talent wcześniej się objawił, oddać zdolnym mistrzom na naukę. Maciej i Wit jako dzieci owej Katarzyny, która w 1454 r. przyjęła prawo miejskie, staliby się tym samym obywatelami norymberskimi, dekret bowiem rady miejskiej w Norymberdze (wprawdzie póź-

<sup>1</sup> Rep. f. Kstwiss. XXVI (1905) s. 70.

<sup>2</sup> Tamże, s. 71.

<sup>3</sup> Tamże, s. 146.

<sup>4</sup> Tamże, s. 146 i Anhang s. 151.

<sup>5</sup> Bürger- u. Meisterbuch. Kreisarchiv w Norymberdze, Ms. Nr. 254, fol. 204a: Newpurger züm Newen Räte Eingenomen In Anno (14) Quinquagesimo quarto. Kathrein Stossin ein Wurckerin dedit 2 gulden. Tamże, s. 149, przypis 26.

<sup>6</sup> Rep. f. Kstwiss. XXXVI (1915), s. 149, przypis 26.

<sup>7</sup> W księdze zmarłych kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze zanotowano, że w 1475 r. (3 sierpnia) zmarła niejaka Katarzyna „bayerlach macherin auf dem neuen paw“. „Bayerlach macherin“ najwidoczniej przez pomyłkę zamiast Leilachmacherin, tzn. Leinenweberin. Rep. f. Ktwiss., XXXVI (1915), s. 149, przypis 26

<sup>8</sup> Tamże, s. 148 i 149.



niejszy, bo z 1483 r., ale potwierdzający tylko dawniejsze rozporządzenia) postanawia, że te dzieci obywateli miasta, które nie wstąpiły jeszcze w związki małżeńskie, mają za rodzicami prawo obywatelstwa, natomiast te, które takie związki zawarły, były obowiązane starać się już osobno o prawo miejskie dla siebie<sup>1</sup>. Ponieważ nie ma dowodu, że Wit i Maciej wrzegli się wówczas obywatelstwa norymberskiego, można by stąd wnosić, iż jeszcze przed dojściem do wieku dojrzałego opuścili Norymbergę, aby na obczyźnie szukać zarobku. Tak rozumuje A. Gümbel, a za hipotezą tą oświadczył się ostatnio Lutze<sup>2</sup> i Dinklage<sup>3</sup>.

W ten sposób miejsce urodzenia Wita Stwosza zostało przeniesione z Norymbergi do Dinkelsbühl. Faktycznie badania nad pochodzeniem mistrza niewiele przez to zyskały, ponieważ o dzieciach tej Katarzyny nic nam naprawdę nie wiadomo. Przejście od niej do Wita Stwosza jest równie trudne jak od pasamonika Heinza Stossa z 1466 r. Poza tym nasuwa się pytanie, dlaczego Wit i Maciej nie zostaliby przy sztuce tkania, skoro mogli się jej nauczyć w domu rodzicielskim. I wreszcie można by wytoczyć jeszcze jeden argument oparty na dawnych tradycjach cechowych. Warunkiem przyjęcia do rzemiosła było wówczas, poza urodzeniem z małżeńskiego łoża, urodzenie wolne. Właśnie stanowiskiem, jakie zajmowano wobec ludzi niewolnych, wyjaśnić można odsuwanie się rzemieślników od pewnych zawodów uważanych za „niehonorowe“, a więc nie tylko od zawodu katów i oprawców, ale także celników, strażników basztowych, trębaczy, stróżów nocnych, woźniców. Na pierwszy rzut oka niezrozumiałą jest fakt, że także młynarze, łaziebny i tkacze byli podciągani pod kategorię zajęć niehonorowych, a dzieci ich nie przyjmowano do nauki innych, ogólnie wyżej stawianych rzemiosł. Ani zawód ani tryb życia tych ludzi, nie tłumaczą takiego osobliwego stosunku; coś innego zamykało im wstęp do „dostojniejszych“ rzemiosł i cechów: byli to często ludzie niewolni. W czasach dawniejszych należeli tkacze do rzemieślników najbardziej poważanych, złączeni byli w jednym cechu z sukiennikami, a w niektórych miastach zasiadali nawet w radzie. Ale po wsiach było bardzo wielu tkaczy niewolnych, którzy później — mianowicie z początkiem XV w. — ciągnęli do miast i byli tu przyjmowani do cechów tkackich. Z tymi ludźmi niewolnymi inni rzemieślnicy nie chcieli obcować, a stąd w końcu piętno hańbiące przeniosło się w ogólności na cech tkaczy. Wszyscy oni mieli u innych rzemieślników złą opinię, byli pogardzani i tym właśnie tłumaczy się, że dzieci ich, jako dzieci niewolnych, nie miały dostępu do innych rzemiosł<sup>4</sup>. Skoro więc warunkiem przyjęcia do wyższego rzemiosła było wolne urodzenie, trudno przypuścić, by dzieci tkacza Fritza Stossa mogły tak łatwo przejść do snycerstwa i złotnictwa.

Jak się zatem okazuje, poszukiwania za rodzicami Wita Stwosza w Norymberdze nie doprowadziły do wyników dodatnich. Powstaje wątpliwość, czy słuszna była zasada, na podstawie której przyjmowano, że Wit Stwosz był synem obywatela norymberskiego. Cały ciężar wnioskowania Baadera opiera się na dwóch przesłankach: w spisach obywateli przyjmujących prawo miejskie norymberskie nie ma Wita Stwosza; spisy te są zupełne i zacho-

<sup>1</sup> Mummenhoff, *Der Handwerker*, s. 101.

<sup>2</sup> Lutze, *Katalog*, s. 8. — Tenże, *Veit Stoss*, s. 196.

<sup>3</sup> Dinklage, *j. w.*, s. 24 i 26.

<sup>4</sup> Mummenhoff, *op. cit.*, s. 54—55. — R. Wissel, *Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit*, Berlin 1929, I, s. 67 n. (*Handwerks Ehre und -Unehrllichkeit*).



wały się w całości; stąd wniosek, że widocznie był on już z tytułu urodzenia obywatelem miasta. Dowód oparty jest na negacji, więc, zgodnie z zasadami logiki, wniosek może być błędny. Przede wszystkim fakt, że w 1477 r. zapisano w Norymberdze zrzeczenie się przez Wita prawa miejskiego a nigdzie przedtem nie zapisano przyjęcia przezeń tego prawa, wtedy dopiero mógłby być dowodem norymberskiego pochodzenia mistrza, gdybyśmy wiedzieli, że istotnie zapisano nazwiska wszystkich bez wyjątku obywateli nowoprzyjętych. Porównując jednak norymberskie listy podatkowe z listami mieszczan znajdujemy liczne przykłady dowodzące, że być osiadłym w mieście a być jego obywatelem to dwie zupełnie oddzielne rzeczy<sup>1</sup>. Dopiero w 1509 r., na prośbę malarzy i rzeźbiarzy, wydała rada miejska zakaz prowadzenia pracowni malarskich i rzeźbiarskich przez ludzi nie mających prawa miejskiego<sup>2</sup>.

Podobnie można sobie wyobrazić pobyt Wita Stwosza w Norymberdze. Przybywszy z obcych stron, nie był widocznie zniewolony do przyjęcia prawa miejskiego, a kiedy otrzymał zaszczytne wezwanie od króla polskiego<sup>3</sup>, rada miejska nie czyniła trudności i sprawę wyjazdu załatwiła w sposób uproszczony, chcąc artyście oszczędzić dalekiej może podróży do właściwego miejsca przynależności, gdzie by miał dopełnić wymaganych formalności. W ten sposób zagadka byłaby wyjaśniona. Przecież i w Krakowie zrzeka się Wit Stwosz prawa miejskiego a nazwiska jego nie znajdujemy wśród przyjmujących to prawo.

Albo też może słuszne jest przypuszczenie inne. W 1476 r. przyjął w Norymberdze prawo miejskie i zapłacił 4 floreny należności za przyjęcie — Fritz Stoss<sup>4</sup>. Któż to był? Jakiś rzemieślnik niewątpliwie, skoro płacił takse rzemieślniczą; czym się jednak trudnił, nie wiadomo, bo z jego nazwiskiem nie spotykamy się już nigdy więcej w aktach norymberskich. Trudno zrozumieć, żeby nazwisko pewnego mieszczanina przez szereg lat ani razu nie było zanotowane w księgach miejskich z powodu jakiegokolwiek sprawy. Jednym tylko możnaby sobie ten niezwykły fakt wytłumaczyć, oto że — jak przypuszczał Ptaśnik — w ogóle nie istniał żaden Fritz Stoss, ale tylko Wit, czyli, jak się sam podpisywał: Feit. W Norymberdze zgoła nie znano tego imienia w ten sposób wypisanego, zawsze pisze się tam: Veit. Toteż pisarz miejski, widząc niezwykłą formę imienia, albo go nie zrozumiał, albo odczytał bezwiednie: Fritz i tak je wpisał. Kształt niemieckiej litery *e* niewiele w tych czasach różnił się od litery *r*, dlatego z podanej sobie notatki odczytał pisarz pospolite w Norymberdze imię: Frit, Fritz. W ten sposób sprawa byłaby wyjaśniona. Wit Stwosz przybywszy do Norymbergi w 1476 r. zamierza pozostać tu na stałe i dlatego przyjmuje prawo miejskie, jednak zrzeka się go zaraz, gdy otrzymuje wielkie zamówienie w Krakowie. Nie istniał Fritz Stoss, ale tylko Feit Stoss<sup>4</sup>.

Z tą Ptaśnikową hipotezą pomyłki rozprawili się badacze niemieccy dość niepoważnie. Archiwariusz norymberski R. Schaffer przyjął zrazu przypuszczenie historyka polskiego<sup>5</sup>, ale znając je z drugiej ręki, zrozumiał błędnie; kiedy Ptaśnik tłumaczył zmianę imienia prze-

<sup>1</sup> C. Gebhardt, Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg (Rep. f. Kstwiss., XXX (1907), s. 310—311).

<sup>2</sup> „Auff ansuchen vnd pitt der maister maler vnd bildschmitzer ist ertaylt, durch ein gesetz zumerpieten, das ainicher derselben künstner, er sey eelich oder nicht, so hie nicht burger sein, in diser stat kain werkstat halten noch ainich werck oder arbayt in besondern zinsen zemachen annehmen soll“. (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, s. 25). — Rzecz jednak, której się zakazuje, była niezawodnie praktykowana. Por. Rep. f. Kstwiss. XXX (1907), s. 310—311.

<sup>3</sup> Źródłowe uzasadnienie tego twierdzenia pozostawiam do drugiej części niniejszych studiów.

<sup>4</sup> Ptaśnik, Ze studyów, l. c., s. 118; — R. Schaffer, Andreas Stoss (Breslauer Studien zur historischen Theologie, Breslau 1926, s. 5, przypis 7).

<sup>5</sup> Schaffer, Andreas Stoss, s. 5.



oczeniem, pomyłką wzrokową, badacz niemiecki mówi o pomyłce z przesłyszenia. W końcu sam uznał nieprawdopodobieństwo takiego przypuszczenia<sup>1</sup>, ale krytyka jego, którą Dinklage powtarza<sup>2</sup>, uderza w próżnię i właściwe zagadnienie omija. Jeden przecież argument Schaffera ma pozory słuszności. Tożsamość osób Fritza i Feita byłaby nieprawdopodobna dlatego, że każdy obywatel nowo przyjęty zobowiązywał się pod przysięgą, że pozostanie w mieście przynajmniej 10 lat<sup>3</sup>. Tymczasem Feit (Wit) rzekłby się go już w następnym roku. Rada mogła wprawdzie uczynić wyjątek, ale prawo obywatelstwa na okres jednego roku wydaje się Schafferowi — nawet w tym wypadku wyjątkowym — terminem zbyt krótkim<sup>4</sup>. Co prawda, kto miał sposobność przedzierać się przez gąszcz zapisków dotyczących życia artystów XV w., ten mógł się zdumiewać nad licznymi wyjątkami, odbiegającymi od obowiązującej normy. Przeceniamy siłę przepisów i postanowień średniowiecznych, nie pomnąc, że wybitny artysta mógł je zawsze ominąć, zwłaszcza gdy miał poparcie wpływowych osób.

Wydaje się wreszcie rzeczą dziwną, że w źródłach norymberskich nie znajdujemy o Wicie Stwoszu żadnej wzmianki przed 1477 r. Prawda, że najważniejsze z tych źródeł (obok księgi mistrzów i obywateli) miejskie listy podatkowe, tzw. Losungslisten nie zachowały się — jeśli idzie o drugą połowę XV w. — do naszych czasów, ale przecież miał je w rękę jeszcze pod koniec XVIII w. W. G. Murr i poczynił z nich wyczerpujące wyciągi<sup>5</sup>. Jemu to zawdzięczamy szereg cennych wiadomości o artystach norymberskich, zwłaszcza z okresu najbardziej nas tu interesującego, tj. z lat 1470—1480. Na podstawie owych wyciągów dowiadujemy się o pobycie w Norymberdze takich mistrzów jak rzeźbiarz Johannes (1459—1476), znany malarz Hans Pleydenwurff (1458—1472), malarz Ulrich Müllner (1458—1477), rzeźbiarz Pangratz (1470—1476), Georg Maler (1471, 1472, 1474, 1477) i inni<sup>6</sup>. Napróżno jednak szukamy w spisie tym nazwiska Stwosza. A przecież trudno przypuścić, by jako mistrz samodzielny i obywatel miasta nie miał on żadnej posiadłości, od którejby opłacał należność na rzecz skarbu miejskiego.

Ważnym wreszcie źródłem są norymberskie księgi protokołów sądu miejskiego (Stadtgerichtsprotokolle, Libri conservatorum). Starsze tomy nie mają wprawdzie rejestrów, ale brak ten wynagradzają nam niezwykle pilnie przez dawnego archiwariusza miejskiego, Lochnera poczynione streszczenia ważnych źródeł tych Libri conservat. odnoszących się do historii kultury i sztuki<sup>7</sup>. Gdyby Lochner znalazł był tam jakąś wzmiankę o Wicie Stwoszu, byłby ją nam niechybnie podał.

Z tych wszystkich względów sprawa zrzeczenia się obywatelstwa norymberskiego w r. 1477 przedstawia się niesłychanie zagadkowo. W każdym razie hipotezy o pochodzeniu Stwosza z Krakowa względnie z Norymbergi nie mają w świetle źródłowych dociekań dostatecznego uzasadnienia a dziwna ironia losu zrządziła, że w Norymberdze występuje on oficjalnie jako Krakowianin, a w Krakowie jako Norymberczyk.

<sup>1</sup> Schaffer, Veit Stoss, s. 14.

<sup>2</sup> Dinklage, j. w., s. 11.

<sup>3</sup> Nürnberger Polizeiornungen, hrsg. von J. Baader, Stuttgart 1861, s. 25.

<sup>4</sup> Schaffer, Veit Stoss, s. 14.

<sup>5</sup> Christoph Gottlieb Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, 2 Teil, 1776, s. 44—53, (zawiera rzeźbiarzy i snycerzy XIV i XV w.), s. 75—179 (drzeworytników i kartowników), 15 Teil, 1787, s. 25—59 (malarzy).

<sup>6</sup> Podane w nawiasach liczby oznaczają lata, pod którymi znajdują się odnośne wzmianki.

<sup>7</sup> Rep. f. Kstwiss. 1904, s. 341.



## RÉSUMÉ

## ÉTUDES SUR GUY STWOSZ

La question essentielle qui se pose à l'auteur au début d'une étude monographique d'un artiste et de son oeuvre est toujours la-même: où faut-il chercher les origines de son art et d'où provient son style? À se dernier point, surtout si c'est un artiste du Moyen âge, s'attache la question de son origine et de sa patrie. La ville natale est pour la plupart des artistes une source puissante et précieuse de leur inspiration, qui souvent éveille leur talent et laisse une empreinte profonde sur l'oeuvre de toute leur vie.

L'intérêt des savants porté à la généalogie de Guy Stwosz a un caractère tout à fait spécial. Nuremberg et Cracovie sont les deux villes qui se disputent l'honneur de compter Guy Stwosz parmi leurs grands citoyens. Il en surgit un différend, une controverse qui dure près de cent ans. L'opinion générale d'autrefois ne tenait pas à ce que Guy Stwosz soit Allemand ou Polonais d'origine. Aujourd'hui sous l'influence des courants actuels il y a des auteurs qui sont d'avis différent. Ils prétendent que les liens de race sont d'une importance décisive, même ce qui concerne l'art. Ils oublient que les liens de sang ne sont pas l'unique facteur de la nation, qu'il y en a d'autres, comme nous démontre à chaque pas la vie et l'histoire: les provinces jadis slaves ont donné à la nation allemande des citoyens de la même valeur, que les provinces purement germaniques. Memling quoique Allemand d'origine appartient à l'histoire de l'art néerlandais. Chodowiecki de famille polonaise est considéré comme un des plus éminents représentants de l'art allemand au XVIII siècle. Nietzsche, qui se prévalait de ses ancêtres polonais compte pour un philosophe national allemand. Joseph Conrad Korzeniowski devient un grand écrivain anglais.

Si longtemps qu'on attachera à la question de la nationalité de Guy Stwosz les critères actuels, cette dispute sera dénuée de fondements. Si aucune autre attestation ne confirme les liens intimes du maître avec la Pologne, c'est lui-même qui le constate en l'ayant élu pour patrie dans les plus belles et les plus fécondes années de sa vie.

La controverse sur la nationalité de Guy Stwosz a repris de force dans les dernières années, et en dépassant les cadres scientifiques passa à la presse. Le ton de la discussion a monté excessivement, ainsi que la quantité d'études et d'hypothèses. Il serait temps d'y mettre un peu d'ordre et c'est le but de cette courte dissertation, qui démontre les résultats des recherches faites et essaye de trouver la juste solution.

Nous ignorons quelle était la jeunesse de Guy Stwosz et son lieu de naissance. Neudörfer, le fameux historien de l'art nurembergeois, ne le cite pas dans sa chronique, mais les savants allemands de la fin du XVII siècle jusqu'à la moitié du XIX, ne doutaient pas qu'il était originaire de Cracovie. Ainsi les postulats de certains érudits allemands, que l'artiste était considéré depuis des siècles comme Allemand, que sa patrie ne fut jamais prise en doute, et que ce sont les Polonais, qui dans les dernières années tâchent d'en faire leur compatriote, ne correspondent pas à la vérité.

Voilà ce que nous écrit Ambroise Grabowski, qui vers 1840 est le premier à parler de Guy Stwosz comme de l'auteur du célèbre retable dans l'église de Notre-Dame à Cracovie, en prenant pour base de ses recherches les actes municipaux de cette ville: „On ne trouve pas d'indication fixe, que l'artiste soit né à Cracovie, mais pourquoi chercherait-on d'autres preuves que l'opinion des étrangers, qui avec la plus parfaite vraisemblance, avaient leurs raisons justes en cette matière“.

C'est avant la grande guerre, que deux auteurs polonais Lepszy et Ptaśnik en basant leurs études sur l'ancienne historiographie allemande et surtout sur un des manuscrits de la chronique de Neudörfer (dans l'édition de Campé), ont tâché de prouver l'origine cra-



covienne du grand artiste et motiver par d'autres faits et arguments la justification bien fondée de cette hypothèse. Mais ils ne purent y réussir-entièrement.

Aujourd'hui lorsque les sources de l'histoire de l'art cracovien du XV et XVI siècles nous sont accessibles dans la parfaite édition „Cracovia artificum“ nous n'avancions plus à tâtons dans les ténèbres de l'incertitude. D'après ces témoignages on est amené à admettre que l'hypothèse de l'origine cracovienne de Guy Stwosz ne peut être confirmée par aucune preuve irréfutable.

La première notice sur notre artiste date de 1477, c'est à dire du moment où il travaille à son chef-d'oeuvre, le retable de l'église de Notre-Dame à Cracovie. On admet que c'est la date de son arrivée dans cette ville. Au cours de la même année nous trouvons dans les actes municipaux de la ville de Nuremberg que Guy Stwosz renonce aux droits de citoyen nurembergeois. Il est fort curieux qu'on ne trouve nulle part dans ces actes son accès à ces droits, ce qui permet de supposer qu'il les possédait de naissance, comme étant fils d'un citoyen nurembergeois. Mais cette hypothèse manque de bases solides, comme le prouvent les recherches des érudits qui aboutirent à trois thèses différentes: les uns affirmaient que la famille de l'artiste provenait de Dinkelsbühl, d'autres admettaient qu'il est originaire d'une famille de passementiers de Francfort, encore d'autres cherchaient ses ancêtres dans les colonies allemandes dispersées à l'est de l'Europe (Hongrie du Nord, Transylvanie).

Envisageons la première hypothèse: notre artiste est le fils de Catherine Stoss, veuve d'un drapier, citoyen de Dinkelsbühl, qui s'établit à Nuremberg après la mort de son mari, devient citoyenne de cette ville en 1454 et conduit le métier de son mari. Cette hypothèse est pourtant fort douteuse. Nous ne savons rien des enfants de cette Catherine et son métier de drapier semble exclure cette éventualité. Notamment les métiers avaient leur hiérarchie et pour être admis aux métiers plus estimés il fallait être libre et fils légitime. D'après les actes municipaux de la ville de Cracovie nous savons sans aucun doute, que le sculpteur et peintre Guy Stwosz avait un frère cadet Mathieu, qui était orfèvre. Comment donc supposer que les fils présomptifs d'un drapier, dont le métier passait pour moins honorable puissent être reçus aux confréries des sculpteurs et d'orfèvres?

Si par contre nous admettons que Guy Stwosz est le fils de Heinz Stoss passementier de Francfort installé à Nuremberg et nommé maître en 1446, comment prouver cette hypothèse lorsqu'on ne trouve nulle part mention sur ses fils?

Il en résulte que les recherches des parents de Guy Stwosz à Nuremberg se bornent aux cadres d'hypothèses qui manquent des bases assez solides, d'autant plus que dans les actes municipaux de cette ville nous ne trouvons aucune trace de notre maître avant 1477.

De même qu'à Nuremberg nous trouvons dans les actes municipaux de la ville de Cracovie en 1496 que Guy Stwosz renonce aux droits de citoyen de cette ville, quoique nous ne trouvons aucune trace de son accès à ces droits.

Compte tenu de l'ensemble de ces données, on serait disposé à admettre que l'origine nurembergeoise de l'artiste est aussi bien peu justifiée que son origine cracovienne et ne peut être prouvée de manière à exclure le doute.

Un destin bizarre du sort a voulu que cet artiste figure, dans les actes nurembergeois comme originaire de Cracovie, et dans ceux de la ville de Cracovie comme provenant de Nuremberg.



## ZUR JORG HUBER-FRAGE

von

Szczęśny DETTLOFF (Poznań)

Im Jahrbuch des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft<sup>1</sup> habe ich neuerdings bei Behandlung des Cieszyner Johannes-Altars von 1499 auf einen interessanten Mitarbeiter des Veit Stoss an dessen Krakauer Marienaltar hinweisen können. Dabei habe ich die nicht unberechtigte Frage aufgeworfen, ob der zur Zeit namenlose Schöpfer des vortrefflichen Werkes infolge eben dieser Verbindung mit Krakau nicht etwa mit Jorg Huber identifiziert werden könnte — dem einzigen namhaften Krakauer Bildhauer aus der Stossnachfolge, der nach dem Weggange des Meisters Veit seit 1492 als dort sesshaft und seit 1496 als Bürger beglaubigt ist. Denn an Stanislaus Stoss, der erst 1505 von Nürnberg nach der polnischen Königstadt zurückkehrt, war ja dabei nicht zu denken<sup>2</sup>.

Da nun in dem genannten Aufsatz ein wenn auch nur flüchtiges Angreifen der Jorg Huber-Frage im Zusammenhang mit dem Cieszyner Altar nicht angebracht erschien, möchte ich es hier versuchen, dem in der neuesten Stoss-Literatur geradezu beängstigend anschwellenden Enthusiasmus für den Krakauer Mitarbeiter des Meisters Veit wenigstens durch einige Beobachtungen Einhalt zu tun. Wenn es nämlich mit der Aufteilung von Stossens Werken zu Hubers Gunsten so weiter geht, so hätten wir allen Grund zur Befürchtung, dass wir allmählich den wirklichen Meister Veit zum Schaden seiner künstlerischen Fruchtbarkeit und Grösse aus den Augen verlieren könnten.

Es darf ja nicht wundern, dass die polnische wie deutsche Stoss-Forschung, um ein volleres Bild der nachstossischen Tätigkeit in Krakau zu erhalten, alles daran setzt, den einzigen Ende des XV. Jhs. dokumentarisch beglaubigten Mitarbeiter des grossen Meisters

<sup>1</sup> Bd. 5, Heft 1, Berlin 1938: „Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien“.

<sup>2</sup> Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch einmal betonen, was ich in meinem Aufsatz „Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stosza“ („Zur Genealogie der Familie des Veit Stoss“ — Rocznik Krakowski t. XXVI, Kraków 1935, S. 758 — polnisch mit deutscher Zusammenfassung) kurz festgestellt habe, dass die Annahme der Geburt des Stanislaus Stoss um 1464 in Krakau, wie sie von L. Lepszy u. a. verfochten wurde, nicht aufrechtzuhalten ist. Nach dem Vorgehen dieses Krakauer Forschers hat neben J. Ptaśnik („Ze studií o Vitu Stoszovi a jeho rodině“ — „Studien zu Veit Stoss und seiner Familie“ — tschechisch — in der Gedenkschrift (Sborník) zu Ehren von Jaroslav Bidlo, Praha 1928) auch J. Pagačzewski gegen Lossnitzer die Notiz von der Aufnahme eines „Stosch“ in die Lehre beim Goldschmied „Woitken“ (Wojtek — Adalbert) im Jahre 1474, als Stanislaus den Sohn des Veit betreffend, als sicher angenommen („Posąg srebrny św. Stanisława“ — „Die Silberstatue des hl. Stanislaus“, Kraków 1927, S. 47 Anm. 1). Abgesehen davon, dass der Vorname des Lehrlings nicht genannt ist, und dass im selben Jahre kurz vorher die Frau des „Hannus Stochse pixidarius“, Margaretha Stochsowa (Stossin) in den Krakauer Konsularakten erscheint, zählt Ptaśnik eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Stossen auf, die seit 1467 in Krakau das Bürgerrecht erhalten. Es lässt sich bei Durchsicht der heute bis zum Jahre 1550 veröffentlichten Krakauer Dokumente („Cracovia artificum 1501—50“, besorgt von M. Friedberg, Kraków 1936, nach Zusammenstellung von J. Ptaśnik) mit Leichtigkeit feststellen, dass Stossens Sohn Stanislaus in den Akten stets nur „Stanislaus shniczer“ (Crac. art. a. a. O. Nr. 172), „Stanislaus Sthos der schniczer“ (188), „Stenczel Stoss schniczer“ (208), „Stenczel Shtos schniczer“ (217 u. 219) oder „bildeschnycer“ (347), sogar „Stenczel Feyt“ genannt wird (257 — im J. 1512 als Meister der Malerzunft, ebenso, wie sein Bruder „Andrea Ffayth de Norunberga“ — 87 — heisst). Anscheinend wollte man ihn von „Stanislaus aurifaber“ (34, 62, 206) „aurifex“ (227) oder „goltschmid“ (246) unterscheiden. Ein „Stenczel“ ist Ältester der Goldschmiedezunft 1505, also vor Rückkehr des Stanislaus Stoss aus Nürnberg. Die Annahme Lepszy-Ptaśnik-Pagačzewski ist auch von Szydłowski (Rocznik Krakowski t. XXVI, Kraków 1935) in seinem Aufsatz „Ze studiów nad Stwoszem“ („Stossstudien“, S. 47, Anm. 2) verworfen worden, jedoch lediglich auf Grund von Erwägungen zünftiger, emotioneller und nur schwach betonter historischer Natur.



ins rechte Licht zu setzen. Da es nun aber bis dahin nicht gelungen ist, ein notorisch und sicher eigenhändiges und von Huber allein konzipiertes Werk einwandfrei festzustellen, hat man sich begnügt, aus dem Stossischen Krakauer Oeuvre bald dieses bald jenes herauszuschälen, um es dem braven Passauer zuzuweisen.

Ja man hat es sogar versucht, das Datum seines um 1492 beglaubigten Erscheinens auf Krakauer Boden weiter zurückzustellen, um ihn auch an Stossens Marienaltar mitarbeiten zu lassen (Szydłowski), ohne irgend einen festen Anhalt für eine derartig eigenmächtige Zeitverschiebung zu besitzen. Man hat bei alledem wohl nicht bedacht, dass ein solches Verfahren die Eigenart des Künstlers Huber kaum zu ihrem Rechte kommen lassen dürfte, da sie ja durch eine höhere Gewalt, die gewaltige Individualität des Veit Stoss, im Bann gehalten werden musste.



1. Signatur J. Hubers vom Krakauer Grabmal des Königs Kasimir IV.  
(Nach Gipsabguss)

Was wissen wir von der künstlerischen Tätigkeit Jorg Hubers in Krakau? Eigentlich nur soviel, dass er laut Signatur am Grabmal des Königs Kasimir als Gehilfe des Veit Stoss daran mitgearbeitet hat.

Diese Namensinschrift Hubers hat schon Lossnitzer an eine vom Meister Veit fast unabhängige Lösung der plastischen Aufgaben, die mit der Schaffung der vorzüglichen Kapitellszenen am genannten Grabmal verbunden waren, denken lassen. Für C. Th. Müller verdichtet sich diese Annahme zur Sicherheit. Szydłowski hat jüngst — ausser der Predella und andern Teilen des Marienaltars — noch die Wappenhalter der Königstumba Huber zugewiesen, als originale, nicht nur in der Stoss-Werkstatt etwa nach Plänen und Zeichnungen des Hauptmeisters ausgeführte Arbeiten<sup>1</sup>. Nach den Ausführungen der genannten neueren Forscher bliebe also schliesslich für Meister Veit nur noch die Gestalt des Königs auf der Tumbenplatte als eigenes, individuell konzipiertes Werk übrig. Alles übrige wäre Huber, reiner und unverfälschter Huber!

Ist dem wirklich so?

Das dritte (vom Fussende der Tumba aus gerechnet) Kapitell an der Breitseite des Kasimir-Grabmals trägt bekanntlich die Signatur „Jorig Huber von I V“<sup>(?)</sup><sup>2</sup> (Abb. 1). Müller bezeichnet dieses Signum als „demonstrativ“<sup>3</sup>, d. h.: es beweise nicht lediglich eine Mit-

<sup>1</sup> C. Th. Müller, Veit Stoss in Krakau (Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, Bd. X, 1933), T. Szydłowski op. cit. (vgl. auch dess. Verf., Le retable de Notre Dame à Cracovie, Paris 1935). Ich kann mich dem Eindruck nicht verschliessen, dass bei dieser „Zerstückelung“ des Krakauer Königsgrabmals durch diese Autoren der Vorgang des Wiener Friedrich-Grabmals, dessen Tumbenplatte allein, wie bekannt, von Nicolaus von Leiden geschaffen wurde, während der Rest einer späteren Zeit angehört, eine gewisse emotionelle Rolle gespielt hat.

<sup>2</sup> Zum ersten Male veröffentlichte ich hier die Signatur Hubers nach einem Gipsabguss, den für mich Herr Dr. K. Estreicher in Krakau liebenswürdiger Weise hergestellt hat (Phot. Doz. Dr. A. Bochnak). Huber scheint damals in der lateinischen Majuskelschrift schlecht bewandert gewesen zu sein, da er zweimal „K“ statt „R“ schreibt, den Diagonalstrich im „N“ falsch setzt und das „B“ als Minuskel einreihet. Der vom Mantelende des Simson verdeckte letzte Teil der Inschrift beginnt anscheinend mit den Buchstaben „I“ und „V“, die jedoch weniger gehöht sind als die vorhergehenden. Ausserdem ist das „I“ hier einfacher in der Form als in „Jorig“. Jedenfalls aber sind es nicht die Anfangsbuchstaben von „Passau“. Ob vielleicht die des Heimatsortes des Meisters Jorg?

<sup>3</sup> Als viel demonstrativer könnte man eine Signatur ansprechen, die sich auf dem Gewandsaum einer hl. Katharina im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien befindet, datiert 1490. Es erscheint dort neben



arbeit Hubers nach Stossens Vorlagen, sondern ausdrücklich eigene Erfindung des dort arbeitenden Künstlers. Nun ich glaube, darüber liesse sich streiten. Zunächst fürs Auge des Beobachters wirklich „demonstrativ“ (ins Auge fallend) finde ich die Signatur des Veit Stoss am Fussende der Deckplatte auf der Tumba: die redet laut zu jedem in die Kreuzkapelle auf dem Wawel Eintretendem vom Künstler, der das Werk vollbracht. Ich nehme an, dass Müller die kleine Namensinschrift Hubers an Ort und Stelle gesehen hat. Dann weiss er auch, daß man sie erst lesen kann, wenn man auf den Tumbenrand geklettert ist und das Kapitell unter dem Baldachin von der Rückseite anschaut. Huber hat sich also sehr versteckt dort verewigt.

Jedoch, wie dem auch sein mag, auf jeden Fall ist durch die Signatur Hubers Mitarbeit am Königsgrabmal bezeugt. Es fragt sich nur, wie weit sie gegangen ist, was wir heute aus dem figürlichen Schmuck der Kapitelle zu Hubers Gunsten herauszulesen vermögen. Müller geht so weit, dem Gehilfen die ganze architektonische Bekrönung mitsamt dem Figürlichen, Veit Stoss nur die ganze Tumba zuzusprechen. Ich halte eine solche weitgehende Arbeits- oder vielmehr Erfindungsteilung für unannehmbar, u. zw. auf Grund folgender Erwägungen.

Das Grabmal ist, wie der Chronist Miechowita in seiner „Chronica Polonorum“ von 1521 ausdrücklich mitteilt, von der Königin Elisabeth nach Kasimirs Tode, nicht vom König selbst zu seinen Lebzeiten, bestellt und errichtet worden<sup>1</sup>, sicher bei Meister dem Namen des bekannten Jörg Kölderer der eines „Endas (Andreas) Pranberger von Viesen“ (vgl. Ph. M. Halm, Stud. z. südd. Plastik“ Bd. II. Augsburg 1927, S. 76 u. Abb. 73 „Pranberger dürfte als der Fassmaler und Vergolder anzusprechen sein“).

<sup>1</sup> Die Königin Elisabeth (1436–1504), Tochter des Kaisers Albrecht II, seit 1454 Gattin Kasimirs von Polen, war spiritus movens aller künstlerischen Unternehmungen des Hofes, wie das der erwähnte Miechowita für die Errichtung der Kreuzkapelle sowie der Johann Albrecht-Kapelle im Waweldom und das Kasimir-Grabmal bezeugt. Auch als Stifterin des Grabmals für ihren Sohn Johann Albrecht erscheint sie auf dessen (späterer, zusammen mit König Sigismund I) Grabinschrift. Der schriftunkundige und wenig gebildete König, der mit schwierigen politischen Angelegenheiten sein ganzes Leben lang vollauf beschäftigt war, hat alle Kulturaufgaben wohl gern der Königin überlassen (vgl. L. Kolanowski, Polska Jagiellonów, Lwów 1936, S. 146: „Dem ohne Sorgfalt erzogenen König hatte in seinen Knabenjahren eine damals herrschende Oligarchie... mit Absicht nicht einmal die grosse Kunst des Lesens und Schreibens beibringen lassen, um ihn später leichter leiten zu können. Trotzdem verstand es Kasimir dank einer angeborenen praktischen Geistesanlage sich... zur Höhe eines Mannes von schöpferischer Arbeit und fruchtbarer Tat emporzuschwingen“). Schon deshalb muss ich meine Annahme, die Jahreszahl 1492 auf dem Kasimir-Grabmal wäre das Todesdatum, nicht das Jahr der



2. Gottvater von einem Kapitell des Kasimir-Grabmals (vergrössert)



Veit, der natürlich Gehilfen zur Fertigstellung des gross geplanten Werkes heranziehen durfte. Die Einreichung einer Visierung wird der Bestellung gefolgt sein. Ist es da wohl anzunehmen,



5. Apostelkopf vom Krakauer Marienaltar

die kunstsinnige Königin hätte es zugelassen, dass Stoss bei Schaffung des königlichen Mausoleums sich so weitgehender Projekte eines vor kurzem erst nach Krakau herangezogenen und dort ganz unbekanntem Schnitzers bedient hätte? Denn nur in diesem Falle dürfte man von originalen Arbeiten Hubers sprechen. Oder sollte Stoss selbst so wenig Ehrgeiz besessen haben, dass bei der ersten monumentalen Steinarbeit, dazu für den königlichen Hof, noch ein anderer sich künstlerisch individuell aussprechen durfte? Das hätte ein Meister Veit erlaubt — der allgemein geehrte Bildhauer und Architekt? War endlich jener Andere wirklich befähigt, eine derartig phantastische Baldachinarchitektur zu schaffen und gar die plastisch so einzigartige und schwierige Einfügung des bildnerischen Schmuckes in die Kapitellform durchzuführen? Diesem Künstler gehörte ja ein Ehrenplatz neben Stoss. Wenn das aber wirklich zuträfe, warum hat der grosse Meister, als er beim Verlassen Krakaus das

ihm vom Bischof Krzesław Kurozwęcki für den Dom von Włocławek aufgetragene Grabmal nicht mehr ausführen wollte, die Bestellung nicht an den ihm doch fast ebenbürtigen Jorg Huber weitergegeben, statt den Auftrag einfach abzulehnen und obendrein noch ein Reuegeld zu zahlen?

Nun findet aber Müller nach Lossnitzers Vorgang zwischen der plastischen Form der Grabmalkapitelle und der bildnerischen Ausdrucksweise des Veit Stoss weitgehende Unter-

Vollendung des Werkes, gegen C. Th. Müller aufrechterhalten, der meine Beobachtung nicht gelten lassen will, weil ihr angeblich „die nicht anders deutbare, unmittelbare Verbindung der Jahreszahl 1492 mit der Signatur des Meisters (Veit) widerspricht“. Deshalb möchte ich hier noch einmal betonen, was ich schon früher festgestellt habe (vgl. Rzeźba gnieźnieńska W. Stosza, Poznań 1922, S. 39), dass sich Stossens Hausmarke sowie Vorname und Name des Meisters auf der Fusskonsole der Königsgestalt befinden und wesentlich kleiner sind (3,2 und 3,7 cm) als die Jahreszahl (6 cm), die auf der Tumbenplatte selbst angebracht ist. Was hätte es für einen Sinn gehabt, den Namen des Schöpfers gewissermassen zu verstecken und speziell das Vollendungsjahr des Werkes, das ausgerechnet im Todesjahr des Königs fertig geworden sein sollte, so sichtbar hervorzukehren? Auch ist das Gesicht Kasimirs sicher nach seiner Totenmaske modelliert, was sich durch einen Vergleich mit den Köpfen des Erzbischofs Zbigniew Olśnicki in Gnesen und des Bischofs Peter von Bnin in Włocławek unschwer feststellen lässt. (Nb. Bei dieser Gelegenheit möchte ich es versuchen, aus der deutschen Literatur endlich die durch B. Daun eingeführte falsche Schreibweise „Peter Bnina“ oder gar „Pietro Bnina“ — manchmal sogar „Bnino“ (noch jüngst bei E. Lutze) — auszumerzen. „Petrus de Bnino“ oder polnisch „Piotr z Bnina“ ist einfach „Peter von Bnin“, einem Flecken in der Nähe von Posen).



schiede, die er bei Huber dem Einfluss der Passauer Nachfolge des Nicolaus von Leiden zuschreibt. In der That sind diese Verschiedenheiten nicht zu verkennen. Sollte jedoch bei ihrer Betrachtung das suggestive „von Passau“ des Huber-Dokuments von 1494 nicht eine zu gewichtige Rolle gespielt haben? Passau wird wohl nur der letzte Aufenthaltsort des Bildhauers gewesen sein. Die beiden letzten Buchstaben der Kapitellsignatur „I“ und „V“ haben ja mit den Anfangsbuchstaben von „Passau“ nichts gemein.

Und zugegeben, Müller hätte mit seiner These recht. Treten die beobachteten Unterschiede wirklich so stark in Erscheinung, dass sie, unüberbrückbar, in den Grabmalkapiteln von einer andersartigen künstlerischen Individualität Zeugnis ablegen? Ich glaube, man braucht zwecks Erklärung des „eigentümlich elliptischen Umrisses mit stark betonten Binnenformen“ bei den Köpfen der Söhne Noahs wirklich nicht bis zur Passauer Schildhalterin greifen oder beim „spitzeren Gesichtstyp“ im Michaelskopf des Teufelskampfes nicht bis nach Trier gehen, um diese Formen zu erklären. Es bedarf nur

einer genaueren Durchsicht der Reliefs am Krakauer Marienaltar, um eine genügende Erklärung für diese dort ziemlich allgemeinen Typenerscheinungen zu finden. Der Kopf Gottvaters vom Kasimir-Grabmal (Abb. 2) z. B. dürfte in seiner plastischen Form, wie auch im Typus von dem hier abgebildeten Apostelkopf (Abb. 3) oder dem des hl. Joseph auf der Darbringung im Tempel des Marienaltars (Abb. 4) — hier auch im Ausdruck — nicht allzusehr abweichen, besonders, wenn man dabei das andersartige Material berücksichtigt, das doch naturgemäss gewisse Abweichungen der Form zeitigen musste.

Es gibt ausserdem noch Folgendes zu denken: auf dem Noah-Kapitell des Wawelgrabmals (Abb. 5) ist der Kopf des auf den Vater weisenden Sohnes rechts neben Noah dem Porträtkopf des ganz rechts vorn sitzenden unbärtigen Apostels auf der Abendmahlsszene des Sebalders Volckamerreliefs (Abb. 6) in seiner Form und Typik stark angenähert — natürlich mutatis mutandis, da es sich im letzteren um einen älteren Mann handelt. Sollte Stoss diesen Typ und dessen Form für Nürnberg von Huber ausgeliehen haben? Daran ist doch nicht zu denken. Dann auch finden wir in dem gleichen Stosswerk und weiterhin über den Sebalders hl. Andreas bis zum Bamberger Altar die für Stoss seit dem Marienaltar typische ent-



4. Hl. Joseph von der Darbringung im Tempel des Krakauer Marienaltars





5. Teilstück des Noah-Kapitells vom Kasimir-Grabmal

ten Bilhauers, der doch in seinem Fach etwas leisten musste, wenn ihn Stoss zu seiner grossen Marmorarbeit eigens herangezogen hat, erhöhen notgedrungen den Eindruck von etwas Eigenem bei den Kapitellen des Königsgrabmals. Es kommt dort ein vorzüglicher Techniker zu Worte, den jedoch Stoss inspiriert haben musste. Er spricht zu uns in etwas abweichenden Formen zwar, aber doch nur als tüchtiger Gehilfe und Mitarbeiter bei Ausführung der künstlerischen Gedanken des Hauptmeisters.

Man hat es jüngst versucht (Müller), dem Jorg Huber schon zu dieser Zeit, also um 1492, eine eigene Werkstatt zuzusprechen, wahrscheinlich, um die soziale Stellung des Schnitzers in Krakau zu heben und seiner angeblichen künstlerischen Bedeutung gewissermassen anzupassen. Für ein solches Vorgehen gibt es keinen dokumentarischen Anhalt. Die Bürgeraufnahme des „Jorge Huber von Passau, eyn bildschnitzer“ vom 22. Juni 1496, also etwa 5 Monate nach Stossens Wegzug, beweist doch ganz deutlich, dass Huber bis dahin unter der Obhut des Meisters Veit gearbeitet hatte. Alle anderen Deutungen sind Phantasien, deren Haltlosigkeit überdies durch 2 Dokumente der Krakauer Akten bestätigt wird. Wir lesen dort nämlich, dass „Georgius pictor“ (22. IV. 1497) oder auch „Georgius schnytzer“ (24. IV. 1497) die Witwe des Malers Lucas Molner um 8 Fl. verklagt, auf die er Anspruch erhebt als „precium deservitum“, d. h. als Lohngeld für Arbeiten bei dem verstorbenen Lucas und darauf bei dessen Witwe. Das beweist doch ziemlich eindeutig, dass sich Huber bei dem Maler verdingt hatte für eine wohl grössere Arbeit (8 Fl.), bei der er als Mitarbeiter mithalf („deservitum“)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. Ptašnik, *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, Nr. 1291 u. 1292. Auch Stanislaus Stoss arbeitet nach seiner Rückkehr nach Krakau, ehe er das dortige Bürgerrecht erhält (4. Juni 1505), eine Zeit lang beim Maler Joachim Libnaw von Drossen, um erst dann seine eigene Werkstatt aufzumachen (vgl. J. Ptašnik, *Ze studií o Vitu Stoszovi a jeho rodině...*). In gleichem Sinne „premium deservitum“ und „merces deservita“ vgl. *Crac. art.* I, Nr. 344 und II, Nr. 856.

schiedene Unterstreichung der Augen in ihren unteren Partien durch Wülste, wie sie ganz ähnlich ebenfalls Huber in seinen Grabmalkapitellen anwendet. Daraus folgt doch, dass die Stossische Ausdrucksweise sogar in Einzelheiten im Wawelgrabmal für Huber massgebend gewesen sein muss.

Anderes Material als das des Marienaltars und die individuelle Handschrift eines gu-



Das leidige Huberproblem liess auch einen zweiten Forscher nicht ruhen: T. Szydłowski<sup>1</sup> hat es lösen wollen, indem er mit seinen Zuschreibungen von Krakauer Werken noch weiter ging als Müller. Vom Kasimir-Grabmal hat er für Stoss nur noch die Tumbendeckplatte mit der Gestalt des Königs übriggelassen (Abb. 7). Ausserdem aber gibt er Huber das Grabmal des Königs Johann Albrecht im Waweldom (Abb. 8), die Predella sowie die kleinen Prophetenfiguren im Gewände des Marienaltarschreins und den Stanislausaltar der Marienkirche in Krakau.

Ich kann hier zu allen den recht üppigen Zuschreibungen des Verfassers, der sich in seinem Aufsatz die redlichste Mühe gegeben hat, das Dunkel der Krakauer Stossschule aufzulichten, nicht Stellung nehmen. Eins nur möchte ich als charakteristisch für die haltlose Beurteilung der Kunst Hubers feststellen: Szydłowski hat dem Meister den schlechtesten Dienst erwiesen, indem er ihm für das steife und künstlerisch charakterlose Grabmal Johann Albrechts verantwortlich macht. Nun ist in der Tat die von Szydłowski (vorher schon von J. Ptaśnik) verfochtene, einst von Lossnitzer verworfene Zuschreibung der Grabplatte an Jorg Huber nicht so einfach von der Hand zu weisen.

Johann Albrecht starb 1501, seine Mutter Elisabeth — 1504. Sie war laut der späteren Inschrift des danach mit einer Renaissanceumrahmung versehenen Wandgrabes die Stifterin der Grabplatte des früh verbliebenen Sohnes, der wahrscheinlich ein Baldachingrab in der Art des Stossischen für den König Kasimir hätte erhalten sollen, das jedoch zu Lebzeiten der Königin-Witwe nicht zur Ausführung kam. Die Mitarbeit Hubers am Kasimir-Grabmal war wohl eine genügende Empfehlung, ihm den Auftrag zur Schaffung eines ähnlichen für den Nachfolger König Kasimirs vonseiten Elisabeths zugehen zu lassen. Es entstand also in den Jahren zwischen 1501 und 1504.

Die Grabplatte Johann Albrechts ist nicht nur deshalb dem Jorg Huber



6. Teilstück vom Volckamer-Relief in St. Sebald zu Nürnberg

<sup>1</sup> Ze studjów nad Stwoszem (wie oben), S. 38 ff.





7. Tumbenplatte vom Kasimir-Grabmal





8. Tumbenplatte vom Grabmal Johann Albrechts



zuzuweisen, weil sie in Einzelheiten der Stossischen ähnelt und wir in jener Zeit niemanden anderen kennen, der sie in Krakau hätte schaffen können, sondern in erster Linie darum, weil in ihr der südostdeutsche Typus des Rittergrabmals, wie es schon um 1470 herum etwa in Straubinger Grabsteinen (Heinrich von Nothaft, Ulrich Stauffer<sup>1</sup>) ausgebildet erscheint und sich bis nach Ungarn (Georg von Szent-György — Abb. 9) und der Zips (Emmerich Szapolyai im Zipser Dom<sup>2</sup>) ausbreitet, ganz unverkennbar nachwirkt. Eine neuerliche Gegenüberstellung (nach Szydłowski's Arbeit) der beiden Tumbenplatten an dieser Stelle, sowie ein Vergleich mit dem Zipser Grabstein wird wohl genügen, die Unterschiede zwischen dem



9. Grabstein des Georg von Szent-György und Bazin in Szent-György

dort ausgedrückten Kunstwollen Stossens und des Schöpfers der Johann Albrecht-platte zu beweisen. Bei Meister Veit ist in seinem König Kasimir die grosse Linie des Nicolaus von Leiden vom Trierer Jakob v. Sierck über Kaiser Friedrich in Wien leicht festzustellen. Der Andere steckt mit seinem Krakauer Werk offensichtlich im Bannkreis des deutschen Südostens. Nicht einmal das, was er seinem grossen Vorbild abgelauscht hat, wie Totenkissen, Krönungsmantel, Haltung des Reichsapfels, vermag er zu einem eigen durchdachten künstlerischen Ganzen mit der aus der Heimat mitgebrachten Tradition zu verschmelzen. Der von einem grossen Meister gross angelegte künstlerische Gedanke wird im Johann Albrecht-Grabmal von einem Nachläufer ohne sonderliches Talent, der seine Jugendeindrücke weiterschleppt, in zwiespältiger Weise aufgegriffen, verflacht und ohne Verständnis für dessen Grundidee zum Ausdruck gebracht.

- Wenn also das künstlerisch so wenig befriedigende Werk eine Arbeit Hubers ist — und dafür spräche auch der sonst in ganz Polen nicht wiederkehrende Kompositionstyp — wie reimen sich dann damit die kraftsprühenden Kapitellfiguren

<sup>1</sup> Ph. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Bd. I, Augsburg 1926, Ab. 87 u. 88.

<sup>2</sup> Graf Georg von Szent-György und Bazin starb 1467, Emmer. Szapolyai — 1487 (vgl. B. Czobor u. E. v. Szalay, Die historischen Denkmäler Ungarns, Budapest u. Wien 1896, T. XXXII).



oder gar, wie Szydłowski will, die in Bewegung und Ausdruck so einzigartigen Wappenhalter vom Kasimir-Grabmal zusammen? Dort, wo Huber ganz ungezwungen seine Eigenart hätte zeigen können — allerdings unter dem mächtigen Eindruck des Stossischen Königsgrabmals, das aber gerade durch eben diese unmittelbare Berührung mit dem monumentalplastischen Denken Meister Veits sein Können für seine eigene Aufgabe hätte befruchten sollen — dort, im Grabmal des Jagelloniden versagt seine Kunst ganz und gar.

Dinklage meint treffend, dass Huber erst 1496, nach Stossens Wegzug von Krakau durch Annahme des Bürgerrechts sich dort sesshaft machte, weil er „vielleicht gehofft haben mag, dieselbe Ehrenstellung wie jener dort einzunehmen“, was ihm „offenbar nicht gelang“. In der Tat scheint Meister Jorg schon nach 1504 mehr ausserhalb der polnischen Königsstadt zu arbeiten als in Krakau, und nur von Zeit zu Zeit erscheint er dort zur Erledigung wichtiger persönlicher Angelegenheiten finanzieller Natur. Mit seiner Charakteristik der doch wenig hervortretenden sozialen Stellung des Meisters Jorg in Krakau aber bricht Dinklage zugleich — wohl ungewollt — den Stab über die angeblich hohe künstlerische Qualität des Stossnachfolgers. Tatsächlich vernehmen wir — ausser von Hubers Wahl zum Ältesten der Malergilde im J. 1503, also wohl noch während seiner Arbeit am Grabmal Johann Albrechts, und vom Besitz der Hälfte eines Hauses in der Breitengasse (Heiratsgut seiner Frau, Agnes) — rein gar nichts, was irgendwie von einer ähulichen bürgerlichen Position zeugen könnte, wie sie Veit Stoss in Krakau genossen hatte<sup>1</sup>.

Nach alle dem Gesagten glaube ich die verschiedenen Versuche, in Jorg Huber aus der Krakauer Stossnachfolge eine starke und eigenartige künstlerische Persönlichkeit herauszuholen zu wollen, als gescheitert ansehen zu dürfen. Die signierten Kapitellreliefs am Kasimir-Grabmal sind in Erfindung wie Form kein absolutes Eigengut Hubers, sondern von Stoss inspiriert und kontrolliert; sie können demnach als Erkennungsmerkmal des „Huberstiles“ nicht restlos herangezogen werden. Die Tumbenplatte des Johann Albrecht-Grabmals, sicher ein Werk Meister Jorgs, ist, am König Kasimir des Veit Stoss gemessen, eine ziemlich schwache Arbeit, die jedoch die Grenze der künstlerischen Möglichkeiten Hubers bedeutet. Der hölzerne Kruzifixus des Krakauer Muzeum Narodowe, den schon Lossnitzer gegen Kopera (Stoss-Modell) mit vieler Wahrscheinlichkeit Huber zugeschrieben hat, bezeichnet

<sup>1</sup> Nach der neuerdings erfolgten Herausgabe des weiteren Textes von Ptaśniks *Cracovia artificum* für die Jahre 1501—50, müssen meine Angaben in: *Rzeźba gnieźnińska Wita Stosza...* und K. Dinklages im Münch. Jahrb. d. bild. Kunst (Sonderdr. aus N. F. Bd. X. H. 1/2, S. 64: Archivalisches über V. Stoss und seine Mitarbeiter in Krakau) ergänzt werden. Seit Ende des J. 1505, für das J. Huber Ältester der Malergilde geworden war, verschwindet sein Name aus den Dokumenten bis zum 9. August 1508, wo „Görge bildeshnitzer“ mit seiner Frau Agnes Gütergemeinschaft beschliesst (Nr. 158). Am 14. März 1509 belangt er als Vormund seiner Frau den Schneider Urban, seinen Schwager, um Herausgabe von etlichen Wertgegenständen im hohen Werte von 100 Fl. zur Hälfte aus dem Nachlass seiner und des Urban Schwiegermutter. Den Antrag jedoch stellt Meister Jorg nicht persönlich, sondern „per Stanislaum suum prelocutorem“; er ist also wiederum von Krakau abwesend, ebenso wie am 27. Juli desselben Jahres, wo zwischen besagtem Urban und der „Agnes Jörge shniczerynne“ ein Vertrag zustande kommt betreffs der Teilung ihres anscheinend ererbten Eckhauses „ex opposito ecclesie S. Trinitatis site“, welches mit dem in der Breitengasse identisch ist. Am 15. September 1509 nämlich verkauft Agnes „durch Jörge shniczer iren elichen formunden ..... ir halbe haws an der ecken auf der Breitengassen gegen Paulern“ dem Schneider Urban für 200 Fl. doch wohl deshalb, weil die Eheleute Krakau verlassen. Seit diesem Termin verschwindet jede Spur Hubers aus den Krakauer Akten. Aus alledem geht hervor, dass der Meister seit Anfang 1504, d. h. nach Ablauf seines Ältestenamtes, bis zur endgültigen Auflösung seines Haushaltes im September 1509 ausserhalb Krakaus weilte und arbeitete.



im Vergleich mit dem Krakauer Gekreuzigten des Meisters Veit ein ähnliches Sinken von der Höhe des Vorbildes, wie das Hubersche Grabmal. Die Wappenhalter an der Tumba und die Architektur des Kasimir-Grabmals dem doch so wenig erfindungsreichen Künstler zuzuschreiben, halte ich für verwegen. Die These Szydłowski's von einer Mitarbeit Hubers am Marienaltar ist weder dokumentarisch zu belegen, noch auch für die Form (Grasser-Nähe, Moriskentänzer) annehmbar<sup>1</sup>. Im Übrigen wäre auch hier wieder Meister Veit der Inspirator.

Und noch eine sonderbare Erscheinung wäre hier in Betracht zu ziehen; seit dem Wegzug Stossens 1496 bis 1501 geschieht nichts Bemerkenswerthes in der Plastik Krakaus. Erst das Johann Albrecht-Grabmal unterbricht die Stille. Nach dessen Vollendung aber geht Jorg Huber seinem Handwerk ausserhalb Krakaus nach. Kurz darauf 1505 erscheint Stanislaus Stoss auf der Bildfläche und bleibt in der polnischen Königsstadt bis zu seinem Tode 1528. Er hat dort also anscheinend Aufträge volle 23 Jahre lang, während Huber fort muss. Wie hätte das geschehen können, wenn Meister Jorg wirklich der treffliche Künstler gewesen wäre, zu dem ihn die Kapitelle des Königsgrabmals gestempelt haben? Und gerade zu Anfang des XVI Jhs., in einer Zeit, wo die reichen Krakauer Patrizier sowie die hohe Geistlichkeit und der mächtige Adel auf der Suche nach guten Bildnern waren, wie es das Erscheinen der Vischerplatten auf Krakauer Boden und in Polen überhaupt beweist!

Es ist klar, dass die Huberfrage sowie das Problem der ganzen Stossnachfolge in Polen noch einmal aufgegriffen und durchdacht werden muss, u. zw. gründlicher, als es Müller und Szydłowski getan haben. Ihre Vorarbeiten sind sicherlich nicht ohne Wert, schon deshalb nicht, da sie einen Vorstoss in das Dunkel dieser „Stosslosen“ Zeit bedeuten. Damit aber sind die vielen Rätsel, die der Einfluss Meister Veits auf die polnische Plastik jener Epoche stellt, noch gar nicht gelöst.

#### STRESZCZENIE

#### W SPRAWIE JORGA HUBERA

W przeciwieństwie do T. Szydłowskiego i C. Th. Müllera, podnoszących może nad miarę walory sztuki Jorga Hubera z Passawy, z uszczerbkiem dla twórczości Wita Stosza, widzieć należy w Huberze tylko pomocnika Stosza i to pomocnika biegłego technicznie, lecz pozbawionego wybitniejszych cech indywidualności twórczej. Pod wpływem mistrza Wita i z jego inspiracji wykonał Huber głowice kolumn mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka na jednej z nich nawet się podpisał (ryc. 1) — ponadto nic więcej jednak na tym grobowcu. Tam zaś, gdzie tworzył samodzielnie — działo się to po wyjeździe Stosza z Krakowa w r. 1496 — jak nagrobek Jana Olbrachta (ryc. 7), tam powstał utwór sztywny i pozbawiony większej siły emocjonalnej. Oprócz płyty grobowej Jana Olbrachta możnaby zaliczyć do dzieł własnych Hubera może jeszcze drewniany krucyfiks w Muzeum Narodowym w Krakowie. Obie te prace mierzone sztuką Stosza są dość słabe, a w twórczości swej Passawczyk Jorg Huber nie potrafił się nawet oprzeć o potężny pierwowzór stoszowski, lecz powłókł za sobą wspomnienia kompozycyjne swej ojczyzny południowo-niemieckiej (por. ryc. 9).

O dość nikłym znaczeniu Hubera na terenie Krakowa zdaje się świadczyć również jego wcale nie wybitna pozycja społeczna, odbiegająca daleko od tej, jaką zajmował tam poprzednio Wit Stosz, a potem, od r. 1505, jego syn Stanisław.

<sup>1</sup> Vgl. zu dieser Frage meine Arbeit: U źródeł sztuki Wita Stosza (Die Quellen der Kunst des V. Stoss), Warszawa 1935. S. 44 u. Anm.



# KOŚCIÓŁ BERNARDYNÓW WE LWOWIE

napisał

Tadeusz MAŃKOWSKI (Lwów)

Znamienne w dziejach Lwowa są trudności i walki, łączące się z powstaniem i rozpoczęciem budowy dwóch największych kościołów i klasztorów dwóch konwentów zakonnych — Jezuitów i Bernardynów. Inne było tło trudności stawianych jezuitom, inne zaś bernardynom<sup>1</sup>. Budowie na wielką skalę projektowanego kościoła bernardyńskiego (ryc. 1, 2) i klasztoru poza murami Lwowa stanęły na przeszkodzie względy wojskowe obrony kresowego miasta.

Za Zygmunta III budowa kościoła i klasztoru była w zasadzie postanowiona, król ją na sejmie zatwierdził, a w dyplomie z 10 marca 1600<sup>2</sup> wyznaczył komisarzy, którzy by wspólnie z władzami miejskimi zapobiegli temu, aby nowa budowa nie stała na przeszkodzie obronie miasta. Komisarze rozważyli sprawę na podstawie przedłożonych sobie szczegółowych planów i pomiarów, „adhibitis peritis architectoribus geographis“<sup>3</sup>, a nie znajdując w nich uszczerbku dla obronności wy-

<sup>1</sup> Do dziejów kościoła i klasztoru oraz lwowskiego konwentu OO. Bernardynów żmudną pracą lat wielu zgromadził bogaty materiał śp. Ferdinand Bostel. Jednak materiały te, których, niestety, nie zdążył opracować, bogate w wiadomości historyczne, dziwnie mało przynoszą do genezy architektury kościoła. Nie dochowały się bowiem rachunki budowy kościoła ani klasztoru, ani też umowy z architektami. Najwięcej stosunkowo danych zawdzięczamy jeszcze J. B. Zimorowiczowi, jakkolwiek wiadomo, że kronika jego, równie jak i jego pióra „Domus virtutis et honoris“, praca dotycząca kościoła Bernardynów lwowskich, brane być muszą krytycznie i nie stanowią we wszystkim pewnego źródła. To też w znacznej mierze sam kościół musi nam dać odpowiedź na pytania dotyczące jego architektury, którą badać należy w szczegółach. Pracą niniejszą pragnę wypełnić lukę, którą w dotychczasowych opracowaniach dziejów lwowskiej sztuki stanowi brak studium nad jednym z cenniejszych wśród lwowskich zabytków architektury. Wyrazy podziękia na tym miejscu zechce przyjąć prof. dr. Marian Osipiński za zakomunikowane mi łaskawie uwagi i spostrzeżenia dotyczące kościoła bernardyńskiego.

<sup>2</sup> Archiwum m. Lwowa, Fasc. 48, nr 2, 3, 4, 5. Bibl. Uniwersytecka we Lwowie, rkp. 85, k. 19.

<sup>3</sup> Józef Bartłomiej Zimorowicz, Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się, wyd. K. Heck, Lwów 1899, s. 350.



1. Lwów, Kościół Bernardynów





2. Lwów, Kościół Bernardynów. Widok z boku

Może niesłusznie zapoznawana bywa na ogół rola prowizora fabryki kościelnej, zwłaszcza tam, gdzie idzie o świątynie klasztorne. Zimorowicz, który twierdzi, że budowa kościoła Bernardynów była w oczach jego rozpoczęta i rosła z nim razem, nazywa Avellidesa „pierwszym architektem budowy“ (*primus illius architectus*), to znów jej „edylem“, lub „inspektorem“<sup>4</sup>. Grandilokwencji Zimorowicza nie należy brać dosłownie. Położona w rękach Avellidesa, jako przedstawiciela zakonu, władza zaznaczyła się jednak w ustaleniu planu budowy, w powziętej przez niego inicjatywie zwołania biegłych budowniczych, jak się wyraża Zimorowicz „*machinalis scientiae doctores*“, dla omówienia z nimi projektu przyszłego kościoła. Rezultatem narad architektów miała być nakreślona przez samego Avellidesa „*idea futuri aedificii*“, a więc jakby szkicowy projekt budowy. Avellides był w każdym razie silną indywidualnością, jeżeli potrafił przełamać trudności piętrzące się przed dziełem budowy

dali opinię przychylną. Na tej podstawie opierał się też przywilej królewski, wydany w Warszawie 16 marca 1603 r., zezwalający na budowę.

Pisemna opinia królewskiego inżyniera wojskowego, Frydryka Getkanta<sup>1</sup>, który plany budowy badał i pomiary na miejscu wykonywał, dotyczy samych niemal tylko murów obronnych kościoła i klasztoru, ich kierunku i rozciągłości, nie zajmuje się zaś wcale architekturą przyszłego kościoła i klasztoru. Jeszcze przed ostateczną decyzją królewską, dotyczącą samej budowy, wyjednali też bernardyni 10 maja 1602 r. dekret Zygmunta III, zezwalający im na pobór kamienia ciosowego do budowy z kamieniołomów w Polanie i drzewa z tamtejszych lasów należących do starostwa lwowskiego, wraz z obowiązkiem poddanych tychże dóbr zwożenia materiału budowlanego do Lwowa<sup>2</sup>. Starosta Jerzy Mniszech ze swej strony zrezygnował z dochodów z kamieniołomu na okres lat dziesięciu na korzyść lwowskiego konwentu Bernardynów.

W sprawie budowy kościoła, którego kamień węgielny według Zimorowicza<sup>3</sup> położono już w r. 1600, wchodziły w grę dwie główne osoby: prowizor fabryki kościelnej, zakonnik Bernard Avellides, i naczelny architekt budowy, Paweł Rzymianin.

<sup>1</sup> Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, Teki Schneidra, kościół Bernardynów we Lwowie.

<sup>2</sup> Archiwum konw. OO. Bernardynów we Lwowie, teka I, nr. 5.

<sup>3</sup> Zimorowicz, op. cit. s. 350.

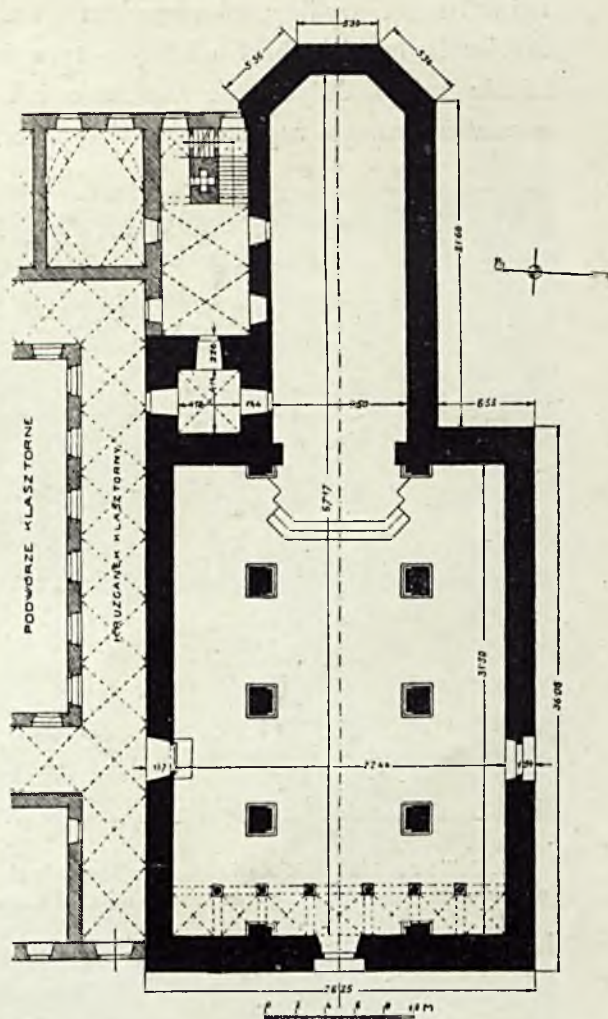
<sup>4</sup> Ibid. s. 550, 552.



kościół<sup>1</sup>, opór urzędu radzieckiego we Lwowie, senatorów i sfer wojskowych, dbających o obronność Lwowa, które upatrywały niebezpieczeństwo we wzniesieniu fortyfikowanego kościoła i klasztoru przytykającego do murów miejskich.

Avellidesa znamy również jako prowizora budowy kościoła Bernardynek czyli Klarysek we Lwowie<sup>2</sup>. Musiał on zatem rozporządzać pewną rutyną i znajomością rzeczy w sprawach budownictwa, mógł przy tym decydować w rzeczach, które sprawy kultu i potrzeby reguły zakonnej łączą z takim a nie innym ukształtowaniem kościoła. Nie podobna jednak, mimo wszystko, uważać go za twórcę planów architektonicznych, jak to zdaje się twierdzić Zimorowicz.

To, co w nich mogło się odnosić do spraw kultu, do tradycji budownictwa zakonu, o tym mógł decydować O. Bernard Avellides. Do tych tradycji może zaliczyć należy powtarzający się przez czas długi, bez większych zmian, zarys rzutu poziomego wielu lwowskich kościołów. Charakteryzuje je wąska a wydłużona w stosunku do naw świątyni apsyda, przypominająca epokę gotycką. Taki rzut poziomy znajdujemy w katedrze lwowskiej, w dwóch innych najdawniejszych kościołach lwowskich, Franciszkanów i Dominikanów, powstałych w XIV stuleciu, a powtarza się on jeszcze w dwóch kościołach z pierwszej połowy XVII w., stawianych pod kierownictwem Avellidesa jako prowizora budowy, Bernardynów (ryc. 3) i Klarysek. Może istotnie odnieść należy ten rys zasadniczy rzutu poziomego lwowskich kościołów do pielęgnowania tradycji typu kościoła, który NPMaria miała ukazać św. Józefowi Hermanowi, jak o tym wspomina Zimorowicz<sup>3</sup>.



3. Lwów, Kościół Bernardynów. Rzut poziomy (wg J. S. Zubrzyckiego)

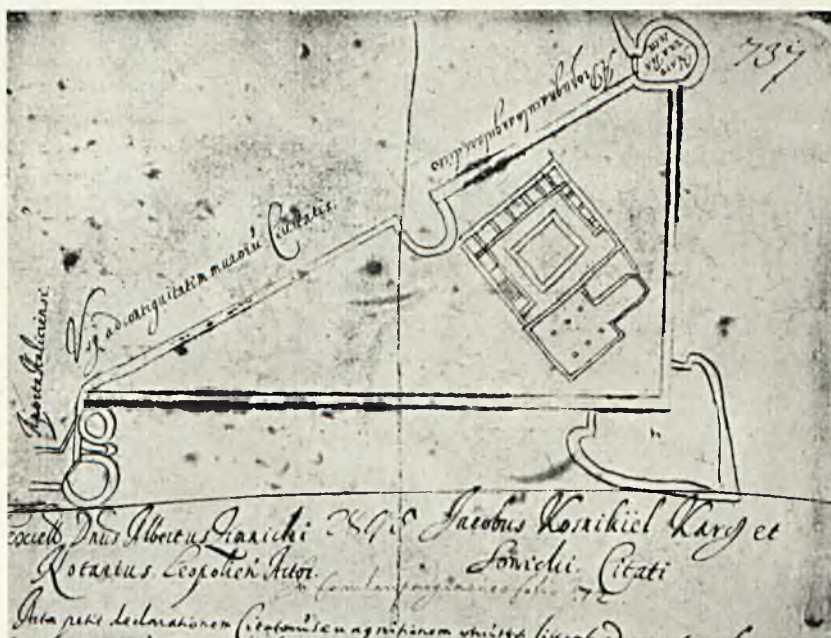
<sup>1</sup> Arch. konw. Bernardynów we Lwowie, rkp.: Kronika O. Bernardyna Kaliskiego z r. 1647.

<sup>2</sup> Ponieważ Bernard Avellides nie doczekał się życiorysu w Polskim Słowniku Biograficznym, przeto podajemy tu kilka dat dotyczących jego osoby. Był on rodem z Wilna (rkp. Kronika O. Bernarda Kaliskiego z r. 1647 w Arch. konwentu Bernardynów we Lwowie). Zakonowi zasłużył się nie tylko jako prefekt czy prowizor budowy kościoła Bernardynów we Lwowie, lecz także pracą włożoną w budowę kościoła i klasztoru Klarysek w tymże mieście. Jako kustosz konwentu występował w latach 1603–1611 przy aktach przeniesienia własności gruntów na rzecz klasztoru Klarysek, pod jego budowę (Arch. m. Lwowa Consul. t. 19, p. 1304, 1069 i t. 23, p. 309, 1299, fasc. 878, nr 2). Jako prowizor fabryki kościelnej kierował nią czas dłuższy, a zapiski o tym spotykamy w aktach miejskich lwowskich w latach 1608–1615 (Arch. m. Lwowa, Consul. t. 23, p. 10, 11, 19). Wspólnie z O. Fabianem Glińskim, spowiednikiem konwentu lwowskiego, spisał A. w r. 1615 cnda bñ. Jana z Dukli. Według rkp. Coemeterium Patrum et Fratrum Prov. Russiae... defunctorum (Arch. konw. Bernardynów we Lwowie), zmarł 23 kwietnia 1615.

<sup>3</sup> Zimorowicz, op. cit., s. 350.



Na podstawie wskazówek Avellidesa i zwołanej przez niego rady architektów lwowskich plany przygotował niewątpliwie Paweł, syn Dominika, zwany we Lwowie Rzymianinem, według Zimorowicza „architectus primus“ kościoła. Kto w naradzie architektów lwowskich brał udział, o tym kronikarz nie mówi. Niewątpliwie jednak nie ich zdanie miało decydować. Obecność ich i zaproszenie do narady miało raczej świadczyć o wadze samego zagadnienia. Przypuszczać należy, że Paweł Rzymianin był indywidualnością zbyt wybitną, aby inni budowniczowie, a nie on, mieli decydować o stronie architektonicznej świątyni.



4. Szkice z r. 1620 kościoła i klasztoru Bernardynów oraz ich fortyfikacji, w Archiwum miasta Lwowa

Lwowie już poważne prace i cieszył się powszechnym uznaniem. Działalność jego w tym mieście możemy śledzić od r. 1585, w którym przyjął prawo miejskie. Nie wynika jednak z tego faktu, by z tą dopiero datą rozpoczęła się tutaj jego praca jako architekta. Mogła ona sięgać i dalej wstecz, mamy bowiem liczne inne przykłady, iż dobrze już zasiedziały we Lwowie cudzoziemiec dopiero w późnych stosunkowo latach uzyskiwał obywatelstwo miejskie. Potrzeba bowiem było przedtem postarać się o dowody prawnego pochodzenia i dopełnić nieraz przewlekłych innych formalności. Od Pawła, syna Dominika, rodem Rzymianina, wymagały one starań i zaświadczeń w mieście rodzinnym. Etapy jego architektonicznej działalności z tego czasu we Lwowie znaczą od r. 1591 budowa cerkwi, zwanej wołoską, a w kilka lat potem, około r. 1596, kościoła Wszystkich Świętych, PP. Benedyktynów, by wymienić tylko znane nam najważniejsze jego prace.

W stosunku do tych dawniejszych budowli rzut poziomy kościoła bernardyńskiego (ryc. 3) przedstawia wybitne różnice. W cerkwi wołoskiej, mimo połączenia w niej elementów architektury rusko-bizantyńskiej i renesansowej, jest on na ogół bardziej jednolity i zwięzany. W planie kościoła bernardyńskiego jakby zmagaly się ze sobą sprzeczne tendencje. Upatrujemy w nim z jednej strony dążność do zachowania tradycji reprezentowanych przez O. Bernarda Avellidesa, z drugiej zaś czysto architektoniczne i twórcze aspiracje Pawła Rzymianina.

Plan budowy był wypadkową opinii dwóch czynników: reprezentanta zakonu w osobie Avellidesa i fachowego architekta w osobie Pawła Rzymianina, z pewnym przyczynieniem się może dyskusji przeprowadzonej na radzie wezwanych w tym celu innych lwowskich budowniczych.

Paweł Rzymianin w chwili, gdy przystępował do nakreślenia planu kościoła bernardyńskiego, miał za sobą we

Lwowie już poważne prace i cieszył się powszechnym uznaniem. Działalność jego w tym mieście możemy śledzić od r. 1585, w którym przyjął prawo miejskie. Nie wynika jednak z tego faktu, by z tą dopiero datą rozpoczęła się tutaj jego praca jako architekta. Mogła ona sięgać i dalej wstecz, mamy bowiem liczne inne przykłady, iż dobrze już zasiedziały we Lwowie cudzoziemiec dopiero w późnych stosunkowo latach uzyskiwał obywatelstwo miejskie. Potrzeba bowiem było przedtem postarać się o dowody prawnego pochodzenia i dopełnić nieraz przewlekłych innych formalności. Od Pawła, syna Dominika, rodem Rzymianina, wymagały one starań i zaświadczeń w mieście rodzinnym. Etapy jego architektonicznej działalności z tego czasu we Lwowie znaczą od r. 1591 budowa cerkwi, zwanej wołoską, a w kilka lat potem, około r. 1596, kościoła Wszystkich Świętych, PP. Benedyktynów, by wymienić tylko znane nam najważniejsze jego prace.



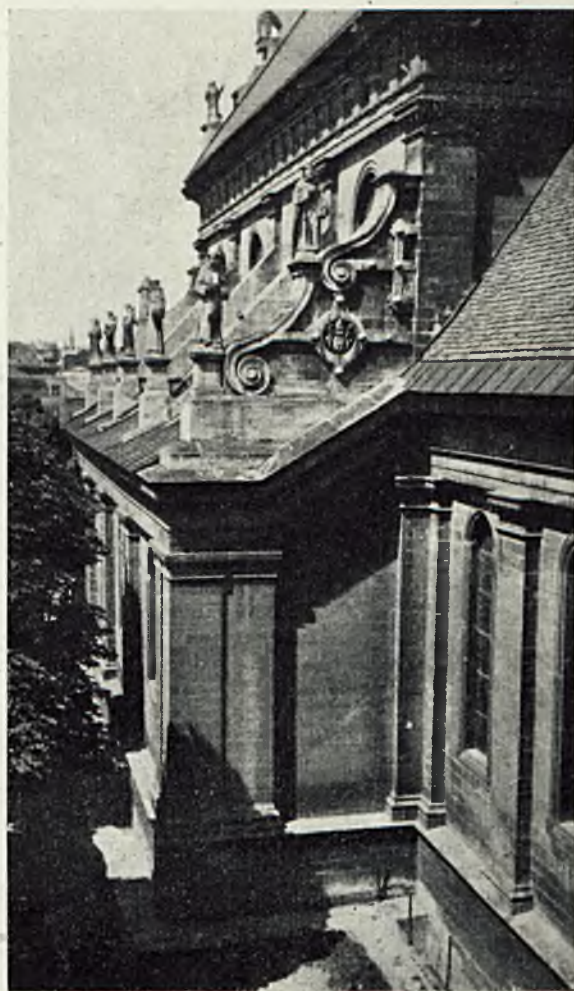
Jedyny autentyczny z zachowanych planów, współczesnych budowie kościoła, to drobny szkic (ryc. 4), narysowany od ręki przez któregoś z uczestników komisji w r. 1620, dotyczący sprawy ufortyfikowania kościoła i klasztoru. Znajduje się on w lwowskich aktach miejskich<sup>1</sup> i stwierdza tylko główne zarysy rzutu poziomego kościoła w stanie bliskim już wykończenia.

W dziejach budowy kościoła i w badaniu zmian planu, zaszłych w jej toku, zdani zatem jesteśmy przede wszystkim na analizę tego, co mamy przed oczyma w samych murach kościelnych. Posiłkować możemy się tylko tym, co nam wiadomo z kroniki Zimorowicza.

Na rzucie poziomym, mówiącym o reminiscencjach dawniejszych epok budownictwa, miał według planów Pawła Rzymianina wyrósć kościół w stylu późnego renesansu. Cechy charakterystyczne twórczości Pawła zaznaczają się w południowej bocznej fasadzie kościoła (ryc. 7), niegdyś bardziej widocznej przed obudowaniem muru klasztornego od strony dzisiejszego placu Bernardyńskiego. Znajdziemy w niej podział płaszczyzn dekorowanych ślepymi arkadami (podobnie jak w cerkwi wołoskiej), znajdziemy typowy dla tego budowniczego fryz w górnej części głównego korpusu kościoła pod dachem, z tryglifami i metopami, który stosował on niemal wszędzie w swych budowlach.

Apsyda różni się na zewnątrz od bocznej fasady części przedniej, którą tworzy od południa zewnętrzna ściana prawej nawy bocznej i wznosząca się ponad nią ściana górna nawy głównej. Rzucą się w oczy inny stosunek w wymiarze i rozczłonkowaniu zewnętrznych ścian apsydy, większych na ogół od proporcji zastosowanych w ścianach głównego korpusu kościoła. W związku z tym pozostają dwa fakty: na wewnątrz podwyższenie poziomu podłogi prezbiterium o 35 cm w stosunku do poziomu w nawach głównej i bocznych, oraz na zewnątrz załamane i podwyższone gzymsu, wieńczącego część apsydalną, w miejscu, gdzie on łączy się z dalszym swym ciągiem w takimże gzymsie na zewnątrz prawej nawy bocznej, od strony południowej kościoła (ryc. 5).

Łącząc wiadomości, zawarte u Zimorowicza, z tym, co mówi sam widok kościoła, zwłaszcza zaś jego bocznej fasady od południa, musimy dojść do przekonania, że budowa przechodziła różne fazy i że w jej toku zmieniano plany.



<sup>1</sup> Archiwum m. Lwowa, ks. t. 142: Protocolla officii cons. t. 2, p. 737.

5. Lwów, Kościół Bernardynów. Widok z boku od strony apsydy



Z opowiadania Zimorowicza<sup>1</sup>, który powołuje się na to, jak w jego oczach budowa rosła, wynika, że kiedy w r. 1609 przednia część kościoła (*sanctior portio*) została wywieńczona (*ad colophonem venit*), wydała się wszystkim za niska i nie odpowiedziała oczekiwaniom ogółu. Ten błąd pragnął naprawić architekt (*optio fabricae*) i stworzył plan wspinałszy tylnej części, tj. apsydy (*magnificentiore[m] posticam partem animo concepit*)<sup>2</sup>.

Przekazane nam przez Zimorowicza wiadomości odpowiadają temu, co mamy przed oczyma w południowej fasadzie bocznej kościoła Bernardynów. Uderza w niej nierównomierność w architektonicznym traktowaniu naw w stosunku do apsydy. Gdyby apsyda miała odpowiadać ścianom zewnętrznym bocznej prawej nawy, to wobec nierówności terenu wznoszącego się lekko ku wschodowi byłaby zapadła w ziemię, niska i niepozorna. By temu zapobiec, musiał architekt podwyższyć apsydę, a więc wznosił przede wszystkim jej podłogę

o 35 cm w stosunku do podłogi naw; podwyższył też gzyms wieńczący tak, że jego linia w miejscu, gdzie ona na zewnątrz styka się z apsydą, musiała być złamana i podniesiona w górę (ryc. 5, 7). Tak samo zmienione zostały w apsydzie proporcje otworów okiennych i pilastrów. Zwłaszcza razi oko załamanie gzymsu. Uderza jednak także różnica w podziale płaszczyzn i architektonicznym ukształtowaniu zewnętrznej strony murów głównego korpusu kościoła i jego apsydy i w innych szczegółach. Dotyczy to różnicy w wysokości framug okiennych i pilastrów nawy bocznej z jednej, a apsydy z drugiej strony (ryc. 7). Wszystko to razem potwierdza zawartą w kronice Zimorowicza wiadomość, według której apsyda ukształtowana została odmiennie, aniżeli pierwotnie planował Paweł Rzymianin, i że zmiany planów w tym kierunku, by podnieść apsydę, dokonał jeszcze on sam.

Lecz nie przeprowadził ich może już w samej budowie. W tym



6. Lwów, Kościół Bernardynów. Fasada

<sup>1</sup> Zimorowicz, op. cit. s. 545.

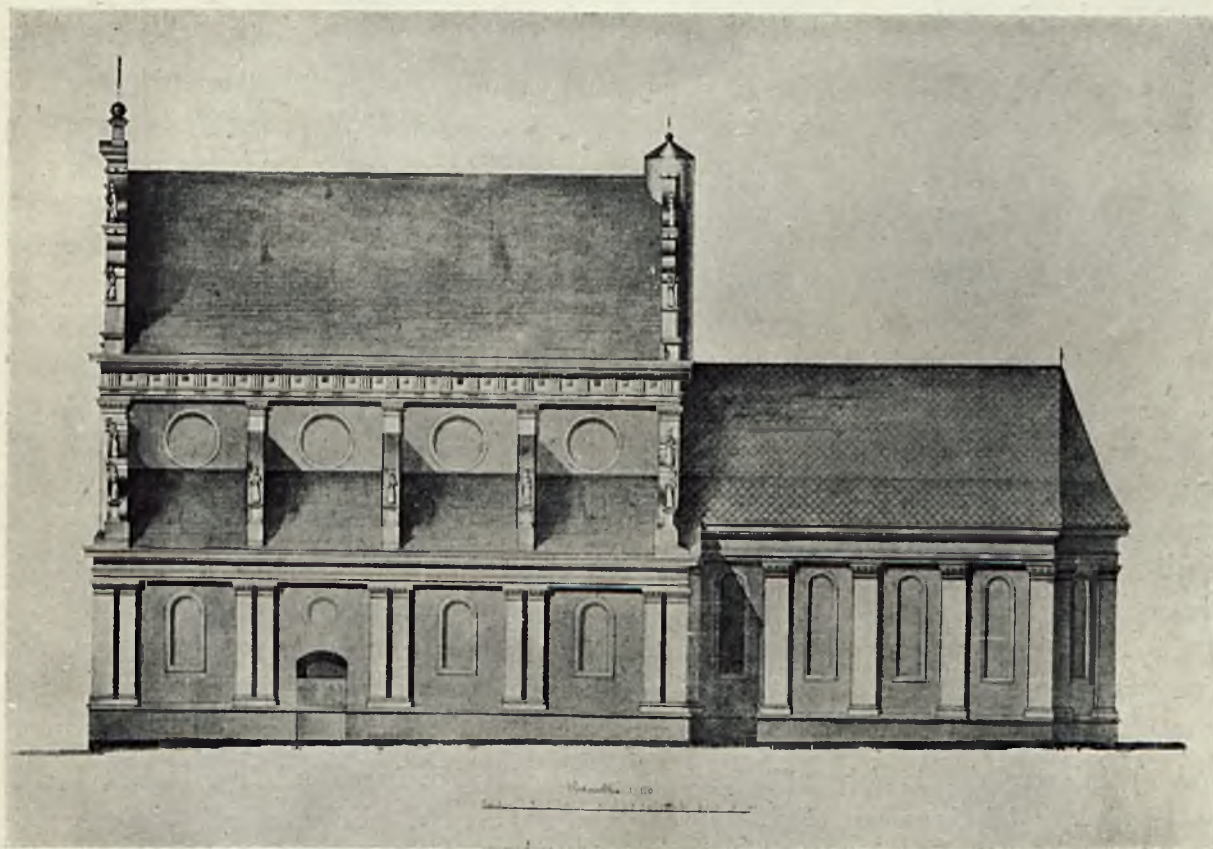
<sup>2</sup> Ibid. s. 352.



czasie bowiem odstąpił on od jej prowadzenia, zdając ją w ręce Ambrożego Przychylnego, którego Zimorowicz nazywa „architectus secundus“. Według Józefowicza<sup>1</sup> Ambroży Przychylny jako następca Pawła prowadzić miał budowę do r. 1617, zaczął ją zaś chyba około r. 1613, jak to wynika znów ze słów Zimorowicza<sup>2</sup>, który twierdzi, że Ambroży kierował pracami przez lat cztery.

Prócz zmian, o których wyżej była mowa, miały wkrótce nastąpić jeszcze dalsze. Nie znalazła na ogół uznania i wydała się za niska i za skromna także fasada kościoła, wykonana według planów Pawła Rzymianina. Nieproporcjonalnie niski portal i ustosunkowanie dolnej części głównej fasady do górnej, bardziej reprezentacyjnej, mówi o zmianach, jakie musiały zajść w jej ukształtowaniu w toku budowy.

Pozwoliła na to zmiana na korzyść w stosunkach finansowych konwentu Bernardynów. Do Lwowa przybyły w r. 1613 tłumy żołnierzy powracających z Moskwy<sup>3</sup>, obciążone



7. Lwów, Fasada boczna południowa kościoła Bernardynów. Rysunek biura technicznego Województwa lwowskiego

łupami wojennymi, które hojną ręką sypnęły darami na dalszą budowę kościoła. Wzbogacił się skarbiec zakonny, a świadomość dostatecznych na ten cel środków skłoniła konwent znów do zwiększenia rozmiarów budowy.

<sup>1</sup> Biblioteka Zakładu Narod. im. Ossolińskich, rkp. 147, obejmujący T. Józefowicza, *Annalium urbis Leopoliensis tomus extravagans*, p. 168.

<sup>2</sup> Zimorowicz, op. cit. s. 355.

<sup>3</sup> Ibid.





8. Lwów. Klasztor Bernardynów od strony wschodniej

skich wymiarów zbyt wysokim szczytem, przedstawia się nam jako coś przygniecione go i włózonego w siebie.

Główne daty odnoszące się do dziejów budowy kościoła, to według Zimorowicza wyprawienie w murach i ukończenie apsydy po upływie lat dziewięciu od rozpoczęcia budowy, a więc w r. 1609. Zasklepienie nawy głównej nastąpiło w r. 1613, wyprawienie jej i ozdobienie malowidłami w r. 1614, zaś wykończenie krypt podziemnych w r. 1615. Dopiero w r. 1614 zburzono też dawny kościół drewniany, znajdujący się do owych czasów na wewnątrz, obudowany ze wszystkich stron murami nowego kościoła, i wywieziono jego rumowisko.

Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że Paweł Rzymianin odstąpił od prowadzenia budowy dobrowolnie, składając je w ręce Ambrożego Przychylnego, z którym zresztą łączyły go od dawna bliskie stosunki. Datują się one od czasów, kiedy Ambroży związany był z Pawłem jeszcze jako współpracownik i następca Wojciecha Kapinosa (teścia Pawła) w dziele budowy cerkwi wołoskiej. Paweł Rzymianin, który znów wspólnie z Wojciechem Kapinosem projektował był i wykonywał inne roboty, musiał pociągnąć Ambrożego do podjęcia się budowy kościoła Bernardynów. Wszystkich tych trzech budowniczych lwowskich wiązał krąg wspólnych interesów i prace podejmowane wspólnie, lub też podawane sobie przez nich wzajemnie i odstępowane z rąk do rąk. Wszyscy trzej uważani byli w swoim czasie za najwybitniejszych budowniczych we Lwowie.

Nie był jednak Przychylny samoistnym twórcą, za jakiego uważamy Pawła Rzymianina, nie był też silniejszą indywidualnością artystyczną. Kontynuował tylko zaczęte prace i wyko-

By nadać kościołowi bardziej monumentalne znamiona, podwyższono szczyt fasady głównej, rozbudowano go, odstupując również i w tym kierunku od pierwotnych planów. Wskutek tego nastąpiło jakby zredukowanie i zgniecienie dolnej części samej fasady kościoła (ryc. 6). Ślady tego są widoczne w nieszczęśliwym ustosunkowaniu rozmiarów portalu do przenoszących go wielkością okien i w zwichnięciu w ogóle harmonii architektonicznej dolnej części fasady, która, obciążona w stosunku do jej ni-



nywał zmienione obecnie po części plany Pawła Rzymianina. Własnych elementów twórczych zapewne tutaj nie wniósł i do niczego nie doprowadziłyby nas zastanawianie się nad tym, co w dzisiejszym kościele Bernardynów pochodzi z czasów, w których on był kierownikiem budowy.

Ambroży Przychylny, choć nie rdzenny Włoch, lecz Retoroman z szwajcarskiego kantonu Gryzonii, był jednak człowiekiem włoskiej kultury artystycznej, podobnie jak Paweł. Obaj byli biegłymi budowniczymi, spadkobiercami włoskich tradycji renesansowych. To też zakres działalności obu w budowie kościoła bernardyńskiego sięga tam tylko, gdzie w dziele tym widzimy wpływy włoskiego poczucia form architektonicznych.

Tymczasem szczyt fasady kościoła, zarówno jego architektoniczne ukształtowanie, jak i plastyczna i ornamentalna dekoracja są tak odmienne od tego wszystkiego, co we Lwowie stworzył był zarówno Paweł Rzymianin, jak i Ambroży Przychylny, że nie podobna jednemu ani drugiemu przypisać autorstwa tej części kościoła. Podczas kiedy w dziełach obu tych budowniczych włoskiego pochodzenia dominują wpływy Południa, kiedy boczna

fasada zewnętrzna kościoła mówi o typowym włoskim ukształtowaniu przestrzeni, podziale płaszczyzn i szczegółach dekoracji, to z górnych kondygnacji fasady przemawia do nas Północ, pierwiastki niderlandzko-niemieckie, rzadziej spotykane na terenie Lwowa.

O trzecim prócz Pawła Rzymianina i Ambrożego Przychylnego architekcie kościoła bernardyńskiego milczą kroniki zakonne i zapiski konwentu lwowskiego Bernardynów. Zadnego też innego, prócz tych dwóch architektów, nazwiska nie wymienia Zimorowicz<sup>1</sup>, ani Pirawski<sup>2</sup>, ani Józefowicz<sup>3</sup>, czy późniejsi kompilatorowie dziejów lwowskich. Mówią oni o wrażeniu, jakie kościół wywarł na króla Zygmunta III w czasie jego pobytu w r. 1621 we Lwowie, o błędach, które wytknął jego architekturze, a które odnoszą się do ustosunkowania szczytu fasady do niższych kondygnacji kościoła, lecz nie wspominają o ich twórcy. Zimorowicz i Józefowicz w ogólnikowych frazesach zachwycają się kościołem, a tylko Pirawski zauważa brak proporcji w fasadzie.

<sup>1</sup> Zimorowicz, op. cit. s. 350.

<sup>2</sup> Tomasz Pirawski, *Relatio status almae archidioecesis leopoliensis*, wyd. K. Heck, Lwów 1893, s. 125.

<sup>3</sup> Rkp. Ossol. 147, s. 169.

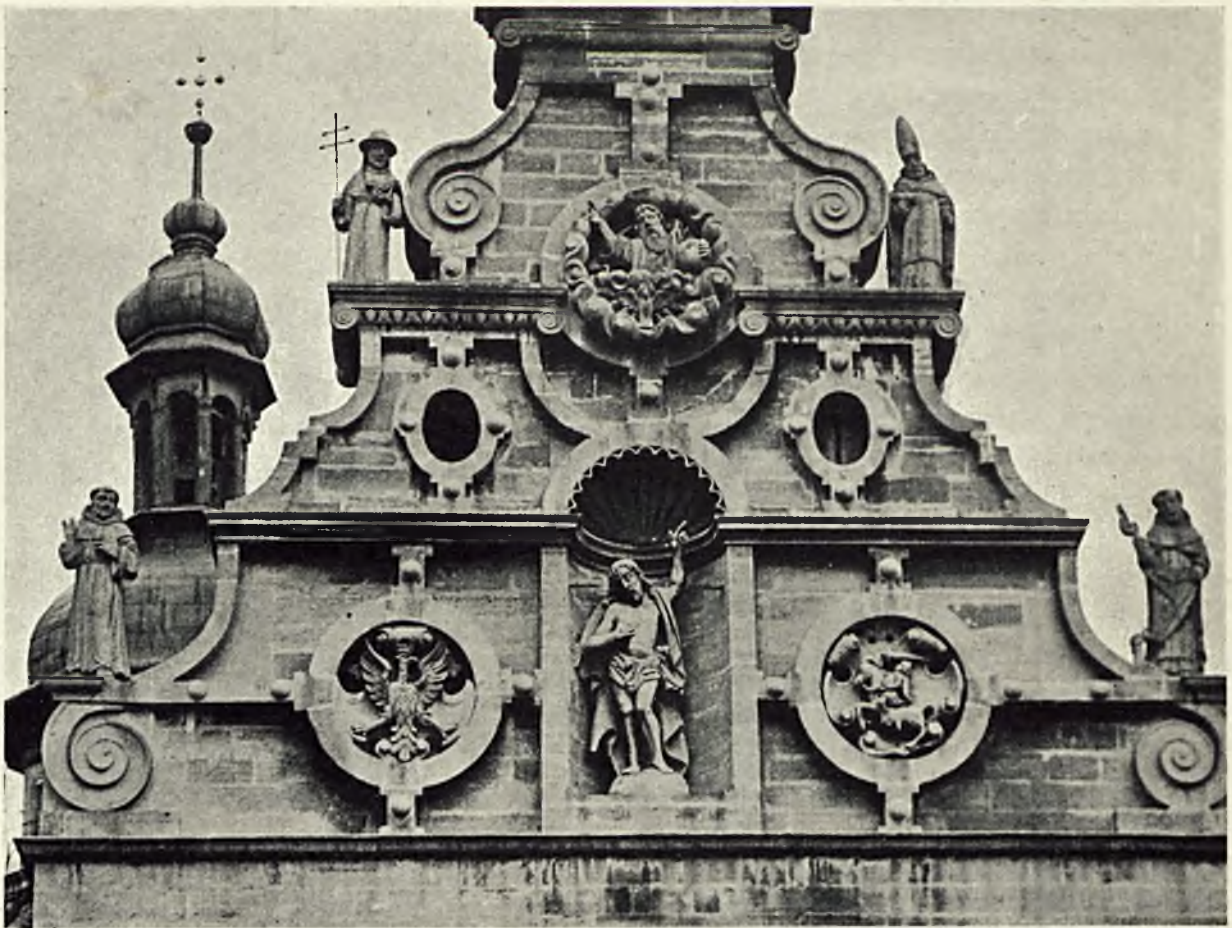


9. Lwów, Wieża dawnego ratusza według rysunku z początku XIX wieku



10. Lwów, Wieża bernardyńska





11. Lwów, Kościół Bernardynów. Szczyt fasady

Musimy przypuścić, że w ostatnim stadium budowy przyłożył ręki do dzieła trzeci jeszcze architekt, i to nie włoskiego pochodzenia, dostarczając planu fasady zgoła odmiennej stylem od dawniejszej koncepcji Pawła Rzymianina, podówczas już nie żyjącego.

Kiedy szukamy przypuszczalnego projektodawcy szczytowej części fasady kościoła wśród ówczesnych lwowskich architektów, oczywiście, nie włoskiego pochodzenia i nie zapatrzonych we wzory włoskiej architektury, to myśl zatrzymuje się na nazwisku Andrzeja Bemera, rodem z Wrocławia, który osiadłszy we Lwowie przyjął w r. 1592 prawo miejskie<sup>1</sup> i znany był zarówno jako budowniczy jak i rzeźbiarz. Jemu to powierzył doktor Marcin Kampian budowę wieży dawnego ratusza lwowskiego<sup>2</sup>.

Wieża ta (ryc. 9), zawalona w r. 1826, i wieża kościoła Bernardynów (ryc. 10) wykazują te same cechy architektury. Stwierdza to porównanie ich obu na podstawie stosunkowo dokładnego rysunku wieży ratuszowej z początków XIX w., który zawdzięczamy Jerzemu Głogowskiemu, urzędnikowi galicyjskiego Urzędu Budowlanego<sup>3</sup>. Zdaje się nie ulegać wątpli-

<sup>1</sup> Arch. m. Lwowa, Liber Electionum, fasc. 1079. W. Łoziński, Sztuka lwowska w XVI i XVII w., wyd. 2, Lwów 1901, s. 94.

<sup>2</sup> Arch. m. Lwowa, Consul. t. 6, p. 610.

<sup>3</sup> Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Bibl. im. Gwałberta Pawlikowskiego, Teki 25 nr. 4141.





12. Lwów, Kościół Bernardynów. Rzeźby na fasadzie

wości, że twórcą obu tych wież lwowskich był ten sam budowniczy w osobie Andrzeja Bemera. Stwierdzenie współpracy Bemera w dziele budowy wieży bernardyńskiej naprowadza nas na dalsze przypuszczenie, że nie ograniczyła się ona do tego tylko i że Bemer był architektem a zarazem i rzeźbiarzem górnej, szczytowej części fasady kościoła. Przeważający plastyczny jej charakter (ryc. 11) wskazuje również na autorstwo tego mistrza, z którego warsztatu wyjść również mogły wykonane w piaskowcu rzeźby kamienne, zdobiące fasadę kościoła (ryc. 12, 13). Nie mamy wprawdzie konkretnych dowodów, które by przypuszczenie to potwierdzały w zapiskach archiwalnych, jednakże wiele zdaje się za tym przemawiać.

Bemer, jako następca Pawła Rzymianina i Ambrożego Przychylnego, miał za zadanie uświetnienie fasady kościoła, która zdaniem konwentu i ogółu mieszkańców Lwowa wypadła zbyt skromnie. Szło o jej rozbudowanie w górę, o podwyższenie elewacji i ozdobienie sylwety kościoła. Nie oglądał się zatem Bemer na dolne kondygnacje fasady, poczęte z innego ducha, wykonane według zakrojonego skromniej planu Pawła Rzymianina, lecz zaprojektował samoistnie szczyt w duchu sztuki północnej. Oparł się przy tym na wzorach niderlandzko-niemieckich. Tworzył w stylu, który opanował był wówczas także budownictwo miast dolnego Śląska. Tak pojęta górna część fasady kościoła Bernardynów zasługuje na uznanie sama dla siebie, jakkolwiek, oceniając rzecz ze stanowiska całości, cięży ona i przyniata fasadę w jej dolnej części, nikłej w stosunku do zbyt rozbudowanego szczytu (ryc. 6).

Planom lub wpływom Bemera musimy też przypisać wykonany w tym samym duchu sztuki północnej szczyt tylnej części kościoła bernardyńskiego, nad miejscem, w którym główny korpus kościelny łączy się z apsydą, oraz fasadę północno-wschodniego skrzydła klasztoru bernardyńskiego (ryc. 8).



W pracach tych należy przyznać Bemerowi sporo zmysłu dekoracyjnego. Oprócz architekta uznać w nim musimy plastyka-dekoratora. W skromniej pomyślanej dekoracji architektonicznej skrzydła klasztornego zdobi on sylwetę szczytu wolutami i obeliskami. Na szczycie głównej fasady kościoła obeliski zastąpione są kamiennymi rzeźbami figuralnymi, przedstawiającymi postacie świętych franciszkańskich. W podobny sposób udekorowano też przyparte do ścian nawy głównej, nad nawami bocznymi wznoszące się przypory z podwójnymi wolutami. Frontowa ściana szczytowa, podzielona gzymsami na trzy kondygnacje, zdobna jest w charakterystyczny dla sztuki północnej ornament listwowy i nitowy (Beschlagwerk), prócz tego w rzeźby figuralne i herby w okrągłych wykrojach listwowych. Ornament zyskuje w szczycie kościoła Bernardynów przewagę nad elementami architektonicznymi, w przeciwieństwie do południowej fasady bocznej, pojętej przez Pawła Rzymianina w duchu włoskiej architektury.

Zastanowienia wymaga wreszcie ustosunkowanie nowego gmachu kościoła do budynku klasztornego (ryc. 8). Klasztor dawny położony był po przeciwnej niż dzisiejszy stronie kościoła. Znajdował się po stronie południowej i trwał do czasu ukończenia budowy świątyni<sup>1</sup>. Ślad jego komunikacji z kościołem istnieje jeszcze w zamurowanej dziś wewnątrz widocznej na zewnętrznej ścianie prawej nawy bocznej (fig. 7). Budowa nowego klasztoru rozpoczęta



15. Lwów. Kościół Bernardynów. Fragment dekoracji fasady

została po ukończeniu kościoła, około roku 1620. Jako autorów planów budynku klasztornego wymienia Józefowicz trzech wojskowych „geometrów“, którzy, przez miasto w tym celu wyznaczeni, mieli dostosować plany budowy do celów obronności miasta. Klasztor łącznie z kościołem jako „propugnaculum urbis“ stanowić miał oparcie przeciw nieprzyjacielowi na wypadek oblężenia Lwowa<sup>2</sup>. Czy ingerencja inżynierów wojskowych sięgać miała tak daleko, by któremuś z nich trzeba było przypisać opracowanie planów samego klasztoru, w to należy wątpić. Prawdopodobnie ograniczyli się oni do ścisłego wyznaczenia miejsca pod klasztor i opracowania planów jego murów obronnych tudzież

<sup>1</sup> Rkp. Ossol. 147, p. 169.

<sup>2</sup> Ibid. „...Magistratus civitatis curam seriam adhibuit, ad geometras tres bellicos Sigismundi ad delineandam ichnographiam seu plantam futuri coenobii (non solum pro habitaculo religiosorum sed etiam pro praesidio urbis erigendi) suismet sumptibus convocavit. Nec deerat vaster [sic!] locus mappae ichnographicae cuiusvis capatior, vallis et moenibus fimbriatis iuxta artem bellicam accomodus, quem civitas pro sua securitate cessit libenter“.



baszt. Kto kreślił plany klasztoru i prowadził jego budowę, nie wiemy. Klasztor na ogół nie ma wybitniejszych cech stylowych.

Wnętrze kościoła po wykończeniu go około r. 1630 (data konsekracji) czyniło inne wrażenie aniżeli dzisiejsze, powstałe w pierwszej połowie XVIII w. Dawny ołtarz główny, fundowany w r. 1619 przez piekarza lwowskiego, Pawła Luśnię, mieścił w sobie obraz NPMarii z Dzieciąciem na ręku, otoczonej obłokami. Rzeźbione posągi św. Antoniego Padewskiego i św. Bernarda stały po obu stronach obrazu, poniżej zaś znajdowała się postać bł. Jana z Dukli „ad instar orantis”. Jeszcze wyżej zawieszony był krucyfiks, obok ołtarza stały kandelabry we formie dwóch rzeźbionych aniołów. Po prawej stronie prezbiterium wznosił się grobowiec z czerwonego marmuru, wykonany w r. 1608 a zawierający relikwie bł. Jana z Dukli, przeniesione z pierwotnego, zburzonego kościoła drewnianego (ryc. 14). Na przeciwnej ścianie prezbiterium wisiał obraz MBoskiej „ritu graeco depicta”, cały pokryty wolami<sup>1</sup>.



14. Lwów. Kościół Bernardynów. Pomnik grobowy bł. Jana z Dukli

Jak można wnosić z dawnych opisów i wzmianek kronikarskich, sklepienie nawy głównej ozdobione było „al stucco”; w stiukowych medalionach zaś lub wolnych od rzeźbiarskiej dekoracji polach znajdowały się malowidła. Rzeźby w stiuku stanowiły zapewne stylową analogię z zachowanymi dotąd, w wycinkach arkadowych nawy głównej umieszczonymi, postaciami symbolicznymi i świętymi (ryc. 16, 17). Kronikarz konwentu przekazuje nam przy tym wiadomość, że przez całą długość chóru i nawy głównej, wzdłuż i w szerz, wisiały niezliczone chorągwie i proporce pochowanych w podziemiach kościoła rycerzy i szlachty.

Z licznych epitafiów a nawet figuralnych rzeźb nagrobkowych, ustawionych przy ścianach, nie zachowało się po dziś nic. Wszystko zmiotło przeobrażenie wnętrza kościoła przez gwardiana Wdziękońskiego w latach 1738—1740, jak np. między innymi posąg nagrobkowy

<sup>1</sup> Arch. konw. Bernardynów we Lwowie, rkp.: Kronika O. Bernarda Kaliskiego z r. 1647.





15. Lwów. Kościół Bernardynów. Wnętrze, widok ku wejściu

arkadowych po obu stronach nawy głównej. Wszystko inne miało zniknąć na zawsze.

Zupełnego przeobrażenia doznało bowiem wnętrze kościoła w pierwszej połowie XVIII stulecia. Może technący już dla ludzi XVIII w. duchem staroświecczyny dotychczasowy wygląd nie odpowiadał poczuciu stylu i upodobaniom czasów późnego baroku. Reformatorem wnętrza kościoła w nowym stylu (ryc. 19) był kustosz i gwardian konwentu, Jan Kapistran Wdziękoński<sup>1</sup>.

Zaczął się od ustawienia naprzód trzech ołtarzy, głównego, bł. Jana z Dukli, i dwóch mniejszych, NPMarii i św. Antoniego. O ich ustawienie zawarł O. Wdziękoński w dniu 16 czerwca 1736 umowę z Tomaszem Hudderem lub Hadderem, snyczerem, i Konradem

<sup>1</sup> Bibl. Uniwers. we Lwowie, rkp. 85, III, k. 8.

<sup>2</sup> Arch. konw. Bernardynów we Lwowie, rkp.: Kronika Cypriana Damirskiego z r. 1651, k. 49: „Paulus Bidgostianus zm. 1644 mając lat 38 in religione suam artem exercens, multas armarias, stallas per conventus Provinciae extruxit, ac etiam ut religiosissime vixit, ita et finivit Leopoli“.

<sup>3</sup> Ibid. k. 63 „Fr. Paulus laicus faber... quidquid ferri fabrica conventus leopoliensis nobilis continet, totum per manus eius... transit“.

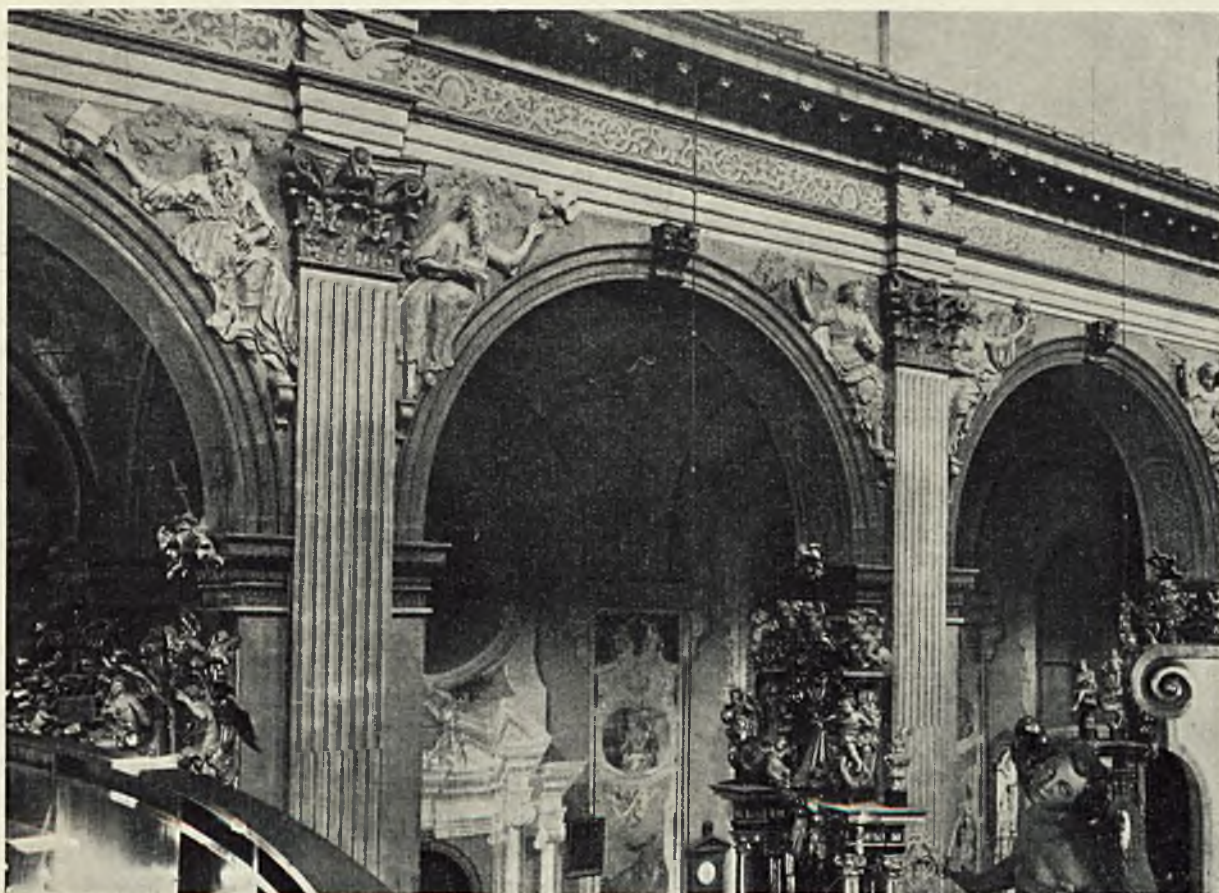
<sup>4</sup> Arch. Kapituły gr. kat. w Przemyślu, rkp.: Acta celeberrimi primarii conventus Leopoliensis ad S. Andream Apostolum... anno 1735 die XV Octobris... per P. F. Joannem Capistranum Kwolek inchoata.

d-ra medycyny Filipa Saldevilli, Hiszpana żyjącego we Lwowie z końcem XVI w., który w r. 1632 przeniesiono „in angulo ecclesiae versus meridiem ante altare D. Michaelis“<sup>1</sup>.

Wreszcie stalle w chórze za ołtarzem wielkim (ryc. 18), zachowane po dziś, wykonał w latach 1640—1644 brat zakonny Paweł z Bydgoszczy<sup>2</sup>. Inny brat zakonny, Paweł z Sącza, zmarły w r. 1647, był autorem wszelkich ozdobnych utworów żelaznych w kościele i klasztorze<sup>3</sup>.

Pełne pamiątek i dzieł sztuki XVII w. wnętrze kościoła nie miało się ostać. Jedyne niemal, co dziś z nich pozostało, to przeniesiona płyta grobowca bł. Jana z Dukli z r. 1608, znajdująca się obecnie pod ołtarzem w chórze zakonnym, dalej wspaniałe stalle w chórze, obraz symboliczny z apoteozą bł. Jana z Dukli w prezbiterium i rzeźby stiukowe w wycinkach





16. Lwów, Kościół Bernardynów. Widok wnętrza z chóru muzycznego ku lewej nawie bocznej

Kotschenreiterem (Kotschenreuterem) „sztuk magistrem“, jak mówi umowa. Mistrz Konrad był też autorem projektu architektonicznej struktury ołtarza oraz rysunku ram obrazu, który, widoczny w perspektywie ponad cyborium wielkiego ołtarza, stanowić miał z nim niejako jedną całość. Do Kotschenreitera należało wykonanie ołtarza, podczas kiedy zadaniem Huddera było sporządzenie wszelkich do niego ornamentów i rzeźb figuralnych w drzewie.

Tomasz Hudder<sup>1</sup> był snyczerzem zamieszkałym w Jarosławiu i tam też wykonywał powierzoną sobie robotę, według ogólnego „abrysu“ Kotschenreitera, który, we Lwowie w samym klasztorze osiadłszy, pracował przez dwa lata nad strukturą trzech ołtarzy. Po nich miała przyjść kolej na trzy dalsze, św. Krzyża, św. Jana Kapistrana i św. Piotra z Alcantary, o których wykonanie zawarto z tymi samymi mistrzami umowę 6 września 1737. Trzeci z rzędu kontrakt, z 6 października 1739, dotyczył ołtarzy św. Michała i św. Anny; do tego ostatniego strukturę wykonał Kotschenreiter; ołtarz św. Michała „przeformowano“ z dawniejszego, zaś do ołtarzy św. Michała i św. Anny wstawiono dawne figury, widocznie niezbyt jeszcze starej daty, tak że mogły zgodzić się z nową architekturą ołtarzową. Ołtarz P. Jezusa Ukrzyżowanego zakupiono gotowy w Jarosławiu. Zaciekawia nas na ogół ówczesna rola Jarosławia, skąd przybywali do Lwowa artyści, lub skąd przywożono gotowe ołtarze. Ten

<sup>1</sup> Z. Hornung. Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka (Ziemia Czerwieńska, R. III (1937), zesz. 1), T. Mańkowski, Lwowska rzeźba rokokowa, Lwów 1937, s. 155.





17. Lwów, Kościół Bernardynów. Rzeźba stiukowa nad arkadami nawy głównej

tarzach św. Jana Kapistrana i św. Piotra z Alcantary był malarz zakonny, O. Benedykt Mazurkiewicz. Lecz długoletni kustosz i gwardian lwowskiego konwentu, O. Wdziękoński, nie poprzestał na samym wyposażeniu kościoła w nowe ołtarze. Równocześnie ozdobione zostały sklepienia i ściany malowidłami al fresco, naprzód w r. 1738 w chórze przez O. Mazurkiewicza, potem, w r. 1740, w nawie głównej (ryc. 19). O. Mazurkiewicz projektował całość malarskiej dekoracji i on też zazwyczaj sam był autorem scen figuralnych. Pomocni mu byli malarze świeccy: Bartnicki, Sroczyński i Woliński, wykonawcy dekoracji architektonicznych i ornamentalnych al fresco. W r. 1742 malował osobno zakrystię i skarbiec Sebastian Eckstein, rodem z Berna, syn Franciszka Ecksteina, przybyłego do Lwowa około r. 1740 dla dekoracji kościoła Jezuitów.

Działalność ks. Wdziękońskiego nad nowym wyposażeniem wnętrza kościoła zakończyło położenie nowej kamienniej podłogi, wstawienie ławek i konfesjonałów. W latach 1733—1734 stanęła też osobno zbudowana nowa dzwonnica. Złocenie ołtarzy ukończono w r. 1746.

Wyposażenie wnętrza kościoła w dzisiejszym jego stanie jest na ogół dziełem pierwszej połowy XVIII w. Odbija ono od architektury kościoła o wiele wcześniejszej. Boczna fasada

sam Tomasz Hudder ozdobił również figuralnymi rzeźbami kaplicę Wiśniowieckich w katedrze lwowskiej. Wszystkie jego prace noszą cechy późnego, północnoniemieckiego baroku. Musiał też Hudder przybyć do Jarosławia z północnych Niemiec, jak na to wskazuje zarówno brzmienie i pisownia jego nazwiska, jak i styl dzieł jego dłuta.

W r. 1737 wykonano jeszcze ołtarze Trzech Króli i św. Andrzeja, tak że wszystkie nowo wystawione ołtarze zmieniły w końcu styl wnętrza kościoła.

W ołtarzach tych zawieszono częściowo dawne obrazy, częściowo postarano się o nowe. Autorem obrazów w ołtarzach



kościół od zewnątrz tchnie jeszcze duchem włoskiego renesansu, frontowa i tylna — wczesnym barokiem północnym, urządzenie wnętrza znamionuje schyłek baroku, a częściowo już rokoko (ryc. 20).

Krytyka wypowiedziana w r. 1621 przez króla Zygmunta III<sup>1</sup> o brakach estetycznych fasady kościoła zachowuje po dzisiaj swe znaczenie. Król zarzucił niskość apsydy w stosunku do wyniosłości głównego korpusu kościoła oraz brak harmonii w ukształtowaniu fasady. Jakże były przyczyny tych błędów, wyjaśniło nam przedstawienie przebiegu dziejów budowy. Także stworzonemu przez O. Wdziękońskiego w XVIII w. wnętrzu kościoła można by wiele zarzucić. Poziom artystyczny jego dekoracji nie jest na ogół wysoki, dużo Huddera, wykonawcy figur świętych, nie było mistrzowskie, złocenia są może nawet przesadne, lecz przejawia się w nich barokowa dążność do olśnienia widza. Wszystko razem stanowi w każdym razie stylową całość, której naruszyć nie wolno, a która przedstawia typ dekoracji kościelnej czasów schyłku baroku, o odcieniu północno-niemieckim tego stylu.

Mimo wszystkie braki, kościół w swej całości nie jest nieharmonijny. Ornament jego szczytowej fasady, o giętych liniach i sterzących po bokach jakby obeliski kamiennych posągach świętych zakonu franciszkańskiego, rysuje się dobitnie na tle nieba wraz ze sterzącym powyżej zarysem hełmu wieży kościelnej. Cały kompleks architektoniczny, jaki tworzy kościół bernardyński wraz z klasztorem, otoczony od strony południowej, wschodniej i północnej do dzisiaj dawnym murem, stanowi całość niezwykle malowniczą. Nie zasłużyli się pięknu Lwowa ci, którzy w XIX w. spowodowali obudowanie go z dwóch stron kamienicami i zasłonili mury klasztorne oraz widok na kościół i klasztor od strony placów Halickiego, Bernardyńskiego i Bandurskiego. Jest niezbędnym wymogiem przyszłości, by naprawiono błąd czasów, w których tego dokonano.

W dziejach sztuki lwowskiej kościół bernardyński stanowi ważną pozycję. Różne epoki i różne style złożyły się na jego całość. Prawie jeszcze gotycki rzut poziomy, renesansowa, włoska elewacja murów, na pół-



18. Lwów, Kościół Bernardynów. Stalle (fragment) w chórze zakonnym za ołtarzem głównym

<sup>1</sup> Rkp. Ossol. 147, p. 169.





19. Lwów, Kościół Bernardynów. Fresk na sklepieniu nawy środkowej





20. Lwów, Kościół Bernardynów. Widok wnętrza z chóru w kierunku prezbiterium

nocnych wzorach oparte szczyty fasad i ich dekoracja. Ona to sprawia, że ogólne wrażenie jakie kościół ten wywiera mówi przede wszystkim o wpływach sztuki północnej, które wychodząc z Niderlandów w tym wypadku drogą na Wrocław zawędrowały do Lwowa, łącząc się i mieszając z elementami architektury pochodzenia włoskiego.

Paweł Rzymianin, Ambroży Przychylny i Andrzej Bemmer to nazwiska, które łączą się z dziejami powstania kościoła tego i jego architektury. Poza imionami zakonnych braci Pawła z Bydgoszczy i Pawła z Nowego Sącza w XVII w., oraz Tomasza Huddera i Konrada Kotschenreitera, twórców ołtarzy, i znów zakonnika O. Benedykta Mazurkiewicza i jego świeckich pomocników w w. XVIII, nie znamy nazwisk wielu artystów, którzy musieli współdziałać w ozdobieniu i wyposażeniu wnętrza kościoła. Znajdują się w nim dzieła tak interesujące, jak stiukowe rzeźby w wycinkach nad arkadami nawy głównej, jak pomnik grobowy bł. Jana z Dukli, jak obraz z alegoryczną apoteozą tego błogosławionego itd. Odkrycie imion ich twórców nie byłoby bez znaczenia dla dziejów sztuki w Polsce.



## RÉSUMÉ

## L'ÉGLISE DES BERNARDINS À LÉOPOL (LWÓW)

L'église des Bernardins, l'une des plus grandes de Lwów, construite de 1600 à 1630, n'est pas d'architecture uniforme. Son plan reflète les traditions du Moyen âge, observées dans l'architecture monastique jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 5). On le doit peut être à l'influence du p. Benoît Avellides, proviseur, désigné par les moines, d'après le chroniqueur Zimorowicz, à tracer „ideam futuri aedificii“. Les murs de l'église furent élevés par un architecte d'origine italienne Paolo Dominici, appelé à Lwów „Le Romain“. C'est surtout la façade latérale (fig. 2, 5, 7), qui a conservé non seulement les traits particuliers à l'époque de la Renaissance, mais aussi les signes caractéristiques de Paolo „Le Romain“ qu'on rencontre dans toutes ses oeuvres. Au cours de la construction, le projet ne put être réalisé par suite de l'inégalité du terrain, qui exigeait une modification du plan primitif: l'abside, qui devait être aussi haute que les collatéraux, aurait été trop petite et trop basse. On l'agrandit donc; l'élévation du plancher dans le presbytère et les réfractions de la ligne des moulures (fig. 5, 7), aux points où les bas-côtés touchent à l'abside, en sont les traces évidentes. Le plan primordial de la façade subit aussi quelques changements. Comme au cours de sa construction il eut des divergences de goût et de style, les contemporains la trouvèrent peu décorative. Aux deux premiers architectes italiens, Paul „Le Romain“ et Ambroise appelé „Przychylny“ (Le Bienveillant) succéda Andreas Bemer, un architecte silésien, originaire de Breslau, qui conduisit les travaux, en apportant les éléments de l'architecture nordique, remarquables surtout par l'extension pittoresque des pignons (fig. 1, 2, 6, 11). Ils sont ornés de lignes courbes et de statues en pierre (fig. 11, 12, 13), que nous retrouvons aussi sur la façade latérale.

Ces statues, qui représentent des saints de l'ordre de St. François proviennent vraisemblablement, ainsi que toutes les décorations plastiques des façades, de l'atelier de Bemer, qui était également sculpteur. Il est aussi l'auteur de la tour de l'église (fig. 10), rapprochée par sa forme à la tour de l'ancien Hôtel de ville de Lwów (fig. 9), qui était son oeuvre.

Quant à l'aménagement de l'intérieur, fini pour la consécration de l'église en 1630, il fut tout à fait autre, qu'il ne l'est actuellement. Il n'est resté des temps jadis que les figures en stuc au-dessus des arcades de la nef principale (fig. 16, 17), le tombeau du bienheureux Jean de Dukla, érigé en 1608, qui se trouve maintenant au pieds de l'autel dans le choeur des moines (fig. 14), ainsi que les stalles sculptées dans le même choeur, oeuvre du frère Paul de Bydgoszcz, exécutées vers 1640/44 (fig. 18). Tout le reste, les sculptures sépulcrales y compris, fut enlevé pendant la reconstruction de l'intérieur de l'église, qui eut lieu entre 1738 et 1740. C'est de cette époque que datent les autels (fig. 20) que nous voyons aujourd'hui, construits par Conrad Kotschenreiter de Jarosław et les sculptures figurales de Thomas Hudder, originaire de l'Allemagne du Nord.

Les voûtes de la nef et du choeur furent ornées de fresques (fig. 19) par un des moines Benoît Mazurkiewicz (1738-1740), aidé des peintres séculiers Bartnicki, Sroczyński et Woliński.

Dans ces conditions, l'intérieur contraste vivement avec l'ancienne architecture de l'église, dont la façade latérale porte l'emprunte de la Renaissance italienne, la façade principale et celle de l'arrière-corps de l'église remontent aux commencements du baroque nordique, tandis que l'intérieur rappelle le baroque à son déclin et même le rococo.

Malgré ses divergences, l'église dans son ensemble n'est pas disharmonique. Les seuls défauts esthétiques sont les suivants: le choeur est trop bas en proportion avec la hauteur de la nef et la disproportion de la façade principale, dont la partie inférieure est écrasée, dirait-on, de son pignon élevé; enfin son portail est trop bas et étroit. Les mêmes objections, qu'il nous est impossible de nier, ont été faites par Sigismond III, roi de Pologne, lors de son séjour à Lwów en 1621.



## MISCELLANEA

### RYSunEK DOMENICA CAMPAGNOLI W MUZEUM IM. LUBOMIRSKICH WE LWOWIE

W zbiorze graficznym Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie znajdują się 2 rysunki, Inw. No. 3777 i No. 3778, włączone do tek pod imieniem Tycjana. Żaden z nich nie jest własnoręcznym dziełem mistrza z Cadore, obydwie stoją jednak w najbliższym związku z jego sztuką; ponadto są ważne i ciekawe jako charakterystyczne przykłady oddziaływania pejzażu tycjanowskiego na współczesną sztukę włoską.

Rozpatrzmy bliżej rysunek No. 3777. Rysunek ten 158×232 mm, na żeberkowym papierze, jest wykonany piórem i sepią (ryc. 1). Należy on do niezwykle obfitej grupy pejzażowych rysunków wene-



1. Domenico Campagnola, Krajobraz z wioską. Lwów, Muzeum im. Lubomirskich

kich, tradycyjnie przypisywanych Tycjanowi. Jak zobaczymy, tradycja ta uzasadniona jest w tym sensie, że rysunki tej kategorii są jakby popularyzacją motywów pejzażowych Tycjana i że powstały w zasięgu bezpośredniego promieniowania jego sztuki.

Porównując lwowski rysunek z analogicznymi pracami innych zbiorów, dochodzimy do wniosku, że należy on do szeregu dzieł Domenica Campagnoli, malarza z Padwy, którego rysunki i ryciny napotykamy często w większych zbiorach graficznych.

O artyście tym, pomimo istnienia wielkiej ilości dzieł jego pewnych lub przypisywanych mu, niewiele tylko, jak dotychczas, możemy pozytywnego powiedzieć. Nowsze studia archiwalne, niestety, jeszcze nie ogłoszone drukiem<sup>1</sup>, rzekomo ustaliły datę jego narodzin na rok około 1500. Wiemy, że żył i pra-

<sup>1</sup> Por. G. Fiocco w *Bollettino d'Arte* 1926/27, p. 317 i A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* t. IX, III, p. 507.



cował w Padwie i uczył się u rytownika Giulia Campagnoli, którego był krewniakiem, czy którego też przybrał nazwisko. Dzieła jego rozpadają się na trzy grupy, mające, na pierwszy rzut oka, mało tylko wspólnych cech.

1. Grafika wczesnego okresu, do 1517/18 r. Posiadamy serię miedziorytów z podpisem „Domenico Campagnola“ i datami: 1517 (trzydzieści) i 1518 (jeden)<sup>1</sup>. Jeśli data urodzin artysty, ok. 1500, jest ścisła, to mamy tu do czynienia z bardzo wczesnymi jego dziełami. Nie jest bynajmniej rzeczą pewną, czy Domenico sam rytował swoje kompozycje, jak się to często twierdzi; przeciwnie, skrupulatne zestawienie tych rycin i porównanie ich z rysunkami wykazuje, że wykonali je rozmaici rytownicy. To samo tyczy się kilku drzeworytów podpisanych i datowanych 1517 r. Możemy też stwierdzić, że ryciny te kompozycyjnie nie należą do jednego okresu twórczości i że zostały one zmodyfikowane, a czasami nieomal że zniekształcone przez rytowników. Wszystko to zdaje się przemawiać za hipotezą, że w 1517/18 r. Campagnola skorzystał z jakiejś bliżej nam nieznannej (materialnej?) okazji, żeby wydać w druku swoje utwory. W tym celu zebrał wszystko, co w ciągu kilku lat nagromadziło się w jego tekach, wybrał rysunki najbardziej przydatne, niezależnie od czasu ich powstania, i oddał w ręce wydawcy. Wczesna data — r. 1517 — zwraca na siebie uwagę; artysta liczył wówczas 17—18 lat; jednakże nie jest to, jak na owe czasy, zjawisko wyjątkowe. Dość przypomnieć, że jego nauczyciel (i krewny?), Giulio Campagnola, zasłynął nie tylko ze swej sztuki, ale i z wykształcenia, już w wieku dziesięciu lat.

2. Malarstwo. Nieliczne obrazy i freski Domenica Campagnoli zachowały się w Padwie. Wiadomości o tym, że w 1511 r. współpracował on jakoby z Tycjanem przy freskach mistrza w Scuola del Santo, są niepewne i mało prawdopodobne<sup>2</sup>. Natomiast w tejże Scuola del Santo znajdujemy fresk Campagnoli nad ołtarzem „Św. Franciszek i św. Antoni z grupą aniołków nad nimi“ i „Wskrzeszenie dziecka przez św. Antoniego“<sup>3</sup>. Pomijając kilka innych malowideł, z większą lub mniejszą pewnością przypisywanych naszemu artyście, zaznaczmy, że Museo Civico w Padwie posiada jego dwie duże kompozycje z Matką Boską i czterema św. patronami Padwy, datowane r. 1562. Brandolese<sup>4</sup> wspomina o obrazie, na którym widział datę 1581. Byłaby to wskazówka, że Campagnola żył bardzo długo i że przeżył Tycjana.

Zarówno te malowidła Domenica, jak i wczesna grafika, mało mają wspólnego z jego grafiką pejzażową, która nas obchodzi w pierwszej linii.

3. Grafika krajobrazowa. Jest ona reprezentowana licznymi rysunkami i kilku drzeworytami. Ponieważ większość licznych weneckich rysunków pejzażowych, przechowywanych w rozmaitych zbiorach, bywała dawniej uważana za dzieła Tycjana, a dopiero badania Morelli'ego<sup>5</sup> przechyliły kwestię autorstwa na rzecz Campagnoli, należy wbrew znanym hojnym starym i nowym atrybucjom, powrócić do punktu wyjścia, czyli do kilku sygnowanych rysunków i drzeworytów pejzażowych.

Sygnowanych rysunków tej kategorii mamy cztery: 1. Stygmatyzacja św. Franciszka, w Weimarze (Hadeln, Zeichnungen des Tizian, Berlin 1924, pl. 41); 2. Pejzaż z dwoma chłopcami, British Museum (ibid. pl. 42); 3. Pejzaż z grupą jeźdźców, tamże (Inv. 1848—11—25—10) i 4. Pejzaż z rybakiem w zbiorze ks. Liechtensteina we Wiedniu (Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen der Albertina, No. 955). Drzeworyty pejzażowe z podpisem Dom. Campagnoli są trzy: 1. Św. Jan Chrzciciel na puszcy, podp. D. C. i Nich<sup>o</sup> BVT (= Nic. Boldrini), (Gallichon 8); 2. Św. Hieronim z dwoma lwami, podp. Dominicus, (Gal. 11) i 3. Pejzaż z wędrowcami, podp. DNICS (Gal. 13).

Jak już zaznaczyliśmy, związek pomiędzy utworami pierwszych dwóch kategorii produkcji artystycznej Campagnoli jest o tyle luźny, że na pierwszy rzut oka można powątpiewać o tym, czy rzeczywiście mogą one być dziełami jednego i tego samego artysty. Dopiero wspomniane wyżej sygnowane rysunki, a zwłaszcza, jeśli do nich dodamy już nie sygnowane, ale takie, które posłużyły jako studia przygotowawcze do rycin pierwszej grupy, dają klucz do zrozumienia tej zagadkowej osobistości artystycznej.

<sup>1</sup> E. Gallichon, Giulio et Domenico Campagnola (Gazette des Beaux-Arts XVII, 1864, p. 456 i nast. 536 i nast.).

<sup>2</sup> D. v. Hadeln (Thieme-Becker, Künstlerlexikon, V, 449).

<sup>3</sup> Repr. Venturi, op. cit., p. 504—505, jako „anonimo pittore“.

<sup>4</sup> Brandolese, Pitture etc. ...di Padova, In Padova 1795, p. 67.

<sup>5</sup> J. Lermolieff (Morelli), Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1819, s. 372 i nast.



Mamy więc w École des Beaux-Arts w Paryżu rysunek tzw. „Zuzanny“. Został on przypisany Tycjanowi przez P. Lavallée (*Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 273—275) i przez L. Fröhlich-Bum (*Jahrb. d. Kunstl. Samml. in Wien*, N. F. II, 1928, p. 196—198) na tej zasadzie, że wśród figuralnych szkiców strony odwrotnej znajduje się rzekomo szkic do św. Jana Chrzciciela tegoż artysty w Akademii Weneckiej. W rzeczywistości szkic ten wykazuje oddalone tylko podobieństwo do kompozycji znacznie późniejszego (z r. ok. 1540!) obrazu tycjanowskiego; natomiast znajdujące się obok trzy szkice klęczącej postaci kobiecej są studiami do „Ścięcia św. Katarzyny“ (Gal. 10), ryciny podpisanej przez D. Campagnolę i datowanej 1517 r.<sup>1</sup> Rysunek ten nie tylko pozwala stworzyć sobie pojęcie o oryginalnym stylu wczesnego okresu rozwoju D. Campagnoli, nie tylko wykazuje, jak dalece zostały zmodyfikowane a nawet spaczne jego wczesne rysunki przez interpretację niewiadomych rytowników w serii rycin z 1517/18 r., lecz daje też możliwość powiązania w całość wszystkich trzech wyżej wspomnianych a tak różnorodnych grup jego dzieł. Poza tym, na podstawie tego rysunku możemy przypisać naszemu mistrzowi jeszcze kilka innych, które dotychczas uważano za dzieła Tycjana, Giorgiona lub innych współczesnych mistrzów weneckich.

Chociaż dzieła Campagnoli bywały często omawiane i reprodukowane w pracach fachowych, nie mamy dotychczas próby ogólnej charakterystyki jego twórczości. Nie wypełniają tego braku ani rozdział, poświęcony temu artyście w „Storia dell'arte“ Venturi'ego (IX, III, 507), ani — tym mniej — lekko-myślny, arbitralny, mylny w swych przesłankach i fałszywy w wynikach elaborat pani L. Fröhlich-Bum pt. „Die Landschaftszeichnungen des Dom. Campagnola“<sup>2</sup>. Na daleko bardziej solidnych podstawach oparty jest artykuł D. v. Hadelna w słowniku Thieme-Beckera (V, 449) jednakże, wobec wyników nowszych studiów archiwalnych zarówno daty, jak i liczne atrybucje tego artykułu muszą ulec rewizji. Cytowany wyżej artykuł Piooco (ob. przyp. 1 na str. 325) podnosi zależność malarstwa Campagnoli od wpływów bresciańskich (Romanino, Savoldo, Moretto); spostrzeżenie słuszne, jednak nieco przesadzone; co się zaś tyczy rysunków mistrza, to Piooco zbywa go zbyt pośpiesznie tymi słowami: „è il Campagnola, che nei disegni fa la scimmia del Vecellio, il propagatore grafico de suoi paesaggi“.

W związku z publikacją rysunku lwowskiego musimy ograniczyć się do krótkiej charakterystyki rysunków pejzażowych Campagnoli. Czynimy to tym chętniej, że jedynie w tej dziedzinie możemy najłatwiej i najpewniej ustalić styl osobisty tego mistrza. Ani bowiem w rycinach, gdzie ten styl uległ deformacji, ani w dziełach malarskich, źle zachowanych i nie zawsze pewnych, nie odnajdziemy tego, co stanowiło jego istotę i co może wytłumaczyć wielki wpływ Campagnoli na malarstwo pejzażowe czasów późniejszych.

Wymieniliśmy wyżej cztery rysunki podpisane imieniem mistrza. Należą one do wczesnej epoki jego twórczości i stoją w najbliższym pokrewieństwie z dwoma rysunkami, już nie podpisanymi, ale co do których autorstwo Campagnoli jest zapewnione, jako że są one studiami przygotowawczymi do jego miedziorytów. Są to: już omówione przez nas „Zuzanna“ w École des Beaux-Arts w Paryżu i „Siedząca Wenus“ w British Museum (repr. Hadeln, *Zeichn. Tizians*, pl. 43), szkic do miedziorytu Gal. 14 z 1517 r. Wszystkie te rysunki, oprócz postaci ludzkich zawierają także i krajobrazy, które niekiedy stają się właściwym tematem utworu. Stylistycznie należą one do zasięgu wczesnych pejzażów Tycjana. Motywy młodych drzew o powiewnym listowiu, bujne knieje okalające zalane słońcem łąki, piętrzące się wzgórza i nierówności falistego terenu na pierwszym planie, charakterystyczne dla włoskiego Tyrolu zabudowania drewniane z wysokimi dachami — wszystko to należy do motywów pejzażowych, które Tycjan, poczynając od najwcześniejszych swoich dzieł, wprowadził do malarstwa weneckiego. Od samego początku możemy też stwierdzić zasadniczą różnicę, jaka istnieje między ujęciem Tycjana i Campagnoli: w rysun-

<sup>1</sup> P. Lavallée, którego uwagę zwróciliśmy na ten fakt, zgodził się z naszą argumentacją i cofnąwszy swą dawniejszą atrybucję rysunku Tycjanowi, umieścić go w katalogu wystawy włoskich rysunków („L'art italien du XV et XVI siècles. Exposition de dessins... de l'École des Beaux-Arts“, Paris 1935, p. 10—11 i IX) jako dzieło Dom. Campagnoli.

<sup>2</sup> *Belvedere VIII*, 1929, p. 258. Inne prace tejże autorki na pokrewne tematy: *Studien zu Handzeichnungen der italienischen Renaissance* (*Jahrb. d. Kunstl. Samml. Wien*, N. F. II, 1928, p. 163); *Die Landschaftszeichnungen Tizians* (*Belvedere*, 1929, p. 71); *Venezianische Landschaftszeichnungen* (*ibid.* 1930, p. 85). Zarówno metody pracy jak i ogłoszone rezultaty są w naszych oczach, tak nieuzasadnione, że wszelka polemika z autorką byłaby stratą czasu. Cytujemy te artykuły jedynie ze względu na wielką ilość ilustracji, które mogą służyć jako materiał porównawczy.



kach tego ostatniego cały wysiłek artysty jest skierowany ku temu, żeby znaleźć ekwiwalent czysto graficzny dla tego, co u Tycjana było wynikiem przestrzenno-kolorystycznej wizji. Campagnola należy do grafików par excellence: styl jego rysunków podąża w kierunku kaligraficznej wytworności i elegancji. Dopiero od chwili, gdy potrafi znaleźć swoistą formułę graficzną, odpowiadającą charakterowi jego „pisma rysunkowego“, dopiero gdy potrafi przetransponować walory przestrzenne, kolorystyczne i luministyczne na kaligraficzny konwencjonalizm swych linii, kresek i zakrętów, czuje się w swoim żywiole i zaczyna swobodnie tworzyć.

Jeśli porównamy rysunek drzew na wczesnych pejzażach Campagnoli z pokrewnymi motywami na wczesnych rysunkach Tycjana (np. „Scena zabójstwa“ w École des Beaux-Arts w Paryżu, lub „Madonna z Dzieciątkiem“ w Luwrze, Hadeln, *Zeichn. Tizians*, pl. 1 i 2), to zobaczymy, że różnica w ujęciu jest olbrzymia: Tycjan nie miał w sobie nic z kaligrafa, nie szło mu ani przez chwilę o wytworną harmonię linii, nie dbał o to, żeby gałęzie i listowie drzewa układały się w przyjemne dla oka zespoły graficzne. W porównaniu do gładkiego i potoczystego stylu rysunkowego Campagnoli styl Tycjana jest gwałtowny, niemal że brutalny. Uderzenia piórem poprzez i na przekór formie plastycznej stwarzają nieoczekiwane akcenty, które nadają całości charakter dynamiczny. Nic podobnego nie znajdujemy w rysunkach Campagnoli: są one delikatnie i ostrożnie wyrysowane płynnym, lekkim, zawsze jednostajnym duktem; mistrzowskie appassionato Tycjana przetwarza się w rytm powolny, jednostajny, obojętny.

W granicach tych możliwości, z góry wyznaczonych sobie, Campagnola osiągał czasami rezultaty zdumiewające; tak np. rysunek „Zuzanny“ z École des Beaux-Arts należy do najpiękniejszych tego rodzaju prac weneckich owego okresu<sup>1</sup>. Inny rysunek, również w École des Beaux-Arts i również pochodzący z wczesnego okresu twórczości Domenica, przedstawiający młodocianego skrzypka, jest szczytem kaligraficznego mistrzostwa i tak doskonały w wykonaniu, że chciano widzieć w nim oryginalny utwór Giorgiona (Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*, pl. 4, jako Giorgione, Kristeller i Fiocco uważają go za dzieło Giulia Campagnoli).

Już w tym wczesnym okresie był Campagnola artystą mało samoistnym; w pejzażu naśladował Tycjana, w postaciach tegoż Tycjana, Giorgiona, Rafaela i Dürera. Z biegiem czasu coraz to bardziej specjalizował się w rysunkach pejzażowych. Wobec wielkiej ilości dochowanych rysunków tej kategorii (a ileż musiało zaginać!) ustępuje na drugi plan jego malarstwo, które, zresztą, i jakościowo nie na wysokim stoi poziomie. Jako malarz nie wzniosł się Campagnola nigdy ponad poziom bardzo przeciętnej siły lokalnej, natomiast jako rysownik-pejzażysta miał odegrać niemałą rolę nie tylko za życia, ale i w czasach późniejszych.

Styl jego rysunków pejzażowych ulega pewnej ewolucji. Technika staje się swobodniejsza, wykonanie szczegółów mniej dbałe; widać, że rysunki te powstawały znacznie szybciej, że szło o powiększoną i przyspieszoną produkcję. Na wstępie tego okresu, którego nie potrafimy ująć w ścisłe daty, chyba tylko powiemy ogólnikowo, że zaczął się ok. r. 1520, stoi rysunek pejzażowy z „dwoma pasterzami“ (w British Museum)<sup>2</sup>. Podajemy go (ryc. 2) jako charakterystyczny przykład stylistycznej ewolucji rysunków pejzażowych Campagnoli. Jeśli zabudowania są jeszcze oddane z precyzją charakteryzującą wcześniejszy okres, to falistość terenu zaczyna już zdradzać pewien rutynny szablon w wyzyskiwaniu dość jednostajnych środków graficznych. Dalszy krok w tym kierunku reprezentuje rysunek lwowski. Z lewej jego strony stoi wysokie samotne drzewo, w delikatnym rysunku swym przypominające wysmukłe i powiewne drzewka wczesnych dzieł. Natomiast grupa drzew z prawej strony, a zwłaszcza kępa krzaków poniżej, zdradza niedbały pośpiech wprawnego rysownika, który zadawała się przybliżonym tylko ujęciem skomplikowanego motywu w komunał graficzny. Jeszcze bardziej rzuca się to w oczy, jeśli zechcemy przedstawić sobie jasno realną konfigurację terenu: ziemia jakby „popłynęła“, nie ma nigdzie rzeczywistego

<sup>1</sup> Wysokie zalety artystyczne tego rysunku nie ukryły się przed okiem krytyki najnowszej, toteż próbowano przypisać go Tycjanowi. Od chwili, gdy przynależność jego do oeuvre'u Campagnoli została udowodniona, zaczęto rysunek ten krytkować.

<sup>2</sup> Rysunek ten, pozostający w najbliższym pokrewieństwie stylistycznym z sygnowanymi rysunkami Campagnoli, uważano dotychczas za charakterystyczne dzieło artysty; ostatnio przypisano go niesłusznie Tycjanowi, por. H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, *Titian-Studien*, (Jahrb. d. Kunst. Samml. X, Wien 1936, p. 170—172).





2. Domenico Campagnola, Krajobraz z dwoma pasterzami. Londyn, British Museum

punktu oparcia, nie ma ani jednego akcentu, któryby zatrzymywał wzrok i dawał tej zjawie pejzażowej chociażby pozór statyczności. Nawet domy i dachy wioski pochyliły się z lekka w prawo, jak gdyby miały powoli spłynąć w dół wraz z topniejącym jak masło wzgórzem, na którym stoją.

Rysunek ten należy do kategorii bardzo licznych późniejszych prac pejzażowych Campagnoli. Najbogatszy ich zbiór posiada Luwr, ale i inne zbiory graficzne (British Museum, Uffizi, Albertina, Berlin) są obficie w nie zaopatrzone. Porównując z nimi rysunek lwowski dochodzimy do wniosku, że chronologicznie należy on do początku tego bardzo płodnego i, prawdopodobnie, długiego okresu twórczości Domenica. Tematy rysunków zmieniają się; większe figury, charakterystyczne dla wczesnych prac (jak np. w rysunku z British Museum), znikają; zjawia się natomiast sztafaż w postaci malutkich figurek w pejzażu (na rysunku lwowskim — dwaj chłopci idący od wsi). Zamiast skromnych motywów kilku chat otoczonych drzewami, pojawiają się skały, strumienie górskie, wodospady, jeziora i romantyczna dekoracja pionowo sterczących i zazębionych szczytów górskich, o charakterystycznych zarysach Dolomitów, dla których Campagnola wynajduje graficzny schemat, wciąż powtarzający się w jego krajobrazach. Z czasem rutyna w wykonaniu coraz bardziej się zwiększa; braki, jakie zaznaczyliśmy już w rysunku lwowskim, wzmagają się stopniowo; coraz to częściej widzimy, że rysunki te były wykonywane naprędce. A jednak już sama ich ilość świadczy o tym, że widocznie znajdowały stałych odbiorców i że musiały zaspokajać jakieś wówczas aktualne zapotrzebowanie.

Zachodzi pytanie, w jakim celu, dla kogo i w imię jakich postulatów estetycznych poświęcił Campagnola tym utworom prawie całą swoją działalność tego późniejszego okresu życia. Już Hadeln (Thieme-Becker, V, 450) słusznie zauważył, że rysunki Campagnoli, prawie bez wyjątku wykonane sepią i piórką, nie były ani szkicami do obrazów, ani studiami z natury, tylko celem same w sobie. „Campagnola ist wohl der erste professionelle Zeichner gewesen“. O tym, że w Wenecji i w Padwie zbierano



rysunki znakomitych malarzy, wiemy z notatek Marcantonio Michiela (Anonimo Morelliano), u którego znajdujemy m. i.: „A Padova. (Anno 1537). In casa de M. Marco da Mantoa Dottore: ...Li paesi in tele grandi aguazzo et li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola“<sup>1</sup>. Jednakże jeśli łatwo nam uwierzyć, że prace tak starannie wykonane, jak np. „Zuzanna“ lub „Skrzypek“ z École des Beaux-Arts, mogły być ozdobą teki najwybredniejszego zbieracza ówczesnego, to trudno zgodzić się z tym, żeby niezliczone i w dodatku niedbale wykonywane rysunki krajobrazowe późniejszego okresu miały szczególne powodzenie u wytrawnych znawców ówczesnych.

Jesteśmy zdania, że służyły one celom dydaktycznym, że były dostępną formą popularyzacji wśród malarzy włoskich i nie-włoskich pejzażu tycjanowskiego, który dla całego malarstwa XVI w. miał znaczenie nie mniejsze niż inwencje figuralnych kompozycji ze szkoły rzymsko-florenckiej. Nie znaczy to bynajmniej, jakoby za każdym rysunkiem krajobrazowym Campagnoli należało doszukiwać się oryginalnej kompozycji Tycjana, która posłużyła mu za wzór. Przeciwnie, możemy być pewni, że ogromna większość tych prac powstała pod ogólnym tylko wrażeniem pejzażu tycjanowskiego; nie były to kopie, tylko zręczne kompilacje poszczególnych motywów i wolne improwizacje na ten temat. O tym, że pejzaż Tycjana był dla sztuki XVI w. nową kartą jej dziejów, wiemy z licznych świadectw literackich i artystycznych. Tycjan pierwszy wprowadził do swych obrazów krajobraz jako pierwiastek prawie równoznaczny z kompozycją figuralną, oraz — i to ma znaczenie decydujące — nadał pejzażowi kompozycję, odpowiadającą formalnie i treściowo (dziś powiedzielibyśmy „nastrojowo“) całości obrazu. Stąd wynika, że już nie ścisła obserwacja natury, ale świadome i swobodne dysponowanie jej składnikami w imię „idei“, która przyswiecała malarzowi, stało się głównym jego zadaniem. Sam Tycjan doskonale zdawał sobie sprawę z doniosłości tego faktu: gdy w latach 1565/66 i 1571 zdecydował się na publikację swych najcenniejszych dzieł w miedziorytach wykonanych przez Cornelisa Corta, wybrał właśnie takie, w których pejzaż odgrywał rolę decydującą.

Nie ulega wątpliwości, że Tycjan, jako ojciec pejzażu nowoczesnego, opierał się o starą tradycję wenecką. Wprawdzie już przed r. 1510 powstają takie obrazy jak np. „Tempesta“ lub „Concert champêtre“ Giorgiona, ale dopiero Tycjan znajduje to, co jako „formuła“ pejzażu ma się stać miarodajne dla malarstwa pejzażowego XVI i XVII w. Od chwili, gdy ta „formuła“ została znaleziona, wszystkie wysiłki sztuki współczesnej dążą ku jej asymilacji. Było to w zgodzie z duchem czasu; żadna inna epoka nie przywiązywała takiej wartości do „inwencji artystycznej“ jak włoski XVI w. Toteż dzieła Rafaela i Michała Anioła nie tylko wzbudzały zachwyt, ale były uważane za definitywne, „klasyczne“ rozwiązanie wysuniętego problemu artystycznego. Nie odrzucając związku pomiędzy naturą a „naśladującą“ ją sztuką chciano widzieć w kompozycjach wielkich mistrzów paradygmat znaczenia ogólnego, przewyższający w swej doskonałości konkretną przypadkowość rzeczywistości. Przy takim nastawieniu musiała też tycjanowska „inwencja pejzażowa“ stać się w oczach sztuki współczesnej wartością paradygmatyczną, odtwarzającą naturę nie taką, jaką jest, ale jaką „być powinna“<sup>2</sup>, nie chaotyczną w swej nieposkromionej obfitości, ale doprowadzoną do ładu i harmonii<sup>3</sup>.

Jak dalece gorąco odczuwaną potrzebą była dla sztuki ówczesnej ta asymilacja pejzażu tycjanowskiego, widzimy na licznych przykładach. Promieniowanie sztuki Tycjana może właśnie w tej dziedzinie było najgłębsze i najdalej sięgało. Nie mówiąc już o dziełach powstałych w najbliższym otoczeniu mistrza, musimy przytoczyć tu pejzaże Girolama Muziano, znane z pięknych sztychów Corta, tego samego, któremu Tycjan powierzył swoje kompozycje pejzażowe. Są to, jak i rysunki Campagnoli, fantazje pejzażowe w stylu Tycjana, tylko że sztuka Muziana stoi na znacznie wyższym poziomie aniżeli Campagnoli<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Anonimo Morelliano, ed. Frimmel, Wien 1896, s. 30.

<sup>2</sup> „Cercare sempre di fare le cose come dovrebbero essere, e non in quello modo che sono“. Vincenzo Danti. Il Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o ritrarre si possano con l'arte di disegno (I wyd. 1567), Perugia 1830, p. 93.

<sup>3</sup> „Bisogna ridurla della natura disordinata, all'ordinata“. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura (I wyd. 1584), Roma 1844, t. II, p. 358.

<sup>4</sup> Kurt Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei, Halle 1923, s. 17 i nast., 37 i nast. i Ugo da Como, Girolamo Muziano, Bergamo 1930.



Lecz nie tylko we Włoszech, bo i w krajach na północ od Alp pejzaż tycjanowski musiał sprawiać wrażenie prawdziwej rewelacji. Jest faktem znanym, że wśród licznych uczniów Tycjana było dużo cudzoziemców: otóż tym właśnie zawdzięczamy najpiękniejsze malowidła pejzażowe, jakie wyszły z pracowni lub z najbliższego otoczenia Tycjana; jako przykłady możemy wymienić dwa pejzaże leśne Paola Fiammingo w Berlinie (No. No. 182 A i B, tam jako „Schiavone“) i „Jowisz i Io“ w Ermitażu w Petersburgu, dzieło Lamberta Sustris z Amsterdamu; w tym obrazie kompozycja pejzażu żywo przypomina rysunki Campagnoli<sup>1</sup>.

Na północy, gdzie jeszcze w pierwszej ćwierci wieku XVI Patinir († 1524) malował swoje kartograficzne panoramy, wpływ Tycjana ujawnia się (równoległe z romanizmem figuralnym) nie tylko u „italianistów“, ale i u przedstawicieli kierunku narodowego i tworzy najistotniejszy współczynnik w powstaniu nowej sztuki pejzażowej<sup>2</sup>. W pejzażach rytowanych przez Hieronima Cocka znajdujemy motywy tak dalece pokrewne Campagnoli, że musimy przypuścić, iż rysunki Domenica musiały być znane autorowi rycin. Jeszcze bardziej przekonujące jest zestawienie rysunku P. Bruegela st. (Berlin) z ryciną z zaginionego pejzażu Campagnoli<sup>3</sup>.

Mamy więc wyraźną wskazówkę co do tego, jakim celom służyły te tak liczne i nie bardzo starannie wykonane fantazje pejzażowe Campagnoli. Widocznie popyt na nie był wielki, a nabywcami musieli być głównie malarze, którym szło o „motyw“, a nie o staranne wykonanie. Ten dydaktyczny cel owych rysunków ujawnia się raz jeszcze, i to znacznie później (w 1671 r.), kiedy znany kolekcjoner i bankier z Kolonii, Everard Jabach, musiał sprzedać Ludwikowi XIV swój zbiór obrazów i rysunków. Wśród nich było mnóstwo krajobrazowych rysunków Campagnoli, a sam Jabach wydał je, łącznie z innymi podobnymi, w bardzo niedbale wykonanych rycinach braci Corneille, Pesne'a, Rousseau i Massé, w nadziei, że mogą one posłużyć jako wzory malarzom pejzażystom. Wydawałoby się, że w owym czasie idea ta już się przeżyła: — Claude Lorrain i Poussin we Francji, Jac. Ruysdael, Everdingen i Berchem w Holandii, już dawno przetworzyli formułę pejzażu tycjanowskiego na formy nowe i dalekie od pierwotnego źródła. A jednak nawet i w późniejszych czasach znajdujemy to tu, to tam, nieoczekiwane i spóźnione oddźwięki kompozycyj i motywów pejzażowych Campagnoli. Widocznie popyt na te wzory był nielada, skoro ryciny „Cabinet Jabach“ doczekały się w XVIII w. drugiego wydania, a później wydawano je jeszcze niejednokrotnie (pt. „Cabinet du Roy“ i in.). Już w pierwszej edycji imiona autorów kompozycji — Campagnola, Tycjan, Annibale Carracci — nie zawsze odpowiadały rzeczywistości; z biegiem czasu i w późniejszych wydaniach zmieniano je przypadkowo, a często i dowolnie. Pod tym względem najnowsza krytyka rysunków Tycjana i jego szkoły nie ustępuje wydawcom XVIII w.

Jan Żarnowski (Paryż)

## RÉSUMÉ

Parmi les dessins du Musée Lubomirski à Lwów se trouvent deux paysages, attribués, selon une tradition courante à Titien. Le dessin No. 3777, plume à la sépia sur papier vergé, 158×232 mm, que nous publions ici (fig. 1), est une oeuvre typique de Domenico Campagnola.

Le rôle que joua dans l'histoire de l'art cet artiste, dont l'oeuvre fut souvent, — mais toujours fragmentairement — étudiée, n'est pas encore éclairci dans son ensemble. On connaît de lui une série de gravures sur cuivre et sur bois, datées de 1517—1518 et qui forment un groupe à part. Ses peintures, peu nombreuses et médiocres, qui s'échelonnent au cours de sa longue vie, n'ont que peu de rapports avec ces gravures. La partie la plus importante de son oeuvre est constituée par une grande quantité de dessins, — qui seuls peuvent servir de trait d'union entre ces groupes disparates. En passant en revue les dessins de Campagnola selon leur ordre chronologique et en se basant sur les dessins signés et sur ceux qui ont servi d'études préparatoires pour les gravures de 1517—1518, nous constatons que:

1. Les dessins de la jeunesse présentent souvent des qualités artistiques hors ligne, ce qui a amené certains critiques modernes à les attribuer soit à Titien, (par ex. „La chaste Suzanne“ ou „David et Bethsabé“ à l'École des Beaux-Arts à Paris), — soit à Giorgione (Le jeune violoniste de la même collection).

<sup>1</sup> R. A. Peltzer, Lambert Sustris von Amsterdam (Jahrb. d. Kunstl. Samml. Wien 1915, s. 221). Pejzaż na tym obrazie, jak i na innych dziełach tego malarza, jest jego własnej inwencji. Pokrewieństwo z pejzażowymi rysunkami Campagnoli tłumaczy się wspólnym źródłem.

<sup>2</sup> J. A. Raczyński, Die flämische Landschaft vor Rubens, Frankfurt a. M., 1957, passim.

<sup>3</sup> Fr. Lugt, Pieter Bruegel und Italien (Festschrift für M. Friedländer, Leipzig 1927, s. 118—119).



2. Il existe entre les dessins et les gravures de 1517—1518 un abîme quant à la qualité artistique. Ceci laisse supposer, que les gravures furent exécutées non par Domenico Campagnola lui-même, mais par plusieurs graveurs qui ne surent pas s'adapter à son style.

3. Presque dans tous les dessins de la jeunesse le paysage joue un rôle important, sinon prépondérant. Il dérive directement du paysage de la jeunesse de Titien, dont il emprunte aussi bien la construction générale que les détails typiques (arbres, constructions en bois rares en Italie, mais caractéristiques pour les Alpes Cadorines, etc.).

On connaît un nombre considérable de dessins plus tardifs, généralement attribués à Campagnola, au Louvre et dans les autres grandes collections. Ils se rattachent étroitement aux trois gravures sur bois signées de Campagnola (Saint Jérôme avec 2 lions, Saint Jean Baptiste au désert et le Paysage avec les émigrés), — très différentes de celles de sa jeunesse.

En comparant ces dessins à ceux de la période précédente, on remarque les étapes de l'évolution qui s'est produite dans le style du maître et on peut retrouver certains exemples qui représentent la transition entre les deux manières. Ainsi le Paysage avec les deux bergers du British Museum (fig. 2), tout en appartenant à la première manière, montre dans les ondulations du terrain un commencement de schématisation graphique, qui par la suite devait submerger le dessin délicat et sensible de ses débuts. Dans le dessin de Lwów cette manière fluide et indifférente devient plus visible encore, au point que le paysage manque de stabilité et semble se diluer. Comme par la suite ces défauts ne font qu'augmenter, on est amené à situer notre dessin aux débuts de la „deuxième manière“.

Cette „deuxième manière“, englobe un nombre considérable de dessins, toujours exécutés à la plume et toujours représentant des paysages, semble avoir absorbé presque toute l'activité de l'artiste. Ces dessins, dont l'exécution devient plus sommaire et schématique ont certainement eu un succès tangible: rien que leur nombre l'indique déjà. Or, il est peu probable qu'ils étaient appréciés par les collectionneurs avisés de l'époque, — mais tout laisse croire qu'ils étaient recherchés et utilisés par des peintres qui y puisaient les éléments du paysage titianesque.

On est généralement d'accord sur le fait que le paysage de Titien était, — aussi bien pour son temps que pour l'époque suivante — une révélation sensationnelle qui transforma l'art du paysage. Les voies de diffusion de cette découverte artistique ne sont pourtant pas suffisamment étudiées. A côté d'autres peintres directement inspirés par Titien (Muziano, Paolo Fiammingo, Sustris), Campagnola était le vulgarisateur le plus zélé et le plus répandu du nouveau style paysagiste. Son influence dépassa les Alpes; les gravures de Hieronymus Cock et les dessins de Brueghel, en se rattachant directement aux compositions de Campagnola, créent pour les contrées du Nord un nouveau type de paysage, qui par la suite conduisit à l'épanouissement triomphal de la peinture paysagiste des Flandres et des Pays-Bas.

## EIN VERZEICHNIS VON KUNSTGEGENSTÄNDEN FÜR KÖNIG SIGISMUND III VASA IM REICHSARCHIV ZU STOCKHOLM

Die eigenartigen geschichtlichen Ereignisse der Reiche Polen und Schweden haben es mit sich geführt, dass die zahlreichen Archive der beiden Länder viele Schriftstücke von gegenseitigem Interesse enthalten, wobei doch die entschiedene Mehrzahl den schwedischen Archiven zufällt. Nicht wenige davon stellen ein wertvolles kultur- und kunstgeschichtliches Quellenmaterial dar. Es erscheint als wünschenswerte Aufgabe, den zahlreichen polnischen Quellenveröffentlichungen wenigstens die wertvollsten Quellen aus schwedischen Archiven anzugliedern. Eine vorzügliche Übersicht bietet ja schon die verdienstvolle Arbeit der polnischen Kommission der Wissenschaftsakademie in Kraków<sup>1</sup>.

Das Verzeichnis, welches hier veröffentlicht wird, befindet sich im schwedischen Reichsarchiv in Stockholm. Es ist der Sammlung *Extranea* einverleibt in einem Fascikel mit dem Titel: *Polen, Förteckning öfver Sigismunds och Annas tillhörigheter samt Lud. Maria Gonzagas smycken. Tidösamlingen*. Dieser Titel deckt sich doch nur teilweise mit dem Inhalt des Fascikels, welcher in drei Gruppen eingeteilt werden kann:

1. Ein lateinisches Originalverzeichnis der 207 Schmuckstücke, die König Władysław IV seiner Gemahlin, der Königin Maria Ludwika testamentierte, samt einer Abschrift des Verzeichnisses über dieselben Schmuckstücke, welches Jan Kazimierz ein Jahr später für Maria Ludwika auf-

<sup>1</sup> E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji*, Kraków 1914.



setzen liess, nach seiner Heirat mit derselben. Die Abschrift ist von Jan Kazimierz und Prinz Carl Ferdinand eigenhändig unterzeichnet.

2. Diverse Verzeichnisse der Kleider und Schmucksachen König Sigismunds und Königin Annas nebst Inventarien der königlichen Silberkammer u. s. w. Eins der Verzeichnisse auf schwedisch, datiert Wilno 1611, die übrigen deutsch.
5. Diverse polnische Rechenschaftsrechnungen aus Inflanten von ca. 1616. Diese letzteren wurden anscheinend als Schriftstücke von Sigismunds Zeit dem Fascikel einverleibt.

Es wäre interessant festzustellen — wenigstens hypothetisch — wie diese Archivalien in dem schwedischen Reichsarchiv gelandet sind. In dem handgeschriebenen Verzeichnis über die „Polonica“ im Reichsarchiv, welches Professor Lauritz Weibull um 1900 aufgestellt hat, ist das besprochene Fascikel angeführt. Es scheint dagegen nicht in dem Bericht der Kommission der polnischen Wissenschaftsakademie erwähnt zu sein. Da die Akten zweifelsohne zum grössten Teil ursprünglich dem königlichen Archiv in Warschau angehörten, scheint nur eine Möglichkeit für deren Wanderung nach Schweden in Frage zu kommen: sie kamen als Kriegsbeute, höchst wahrscheinlich während des Feldzuges Karl X Gustavs in Polen.

Erwiesenermassen sind Schriftstücke aus den königlichen polnischen Archiven auch auf anderen Wegen nach Schweden gelangt. Oft sind es eigenartig verwickelte Schicksale, denen diese Akten ausgesetzt waren. Besonders eine Sammlung verdient in dieser Hinsicht erwähnt zu werden. Am 26 November 1673 fand nämlich ein junger schwedischer Edelmann, Åke Claesson Rålamb, in einem kleinen Krämerladen in Paris eine Anzahl von Dokumenten, teilweise auf schwedisch verfasst, welche hier als Packpapier angewendet wurden. Diese Dokumente erwiesen sich als von Jan Kazimierz aus Polen mitgebrachte Schriftstücke. Sie wurden nach seinem Tode, der ungefähr ein Jahr früher, den 16. Dezember 1672, eingetroffen war, durch des Königs Zwerg dem Ladenbesitzer verkauft. Åke Rålamb hat auch erfahren, dass er noch eine Woche vor seiner Entdeckung weitere 10 Kisten voll von Schriftstücken hätte erwerben können, die aber während dieser kurzen Zeit schon spurlos zerstreut waren. Eins der erworbenen Dokumente war das Tagebuch des Königs Erik XIV von Schweden, welches von seinem Sohn Gustav in Wilno 1603 verpfändet, dann ausgelöst von dem Schweden Gregorius Borastus, Sekretär der Könige Sigismund, Władysław und Jan Kazimierz, und später wahrscheinlich dem König Jan Kazimierz als Gabe verehrt wurde<sup>1</sup>. Diese Schriftstücke bilden jetzt einen Teil der sogen. Rålamb'schen Handschriftsammlung, welche seit 1866 in der königlichen Bibliothek zu Stockholm als Deposit aufbewahrt wird<sup>2</sup>. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass einige Schriftstücke aus der von Åke Rålamb in Paris eingekauften Sammlung abgesondert wurden und mit der Zeit im Archiv zu Tidö landeten. Gegen so eine Annahme spricht auch die Tatsache, dass unter den vielen Familiendokumenten der Tidösammlung die Familie Rålamb bloss durch einige Briefe an Axel Oxenstierna vertreten ist.

Viel wahrscheinlicher dagegen ist die Annahme, dass diese polnischen Schriftstücke als Kriegsbeute nach Schweden gelangt seien. Das Schloss Tidö in der Provinz Västergötland wurde um 1625 vom Reichskanzler Axel Oxenstierna gebaut. Zu seiner Zeit können kaum Archivalien dieser Art nach Schweden gekommen sein, da der Hauptteil der Kriegsbeute zu Gustav II Adolfs Zeit aus Deutschland und Böhmen her stammt. Nach Axel Oxenstiernas Tod 1654 wurden seine Güter zwischen die Söhne Erik und Johann verteilt. Laut Testament fiel Tidö als Erbteil auf Erik, später Reichskanzler, gestorben 1656 in Elbing als Westpreussens Generalgouverneur<sup>3</sup>.

Während Karl X. Gustavs polnischen Feldzuges hielt sich Erik Oxenstierna nach Warschauer erster Einnahme in einem Zeitraume vom 9. September bis zum 26. Oktober 1655 in dieser Stadt auf. Während dieser Zeit hatte er zweifelsohne Gelegenheit sowohl Bücher wie auch Archivalien aus den königlichen

<sup>1</sup> Historisk tidskrift utg. af Svenska historiska föreningen, Årg. 2 (1882), S. 154—155.

<sup>2</sup> Die Rålamb'sche Handschriftsammlung in der kgl. Bibliothek ist besprochen in Historisk tidskrift, Årg. 7 (1887), S. 80.

<sup>3</sup> Das Testament ist veröffentlicht in Axel Oxenstiernas Skrifter och brevvevling, Bd. I:1, Stockholm 1888. S. 655. Erik Oxenstiernas Biographie ist verfasst von E. Fries, Erik Oxenstierna. Biografisk studie, Stockholm 1889.



polnischen Bibliotheken und Archiven in Beschlag zu nehmen<sup>1</sup>. Als Westpreussens Gouverneur schickt er später eine Sammlung Bücher heim. Doch dürften sich unter dieser Sendung keine derartigen Archivalien befunden haben<sup>2</sup>. Das Archiv zu Tidö, welches eines der wertvollsten schwedischen Landgutsarchive war, wurde zum grössten Teil gegen Ende der 1840-er Jahre vom schwedischen Staate erworben und 1848 dem Reichsarchiv in Stockholm einverleibt<sup>3</sup>.

Die Handschrift, welche hier in extenso veröffentlicht wird, ist ein auf Papier geschriebenes Verzeichnis der Kunstwerke, welche von Max Paum aus Augsburg dem polnischen Könige zum Kauf angeboten wurden. Die Preise sind, wie es scheint, in Gulden angeführt. Da sie anscheinend zu hoch waren, ist zu jeder Zahl später mit anderer Hand und anderer Tinte ein ziemlich herabgesetzter dazugeschrieben, möglicherweise der schliessliche Kaufpreis für die erworbenen Kunstwerke. Das Verzeichnis wurde wahrscheinlich während der ersten zwei Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts verfasst. In demselben Fascikel befindet sich ein anderes Verzeichnis, datiert 1619, dessen Handschrift so grosse Ähnlichkeit mit dem besprochenen aufweist, dass eine Identität des Schreibers mit grösster Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann. Die deutsche Stilisierung des Verzeichnisses lässt keinen endgültigen Schlusssatz zu, ob der Schreiber einer der schwedischen oder polnischen Sekretäre des Königs gewesen sei.

VERZAICHNUS ETLICHER SCHÖNEN STUCKS SO HERR MAX PAUM VON AUGS PURG  
HEREIN GEBRACHT.

	Fl	Gn
Erstlich einen grossen Alter darinen die Historya von den Englischen grues	5500 "	4400
Mer eine Taffel von der Aufferstechung Christy . . . . .	2300 "	2000
Ein Alter darinen die Aufferstechung Christy . . . . .	1200 "	900
Mer zway Täffel vom Nachtmal Christy ein jedes Stueckh . . . . .	650 "	550
Ein Altärlichen mit gemalen darinen man heylig Thum kan richten . . . . .	700 "	600
Ein Altarlichen dar Jnen ein Marien Bildt Fleissig gedriben . . . . .	400 "	350
Zwey Maustranzen darinen Man heilligdhum kan richten . . . . .	500 "	450
Acht Taffel darinen die 8 Tugendt wund 8 Historien auss dem Passian so sich auf ein Jedte Tugendt reimedt fleissig gedriben . . . . .	450 "	400
4 Taffel dar Jn die 4 Pest. Fleissig gedriben . . . . .	280 "	230
Eine Taffel von den heyligen 3 Könnigin . . . . .	250 "	200
Eine Taffel von der Aufferstechung . . . . .	350 "	300
4 Taflichen darinen 4 fest. etwas kliener als das anndter . . . . .	200 "	120
Mer 4 kleine Altarlichen darinen 4 gedribene Stueckh von 4 heyligen . . . . .	150 "	120
Ein Taffel von Maria Grenung . . . . .	60 "	50
8 kleine Tefflichen darinen Christus wund wnser Frauen Bildt Jedtes Stueckh	12 "	10
3 khleine Bredt Spill Jedes Stueckh . . . . .	12 "	10
Mer einen Grossen Spiegel . . . . .	1300 "	1000

Carola von Gegerfelt-Łakocińska (Lund)

<sup>1</sup> O. Walde, *Storhettidens litterära krigsbyten* Bd. II, S. 10, 43, 44. Styffe in der Einleitung zu Axel Oxenstiernas Skrifter och brevvevling, Bd. I:1, S. XVI. P. Söndén, *Rikskansleren Axel Oxenstiernas brevvevling och öfriga i riksarkivet förvarade handlingar*, Stockholm 1907, in: *Meddelanden från svenska riksarkivet*, Bd. N. F. 2:2, S. V.

<sup>2</sup> In einem Brief, dat. Elbing 6. Maj 1656, schreibt Erik Oxenstierna an seinen Bibliothekar Johann Widekind: „Quo magis suppellex mea bibliothe aria adaugeatur, quantocius non exiguum librorum numerum mittam qui mihi in Polonia praedae cessit“. Handschr. G. 191 in Uppsala Universitäts-Bibliothek, auch citiert in Walde, op. cit. Bd. II, S. 11.

<sup>3</sup> Die Geschichte des Archivs zu Tidö findet man in Tham V., *Axel Oxenstierna 1583—1612*, Stockholm 1955, S. XII ff.



## RECENZJE I SPRAWOZDANIA

### SZTUKA ŚREDNIOWIECZA

Władimir R. ZAŁOZIECKY, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur.* (Studi di antichità cristiana pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XII.), Città del Vaticano-Roma-Freiburg im Breisgau, 1936. 271 str. tekstu z 37 ryc. i XXIV tablic w osobnej tece.

Tematem książki Załozieckiego jest wprawdzie forma i styl kościoła św. Sofii w Konstantynopolu, jego wywody jednak sięgają znacznie dalej, gdyż obejmują zagadnienia genezy architektury wczesnośredniowiecznej na Wschodzie i na Zachodzie Europy i jej stosunku do tradycji późnorzymskich. Jak bowiem Autor sam w przedmowie podkreśla, jeden z najważniejszych zabytków architektury zachodniej dotychczas nie doczekał się opracowania ani w odniesieniu do historii swego stylu, ani co do swej genezy. Jest to wprawdzie niezupełnie ściśle, gdyż nauka wcale poważnie zajmowała się stylem architektury Aji Sofii. Świadczą o tym choćby przypiski samego Załozieckiego, powołujące się na literaturę przedmiotu, przypiski, których liczbę można by znacznie pomnożyć. Oparcie się o ową literaturę powoduje, że zarówno w samej analizie stylu kościoła Aji Sofii, jak i w dalszych wywodach Autora nie wszystko jest nowością, co Autorowi zresztą zupełnie nie ubliża, ponieważ zasadniczy jego pogląd jest od opinii poprzedników niezależny.

Omówienie szczegółowe wszystkich wywodów Załozieckiego zbyt wiele zajęłoby miejsca, ograniczam się więc tylko do głównych jego tez, przeprowadzonych na podstawie drobiazgowej, wnikliwej analizy zabytku oraz porównania go z architekturą zachodnio- i wschodnio-rzymską, starochrześcijańską i wczesnobizantyńską. Analizie tej można by zarzucić chyba to jedno, że miejscami jest zanadto rozwlekła, że zbyt często powtarza innymi słowami sądy raz już wypowiedziane, stając się w ten sposób czymś w rodzaju „wariacyj na jeden temat“, co utrudnia lekturę trafnych nieraz uwag i spostrzeżeń.

Analiza struktury kościoła Aji Sofii, oparta o określenia i kryteria tradycji rieglowskich, przed-

stawia się w swych głównych wynikach następująco.

Cechy charakterystyczne tej architektury występują już w zewnętrznym ukształtowaniu świątyni. Robi ona wrażenie ogromnej masy kubicznej; jej wielki blok zaznaczony jest w częściach dolnych jedynie za pomocą rozległych płaszczyzn, gdy tymczasem części górne składają się z poszczególnych bloków plastycznie uformowanych. Ostateczne wrażenie jest podwójne: płaszczyznowo-optyczne i plastyczno-blokowe. Pierwsze wywołuje w widzu uczucie spokoju i odprężenia, drugie — niepokoju i napięcia. Dla całości miarodajna jest niematerialna substancjalność przestrzeni oraz zasada dobrze przemyślanej kompozycji skoordynowanych mas, luźnie podporządkowanych dominującemu nad wszystkim środkowi. Idąc za Rieglelem Autor widzi w tym jedną z charakterystycznych



Konstantynopol, Aja Sofia. Widok części naosu z jednej z exedr



późnoantycznych cech stylistycznych. Wszystko to różni się zasadniczo od architektury masowych, blokowych budowli starego Wschodu, dla których znamieny jest układ krystaliczny oraz brak właściwego kształtowania przestrzeni. Aja Sofia różni się także od architektury grecko-hellenistycznej, otwartej, perystylowej, bez sklepień, wychodzącej od formy pojedynczej. Do analogicznych wniosków prowadzi również analiza architektury wnętrza. Pełne przeżycie przez widza przestrzeni tego wnętrza przygotowane jest już w „optycznych propilejach“, jak Autor nazywa oba narteksy. Ukształtowanie samego wnętrza odzwierciedla się we wrażeniu, jakie czyni naos jako iluzja przestrzeni substancjalnej oraz jako wyobrażenie obrazowo-iluzjonistyczne. Pierwsze dominuje, gdy stoi się w samym naosie, drugie, gdy widz znajduje się w obejściach. Dwoistość tę wyrównuje poniekąd fakt, że w rzeczywistości naos nie jest substancjalnym ciałem przestrzennym, lecz wywołuje jedynie jego złudzenie za pomocą ścian, wnęk, exeder, kopuły i półkopuły, których działanie również jest optyczne i dematerializujące.

Powyższa analiza kościoła, z której przytoczyłem tylko drobny fragment, sama przez się niewiele zawiera nowego, gdyż wszystko to zostało powiedziane już nieraz, tylko krócej. To też o wiele ważniejsze są rozdziały dalsze, w których Autor, opierając się na swej analizie, przeprowadza tezę o pochodzeniu architektury Aji Sofii od późnorzymskiej architektury świeckiej, tj. blokowego ukształtowania monumentalnych mas, jak np. w termach Dioklecjana, w termach w Trewirze albo też w bazylice Maksencjusza. Pojedyncze formy budowy zewnętrznej już w okresie późnorzymskim ustąpiły przed płaszczyznami ciągłymi, ustąpiły także przed efektami czysto optycznymi; w architekturze zachodnio-rzymskiej istniały także już inne elementy, które miały w Aji Sofii dojść do pełnego rozwoju, jak: zasadniczy układ owalnego kształtowania przestrzeni, system oporowy oraz stosunek ciężaru kopuły do systemu podpór. Dalsze wnioski wysnuwa Autor z porównania kościoła Aji Sofii z zabytkami architektury wczesnobizantyńskiej w Konstantynopolu oraz najpóźniejszego okresu architektury późnoantycznej, względnie starochrześcijańskiej w Mediolanie i Rawennie. Według Załozieckiego kościół Aji Sofii przedstawia wcześniejszą fazę rozwoju architektury aniżeli kościoły rawenneńskie (S. Vitale,

Baptysterium Ortodoksów). Różnice te tłumaczą się przemianami, jakie zaszły w architekturze starochrześcijańskiej. Gdy bowiem, mówi Autor, architektura ta z bazyliką starochrześcijańską na czele weszła na drogę radykalnej dematerializacji, odrzucając przy tym nawet sklepienie, które jest istotną cechą architektury rzymskiej, ta ostatnia zachowywała w znacznie silniejszym stopniu zarówno sklepienie, jak i przestrzeń zamkniętą. Rzymska architektura świecka odgrywała w Konstantynopolu, od chwili jego założenia, znaczną rolę, wobec czego nic dziwnego, że utrzymała się tam dłużej aniżeli na Zachodzie i że właśnie do niej nawiązuje Aja Sofia. W ten sposób architektura wschodnio-rzymska z Ają Sofią na czele zachowuje zdobycze świeckiej architektury rzymskiej, zaś zachodnio-rzymska staje się poprzez bazylikę niezasklepioną punktem wyjścia dla rozwoju całej średniowiecznej architektury zachodnio-europejskiej.

Istnienia pierwiastków starochrześcijańskich w architekturze Aji Sofii Autor, co prawda, nie neguje; są one jednak, według niego, harmonijnie podporządkowane całości stylu późnorzymskiego. Po tym wszystkim zbyteczne byłoby dodawać, że Autor najzupełniej odmawia zarówno Azji Mniejszej, jak i Syrii, jakiegokolwiek twórczego udziału w genezie tej architektury, oraz że upatruje również w wyniku analizy dekoracji kościoła pełne potwierdzenie swoich poglądów.

Powyższa hipoteza Załozieckiego jest bez kwestii bardzo pomysłowa i nęcąca. Inna rzecz, czy da się ją utrzymać w całości. Pomijam pytanie, czy np. w interpretacji doznania i przeżycia wrażeń, jakie wywołuje określone ukształtowanie formalne, nie ma zbyt wiele pierwiastków nastrojowych i subiektywnych, ażeby na ich podstawie w ogóle można było budować jakiegokolwiek kryteria absolutne. Decydujące są w końcu zawsze i wszędzie dane obiektywne, a te nie w każdym wypadku wydają mi się zgodne z poglądami i wnioskami Autora. Znaczenie elementu rzymskiego dla sztuki wczesno-bizantyńskiej, zwłaszcza konstantynopolitańskiej, nie ulega wątpliwości i jego wpływ istnieje niezawodnie także w Aji Sofii; lecz z drugiej strony zdaje się za mało uzasadnione jest wyrowadzanie tej ostatniej jedynie i wyłącznie ze świeckiej architektury późnorzymskiej. Jakkolwiek bowiem początki architektury w Konstantynopolu



nawiązują do tradycji Rzymu, to jednak między nimi a epoką Justyniana leży długi okres dwóch stuleci, w których ciągu w nowej stolicy cesarstwa rzymskiego dokonywały się w dziedzinie kultury artystycznej głębokie przemiany, związane w pierwszym rzędzie z rozwojem sztuki wielkich centrów hellenistycznych, na której właśnie opiera się rozwój sztuki bizantyńskiej. Gdyby o tym świadczyły nawet tylko zabytki rzeźby i malarstwa, musiałyby to już nasuwać myśl, że tak samo ma się rzecz także z architekturą. Tymczasem rozwoju połączonych typów kościoła centralnego z podłużnym nie można sobie w ogóle wyobrazić bez uwzględnienia jego wcześniejszych faz na obszarach hellenistycznych, a więc także Azji Mniejszej. Przepojenie architektury Aji Sofii pierwiastkami wschodnimi występuje wyraźnie zwłaszcza w układzie piętrowym wnętrza, który jest bez kwestii cechą charakterystyczną wschodnich bazylik hellenistycznych. Największą zaś wątpliwość nasuwa pogląd Załozieckiego, jeśli zwrócimy uwagę na najważniejszy element całej w ogóle koncepcji i konstrukcji kościoła, mianowicie na kopułę nad kwadratem, bez której arcydzieło to nigdy nie byłoby powstało. Jeżeli zasada budowania kopuły nad kwadratem była nawet znana w architekturze rzymskiej, to — bez względu na to, co twierdził o tym Rivoira, — nie miała ona dla jej rozwoju najmniejszego znaczenia i nigdy i nigdzie w niej się nie rozwinęła, podczas kiedy, przeciwnie, na Wschodzie zasada ta nie tylko już dawno istniała, lecz była też stosowana w konstrukcjach monumentalnych, obejmujących wielkie przestrzenie. Nie jest również całkiem jasno postawiona kwestia stosunku architektury rawenneńskiej do architektury późnorzymskiej i do Aji Sofii. Jej związki z tradycjami rzymskimi są oczywiste — wbrew świetnym badaniom Birnbauma — być może jednak, nie są tak wyłączone. Czy jednak różnice między architekturą rawenneńską a architekturą Konstantynopola są istotnie tak duże? Czy dematerializacja form architektonicznych w Baptysterium Ortodoksów i w San Vitale naprawdę poszła dalej aniżeli w Aji Sofii? Czy w danym wypadku nie mamy do czynienia ze zbyt subiektywną interpretacją Autora? A dalej — czy kościół Aja Sofia, jakkolwiek dzieło o najwyższej wartości artystycznej, może być istotnie odbiciem tego wszystkiego, co wówczas obejmowała archi-



Konstantynopol, Aja Sofia. Fragment wnętrza

tektura bizantyńska i skąd pochodziły wszystkie jej formy?

Celem poparcia swoich wywodów posługuje się Załoziecki kryteriami i pojęciami zapożyczonymi z dziedziny rozwoju historii ducha (*Geistesgeschichte*). Jest to niewątpliwie uzasadnione, zwłaszcza jeśli dotyczy sztuki związanej z rozwojem młodego jeszcze wówczas chrześcijaństwa, któremu sztuka ta jako religijna służyła. Stąd też Autor tak uważnie śledzi wszelkie przejawy, które mogą być odbiciem i następstwem coraz bardziej wzmagającego się uduchowienia form artystycznych. Tak znamienity dla wczesnego chrześcijaństwa spirytualizm znalazł niewątpliwie wyraz w jego sztuce. Zdaje mi się jednak, że w tego rodzaju określeniach należy być bardzo ostrożnym. Które bowiem formy są uduchowione, a które nie? Czyż np. niejedno, co jeszcze Dvorakowi wydawało się oznaką spirytualizmu starochrześcijańskiego, wyrosłego z przeciwieństwa do tradycji sztuki antycznej, w świetle badań późniejszych nie okazało się po prostu stylistycznym elementem późnoantycznym albo też elementem statyki sztuki wschodniej, jak to wykazały np. freski w Dura-Europos albo rozwój obrazów kultowych Mitry? Jeśli zaś w danym wypadku idzie o architekturę rawenneńską, czy istotnie można twierdzić, że droga postępującej dematerializacji była dla niej łatwiejsza niż dla architektury wschodnio-rzymskiej, ponieważ nie przeszkadzał jej w tym Rzym ze swoimi tradycjami przedchrześcijańskimi? Czy rzeczywiście późniejsza sztuka na Zachodzie w spirytualizacji tej



ciągle tak postępowała? Przypuszczam, że w odniesieniu do niefiguralnej sztuki tzw. ornamentyki „longobardzkiej“ Autor sam nie stosowałby tego określenia. A jakie zajęłby Autor stanowisko względem katedry w Akwizgranie? Czy również widziałby w niej dalszą fazę spirytualizacji i dematerializacji w porównaniu z kościołem S. Vitale w Rawennie?

Dla wykazania słuszności swoich poglądów przytacza Załoziecki jako argumenty także analogie historyczne. Operuje jednak przy tym zbyt wielkimi skrótami, co wydaje mi się w ogóle jego największą wadą. Między okresem późnorzymskim a epoką Justyniana leży bardzo długi okres historii wczesnobizantyńskiej, której tak samo pominąć nie można jak i historii szczegółowego rozwoju architektury na obszarach wschodnio-rzymskich, by dopiero na tak systematycznie rozbudowanej podstawie móc wznieść gmach dowodów, pozwalających określić miejsce, które kościół Aja Sofia zajmuje w dziejach budownictwa.

Zastrzeżeń, jakie mam wobec wywodów i wniosków książki Załozieckiego, jest więc sporo; schodzą się one z natury rzeczy z kwestiami wysuniętymi przez Edm. Weiganda z powodu innej książki tegoż Autora. Bynajmniej jednak nie odmawiam jego dziełu wartości, przeciwnie, uważam je za bardzo cenny przyczynek do zawikłanych zagadnień najstarszych dziejów architektury bizantyńskiej, zwłaszcza w związku z odwiecznym zagadnieniem: „Wschód czy Rzym?“. Autor stanął zdecydowanie po stronie Rzymu. Czy słusznie? Do pewnego stopnia niewątpliwie tak. Ale tylko do pewnego stopnia, gdyż nie trzeba być nawet w przybliżeniu zwolennikiem hipotez skrajnie „wschodnich“, by uznać, że nie można już dzisiaj przechodzić do porządku dziennego nad bezsprzecznymi wynikami badań i odkryć ostatniej połowy stulecia w zakresie historii sztuki pierwszych wieków naszej ery na obszarach Bliskiego Wschodu, — hellenistycznego i orientalnego.

Wojśław Mołę

Michał WALICKI, Pierwotny wygląd portalu czerwińskiego opactwa (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury Politechniki Warszawskiej, R. V, s. 28—50, i osobne odbicie, Warszawa 1937, s. 25).

Portal kościoła poklasztornego w Czerwińsku nad Wisłą, zaliczający się do najcelniejszych dzieł

plastyki romańskiej w Polsce, zachował się do naszych czasów w postaci niestety okaleczanej. Ta właśnie okoliczność sprawiła, że wszyscy zajmujący się nim badacze podejmowali próby odtworzenia jego pierwotnego wyglądu, z rozmaitym zresztą powodzeniem. Pomijając Gersona, pierwszym, który wysiłek ten systematycznie przeprowadził, był Wł. Łuszczkiewicz; niestety rozporządzał on bardzo szczupłym materiałem, gdyż tylko częścią ościeży, dwiema kolumnami z kapitelami oraz luźnym fragmentem węgaru odrzwi. W szczęśliwszym położeniu znalazła się K. Furmankiewiczówna, która w oparciu o dalsze w międzyczasie odnalezione fragmenty rzeźb portalowych mogła wyniki Łuszczkiewicza w niejednym szczególe uzupełnić i przeprowadzić rekonstrukcję zasadniczego zrębu rzeczono portalu w sposób na ogół poprawny i racjonalny i jedynie w danych warunkach możliwy. Obecnie mamy przed sobą trzecią próbę odtworzenia pierwotnej postaci całego zabytku na podstawie najpełniejszego — jak dotychczas — zasobu zachowanych jego ułamków i w oparciu o rozległe studia porównawcze.

Omawiana tu praca prof. Walickiego w trzech idzie kierunkach, a mianowicie: rekonstrukcji pierwotnego wyglądu portalu, odtworzenia jego programu ikonograficznego, a wreszcie przewartościowania i określenia go pod względem artystycznym.

Co do części pierwszej Autor przyjmuje niemal w zupełności wyniki badań poprzednich, uzupełniając je nowymi materiałami i spostrzeżeniami. I tak odtwarza on na podstawie zachowanych fragmentów wygląd słupców kolumn zewnętrznych i odpowiadającego im wałka archiwolty, opartych na motywie sznurowym, tj. spiralnie biegnących wałeczków, który to motyw jest charakterystyczny dla późnego romanizmu, zwłaszcza włoskiego i niemieckiego, oraz wschodnio-francuskiego.

Na tym punkcie zsolidaryzować się musimy w zupełności z wynikami Autora, wątpliwości natomiast budzi rekonstrukcja partii między nadprożem a archiwoltą. Autor proponuje tu obok zachowanych we fragmentach pilastrów węgarrowych oraz nadproża i tympanonu, z jednego wykutych ciosu, drugie jeszcze oddzielne nadproże właściwe, będące przedłużeniem architrawu. Wskutek tego ta partia portalu rozpadalaby się na dwie części i trzy kondygnacje, z których pierwszą stanowiłoby nadproże, ozdobione u swej dolnej krawędzi lekko wypukłym



walkiem i pokryte motywem rozet, drugą tworzyłby fryz arkadowy z figurami apostołów, trzecią wreszcie właściwy tympanon. Rozwiązanie to jest mało przekonujące, gdyż pomijając nawet przykry hiatus, jaki powstaje wskutek połączenia nagich krawędzi nadproża i fryzu arkadowego, redukuje ono najbardziej esencjonalną część dekoracji tak pojętego portalu, tj. tympanonu do rozmiarów wąskiego skrawka względnie odcinka koła, optycznie schodzącego na plan drugi. Rekonstrukcja taka opiera się zdaniem Autora na analogiach, poza tym — jak zapewnia — „wynika z obliczeń cyfrowych”. Niestety zapewnienie to jest gołosłowne, gdyż w całym studium nie napotykamy ani jednej cyfry i skazani jesteśmy w tej mierze na pomiary Łuszczkiewicza, nie z jego winy, jak wiadomo, niekompletne. Zaniedbanie to, dziwne w badaniach architektoniczno-konstrukcyjnych, gdzie względy czysto techniczne odgrywają przemożną rolę, jest w naszym wypadku podwójnie przykre, jako że między wyglądem pewnych fragmentów a ich rysunkowym uzupełnieniem zachodzi rzeczywistość czy tylko pozorna niezgodność. Niestety, pozbawieni możliwości kontroli wyników rekonstrukcji ze stanowiska czysto technicznego, jesteśmy bezradni i zmuszeni szukać rozwiązania w analogiach.

Otóż przede wszystkim stwierdzić należy, że tympanon romański, stanowiący kompozycyjnie i ideowo ośrodek dekoracji portalu, jest odpowiednio wielki i przybiera kształt co najmniej pełnego półkoła z tendencją do powiększania swej powierzchni zarówno ku górze jak i ku dołowi. Tu styka się on z bogato dekorowanym nadprożem, wraz z którym służy do wyrównania różnicy między prostokątnym otworem wejściowym a półkołem zakończonym założeniem ościeży. Obok tych dwóch zasadniczych elementów tej części portalu pojawia się czasem człon dodatkowy w postaci bądź to drugiego nadproża bądź też poziomego gzymsu względnie fryzu. Dodatkowe nadproże, które stosunkowo najczęściej występuje we Włoszech, wypływa z potrzeb raczej praktycznych, a mianowicie obniżenia otworu wejściowego w stosunku do zbyt wyniosłego zarysu zewnętrznego obramienia portalu (np. baptysterium w Parmie). Gzyms natomiast i fryzy ornamentalne, które spotykamy przede wszystkim we Francji (Langwedocja, Burgundia), wynikają ze względów raczej artystycznych. Znajdujemy je bowiem tam, gdzie kompo-



Czerwińsk, portal romański w obecnym stanie

zycja figuralna nadproża, niedostatecznie przestrzenne usytuowana, wymaga pewnego obramienia i zamknięcia; jeżeli potrzebne jest jej odgraniczenie od tympanonu, wówczas stosowany jest wąski i lekko wypukły gzyms (np. St. Sernin w Tuluzie), gdy zaś ma on tworzyć ramę od dołu, przybiera postać fryzu ornamentalnego pojedynczego (Charité) lub podwójnego (Beaulieu) albo nawet przy okazalszych tympanonach zajmującego całe nadproże (Moissac). W żadnym jednak wypadku fryzy te nie stanowią części odrębnych, ale zajmują przeważnie tylko dolną krawędź nadproża, przy czym jest ogólną zasadą, że tympanon wypełnia całą przestrzeń zakreśloną łukami archiwolty, zaś nadproże spełnia rolę czynnika łączącego oba pionowe węgary odrzwi względnie ościeży na wysokości kapiteli i architrawów, jako ich niejako przedłużenie. W wypadkach wyjątkowych, gdy zachodziła potrzeba podniesienia nadproża ponad architraw ościeży, wydłużano odpowiednio łuk archiwolty, aby nie redukować rozmiarów tympanonu (Tuluza, Vézelay), gdy zaś musiano oba te elementy połączyć razem, scalano je kompozycyjnie, zwłaszcza w partii środkowej (Carennac, Mauriac). Gdy tedy pod tym kątem spojrzymy na portal czerwiński, stwierdzimy, że ani potrzeby praktyczne ani względy artystyczne dodatkowego człona nie wymagały; co więcej, dekoracja nadproża, którą



tworzy zasadniczo galeria arkad na dostatecznie solidnej podstawie spoczywająca, od góry zaś odgraniczona fryzem łukowym i drugim kostkowym, jest tektonicznie tak zwarta i zamknięta, że zdaje się wykluczać dodatek w postaci drugiego nadproża. Gdybyśmy jednak, pomimo wszystko, przy nim ob-



Czerwińsk, Fragment gotyckiego obramienia

stawać chcieli, to w żadnym wypadku funkcji tej nie mógłby spełniać proponowany przez Autora fragment; jak rycina powyżej wskazuje, jego postać i ornamentyka wykluczają takie zastosowanie i każą w nim upatrywać nie tyle romańskie nadproże, ile raczej późno-gotyckie obramienie okienne.

Jest jeszcze jeden szczegół, na który należy zwrócić uwagę. Znamy mianowicie z publikacji Furmankiewiczówny fragment rzeźbionej archiwolty o motywie roślinnym, zbliżonym, choć — jak z ryciny obok wynika — nie identycznym z wzorem trzeciego od środka łuku. Fragment ten Walicki pomija, niesłusznie moim zdaniem, gdyż przy braku śladów drugiego wejścia włączyć go trzeba do istniejącego portalu i przyjętą istnienie jeszcze jednego łuku archiwolty. Miejsce jego przypadłoby wokół samego tympanonu i nad nadprożem, jako odpowiednika pilastrów odrzwi. Motyw ten spotykany często, zwłaszcza w Burgundii i w Lombardii, tłumaczy się tutaj kompozycją sceny na tympanonie, której widoczny ślad (skrzydło anioła) zdaje się wykluczać możliwość zajmowania przez nią całej wysokości odnośnego pola, nie mówiąc już o nagich płaszczyznach po obu jej bokach. Oczywiście jest to również przypuszczenie, które bardziej uwiarygodnić mogłyby tylko pomiary i obliczenia.

Jak zatem należy sobie wyobrazić pierwotny wygląd naszego portalu? Otóż składał się on z dwuskokowych ościeży z parą kolumn po obu stronach oraz z odpowiadającej im archiwolty z czterech złożonej łuków. Otwór wejściowy ujmowały odrzwia w postaci dwóch pilastrów węgarrowych, sięgających wysokością podstawy kapiteli kolumn.

na nich zaś spoczywało zachowane we fragmencie nadproże, dochodzące do górnej krawędzi architrawu względnie abakusów, po czym następował właściwy tympanon, ujęty wokół ornamentowanym łukiem. W tak zrekonstruowanym założeniu sam otwór wejściowy ulega silnemu zmniejszeniu w stosunku do stanu obecnego i wynosi (nb. w oparciu o pomiary Łuszczkiewicza) ok. 2.20 m wysokości przy 2.15 m szerokości. Proporcje te w romanizmie nie zadziwiają (np. Łęczycza 2.33 m na 1.20 (?) m, Zwierzyniec 2.60 m na 1.60 m, Stare miasto 2.20 m na 1.10 m) nasuwają jednak pytanie, czy nie wchodził tu w grę jeszcze filar środkowy i czy nie do niego odnosi się przepyszny kapitel roślinny, który Autor pierwszy na światło dzienne wy dobył (ryc. 7); niestety dane, jakimi odnośnie do tego szczegółu rozporządzamy, nie pozwalają nam na pytanie to odpowiedzieć stanowczo, ograniczyć się zatem musimy



Czerwińsk, Fragment łuku archiwolty

(fot. ze zbiorów Centr. Biura Inwent. zabytków sztuki w Min. W. R. i O. P.)

tylko do przypomnienia, że w Polsce obecność filaru środkowego w portalu sygnalizowano już w Goźlicach<sup>1</sup> i że w zmienionej nieco kompozycji całości posiadamy go u św. Jakóba w Sandomierzu.

Wprawdzie proponowana tu rekonstrukcja jako oparta na typowym i powszechnie stosowanym schemacie już sama przez się czyni zadość postulatowi maksymalnego prawdopodobieństwa, znajduje jednak dodatkowe poparcie w pewnych wskazówkach, zawartych w samym zabytku. Już Łuszczkiewicz, opisując nasz portal, zwrócił uwagę na „nacięcia w rodzaju blanków“, zdobiące górną krawędź wewnętrznej abakusa lewego a powtarzające się w formie fryzów na fragmencie pilastra węgarrowego. Spostrzeżenie to, które nader trafnie uzupełniła Furmankiewiczówna stwierdzeniem obecności iden-

<sup>1</sup> K. Furmankiewiczówna, Rzeźby romańskie w Goźlicach (Prace Kom. hist. sztuki P. A. U., T. IV, s. XIX/XX).





Czerwińsk, Część węgarni odrzwi



Czerwińsk. Fragment nadproża i tympanonu oraz dwie figurki apostołów

tycznego fryzu kostkowego na fragmencie nadproża i tympanonu, dziwnym trafem uszło uwagi Autora i w rekonstrukcji nie zostało zupełnie uwzględnione. Tymczasem szczegół ten posiada kapitalne znaczenie, gdyż jest to jedyny konsekwentnie zastosowany motyw dekoracyjny, który jak wspólny mianownik zespala elementy złożonej całości; „nacięcia“ na abakusie i fryz kostkowy na nadprożu korespondują ze sobą najściślej i wyznaczają granicę między właściwymi ościeżami a archiwoltą, powtarzają się zaś na węgarach odrzwi jako jej podkreślenie.

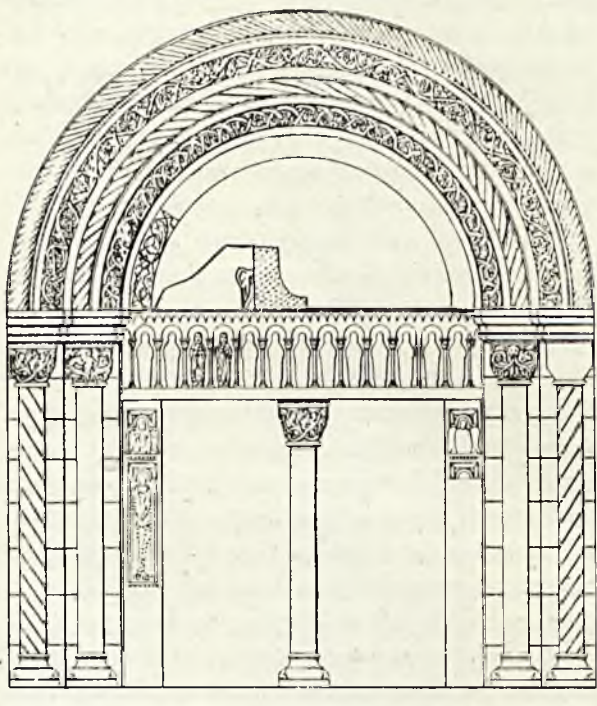
Tego rodzaju rozwiązanie kompozycji całości pociąga za sobą pewne zmiany w programie ikonograficznym jej dekoracji. Poza głowicami kolumn i dwoma łukami archiwolty operującymi pospolitymi motywami geometryczno-roślinnymi i figuralno-roślinnymi, których genealogii dochodzenie zaprowadziłoby nas za daleko, wchodzi tu w grę dekoracja tympanonu, nadproża i pilastrów odrzwi. Co do tympanonu, na którego fragmencie widoczna jest część skrzydła anielskiego, Autor słusznie domyśla się sceny Wniebowstąpienia; ale czy mandorlę z postacią Chrystusa otaczają symbole ewangeliczne, jak chce Furmankiewiczówna, czy raczej anioły (dwa lub cztery?), jak przypuszcza Walicki, rozstrzygnąć definitywnie nie podobna. Co się tyczy nadproża, Autor najzupełniej słusznie wprowadza obok dwunastu apostołów jako trzynastą centralną postać Madonny. Wprawdzie przypuszczenie to, po-

parte nie tylko analogią ale i cyfrowymi obliczeniami, zyskałoby dodatkowy argument, ale w ich braku możemy tezę Autora wzmocnić jeszcze jednym przeoczonym szczegółem, a mianowicie ruchem ręki prawej jednego z apostołów z wymownie w kierunku poziomym wyciągniętym palcem wskazującym (obacz rycinę); gest ten odnosi się oczywiście nie do sceny rozgrywającej się w górze na tympanonie, ale do postaci uczestniczącej w niej na równi z apostołami.

Natomiast dekoracja pilastrów ościeży jest sporna. Poza sceną Zwiastowania, na którą godzą się wszyscy, Furmankiewiczówna proponuje 12 aniołów, natomiast Walicki widzieć pragnąłby 24 wnek płycinowych z cyklem korespondujących ze sobą scen ze Starego i Nowego Testamentu. Otóż abstrahując od wszystkich analogii przyjrzeć się należy przede wszystkim samemu węgarowi (obacz rycinę). I tak, po jego stronie licowej widzimy u góry wnekę z półpostacią anioła, nad którego głową znajduje się okazały, dekoracyjnie ujęty nimb z napisem S. G a b r i e ł; pod tą wneką mieści się fragment drugiej podobnej, z głową bez nimbu, który natomiast zastępuje łuk na kolumnienkach spoczywający. W głowie tej dopatrują się wszyscy zgodnie postaci Madonny, którą Walicki pragnąłby widzieć podobnie ujętą jak górny anioł, tj. w półpostaci. Z tym jednak przypuszczeniem zgodzić się trudno, analogia z nagrobkiem w Strzelnie nie przekonywa zupełnie, natomiast wydaje się rzeczą w pojęciach średniowiecza



wykluczoną przedstawianie Madonny w ramach cyklu w sposób i w rozmiarach takich samych, jak aniołowie względnie odpowiednie postacie ze Starego Testamentu. Przy poczuciu hierarchii tak w średniowieczu przestrzeganej, Madonna musi się wyróżniać, jeśli nie umieszczeniem, to w każdym razie rozmiarami i pewną okazałością ujęcia. W naszym zatem wypadku, gdzie Madonna, w przeciwieństwie do aniołów, pozbawiona jest jeszcze nimbu, należy przyjąć przedstawienie całej postaci stojącej w ujęciu architektonicznym półkolistej arkady na kolumnkach, których główce są jeszcze częściowo widoczne. Za takim rozwiązaniem przemawiają dwa szczegóły; po pierwsze, głowa Madonny, pomimo silnego zniszczenia, jest większa od głów aniołów, po wtóre zaś, fryz kostkowy na wewnętrznej ścianie węgaru (obacz rycinę) jest w stosunku do frontowego obniżony o całą swą wysokość i o tyle obniżona jest dolna wnęka, w której — jak frag-



Przypuszczalny wygląd pierwotny portalu czerwińskiego

ment nimbu wskazuje — mieścił się również anioł; obniżenie to nie jest dziełem przypadku, ale zapewne podyktowane jest chęcią zrównania dolnych krawędzi trzeciej z rzędu bocznej wnęki z aniołem(?) z dolną podstawą wielkiej framugi, mieszczącej sto-

jącą postać Madonny. Czy poza tymi motywami mieściły się na pilastrze inne jeszcze, z braku wszelkich danych rozstrzygnąć nie podobna, ale przypuszczać należy, że raczej nie; przemawia za tym cały charakter tej dekoracji, której rytmika polega nie na zwielokrotnianiu drobiazgowych motywów, ale na operowaniu kilku tylko mocnymi akcentami. Ze tego rodzaju rozwiązanie nie byłoby niczym wyjątkowym, świadczą analogie, z których wystarczy powołać jedną, a mianowicie portal katedry bazylijskiej, tzw. Galluspforte; otóż w dziele tym — które w elementach swych jako od naszego znacznie późniejsze jest zupełnie odmienne, w zasadniczej jednak koncepcji wykazuje dużo podobieństw — pojawiają się na węgach ościeży między kolumnami postacie ewangelistów, nad którymi w pewnego rodzaju architektonicznym obramieniu mieszczą się ich symbole apokaliptyczne. Nie wiem, czy wysunięte tu rozwiązanie utrzyma się, pomimo że wiele za nim przemawia, gdyby jednak okazało się słuszne, uzyskalibyśmy dokument artystyczny niepośledniego znaczenia. Portal czerwiński z motywem stojącej figury ludzkiej na węgach odrzwi względnie ościeży związałby się z linią rozwojową, która z Langwedocji (Tuluza, Moissac, Beaulieu) przez Burgundję (Vézelay, Autun) i Lombardię (Verona, Ferrara) prowadzi do Ile-de-France, gdzie urastając do poziomu stylu monumentalnego rozkwita cudem odrodzenia wielkiej plastyki figuralnej gotyku.

W tym jednak punkcie wkraczamy w inną dziedzinę, a mianowicie rozważań stylistyczno-formalnych, którym Walicki poświęca wiele uwagi, aby poprzez stwierdzenie pierwiastków burgundzkich i lombardzkich wywieść genealogię naszego zabytku z doliny Mozy. „Pomiędzy tymi wynikami a stanowiskiem Furmankiewiczówny, która skłania się raczej ku francuskiej proveniencji rzeźb czerwińskich, zawisł pisaćcy te słowa z dwiema przygodnie wypowiedzianymi uwagami o obecności pierwiastków raz akwitańskich, drugi raz północno-francuskich. Przy niedokładnej lekturze odnośnych zdań powstały pozory pewnej sprzeczności względnie zmienności sądu, co wprawdzie nie ubliża i nie wymaga polemiki, ale jednak ze względu na meritum musi być wyjaśnione. Otóż między poczynionymi dotychczas obserwacjami szczegółowymi nie widzę zasadniczej sprzeczności i jeśli idzie o mnie, nic nie cofam, gdyż nawarstwienie moich poglądów ma kierunek pionowy nie zaś poziomy, a dzięki



lekturze cennej pracy Walickiego wzbogaciło się ono o nader trafnie przezeń ujawnione pierwiastki burgundzkie, a nawet i lombardzkie<sup>1</sup>. Jak to rozumieć? Odpowiedź daje data powstania naszego zabytku, którą Autor zamyka latami 1148—1156, choć może ostrożniej będzie ustalić ją na rok około 1160. Jest to zatem okres, kiedy na skutek migracji motywów artystycznych granice pomiędzy szkołami prowincjonalnymi coraz bardziej się zacierały, a plastyka romańska zsumowawszy niejako swój dotychczasowy dorobek przystąpiła do jego syntezy. Proces ten dokonywał się, jak wiadomo, w Ile-de-France, a najcelniejsze z jej zachowanych dzieł, a mianowicie portal zachodni w Chartres jest w pewnym sensie kompilacją różnorodnych co do proveniencji pierwiastków, przetworzonych jednak w zupełnie nowym duchu. Obecność różnorodnych pierwiastków stwierdzamy i w portalu czerwińskim: wzór, styl plastyczny i faktura pierwszego od środka łuku archiwolty są wybitnie akwitańsko-langwedockie, jak rycina obok wyraźnie wskazuje; obecność pierwiastków burgundzkich, czy to w stylizacji kapitelu roślinnego, czy też w kompozycji nadproża wykazał Walicki, na lombardzkie pochodzenie motywu nyż na węgarach zgodzić się możemy również, ożywczy jednak powiew północno-francuskiego (Ile-de-France) naturalizmu niedwuznacznie odczuć się daje i w postaciach apostołów z nadproża, spokojnych w pozie i w ruchu, z miętko wokół twarzy falującymi się włosami, a nade wszystko w główce Madonny na węgarcze, z której, pomimo zniszczenia, przemawiać się zdaje niezrównany wdzięk wczesno-gotyckich postaci kobiecych. Jeżeli tedy na tych przesłankach zechcemy się oprzeć i wyciągnąć wniosek ostateczny, stwierdzić będziemy musieli, że poza ewentualnym pochodzeniem włoskim jednego z motywów, zarówno w całości portalu, jak i w poczuciu formy jednostkowej zdecydowana przewaga leży po stronie sztuki francuskiej. Gdzie zatem szukać ojczyzny naszych kamieniarzy? Niemcy nie wchodzą w rachubę, gdyż w całym ich dorobku artystycznym tych dziesięcioleci nie umiemy wskazać dzieła typu podobnego, a pod względem formalnym równowartościowego. Pozostaje Belgia, za którą przemawiają oko-

<sup>1</sup> Motywem tym są wnęki architektoniczne na węgarach; od poł. XII w. spotykamy je powszechnie we Francji a nawet w odpowiednio zmienionej postaci przechodzą one do inwentarza form gotyckich.



na lewo: Czerwińsk, Nasada łuków archiwolty

na prawo: Moissac, Głowica kolumn bliźnich w krążanku

liczności zewnętrzne, jak pochodzenie belgijskie biskupa fundatora opactwa i ewentualnie ogólny charakter architektury kościoła. Natomiast w kompozycji i formie rzeźbiarskiej trudno dopatrzeć się szczegółów uwierzytelniających jej belgijską proveniencję. Wprost przeciwnie, szczegóły takie jak nadproże, łuki archiwolty, kapitel roślinny i Madonna na odrzwiach stoją pod względem poczucia formy, precyzji i czystości faktury tak wysoko, że trudno dla nich znaleźć analogie poza Francją. I choć zgodzić się musimy z Autorem, gdy w swym krytycyzmie broni się przed przecenianiem wartości artystycznej naszego zabytku i widzi w nim wytwór prowincjonalnego warsztatu, to jednak ojczyzny naszych kamieniarzy szukać będziemy musieli raczej w północno-wschodniej Francji na skrzyżowaniu dróg, prowadzących z Burgundii i z Ile-de-France. Ostatecznie mogli oni przyjeść i z Belgii, jednak za przedstawicieli szkoły mozańskiej uznamy ich wtedy dopiero, gdy odnajdziemy w tym kraju dzieła tę samą fazę stylu odtwarzające i na równym z portalem czerwińskim stojące poziomie.

Na tym zamykam uwagi na temat samego zabytku i jego opracowania przez Walickiego. Pomimo różnicy poglądów na niektóre zagadnienia, muszę podkreślić wielką wartość tego studium, które jest pierwszą próbą systematycznej i w oparciu o bogaty materiał porównawczy przeprowadzonej rekonstrukcji jednego z najcenniejszych na ziemiach naszych pomnika rzeźby romańskiej. Autorowi tej pięknej pracy, która tak poważnie wzbogaca naszą wiedzę o sztuce średniowiecznej, należy się prawdziwe uznanie.



Na koniec podnieść należy alarm. Porównanie dawniejszych fotografii fragmentów z tymi, które znajdujemy w omawianej pracy, wskazuje, że ich konserwacja pozostawia dużo do życzenia, a zniszczenie poczyniło zastraszające postępy. Możeby zechciały się tym zainteresować powołane czynniki?

Mieczysław Gębarowicz

Michał WALICKI, Kolegiata w Tunie pod Łęczycą, Łódź 1938, s. 78, tabl. 1–12 i I–XXXII.

Kościół w Tunie pod Łęczycą jest nie tylko najcenniejszym pomnikiem architektury romańskiej w Polsce, ale wraz z miejscowością samą i najbliższą okolicą stanowi jeden z najbardziej zagadkowych punktów, poza którym — jak wyczuwamy, — kryją się tajemnice, dotyczące początków naszej kultury i państwowości. Rozświetleniu tych tajemnic nie sprzyja szczupłość dostatecznie pewnych źródeł historycznych, toteż nauka brak ich zastępuje hipotezami, które, jak dotychczas, zdołały rzucić nieco światła na dwa tylko okresy dziejów Łęczycy, a mianowicie czasy Chrobrego, na które przypada utworzenie opactwa benedyktyńskiego pod kierownictwem Gaudentego, brata św. Wojciecha, oraz renesans tej fundacji w drugiej ćwierci XII w. w zmienionej już postaci kolegiaty świeckiej, którego widocznym zabytkiem jest istniejący po dziś dzień kościół ciosowy, konsekrowany w r. 1161. Natomiast sto blisko lat dzielących oba te okresy jest nadal białą kartą, którą usiłuje się wypełnić w rozmaity sposób. Jedną z najbardziej popularnych jest hipoteza o istnieniu opactwa kanoników regularnych na grodzie łęczycykim na przełomie XI i XII w.; niestety hipoteza ta, realnie biorąc, na swe poparcie nie ma nic innego, jak tylko możliwość takiej ewentualności na tle aktualnych podówczas na Zachodzie prądów i nie wspominalibyśmy też tu o niej, gdyby nie okoliczność, że w obręb argumentacji na jej korzyść wciągano i nasz zabytek, snując najprzeróżniejsze domysły w związku z uroczystą formą jego konsekracji. Tymczasem sprawa ta dla historyka sztuki jest zupełnie obojętna, ponieważ architektura samego kościoła nie wykazuje najdrobniejszych śladów związania z jakimkolwiek zabudowaniami klasztorowymi, owszem zdaje się niedwuznacznie stwierdzać, iż kościół nasz od swych początków był kolegiatą świecką.

Tak tedy kolegiata w Tunie jako dokument historyczny jest bez większej wartości, natomiast

jako pomnik architektury jest niesłychanie wymowna. Nic też dziwnego, że zwrócił na nią uwagę pierwszy historyk naszego romanizmu Wł. Łuszczkiewicz, poświęcając jej w r. 1879 monografię, która po dzień dzisiejszy nie straciła swej fundamentalnej wartości. Oczywiście jest rzeczą jasną, że pół wieku, które od tego czasu upłynęło, pogłębiło naszą znajomość sztuki romańskiej i przyniosło nowe doświadczenia, które wysunęły konieczność sprawdzenia i uzupełnienia wyników dawniejszych. Dobrze się więc stało, że trudu tego podjął się prof. Walicki, najkompetentniejszy w tych sprawach badacz, któremu należy się tym większe uznanie, jako że pracował w warunkach trudnych i tego rodzaju poczynaniom rewizjonistycznym mało sprzyjających, bez możliwości bowiem czynienia przekopów i odbijania tynków.

Przystępując do omówienia bogatej w rezultaty pracy Walickiego muszę się zastrzec, że ograniczam się do tych kwestyj nowych, których rozwiązanie uważam za pozytywną i trwałą zdobycz naukową, względnie tych, które budzić mogą wątpliwości. Do pierwszej kategorii należy przede wszystkim stwierdzenie istnienia i odtworzenie wyglądu empor nad nawami bocznymi, które Łuszczkiewicz odrzucał, dopuszczając w tym miejscu tylko dormitoria; Autorowi udało się odnaleźć przeoczone przez starszego badacza filary i kapitel kolumnienki triforium, ponadto zaś schody w murze prezbiterium a wreszcie łuk górnej apsydy i wejście do wieży, co sprawę ostatecznie przesądza. Zasługą Walickiego jest również nadanie przypuszczeniu Łuszczkiewicza o istnieniu dwóch „baszt“ wschodnich cech pewnika i to w oparciu o nieznane dotąd źródła archiwalne, które jeszcze w XVII w. mówią wyraźnie o czterech wieżach. Szkoda tylko, że Autor pominął milczeniem świadectwo Damalewicza (Series archiepiscoporum, Varsoviae 1649, s. 34—5), który również zdaje się mówić o czterech wieżach: „...pulchra symmetria ...constructa, turribus binis, hinc inde illam stipantibus...“<sup>1</sup> Pozostałością wież wschodnich są dziś dwie przybudówki w kształcie apsyd na planie wy-

<sup>1</sup> Inne materiały źródłowe nie uwzględnione przez Autora znajdują się w Archiwum archidiecezjalnym w Poznaniu (zob. Łaskiegc, Liber beneficiorum, edit. J. Łukowski i J. Korytkowski, T. II, s. 348—9 n.), zaś cenne wiadomości o restauracjach w XIX w. rozsiane są po czasopiśmie ówczesnych.



dłużonego półkola, przy ostatnich przęsłach naw bocznych na przedłużeniu osi poprzecznej kościoła. Ich stwierdzenie jest niesłychanie doniosłe, gdyż jest to pierwszy i jak dotychczas jedyny na ziemiach naszych wypadek występowania tego typowego dla romanizmu nadreńskiego motywu.

Rekonstrukcja obu wież przez Walickiego nasuwa jednak pewne uwagi. Autor bowiem przyjmuje, że obie wieże wschodnie w swym kształcie wydłużonego półkola biegły do gzymsów naw bocznych, po czym jako już zupełnie okrągłe wznosiły się wolno, sięgając „wysokości kalenicy głównego dachu“. Rozwiązanie takie, choć zasadniczo nie niemożliwe, jest mało przekonujące, gdyż wieże te, które nie miały żadnego praktycznego znaczenia, a służyć miały tylko ku podniesieniu okazałości budowy, w takim ujęciu celu swego nie spełniałyby, przy małej zaś średnicy (4 m) i takimż od głównego korpusu oddaleniu robiłyby wrażenie raczej kominów, rozbijających sylwetę bryły architektonicznej; wprawdzie w podobny sposób założone są wieże zachodnie, ale przy kształcie czworokątnym i większych wymiarach są one bardziej masywne a od głównego korpusu oddalone o połowę prawie odległości wież wschodnich. I dlatego nasuwa się pytanie, czy końcowe przęsła naw bocznych nie były nadbudowane do wysokości nawy środkowej, tak iż na zewnątrz sprawiały wrażenie nawy poprzecznej i czy obie wieże w kształcie wydłużonego walca nie biegły przez całą ich wysokość, aby potem jako okrągłe kończyć się stożkowym hełmem nad dachami głównego korpusu, podobnie jak to obserwujemy w Moguncji, Maria-Laach i gdzie indziej. Ale na pytania te odpowiedź mogłoby dać szczegółowe zbadanie murów, połączone z odbijaniem tynku, co na razie nie leży w możliwościach ani Autora ani recenzenta.

Co się tyczy ogólnej charakterystyki architektury kolegiaty łęczyckiej miło mi stwierdzić, że Autor godzi się także z wypowiedzianym swego czasu poglądem (Historia sztuki, T. II, s. 144—5), że plan tego kościoła jest jakby syntezą rzutów poziomych katedr w Płocku i Krakowie oraz kościoła w Czerwińsku. Obserwację tę wzbogaca Autor szeregiem cennych uwag i podkreśla, że architektura tego zabytku, mimo iż opiera się o wzory obce, głównie nadreńskie, w swej całości daje rozwiązanie oryginalne, pozbawione analogii w budownictwie zachodnim. Uwaga ta, bardzo trafna rzuca światło na



Tum pod Łęczycą, Kolegiata. Widok od strony południowo-wschodniej

(fot. ze zbiorów Centr. Biura Inwent. zabytków sztuki w Min. W. R. i O. P.)

drogi i sposoby asymilowania form obcych w Polsce w tak odległej już przeszłości, a wraz z dokładnym określeniem dat i zasięgu rekonstrukcji i przeróbek, zniekształcających pierwotną architekturę, należy do najbardziej wartościowych wyników tej pięknej monografii.

Zastrzeżenia pewne podniósłbym jedynie w odniesieniu do określenia — czynił to zresztą już Łuszczkiewicz — architektury kolegiaty łęczyckiej mianem „obronnej“. Ostatecznie wobec prymitywnej techniki wojowania w tych czasach każda budowla kamienna z natury rzeczy była obronna, co spowodowało nawet w XIII w. masowe inkastelowanie kościołów, a jednak określenie całej architektury monumentalnej jako obronnej, tj. militarnej, powoduje niepotrzebne zamieszanie pojęć. Okoliczność bowiem, że wąskie otwory służące do oświetlania klatek schodowych w wieżach, a spotykane na przestrzeni całej Europy, służyć mogły ewentualnie jako strzelnice dla łuczników (o ile notabene były od wewnątrz dostępne), nie przesądza, moim zdaniem, obronności kościoła o czterech wejściach i niskich stosunkowo nawach bocznych, których dachy i stropy drewniane łatwiej było zapalić żagwiami ciskanymi z łuków, aniżeli przed ogniem obronić. Zerwijmy zatem z tym przeży-



kiem romantyzmu i zadowalajmy się odczytaniem z dzieł architektury tego tylko, co one naprawdę zawierają.

Portalowi „najcelniejszemu niewątpliwie dziełu rzeźby architektonicznej tego okresu w Polsce“, jak go określa Autor, poświęcona jest drobniągowa analiza, której wynikiem jest stwierdzenie nadreńsko-włoskiego charakteru tego dzieła. Na ten temat pragnąłbym przeprowadzić małą dyskusję, ile że znając ten zabytek przez szereg lat tylko z fotografii, nie mogłem wobec uderzających w nim sprzeczności i niekonsekwencji wyrobić sobie pewnego zdania i dopiero poznanie oryginału drogą autopsji otworzyło mi oczy i pozwoliło poczynić szereg obserwacji, którymi pragnąłbym wywody Autora uzupełnić i dopomóc do rozwikłania zagadki. Wyrzedzając dalsze wywody zaznaczam, że zdaniem moim portal w dzisiejszej swej postaci nie jest w całości dziełem pierwotnym, ale jego zniekształceniem, jako wytwór dwu epok i refleksów dwóch środowisk artystycznych, z których jedno, utartym aż do szablonu terminem, określić możemy jako zachodnie (ewent. francusko-niemieckie), drugie zaś jako południowe (ewent. włosko-niemieckie). Pierwsze reprezentują w naszym portalu przede wszystkim dwa łuki (pierwszy i trzeci od środka) archiwolty z ciekawymi fragmentami rzeźb szczytowych oraz cztery głowice ościeży, drugie to przede wszystkim tympanon i dekoracja drugiego łuku archiwolty. Zderzenie się tych dwóch światów nie wypadło szczęśliwie, wywołując dysharmonijne zniekształcenie pierwotnej kompozycji, jak o tym poucza załączona rycina, która nie tylko pozwala się zorientować w odmienności rozumienia stylu i sensu plastyki w obu grupach, ale ponadto zdradza pewne niedyskrecje z dziedziny techniki. Otóż po wykruszeniu zaprawy okazuje się, że obecne odrzwia składają się z dwóch części, pierwotnej kamiennych, która się wiąże z murem ościeży i ścian, oraz drugiej wtórnej z cegły, która je poszerza nieproporcjonalnie kosztem światła otworu wejściowego. Podobnie przedstawia się sprawa z nadprożem, które, jak trochę widoczna zwłaszcza w miejscach zetknięcia z pierwotnym kamiennym architravem wskazuje, jest dodatkiem późniejszym; powiedzmy od razu bardzo tandetnie wykonanym. A tymczasem na tym nadprożu — a właściwie na specjalnie ad hoc poszerzonych odrzwiach — opiera się obecny tympanon, co chyba jest wystarczającą

wskazówką, iż nie należy on do kompozycji pierwotnej. Zresztą jeśli przyjmiemy jako datę portalu rok konsekracji kościoła 1161, to obecność Madonny na tympanonie nie da się z nią pogodzić, gdyż na Zachodzie motyw ten w tym czasie zaledwie zaczyna się pojawiać i to na razie w bocznych portalach, aby dopiero u schyłku wieku uzyskać stanowisko równorzędne z Pantokratorem. Wzrostowi kultu Madonny, który posiada pewien rys bardziej ludzki, towarzyszą głębokie przemiany w mentalności i uczuciowości społeczeństw i odzywają się w sztuce przytłumieniem dawnej fantastyki i irracjonalizmu na rzecz pewnej logiki i prawdy naturalistycznej. Tego wszystkiego w dekoracji pozostałych członów portalu łeczyckiego nie dostrzegamy, owszem tkwi ona treściowo i formalnie w obrębie dawnych schematów.

Jak wyglądał pierwotnie portal, bez szczegółowych badań murów odpowiedzieć nie podobna, jeden tylko jego zaginiony szczegół możemy odtworzyć, a mianowicie tympanon. Fragment jego, który został odnaleziony niedawno i w omawianej monografii po raz pierwszy omówiony, przedstawia uszkodzoną, niestety, postać Chrystusa — Pantokratora; uważać ten fragment, tak, jak to czyni Autor, za część antepedium ołtarzowego odradzałbym, gdyż tego rodzaju zabytki są niesłychanie rzadkie i późne, jak dowodzi przykład Francji, która posiada tylko jeden okaz tego typu i to z trzeciej lub nawet ostatniej ćwierci XII w. pochodzący. Fragment nasz jest prawdopodobnie częścią środkową tympanonu a ze względu na swój poziom artystyczny jest czołowym dziełem romańskiej plastyki figuralnej w Polsce; w ogólnym typie jest on tak francuski, że pod tym względem da się zestawić u nas jedynie tylko z rzeźbami portalu czerwńskiego, na miejscu natomiast harmonizuje znakomicie z dekoracją pierwszego a zwłaszcza trzeciego łuku archiwolty. Te trzy części składowe portalu, do których dodać należy szeroko założony łuk zewnętrzny, grupy zwierząt walczących u jego nasady i wszystkie cztery głowice z tak silną przymieszką motywów antycznych każą artystyczną genealogię twórców portalu pierwotnego wywodzić może z Włoch północnych, ale w silniejszym jeszcze stopniu z Prowansji.

Niestety portal nasz w pierwotnej postaci nie przetrwał długo, gdyż z nieznanymi bliżej powodów został on w kilkadziesiąt lat później przerobiony.





Tum pod Łęczyczą, Kolegiata. Archiwolta portalu

Wejście przez poszerzenie odrzwi zostało zmniejszone, dawny tympanon zastąpiony nowym mniejszym a archiwolta wzbogacona o jeden — drugi od środka — łuk; wówczas albo może później przez podniesienie posadzki zostały pod nią utopione dolne części słupców i bazy kolumn, widoczne dziś po usunięciu kilku płyt, co dla uzupełnienia opisu trzeba tu dodać. Przeróbek tych, które zniekształciły pierwotną kompozycję całości, dokonano u schyłku XII lub w samych początkach XIII w. rękoma kamieniarzy, których dziełem są tympanony wrocławskie i strzelnieńskie; porównanie dekoracji łuku odnośnego archiwolty łęczycyckiej z fragmentami we Wrocławiu i Strzelnie, a zwłaszcza uderzająca analogia między Madonną tu a św. Anną w Strzelnie usuwa wszelkie w tym względzie wątpliwości. Konstatujemy tu po raz drugi zjawisko, na które zwróciliśmy uwagę przy omawianiu plastyki romańskiej na Śląsku, a mianowicie krzyżowanie się na naszym

gruncie dwóch kierunków. Z nich jeden, zachodni, z silną przewagą pierwiastków francuskich, docierał do nas prawdopodobnie przez Niemcy zachodnie względnie Belgię; drugi natomiast, wywodzący się ze sztuki lombardzkiej, wkroczył do Polski, zdaje się, z Niemiec południowych, przy czym pod uwagę należałoby może wziąć pośrednictwo Czech. Niestety w szczegóły tych ciekawych procesów wchodzić tu nie możemy, zaznaczmy jednak lojalnie, że po zapoznaniu się zwłaszcza z nowym materiałem zabytkowym, ujawnionym przez Walickiego w Czerwińsku i Łęczycy, nasze wiadomości o polskiej plastyce romańskiej nabierają coraz żywszych barw; okazuje się, że kierunek pierwszy stworzył dzieła na poziomie niezrównanie wyższym i co może najdziwniejsze, pozbawione analogii w materiale zabytkowym nie tylko najbliższych Polsce prowincyj, ale w całej wogóle sztuce niemieckiej. Czy w tym przeszczepianiu wpływów francuskich



udział czynny wzięli pierwsi mnisi z Czerwińska, pochodzący — jak to gdzie indziej starałem się wykazać — z opactwa św. Wiktora z Paryża, na razie rozstrzygnąć niepodobna. Jakkolwiek bądź trzy nasze portale z XII w. a mianowicie czerwiński, łączycy i wrocławski (św. Wincentego), bez względu na ich wzajemny genetyczny związek, tworzą ciekawą, a na mapie artystycznej średniowiecznej Europy dotychczas nieznaną wyspę wpływów francuskich, najdalej ku wschodowi wysuniętą.

Wracając do monografii Walickiego, zaznaczyć należy, że zamykają ją trzy rozdziały ogólniejszego charakteru i aneks. Pierwszy z tych rozdziałów, poświęcony charakterystyce kolegiaty romańskiej na tle architektury i rzeźby zachodnio-europejskiej, poza wysuniętymi wyżej sugestiami, nie budzi żadnych zastrzeżeń, a zwiążanie naszego zabytku z budownictwem nadreńskim, przy zaznaczeniu rysów oryginalnych, zwłaszcza w rzucie poziomym, znajdujących wytłumaczenie w tradycjach rodzimych, uważać należy za trwały element historii naszej sztuki. Drugi rozdział, poświęcony mało znanej staurotece, którą Autor wiąże wprawdzie ze sztuką bizantyńską, ale uważa za wytwór raczej włoski, wymaga jeszcze dalszego pogłębienia badań, ale już w obecnej swej postaci jest pierwszym naukowym opisem tego zabytku. Wdzięczni więc jesteśmy Autorowi za wprowadzenie do literatury tego typu relikwiarza Krzyża św., jedyne w Polsce, na tle zaś ogólnym, poza Włochami, niewiele tylko posiadającego analogii. Wreszcie ustęp ostatni próbuje związać powstanie kolegiaty w Tumie z współczesnymi wydarzeniami politycznymi w Polsce i kończy się konkluzją następującą: „Na tle warunków życia średniowiecznej Polski kolegiata łączycyka wydaje się nam warownym gmachem parlamentu o osobliwym przeznaczeniu“. Otóż z tą opinią Autora zsolidaryzować się jest niesłychanie trudno. Jeśliby już było konieczne dorabianie komentarza historycznego do powstania naszego zabytku, widziałbym w nim, jako dzieło arcybiskupa gnieźnieńskiego, raczej pomnik wzrostu potęgi polskiego kościoła, której ostateczne spetryfikowanie dokonało się na synodzie łączycykim 1180 r. w murach naszej kolegiaty, w lat dwadzieścia po jej uroczystej konsekracji. W aneksie końcowym, dającym przegląd ważniejszych zabytków w samym kościele, uderza pominięcie małej galerii portretów trumiennych, dziś na parapecie chóru muzycznego,

reprezentujących ciekawą a niestety, jak dotąd, lekceważoną przez historyków sztuki dziedzinę naszej rodzimej twórczości artystycznej.

Na koniec pozostawiam dopełnienie najprzykrzejszego z obowiązków recenzenta, a mianowicie wytykanie błędów. Nie ma ich wiele i nie są one istotne, sprowadzają się zaś przeważnie do przeczeń, mogących laika wprowadzić w błąd. I tak szerokość apsydy zachodniej wynosi nie 28 ale 8 m (str. 20), wysokość wejścia portalowego 4.10 m powstała z mylnego odczytania wykresu Łuszczkiewicza, gdyż odnosi się ona do zewnętrznego wykroju całego portalu, gdy wejście samo dziś ma tylko 2.33 m wysokości (str. 30). Nieściśle jest oddany napis na odrzwiach gotyckich z r. 1487 „J e z u s C h r i s t u s M a r y a“, gdy w rzeczywistości brzmi on „i h s [= ihesus] c r s [= cristus] m a i a [= maria]“ (str. 24), nie mogę również przyznać słuszności przytaczaniu napisów greckich na staurotece tylko w tłumaczeniu polskim. Wreszcie poddaję pod roz wagę używanie pewnych terminów technicznych. W pierwszym rzędzie dotyczy to używania określenia „triforium“ w odniesieniu zarówno do arkady architektonicznie rozczłonkowanej, jak i do empory; mimo iż Autor idzie tu śladami nauki obcej, proponowałbym przecież rozgraniczenie obu pojęć ze względów czysto praktycznych (np. w zastosowaniu do wnętrza wczesnogotyckich typu lańskiego, gdzie w grę wchodzi cztery kondygnacje). Z innych zwrotów uderzyło mnie powtórzone dosłownie za Łuszczkiewiczem „szeroką gurtą (40 cm) sklepienie jest b e c z k o w o“ (str. 28) zamiast szerokim gurtym sklepienie kolebkowo, „spizowe oddrzwia (!) katedry plockiej“ (str. 62) zamiast drzwi, określenie płaskiego obramienia tympanonu mianem archiwolty (str. 34), w czym Autor idzie śladami Łuszczkiewicza, jak również nazywanie zewnętrznego łuku archiwolty o bogatym profilu „skrajne wałki archiwolty“ (str. 34), a wreszcie zwrot taki jak „rozskrzydloną postać zwierzęcą“ (str. 34), co może wywołać nieporozumienie.

Osobno pragnę zwrócić uwagę na pewną nierównomierność w cytowaniu literatury polskiej i obcej. Uderza na ogół wstrzeźliwość w stosunku do autorów polskich, zwłaszcza zaś Łuszczkiewicza, na którym bądź co bądź opiera się w dziewięćdziesięciu procentach omówienie strony architektonicznej, a który wymieniany jest przeważnie tam tylko, gdzie się wywody jego prostuje. Nato-



miast bardzo hojnie i to czasem nawet na okoliczności nieistotne cytowana jest literatura obca aż do niemieckich dysertacji doktorskich włącznie, a więc produkcji, która — jak pouczają katalogi antykwarskie — ceniona jest na miejscu przeważnie na wagę papieru. Byłoby może lepiej przestrzegać i w tych sprawach pewnej proporcji w imię prostego obiektywizmu.

Na tym zamykam omówienie cennej monografii Walickiego, przydługie nieco, ale jego rozmiary są może najlepszym sprawdzianem jej wartości. Mimo odmienności poglądów na pewne sprawy — dotyczy to w części interpretacji i hipotez, a więc dziedzin o zdecydowanej przewadze pierwiastków subiektywnych — podkreślić należy raz jeszcze, iż Autor jej opracowaniem nauce naszej oddał przysługę. Niejeden z wyników Walickiego pozostanie zapewne trwałą zdobyczą naukową, inne staną się podniętą do dalszych badań i poszukiwań, do których dostarczy sposobności przyszła — ohy rychła — restauracja tego czcigodnego a jednego z najciekawszych zabytków naszej przeszłości. Gruntowność i rozległość studiów Autora, umiarem nacechowany sposób ich podania, znalazły godną oprawę w nader starannej i jak na nasze stosunki bogatej szacie zewnętrznej, za którą inicjatorom tego pięknego przedsięwzięcia, a mianowicie Obywatelskiemu Komitetowi ratowania kolegiaty w Tumnie i Łódzkiemu Oddziałowi Pol. Towarzystwa Historycznego należą się wyrazy szczerego uznania.

Jako postscriptum pod rozważę ogółu historyków sztuki pozwalam sobie wysunąć kilka uwag na temat martyrologii naszego języka w powojennej literaturze naukowej. Szesnastowieczny artysta, tworzący w siedemdziesiątych latach tronujące Madonny, z których jedne antykezują, gdy w drugich italianizm formy walczy o lepsze z orientalizmem treści, należy do zjawisk, niestety, coraz częściej w pracach z historii sztuki spotykanych. Nic dziwnego! Żyjemy w osobliwym klimacie rozmaitych aspektów, nastawień, podejść młodzieżowych i innych, które przeorują naszą mowę tak gruntownie, że pleni się na niej coraz bujniej chwast błędów językowych, przytępiając naszą na tym punkcie wrażliwość. Rozgwar żargonu<sup>1</sup> kawiarnianego z prasy przenika do nauki i tu doznaje wzmocnienia dzięki stosowaniu zasady kroczenia po linii najmniejszego oporu, polegającej

na przejmowaniu z będącej pod ręką książki obcej całych zwrotów i pojedynczych wyrazów po spolszczeniu — często wątpliwym — ich końcówek. Grzech ten obciąża przedstawicieli wszystkich dyscyplin, tu idzie o to, aby historyków sztuki, których zadanie polega na operowaniu subtelnościami formy nie spotykał zarzut lekceważenia tego, co jest najwyższym dobrem narodu i jego kultury najdoskonalszym i najbardziej rodzimym twórczym. W pełnym rozumieniu, że język jak każdy żyjący organizm musi się rozwijać, a słownictwo naukowe równoległe z postępem wiedzy wzbogacać, dążyć należy do tego, by proces ten odbywał się w sposób licujący z poczuciem godności narodowej, to znaczy bez chorobliwej ksenofobii ale i bez zoologicznego naśladownictwa. Traktując o tym, co się powszechnie nazywa „pięknem“, mamy i pod tym względem wdzięczne zadanie do spełnienia. Tylko bądźmy sobą, — myślimy i czujmy a nade wszystko piszmy po polsku!

Mieczysław Gębarowicz

Krystyna SINKO-POPIEŁOWA, Kościół w Niepołomicach (odbitka z Rocznika Krakowskiego t. XXX 1938, s. 61, ilustracji 48).

Mimo małej odległości od Krakowa kościół w Niepołomicach, ufundowany w r. 1350 przez Kazimierza Wielkiego, nie posiadał dotychczas osobnej monografii, choć na nią, zarówno ze względu na wartość samej architektury, jak i na znajdujące się w nim zabytki, w pełnej mierze zasługiwał. Monografię taką, suto ilustrowaną, dała właśnie dr. Krystyna Sinko-Popielowa, młoda, lecz już z szeregu doskonałych rozpraw znana historyczka sztuki.

Po rozdziale wstępnym, w którym p. Popielowa zestawia dokumenty oraz źródła do historii kościoła i parafii w Niepołomicach, zarówno ogłoszone drukiem, jak i rękopiśmienne, i na tej podstawie przedstawia uposażenie tej królewskiej fundacji, zaznając nam Autorka w czterech rozdziałach z samym kościołem i jego urządzeniem.

Najdonioślejsze wyniki zawiera rozdział pierwszy, mówiący o kościele niepołomskim w wiekach średnich. Przede wszystkim — wbrew dotychczasowemu przypuszczeniu Władysława Łuszczkiewicza, jakoby kościół, przerobiony w epoce baroku na jednonawowy, miał być pierwotnie budowlą halową trzynawową — wysuwa Autorka inną re-



konstrukcję pierwotnej jego postaci, a mianowicie, że wnętrze było podzielone dwoma wielobocznymi filarami, stojącymi na podłużnej osi budowli, na dwie nawy. Rekonstrukcja ta jest oparta na śladach zaczepienia żeber sklepiennych, odnalezionych podczas szczegółowego badania budowli. Żebra te nie mogły być inaczej rozpięte, jak tylko na dwóch pośrodku stojących filarach. Szczęśliwy

trafiają się u nas plany architektoniczne z tego czasu, co ów rzut, odnaleziony w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, można więc powiedzieć, że Autorce sprzyjało wyjątkowe szczęście, umożliwiając jej zarazem idealne pod względem metodycznym rozwiązanie zagadnienia rekonstrukcji kościoła.

Zachowana z w. XIV rzeźbiarska dekoracja



Niepołomice, Kościół parafialny

traf nasunął Autorce potwierdzenie archiwalne tego wniosku, a mianowicie rzut poziomy kościoła niepołomskiego, zdjęty w pierwszej ćwierci XVII wieku, jeszcze przed doprowadzeniem wnętrza części przedniej do dzisiejszej postaci. Właśnie na tym rysunku widać owe dwa filary, dzielące korpus budowli na dwie nawy. W ten sposób dała p. Popielowa rekonstrukcję już nie hipotetyczną, lecz w stu procentach pewną. Niezmiernie rzadko

kościół w Niepołomicach jest skromna, lecz wytworna. Składają się na nią w prezbiterium i w zakrystii po trzy zworniki oraz wsporniki w zakrystii. Na jednym zworniku w prezbiterium widnieje pięknie wystylizowany herbowy orzeł króla-fundatora, na drugim zagadkowa, na razie nie dająca się wytłumaczyć podwójna triketra (sześć zgiętych w kolanie nóg, połączonych w dwie trójki, biegnące w przeciwnych kierunkach), na



trzecim twarz ludzka, wylaniająca się spośród winnych liści. Jeden ze zworników zakrystii wypełnia głowa Chrystusa na tle nimbu krzyżowego, dwa inne pokryte są jędrnymi, miękko modelowanymi liśćmi. Na wspornikach podobne liście.

Oprócz bardzo źle zachowanych, ledwie widocznych na zachodniej ścianie nawy i bardzo silnie odnowionych postaci dwóch świętych rycerskich, Jerzego i Michała w prezbiterium, zachowały się — na razie tylko częściowo spod tynku wydobyte — malowidła w zakrystii. Te są ze wszystkich najciekawsze, posiadają największą wartość artystyczną. Jak się zdaje, przedstawiają one niektóre spośród 11000 Dziewic, patronek kościoła, oraz epizody z życia św. Cecylii. Wywody Autorki co do tego ostatniego szczegółu nie są wprowadzić bez zastrzeżeń przekonywujące, trudno im jednak przeciwstawić inne, lepiej umotywowane.

P. Popielowa nie ograniczyła się do ustalenia pierwotnej postaci architektonicznej kościoła niepołomskiego i opisu jego dekoracji, lecz rozważyła zarówno architekturę, jakoteż rzeźby i malowidła na tle szerszym: ogólnopolskim i europejskim. Okazało się, że kościół niepołomski tworzy wraz z kolegiatą w Wiślicy i farą w Stopnicy, ufundowanymi również przez Kazimierza Wielkiego, osobną grupę kościołów dwunawowych. Różnica w tym, że gdy kościoły wiślicki i stopnicki wzniesiono wyłącznie z kamienia, to w niepołomskim zastosowano watek dwojaki: cegłę do wypełnień, a kamień do szkieletu konstrukcyjnego i rzeźb. Tą właśnie dwuwątkowością wiąże się nasz kościół z inną grupą kościołów Kazimierzowskich — z wielkimi bazylikami krakowskimi o systemie filaroszkarpowym. Nie koniec na tym: wiąże się on z tą grupą i profilem żeber takim samym, jaki mają żebra w nawach bocznych kościoła Mariackiego w Krakowie, w zakrystii u św. Katarzyny, gdzie sklepienie, wsparte na jednym filarze, ma na zwornikach wykute imię Kazimierza Wielkiego, oraz u Bożego Ciała na Kazimierzu — wiąże się wreszcie podziałem trójdzielnym sklepień, wspólnym mu z kaplicą Mariacką (Batorego) i ostatnim przesłem prezbiterium katedry wawelskiej, jak również z wybudowaną pewnie przez tych samych ludzi piękną, herbowymi zworni-



Niepołomice, Kościół parafialny. Fragment sklepienia

kami zdobną salą kamienicy Hetmańskiej w Rynku krakowskim.

W dalszym ciągu swych rozważań próbuje Autorka ustalić stosunek grupy Wiślica-Stopnica-Niepołomice do architektury zagranicznej. Dochodzi do wniosku, że o ile te nasze kościoły jako dwunawowe nawiązują do dwunawowych kościołów austriackich, zależnych znów od francuskich, to gdy idzie o sklepienia dadzą się związać z dwunawowymi wnętrzami klasztorными (kapitularze i refektarze) w Niemczech południowych, mającymi sklepienia gwiazdźdźiste oparte również o zasadę trójdzielności, tym się jednak od naszych różniące, że gwiazdy ich są symetryczne, podczas gdy u nas niesymetryczne. Zastanawiając się nad drogą, którą do Polski mogły się były przesześcić sklepienia trójdzielne, wspomina Autorka o Wrocławiu, nie rozstrzyga jednak sprawy, lecz powtarza za Gębarowiczem, że „stosunek wymiany artystycznej między tymi tak bliskimi sobie środowiskami (Krakowem i Wrocławiem) polegał w w. XIV co najmniej na obopólności“. Wrocław był wtedy bądź co bądź tylko kresowym, prowincjonalnym miastem, należącym od niedawna do korony św. Wacława, podczas gdy Kraków stolicą rosnącej w siłę i bogactwa Polski Kazimierza Wielkiego.



Przewaga kulturalna mogła być raczej po stronie Krakowa, niż Wrocławia.

Rzeźby, które zdobią tę wcale oryginalną architekturę, są — przy całej piękności — mało oryginalne. To, rzecz można, zestandaryzowany typ, idący z katedr francuskich XIII i początku XIV wieku, a rozchodzący się po wszystkich krajach, do których dotarła francuska kultura artystyczna i francuscy imagiers. Taką głowę wśród liści, jak na zworniku w Niepołomicach, odnajdujemy — w ślad za pierwowzorem w paryskiej Notre Dame — i w Czechach i w Polsce, że przypomnę jeden ze wsporników gnieźnieńskiego kościoła św. Jana.

Najzupełniej słusznie oddzieliła p. Popielowa malowidła w prezbiterium od dekoracji zakrystii. Gdy w pierwszych stwierdza — zgodnie z Walickim — związek z Tomaszem z Modeny, to w drugich — wbrew Walickiemu, który się tu dopatrywał wpływu giottyzmu, przeniesionego do Polski może przez czeską działalność Tomasza z Modeny, — widzi, moim zdaniem najzupełniej słusznie, kierunek sienneński. Owe w kształcie migdału oczy, lekko skrzywione pełne usta, owe delikatne dłonie o długich palcach nadają wytwornym dziewicom w zakrystii niepołomskiej ten sam urok wyrafinowanej, lecz jakby zamierającej rasy, jaki cechuje święte na obrazach i freskach sienneńskiego trecenta.

Wspomniany tylko przez p. Popielową jako z końca XV w. pochodzący kielich z napisem „Calix Domini Johannis Benedicti de Vratislavia“ jest zażytkiem niezawodnie późniejszym, już dobrze z wieku XVI, i to — mimo złego stanu zachowania — bardzo interesującym. Kielich to nigdyś zdobny emalią tzw. węgierską względnie siedmiogrodzką, po której pozostała tylko siatka filigranowa, tworząca wzór. Obok takich kielichów węgierskiego typu z emaliami występują w Polsce inne, również węgierskiego typu, zdobne granulowanym filigranem bez emalii. Kilka spośród nich wiąże się z osobami, które miały stosunki z Węgrami. Czy takie kielichy, zarówno emaliowane, jak i nieemaliowane robiono także i w Polsce, przede wszystkim w Krakowie, w dzisiejszym stanie wiedzy rozstrzygnąć nie podobna. Są przypuszczenia, że ta technika nie była obca złotnictwu śląskiemu. Wrocławscy uczeni wysunęli hipotezę, że zdobne węgierską emalią kielichy katedry we Wrocławiu wyszły z warsztatu wrocławskiego złotnika Erazma Schlepnera, który pozostawał w stosunkach z tamtejszym biskupem Janem

Thurzonem (1506—20). Thurzo pochodził z lewoczańskiej rodziny węgierskiej, a urodził się w Krakowie. Węgierskiego typu kielich niepołomski, ofiarowany przez wrocławianina, mógłby być uważany za potwierdzenie wspomnianej hipotezy.

W rozdziale drugim omawia autorka kaplicę z ostatnich lat w. XVI oraz znajdujący się w niej nagrobek Grzegorza i Katarzyny Branickich. Twórcą tak kaplicy, jak nagrobka jest Santi Gucci, a fundatorem Jan Branicki. Działalność Gucciego stanowi treść książki, wydanej przed pięciu laty przez p. Popielową, toteż tutaj ograniczyła się już Autorka do streszczenia dla całokształtu wyników swoich dawniejszych badań, uzupełniając je wypisami archiwalnymi o nie zachowanych niestety, z wyjątkiem pięknej monstrancji gotycko-renesansowej i coś dwóch ornatów, darach Branickich dla kościoła niepołomskiego. Powtórzeniem dawniejszego wyniku jest również wzmianka o niepospolitym obrazie, przedstawiającym św. Franciszka Ksawerego, w którym to utworze autorka skłonna jest widzieć dzieło, nawet własnoręczne, Federiga Baroccia.

Rozdział trzeci poświęcony jest kaplicy św. Karola Borromeusza, którą w r. 1640 ufundował Stanisław Lubomirski, jej dekoracji i urządzeniu. Została ona wzniesiona na pomieszczenie obrazu swego patrona, sprowadzonego z Bolonii przez Annę Branicką jeszcze w r. 1604, a więc 6 lat przed kanonizacją. Skromną tę kaplicę zdobią wewnątrz stiuki, które wyszły niezawodnie z warsztatu Falconiego, dekoratora szeregu budowli wzniesionych przez Stanisława Lubomirskiego, jak zamek i kościół Karmelitów bosych w Wiśniczu, zamek w Łańcucie, kaplica św. Sebastiana na Bielanych pod Krakowem. Jak w Falconim miał Lubomirski nadwornego — rzecz można — stiukatora, tak i uderzające podobieństwo żelaznych krat w oknach kaplicy niepołomskiej do krat w oknach kaplicy św. Sebastiana (i św. Krzyża) na Bielanych oraz do kraty w portalu zamku wiśnickiego, a oprócz tego brązowej kraty, oddzielającej kaplicę niepołomską od wnętrza kościoła, do kraty w kaplicy Lubomirskich u Dominikanów w Krakowie, wskazuje, że i w tym zakresie Stanisław Lubomirski tymi samymi we wszystkich swych budowlach posługiwał się rzemieślnikami-artystami. Fundację Lubomirskiego uzupełniają ornaty, wymienione



przez panią Popielową na podstawie źródeł, a częściowo i zachowane, jak piękny, Śreniawą oznaczony ornat ze srebrnej lamy, z kolumną zdobną w złocie i srebrem haftowane owoce granatu, gwoździki i tulipany, wyrastające z wazonów. W związku z fundacją Lubomirskiego, jako z tego czasu pochodzące, zostało omówione Złożenie do grobu, obraz nie wiadomo przez kogo ofiarowany, o kompozycji vandyckowskiej, lecz kolorytem różniący się od utworów tego mistrza.

Rozdział ostatni, czwarty, mówi o dodatkach z wieków od XVIII do XX, a więc o sygnaturze z r. 1738, o stallach z podobiznami świętych kapłanów, o oltarzu głównym z XVIII w., a przede wszystkim o stiukach, w których wyraźnie zaznaczyło się oddziaływanie sztuki Baltazara Fontany, znakomitego dekoratora m. i. kościoła św. Anny w Krakowie na przełomie w. XVII i XVIII. Bardzo to już późny przykład tego wpływu, bo z r. 1800.

P. Popielowa użyła kościoła niepołomskiego — jak sama pisze — „jako soczewki, by w niej skupić promienie wysyłane przez zagranicę do Krakowa, i tu, w atmosferze Kazimierzowskiej, poniekąd transformowane i przesyłane na prowincję. W małym odbiciu, niby w miniaturze, sztuka Kazimierzowska ukazała swe rysy niemniej wyraźnie, jak w wielkich budowlach krakowskich i ciosowych kościołach małopolskich, w których towarzystwie kościół niepołomski okazał się chyba nie „najpodlejszym“ z gotyckich zabytków w. XIV. To honorowe stanowisko utrzymał (jak widzieliśmy) i w dalszych wiekach istnienia“. Monografia kościoła niepołomickiego pióra pani Popielowej jest pracą ze wszech miar udaną, dowodzącą zdolności oraz dużej i wszechstronnej erudycji Autorki, stanowi zarazem cenny przyczynek do dziejów naszej sztuki na przestrzeni kilku wieków.

Adam Bochmak

CRACOVIA ARTIFICUM 1501—1550 zebrał Jan Ptaśnik, do druku przygotował Marian Friedberg (*Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*, tom V, zeszyt I i II, Kraków 1936, 1937).

Nie potrzeba chyba podkreślać dobitniej niepożytej wartości tej olbrzymiej — całego nie ledwie życia — pracy przedwcześnie zgasłego naszego historyka i jej znaczenia dla badań nad dziejami polskiej sztuki i kultury. Pamiętamy jak ważnym wydarzeniem naukowym było wydanie wśród roz-

gwaru wielkiej wojny tomu pierwszego publikacji Ptaśnika. To też należy się wdzięczność Pol. Akademii Umiejętności, że po spowodowanej przez śmierć Ptaśnika przerwie niemal lat 20, które upłynęły od wydania I tomu ważnych tych dokumentów, przyspieszyła w ostatnich dwóch latach udostępnienie nauce reszty zebranego już przez zmarłego badacza materiału z lat 1501—1550. Brak wprawdzie obecnie jeszcze dokończenia i — zresztą zapowiedzianego już — indeksu, który ułatwi pracę badawczą niepomiernie. Rozpoczął jego opracowywanie zapewne dr. M. Friedberg, który oba zeszyty drugiej części dzieła z wielką pieczołowitością i całkowitym zrozumieniem intencji Ptaśnika wzorowo do druku przygotował. W porównaniu z tomem pierwszym wydane dotąd oba zeszyty następnego, obejmujące 1256 zapisek źródłowych, przedstawiają materiał jakościowo trochę odmienny. Jako odzwierciedlenie zmienionej przez napływ artystów włoskich fizjonomii królewskiego miasta stołecznego, zawierają one rozliczne wiadomości, dotyczące stosunków artystycznych na przełomie epoki gotyku i renesansu. O bujności życia artystycznego Krakowa w tym okresie i o jego mozaikowym charakterze świadczą może najlepiej nazwiska, które w ogłoszonym tu materiale występują. Spotykamy bowiem obok siebie i Wita Stwosza, jego synów, wnuków i następców, Jana i Andrzeja Dürerów i Lentza von Kitzingen i Bartłomieja Berecciego i Jana Ciniego i całą plejadę innych artystów i rzemieślników, autochtonów i obcych przybyszów, którzy razem tworzyli ówczesny świat artystyczny stolicy. A świat ten poznajemy nie od strony koturnów, ale tych spraw przyziemnych, które wymagają prawnego ujęcia i dokładnego sformułowania. Spodziewać się należy, że uzupełnienia materiału, opuszczonego przez zmarłego Autora, a częściowo już przez wydawcę wprowadzonego i oby nadal kontynuowanego w ciągu dalszym wydadzą niejedną jeszcze ważny dokument na światło dzienne. W każdym jednakże razie jest „Cracovia artificum“ już dziś nie wyczerpaną kopalnią wiadomości dla historii sztuki i kultury nie tylko samego Krakowa ale i innych dzielnic Polski średniowiecznej i renesansowej, niestety jak dotąd za mało eksploatowaną.

A byłby istotnie czas najwyższy, ażeby nasi historycy różnych autoramentów, szczególnie naturalnie nasi historycy sztuki nareszcie zapuszcząc



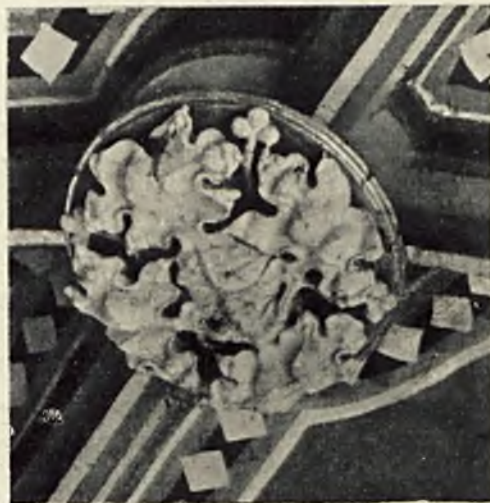
zaczęli swe zagony w gęstwinę, która jest na razie jeszcze rudis indigestaque moles różnorodnych wiadomości, ukrytych często w jakichś pozornie obojętnych sporach prawnych, w jakichś „series mechanicorum“, w jakimś testamencie itp. Lektura to niezmiernie zajmująca, ale przede wszystkim pożyteczna, która może nareszcie przyczyni się do tego, że w licznych sprawach naszej kultury artystycznej przestanie się powtarzać za panią matką pacierz. Weźmy choćby taką kwestię, jak teza bezwzględnej niemieckości Krakowa u schyłku średniowiecza, przyjęta nie tylko jako pewnik przez zagranicę, ale niekiedy i przez naszą naukę bezmyślnie powtarzana, bo nigdy dostatecznie nie badana. A wszakże jest to kwestia łącząca się ściśle z naszym udziałem w rozwoju kultury europejskiej. Albo sprawa owej tzw. „deutsche Mariengemeinde“, podkreślana ustawicznie a obecnie ze szczególnym naciskiem za granicą (niedawna „wystawa“ wrocławska pt. „Der deutsche Meister Veit Stoss“) jako dowód niższości kulturalnej Polaków krakowskich wobec zagadnień twórczych takich, jakie przejawiały się we wzniesieniu ołtarza Mariackiego przez Wita Stosza. Na obalenie a przynajmniej na poważne podważenie sine ira et studio całkiem pobieżnych i nigdy nie kontrolowanych argumentów przeciwników znajdzie się w „Cracovia artificum“ wcale bogaty materiał.

To jedna grupa zagadnień, znanych już dawniej. Opublikowany ostatnio materiał wysunął jednak nowe. Obok bowiem znanych przedtem relacji z krajami sąsiednimi a znajdujących swój

wyraz w migracji artystów i ich dzieł, występują w tych dokumentach nie rzadko i przybysze z za Alp, pozostający na usługach króla. Zналиśmy ich dotychczas z dostatecznie uwierzytelnionych ich prac dla dworu królewskiego i możnowładztwa świeckiego i duchownego, tu poznajemy tych artystów z nowej strony a mianowicie z ich stosunków z miejscowym żywiołem mieszczańskim, w który nie tylko wnikają przez węzły rodzinne, ale i dla którego pracują w ramach swych specjalności. Są to wiadomości niezwykle cenne, rzucają bowiem nowe światło na rozwój renesansu w Polsce i obok warstw wyższych, które dotychczas zwykliśmy uważać za wyłącznych niemal protektorów nowej sztuki, wprowadzają nowy czynnik w postaci mieszczaństwa krakowskiego. Odnosne dokumenty i zapiski wymagają dokładnego zanalizowania, kryjące się za nimi zagadnienia — zbadania.

Z niektórymi z takich zagadnień historyczno-kulturalnych, jak np. ze słynnym dokumentem, dotyczącym wystawienia ołtarza Mariackiego, załatwił się już Ptaśnik sam. Inne jednakże jego dowodzenia czekają dziś już dokładniejszego rozpatrzenia i niekiedy daleko idących poprawek, co zresztą nie zadziwi, kiedy się zważy, że 20 lat po ich podaniu przez autora zebrał się nowy materiał do ich naświetlenia. Najnowsza literatura, zebrana skrzętnie a umieszczona w przypisach ostatnich dwóch części dzieła przez ich wydawcę, ułatwi tę pracę w wielu wypadkach.

Ks. Szczęsny Dettloff



Niepołomice, Zwornik



## TREŚĆ

Str.

### I ARTYKUŁY

1. Kazimierz MAJEWSKI, Deux bas-reliefs antiques au Musée National à Varsovie . . . . . 259
2. Władysław TERLECKI, Ze studiów nad Witem Stwoszem . . . . . 271
3. Szczęsny DETTLOFF, Zur Jorg-Huber-Frage . . . . . 293
4. Tadeusz MAŃKOWSKI, Kościół Bernardynów we Lwowie . . . . . 305

### II MISCELLANEA

1. Rysunek Domenica Campagnoli w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie (Jan Żarnowski) . . . . . 325
2. Ein Verzeichnis von Kunstgegenständen für König Sigismund III Vasa im Reichsarchiv zu Stockholm (Carola von Gegerfelt-Łakocińska) . . . . . 332

### III RECENZJE I SPRAWOZDANIA (Sztuka średniowiecza)

- Władimir R. Zaloziecky, Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur (Wojśław Molé). — Michał Walicki, Pierwotny wygląd portalu czerwińskiego opactwa (Mieczysław Gębarowicz). — Michał Walicki, Kolegiata w Tumie pod Łęczycą (Mieczysław Gębarowicz). — Krystyna Sinko-Popielowa, Kościół w Niepołomicach (Adam Bochnak). — Cracovia artificum t. II, z. 1—2 (Szczęsny Dettloff) . . . . . 335

### 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

*J. S. D. K. W. P.*



NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Bujański Tadeusz, Piotr Aigner jako teoretyk, Kraków 1938; Dalbor Witold, Pompeo Ferrari 1660—1736 działalność architektoniczna w Polsce, Warszawa 1938; Walicki Michał, Kolegiata w Tumie pod Łęczycą, Łódź 1938; Żmigryder-Konopka Zdzisław. Le guerrier de Capestrano, Leopoli 1938; Bibliografia historii starożytnej zestawiona przez komitet warszawski pod redakcją Zdzisława Żmigrydera-Konopki (Przegląd Klasyczny IV, zes. 4—7, Lwów 1938).

Czasopisma: La France et la Pologne dans leurs relations artistiques, vol. 1, No 1, Paris 1938; Eżegodnik gosudarstwiennogo Ermitaża, Leningrad 1936, 1937, tom I, wypusk perwyj, wtorej; Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1938, Neunundfünfzigster Band, III Heft; Jomsburg, rocznik 1938, zes. 2; Die Neue Pallas II Jg. Nr. 14; Plastyka, rok IV, 1938, nr.6; Starynar organ srpskog Archeoloszkog Drusztwa, Beograd 1938, knyga XIII; Umetnost leto III, 1—2; Tygodnik Polski, Charbin 1938, nr. 21—33; Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Sonderheft: Oesterreich, Band 5, Heft 1, 2, Berlin, 1938.