

# DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

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

ROCZNIK II

1939

ZESZYT 2

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

# DAWNA SZTUKA      L'ART ANCIEN

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

COMITE DE RÉDACTION

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

II<sup>e</sup> ANNÉE (1939)

No. 2 (AVRIL 1939)

## SOMMAIRE

### I ARTICLES

	Page
1. Wojśław MOLÈ, Recherches sur l'enluminure byzantine et arménienne (À propos des travaux de Mlle Sirarpie Der Nersessian) . . . . .	85
2. Karolina LANCKORŃSKA, „Descente de Croix“ de Michelange . . . . .	111
3. Maciej LORET, Les travaux inconnus de Thadée Kuntze à Rome . . . . .	121
4. Józef Edward DUTKIEWICZ, Construction de l'église de l'Assomption à Poczajów . . . . .	131

### II MISCELLANEA

1. La gènèse du tableau „La mort de la Vierge“ à l'église St. Adalbert à Kielce (Adam Bednarski) . . . . .	163
2. Les sources de l'inspiration de la sculpture de rococo à Lwów (Tadeusz Mańkowski) . . . . .	166

### III COMPTES RENDUS

Zdzisław Zmigryder-Konopka, Le guerrier de Capestrano (Kazimierz Bulas). — Szcześny Dettloff, Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien (Władysław Terlecki). — Friedrich Sarre, Die Seeschlacht von Lepanto ein unbekanntes Bild aus der Werkstatt Tintoretto's (Tadeusz Mańkowski). — Józef J. Cincik, Les fresques baroques de J. J. Chamant et de A. F. Maulbertsch en Slovaquie (Maria Jarosławiecka-Gaśsiorowska) . . . . .	169
---	-----

## 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

# Z ZAGADNIENÍ ILUMINATORSTWA BIZANTYŃSKIEGO I ORMIAŃSKIEGO

(NA MARGINESIE PRAC P. SIRARPIE DER NERSESSIAN)<sup>1</sup>

napisał

Wojśław MOLÉ (Kraków)

## I

Gdy Kondakow w siódmym dziesiątku lat zeszłego stulecia napisał pierwszą naukową historię sztuki bizantyńskiej, która w dużej mierze miała stać się podstawą dalszego rozwoju tej gałęzi nauki i do dziś dnia jeszcze nie utraciła swojego znaczenia, oparł swoje wywody w pierwszym rzędzie na badaniu zabytków iluminatorstwa. Od tego czasu bardzo dużo się zmieniło, obraz przeszłości artystycznej Bizancjum i całego na ogół Wschodu chrześcijańskiego jest bez porównania pełniejszy, bogatszy i przejrzystszy — znane są poszczególne fazy zarówno rozwoju jego architektury i plastyki jak i malarstwa ściennego i ikonowego oraz sztuki zdobniczej, wyraźniejszy jest nawet sam obraz dziejowy iluminatorstwa. Jednak malarstwo to nie straciło swego podstawowego znaczenia jako źródło poznania szerszych zasięgów sztuki bizantyńskiej, a to samo odnosi się również do iluminatorstwa ormiańskiego. Dowodem tego są prace pani Der Nersessian, profesora Wellesley College w Stanach Zjednoczonych A. P., byłej uczenicy G. Milleta i Ch. Diehla, najwybitniejszych przedstawicieli dzisiejszej bizantynistyki francuskiej w zakresie archeologii i historii sztuki.

Tematy obu prac są na pozór bardzo specjalne i nawet w swej specjalności ograniczone, ich opracowanie wykracza jednak daleko poza ramy zaznaczone w tytułach, otwierając przed czytelnikiem rozległe horyzonty. Książka pierwsza poświęcona jest ilustracjom bizantyńskim średniowiecznej powieści o Barlaamie i Joasafie, druga zaś wybranej grupie rękopisów ormiańskich XII do XIV w., w posiadaniu klasztoru mechtarystów św. Łazarza w Wenecji. Dwa te tematy nie stoją ze sobą w bezpośrednim związku, toteż każda z obu książek stanowi sama dla siebie zamkniętą całość. Wynikiem pierwszej z nich jest nie tylko ustalenie powstania, dziejów i charakteru cyklów ilustracyjnych jednej z najpopularniejszych powieści średniowiecznych, lecz także ich związków z pozostałym malarstwem bizantyńskim; nowe światło rzucają te wyniki zwłaszcza na dzieje i charakter dziś z oryginałów nieznanego malarstwa świeckiego w Bizancjum. W pracy drugiej prowadzi drobiazgowa analiza typowych miniatur ormiańskich z jednej strony do określenia cech ikonograficznych i stylistycznych, do ich umiejscowienia w czasie i przestrzeni oraz do ustalenia ich przemian w ciągu trzech stuleci, a z drugiej strony do rozgraniczenia kierunków malarstwa książkowego Wielkiej Armenii i ormiańskiej Cylicji; prowadzi też do wykrycia ich związków z pozostałymi centrami sztuki a tym samym także do poznania ich własnych cech twórczych oraz miejsca,

<sup>1</sup> Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont-Athos*. Préface de Charles Diehl. Duży in -4<sup>o</sup>, tom tekstu s. III i 250, 108 ilustr., Album 19 s. tekstu, CII tablic z 417 rys., Wyd. E. de Boccard, Paryż 1937.

Tań, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise d'après les clichés et sous le patronage de la Frick Art Reference Library*. Préface de Gabriel Millet. Duży in -4<sup>o</sup>, tom tekstu s. XI i 202, Album 14 s. tekstu, CII tablic z 229 rys., Wyd. E. de Boccard, Paryż 1937.

jakie malarstwo to zajmuje w historii sztuki. Jest to bardzo wiele; wobec tego nie będzie może od rzeczy zaznaczyć czytelnika z obu pracami a równocześnie dorzucić parę własnych uwag i spostrzeżeń. Przedmiot badań jednej i drugiej pracy należy przecie do wielkiego zespołu świata średniowiecznej sztuki wschodniochrześcijańskiej, względnie do dwóch jej obliczy: bizantyńskiego i ormiańskiego, z których znowu każde ze swej strony i oba razem wiążą się jak najściślej z podstawowym zagadnieniem „Wschód a Zachód“.

Jak wiadomo, powieść o indyjskim królewiczu Joasafie i pustelniku Barlaamie nie jest niczym innym, jak legendą o życiu Buddy w transpozycji chrześcijańskiej. Ze źródeł arabskich wynika, że pierwsza jej redakcja była ułożona w języku pehlevi (średnioperskim). W przekładach arabskich, dostosowanych już do religii muzułmańskiej, zachowały się jednak szczegóły, pozwalające przypuszczać, że już owa redakcja pehlevi była chrześcijańska. Szereg rękopisów jako autora powieści podaje św. Jana z Damaszku, z którym jednak dzieło to nie ma nic wspólnego. Według innych mniemań tekst grecki jest przekładem wersji gruzińskiej; język tej ostatniej wskazuje na to, że powstała ona około połowy X w., prawdopodobnie w jednym z klasztorów gruzińskich w Syrii albo Palestynie. Pani Der Nersessian przyjmuje pogląd O. Peetersa<sup>1</sup> i uważa, że tekst grecki jest przekładem z gruzińskiego, dokonany przez mnicha Euthymosa około r. 1000 na Górze Athos. W r. 1048 istniał także już przekład łaciński tekstu greckiego. Z greckiego pochodzi również przekład ormiański.

Ilość zachowanych rękopisów iluminowanych powieści o Barlaamie i Joasafie jest znaczna. Obok biblii i ewangelii oraz homilii Grzegorza z Nazjanzu mało dzieł tak obficie ilustrowano. Dla większości legend z życia świętych pozostało niewiele obrazów w menologach, natomiast sceny z życia Barlaama i Joasafa zachowały się w licznych obrazach, zwłaszcza we wczesnych rękopisach greckich i arabsko-chrześcijańskich a także w późniejszych rękopisach rosyjskich. Dotychczas nie jest znany ani jeden iluminowany rękopis gruziński i ormiański.

Materiał, na którym oparła się Autorka, jest obfity, obejmuje bowiem 15 rękopisów greckich, rosyjskich, ruskich i arabskich, wydatnie jest też w pracy ilustrowany. Album zawiera bowiem całkowitą reprodukcję miniatur czterech rękopisów: Iviron nr 463, Cambridge, King's College nr 338, Paris, gr. 1128 i Bibl. parlamentu w Atenach nr 11 oraz wybór miniatur rękopisów Hierosolim. nr 42 i Janina-Cambridge. Kilka pozostałych miniatur z tych rękopisów umieszczonych jest w tekście; tam również znajdują się reprodukcje (rysunkowe) rękopisu rosyjskiego, Leningrad nr 71.

Pierwsza kwestia, którą materiał ten nasuwa, odnosi się do ogólnego charakteru ilustracji tekstu; stawiał on iluminatorów wobec zadań nowych, nie związanych z dawną tradycją, która niepodzielnie panowała w odniesieniu do tekstów świętych. W rachubę wchodzi przy tym dwoistość samego tekstu powieści, który składa się z części epickiej, opowiadającej o czynach i dziejach króla Abennera i jego syna Joasafa — do niej można zaliczyć także apologie-przykłady, opowiedziane przez Barlaama — oraz z części teologicznej; ta ostatnia obejmuje wszystkie elementy chrześcijańskie, dodane do tekstu buddyjskiego: nauki religijne Barlaama, przemówienia Joasafa celem nawrócenia ojca i jego dworu oraz apologię Arysty-

<sup>1</sup> La premiere traduction latine de „Barlaam et Joasaph“ et son original grec (Analecta Bollandiana, XLIX, 1951, s. 276—312).



1. Joasaf prosi o pozwolenie swobodnego odejścia. Iviron nr 465, fol 14

desa. Podział ten istnieje także w ilustracjach. Najstarsze dwa rękopisy, jakoteż kilka kopii późnych, ilustrują jedynie sceny epickie, nie uwzględniając tematów biblijnych. Kilka miniatur na tematy biblijne w innych rękopisach zdradza znów swą stroną czysto malarską chrześcijański sposób pojmowania tematu. Porównanie rękopisów pod kątem widzenia doboru tematów miniatur prowadzi do logicznego wniosku, że miniaturzyści najpierw ilustrowali poszczególne sceny epickie powieści (ryc. 1—4), a dopiero później przystępowali do podkreślania jej tendencji moralizatorskich, ilustrując także teologiczne ustępy dzieła. W okresie jeszcze późniejszym, być może pod wpływem środowisk, w których kopiowano psalterze z ilustracjami na marginesach, zdobyła przewagę strona teologiczna. Ilustracja teologiczna rozwinęła się w różnych środowiskach.

Wyniki te uzupełnia i znacznie rozszerza dokładna analiza ikonograficzna epickiej grupy ilustracji wszystkich rękopisów. Rękopisy te pomimo różnic pochodzenia, chronologii a nawet języków, pochodzą od wspólnego prototypu, który musiał być bogato iluminowany. Z biegiem czasu uległa pierwotna redakcja zmianom, zależnie od upodobań i zdolności poszczególnych kopistów. Rzuci się przy tym jednak w oczy, że surowa prostota miniatur najstarszych (z XI i XII w., ryc. 1—3) odbiega od bogactwa ilustracji innych rękopisów teologicznych tejże epoki oraz że również kopia z XIV w. (ryc. 4) nie idzie śladami ogólnych prądów sztuki Paleologów. Niemniej ważny jest rys dalszy. Można by się spodziewać, że ilustratorzy części czysto epickiej, nie krępowani tradycją ikonografii biblijnej, okażą się niezależni. Tymczasem naśladownictwo jest może mniej widoczne, aniżeli w rękopisach biblijnych i liturgicznych, lecz miniaturzystom zwyczaj kopiowania tak wszedł w krew, że nie mogli się go całkiem wyzbyć. Spostrzeżenie to dotyczy całej w ogóle sztuki bizantyńskiej, a ilustracja powieści o Barlaamie i Joasafie nie stanowi pod tym względem wyjątku. Styl kopii późniejszych naturalnie się zmienia, ale schematy ikonograficzne pozostają te same.

Bez porównania mniej jednolite pod względem ikonograficznym są ilustracje części teologicznej rękopisów. W poszczególnych scenach, jak np. potopu, przejścia przez Morze Czerwone lub Sądu Ostatecznego, nawiązują rękopisy do różnych typów tradycyjnych, dostosowując je do tekstu z nieznacznymi tylko odchyleniami. Charakterystyczne są jednak pod tym względem oba odnośnie cykle, zwłaszcza w dwóch rękopisach (Parisinus 1128 i w Lenin-



2. Theudas wyznaje wiarę w Boga. Ivion nr 465, fol. 107 v.

grad. 71), jakkolwiek nie można wskazać ich prototypu. W pierwszym z tych rękopisów sceny ze Starego Testamentu zbliżają się do dzieł kierunku, z którego wyszły psalterze klasztorne. Kopista posługiwał się prawdopodobnie kilkoma wzorami, przy czym znacznie je zmieniał, a dodał do nich także kilka nowych kompozycji. Wyraźniejsza jest w tymże rękopisie mowa ikonografii miniatur ze scenami z życia Chrystusa oraz parabol. Co do pierwszych, jest bardzo zuamienne, że mimo późnego pochodzenia rękopisu (XIV w.), nie wykazują one związku ze sztuką okresu Paleologów; przeciwnie, miniatury te odzwierciedlają sztukę XI a jeszcze bardziej XII w. W ikonografii ich dominuje tradycja kapadocka, chociaż z odmianami, które zastosowują artyści stolicy. Jeszcze ciekawsze są pod tym względem ilustracje parabol, w których nigdzie nie ma interpretacji symbolicznej. Ich wartość artystyczna jest zresztą bardzo niska. Tendencja ilustrowania wszelkich szczegółów tekstu ewangelii, jak i ikonograficzna mieszanina typów kapadockich i konstantynopolizańskich wskazuje na powstanie ich w XI i XII w. w Konstantynopolu. W Konstantynopolu bowiem kopiowano w drugiej połowie XI w. i w XII w. wzory z zasięgu sztuki Antiochii, jak to wykazał G. Millet, a głównym ośrodkiem tego kierunku był, jak się zdaje, klasztor Studion, gdzie powstał Psalterz Londyński i prawdopodobnie także Paris. 74. Podczas kiedy miniatury Paris. gr. 1128 przypominają miniatury tej ostatniej tetraewangelii, to między nimi a formułami Psalterza nie zachodzi żaden związek. Natomiast istnieje duże podobieństwo między tymi ostatnimi a miniaturami Paris. 1128, ilustrującymi słowa Chrystusowe. Zupełnie uza-

sadnione są więc konkluzje, do których dochodzi pani Der Nersessian, że sceny ze Starego Testamentu, tak jak one występują w Paris. 1128, są zmienionymi kopiami cyklu, który został wprowadzony do powieści równocześnie ze scenami z życia Chrystusa, te zaś zostały wykonane około XII w. w Konstantynopolu. W okresie późniejszym dodał inny artysta miniatury dalsze, wzorując się bezpośrednio na psalterzach z ilustracjami na marginesach. Na tę datę późniejszą wskazuje także obecność czynów miłosierdzia, temat przejęty ze sztuki zachodniej, którego najwcześniejsze przykłady pochodzą z XII w. Poza tym tematy zachodnie zaczynają wkraczać do sztuki bizantyńskiej w epoce Paleologów. Całokształt ilustracji zbliża nas więc do XIV w. Zgoła inaczej ma się sprawa z Len. 71 (z pierwszej połowy XVII w.).



5. Joasaf udaje się na pustynię. Iviron nr 465. fol. 125 v.

Jego ilustracje zarówno scen ze Starego jak i Nowego Testamentu wiążą się bardzo ściśle z najstarszymi rękopisami greckimi, natomiast w ilustracjach części teologicznej posługuje się on prawie wyłącznie typami ikonograficznymi, rozpowszechnionymi w Rosji i należącymi do sztuki wschodniochrześcijańskiej, późniejszej od XIV. w., a nie wykazującymi żadnych rysów pokrewieństwa z miniaturami rękopisów greckich.

Na czym polega wobec tego wszystkiego oryginalność tej ilustracji, o czym świadczą jej właściwości stylistyczne i do jakich doprowadzają wniosków ostatecznych? Na pytania te odpowiada Autorka w ostatnich dwóch rozdziałach książki.

W rachubę wchodzi przy tym i przede wszystkim zagubiony prototyp, którego malarz musiał rozwiązać zadanie, jak zilustrować nowy tekst epicki, różnorodny i przeplatany barwnymi opowiadaniem. Wierność, z jaką wszystkie szczegóły tekstu zostały zobrazowane, wykazuje, że istotnie mamy do czynienia z dziełem twórczym. Pokrewieństwo zachodzące między rękopisami, jest rzeczą naturalną, zastanawia natomiast fakt, że już w pierwotnej redakcji znalazło odbicie z jednej strony malarstwo historyczne, z drugiej zaś ikonografia biblijna. Malarstwo historyczne, które odżyło bujnie za cesarzy ikonoklastów, zajmowało sporo miejsca również w sztuce okresu dynastii macedońskiej i Komnenów. Ślady jego w zabytkach monumentalnych są jednak znikome; odbicie jego zachowało się jeszcze najlepiej w szeregu dzieł malarstwa miniaturowego. W tego rodzaju dziełach szukać należy źródeł, z których czerpał swoje podniety pierwszy ilustrator powieści o Barlaamie i Joasafie.

Zarówno portret króla Abemmera jak i sceny koronacyjne, motywy myśliwskie, przedstawienia uczt i sceny idolatrii wykazują sporo rysów pokrewnych - ze sztuką i ikonografią cesarską oraz z malarstwem historycznym. Zrozumiałe jest jednak, że zwłaszcza w ustępach o charakterze teologicznym miniaturzyści czerpali motywy z ewangelii, psalterzy i innych ksiąg świętych, m. i. także z menologów, względnie poprzedzających je życiorysów świętych. Utarte formuły i typy ikonograficzne zostały w ten sposób zużytkowane, ale równocześnie zmodyfikowane, dostosowane do nowego tekstu i połączone z obrazami epickimi. W rezultacie miniaturzysta stworzył nowy cykl. Ponieważ między tą ilustracją a malowidłami buddyjskimi, przedstawiającymi sceny z życia Buddy, zarówno gandharskimi i późniejszymi indyjskimi (ok. XIII w. w Borobudur) jak i chińskimi (najstarsze z V w. po Chr.) nie ma najmniejszego związku, wykluczony jest wszelki ewentualny buddyjski prototyp dla ilustracji powieści o Barlaamie i Joasafie. Pozostałaby jedynie jeszcze możliwość jakiegoś hipotetycznego prototypu gruzińskiego. Przekład gruziński (z arabskiego), na którym oparty jest przekład grecki, powstał jednak dopiero w połowie X w., a więc najwyżej pół stulecia przed greckim. Gdyby tego rodzaju cykl ilustracji gruzińskich nawet istniał, nie zmieniłoby to o wiele stanu rzeczy, ponieważ rzadkie zresztą malowidła gruzińskie tego okresu ujęte są w duchu ówczesnej sztuki bizantyńskiej. Można więc z całą pewnością pierwszą redakcją tej ilustracji uważać za oryginalne dzieło malarza bizantyńskiego z czasu ok. r. 1000.

W porównaniu z jednolitością ikonografii, analiza stylu miniatur wykazuje w poszczególnych rękopisach daleko idące różnice, zależnie od epoki i środowiska. Tym ciekawsze i ważniejsze są jednak wyniki tej analizy, gdyż rzucają światło już nie tylko na dzieje samej ilustracji powieści o Barlaamie i Joasafie, lecz także w ogóle na dzieje późniejszego malarstwa bizantyńskiego.

Powieść o królewiczu indyjskim i pustelniku Barlaamie zjawia się w Bizancjum w okresie rozkwitu malarstwa miniaturowego. Z jednej strony sztuka świecka zmienia oblicze artystyczne szeregu dzieł religijnych i dochodzi szczególnie silnie do głosu w ozdobie ksiąg autorów starożytnych; z drugiej strony rozwija się także sztuka klasztorna, która stwarza nowe cykle ilustracji Starego i Nowego Testamentu oraz kompozycje alegoryczne. Gdy w końcu zwycięża duch klasztorny, styl malarski jest już jednolity i harmonijny, a w sztuce dworu i arystokracji, która się zeń wyłania, przeważa element grecki. Pierwsza redakcja Barlaama i Joasafa wyszła z tej właśnie sztuki jako jedna z reprezentantek „bizantyńskiej transpozycji iluzjonizmu hellenistycznego“, tego normalnego sposobu wypowiedzania się artystów, pozostających w związku z dworem cesarskim. Cykl dodatków późniejszych, odnoszących się do części teologicznej romansu, rozwinął się pod wpływem środowisk, w których ilustrowano psalterze klasztorne; toteż w nim dochodzi do głosu to, co jeszcze było żywego w sztuce bizantyńskiej. Znaczenie rękopisów pochodzących z terenów dalszych, lecz znajdujących się pod wpływem bizantyńskim, jak np. rosyjskich, polega na wierności, z jaką powtarzają one ikonografię cyklu epickiego w redakcji pierwotnej. Ważniejsze są jednak różnice stylu, zachodzące między rękopisami greckimi. Na ograniczonym terenie odbija się w nich nie tylko rozwój sztuki bizantyńskiej, ale także różnice regionalne; poza kilku pięknymi rękopisami, wykonanymi dla panujących, pozostają one poza nawiasem odrodzenia artystycznego okresu Paleologów i utrzymują tradycje sztuki orientalnej i ludowej. Wiadomo przecież, jak wielka



była też ekspansja sztuki bizantyńskiej w ciągu X i XI w., jak pod wpływem sztuki oficjalnej, stołecznej, zmieniła się twórczość w Kapadocji i w Armenii i że w Grecji styl mozaik w Dafni jest zupełnie konstantynopoliński. Ale za to już w Hosios Lukas „triumfują maniera i duch wschodni“; ten sam styl archaiczny zjawia się także w malowidłach małej cerkwi na wyspie Eginie. Liczbę tych ostatnich przykładów powiększają także miniatury niektórych rękopisów i świadczą o dalszym istnieniu szkół lokalnych obok sztuki oficjalnej.



1. Joasaf spotyka ślepego i trędowatego. Parisinus gr. 1128, fol. 19 v.

## II

W miarę postępujących badań staje się coraz jaśniejszym wielkie znaczenie sztuki ormiańskiej dla dziejów sztuki średniowiecznej na całym Bliskim Wschodzie. Znajomość jej dziejów posiada jednak wciąż jeszcze poważne luki. Stosunkowo najlepiej znane jest ormiańskie budownictwo kościelne, w znacznie mniejszym stopniu zbadana jest rzeźba, najgorzej zaś przedstawia się znajomość malarstwa monumentalnego. Ostatnią tę lukę uzupełnia w pewnej mierze iluminatorstwo, którego zabytki przechowywane są po części w samej Armenii, przede wszystkim jednak w zbiorach i bibliotekach europejskich i amerykańskich. Należy tu przypomnieć, że jeden z najwspanialszych pomników tego malarstwa — ewangeliarz z r. 1197/8 — znajduje się w posiadaniu arcybiskupstwa ormiańskiego we Lwowie. Wszelkie badania nad tymi zabytkami posiadają doniosłe znaczenie zarówno dla dziejów samego miniatorstwa jak dla całej w ogóle sztuki ormiańskiej. W nauce europejskiej<sup>1</sup> zrobiono w ciągu ostatnich dziesięcioleci pod tym względem już bardzo dużo, szczególnie dzięki F. MacLerowi, który ciągle odkrywa i ogłasza nieznane dotąd zabytki ormiańskiego iluminatorstwa<sup>2</sup>. Pierwsze próby nakreślenia rozwoju dziejowego miniatorstwa ormiańskiego podjął J. Strzy-

<sup>1</sup> Zaznajomienie się z materiałem ormiańskim i jego opracowaniami, choćby tylko opisowymi, utrudniało do niedawna już to samo, że sporo publikacyj ukazywało się jedynie w języku ormiańskim. Także pierwszy gruntowny opis i charakterystyka Ewangeliarza lwowskiego z r. 1197/8 opublikowane są — z krótkim streszczeniem niemieckim — w języku ormiańskim: P. Nerses Akinian, Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archive des armenischen Erzbistums Lemberg. Materialien zur Geschichte der armenischen Kunst, Paläographie und Miniaturmalerei, II, Wiedeń 1950.

<sup>2</sup> F. MacLer, Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale, Paryż 1908. Tenże, Documents d'art arménien. De arte illustrandi. Notices des manuscrits arméniens, Paryż 1924. Tenże, L'évangile arménien. Édition phototypique du manuscrit no. 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin, Paryż 1920. Tenże, Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales (Xe au XVIIe siècle), Paryż 1915. Tenże, Notices des manuscrits arméniens vus dans quelques bibliothèques de l'Europe centrale (Journal Asiatique, 1915). Tenże, Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque (Juillet-Octobre 1909), Paryż 1911. Tenże, Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine (Juillet-Août 1925, Revue des Études Arméniennes, 1927).

gowski, któremu nauka zawdzięcza również pierwsze na szerszą skalę zakrojone ujęcie i przedstawienie dziejów architektury ormiańskiej i jej związków z Europą<sup>1</sup>. Uzupełnienia i wniosły poprawki wniósł K. Weitzmann, podając krótki obraz historii ormiańskiego malarstwa miniaturowego X i początków XI wieku<sup>2</sup>. Opierał się on przy tym na gruntownej znajomości iluminatorstwa bizantyńskiego tegoż okresu, o którym ogłosił również obszerną pracę<sup>3</sup>.

Na tak przygotowanym gruncie, ale na znacznie szerszych podstawach przeprowadziła swoje badania pani Der Nersessian, przedstawiając dzieje ormiańskiego malarstwa książkowego od XII do XIV w. i to w oparciu o rękopisy, będące w posiadaniu biblioteki klasztoru mechitarystów św. Łazarza w Wenecji. Trzy z nich — nr 196, 151 i 325 (ryc. 5) — pochodzą z Wielkiej Armenii, z XII i XIII w.; rękopis nr 1635 (ryc. 6—9) powstał w XII w. w Cylicji; pochodzenie dwóch dalszych — nr 888 i 1657 (ryc. 11) — nie jest ustalone. Rękopis nr 1917 (ryc. 12—14), dzieło malarza Thorosa z Taronu, pozostaje w związku ze sztuką Thorosa i szkoły w Glatzor w Wielkiej Armenii w XIV w., zaś rękopisy nr 16 (ryc. 15—21) i 1508 są przykładami sztuki Sargisa Pidzaka i zarazem malarstwa miniaturowego XIV w. w Cylicji. Analiza miniatur jest o tyle uciążliwa, że tylko w nielicznych wypadkach spotykamy kompozycje figuralne, charakter bowiem ozdób jest przeważnie dekoracyjno-ornamentalny. Pczą figuralnymi portretami ewangelistów i rzadkimi scenami wielofigurowymi dekoracja ogranicza się do arkad, w których umieszczony jest list Euzebiusza do Karpianosa i lista dziesięciu kanonów, do zastawek nad każdą z ewangelii, do ozdób na marginesach tekstu oraz inicjałów. Na tym miejscu ograniczam się do krótkiego scharakteryzowania ogólnych tylko wyników badań pani Der Nersessian.

Wśród zabytków ormiańskiego malarstwa miniaturowego dwa najwcześniej datowane stanowią rękopisy: Ewangeliarz królowej Mlke z r. 902 w klasztorze św. Łazarza w Wenecji oraz niemniej ważny Ewangeliarz z r. 989 w Eczmiadzinie. Ich charakter i znaczenie historyczne zostały dostatecznie oświetlone przez Strzygowskiego i Weitzmanna. Według Weitzmanna<sup>4</sup> oba te kodeksy są niezmiernie ważne jako najstarsze przykłady malarstwa ormiańskiego o charakterze co prawda eklektycznym, ale swoistym i oryginalnym. W arkadach, ozdabiających list Euzebiusza i tablice kanonów, przebija żywe poczucie architektury monumentalnej i plastyki w duchu zbliżonym do antycznego — motywy zaś dekoracyjne roślinne i zwierzęce, przejęte z wzorów dzieł syryjskich w rodzaju kodeksu Rabuli z r. 586, traktowane są naturalistycznie, jak zresztą i kompozycje figuralne.

W rękopisach natomiast z XII w., od których p. Der Nersessian rozpoczyna swoją pracę, dawniejsze tradycje malarstwa Wielkiej Armenii uległy już bardzo znacznym zmianom. Poczucie architektury w arkadach zanika, motywy architektoniczne stają się ornamentacyjnymi, wzrasta znaczenie ornamentyki geometrycznej, wśród motywów roślinnych coraz więcej

<sup>1</sup> J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byzantinische Denkmäler I*, Wiedeń 1891. Tenże, *Ein zweites Etschmiadzin-Evangeliar. Huschardzan. Zeitschrift aus Anlass des 100-jährigen Bestandes der Mechitaristen-Kongregation in Wien*, Wiedeń 1911. Tenże, *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliiars MA XIII, 1 vom Jahre 1115, bzw. 895 n. Chr.*, Tübingen 1907. Tenże, *Die Baukunst der Armenier und Europa 2 t.*, Wiedeń 1918.

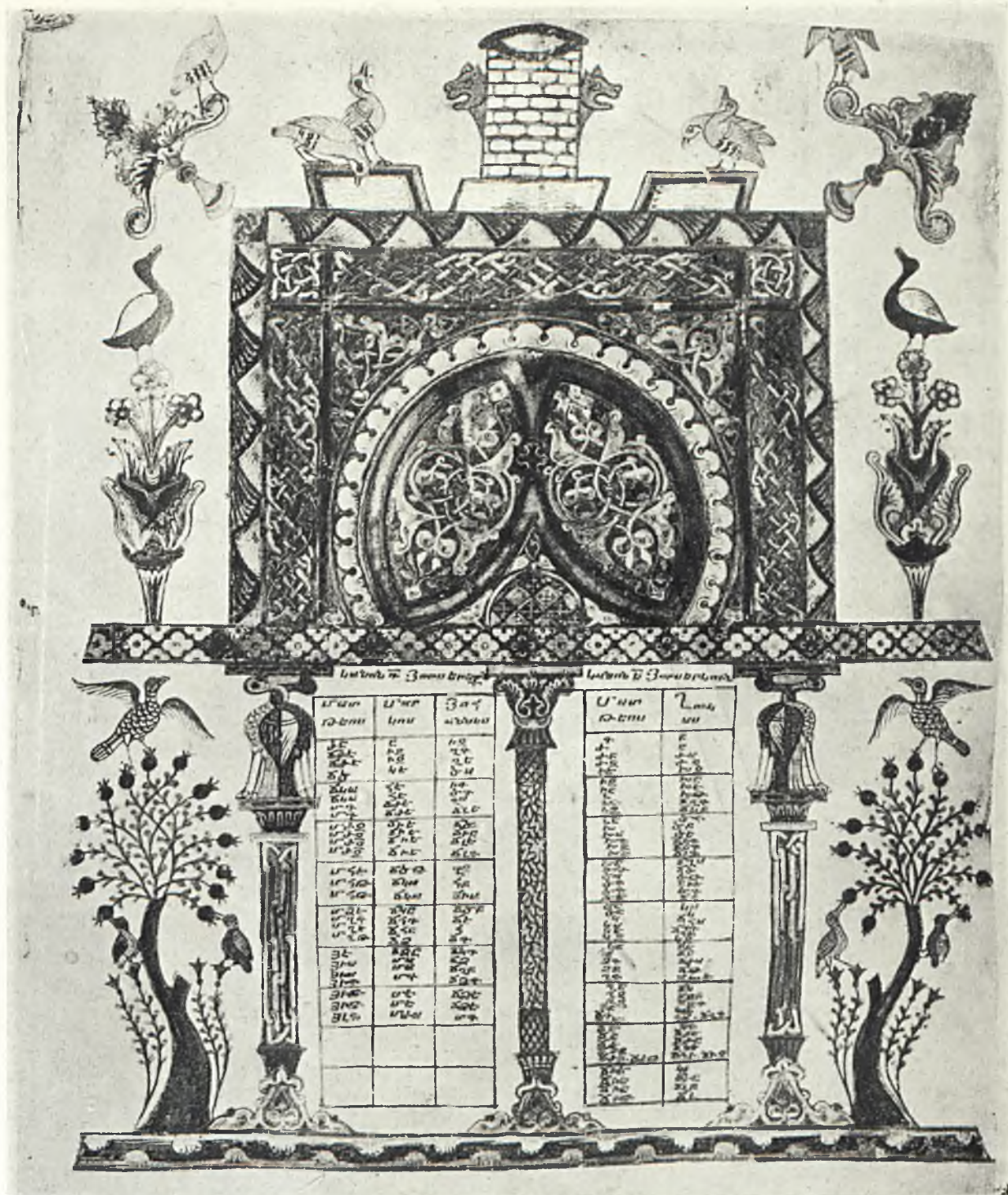
<sup>2</sup> K. Weitzmann, *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Istanbuler Forschungen*, 4, Bamberg 1935.

<sup>3</sup> Tenże, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1955.

<sup>4</sup> Patrz not. <sup>2</sup>.



5. Początek ewangelii św. Mateusza. Ven. nr 525. Ewang. z r. 1250, fol. 1.

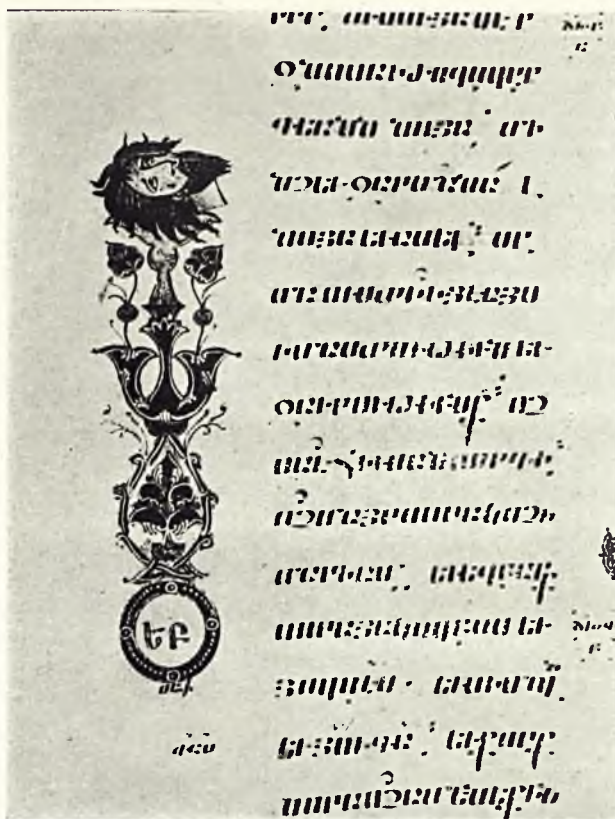


6. Tablice kanonu 4 i 5. Ven. nr 1655. Ewang. z r. 1195. fol. 4.

miejsca zajmuje 14m eta; w całości zaznacza się wpływ sztuki tekstylnej. Nie ulega wątpliwości, że nie obeszło się przy tym bez wpływu sztuki islamu. Z drugiej strony należy jednak podkreślić, że pojmowanie form roślinnych nie jest islamskie i że brak specyficznie islamskiej arabeski roślinnej. Także w ornamentyce linearnej przeważają plecionki nieisla-



7. Początek ewangelii św. Jana. Ven. nr 1655. Ewang. z r. 1195, fol. 249



8. Ozdoba marginalna. Ven. nr 1655, Ewang. z r. 1195, fol. 47 v.

niego linearyzmu. Wpływ Konstantynopola przytłumił na czas jakiś tradycje wschodnie, występujące w niektórych dziełach X w.; gdy jednak inwazja Seldżuków odcięła Armenię od Bizancjum, odżyły dawne formy dekoracji; pewne elementy bizantyjskie utrzymały się, inne zaś zostały przejęte ze sztuki islamu. Właściwe źródła miniaturstwa ormiańskiego tkwią



9. Ozdoba marginalna. Ven. nr 1655, Ewang. z r. 1195, fol. 518 v.

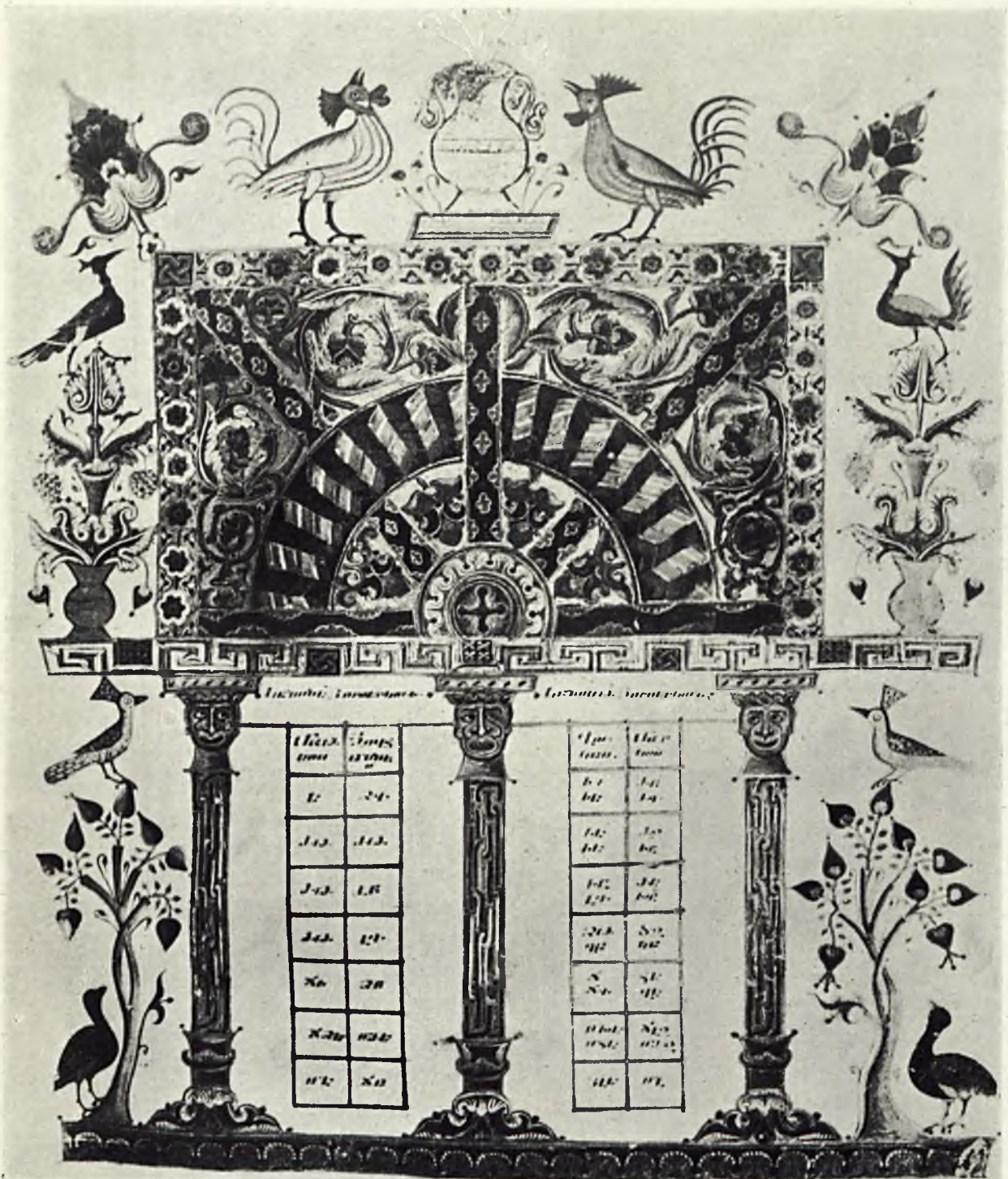
nieckie, okrągłe i poligonalne, skończone i zamknięte w sobie, ułożone według schematów rozpowszechnionych w sztuce starożytności wschodniej. Ten zatem rys archaiczny sztuki wschodniej uderza tym bardziej, że odbiega zasadniczo od ówczesnej ormiańskiej rzeźby ornamentalnej, która idzie śladami abstrakcyjnej sztuki islamskiej. Ponieważ jednak analogiczne schematy występują jedynie w szeregu rękopisów greckich pochodzenia wschodniego o charakterze anikonicznym<sup>1</sup> a bliższych sztuce starożytności wschodniej, nie jest wykluczone, że w danym wypadku ma się do czynienia z tradycją dekoracją ormiańską, która była w najstarszych rękopisach podobna do starożytności wschodniej.

W samym typie ozdoby widoczne są, często w tym samym rękopisie obok siebie, dwa różne kierunki, reprezentowane przez malarzy różnych kultur artystycznych, z których jedni byli uczniami Bizancjum, inni zaś pozostawali wierni starym tradycjom wschod-

w dalekiej przeszłości: w starej sztuce Mezopotamii (większość motywów geometrycznych) i Iranu (zwierzęta fantastyczne i niektóre formy roślinne). Nie jest też wykluczone, że niejeden z pierwiastków mezopotamskich przedostał się właśnie za pośrednictwem Armenii do Azji Mniejszej i Syrii.

Inny jest świat sztuki rękopisów cylicyjskich z XII w. Reprezentują je: Ewangeliarz nr 1655, wykonany w r. 1195 przez Kostandina dla biskupa Nersesa w Lambromie i Hethuma, pana Lambromu (ryc. 7—9); świeżo przez Autorkę odkryty Ewangeliarz z r. 1195 z klasztoru Paughoskan w okolicach

<sup>1</sup> Parę przykładów: J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paryż 1926, tabl. XVII—XIX.



10. Tablica kanonu Ewangeliarza Iwowskiego ze Skewry z r. 1197

Mlidź, obecnie w zbiorach Waltersa w Baltimore, jakoteż Ewangeliarz Iwowski, wykonany w r. 1197/8 w klasztorach Skewra i Mlidź przez kopistę Grigora (ryc. 10). Wszystkie te trzy rękopisy, pochodzące z bliskich sobie lat i klasztorów, są do siebie zbliżone i stanowią najlepszy przykład cylicyjskiego iluminatorstwa XII w. Należy też podkreślić, że Ewangeliarz



11. Początek ewangelii św. Jana. Ewang. lwowski ze Skewry z r. 1197

lwowski, jakkolwiek już nieraz omawiany<sup>1</sup>, po raz pierwszy został naprawdę krytycznie opracowany dopiero w pracy pani Der Nersessian, która ustaliła jego miejsce w dziejach sztuki i znaczenie historyczne.

Kolejna analiza kompozycji dekoracyjnych, ikonografii scen figuralnych oraz charakteru stylu doprowadzają w każdym rękopisie do takiego samego wyniku. W bogatych, jednak nigdy nie przeładowanych, według jednolitego typu skomponowanych arkadach listu Euzebiusza i tablic kanonów żyje nadal typ arkad końca XII w. Jest on daleki od pierwotnego ich charakteru, z drugiej strony występują w nim jednak także motywy, przypominające architekturę rzeczywistą, zarówno bardzo dawną, choćby np. bizantyńską VI w. jak też i późniejszą, np. kapitele z figurami zwierzęcymi i ludzkimi. Nowością są także biusty figur w obramieniach arkad, przywołujące na myśl znaną miniaturę z syryjskiego kodeksu Rabuli z VI w. oraz kompozycje chronografa rzymskiego z r. 354. Stare wzory syryjskie przypomina również bogata dekoracja roślinna, zwłaszcza motyw drzewa obok kolumn. Ciekawe jest przy tym, że ten ostatni motyw, nieznan w późniejszych miniaturach syryjskich i bizantyńskich, stał się przez swe ukształtowanie formalne wybitnie ormiański. Widać w nim szereg przejętych motywów obcych, wschodnich i hellenistyczno-bizantyńskich, przestyliзовanych w duchu rodzimych tradycji ormiańskich<sup>2</sup>. Niemniej znamienne są właściwości ornamentyki inicjałów

<sup>1</sup> Van Berchem und J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg 1910, s. 562, 569. H. Glück, *Die christliche Kunst des Ostens.*, Berlin 1925, tabl. 6 i 7. F. Macler, *Rapport sur une mission scientifique en Galicie...*, s. 97—107, ryc. 1—4. J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, ryc. 33—40.

<sup>2</sup> Nawet motyw czysto zachodnio-europejski znalazł drogę do tej sztuki: medalion z Barankiem z nimbem krzyżowym, który się powtarza także w Ewangeliarzu lwowskim (ryc. 11).



oraz dekoracyjnych motywów marginalnych. Pochodzenie wschodnie inicjałów zoomorficznych zdaje się nie ulegać wątpliwości, ale do ormiańskiego iluminatorstwa przedostały się one prawdopodobnie drogą przez Bizancjum, gdzie były już znane dawno, w Armenii zaś zjawiają się dopiero w drugiej połowie XI w. (w rękopisie z Sebaste z r. 1066). Przemawia za tym i to, że w konserwatywnej i dla wpływów bizantyńskich trudniej dostępnej Wielkiej Armenii są one niezmiernie rzadkie, gdy natomiast w Cylicji bujnie się rozwijają. Element zoomorficzny zajmuje w całej tej dekoracji dużo miejsca, zwłaszcza w rękopisie nr 1655 i w Ewangeliarzu lwowskim. Rysem czysto ormiańskim, występującym także w sztuce monumentalnej (np. na zewnętrznych ścianach kościoła w Achthamar) jest zamiłowanie do naturalistycznego przedstawiania różnorodnego ptactwa, co odpowiada także szczególnemu upodobaniu do ptaków w ormiańskich pieśniach ludowych. W malarstwie Wielkiej Armenii ornamentyka zoomorficzna pozostawała w związku ze sztuką tkacką, to też formy zwierzęce podlegały stylizacji i geometryzacji już w samych figurach. W Cylicji natomiast



12. Ozdoba marginalna. Ven. nr 1657. Księga ordynacji z roku 1248, s. 58

malarze opierają się na bezpośredniej obserwacji przyrody; naturalizm ich jednak w połączeniu ze stylizacją nie dochodzi nigdy do zamiany formy organicznej na motyw czysto ornamentalny. W stylizacji tej dopatruje się p. Der Nersessian wpływu wzorów bizantyńskich, gdy sama różnorodność motywów wywodzi się z pradawnego zasobu wschodnich form ormiańskich, wzbogaconego nowymi elementami. Powstał przez to „niezmiernie bogaty repertuar form, nie mający sobie równego w żadnym rękopisie bizantyńskim“. Analogicznie przedstawia się sprawa także w ornamentyce geometrycznej i roślinnej, gdzie cały szereg motywów przejęty został ze zdobnictwa hellenistyczno-bizantyńskiego i gdzie, jak w rękopisie lwowskim, pojawia się także już typowa arabeska. Jest kwestią jednak, czy mamy tu do czynienia z bezpośrednimi wpływami, czy raczej decydują tu wspólne źródła malarstwa bizantyńskiego i ormiańskiego w rodzaju syryjskich reliefów kamiennych, wyrobów z kości słoniowej, miniatur Ewangeliarza Rabuli, mozaik meczetu Omara, a jeszcze bardziej dekoracji fasady w Mszatta. Ten sam rys występuje również w ikonografii scen figuralnych, oddalającej się od dawniejszych wzorów ormiańskich, a zbliżającej się do bizantyńskich. Ujęcie formalne jest jednak i tutaj swoiste: wzrasta realizm obserwacji, typy twarzy są wyraźnie ormiańskie, kompozycja podporządkowana jest schematowi dekoracyjnemu, kontury są traktowane ściśle linearnie, a ciemne kontury otaczają także nagie ciała.

Wpływy bizantyńskie są więc wyraźne, ale równocześnie zachowane są charakterystyczne rysy dawnej sztuki ormiańskiej. Na ogół biorąc iluminatorstwo Cylicji XII w. to bogata

sztuka eklektyczna, różniąca się zarówno od dawnego malarstwa ormiańskiego jak i bizantyńskiego i łącząca w sobie wszystkie te tak różnorodne elementy w harmonijną całość.

Pochodzenie dwóch dalszych rękopisów, nr 889 i 1657, nie jest pewne. Pierwszy, Ewangeliarz (ryc. 12), datuje Autorka na podstawie analizy porównawczej na XIII w., wyrażając przypuszczenie, że mógł on ewentualnie powstać w Edessie. Drugi rękopis, to Księga ordynacji, skopiowana w 1256 r. w klasztorze Zarnuk, miejscowości dotąd niezidentyfikowanej, być może w północnej Syrii. Oba rękopisy stanowią dowód promieniowania cylicyjskiego malarstwa miniaturowego do kolonii ormiańskich na obcych ziemiach. O pierwszym z nich można powiedzieć, że zarówno ogólny charakter jego dekoracji malarskiej jak i jej szczegóły nawiązują do tradycji Wielkiej Armenii już to Cylicji, zwłaszcza do cylicyjskich miniatur XIII w., przy czym pokrewieństwo ze wzorami bizantyńskimi jest jeszcze silniejsze aniżeli w poprzednich. Wzory te, szczególnie w kompozycjach figuralnych, uległy jednak znacznym

uproszczeniom. Miejscami dają się stwierdzić echa zachodniej sztuki romańskiej, zapewne na tle bliższych stosunków, jakie łączyły królestwo Cylicji z krzyżowcami.

Księga ordynacji z r. 1256 posiada rysy nieco odmienne. Sceny figuralne są zbliżone do bizantyńskich, brak natomiast śladów bizantyńskich w ornamentyce, która jest bliska cylicyjskiej. Koloryt za to jest twardszy, gama barw mniej urozmaicona, zasób motywów mniej bogaty. Z obu rękopisów można wnioskować, że iluminatorstwo w koloniach ormiańskich w XIII w. utrzymywało kontakt ze środowiskami rodzinnymi i naśladowało ich wzory. Równocześnie jednak łatwiej przenikały do niego pierwiastki obce, wnoszące do sztuki ormiańskiej nowe rysy.

Malarz Thoros z Taronu, na którego rękopisie (nr 1917) z roku 1307 opiera p. Der Nersessian charakterystykę iluminatorstwa XIV w. w Wielkiej Armenii, był najwybitniejszym malarzem epoki. Z jego datowanych dzieł zach-



15. Mycie nóg apostołów. Ven. nr 1917. Ewang. z r. 1307, fol. 271 v.

wało się osiem rękopisów, które powstały na przestrzeni czasu od 1507 do 1552 r. Jest on również najlepszym przedstawicielem szkoły malarskiej klasztoru Glatzor, podówczas jednego z najślawniejszych centrów Wielkiej Armenii.

Dekoracja listu Euzebiusza i tablic kanonów u Thorosa nie posiada znaczenia symbolicznego, jest uboższa od współczesnych rękopisów cylicyjskich i Wielkiej Armenii, mniej jasno rozczłonkowana; nie posiada ona rysów monumentalnych a cała jej wartość tkwi w harmonii kolorytu. Ornamentyka marginalna i inicjałów zbliżona jest do cylicyjskiej, elementy zoomorficzne i geometryczne zajmują stosunkowo mało miejsca. W ornamentyce roślinnej występują zarówno motywy stanowiące same dla siebie zamkniętą całość, jak i arabeska, przejęta pierwotnie ze sztuki islamu. Z tym wszystkim malarstwo Thorosa bliższe jest rękopisów Cylicji XIII w. aniżeli Wielkiej Armenii. Charakterystyczne jest przy tym jednak, że większość form przejętych z Cylicji nie należy do repertuaru hellenistycznego lub bizantyńskiego. Elementów wspólnych malowidłom cylicyjskim i miniaturom Thorosa trzeba szukać w sztuce islamu. Różne kombinacje palm i arabeski islamiczkie zjawiają się w XIII i XIV w. w rękopisach Cylicji i Wielkiej Armenii; zdaje się jednak, że iluminatorstwo cylicyjskie przejęło je wcześniej, co pozwala przypuszczać, że sztuka Cylicji promieniowała do Wielkiej Armenii. Styl Thorosa ma w każdym razie bardziej wschodni wyraz aniżeli miniatury cylicyjskie, i w stylu tym odzwierciedla się przede wszystkim jego związek z Wielką Armenią.

Ikonoografia jego kompozycji figuralnych jest archaiczna (ryc. 15-14); miejscami nawiązuje do sztuki starochrześcijańskiej, szczególnie zaś bliska jest zabytkom kapadockim i to przeważnie starszym, o charakterze wschodnim a nie bizantyńskim z XI i XII w. Kompozycje same są uproszczone, z opuszczeniem pejzażu i akcesoriów. Figury ludzkie prawie zawsze są przedstawione w trzyćwierci, bez ruchu, w fizjonomiach uderzają



14. Zesłanie Ducha św. Ven. nr 1917. Ewang. z r. 1507, fol. 274 v.

rysy ormiańskie. Światła są często zbyt silne, nieraz niewłaściwie umieszczone. W modelu posługuje się wydatnie plamami barwnymi, rysunek jest słaby. Całość robi wrażenie jakby dekoracyjnej sztuki ludowej (ryc. 15).

Jak przedstawia się w porównaniu ze sztuką Thorosa, tym „ostatnim rozkwitem sztuki Wielkiej Armenii“, sztuka XIV w. w Cylicji? P. Der Nersessian charakteryzuje ją w oparciu o twórczość płodnego Sargisa Pidzaka, którego działalność da się stwierdzić w latach od 1301 do 1353. Zachowało się aż piętnaście jego rękopisów. Żył przede wszystkim w stolicy Sis, pewien czas spędził także w głównych klasztorach Skewra i Drazark.

Kompozycje listu Euzebiusza, tablic kanonów oraz zastawek przed rozdziałami tracą już w tych dziełach charakter monumentalny. Dążenie do czysto ornamentalnego traktowania występuje w nich mniej wyraźnie niż w iluminatorstwie Wielkiej Armenii; natomiast zachowana jest dbałość o kompozycję, charakterystyczna dla miniatur cylicyjskich XII i XIII w.



15. Początek ewangelii św. Marka. Ven. nr 1917, Ewang. z r. 1307, fol. 99

Dekoracja jest jednak cięższa, bardziej monotonna i oschła, mniej malownicza (ryc. 16). Motywy marginalne są bogatsze niż w Wielkiej Armenii; w inicjałach daje się zauważyć zanik motywów roślinnych i przewaga motywów zoomorficznych. Schematyzacja motywów zwierzęcych, przypominająca fakturę tkacką, przypomina miniatury Wielkiej Armenii. Nie brak przedstawień, związanych zarówno stylem jak i motywami z prastarymi tradycjami wschodnimi; sporo miejsca zajmuje ornamentyka geometryczna, zwłaszcza plecionka, z którą wiąże się i zarazem jej zasadom jest podporządkowana ornamentyka roślinna. Mimo wszystko sztuka Sargisa Pidzaka różni się od iluminatorstwa cylicyjskiego XII w., jej ornamentyka jest mniej bogata i urozmaicona i więcej w niej dawnych motywów wschodnich aniżeli grecko-bizantyńskich; naturalizm zanika, ustępując miejsca tendencjom do geometryzacji (ryc. 17, 18).

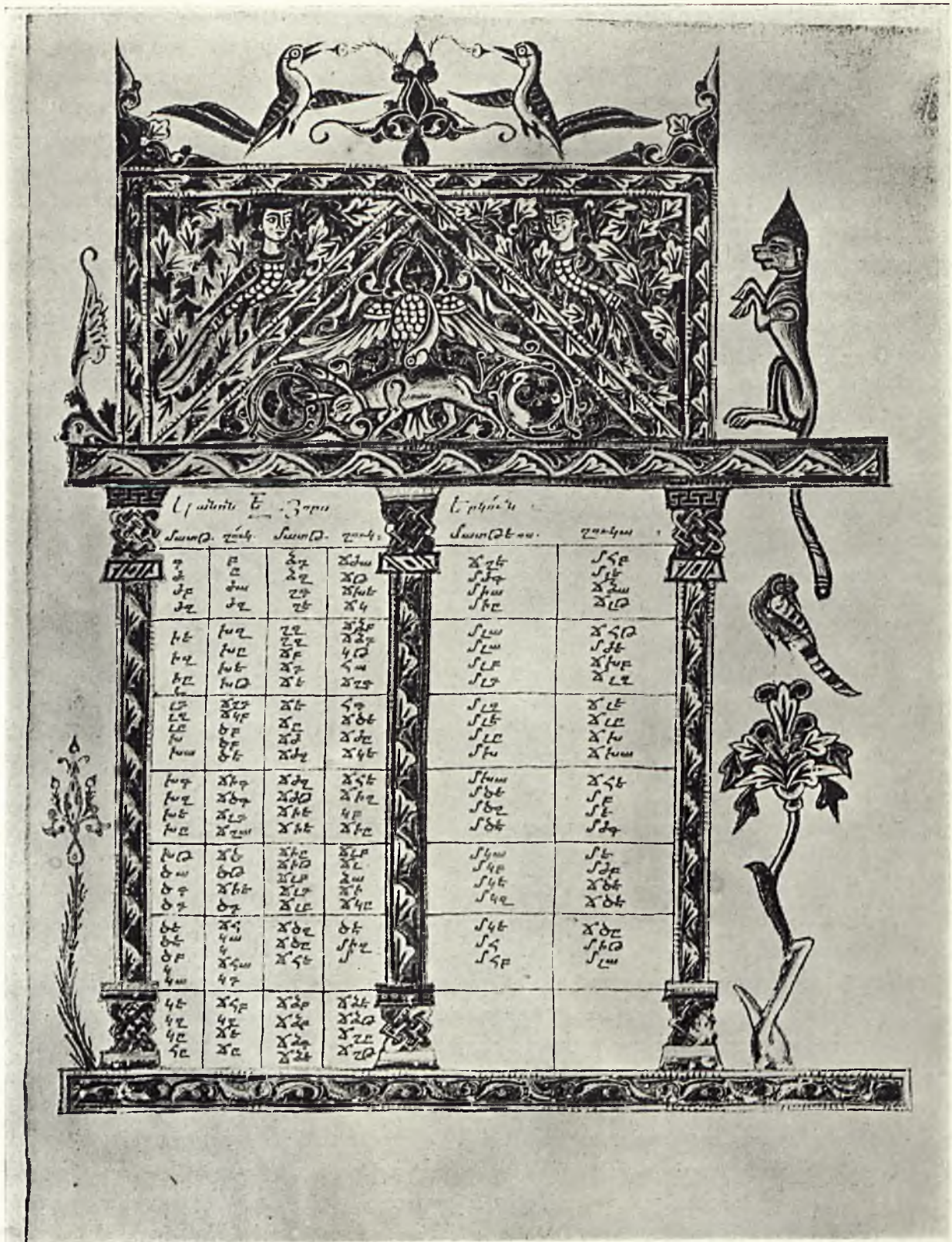
Ikonografia scen figuralnych u Sargisa Pidzaka wykazuje rysy

archaiczne; malarz nie uwzględnia wzorów, którymi posługują się kopiści w Cylicji i powtarza schematy, znane z malowideł kapadockich lub innych zabytków tego samego kierunku. Najciekawsze są sceny figuralne na marginesach, w ujęciu zwężonym i schematycznym. W traktowaniu szczegółów uderza tu nuta naturalistyczna, zwłaszcza w zróżnicowaniu strojów ormiańskich. Styl daleki jest jednak od naturalizmu i posiada charakter wyłącznie dekoracyjny. Krajobraz jest uproszczony, a gdzie nie jest konieczny dla oznaczenia miejsca, znika w zupełności; tak samo postępuje malarz z akcesoriami a gdzie nigdzie nawet z figurami ludzkimi. Kompozycje figuralne są nieskomplikowane, możliwie symetrycznie ułożone, zapewniające jak najwięcej miejsca. Figury o krótkich proporcjach przypominają wielkoarmeńskie, postacie są prawie nieruchome i prawie nigdy nie są przedstawione *en face* lub z profilu. Mimo tendencji do geometryzowania figury ludzkiej artysta umie nadawać twarzom rysy indywidualne o typie ormiańskim.

Wyniki, do jakich dochodzi p. Der Nersessian na podstawie przedstawionej powyżej analizy, mogą być pokrótce ujęte, jak następuje.

W Wielkiej Armenii twórczość artystyczna koncentruje się w ciągu XII i XIII w. w klasztorach okolicy Ani i w kilku ważnych miastach, jak np. Erzerum. W XIV w. przesuwają się centrum ku wschodowi a w nowym klasztorze Glatzor rozwija się szkoła malarstwa, której mistrzem jest Thoros z Taronu. Ciągłość dawnej tradycji utrzymuje się, dużo pierwiastków przenika jednak z obcych środowisk. Mimo to dekoracja rękopisów na ogół ubożeje a przede wszystkim słabnie siła twórcza sztuki. W Cylicji za to rozkwita sztuka wyrafinowana, elegancka i bogata, w której łączą się harmonijnie formy wschodnie z bizantyńskimi. Pod koniec XIII w. sztuka ta przybiera charakter bardziej ludowy. Liczba dzieł późniejszych jest wprawdzie pokaźna, ich poziom nie zdradza jednak większej siły życiowej. Sztuka Cylicji promieniowała na zewnątrz a wpływ jej daje się odczuć także w Wielkiej Armenii i w ormiańskich koloniach za granicą. Okres ten jest już jednak zmierzchem sztuki ormiańskiej.

Różnice między miniaturowym malarstwem Wielkiej Armenii a Cylicji występują najwyraźniej w kompozycjach figuralnych, przy czym pierwsza jest bardziej konserwatywna. Najistotniejsze rysy sztuki ormiańskiej tkwią jednak nie w elementach figuralnych, lecz dekoracyjnych, w ornamentyce barwnej na złotym tle, w jej urozmaiconych zespołach, w których bogactwo wyobraźni łączy się z logiką kompozycji i sumiennym wykonaniem. W dekoracji tej z jednej strony rzucają się w oczy analogie ze światem sztuki irańskiej i islamskiej, a z drugiej strony ze sztuką hellenistyczną i bizantyńską, co wszystko razem jest zrozumiałe wobec charakteru eklektycznego całej sztuki ormiańskiej. Nie należy jednak przy tym zapominać, że eklektyczna jest także sama sztuka bizantyńska, a jeszcze w większym stopniu również sztuka islamska. Nie zawsze ma się przy tym do czynienia z zależnością, lecz w dużym stopniu ze wspólnym gruntem, z którego sztuki te wyrastają. Bieg dziejów spowodował, że malarstwo ormiańskie, o rysach raczej wykazujących więcej inteligencji w posługiwaniu się obcymi motywami aniżeli twórczych, jest sztuką, stanowiącą pomost między sztuką Zachodu a Bliskiego Wschodu. Oryginalność jej artystów polega nie tyle na inwencji nowych form, jak na sposobie, w jaki przekształcają i stosują repertuar dekoracyjny wspólny narodom Wschodu śródziemnomorskiego i narodom płaskowzgórza irańskiego.



16. Tablice kanonu 5. Ven. nr 16, Ewang. z r. 1551, fol. 10

## III

Materiał zabytkowy, przedstawiony i opracowany w obu omówionych dziełach, zasługuje z wielu względów na jak największą uwagę. Idzie o cały szereg dotąd nieopublikowanych rękopisów iluminowanych, które zostały ustalone w czasie i przestrzeni; określono także ich związki genetyczne, ikonograficzne i stylistyczne z poszczególnymi grupami szkół i kierunków malarskich. Toteż krytyka niewątpliwie pójdzie przede wszystkim w tym kierunku. Parę uwag poniżej zamieszczonych nie ma jednak tego celu i ogranicza się do kwestii innego rodzaju, choć niemniej istotnej, zaznaczonej przez Autorkę krótko w paru zdaniach, streszczonych w ostatnich słowach poprzedniego rozdziału. Idzie mianowicie o ów „wspólny repertuar“, o którym tam była mowa a z którego korzystała zarówno sztuka bizantyńska jak i ormiańska. Czyż nie ma w tym zjawisku czegoś więcej ponad sam „repertuar“ i czy nie tkwi w tym coś, co powinno w dużym stopniu decydować o ujmowaniu całej w ogóle historii sztuki Bliskiego Wschodu? Tekst rękopisów bizantyńskich o Barlaamie i Joasafie stawiał malarstwu bizantyńskiemu nowe zadania. Epizody o treści religijnej, którymi powieść ta jest przeplatana, posiadały co prawda jako tematy już swoją ustaloną tradycję, ale liczne sceny z życia obu głównych bohaterów były zupełną nowością i wymagały nowej inwencji ikonograficznej i stylistycznej. Widzieliśmy, jak twórca pierwowzoru bizantyńskiego wywiązał się z zadania: gdzie gotowe schematy ikonograficzne już istniały, posługiwał się nimi, wobec czego jego miniatury o treści teologicznej nawiązują do najrozmaitszych, podówczas w użyciu będących wzorów; tam, jednak gdzie wzorów takich nie było, stworzył kompozycje własne, opierając się przy tym nie tylko na tradycjach malarstwa religijnego, ale także świeckiego. Całość ilustracji powieści mieści się ostatecznie najzupełniej w ramach obrazu średniowiecznego malarstwa bizantyńskiego, świadcząc o jego sile twórczej w początkach drugiego



17. Św. Jan i Prochor. Ven. nr 16, Ewang. z r. 1551. fol. 507 v.



Եւ ետիքն : Ճնորհիւն . մկրտութիւն : Իսա Էղովթին

1 Ստարհսեան Թաճին : Ընկալ ըզբանս աճային :  
 Օտետարանս սրտմիածնին : Ինչ իշատակ եւ մագգին :  
 Օ Ի սասարգիս յերեսս անկեալ : Օ քեզաղաչեմ զայսո՛ր հոտս  
 Ի յողայութեմ եմսոստացեալ : Ե յոյժսիրով եմկատարեալ :  
 Օ Էղաղաչեմ սբ ուխտիտառաջնորդք : Մնալմբաւ ետա  
 րանս յեկեղցիդ . մի՛նչ եկս պարտած ժամ անակի . եւ ի որբիշ  
 եմսցեհան եղսս յեկեղցոյդ վաճառեկամ գրաւեկամ տալայլ  
 ում եք . կողմս դրճի եւ հան եման զյուրային առցե իբէ այլկա  
 րանս յեկեղցիդ . մի՛նչ եկս պարտած ժամ անակի . եւ ի որբիշ  
 եմսցեհան եղսս յեկեղցոյդ վաճառեկամ գրաւեկամ տալայլ  
 ում եք . կողմս դրճի եւ հան եման զյուրային առցե իբէ այլկա

ընկալ :

18. Zwiastowanie; Boże Narodzenie; Chrzcist; Ukrzyżowanie. Ven. nr 16. Ewang. z r. 1531, fol. 18



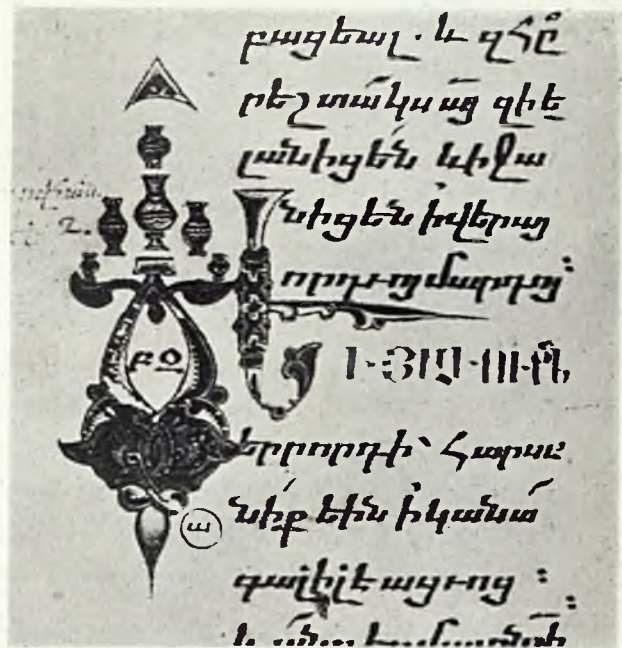
tysiąclecia, a zarazem także o jej granicach. Twórczość ta jednak odzwierciedla się wyłącznie w kompozycjach czysto figuralnych i ilustracyjno-epickich.

Miniatury ormiańskie, o których wyżej była mowa, należą do świata odmiennego. Teksty rękopisów iluminowanych są tradycyjne; są to teksty ewangelijarzy, do których tylko w jednym wypadku dołącza się biblia a w drugim Księga ordynacji, co nie zmienia jednak postaci rzeczy. Sceny figuralne w tekście samym są zresztą w ogóle nieliczne i rzadkie, co po części należy przypisać temu, że w ewangeliarzach ormiańskich umieszczano je na osobnych „arkuszach“, według wzorów syryjskich. W gruncie rzeczy idzie więc w danych rękopisach

o dawny repertuar przedstawień, ustalony od pierwszych wieków sztuki chrześcijańskiej, którego większa lub mniejsza oryginalność wyraża się nie w samej inwencji, lecz w wyborze typów ikonograficznych oraz w ich ujęciu formalnym. Siła twórcza ormiańskiego iluminatorstwa przebija znacznie silniej w kompozycjach dekoracyjnych i w ich ornamentyce. Podczas kiedy wyobraźnia malarska w ilustracjach bizantyńskich do powieści o Barlaamie i Joasafie jest epicka i figuralno-plastyczna, to iluminatorstwo ormiańskie wypowiada się przede wszystkim w formach dekoracyjno-ornamentalnych. Że zaś różnice te nie zostały wywołane jedynie odmiennością tekstów i tematów, co byłoby ostatecznie możliwe, lecz że sięgają znacznie głębiej i dotyczą podstawowego charakteru sztuki bizantyńskiej z jednej i ormiańskiej z drugiej strony, widać także w samych kompozycjach dekoracyjnych. Jeżeli bowiem dekoracje te w rękopisach bizantyńskich posiadają również charakter plastyczny, to dekoracja ormiańska jest w gruncie rzeczy dywanowo-płaszczynowa. I jeszcze jedno: sztuka ormiańska nie unika wprawdzie przedstawień figuralno-scenicznych, wobec czego istotnie trudno określać ją jako konsekwentnie anikoniczną, ale z drugiej strony wyobraźnia jej jest pod tym względem dziwnie osobliwa. Materiału poglądowego dostarczają w tej sprawie nie tyle wielkie kompozycje obrazowe, które —



19. Uciszenie burzy. Ven. nr 16. Ewang. z r. 1551, fol. 156



20. Gody w Kanie. Ven. nr 16, Ewang. z r. 1551, fol. 312 v.



21. „Przyszedłem, by przynieść ogień“. Ven. nr 16. Ewang. z r. 1551. fol. 255 v.



22. Łazarz złożony niemocą. Ven. nr 16. Ewang. z r. 1551, fol. 548 v.

jakkolwiek pod względem stylistycznym mniej lub więcej samodzielne — naśladują wzory tradycyjne, ile dekoracje umieszczone na marginesach, wśród których (ryc. 8, 9, 12, 19 do 22) sporo znajduje się ilustracji, odnoszących się do tekstów ewangelii. Kilka naczyń na wino wystarczy dla ilustracji „Gody w Kanie“ (ryc. 20), cała opowieść o burzy i związanym z nią cudem Zbawiciela wyrażona jest za pomocą umieszczonego nad małą łódką popiersia Chrystusa błogosławiącego (ryc. 19). Słowa „Przyszedłem, by przynieść ogień“ znajdują wyraz plastyczny w płomieniach buchających z naczynia nad motywem palmy (ryc. 21). Ścięta głowa św. Jana Chrzciciela (ryc. 8) znamionuje całą jego historię. Ryba, leżąca w misie (ryc. 9), jest ilustracją tekstu ew. św. Jana XXI, 15. Być może, jeszcze dziwniejsza jest ilustracja do Wskrzeszenia Łazarza, która odbiega od wszelkich tradycyjnych typów ikonograficznych: Łazarz przedstawiony jest mianowicie, jak podczas swojej choroby leży w łóżku (ryc. 22). Nie ulega kwestii, że właśnie w tego rodzaju kompozycjach uwydatnia się najlepiej własny sposób ujmowania scen figuralnych przez malarzy ormiańskich. Można by je wprawdzie przy bliższej analizie podzielić na kilka grup i odróżnić wśród nich motywy symboliczne od zbliżonych do narracyjnych, nie zmieniłoby to jednak samej zasady tej wyobraźni i opartej na niej sztuki, dla której w gruncie rzeczy nie ma jednolitej, obrazowej wizji plastycznej, lecz istnieje tylko dekoracja i ornamentyka. W jej kompozycjach motyw figuralny, choćby nawet naturalistycznie ujęty, odgrywa w gruncie rzeczy również tylko rolę motywu ornamentacyjnego.

Wszystko to razem wzięte nie znaczy jednak, jakoby w ormiańskim iluminatorstwie nie było żadnych pierwiastków plastycznych, względnie jakoby w miniatorstwie bizantyńskim brakowało elementów ornamentacyjno-płaszczyznowych. Przeczą temu same zabytki. Gdzie jednak istnieją tego rodzaju zjawiska jak monumentalność i plastyczność, charakterystyczna dla ormiańskich miniatur X i XI w., to stanowią one na tle całej tej sztuki element obcy,

przejęty ze wzorów hellenistyczno-bizantyńskich. Kiedy ściślejszy kontakt z Bizancjum ustaje, jak np. po zajęciu Wielkiej Armenii przez Seldżuków, plastyczność i monumentalność w iluminatorstwie zanika, by pojawić się znowu tam, gdzie wzmacnia się związek ze wzorami bizantyńskimi. Tak samo jest też odwrotnie: kiedy w miniatorstwie bizantyńskim maleje poczucie monumentalności i plastyczności, jak np. w rękopisach IX i X w. środkowej Azji Mniejszej<sup>1</sup>, wtedy nie ulega wątpliwości, że ma się do czynienia z mniej lub bardziej silnym wpływem elementów wschodnich.

Na tego rodzaju stwierdzeniach naturalnie nie można budować zbyt rozległych konstrukcyj, będących wiernym odzwierciedleniem historii całego wschodnio-chrześcijańskiego malarstwa książkowego. Niemniej jednak jest ważne, że zarówno sztuka bizantyńska jak i ormiańska rozwijają dalej wzory, stworzone przez sztukę starochrześcijańską, jakkolwiek każda z nich w duchu odmiennym. W ramach procesu historycznego zaś każda z nich zachowuje określony stały kierunek, z którym wiążą się wszelkie zmiany i przemiany. W ramach miniatorstwa bizantyńskiego wyraża się on przede wszystkim w stałym grawitowaniu ku plastyczności i w obrazowym ujmowaniu scen figuralnych, natomiast w iluminatorstwie ormiańskim zaznacza się on dążeniem ku nieobrazowej, dekoracyjnej i płaszczyznowej ornamentyce. Z swymi kierunkami charakterystycznymi dla podstaw wyobraźni i jej realizacji malarskiej, a mającymi oparcie niewątpliwie w niezmienności pierwiastków ludowych, wiążą się jednak jeszcze innego rodzaju tradycje, tj. prastarego zasobu form dekoracyjnych i poszczególnych motywów. Wystarczy w tym celu wspomnieć o figuralnych motywach bizantyńskich, które wciąż na nowo wracają do odwiecznych schematów takiego czy innego „atycyzmu“, oraz o roślinnych i zoomorficznych motywach ornamentyki ormiańskiej, wśród których ogromna ilość da się sprowadzić do pradawnych motywów staromezopotamskich i irańskich. Nie dotyczy to jednak tylko iluminatorstwa bizantyńskiego i ormiańskiego a nawet nie tylko sztuki bizantyńskiej i ormiańskiej. Jest to w gruncie rzeczy zjawisko znamienne dla całej w ogóle sztuki obszaru wschodnio-śródziemnomorskiego i Bliskiego Wschodu, począwszy od czasów najdawniejszych a skończywszy na sztuce islamu, oświetlające pod niejednym względem zespół zagadnień stosunków między sztuką „Wschodu“ a sztuką śródziemnomorską. Granice między nimi są płynne a tam, gdzie można je wykazać, posiadają one znaczenie dla pewnych tylko okresów czasowych. Wspólny jest natomiast pierwotny podkład, z którego wyrasta cała ta sztuka ze wszystkimi swoimi rozgałęzieniami.

Cóż z tego wynika? Sądzę, że bardzo wiele. Przede wszystkim jedno: możliwość a nawet konieczność próby zgoła odmiennej od tradycyjnej koncepcji i rekonstrukcji dziejów sztuki Bliskiego Wschodu, wraz ze wschodnią połową obszarów śródziemnomorskich. Zdaje się, że nadszedł już czas, kiedy można się podjąć próby budowania historii sztuki tych terenów, której punktem wyjścia byłby właśnie ów wspólny „repertuar“ form wraz z ich podkładem ludowym a celem i ostateczną jej treścią jednolita historia linii stałych i odchyień całej sztuki od czasów najstarszych aż do epoki chrześcijańskiej i islamskiej. Nie trzeba jednak chyba podkreślać, że zadanie tego rodzaju nie jest łatwe i że rozwiązanie jego musiałoby być jeszcze w dużej mierze czysto hipotetyczne.

<sup>1</sup> K. Weitzmann, Die byz. Buchmalerei, s. 48 nn.

## RÉSUMÉ

Recherches sur l'enluminure byzantine et arménienne. A propos des travaux de Mlle Sirarpie Der Nersessian.

L'article ci-dessus est d'abord une large recension et une appréciation de deux précieuses publications de Mlle S. Der Nersessian: L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, et Manuscrits arméniens illustrés des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles de la bibliothèque des Pères Méchitaristes de Venise. Chacun de ces travaux forme un tout distinct; il n'y a pas entre eux de lien immédiat; chacun d'eux a pour objet toute une série de manuscrits enluminés inédits, ainsi que leur rapport génétique, iconographique et stylistique avec divers groupes d'écoles et de courants artistiques. En outre les résultats du premier ouvrage jettent, entre autres, une abondante lumière sur l'histoire de la peinture byzantine non religieuse et sur le caractère de l'invention et de l'imagination byzantines au début du second millénaire; les résultats du second donnent le tableau fort précis de l'histoire de l'enluminure arménienne du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. En même temps ces deux ouvrages touchent dans une certaine mesure à l'art chrétien de l'Orient dans le sens le plus large, ce qui permet à l'auteur de proposer des observations de caractère général.

L'art byzantin et l'art arménien développent également des modèles créés par l'art chrétien primitif, mais chacun dans un esprit différent. Dans le cadre de l'enluminure byzantine cet esprit se développe avant tout dans le sens d'une orientation permanente vers l'expression plastique et la conception pittoresque des scènes figurées; dans l'enluminure arménienne se marque au contraire la tendance à la décoration non pittoresque, ornementale et plate. Fait bien caractéristique, dans les miniatures arméniennes le caractère monumental et plastique se manifeste uniquement dans les périodes de contact étroit avec Byzance, alors que dans la miniature byzantine, par exemple dans les manuscrits du IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles originaires du centre de l'Asie mineure, l'affaiblissement de ce caractère monumental et plastique est en rapport avec une influence plus ou moins prononcée d'éléments orientaux. Incontestablement on est en présence, d'une part, de principes de représentation qui dépendent de facteurs populaires invariables, et d'autre part de la transmission traditionnelle d'un très antique fonds de formes décoratives et de motifs particuliers. Ainsi par exemple beaucoup de motifs figurés byzantins reviennent constamment aux schémas séculaires de tel ou tel „atticisme“; et un nombre énorme de motifs arméniens végétaux ou zoomorphes se laissent ramener aux très antiques motifs de l'ancienne Mésopotamie et de l'Iran. C'est là un phénomène caractéristique dans tout le domaine de l'art des pays de la Méditerranée et du Proche Orient, et il éclaire sous plus d'un aspect l'ensemble des problèmes que posent les rapports de l'art de l'Orient avec celui de la Méditerranée. Entre ces deux domaines les frontières sont flottantes, quand on peut les fixer, ce n'est valable que pour des périodes déterminées. Mais commun est le fonds primitif duquel se développe tout cet art avec toutes ses ramifications.

Mlle Der Nersessian pense que cet état de choses non seulement permet mais impose de tenter une conception, une reconstruction de l'histoire de l'art sur l'ensemble de ce terrain, différente de la conception traditionnelle. Le point de départ en serait ce répertoire commun de formes et leur substrat populaire; le but, le résultat final, serait une histoire unifiée des lignes permanentes et des diverses ramifications de l'art entier depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque chrétienne et musulmane. Évidemment il y aurait, dans cette conception, plus d'un élément qui resterait pour le moment encore hypothétique.

## „ZDJĘCIE Z KRZYŻA“ MICHAŁA ANIOŁA

napisała

Karolina LANCKORŃSKA (Lwów)

O ile epoka przedwojenna zajmowała się intensywnie studiami nad Michałem Aniołem i to z okresu jego pełnej dojrzałości, o tyle ostatnie jego dzieła znacznie mniejsze budziły zainteresowanie wówczas niż dzisiaj. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż przy pomocy badania samej tylko formy nie dochodzi się do ich zrozumienia; forma bowiem w nich oddala się coraz bardziej od kanonu klasycznego, dominuje zaś nad nią coraz silniej, jak niegdyś w średniowieczu, idea religijna, metafizyczna ich treść.

Jedno z tych dzieł późnego okresu Michała Anioła, to grupa marmurowa, zwana pospolicie „Pietà“, choć właściwie przedstawia ona Zdjęcie z krzyża; usunięto ją niedawno z bardzo niekorzystnego dla niej miejsca za głównym ołtarzem w katedrze florenckiej i ustawiono na ołtarzu jednej z bocznych kaplic tejże katedry. Grupa przeznaczona niegdyś przez Michała Anioła do umieszczenia na ołtarzu kaplicy, w której pragnął być pogrzebany, w ten sposób wreszcie znalazła się na odpowiednim miejscu, w korzystnym bardzo oświetleniu. Teraz dopiero widać wyraźnie, że grupa była komponowana przez artystę z myślą o ustawieniu na podwyższeniu oraz przeznaczona do oglądania „en face“ (ryc. 1—3).

Najważniejszą w tej grupie czteroosobowej postacią jest Chrystus, którego zwłoki stojący nad nim Nikodem podpira i zarazem składa na kolana matki. Maria, siedząc na kamieniu, przyjmuje zwłoki syna a opadającą jego głowę niewymownie tragicznym ruchem podpira, przysuwając swą twarz do jego twarzy (ryc. 4). Martwe nagie ciało Chrystusa jest przedstawione w silnym kontrapoście. Głowa opada na prawo, a wspaniały o klasycznej piękności tułów silnie się wygina na lewo, podczas gdy nogi znów załamują się w kolanach w kierunku przeciwnym. W tym miejscu grupa jest poważnie uszkodzona, lewa noga jest odłamana powyżej kolana<sup>1</sup>, widać zaś wyraźnie, tak z położenia zachowanej części tej nogi, jak też z szorstkiej w tym miejscu powierzchni szaty matki, że noga spoczywała na jej lewym kolanie. Obie te postacie były w ten sposób ściślej jeszcze ze sobą złączone, gdyż łokieć Marii opierał się o lewą nogę syna.

Postać Nikodema w górze tworzy jakby szczyt trójkąta, a ręką prawą zdaje się podpirać ramię Chrystusowe, całą swą postacią i ruchem obejmuje on i matkę i syna i łączy się z nimi w nierozdzielalną całość. I Nikodem i Maria są okryci grubymi, ciężkimi szatami, spod których form ich ciał nie widać, fakt ten jeszcze silniej podkreśla kontrast między tymi postaciami a wspaniałymi liniami aktu Chrystusa.

Wymienione trzy postacie tworzą grupę niesłychanie zwartą. Patrząc na nie, mamy dziś jeszcze wrażenie, że widzimy kształt bloku, który je niegdyś w sobie zamykał. Kompozycja posiada jakby oś centralną w linii, która prowadzi od głowy Nikodema, okrytej śpiczastym kapturem, poprzez głowę Chrystusa i jego pionowo niemal zwisające ramię do bezsilnie

<sup>1</sup> W inwentarzu pośmiertnym spuścizny po Michale Aniele znajdującej się w jego domu w Rzymie w chwili jego śmierci czytamy „un ginocchio di marmo della Pietà di Michelagnolo“ (por. Steinmann-Wittkower, Michelangelo-Bibliographie, Leipzig 1925, Nr 778).



1. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Florencja, katedra



2. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Florencja, katedra



5. Michał Anioł, Zdjęcie z krzyża. Szczegół

na zewnątrz wygiętej dłoni zmarłego<sup>1</sup>. Załamujące się, zygzakowate linie zwłok, dają wymowny wyraz bezwładności ciężaru i znajdują silniejsze jeszcze podkreślenie w kontraście z tą linią prostą, na której cała kompozycja zdaje się opierać.

Czwarta postać klęczącej Marii Magdaleny mniej silnie jest związana z resztą grupy. Wiemy dziś, że figurę tę wykończył Tiberio Calcagni<sup>2</sup>, co też tłumaczy pusty raczej wyraz twarzy tej jedynej w grupie postaci, zwróconej na zewnątrz, ku widzowi. Fakt wykończenia tej figury przez obcą rękę nie tłumaczy jednak luźnego jej związku z resztą grupy.

Wiemy, że Michał Anioł dzieła nie dokończył. Rozbił je na parę części, które potem podarował Bandiniemu. Zestawił je z powrotem Calcagni<sup>3</sup>. Sam Michał Anioł twierdził, że zniszczył grupę, bo Urbino, zaufany stary sługa, zbyt natarczywie nań nalegał, by jej dokończył. Wygląda to na pretekst. Prawdziwego powodu nie znamy. Czy był niezadowolony

<sup>1</sup> Ruch ten przypomina ruch śpiącego Jezusa na pierwszej płaskorzeźbie Michała Anioła: Madonnie przy schodach.

<sup>2</sup> A. Grünewald, Florentiner Studien, Prag 1914, s. 14.

<sup>3</sup> Le Vite di Michelagnolo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi ed. C. Frey, Berlin 1887. Vasari, s. 175 i 219. — F. Baumgart, Die Pietà Rondanini (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1955, s. 47).



z figury Magdaleny? Czyżby naprawdę ów wspaniale rzeźbiony akt jeszcze zbyt silnie był związany ze stylem klasycznym<sup>1</sup>, którego najdoskonalsze dzieła stworzył sam Michał Anioł a z którym zerwał w starości, o czym świadczą wszystkie dzieła jego lat ostatnich?

Z faktu, że Vasari już w pierwszym wydaniu swych żywotów wspomina o rozpoczętych „quattro figure in un marmo nelle quali è un Christo deposto di croce”<sup>2</sup> słusznie wnioskuje Baumgart<sup>3</sup>, iż rok 1547 należy uważać za terminus ante quem powstania dzieła. Był to okres, w którym Michał Anioł pracował nad swym ostatnim freskiem, nad Ukrzyżowaniem św. Piotra w Cappella Paolina w Watykanie. Rok 1547 jest zarazem rokiem śmierci Vittorii Colony.

Sądząc z pretekstu zniszczenia grupy, przyjąć należy, że Michał Anioł musiał rozbić dzieło przed śmiercią Urbina, tj. przed 3 grudnia 1555. Z tego wynika, że artysta mógł pracować nad tym dziełem przez okres ośmioletni, od roku 1547 do 1555. Fakt ten tłumaczy bardzo znaczne różnice stylu między klasycznymi formami aktu

Chrystusa a bryłowatymi postaciami Marii i Nikodema. Te postacie, niezmiernie ciężkie, prawie bezkształtne w porównaniu z posągami klasycznymi, są już tylko wyrazicielkami tragicznego bólu i religijnego skupienia, tak jak postacie na fresku Ukrzyżowania św. Piotra.

Zupełnie nieklasyczny, równie jak ujęcie wymienionych postaci, jest sam kształt zwartej grupy, w której poszczególne figury tracą swe indywidualne walory. Zatracają one tym samym to, co było najistotniejszą zdobyczą sztuki klasycznej, tak antycznej jak renesansowej.

Włoskie średniowiecze знаło kompozycje podobne. Widzimy taką grupę np. na obrazie italo-bizantyńskim z XIV w.<sup>4</sup> (ryc. 4). Obraz znajdował się niegdyś w Akademii w Wenecji, skąd został przeniesiony do Muzeum w Murano, gdzie dotychczas pozostaje. Ikono-



4. Zdjęcie z krzyża. Murano, Muzeum

<sup>1</sup> To przypuszczenie wyraził Dvořák, *Italienische Kunstgeschichte* II, Leipzig 1928, s. 159.

<sup>2</sup> Vasari, loc. cit. s. 172.

<sup>3</sup> loc. cit.

<sup>4</sup> Obraz nosi nieprawdziwy podpis Iacopus Avanzi 1567. Data nie odbiega zapewne wiele od rzeczywistej daty powstania obrazu (por. E. Panofsky, *Imago Pietatis*, Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 298, przyp. 28).

graficzne podobieństwo z grupą Michała Anioła jest duże. Chrystus opiera się o matkę, która twarz swą przysuwa do twarzy syna. Zamiast Magdaleny widzimy po lewej stronie Chrystusa postać św. Jana. Figurę tę z trzonem grupy łączy zwisające ramię Chrystusowe. Wysoka postać Nikodema góruje nad wszystkimi, podtrzymuje Chrystusa i ujmuje całość kompozycji w piramidę. Zamiast martwoty śmierci w ciele Chrystusa, którą podkreśla Michał Anioł, widzimy w tym obrazie, w myśl koncepcji średniowiecznej, Chrystusa po śmierci nie bezwładnego, lecz tylko opartego o Marię i ożywionego pośmiertnym życiem spirytualnym.

W przeciwieństwie zatem do antynaturalizmu średniowiecza mamy w tej rzeźbie Michała Anioła racjonalistyczne ujęcie renesansu, przedstawiającego w ciele Chrystusa trupią martwość i ciężkość. Dopiero w ostatnim swym dziele, w Pietà Rondanini przejął Michał Anioł ten element koncepcji średniowiecznej. Tam martwe ciało Chrystusa stoi przed podpierającą je Marią.

W dziełach Michała Anioła z ostatnich lat trzydziestu (1554—64) mamy sporo elemen-



5. Michał Anioł, Zdjęcie z krzyża. Szczegół

tów najpierw ikonograficznych, następnie nawet i formalnych, znanych nam z włoskiego średniowiecza. Widzimy te elementy m. i. w licznych rysunkach treści religijnej, poświęconych przede wszystkim męce Pańskiej, widzimy je w obydwu wymienionych jego ostatnich rzeźbach. Cała twórczość figuralna Michała Anioła z tego ostatniego okresu poświęcona jest wyłącznie tematom religijnym.

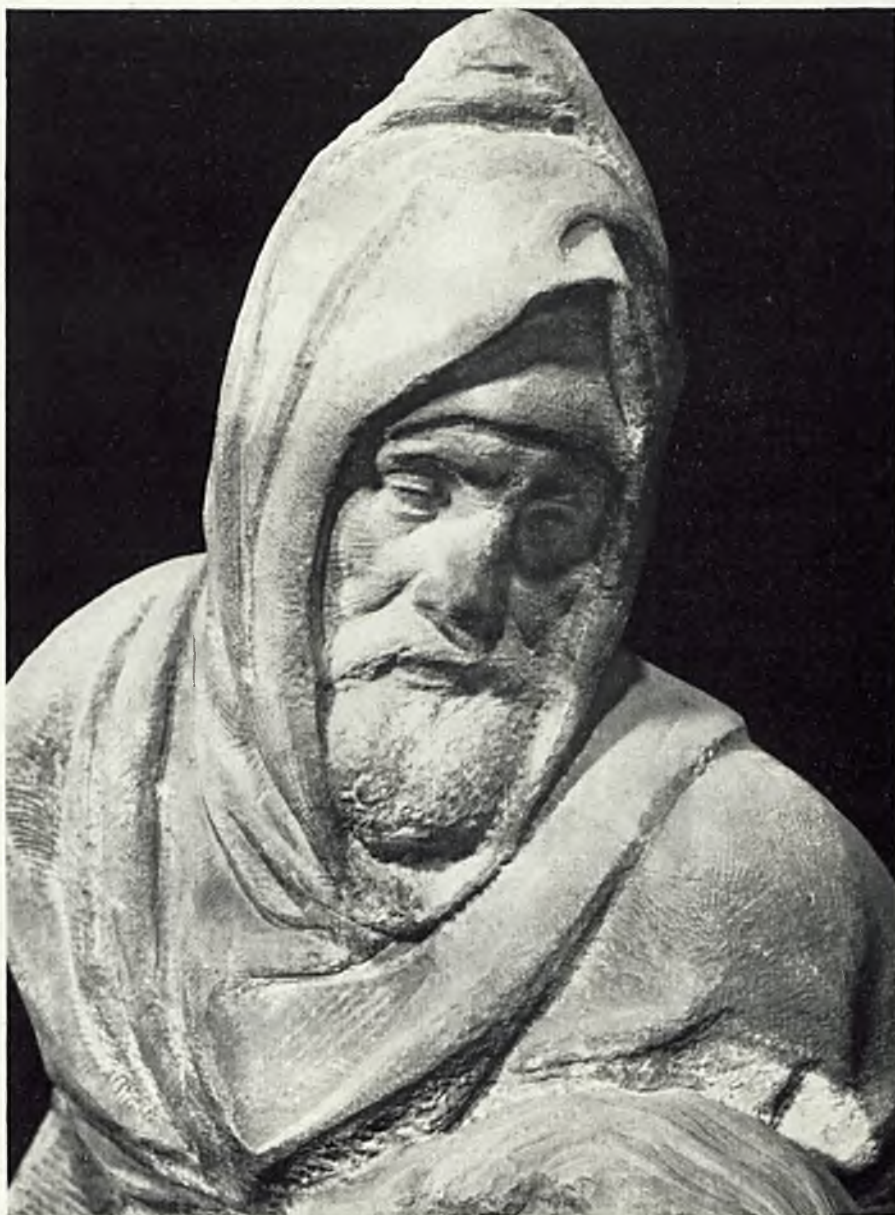
Wiemy zarazem z obydwu współczesnych biografii, a mianowicie Condivi'ego i Vasari'ego, że Michał Anioł przyjaźnił się z szeregiem ludzi, którzy byli wówczas czołowymi reprezentantami prądu reformatorskiego w kościele, że wspomnę tu tylko o kardynałach

Cervini (późniejszy Marceili II), Pole, o arcybiskupie Beccadelli, wreszcie o samej Vittorii Colonne. Grupa ta podjęła się dzieła odnowienia kościoła od wewnątrz, drogą zagłębiania się w rozmyślania nad męką Chrystusową i Ewangelią. Tą drogą ludzie ci doszli do przekonania, iż zadośćuczynienie za grzechy świata i każdej jednostki jest możliwe przez wiarę w ofiarę Chrystusową. Stąd też czerpali oni swe przekonanie o przewadze łaski wiary w odkupienie ludzkości nad zasługami zdobywanymi indywidualnie przez dobre uczynki<sup>1</sup>.

Włochy już w XIII i XIV w. przeżyły głęboki kryzys religijny, którego najwyższym wyrazem była myśl franciszkańska. Św. Franciszek dążył do odnowienia chrześcijaństwa przez ciągłe rozmyślania nad męką Chrystusową i przez dosłowne spełnianie postulatów Ewangelii. Mistyczna literatura franciszkańska, przede wszystkim *Meditationes de vita Christi* przypisywane św. Bonawenturze, wywarła głęboki wpływ także na ikonografię. Wspomniany obraz z Murano powstał w okresie wielkiego rozpowszechnienia „Rozmyślań” Pseudo-Bonawentury, gdzie znajdujemy długie opisy zdjęcia z krzyża i opłakiwania Chrystusa.

Ci reformatorzy wieku XVI, którzy — jak wiemy — byli w bliskim kontakcie osobistym z Michałem Aniołem, dobrze zdawali so-

<sup>1</sup> Są w ich przekonaniach pewne analogie do tezy protestantyzmu, co jednak nie upoważnia do robienia z nich protestantów, jak to czyni np. H. Thode w swym monumentalnym dziele „Michelangelo und das Ende der Renaissance“, Berlin 1902—15; już Pastor w „Geschichte der Päpste“ V, 554, zwraca słusznie uwagę na antyhistoryczny sposób zapatrywania się na owe poglądy, zwłaszcza, że dotyczyły one spraw, co do których wówczas, tj. przed Soborem Trydenckim, kościół się jeszcze nie był wypowiedział.



6. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Szczegół, głowa Nikodema

bie sprawę z tego, że średniowieczna ideologia franciszkańska była im pokrewna w ich własnych dążeniach<sup>1</sup>. Nawiązywali do niej, gdyż i oni pragnęli reformy Kościoła drogą powrotu do Ewangelii i ciągłych rozmyślań nad męką Chrystusa i ogromem Jego odkupicielskiej ofiary. Równocześnie w sztuce Michała Anioła pojawiają się coraz częściej elementy przypominające sztukę epoki, która tak jak on i jego przyjaciele, rozmyślała już nie „de hominis dignitate“, lecz „de morte Christi“. Dobrze wszystkim znane poezje religijne artyści wyraźnie o tym mówią.

Wracając do grupy „Zdjęcia z krzyża“ w katedrze florenckiej, stwierdzić należy, że z innych jeszcze względów świadczy ona o przeżyciach religijnych Michała Anioła. Już współcześni wiedzieli, że Nikodem, który góruje nad całą grupą, nosi rysy artysty (ryc. 5 i 6). Wiemy o tym od samego Vasari'ego, który po śmierci Michała Anioła, pragnąc aby grupa była jednak użyta na ozdobienie jego grobowca, pisze do bratanka artysty: „Perchè se la ricerchete per servirsene per della sepoltura, oltre che ella è disegniata per lui, evvi un vechjo che egli ritrasse se“<sup>2</sup>.

Nikodem zaś, który pomagał przy zdjęciu Chrystusa z krzyża i Jego złożeniu do grobu, przyszedł był niegdyś nocą do Jezusa, by Go zapytać o zagadkę zbawienia ludzkości (Jan, 3). „Jakoż się może człowiek rodzić, będąc starym?...“ odpowiedział Jezus: Zaprawdę powiadam Ci: jeśli się kto nie odrodzi z wody a z Ducha Świętego, nie może wniknąć do królestwa Bożego. Co się narodziło z ciała, ciałem jest, a co się narodziło z ducha, duchem jest. Nie dziwuj się, żem ci powiedział: potrzeba się wam narodzić znowu.... Albowiem tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby wszelki, kto wierzy weń, nie zginął, ale miał żywot wieczny“.

Wiemy, że Zdjęcie z Krzyża Michała Anioła powstało w połowie XVI w. Ów problem, dla którego objaśnienia niegdyś Nikodem „magister in Israel“ poszedł nocą do Jezusa, problem zadośćuczynienia przez grzesznika wobec Boga, w dobie reformacji i głębokiego kryzysu duchowego poruszał najgłębiej całe chrześcijaństwo.

Michał Anioł, mając lat przeszło 70, przedstawił w grupie Zdjęcia z Krzyża przeznaczonej na własny grobowiec siebie samego jako Nikodema, jakby z nim razem pytając: „Jakoż się może człowiek rodzić, będąc starym?“ Główna postać grupy, Chrystus z krzyża zdjęty, oto odpowiedź ta sama, którą niegdyś na to samo pytanie otrzymał Nikodem: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał...“

Tę samą odpowiedź dają wszystkie figuralne dzieła z ostatniego okresu życia Michała Anioła. W wierszach swoich zwraca się kilkakrotnie do Zbawiciela Ukrzyżowanego, prosząc, aby w chwili śmierci („nelle ore streme“) zechciał go wziąć w Swoje objęcia. Po raz pierwszy znajdujemy to błaganie w wierszu dedykowanym Vittorii Colonne, tworzą one też

<sup>1</sup> Wkrótce ukaże się obszerniejsza moja praca na ten temat. Tutaj pragnę wspomnieć o założeniu zakonu kapucynów, którzy dosłownie według nauki św. Franciszka usiłowali spełniać przykazania Ewangelii. Młode zgromadzenie przeżyło niestychane walki i trudności, z których wyszło cało, głównie dzięki Vittorii Colonne, mojej swej opiekunce: w obronie kapucynów i ich idei apelowała ona o pomoc do cesarza i do papieża (por. Tacchi-Venturi, Vittoria Colonna, fautrice della Riforma cattolica, Studi e documenti di storia e diritto XII, Roma 1901, s. 149—179). Całej tej grupie reformatorów nadali zresztą współcześni nazwę „Spirituali“. Tak nazywano dotąd tylko Franciszkanów XIII i XIV w., którzy niezłomnie trwali przy regule pierwotnej.

<sup>2</sup> C. Frey, Der literarische Nachlass des Giorgio Vasari, München, 1924—1955 II, s. 59 n. Przy tym dodać należy, że sam Vasari w żywocie Michała Anioła postać tę nazywa Nikodemem.

zakończenie jednego z ostatnich sonetów, tego samego, w którym artysta mówi, że sztuka była mu niegdyś „bożyszczem i monarchą“ a dziś wie, że ratunek znaleźć może jedynie



7. Caravaggio, Złożenie do grobu. Watykan, Pinakoteka

w Chrystusie Ukrzyżowanym. Wiemy też z Vasarego, że Leone Leoni umieścił w r. 1550 na życzenie samego Michała Anioła na odwrociu medalu portretowego artysty postać ślepego starca-pielgrzyma prowadzonego przez psa. Napis umieszczony wokoło tej płaskorzeźby



8. Marcello Venusti(?), Portret Michała Anioła.  
Florencja, Casa Buonarroti

nie pozostawia wątpliwości co do jej znaczenia: „Docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur“ (Ps. 50, 15). Starzec-pielgrzym jest wyraźnie podobny do Michała Anioła<sup>1</sup>.

Pokolenie następne, które artyści już nie znało, wiedziało jednak coś o tych sprawach; w przeciwnym bowiem wypadku Caravaggio na swym wielkim „Złożeniu do grobu“ nie byłby nadał Nikodemowi rysów Michała Anioła (ryc. 8 i 9). Jest to jedyne może w swoim rodzaju uczczenie osobistości religijnej — gdyby był



9. Caravaggio, Głowa Nikodema. Szczegół ryciny 7

Caravaggio pragnął uczyć największego artystę, „il divino Michelangelo“, byłby niewątpliwie postąpił inaczej.

#### ZUSAMMENFASSUNG

##### Michelangelos Kreuzabnahme im Dom zu Florenz

Dieses Werk, für den Altar von Michelangelos Grabkapelle bestimmt, steht seit kurzem wirklich auf einem Altar im Dom zu Florenz. Jetzt erst fällt die Frontalität der Komposition auf.

Die ausserordentliche Geschlossenheit der Gruppe erinnert an mittelalterliche Kompositionen, ein italo-byzantinisches Bild in Murano (Abb. 4) wird als Beispiel angeführt. Die Beziehungen zwischen den Werken Michelangelos und der mittelalterlichen Kunst häufen sich in dieser Spätzeit.

Gleichzeitig treten bei den Freunden Michelangelos bewusst Beziehungen zur Religiosität des italienischen Mittelalters auf.

Auch die schon bei der Mitwelt bekannte Tatsache, dass der Nikodemus die Züge Michelangelos trägt, wird aus der religionsgeschichtlichen Stellung des Künstlers erklärt.

Für das Weiterleben dieser Tradition ist sehr bezeichnend, dass in Caravaggio's Grablegung der Kopf des Nikodemus auffallende Ähnlichkeit mit Michelangelos Porträt aufweist (Abb. 8 u. 9).

<sup>1</sup> Stwierdza to już Steinmann (por. Steinmann E., Die Porträt-darstellungen des Michelangelo, Leipzig 1915, s. 51 oraz tabl. 50).

## NIEZNANE PRACE TADEUSZA KUNTZEGO W RZYMIE

napisał

Maciej LORET (Rzym)

Działalności artystycznej Tadeusza Kuntzego na gruncie rzymskim poświęciłem dawniej jeden z ustępów mojej książki pt. *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento* (Milano-Roma, Bestetti-Tuminelli 1929), oraz osobny artykuł pt. *Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli*, ogłoszony w rzymskim czasopiśmie *Roma* (zesz. V, 1929), a wreszcie w streszczeniu omówiłem jego twórczość w książce polskiej: *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku* (Rzym 1950).

Wydobywszy wówczas na światło dzienne nieznane prace artysty w samym Rzymie, a szczególnie w jego okolicy, we Frascati i w Aricci, zdawałem sobie sprawę, że niejedno jeszcze z dzieł Kuntzego nad Tybrem pozostaje do odszukania i że może na niejedno natknę się jeszcze w ciągu moich następnych badań.

Wiadomym było mi ze źródeł współczesnych, iż Kuntze, wraz z wielu innymi artystami, brał udział w dekorowaniu pałacu, położonego w willi Borghese (dzisiejsza Galeria obrazów), lecz mimo skrzętnych poszukiwań na ścianach i sufitach wszystkich sal, nie mówiąc o przetrząsaniu archiwów, nie powiodło mi się ustalić, co właściwie Kuntze tam namalował. A jednak udział jego w tych pracach nie ulegał wątpliwości. W czasie licznych moich wędrówek po galeriach publicznych i prywatnych w Rzymie ten „gwóźdź polski“ Kuntzego jawił się często i przypominał pamięci. Ilekroć znalazłem się w Galerii Borghese nie omieszkalem ponawiać przeglądu fresków zawsze z wynikiem wątpliwym lub negatywnym. Aż jednej niedzieli Kuntze stanął wprost przede mną w postaci całego szeregu obrazków, typowych dla niego pod względem rysunku i ruchu, z których jeden na dobitkę uderzył mnie swoistym, polskim folklorem. Nie ulegało już wątpliwości: nareszcie go odnalazłem. Rozmijaliśmy się dotąd z tej prostej przyczyny, że szukałem go na ścianach i na powale, on zaś obok innych, drugorzędnych dekoracji ściennych, w których indywidualność jego nie mogła zaznaczyć się wyraźnie, ozdobił czworo drzwi tzw. sali Domenichina. Moje niedopatrzenie tłumaczy się tym, iż ktokolwiek wchodzi do sal, pełnych Rafaelów i Tycjanów, spogląda przede wszystkim na te arcydzieła a nie na drzwi.



1. T. Kuntze, Autoportret. W posiadaniu prywatnym w Rzymie



2. T. Kuntze, Rodzina chłopska W posiadaniu prywatnym w Rzymie 5. T. Kuntze, „Ricottaro“

Twórczość Kuntzego związana jest ściśle z Rzymem. Tu spędził większą część swojego życia i tu umarł w r. 1793. Urodził się w Grünbergu na Śląsku a wychował w Krakowie, zrazu jako chłopak do posług biskupa Załuskiego, który wcześniej poznał się na nim, wyjechał do Rzymu i nie szczędził środków na jego utrzymanie i na kształcenie. Po raz pierwszy przyjechał Kuntze nad Tyber około r. 1748. W aktach archiwum kościoła św. Stanisława znajdują się rachunki z pieniędzy, wysyłanych w latach 1748—1752 na ręce ówczesnego rektora kościoła, ks. Młodziejowskiego, późniejszego smutnej pamięci biskupa poznańskiego, w których stale przez trzy lata<sup>1</sup> powtarzają się pozycje „Tadeuszowi strawne“, „Tadeuszowi ekspensa na farby, płótno“ itd. Z innej pozycji dowiadujemy się, iż opłacano mu mistrza w osobie artysty malarza Ludwika Mazzanti, malarza dość przeciętnego ale dobrego nauczyciela<sup>2</sup>. Mazzanti malował między innymi obrazy w bocznych ołtarzach kaplicy św. Stanisława Kostki na Kwirynale, fresk przedstawiający „Wniebowzięcie“ w kościele św. Ignacego w Rzymie i wykonał szereg prac w Città di Castello, gdzie, prawdopodobnie, jakby wynikało z pomienionych rachunków, towarzyszył mu nasz Kuntze jako pomocnik. Takich prywatnych szkół było w Rzymie kilka w pierwszej połowie XVIII wieku, a między innymi szkoła uzdolnionego i cenionego także we Francji malarza, Benedetta Luti. Zresztą niemal

<sup>1</sup> Conti e ricevute 1741—1761, T. 35 bez pag.

<sup>2</sup> Conti e ricevute jw. Por. karykaturę Mazzantiego, zrobioną przez P. L. Ghezzię, w zbiorach Biblioteki watykańskiej w kodeksie Ottoboniana latina 3117, f. 170.





4. T. Kuntze. W kawiarni W posiadaniu prywatnym w Rzymie 5. T. Kuntze. Dama i prałat

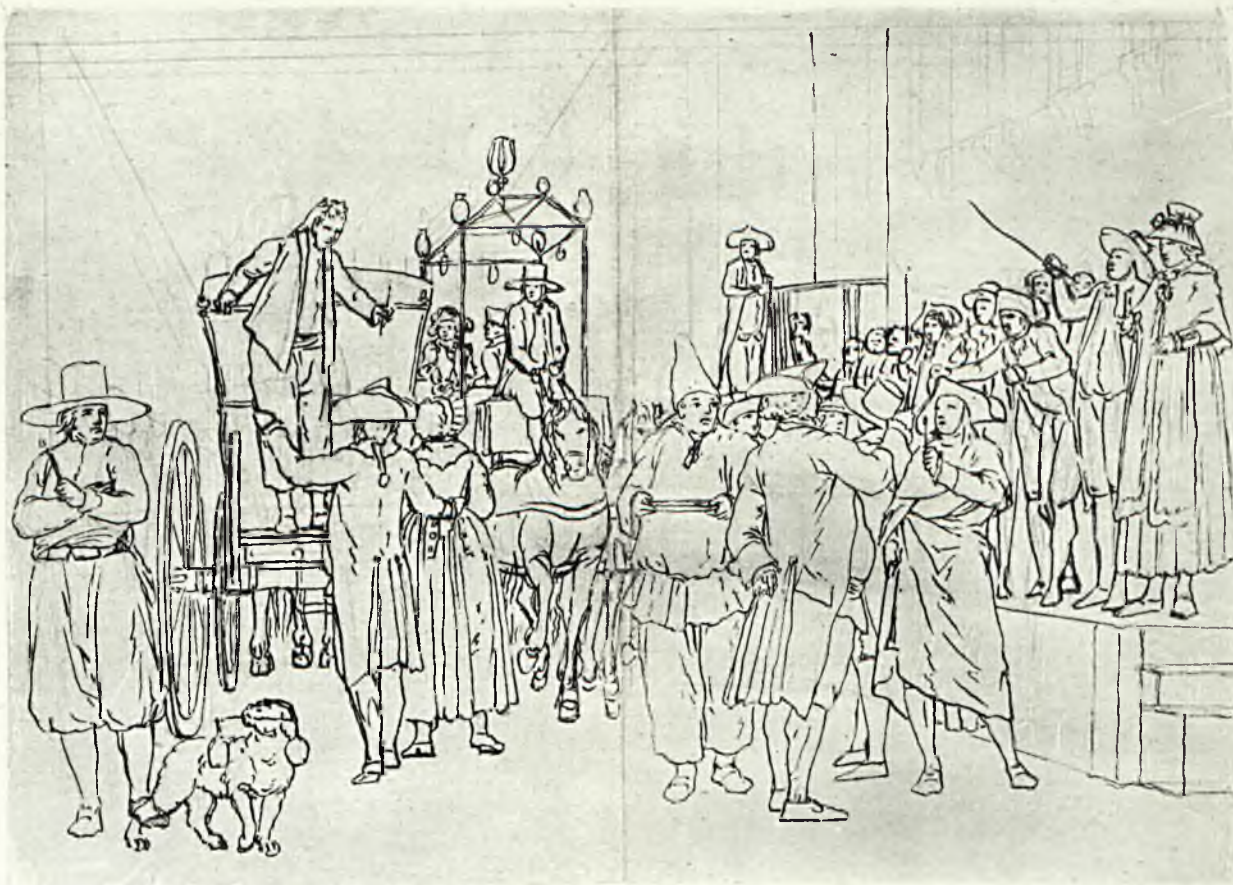
każdy z wybitniejszych artystów rzymskich prowadził szkołę i miał uczniów, którzy z czasem pomagali mu w wykonywaniu większych zamówień, zwłaszcza gdy chodziło o freski w kościołach. Najwięcej może słynęła w tych latach szkoła, mieszcząca się w pałacu Farnese, którą kierował znany powszechnie i ceniony malarz Sebastiano Conca. Ponadto istniały dwie Akademie: św. Łukasza oraz francuska<sup>1</sup>. Nazwiska Kuntzego nie znaleźliśmy w spisach Akademii św. Łukasza; natomiast z rachunków zachowanych w archiwum kościoła św. Stanisława wiemy, iż Kuntze uczęszczał do Akademii francuskiej, gdyż powtarzają się w nich często takie pozycje jak: „W Akademii francuskiej mancia“ tj. napiwek, względnie podarunek<sup>2</sup>. Były to drobne kwoty, przeznaczone zapewne na opłatę modelu.

Fakt, iż Kuntze uczęszczał do Akademii francuskiej i stykał się tam ze znanym malarzem ruin i pejzażystą a zarazem profesorem Akademii, Paninim i kolegował z całym szeregiem głośnych później Francuzów — gdzie równocześnie kształcił się Hubert Robert, a nieco później Fragonard i tylu innych — miał doniosłe znaczenie dla całej jego twórczości.

Lecz Kuntze przede wszystkim pracował sam nad sobą. Zwiedzał kościoły i zbiory obrazów, chodził do Watykanu, nie tylko aby podziwiać dzieła wielkich mistrzów, lecz także

<sup>1</sup> Do dziejów Akademii francuskiej por. Lapauze, *Histoire de l'Academie de France à Rome*, 2 tomy oraz M. Loret, *Zdziejów wpływów francuskich w Rzymie* (Przegląd Współczesny, luty 1937), a także: M. Loret, *I Francesi a Roma nel primo settecento*, w czasopiśmie „L'Urbe”, N. 6, 1937.

<sup>2</sup> Conti e ricevute l. c.



6. T. Kuntze. Karnawał na Corso. W posiadaniu prywatnym w Rzymie

by je kopiować. Wykształcał w sobie poczucie formy; z mistrzów dawniejszych Rafael, z późniejszych Domenichino i Pietro da Cortona szczególnie go zajmowali. W Stanzach Rafaela nie omieszkał nawet upamiętnić się obok Blanchard'a podpisem, wyrytym na marmurowym kominku Stanzы Heliodora: Tadeo Chuntze 1751 (oczywiście, pisownia przystosowana do włoskiego sposobu wymawiania). Powyżej, czy on sam, czy kto inny za niego (może któryś z towarzyszy Polaków) powtórzył po polsku imię „Tadeuz“ i zdaje się jeszcze raz zamazane nazwisko pisane przez „K“<sup>1</sup>.

Polskość swoją zaznaczał nie tylko w stroju. W Rzymie znany był powszechnie jako „Taddeo Polacco“. Tak między innymi wymieniony jest w archiwum Bractwa św. Katarzyny Sienieńskiej z okazji prac, wykonanych dla kościoła<sup>2</sup>. W r. 1756 podpisał się pod freskami Domenichina w kościele S. Andrea della Valle, po czym zapewne wyjechał do Krakowa a po dziesięciu mniej więcej latach wrócił na stałe do Rzymu.

Gdyby Kuntze był ograniczył się do fresków kościelnych i malarstwa religijnego i sztafżowego, jakie tradycyjnie uprawiała szkoła rzymska i przeważnie także artyści obcy (oprócz Francuzów), a z Polaków Czechowicz, a potem Smuglewicz, nie byłby wyszedł poza ramy

<sup>1</sup> Wiadomość o tym zawdzięczał znanemu historykowi sztuki drowi Dioclezjowi De Campos, urzędnikowi Galeryj watykańskich.

<sup>2</sup> Por. moją książkę „Artisti polacchi a Roma nel Settecento“ p. 97. uw. 28.



7. T. Kuntze, Kobziarz i szynkareczka Rzym, Villa Borghese 8. T. Kuntze, Grajkowie polscy

tradycji i nazwisko jego niewiele by nam dziś mówiło, a dla Rzymu byłoby obojętne. Ale Kuntze był temperamentem indywidualnym, nie bez dużej zdolności nawiązywania do otaczającej go współczesności, co właśnie zawdzięczał wpływom francuskim. Od pierwszej chwili, gdy zjechał do Rzymu taki, jakim go widzimy jako młodzieńca na rysunku w rogatywce na głowie, w mieszczańskim stroju polskim (ryc. 1), potrafił Kuntze odnaleźć swój Rzym i siebie odnalazł w Rzymie. Nie ugrzązł w ciężkich fałdach tradycji barokowej, nie zastygł w jej przepisach i przykazaniach, głoszonych przez Akademię św. Łukasza, choć umiał te tradycje cenić, lecz sam wybijał sobie własne na Rzym okno a raczej okienko. Obok kopiowania dzieł klasycznych w Watykanie i w kościołach, biegał więc po mieście z teką pod pachą i ołówkiem w ręku, wchłaniał i rysował to, co napotkał: popiersia imperatorów, fragmenty starożytnych rzeźb, ruiny świątyń w willi Borghese, na Forum, na Palatynie, zazwyczaj na tle roślinności i parasolowatych pinii. Rzym monumentalny, starożytne budowle uderzały jego wyobraźnię, ale nie do tego stopnia, by rozbudzić w nim od razu żylkę do krajobrazu rzymskiego, jak np. u Huberta Roberta, współcześnie z Kuntzem przebywającego w Rzymie.

Krajobraz rzymski interesuje na razie Kuntzego tylko jako tło. Z czasem, gdy zaczął robić wycieczki poza Rzym w Kampanię i zasmakował w jej przestrzeni, powietrzu i swoistej atmosferze, powstają urocze pejzażyki, w których na tle rozległych widoków rozsiewał ruiny z postaciami, wziętymi z mitologii, lub z życia. W tych krajobrazach, jasnych i pełnych powietrza, przypominają się z dawniejszych mistrzów (zwłaszcza jeśli idzie o sposób

malowania drzew i listowia) Domenichino i Pietro da Cortona, a ze współczesnych Locatelli. Zasadniczym wszakże wzorem w krajobrazie był dla Kuntzego Claude Lorrain.

Przede wszystkim jednak zajmuje go samo życie współczesne i to głównie życie ulicy rzymskiej, typy miejskie, wiejskie, sceny towarzyskie i społeczne i jakieś nadzwyczajne okazje jak iluminacje, karnawał rzymski itp. Odnotowane na prędcie ołówkiem czy piórkem sceny te użytkowywał potem do malowania małych obrazków gwaszem lub olejno, które obcy podróżni chętnie zakupywali. Serię takich gwaszów, które znajdują się w posiadaniu hr. Ale-



9. T. Kuntze, Mandolinista i śpiewak  
Rzym, Villa Borghese



10. T. Kuntze, Katarynkarz i chłopak z bębenkiem  
Rzym, Villa Borghese

ksandra Szeptyckiego w Łabuniach, omówiłem w wymienionych wyżej moich pracach włoskich i polskich o Kuntzem.

Niemniej ważne są znalezione ostatnio w Rzymie oryginalne rysunki Kuntzego do obrazków gwaszowych, będących w posiadaniu hr. Szeptyckiego i może innych. Niektóre z rysunków tych Kuntze wykorzystał bez zmian w swych gwaszach (ricottaro), inne ze zmianami (autoportret), inne znów stanowią jedyne dotąd nam znane jego kompozycje. Rysunki noszą w każdym razie wszelkie cechy oryginałów ręki Kuntzego, upewniają nas zaś w tym wyraźnie widoczne pod atramentem partie szkicowane ołówkiem<sup>1</sup>. Dzięki nim poznajemy Kuntzego jako doskonałego rysownika, który kilku pociągnięciami oddaje scenę uliczną, kreśląc śmiało pełne wyrazu postacie ludzkie i zwierzęta na tle bądź architektury, bądź

<sup>1</sup> Rysunki te należą do archeologa dra L. Pollaka w Rzymie, któremu na tym miejscu dziękuję za uprzejme pozwolenie ogłoszenia ich. Jest ich razem 21.

rzymskich wiecznie zielonych dębów lub pinii. Kompozycja i perspektywa nie pozostawiają nic do życzenia.

Takim świetnym rysunkiem jest np. „Rodzina chłopska“ (ryc. 2) lub „Ricottaro“ (ryc. 3) tj. chłop z Kampanii udający się do Rzymu na sprzedaż ze świeżo zgotowanym owczym serem. Niemniej udatne są rysunki wnętrz, jak typowa scena w kawiarni (ryc. 4), gdzie do popijających czekoladę gości podchodzi żebraczka albo też scena w salonie (ryc. 5), gdzie dama z arystokracji przyjmuje i raczy czekoladą wysokiego prałata, za którym stoi nieod-



11. T. Kuntze, Skrzypek i harfiarz  
Rzym, Villa Borghese



12. T. Kuntze, Cymbalistka i chłopak z basettlą  
Rzym, Villa Borghese

łączny, jego towarzysz, sekretarz-zakonnik. Z kompozycją scen zbiorowych, w których występuje tłum, Kuntze również nie ma trudności. Widzimy to na rysunku, przedstawiającym przejazd przez Corso korowodu karnawałowego (ryc. 6), któremu przypatruje się tłum kobiet i mężczyzn. Rysunki te świadczą o wielkim zmyśle obserwacyjnym naszego artysty i o wszechstronności jego zainteresowań. Wszystko umie on zauważyć i na gorąco uchwycić. O ileż wyższy jest Kuntze w swych nerwowych, szarpanych pociągnięciach od współczesnego rzymskiego rysownika i karykaturzysty Pier Leona Ghezzi'ego, który przez pięćdziesiąt lat rysował wszystko i wszystkich w Wiecznym Mieście i syt nadmiernej sławy składał już właśnie berło<sup>1</sup>. Ghezzi w swych rysunkach i karykaturach jest jednostajny i nużący, podczas kiedy Kuntze jest zawsze świeży i zajmujący.

<sup>1</sup> Por. moją włoską pracę o Ghezziim. pt. „Pier Leone Ghezzi“. ogłoszoną w czasopiśmie rzymskim „Capitolium“ N. 6, 1935.



13. T. Kuntze, Lekcja śpiewu



Rzym, Villa Borghese

14. T. Kuntze, Wesoły koncert

We wszystkich scenach rodzajowych idzie Kuntze za tradycją Holendrów XVII wieku, jak Piter Van Laer, Jan Miel, Jan Both, Piter Van Bloemen i inni, a z Włochów Cerquozzi (1602—1661) i Amorosi (1660—1736). Holendrzy jednak wolą anegdotę i malarską scenę rodzajową, którą lubi czasem także opowiedzieć i Kuntze, podczas gdy Cerquozzi i Amorosi mają większe poczucie wartości czysto artystycznych. Kuntze, nawiązując do Holendrów, różni się od nich tym głównie, że jest antybarokowy, spokojniejszy i w stosowaniu środków raczej oszczędny. Zajmuje go przede wszystkim charakter współczesnego środowiska. Jest on realistą i przekazuje tętniące życiem i bezpośredniością sceny, jakich żaden z Włochów w tym czasie nie malował. Dlatego można powiedzieć, iż jest on wyjątkiem i to wyjątkiem cennym dla poznania obyczajowości Rzymu XVIII wieku.

Odpowiednikiem weneckim Kuntzego w dziedzinie malarstwa rodzajowego jest Pietro Longhi, wyższy wszakże od niego pod względem artystycznym. Przed Kuntzem rysował typy rzymskie Ghezzi, ale przeważnie w karykaturze. Po Kuntzem miał Rzym swego interpretatora w osobie Pinello, ale ten był przede wszystkim folklorystą. Kuntze jest wszechstronniejszy od niego, głębszy i bardziej rozmaity.

Ośm obrazków owalnych (wymiary 36×24 cm), odnalezionych przeze mnie ostatnio na drzwiach sali Domenichina w Galerii Borghese, przedstawiających cztery pary grajków przeważnie ludowych, należy do tego samego środowiska, można powiedzieć do tej samej rodziny, co gwasze znajdujące się w Polsce; są one ściśle z nimi związane przez swój charakter rzymski, ludowy.

Jedna tylko para obca jest tej komitywie rzymskiej. Najwidoczniej artysta, malując na prawym skrzydle drzwi wchodowych sali dwu chłopków polskich z wiejskimi instrumentami w ręku, chciał niejako zostawić w tym książęcym pałacu swą polską wizytówkę i zaznaczyć w ten sposób własne pochodzenie (ryc. 8).

Pomijając styl i rękę w obrazkach, analogicznych do innych gwaszów Kuntzego, sam temat przedstawiający wśród innych także polskich wieśniaków, stwierdza autentyczność pędzla Kuntzego. Ale zaraz obok na lewym skrzydle drzwi oglądamy na tle wnętrza osterii rzymskiej kobziarza, który po dobrym łyku wina, podanego mu przez miłą szynkareczkę, rozpoczyna swój koncert (ryc. 7).

Na dalszych drzwiach przedstawił artysta grajków z najrozmaitszymi instrumentami. Zabawna jest para, złożona z mandolinisty i śpiewaka ulicznego, który drze się na całe gardło, a dla akompaniamentu, bo nie wystarcza mu widać pobrzdkanie towarzysza mandolinisty, dodaje sobie otuchy na instrumencie prymitywnym, złożonym z garnka, związanego pergaminem, przez którego środek przesuwany wałek wydaje jeszcze prymitywniejsze dźwięki. Instrument ten nazywa się *puti-puti* (ryc. 9).

Dobre w ruchu i w wyrazie są pary: katarynkarza (ryc. 10) i towarzyszącego mu wyrostka z bębenkiem oraz skrzypka i harfiarza (ryc. 11). Ten ostatni przebiera struny nie bez pewnego zakłopotania.

Dużo wdzięku posiada dziewczyna, grająca na cymbałach, której wtóruje chłopak na basetli (ryc. 12). W białym czepeczku na głowie, w różowej bluzce i w ciemnozłotej spodnicy zalotnie uderza pałeczkami w instrument, zapytując wzrokiem słuchaczy, czy większe na nich robi wrażenie muzyka, czy też jej wrodzona kokieteria. Kończy tę serię „Lekcja śpiewu“ (ryc. 13) i „Wesoły koncert“ (ryc. 14) artystów, wychodzących po pracy.

Koloryt tych obrazków jest ciepły i pełen życia. Kuntze wykonał je niewątpliwie po 1780 r., w którym rozpoczęto dekorację pałacu z polecenia księcia Marcantonio Borghese.

Jestem skłonny przypisać Kuntzemu również dekorację drzwi w sali Correggia i Tycjana. Obrazki te przedstawiają widoczki z ruinami i krajobrazami z Kampanii. Uległy jednak częściowo zniszczeniu, stąd trudność ich zidentyfikowania i pewne wątpliwości.

W handlu antykarskim w Rzymie znajduje się ponadto obrazek olejny, który, moim zdaniem, niezawodnie wyszedł spod pędzla Kuntzego. Przedstawia on chłopców grających w morę, a sam temat równie jak i pędzel nasuwają na myśl w tym wypadku nazwisko Kuntzego. Trudno byłoby też przypisać go jakimkolwiek innemu artyście.

Dawniejsze i obecne moje wywody o Kuntzem składają się na całość, która powinna doczekać się wydania w osobnej, odpowiednio ilustrowanej książce, poświęconej wyłącznie temu artyście. Idzie tu bowiem o malarza, który wstawił imię Polski w Rzymie papieskim i który dziś jest już znany i ceniony w szerokich kołach miłośników dawnego Rzymu.

## RÉSUMÉ

## Les travaux inconnus de Thadée Kuntze à Rome

Thadée Kuntze, peintre polonais au XVIII<sup>e</sup> siècle, établi pendant de longues années à Rome était — comme son prédécesseur Pier Leone Ghezzi et après lui Bartholomeo Pinelli — un illustrateur passionné de la vie contemporaine à Rome et de la rue romaine, le peintre des types du peuple, paysans et citadins, de scènes sociales etc.

Pendant que Ghezzi était plutôt caricaturiste et Pinelli avant tout folkloriste, Kuntze différait par son universalité et sa profondeur.

Il saisissait au vol des scènes pleines de vie au crayon ou à la plume, qu'il utilisait ensuite comme esquisses pour ses petits tableaux peints à la gouache ou à l'huile achetés volontiers par les voyageurs qui visitaient la ville éternelle.

Aux travaux de Kuntze qui nous sont connus pour être publiés et notés par l'auteur de l'article dans ses ouvrages précédants (*Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, 1929; — *Un predecessore polacco di Bartholomeo Pinelli*, revue *Roma* V, 1929; — *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, 1930) nous ajoutons aujourd'hui une série de 21 dessins originaux (collection privée à Rome) faits au crayon ou à la plume (fig. 1—6). Nous en retrouvons quelque-uns dont la composition est répétée sur les tableaux à la gouache qui appartenaient au comte Alexandre Szeptycki de Łabunie en Pologne. Nous devons les traiter donc comme des esquisses.

Tous ces dessins révèlent la main d'un bon dessinateur qui a le don de l'observation toujours féconde et pleine d'intérêt.

En plus des dessins mentionnés il y a encore une série qui jusqu'ici passait inaperçue. Ce sont notamment 8 tableaux en ovale peints à la gouache sur les panneaux des portes de la salle de Dominiquin dans la galerie Borghese à Rome (fig. 7—14). Ils représentent quatre paires de ménétriers villageois romains. Nous remarquons entre eux deux types de paysans polonais jouant sur leurs instruments primitifs (fig. 8). Le coloris en est chaud et plein de vie.

Kuntze a dessiné ces tableaux en 1780 au temps où commença la décoration du palais, sur l'ordre du prince Marcantonio Borghese. Il est fort probable que les décorations des portes (les panneaux) des salles suivantes, qui représentent les ruines et les paysages de la Campagne romaine sont aussi son oeuvre.

Le déplorable état de conservation ne permet pas de préciser exactement l'auteur.



# FABRYKA CERKWI WNIEBOWZIECIA N. M. P. W POCZAJOWIE

napisał

Józef Edward DUTKIEWICZ (Lublin)

## I

Istnieje podanie, że Anna z Kozińskich Hoyska, sędzina łucka otrzymała od podróżującego przez Polskę metropolity z Carogrodu niewielki obrazek, przedstawiający Matkę Boską, który później zasłynąć miał cudami<sup>1</sup>. Jakkolwiekby było z prawdą historyczną, obrazek ten stał się klejnotem, który poczęto oprawiać w mury coraz to nowych i okazałych cerkwi.



1. Poczajów, cerkiew i klasztor od strony wschodniej

Pierwsza, w której spoczął w Poczajowie, miała być murowana cerkiew istniejąca już przed rokiem 1597<sup>2</sup>. Obraz nie pozostawał tu długo. Około r. 1623 dziedzic Poczajowa Jędrzej Firlej przeniósł go do niedalekiego Kozina, skąd na mocy wyroku trybunału sprowadzony został przez pobożnego i świątobliwego zakonnika Jana Żelizę z powrotem do Poczajowa,

<sup>1</sup> Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, t. VIII, Warszawa 1887, s. 551.

<sup>2</sup> Przesławna Góra Poczajowska. Poczajów 1807, s. 5.

w roku 1647<sup>1</sup>. Tutaj już w następnym roku małżonkowie Ewa z Bereżeckich i Teodor Domaszewscy wzniesli na górze poczajowskiej nową — niewątpliwie obszerniejszą — cerkiew, o której mamy pewne bliższe szczegóły, a nawet jest ona przedstawiona na sztychu, wyobrażającym oblężenie Poczajowa przez Turków w r. 1675 (ryc. 2)<sup>2</sup>. Miały do niej przytykać cztery kaplice, jakie „dla większej przestronności i pomnożenia ofiar świętych fundowane były“, a mianowicie: kaplica Zwiastowania N. M. P. (1700 r.), kaplica św. Barbary (1725 r.) i kaplica św. Teodora (1730 r.). Ostatnia z tych kaplic, przytykająca od zachodu do cerkwi pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego, została w r. 1744 na wniosek architekta o. Pawła Giżyckiego S. J. rozebrana dla „pomnożenia większego w cerkwi światła“. W tym też czasie kopuła „cerkwi tej wielkiej średnia malowaniem na świeżo odnowionym jej tynkowaniu (jak nazywają al fresco) wyrażającym cuda Przenajdostojniejszej B. Panny przez śp. W. O. Pachoniusza Preniatyckiego Zakonu bazylianckiego kapłana w malarskiej sztuce niepośledniego męża ozdobiona była“<sup>3</sup>. Wiadomo poza tym, że jeszcze w r. 1731 pobito kopułę wierzchnią na cerkwi miedzią, którą to robotę wykonał na zlecenie superiora zakonu oo. bazylianów Gedeona Kozubskiego kotlarz krzemieniecki Gabriel Sowiński<sup>4</sup>. W r. 1732 Marcin Wojnarski tokarz wiśniowiecki, który wykonuje również pewne roboty dla zamku wiśniowieckiego, podejmuje się toczyć dla cerkwi na zlecenie tego superiora „balasy“ o nieokreślonym bliżej przeznaczeniu<sup>5</sup>.

Chociaż cerkiew wzniesiona przez Domaszewskich była jeszcze niewątpliwie w najlepszym stanie, jak świadczy choćby opinia wydana przez o. Giżyckiego, i mogła trwać w długie czasy<sup>6</sup>, to prawdopodobnie już w pierwszej połowie XVIII w. okazała się ona za szczupłą dla potrzeb pątniczych i dla wzrastającego kultu cudownego obrazu. Świadczyć o tym może wiadomość, że o. Gedeon Kozubski już w czwartym dziesięcioleciu XVIII w. gromadził wielkie zapasy cegły i nosił się z zamiarem zniesienia dotychczasowej cerkwi i wzniesienia nowej wspaniałej<sup>7</sup>. Być może także, że w zamiarze zburzenia dotychczasowej cerkwi grał rolę krytyczny stosunek do wyglądu zewnętrznego budynku, który zapewne miał charakter prowincjonalny. Archimandryta Ambrosjusz przypuszcza, że bazylianie postanowili zburzyć dotychczasową cerkiew, aby na jej miejscu postawić budowlę, zbliżoną do rzymskiego kościoła<sup>8</sup>. Na przeszkodzie realizacji planów stał jednak przez dłuższy czas, zdaje się, brak środków finansowych. Rozpoczęto rozbiórkę cerkwi w r. 1761. Cerkiew stara zbudowana była pod wezwaniem św. Trójcy. Obraz cudowny, który się znajdował do tego roku w tej cerkwi, przeniesiono do tymczasowego pomieszczenia<sup>9</sup>. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że bezpośredniego impulsu do prac przygotowawczych około budowy nowej cerkwi dodał w tym roku Mikołaj Potocki, starosta kaniowski i wojewodzie bełzki. Dnia 12 kwietnia 1761 r. rozpoczyna się bowiem

<sup>1</sup> Słownik Geogr. I. c.

<sup>2</sup> Przesł. Góra Pocz., k. 3; T. J. Stecki, Wołyń pod względem statystycznym itd., Lwów 1871, s. 372, podaje, że cerkiew ta istniała pod wezwaniem św. Trójcy obok cerkwi Wniebowzięcia N. M. P., a w r. 1664 wprowadzony został do niej cudowny obraz. Wiadomość ta zdaje się być prawdziwa, gdyż w późniejszych wiadomościach powtarza się określenie „wielkiej cerkwi“ prawdopodobnie dla odróżnienia jej od mniejszej, pochodzącej, być może, z XVI w.

<sup>3</sup> Przesł. Góra Pocz., s. 14f.

<sup>4</sup> Archiwum Ławry Poczajowskiej [= A. Ł. P.], vol. nr. 287, f. 8.

<sup>5</sup> Tamże, f. 11.

<sup>6</sup> Przesł. Góra Pocz., k. 15.

<sup>7</sup> A. T. Chojnackij, Poczajewskaja Uspienskaja Ławra, Poczajów 1897, s. 102.

<sup>8</sup> Arch. Ambrosij, Skazanie istoričeskoje o Poczajewskoj Uspienskoj Ławrie, Poczajów 1886, s. 106.

<sup>9</sup> W. Szajdickij, Poczajewskaja Ławra (Chobniskij Kalendar. 1887 Kijów, s. 79).



2. Widok dawnej cerkwi św. Trójcy w Poczajowie według sztychu (fragment), wyobrażającego oblężenie Poczajowa przez Turków w r. 1675

Według legendy, kopuła środkowa i dwie poboczne oznaczają cerkiew „Św. Trójcy, w której obraz cudowny i stopka N. P.”, przybudówka z lewej strony (nr 4), to kaplica Wniebowzięcia N. P. M. Dwie przybudówki na froncie: nr 5 jest kaplicą Zwiastowania N. P. M., nr 6 — kaplicą św. Teodora. Po prawej stronie mała przybudówka pod drzewem (nr 13): „Pieczara u której ołtarz S. Mikołaja pod Cerkwio”. W głębi wśród zabudowań klasztornych z kopułą i krzyżem — kaplica Zwycięstwa N. P. M. (nr niewidoczny). Spośród wież pierwsza na lewo (nr 9) — to dzwonnica, na prawo od cerkwi pierwsza (nr 12): „brama do Monastyru” — na prawo zaś od niej (nr 14): „brama przygrodkowa, do której Turcy szturmują”

jego korespondencja z Archimandrytą Bielińskim, generałem zakonu rezydującym w Poczajowie<sup>1</sup>. Korespondencja ta wysyłana jest z Buczacza i ciągnie się do r. 1772 a obejmuje stosunek Potockiego do poczajowskiego klasztoru, jego zamiary, dotyczące wstąpienia do zakonu, sprawy finansowe, przekazywanie sum klasztorowi itd.

W liście z 12 kwietnia 1761 r. jest już mowa o przekazaniu sumy 260 tys. zł. pol., wolno zatem sądzić, że były to pierwsze pieniądze, przeznaczone na budowę. Stwierdza to zresztą Ambrosjusz, podając wiadomość, że Potocki w tym właśnie roku wyraził chęć budowy nowej wspaniałej świątyni i budynków klasztornych<sup>2</sup>. Należy przypuszczać, że kroki w tym kierunku zostały już dawniej poczynione. Z dedykacji, poświęcającej Mikołajowi Potockiemu książeczkę pt. „Góra Poczajowska”, wydaną w r. 1757 przez klasztor poczajowski, w której znajduje się zdanie: „między zakonami też inszymi naszego osobliwie Patriarchy Bazylego Wielkiego Zakonu obowiązującym dziękczynieniem zawsze świadectwo daje, gdy nieustannie przed Bogiem wylaną na siebie w Buczackim, Horodeńskim, Sokoleckim Monasterze, i innych,

<sup>1</sup> Arch. Ambrosij, op. cit. s. 82.

<sup>2</sup> Tamże. s. 107.

Twoją szczodrobliwosć wdzięcznemi modłami i głosami wynosić nie przestaje w szczególności zaś Monaster nasz Poczajowski w największem uciemnienia razie do Twojej dzielnej łaskawie przyjętej protekcji<sup>1</sup>, wolno wnioskować, że już wtedy poczynione były przez Potockiego obietnice a może i awanse pieniężne.

Pytaniem, które się samo nasuwa, jest zagadnienie, skąd zrodził się tak żywy stosunek starosty kaniowskiego do klasztoru poczajowskiego i jego chęć związania reszty życia i działalności z Poczajowem. Zastanawiające jest również postanowienie zmiany obrządku i bliski, pogłębiony kontakt Potockiego z bazylianami. Popularna legenda — należąca do kręgu podań, wzbogacających tematykę i atrakcyjność miejsca odpustowego — chciała widzieć nawrócenie M. Potockiego od życia świeckiego i nieopanowanego ku kontemplacji i kultowi cudownej N. M. P.<sup>2</sup> drogą cudu. Moment cudu miał wpłynąć na niezwłoczną decyzję Potockiego wstąpienia do klasztoru i fundacji cerkwi. Wiadomo jednak, że fundatora już znacznie wcześniej wiązały bliskie stosunki z bazylianami, jak świadczy przytoczony już ustęp z „Góry Poczajowskiej“, wyrażający mu wdzięczność za pomoc udzielaną monasterom tego zakonu. Nie jest wykluczone, że i z bazylianami lwowskimi łączyły go stosunki, o czym zdawałby się świadczyć fakt powołania do budowy cerkwi św. Jura w r. 1746 tego samego architekta, który pracował dla Potockiego przy budowie ratusza w Buczaczu. I chociaż bazylianie zostali tam bezpośrednio odsunięci od budowy cerkwi<sup>3</sup>, to słuszność przypuszczenia o wzajemnych kontaktach zakonu, architekta i fundatora zdaje się potwierdzać domniemanie, wyrażone przez Hornunga i Mańkowskiego, iż architektem kościoła w Horodence był Meretyń; udział fundacyjny Potockiego przy budowie tegoż kościoła został wyżej stwierdzony. Z bazylianami zetknął się on zatem znacznie wcześniej w swym rodzinnym Buczaczu i raczej tą drogą zainteresowania jego trafiły do Poczajowa<sup>4</sup>, miejscowości owianej czarem wzrastającej legendy cudów, pociągającej pięknoscią położenia i romantyzmem przyrodzonych warunków: wyniosłego wzgórza i wydrążonych w nim pieczar, które miały służyć za erem pierwszym zakonnikiem<sup>5</sup>. Przypuszczać należy poza tym, iż zainteresowania jego dla życia zakonnego i samotności, rozwód z żoną, chęć ekspiacji i pokuty drogą pobożnej fundacji, miały głębszy psychiczny podkład, być może jakiś dramat lub załamanie duchowe.

W tym wszystkim należy sobie jednak zdać sprawę, jaki był wewnętrzny stosunek Potockiego do sztuki, czy posiadał on cechy stałe i czy da się określić jako swego rodzaju mecenat artystyczny. Znakomity wzór mecenatu miał Mikołaj w Józefie Potockim, hetmanie wielkim koronnym i kasztelanie krakowskim, który darząc swą protekcją zakon dominikanów wystawił im 12 kościołów i klasztorów<sup>6</sup>, w tym tak cenne dzieła sztuki jak tarnopolski kościół, będący dziełem A. Moszyńskiego i lwowski, zbudowany przez Jana de Witte. Podobnie jak Józef Potocki opiekował się zakonem dominikanów, Mikołaj otacza swym staraniem zakon bazylianów. Wobec nieznamomości dat budowy trzech wymienionych budowli bazylikańskich: w Buczaczu, Horodence oraz w Sokole — należy przyjąć, że najwcześniejszą z jego fundacyj była kaplica Potockich przy kościele dominikanów

<sup>1</sup> Góra Poczajowska, Poczajów 1757, k. VII.

<sup>2</sup> Tamże; cud ten nie jest jeszcze wymieniony.

<sup>3</sup> T. Mańkowski, Lwowskie kościoły barokowe, Lwów 1952, s. 105.

<sup>4</sup> Bazylianie mieli objąć Poczajów w 1720 r. i pozostawali tam do r. 1853, kiedy to 17 VII rozwiązano cały zakon i skonfiskowano jego dobra (Słownik Geogr. l. c.).

<sup>5</sup> T. J. Stecki, Wołyń, s. 565.

<sup>6</sup> Hasło Słowa Bożego, wg Mańkowskiego op. cit., s. 52.

we Lwowie, wspomnianej już fundacji Józefa Potockiego<sup>1</sup>. Kaplica ta miała być gotowa już w r. 1749, w niej to znalazła się cudowna figura N. M. P., która też została tu ukoronowana w r. 1751. W tym samym mniej więcej czasie fundowany był przez wojewodzica bełzkiego — jak się tytułował Mikołaj Potocki lub starostę kaniowskiego, jak żyje w pamięci Podola — ratusz w Buczaczu, przy którego budowie związał się on z architektem Merdererem, zw. Meretynem. Mniej więcej w dziesięć lat później podejmuje pierwsze kroki około budowy cerkwi w Poczajowie.

Źródłem dla bliższego poznania stosunku Mikołaja Potockiego do sztuki mogłoby być 39 listów jego pisanych do generała oo. bazylianów Bielińskiego w latach 1761—1778, przechowywanych w archiwum Ławry Poczajowskiej<sup>2</sup>. W streszczeniu ich, podanym przez archimandrytę Ambrozjusza niewiele znajdujemy jednak danych do naszego zagadnienia, poza dwukrotnym stwierdzeniem nieodmiennej woli fundatora doprowadzenia do końca rozpoczętego już dzieła (22 IV 1771 i 3 II 1772 r.)<sup>3</sup>. Obawia się bowiem, że jest już stary a pragnąłby widzieć dzieło ukończone jeszcze za swojego życia. Wcześniejsze listy odnoszą się do spraw osobistych fundatora i jego stosunku do zakonu. O przystąpieniu do dzieła — jeszcze przed ostatecznym podpisaniem kontraktu — można wnioskować jedynie na podstawie przyznawanych przezeń klasztorowi sum pieniężnych. Poza wymienioną już wyżej kwotą przekazuje w r. 1765 sumę 1,5 miliona złotych pol., o czym powiadamia generała w liście z dn. 4 V<sup>4</sup>. Razem do roku 1778 ofiarował Potocki na cele budowy cerkwi i monasteru 2,244.000 zł. Ta skąpa ilość wiadomości, odnoszących się do stosunku Potockiego do samej budowy i spraw z nią związanych, tłumaczy się tym, że w latach 1772—1778, z których brak listów w wspomnianym komplecie, Potocki osiadł na stałe w klasztorze i tutaj sprawował bezpośredni nadzór nad budową, przy której nic nie działo się bez jego wiadomości. On dopilnowywał wszystkich umów, dostaw i samych prac. Na poczet jego starań zapisać należy sprowadzanie architektów, rzeźbiarzy i rzemieślników z terenu Małopolski z Gotfrydem Hoffmannem na czele. On był ostateczną instancją, która decydowała w sporach między wykonawcami a klasztorem<sup>5</sup>.

Główną intencją starosty kaniowskiego obok budowy cerkwi było ukoronowanie cudownego obrazu M. Boskiej. Koronacji tej, na skutek jego starań w Rzymie, dokonał 8 września 1773 r. biskup łucki Sylwester Lubieniecki Rudnicki. Sam akt koronacji, która odbyła się z niesłychaną wystawnością, miał miejsce w kaplicy specjalnie na ten cel wzniesionej z drzewa przez arch. Jana de Witte, komendanta twierdzy kamienieckiej<sup>6</sup>. Powołanie do wykonania tak specjalnego zadania twórcy kościoła dominikanów we Lwowie, Jana de Witte dowodzi, iż zamiłowania artystyczne Mikołaja Potockiego były wszechstronne, a umiejętność podtrzymywania kontaktów, dawniej z artystami nawiązanych — znaczna (w tym wypadku kontakt nawiązany został niewątpliwie w czasie budowy wspomnianej już kaplicy Potockich przy kościele dominikanów).

<sup>1</sup> Archiwum Konwentu Dominikanów we Lwowie, Liber Cons. wg Mańkowskiego op. cit., s. 54.

<sup>2</sup> Niestety, nie udało mi się dotrzeć do oryginałów tych listów.

<sup>3</sup> Arch. Ambrosij, op. cit., s. 92.

<sup>4</sup> j. w., s. 86.

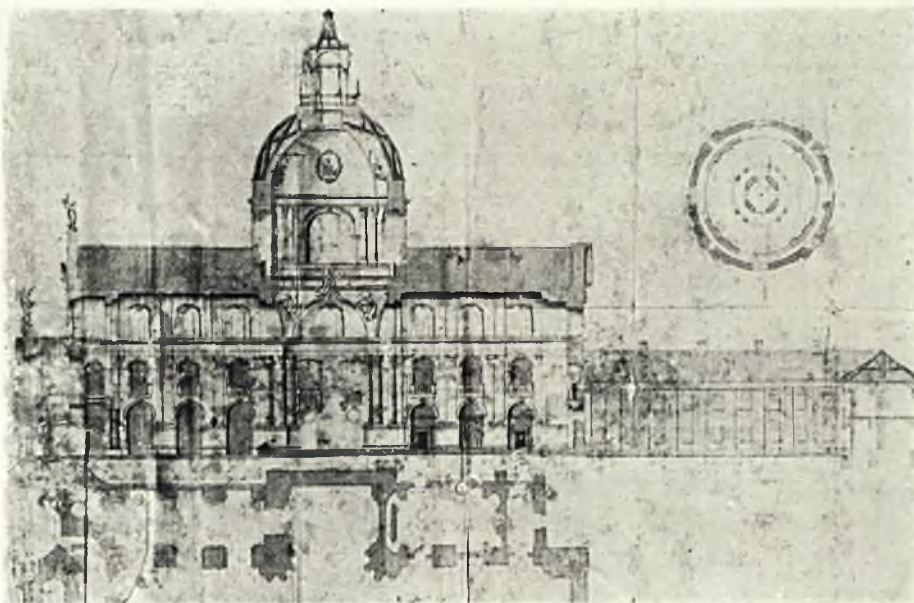
<sup>5</sup> Dowodem tego list Macieja Polejowskiego, odwołujący się od decyzji ojców do fundatora w sprawie wynagrodzenia za wykonany próbny ołtarz (A. Ł. P., vol. nr. 8/711).

<sup>6</sup> Przesł. Góra Pocz., k. 104; Słownik Geogr. I. c.

Mimo, że wobec braku źródeł nie da się pogłębić wizerunku Mikołaja Potockiego jako „człowieka sztuki“, nie można wątpić — po zapoznaniu się z całokształtem jego zasług fundatorskich — że w powoływaniu do życia nowej architektury rządził nim wyrobiony i nieprzeciętny smak artystyczny. Można go też z całą śmiałością stawiać obok wielkiego mecenasa tych czasów hetmana wielkiego, Józefa Potockiego.

## II

Dzieje budowy, właściwej „fabryki“ nowej cerkwi pod wezwaniem N. M. P. w Poczajowie można śledzić z dużą stosunkowo dokładnością dzięki zachowaniu się bogatych materiałów źródłowych i kilku planów w archiwum Ławry Poczajowskiej. Materiały źródłowe wyzyskane były w dużej części przez obu monografistów Ławry: Ambrozjusza i Chojnac-



5. Połowa rzutu i przekrój podłużny cerkwi N. P. M. i klasztoru w Poczajowie. Alternatywa pierwsza, zgodna ze stanem obecnym budowli

kiego<sup>1</sup>, nie bez pewnej tendencyjności jednak, a nawet nieścisłości. Natomiast plany budowy cerkwi, ujęte w trzech różnych wariantach, nie były znane dotychczasowym historykom<sup>2</sup>. Nabierają one zwłaszcza nowego znaczenia dla historyka sztuki, dla którego kryją cały szereg interesujących wiadomości, niewyzy-skanych przez dwóch wspomnianych mono-grafistów. W „Prze-sławnej Górze Poczaj-

jowskiej“ znajdujemy wiadomość — gdy mowa o nowej cerkwi — że dzieło to „byłoby dawniej przed kilką jeszcze latami wzięło swój początek przy dobroczynnych szczerobliwego Fundatora łaskach, gdyby używanych w tej mierze architektów rady w jedno były zgodziły się; i gdyby różne ich dawane względem miejsca osobliwie i kształtu odnowienia Bazyliki zdania długiej nie stały się zwłoki przyczyną“<sup>3</sup>. Ze zdania tego wynikałoby, iż powierzenie budowy świątyni Hoffmanowi poprzedzić musiało rozpoznanie pewnego rodzaju konkursu. Przypuszczenie to potwierdzałby fakt znalezienia trzech różnych planów budowy cerkwi i klasztoru, z których jeden odpowiadający dzisiejszej postaci cerkwi zdaje się być dziełem Hoffmana. Plany, niestety, nie są sygnowane. Plan, odpowiadający stanowi dzisiejszemu, który tutaj będziemy oznaczali numerem 1<sup>4</sup>, przed-

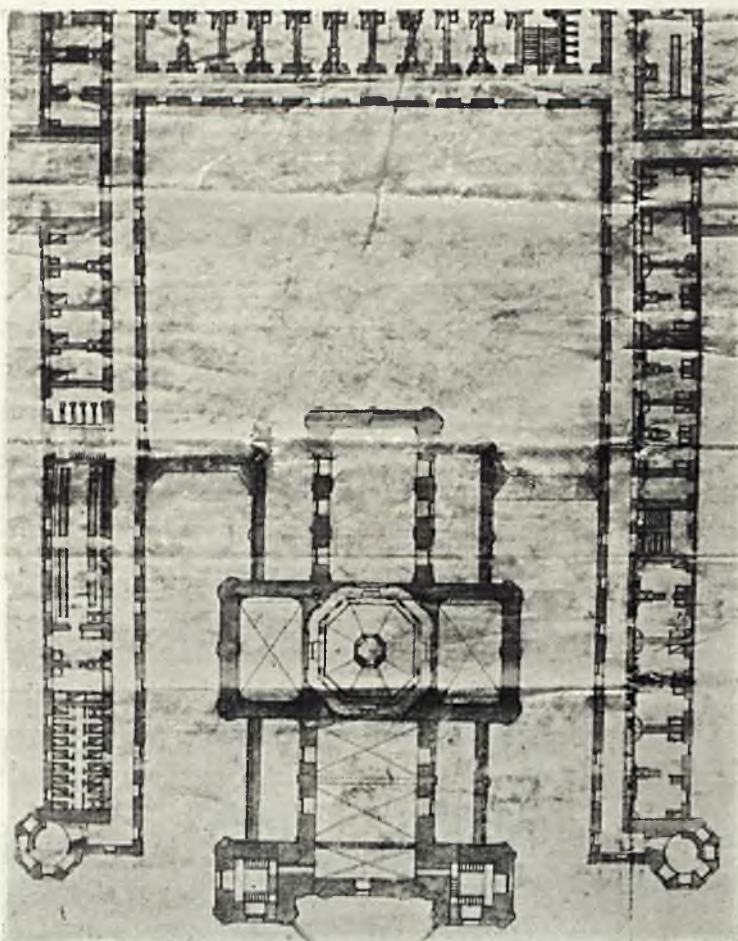
<sup>1</sup> op. cit.

<sup>2</sup> Arch. Ambrosij stwierdza brak jakichkolwiek planów (op. cit., s. 108), często też podaje paginację nieścisłą, jak np. vol. 287, f. 287 zamiast 249—598 zamiast 595—555 zam. 557 itd.

<sup>3</sup> Przesł. Góra Pocz., s. 15.

<sup>4</sup> Oznaczony na karcie inw. A. Ł. P. „Pakąto sorszcze 4 plany. N. 1458, Plany i wygwi Pocz. Monasterya w 4-ch czastkach. N. 1 po archiw“. Wymiary: 94.00 × 64.50 cm.

stawia na jednej planszy u dołu połowę rzutu cerkwi wzdłuż osi podłużnej, u góry przekrój podłużny cerkwi i klasztoru (ryc. 3). Rzut cerkwi bazylikowej na planie krzyża o ramionach transeptu nieznacznie tylko wykraczających poza linię ścian naw bocznych, o długości prezbiterium równej długości nawy, o silnie wysuniętej naprzód części frontowej fasady, mieszczącej przedsionek i łączącej się wklęsłym łukiem ściany z wieżami, cofniętymi nieco i ustawionymi ukośnie do osi kościoła, różni się od stanu obecnego przede wszystkim ustawieniem w krzyżu cerkwi kolumni przyściennych u filarów, podtrzymujących kopułę. Ominięcie tego motywu przy wykańczaniu budowy wyjaśnia dokument, ogłoszony w aneksie<sup>1</sup>. Poza tym fragmentem wnętrza cerkwi, jak dowodzi przekrój, nie wykazuje większych zmian. Nawy boczne o dwu kondygnacjach otwierają się na pierwszym piętrze w projekcie łukami spłaszczonymi a nie pełnymi jak w rzeczywistości. Zmieniony jest nieco podział architektoniczny wnętrza bębna, podtrzymującego kopułę. Nie ma w rzeczywistości plastycznej dekoracji kamiennej fasady i wnętrza cerkwi, zaznaczonej w projekcie, o której



4. Rzut cerkwi N. P. M. i klasztoru w Poczajowie. Alternatywa druga

zresztą wiadomo, że została wykonana i zdobiła cerkiew już bezpośrednio po jej wykończeniu<sup>2</sup>, a obejmowała figury: N. M. P. Niepokalanego Poczęcia na przedniej części fasady, św. Grzegorza na górnej i Ojców Kościoła wewnątrz u podstawy bębna. Dekoracja ta padła ofiarą nakazów kanonicznych religii prawosławnej z chwilą skasowania zakonu bazylianów.

Następny z planów o dwóch planszach przedstawia na jednej rzut poziomy cerkwi i klasztoru, na drugiej widok boczny tejże cerkwi i klasztoru<sup>3</sup>. Na rzucie widać budowlę o typowo kościelnym założeniu krzyża łacińskiego z węższymi nawami bocznymi i z zakrystiami w ich przedłużeniu przy prezbiterium (ryc. 4). Szerokość transeptu i naw jednokowa, przy czym ramiona transeptu wykraczają poza linię naw bocznych; wieże prostokątne

<sup>1</sup> Zob. niżej, s. 156.

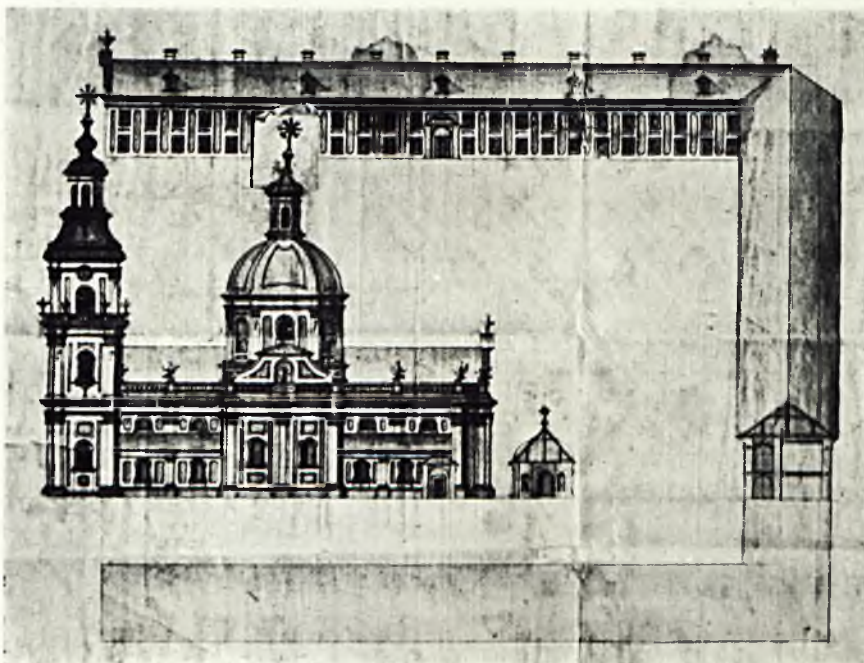
<sup>2</sup> Przesł. Góra Pocz., k. 17.

<sup>3</sup> „Plany i wygwi Pocz. Monastyrza w 6 czast.” N. 20 pl. D. N 5. po archiwi N 5. Kat. lit.: W 1124. N czasti 1441. Nr. Glawi 20. i 2-gi po archiwi N 7. wym.: 50 × 40 cm.

kątne, osadzone w przedłużeniu naw bocznych, wysuwają się naprzód przed część środkową fasady. W krzyżu kościoła ośmioboczna kopuła. Klasztor obejmuje cerkiew trzema ramionami. Całość klasztoru dwutraktowa, zakończona na skrzydłach po zewnętrznej stronie ośmiobocznymi wieżami. Elewacje cerkwi stosunkowo skromnie rozwinięte (ryc. 5). Ściany naw, transeptu i wież rozczłonkowane pilastrami; ponad gzymsem koronującym transeptu i nawy głównej balustrada, zwieńczona dekoracyjnymi figurami. Wieże o trzech kondygnacjach; na wysokości drugiej kondygnacji balustrada z wazonami. Kupuła ośmioboczna w krzyżu, ciężka i spłaszczona. Całość w założeniu prosta i nie skomplikowana, w szczegółach dekoracji tętniąca prostotą niemal ze klasycystyczną oddaje już do pewnego stopnia ducha ostatniej ćwierci XVIII wieku. Dla swej prostoty nie musiała wzbudzać uznania u jury konkursu; na planszy z rzutem cerkwi adnotacja odrębna: „niedostateczny“ i „plan nie ostateczny“.

Trzeci z kolei plan przedstawia na dwu planszach: na jednej rzut cerkwi i klasztoru (ryc. 6), na drugiej elewację frontową cerkwi i klasztoru (ryc. 7)<sup>1</sup>. W odróżnieniu od poprzednich ten rzut przedstawia świątynię o założeniu typowo wschodnim, prostokątną, trójnawową, z dwoma przęsłami nawy głównej, nakrytymi kopułami, z prezbiterium wąskim, zakończonym półokrągłą absydą, z dwiema zakrystiami lub kaplicami w przedłużeniu ścian zewnętrznych świątyni, zakończonych również absydami, po bokach. Cerkiew ujęta jest w czworobok zabudowań klasztornych, które na frontowych ich narożach zaakcentowano ośmiobocznymi wieżami. Zabudowania klasztorne wiążą się jeszcze drugim traktem mniej więcej na wysokości połowy prezbiterium korytarzami z cerkwią. Przed frontem cerkwi uwidoczniło zabudowę prostopadle do jej osi usytuowanej cerkwi dolnej w formie wydłużonego prostokąta o zaokrąglonych narożach; łączy się on przejściem z częścią środkową

górną cerkwi. Widok frontowy pokazuje fasadę cerkwi trójdzielną, artykułowaną potężnymi pilastrami z trzema wejściami, zwieńczoną barokowym przyczółkiem nad częścią środkową i dwiema figurami w dużej skali nad częściami bocznymi. Środek akcentują kopuły, wznoszące się jedna nad drugą. Kupuła środkowa na bębnie ośmioboczna ma przyciężki, wykraczający poza linię bębna



5. Elewacja boczna cerkwi N. P. M. i klasztoru wraz z częściowym przekrojem klasztoru. Alternatywa druga

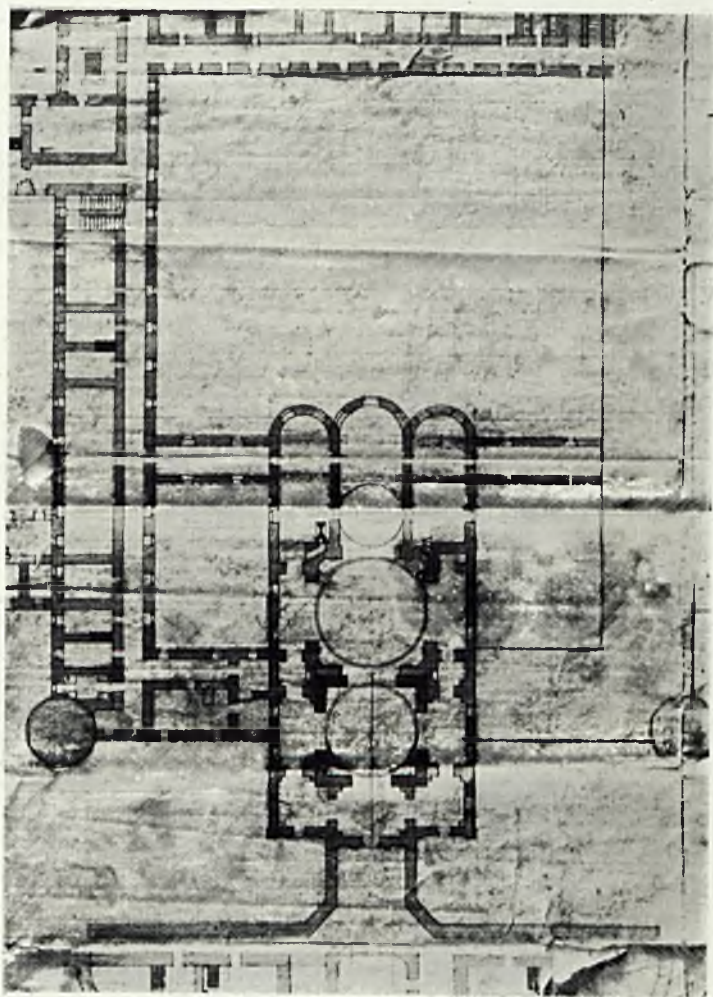
<sup>1</sup> Wszystko, jak wyżej „po archiwi N 6“ i „po arch. N 9“. wym.: 45 × 54 i 44 × 31.



zarys. Fasada po bokach ujęta w dwa piętrowe skrzydła klasztoru, zakończone wieżami o pięciu kondygnacjach z galeryjkami i hełmami o przekroju dzwonu z nasadą latarni. Podstawę całości tworzy rozwiązanie elewacji dolnych cerkwi opadającej ukosami po bokach i rozczłonkowanej w dolnej kondygnacji arkadami. Plan nr 5 wykonany nieco pobieżnie posiada w widoku frontowym sylwetę bogatą i malowniczą (ryc. 7). Bogato rozczłonkowany kompleks środkowy podtrzymany jest umiejętnie przez narożne wieże. Jego plan i wewnętrzna dyspozycja nie odpowiadały jednak niewątpliwie bazylianom, którzy — jak to już wyżej miałem sposobność stwierdzić — chcieli mieć świątynię o typie rzymskim a nie wschodnim.

Pozostałe dwa plany nie przedstawiają większego interesu z punktu widzenia historii architektury. Jeden, nr 4 zawiera przekrój i rzut wiązania kopuły budowli o nieokreślonym bliżej przeznaczeniu<sup>1</sup>, drugi, nr 5 elewację, przekrój i rzuty nieznaną mi z realizacji dzwonnicy o dwu kondygnacjach z dzwonowatym dachem (ryc. 8). Na pierwszym planie adnotacja, wskazująca autora: „Wawrzyniec Haltman dał abrys“, na drugim adnotacje w języku polskim dotyczące miar. W rysunku nr 5 na kartuszu ponad wejściem do dzwonnicy napis: A. D. 1800, być może dopisany już później<sup>2</sup>.

Opisane rysunki są przypuszczalnie dziełem różnych architektów, na co wskazuje zarówno inny sposób rozwiązywania problemów formalnych i artystycznych, jak i sam techniczny sposób ich wykonania. Toteż zastrzegając się, iż dla braku danych nie można robić prób odgadywania ich autorów, ograniczę się do stwierdzenia, że najwięcej pokrewieństwa mają rysunki nr 2, 2a i 5 w wycuciu proporcji i charakterystyce szczegółów. Rysunki 4 i 5 posiadają tu zresztą znaczenie drugorzędne. Trzy pierwsze są zaś ciekawą dla XVIII wieku u nas próbą rozwiązania jednego i tego samego tematu, próbą, w której zwycięża projekt o typie całkowicie zachodnim o rysach monumentalnych i bogatej sylwecie, w użyciu jednak form stylowych jak na trzecią ćwierć XVIII wieku nieco konserwatywny. W wykonaniu projekt ten już nieco zmodernizowano.



6. Rzut cerkwi N. P. M. i klasztoru w Pozajowie. Alternatywa trzecia

<sup>1</sup> Wszystko, j. w. „po arch. N 8“, wym.: 41 × 40.

<sup>2</sup> Wszystko, j. w. „po archiw. N 10“, wym.: 53 × 58 cm.

## III

Rękopiśmienne materiały źródłowe, na jakie natrafiłem w archiwum Ławry Poczajowskiej, zawarte są w dwóch woluminach, nr 287 i 8/711. Obejmują one kontrakty, umowy i opinie w sprawach budowy nowej cerkwi od pierwszego kontraktu z G. Hoffmanem z 2 II 1771 aż do drobnych umów na ostatnie roboty końcowe z r. 1829.

Materiały te, jakkolwiek nie wnoszą żadnych zasadniczych zmian do posiadanych wiadomości o budowie cerkwi, to dzięki temu, że zebrane są bardzo starannie, wzbogacają naszą wiedzę nie tylko o samym rozwoju form cerkwi ale i o stosunkach artystycznych i rzemieślniczo-artystycznych panujących w tej części kraju.

Oryginał umowy, zawartej między Monasterem Poczajowskim a Gotfrydem Hoffmanem, podpisany jest przez ks. Antyma Ligęziewicza superiora klasztoru poczajowskiego i ks. Jerzego Garemblewicza prefekta fabryki poczajowskiej ze strony klasztoru; Hoffman skreślił swe nazwisko alfabetem gotyckim. Kontrakt zaaprobowany jest przez ks. Hipacego Bielińskiego protoarchimandrytę kongregacji ruskiej i ks. O. Bratkowskiego sekretarza tejże kongregacji. Posiada więc niejako specjalnie uroczysty charakter. Całość umowy ujęto w 14 punktów, z których trzy pierwsze obejmują zobowiązanie G. Hoffmana do prowadzenia budowy nie tylko klasztoru i cerkwi, ale także przebudowywania i dostosowywania — w miarę potrzeby — istniejących starych budynków murowanych i drewnianych do potrzeb bieżących. W punkcie 4 przewidziano konieczność przygotowania przez Hoffmana wszelkiej architektury, jaka będzie potrzebna na koronację cudownego obrazu N. M. P. W punktach 5 i 6 zastrzeżono konieczność przygotowywania na czas planów i kosztorysów, zastrzegając następnie w punkcie 7 dbałość o przygotowanie fundamentów, „aby potem wyniesione mury nie rysowali się i broń Boże nie walały“ — zastrzeżenie, jak się później okazało, najzupełniej słuszne. Punkty 8 i 9 dotyczą umiejętnego rozkładu programu robót, a punkt 10 nadzoru nad murarzami, przy czym umieszczono charakterystyczne dla ówczesnych pojęć o kierownictwie robót zdanie tej treści: „gdyby zaś majster, lub murarz jaki niedoskonale murować zdawał się, tedy sam Pan Architekt, jako na tym kunszcie znający się, dla prędszego pośpiechu i dla zachęcania mularzow czasem do kielni porywać się obiecuje“. W dwóch następnych punktach podkreślono, iż w ogólnie umówionej sumie mieści się wykonywanie wszystkich planów dla monasteru, oraz zezwolenie na wykonywanie planów prywatnych w Poczajowie i prowadzenie innych także budowli klasztorów bazylikańskich, w wypadku, gdyby plany innych architektów „dla weryfikacji doskonalszemu zdaniu Pana Hoffmana podane były“. W punkcie 13 i 14 zamieszczono warunek pilnego przestrzegania czasu pracy, a także nieporzucania roboty, choćby ona miała potrwać lat kilka i wreszcie nieszukania i niezastawiania się protekcją. Za całość prac otrzymywać ma pan Hoffman rocznie 864 złp., ordynarię itd. Architekt rozpoczyna pracę z dniem 21 lutego 1771 r. W adnotacjach późniejszych, dotyczących wypłat w tym samym roku, znajdujemy wzmiankę o wypłacie 360 złp. Hoffmanowi na zapłacenie długów w Lesku<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. Ł. P. vol. 287, f. 195—196 [zob. Aneks nr. III]. Nie udało się, niestety, sprawdzić, czy i jakie prace wykonywał Hoffman poprzednio w Lesku: być może, iż pozostawał już poprzednio w stosunkach z M. Potockim. Zdanie o unikaniu protekcji zdaje się mieć specjalną wymowę.

Zdaje się, że 14 punkt umowy z Hoffmanem okazał się już wkrótce aktualny. Zastanawiające jest bowiem, że — jak to już wyżej miałem sposobność wskazać — w dwa lata po zawarciu umowy kaplica na koronację cudownego obrazu została wykonana według projektu Jana de Witte, co niewątpliwie stało się wbrew warunkom, zastrzegającym projektowanie budowli związanych z koronacją Hoffmanowi. W aktach po roku 1771 nie napotyka się już na żadne ślady działalności Hoffmana, a z roku 1775 dnia 20 kwietnia zachował się akt, zatytułowany „Zdanie architektów o defektach cerkwi Poczajowskiej“<sup>1</sup>, zawierający

opinię Piotra Polejowskiego „architekta JKM Polski“, wypowiedzianą na skutek rekwizycji „Imć Księży Bazylianów Konwentu Poczajowskiego i za wiadomością JW Fundatora Pana Dobrodzieja zjachawszy do Poczajowa dla zrewidowania fundamentów wymurowanych i zweryfikowania abrysu wydanego na tę cerkiew“. W pierwszej części swej opinii wyraża Polejowski



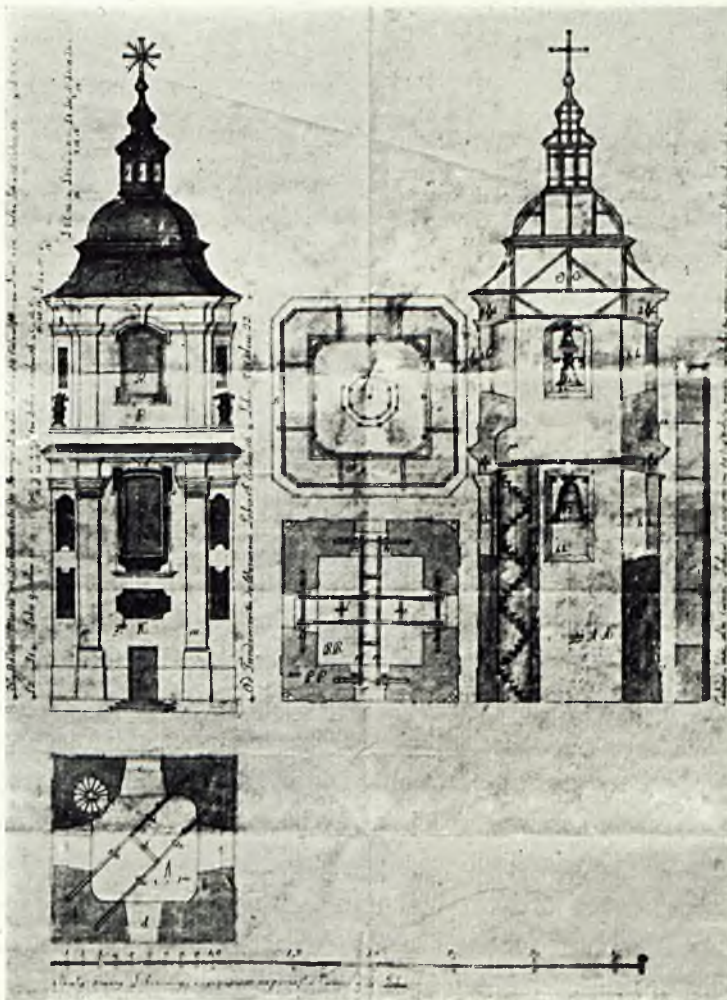
7. Elewacja frontowa cerkwi N. P. M. i klasztoru. Alternatywa trzecia

cały szereg uwag, dotyczących spraw technicznych, zwłaszcza zaś wzmocnienia fundamentów i związania murów dolnej cerkwi, które mają wytrzymać ciśnienie murów cerkwi górnej. Opinia ta, którą podaję w aneksie w pełnym brzmieniu, z wielu względów jest niezmiernie interesująca. Charakterystyczny jest zwłaszcza punkt 2, w którym Polejowski proponuje szereg zmian w proporcjach i wymiarach architektury; jego zdaniem, są one konieczne dla zyskania więcej światła i harmonii w całości budowli. Są to — moim zdaniem — przejawy wznagającego się ducha klasycystycznego ostatniej ćwierci XVIII wieku. W punkcie 3 znajdujemy wytłumaczenie braku kolumn w krzyżu cerkwi w dzisiejszym stanie, projektowanych pierwotnie przez Hoffmana; proponuje je Polejowski znieść, a na ich miejsce umieścić przy filarach — po stronie ewangelii — ambonę, po stronie epistoły tron dla biskupa z łożą fundatorską ponad nim, w formie zbliżoną do ambony; przy filarach przeciwległych miejsca na mauzolea fundatorskie. Dalej radzi architekt JKMości wprowadzić gzyms na pewnej wysokości w całej cerkwi oraz przesunąć okna w kopule (bębnie) z anągłów środkowych (osiowych) do rogowych, przez co wypadną one w koszach i stosownie powiększone dadzą więcej światła w kopule. I tu więc znajdujemy genezę różnic, jakie zachodzą między projektem Hoffmana a obecnym wyglądem cerkwi, o których już w poprzednim rozdziale miałem sposobność mówić. I tutaj niewątpliwie

<sup>1</sup> A. E. P. vol. 8 711, f. 2 [zob. Aneks nr. VII].

grała rolę zmiana pojęć artystycznych i poglądów na zasadnicze dążności w architekturze, jaka zaszła w czwartej ćwierci stulecia, a której reprezentantem był Polejowski. Zwraca on uwagę na konieczność umieszczenia balkonu (balustrady) — który znajdujemy i dzisiaj — w kopule. W uwadze 6 żąda, aby w arkadach „podług dzisiejszego gustu żadnych pilastrów nie było“, zaś w kaplicach pobocznych „mogą być sklepienia owalne, jak w Horodence i po innych nowych strukturach“. Tym należy tłumaczyć uproszczenie bogato rozczłonkowanych w projekcie form architektonicznych. Radzi wreszcie Polejowski umieścić herb fundatorski na fasadzie, co jednak nie wiadomo, czy zostało zrealizowane<sup>1</sup>, wykonano natomiast w myśl rady tegoż architekta datę budowy złotymi literami<sup>2</sup>.

Uwagi Polejowskiego są niezwykle cenne dla poznania upodobań i „mody“ końca trzeciej ćwierci XVIII w. Widać w nich podświadomą może jeszcze dążność do wprowadzenia w płynność poczucia masy przestrzennej — tak charakterystyczną dla architektury barokowej — elementów stałości i właściwego duchowi klasycystycznemu wyjaśnienia form. Godne uwagi jest dlatego jeszcze ostatnie zdanie opinii Polejowskiego, w którym mówi: „to wszystko podług tego opisanja, jeżeli będzie wola JW Fundatora i konwentu akceptowana, ukaże się w jednych punktach fundamentalność, w drugich punktach przyzwoitość struktury podług



8. Elewacja, rzuty i przekrój dzwonnicy

reguł, w trzecich punktach magnifiki i ozdoby całej struktury nowo murującej się, bez czego byłoby jak ciało bez duszy, co do woli i decyzji zostawuje się“. W „addytamencie“ projektu podaje Polejowski rady techniczne dla rozwiązania tarasu przed cerkwią, rozwiązania architektury dolnej cerkwi i związania jej w całość kompozycyjną.

W r. 1774 wybudowano po stronie zachodniej cerkwi kaplicę św. Barbary, a w r. 1776 w pewnej odległości od zabudowań Ławry kaplicę Narodzenia N. M. P. Obie poświęcone zostały przez biskupa Rudnickiego w r. 1786<sup>3</sup>.

Z faktu, iż klasztor zasięgał opinii Polejowskiego sądzić należy, że Hoff-

<sup>1</sup> F. M. Sobieszczański, *Wiadomości o sztukach pięknych*, Warszawa 1847, t. II, s. 117 podaje wiadomość, iż na wieżach i kopułach umieszczone były złożone herby fundatorskie, wiadomości tej jednak nie można uważać za sprawdzoną.

<sup>2</sup> Arch. Ambrosij, op. cit., s. 92.

<sup>3</sup> A. Ł. P. vol. 697; Arch. Ambrosij, op. cit., s. 115.

man nie pracował już w 1775 r. w Poczajowie. Potwierdza to przypuszczenie kontrakt, spisany przez monaster dnia 5 maja 1775 r. z architektem J. K. M-ci ze Lwowa, Ksawerym Kulczyckim na dozór fabryki poczajowskiej<sup>1</sup>. W kontrakcie tym, zawartym za zezwoleniem fundatora, postawiono architektowi za warunek przygotowanie nowego projektu całości, w którym uwzględniłby pomieszczenia na: nowicjat, aptekę, kaplicę zimową, infirmerię, bibliotekę, furtę z forasterium, rezydencję generalską. Kulczycki miałby dla dozoru robót jedynie dojeżdżać ze Lwowa. Zobowiązuje się jednak postawić na miejscu doskonałego majstra murarskiego, któryby jego zlecenia wykonywał. Po wysokości wynagrodzenia — które dla Kulczyckiego przy dojazdach ma wynosić 1.600 złpł — wolno sądzić, że Kulczycki był znacznie wyżej ceniony od Hoffmana.

W r. 1780 mury cerkwi musiały być już wysoko wyciągnięte, skoro klasztor zawiera umowę z cieślą o postawienie dachów na prezbiterium, kruchcie i dwóch kaplicach nowo-wznoszonej cerkwi według modelu, przygotowanego przez architekta<sup>2</sup>. W rok później znowu kontrakt, tym razem z majstrem murarskim Maciejem Szczepańskim, prawdopodobnie w wyniku umowy z Kulczyckim z r. 1775<sup>3</sup>.

W tym samym roku miał miejsce wypadek przy budowie cerkwi, przeciw któremu zastrzegali się ojcowie w punkcie 7 kontraktu z Hoffmannem. Oto dnia 18 czerwca zawałił się jeden z filarów pod kopułą. Zachowana w aktach notatka opisuje ten wypadek, podając jednocześnie opinię sześciu nie wymienionych z nazwiska architektów, co do przyczyny upadku filaru<sup>4</sup>. Przyczyną tą było nieprzesklepienie wejścia na ambonę, mieszczącego się w filarze. Wiadomość tę potwierdził w skreślonym po francusku dzienniku podróży J. H. Muentz pod datą 25 lipca 1781 r.<sup>5</sup>

Wnętrze cerkwi posiadało dekorację malarską: częściowo na murze, częściowo w postaci obrazów w złotych ramach, rozwieszonych jako dekoracyjne panneaux na ścianach nawy głównej. Dekoracja malowana na murze nie zachowała się do naszych czasów; przedstawiała ona w kopule Królowę Niebios z Jej emblematami, unoszonymi przez anioły i napisami, oraz po czterech Ojców Kościoła zachodniego i wschodniego: Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nazjanzu, Jana Złotoustego i Jana Damascena, tudzież Augustyna, Ambrożego, Grzegorza Wielkiego i Hieronima<sup>6</sup>. Obrazy dochowały się w stanie pierwotnym: przedstawiają one sceny

<sup>1</sup> A. Ł. P. vol. 287, f. 249 [zob. Aneks nr. IX].

<sup>2</sup> Tamże, f. 505.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> A. Ł. P. vol. 8/711, f. 18 [zob. Aneks nr. XII].

<sup>5</sup> Tygodnik Illustrowany, r. 1862, s. 60. Poza tym w aktach spotykamy umowy: ze strycharzem na cegłę z r. 1781 — odnowienie kontraktu z majstrem M. Szczepańskim z r. 1785 — z wapniarzem na dostawę wapna, z r. 1785 — z cieślą M. Czernieckim na wybudowanie hełmów na wieżach z r. 1782 — z złotnikiem na wyzłoczenie gątek facjatywych z tegoż roku — na dostawę ankier i klinów żelaznych — z cieślą Złotnickim na wybudowanie kopuły z latarnią z r. 1784 — na złoczenie gątek z r. 1784 — na posadzkę z kamienia trembowelskiego z r. 1789 — z architektem Maciejem Polejowskim z r. 1790 na ukończenie robót budowlanych w klasztorze — z Abrahamem Szeimmetzem na wykonanie wazonów i latarni kamiennych (na balustradę przy tarasie) z r. 1821 — z T. Jarońskim na wykonanie w gipsie kapiteli „Joanicznych“ do cerkwi — z tegoż roku — na blachę miedzianą, z tegoż roku — na wykończenie kaplicy pogrzebowej i kaplicy przy ogrodzie — z J. Lubowieckim „architektem“ na wymurowanie szkarpy z r. 1822 — Abramka Szeimmetza registr dekoracyjnych rzeźb kamiennych dla klasztoru z r. 1822. — Umowy: na dostawę szkła z r. 1824 — wreszcie na blachę miedzianą z r. 1829 (A. Ł. P. vol. 187, f. 259, 355, 356, 326, 357, 540, 555, 557, 588, 595, 450, 456, 460, 461, 466, 495), zob. Aneks nr. XIII—XXXII.

<sup>6</sup> Przesł. Góra Pocz., k. 115.

religijne jak i legendy związane z klasztorem. Cała dekoracja malarska jest dziełem malarza lwowskiego, Łukasza Dolińskiego<sup>1</sup>.

Urządzenie wnętrza, w tym osiem ołtarzy bocznych i ambonę wykonywał snycerz lwowski Maciej Polejowski<sup>2</sup> w r. 1781.

#### IV

Mimo, że materiały do historii budowy cerkwi w Poczajowie wydają się pozornie obfite, to jednak sporo w nich niewiadomych, bez których rozwiązania określenie genezy formy architektonicznej cerkwi i pełne poznanie jej wartości artystycznych nie jest możliwe. Zarówno bowiem wiadomości o twórcy — względnie o twórcach — budowli, jak i możliwości związania jej z jakimś określonym środowiskiem są nad wyraz ograniczone.

Pomijając już sprawę dwóch anonimowych projektów budowy — których dokładniejsza analiza może przedstawiać interes z punktu widzenia historii architektury, ale które stanowią odrębne zagadnienie, tu nas nie interesujące — warto podkreślić, iż rodowód artystyczny głównego twórcy cerkwi Gotfryda Hoffmana, jak i jego „korektora“ Polejowskiego Piotra i następcy w kierownictwie robót Ksawerego Kulczyckiego jest bardzo mało znany. O Hoffmanie wiadomo jedynie, że pochodził ze Śląska<sup>3</sup> i chociaż w chwili stworzenia planu cerkwi w Poczajowie — sądząc po dojrzałości formy artystycznej projektu — musiał być już znanym i wyrobionym architektem, nie znamy w chwili obecnej żadnego innego jego dzieła architektonicznego. Z przytoczonej wyżej skromnej wzmianki, znajdującej się w przypisku do kontraktu z Hoffmanem, należało by wnioskować, że prowadził on przedtem pewne prace w Lesku. Niestety, nie udało się znaleźć rozwinięcia ani potwierdzenia tej marginesowej wiadomości. Brak danych dotyczących osoby Hoffmana utrudnia na razie charakterystykę jego indywidualności twórczej.

W jakim stopniu dzieło Hoffmana zostało skorygowane i zmienione przez jego pierwszego następcę, Piotra Polejowskiego, miałem okazję wskazać w poprzednim rozdziale. Nie były to zmiany zasadnicze, a raczej pewne retusze w duchu zmieniającego się gustu. W każdym razie zmiany te zaważyły na zewnętrznym charakterze architektury, zwłaszcza na uproszczeniu elementów dekoracyjnych i plastycznych wnętrza. Przez usunięcie kolumn przy filarach w krzyżu kościoła i pilastrów w arkadach prowadzących do naw bocznych, podział architektoniczny zyskał na przejrzystości i prostocie. Dobitne podkreślenie konieczności trzymania się reguł jest wyraźnym symptomem budzącego się kultu palladianizmu. Powiększenie okien w kopule a może i zmiana sklepień w nawach bocznych powodowane są troską o dopuszczenie większej ilości światła do świątyni, troską znuamienną dla formu-

<sup>1</sup> A. Ł. P. vol. 287, f. 412. Arch. Ambrosij, op. cit., s. 115. T. Stecki, Wotyń, s. 585. Ten sam, który dekorował wnętrze katedry św. Jura we Lwowie. T. Mańkowski, op. cit., s. 154.

<sup>2</sup> A. Ł. P. fasc. 287, f. 518. — Arch. Ambrosij, op. cit. 115, por. też wyżej s. 155, przyp. 5. Prace swe wykonuje Polejowski od 6 VII 1781—20 V 1785. Początkowo występuje jako rzeźbiarz a później jako architekt. We wspomnianym już odwołaniu M. Polejowski powołuje się na swoje poprzednio już wykonane prace rzeźbiarskie i ołtarzowe a przede wszystkim: w kolegiacie w Sandomierzu, w Opatowie, w Krasnymstawie, Zasławiu, Stanisławowie, we Lwowie w katedrze 5 ołtarze, w Nawarii, w Hodowicy, Niżniowie, Uniowie, Krystynopolu, Włodawie. Wraz z Polejowskim pracowali w Poczajowie rzeźbiarze: Bazyli Bernakiewicz w r. 1781 i Franciszek Oleński w r. 1780.

<sup>3</sup> Miał on pochodzić z Górnego Śląska (Przesł. Góra Pocz., s. 14) — albo z Wrocławia (S. Łoza, Słownik architektów i budowniczych Polaków etc. Warszawa 1931, s. 132) — względnie z Nissy na Śląsku (Słownik Geogr., s. 251). Nie zna go zupełnie słownik G. J. Dlabacz'a. Allg. Hist. Künstler-Lexikon für Böhmen u. zum Theil auch für Mähren u. Schlesien. Prag 1815. Krótką wzmiankę podaje Thieme-Becker. Allgem. Lexikon der bild. Künstler, Bd. XVII, s. 257.

jących się upodobań klasycyzmu. Przy analizie stylistycznej całości należy zatem traktować architekturę cerkwi jako wypadkową dwóch dążeń twórczych, sumę pierwiastków różnych pod względem pochodzenia. I tutaj jednak bardziej precyzyjne określenie indywidualności artystycznej Polejowskiego nie jest możliwe z uwagi na brak wyczerpujących informacji o jego twórczości. Wiadomo jedynie, że w latach 1765—1776 przebudowywał katedrę łańcucką we Lwowie<sup>1</sup>.

Również i co do trzeciego z architektów, zatrudnionych przy budowie cerkwi, a mianowicie Ksawerego Kulczyckiego nie ma żadnych dokładniejszych danych. Był on architektem J. K. Mci we Lwowie, zapewne tego typu co Marcin Urbanik, po Wittem budowniczy kościoła dominikanów we Lwowie<sup>2</sup>. Nie tworzył z pewnością indywidualnie, ale należał do rzędu budowniczych, którzy dzięki wysokiej klasie swego rzemiosła nadawali ostateczny wyraz wykonywanym przez siebie cudzym projektom, rozpowszechniali przyjęte typy architektoniczne na prowincji, a o których słusznie powiada Mańkowski, że gdybyśmy się zapoznali „z ich nazwiskami i twórczością ...zyskalibyśmy może więcej poglądu na dzieje rodzimej twórczości architektonicznej w Polsce, która opierała się niewątpliwie w pierwszym rzędzie na tego rodzaju typach, wyszłych z warstw niższych, stosujących w wykonaniu budowli zarówno doświadczenie zyskane na obcych wzorach, jak i tkwiące w nich samych rodzime zdolności architektoniczne praktycznych budowniczych“<sup>3</sup>.

Z trzech czynników kształtujących formę cerkwi poczajowskiej, którymi były: jej twórcy, jej przeznaczenie i epoka, w której powstała, mieliśmy sposobność poznania pierwszego czynnika. Toteż warto z kolei zapoznać się z dwoma pozostałymi czynnikami, a mianowicie z jej przeznaczeniem, a następnie z epoką, w której powstała, i związkami, jakie ją łączą z architekturą o podobnym przeznaczeniu.

Przeznaczeniem świątyni poczajowskiej było stworzenie oprawy dla znajdujących się tu już dawniej przedmiotów szczególnego kultu: cudownego obrazu M. Boskiej, kamienia z wyciśniętym znakiem stopy N. M. P. — pierwotnego eremu — pieczary bł. Jana Żelizy i trumny z jego zwłokami, a ponadto odpowiedniego pomieszczenia dla nabożeństw i rzesz pątniczych związanych z tym miejscem. Była to więc typowa architektura miejsca cudownego, odpustowego, której liczne przykłady w postaci tzw. „Wallfahrtskirchen“ znamy w XVII i XVIII



9. Poczajów, Cerkiew Wniebowzięcia N. P. M. Fragment fasady bocznej  
Fot. H. Hermanowicza (Pracownia fot. Liceum Krzemienieckiego)

<sup>1</sup> Łoza, op. cit., s. 271.

<sup>2</sup> Mańkowski, op. cit., s. 64, 76.

<sup>3</sup> Tamże, s. 76.

wieku szczególnie w południowych Niemczech i Austrii. Moment cudu jest poważnym czynnikiem w rozwoju i ożywieniu kościelnego ruchu budowlanego. Kościół zawsze doceniał w szerokim zakresie rolę cudu. Szczególnie jednak w czasach kontrreformacji i daleko w wiek XVIII czynnik ten zyskuje na znaczeniu. Ruch ten słabnie dopiero w czasach oświecenia<sup>1</sup>. Toteż budowę cerkwi poczajowskiej zaliczyć należy do ostatnich objawów tego ruchu w Polsce. Czynnik kultu dla miejsc cudami słynących ma nie tylko aspekt socjalny, wyprzedzający się ilościowo w rozwoju sztuki kościelnej — ma on także swój wyraz jakościowy, zaznaczający się w specjalnym ukształtowaniu budowli o takim przeznaczeniu. Wypowiada się zaś w kompozycji fasady kościelnej, która ma za zadanie niejako wychodzić naprzeciw widzom i wciągać ich do wnętrza, a często w swej dolnej części pojmowana jest jako rodzaj wyniosłego podium dla odprawiania nabożeństw pod gołym niebem; wieże i kopuła wzbogacają sylwetę z daleka widocznych zabudowań miejsca świętego. Wnętrze o olbrzymich rozmiarach, przepychem i wspaniałością wyposażenia, mnogością perspektyw, bogactwem dekoracji oddziałuje na pobożnego widza, a obliczone jest ponadto na pomieszczenie możliwie wielkiej ilości uczestników. Pewne elementy architektoniczne wprowadza się wyraźnie z tą myślą, jak np. empory ponad nawami bocznymi i okrągłe otwory w sklepieniach tych naw, mające na celu bliższe związanie form przestrzennych, jak tego dowód znajdujemy w opisie cerkwi, pochodzącym z 1809 r.

## V

Cerkiew w Poczajowie założona jest na rzucie krzyża, którego dwa ramiona dłuższe (nawa i prezbiterium) są równej długości (ryc. 4). Widać w tym dążność do stopienia dwóch form: krzyża greckiego i łacińskiego.

Nawy boczne są piętrowe. Dołem otwierają się przy pomocy arkad, górą w formie empor. Obie kondygnacje łączą się z sobą przez okrągłe otwory w sklepieniach części dolnej.



Szerokość naw bocznych odpowiada połowie szerokości nawy głównej. W krzyżu mieści się potężna kopuła (ryc. 10) wznosząca się za pośrednictwem bębna o podwójnych oknach rozmieszczonych na osiach diagonalnych.

Fasada frontowa dwuwieżowa, założona na bogatym rzucie z silnie wybrzuszoną częścią środkową na wysokość jednej kondygnacji, wiąże się dwiema półkolistymi wklęsłymi ścianami po bokach z wieżami ustawionymi ukośnie do

10. Począjów, Cerkiew Wniebowzięcia N. P. M. Kopuła główna widziana z dzwonnicy

Fot. Oddziału Sztuki Wołyńskiego Urzędu Wojewódzkiego

<sup>1</sup> W. Wiesbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, s. 37—59.



osi budowli (ryc. 9 i 12). Górna część fasady zakończona szczytem, prosta, cofnięta, wznosi się na ścianie zamykającej nawę. Zarówno wewnątrz jak i ściany zewnętrzne cerkwi rozczłonkowane są pilastrami o kapitelach kompozytowych podtrzymujących lekkie gierujące się belkowanie (ryc. 9). Dolną środkową część fasady akcentują cztery kolumny.

Ogólny schemat kompozycyjny kościoła podłużnego, na którym założona jest świątynia poczajowska, wywodzi się niewątpliwie z idei kompozycyjnej kościoła Il Gesù w Rzymie. Pominąwszy wydłużenie i prostokątne zakończenie prezbiterium, które w architekturze Pocza-jowa dyktowane były specjalnymi względami, różnicę widzimy w tym, że krótsze przeszło poprzedzające w nawie Il Gesù krzyż kościoła zostało tutaj przesunięte na początek nawy dla pomieszczenia chóru muzycznego<sup>1</sup>. Pogłębienie naw bocznych do połowy szerokości nawy głównej jest charakterystyczne dla ducha późnego baroku<sup>2</sup>, podobnie zresztą jak zmienione proporcje w zbliżony sposób użytych elementów architektonicznych wewnątrz. — Analiza architektury wewnątrz cerkwi poczajowskiej wykazuje, że poszczególne części starają się zachować jednak pełną samodzielność. Krzyż kościoła z kopułą i ramionami transeptu zachowuje tu niezależność w stosunku do nawy głównej; nawy boczne łączone indywidualnie z emporami

<sup>1</sup> K. Escher, Barock und Klassizismus. Leipzig, tab. XVa.

<sup>2</sup> Tamże, s. 119.



11. Pocza-jów. Cerkiew Wniebowzięcia N. P. M. Widok wnętrza ku ołtarzowi wielkiemu  
Fot. Centralnego Biura Zab. Szt. przy Ministerstwie W. R. i O. P.

wyodrębniają się również w człony samodzielne. Części te wzajemnie się równoważą, zamknięte w określony wyraz artystyczny nie przejawiają dążności do zlania się w jedną całość. Jest to wyraźna oznaka budzących się tendencji klasycystycznych, jakie w architekturze włoskiej już około połowy XVIII wieku dochodziły do głosu.

Nowe inspiracje sztuki północno-włoskiej nie pozostały bez oczywistego wpływu na działalność architektów austriackich. Te nowe poglądy posiadały zresztą swe podstawy w żywej działalności teoretycznej i literackiej, i wskrzeszonym studium Palladia, którego „Quattro libri dell'architettura“ ukazały się świeżo w druku, oraz w założeniu akademii Palladiańskiej w Vicenzy.

Podobnie jak rzuty również i wnętrza zmieniają także swój wyraz. W swym odświeżonym charakterze są one bardziej jednolicie oświetlone. Dużą rolę wzbogacenia formy przestrzennej odgrywają tutaj korytarze, łączące poszczególne części budowli nie tylko na przyziemiu, ale i na piętrach, jako empory i obejścia. Kompozycja naw bocznych i empor, z ich połączeniem przez otwory w sklepieniach, jest inspirowana jeszcze ideą przenikania się przestrzeni znamiennej dla późnego baroku. Lecz jej przeprowadzenie: jasna zamknięta oprawa form architektonicznych, używanie zamiast form płynnych i nieokreślonych o ile możliwości prostych



12. Poczajów, Cerkiew Wniebowzięcia N. P. M. Fragment fasady głównej  
 Fot. Oddziału Sztuki Wołyńskiego Urzędu Wojewódzkiego.

znamienują już nowego ducha klasycyzmu. Jasność wyrazu stylowego wnętrza cerkwi poczajowskiej cierpi obecnie znacznie przez mało-wartościową polichromię, która pokrywa jej ściany. Mimo to wielkie i jasne wnętrza cerkwi tchnie spokojem i powściągliwością użytych środków artystycznych (ryc. 11).

Odmienne od wnętrza ce kwi charakter posiada jej fasada. Żyje w niej jeszcze duch form barokowych nakazujący giąć i zwiąć się sztywnym elementom architektury, przenikać się wzajemnie, olśniewać bogactwem pomysłów. Nie tłumaczy ona wnętrza. Jak w baroku, fasada jest częścią odrębną od wnętrza, przedstawia obiekt dekoracyjny sam dla siebie; zwłaszcza w późnym baroku rozluźniają się wszelkie więzy łą-

czące fasadę z wnętrzem<sup>1</sup>. Jej schemat zbudowany na wybrzuczeniu dolnej części środkowej i powiązaniu jej z dwiema wieżami za pośrednictwem wklęsłych skrzydeł da się z łatwością wyprowadzić z tendencji baroku rzymskiego (ryc. 12).

C. Borromini jest pierwszym autorem pomysłu wygięcia części środkowej (convex) fasady kościoła i wygięcia jej skrzydeł bocznych (concav). Za jego przykładem poszli inni, największym jednak uznaniem i naśladownictwem cieszył się współczesny mu Pietro da Cortona, którego kościoły S. Martina e Luca na Forum i Sta Maria della Pace w Rzymie wywarły wpływ decydujący na dalszy rozwój architektury<sup>2</sup>. Wpływ ten zaznaczył się bardzo żywo na północy w kościołach południowoniemieckich, austriackich, szwajcarskich klasztornych i całym szeregu kościołów północnych<sup>3</sup>. Stąd też między innymi oddziaływał i na Śląsk i na Morawy<sup>4</sup>.

Analogie i nici pokrewieństwa formalnego świątyni poczajowskiej wiodą na południe do Austrii, południowych Niemiec i Szwajcarii. Wielka ilość kościołów i klasztorów związanych z miejscami odpustowymi i pątniczymi, powstałych tam, lub przebudowanych w końcu XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku, pozwoliła na wyrobienie pewnego typu, który szczęśliwie łączył wpływy późnego baroku włoskiego ze specjalnymi wymogami kultu i oddziaływania zewnętrznego na wiernych oraz względy praktyczne: pomieszczenia wielkich mas ludności. Ze względami okazałości i pojemności wnętrza wiąże się tu charakterystyczna dla drugiej fazy austriackiego baroku zasada wiązania się z krajobrazem i otoczeniem. W ostatniej fazie swego rozwoju architektura austriacka wykazuje w tych wielkich przedsięwzięciach skłonność do uspokojenia form i pozornego klasycyzmu<sup>5</sup>. Ukształtowany tutaj typ architektury o przeznaczeniu specjalnym musiał się niewątpliwie podobać współczesnym i znalazł zapewne szerokie naśladownictwo. Wydaje się, że architektura cerkwi poczajowskiej wzorowana była właśnie na typie południowoniemieckim, w którego przekazaniu pośredniczył prawdopodobnie Gotfryd Hoffman.

Takie przekonywające, zdaje się, podobieństwo łączy świątynię wołyńską w pierwszym rzędzie z kościołem opactwa Melk nad Dunajem. Podobieństwo występuje zwłaszcza w ogólnej kompozycji rzutu kościoła, wzorowanego również na Il Gesù i w szczegółach takich jak podział zakrystyj i wyzyskanie przedsionka między wieżami: wewnątrz ponad nawami bocznymi występują podobne emporie zamknięte balustradą. Podobieństwo wzrasta jeszcze w porównaniu ujęcia ogólnej sylwety kościoła o fasadzie dwuwieżowej, nakrytego kopułą w krzyżu, w zaakcentowaniu części środkowej podwójnymi kolumnami w fasadzie, — w ujęciu kościoła po bokach szczytowymi fasadami ramion klasztoru<sup>6</sup>, wreszcie w stworzeniu podstawy dla całości frontu przez obmurowanie skały, na której stoją kościół i klasztor. Kościół w Melk rozpoczęty w r. 1702 według planów Prandtauera budowany był aż do połowy XVIII w.<sup>7</sup>

Obok opactwa w Melk należy wymienić opactwo w Goettweig z 1719 r. projektu Hildebrandta<sup>8</sup>, w którym sylweta kościoła ujęta w ramiona klasztoru zakończona ośmiobocznymi

<sup>1</sup> Escher, op. cit., s. 64.

<sup>2</sup> J. Dernjač, Die Wiener Kirchen des XVII u. XVIII Jhrds., Wien 1906, s. 75, 84 i Escher, op. cit., s. 150.

<sup>3</sup> Dernjač, op. cit., s. 75.

<sup>4</sup> A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Wien 1904, t. IV, s. 1001.

<sup>5</sup> H. Seldmayer, Oesterreichische Barockarchitektur, Wien 1950, s. 57, 58.

<sup>6</sup> Wschodnie skrzydło klasztoru w Poczajowie przebudowane i wysunięte naprzód prawdopodobnie w XIX w.

<sup>7</sup> Seldmayer, op. cit., s. 69—70.

<sup>8</sup> Tamże, s. 52.

wieżami przypomina również projekt nr. 2 budowy cerkwi — opactwo Klosterneuburg projektu d'Alio z r. 1730<sup>1</sup> o zbliżonej sylwecie i fasadzie — kościół klasztorny w Weingarten<sup>2</sup>, projektu C. Moosbruggera o podobnie rozczłonkowanej, wybrzuszonej fasadzie — wreszcie kościół klasztorny w Zwielfalten<sup>3</sup>. Spośród innych w kościele w Duerstein, będącym dziełem J. Munggenasta<sup>4</sup>, znajdujemy podobny motyw empor łączących się z dolną kondygnacją naw bocznych za pośrednictwem okrągłych otworów w sklepieniu. Drugi kościół z r. 1748 wykonany przez J. Hildebrandta według projektu początkowego A. Pilgrama spotykamy w Klosterbruch koło Znaimu na Morawach<sup>5</sup>. Podobnie jak kościół w Goettweig przypomina on



15. Począjów. Cerkiew Wniebowzięcia N. P. M. Widok od strony południowej  
Fot. H. Hermanowicza (Pracownia fot. Liceum Krzemienieckiego)

raczej projekt nr. 2 cerkwi począjowskiej, ze względu na zaakcentowanie naroży skrzydeł klasztoru. Z kościołów morawskich kościół na Św. Górze w Ołomuńcu (1722—1752)<sup>6</sup> ujęty w ramiona klasztoru ma pewne styczności z omawianą grupą kościołów.

Spośród współczesnych rodzimych przykładów tego rodzaju rozwiązań ściąga na siebie uwagę cerkiew św. Jura we Lwowie zarówno ze względu na bliskość tego ówczesnie największego po Warszawie środowiska artystycznego, jak i z uwagi na wspólnotę zakonu, który początkowo przystąpił do budowy cerkwi lwowskiej, wreszcie na niewielką rozpiętość czasową, jaka dzieli rozpoczęcie budowy cerkwi św. Jura od ćwierć wieku późniejszego podpisania kontraktu z Hoffimanem. Wreszcie analogie stylistyczne i formalne. Jakkolwiek zewnętrzny charakter dekoracji architektonicznej i sylwety świątyń są różne, to nie ulega wątpliwości, że ich treść istotna, tj. plan krzyża o dwóch parach dłuższych i krótszych ramion jest wspólna. Plan ten, będący kompromisem między grecką a łacińską formą krzyża, istnieje we Lwowie

<sup>1</sup> Tamże, s. 65.

<sup>2</sup> Tamże, s. 126.

<sup>3</sup> Prokop, op. cit., fig. 1374, 1375.

<sup>4</sup> W. Pinder, *Deutscher Barock*. Leipzig 1929, s. 110.

<sup>5</sup> Seldmayer, op. cit., s. 74.

<sup>6</sup> Tamże, s. 1041, fig. 1312.

w zastosowaniu do budowli centralnej — w Poczajowie do podłużnej, bazylikowej<sup>1</sup>. Wspólnie jest ukoronowanie całości wspianą kopułą, wspólny motyw użytych empor nad kaplicami, względnie nawami bocznymi — wspólne wreszcie częściowe rozwiązanie fasady. Fasada cerkwi św. Jura powtórzona jest w części środkowej dolnej fasady cerkwi w Poczajowie. Tu i tam występuje w formie silnie wybrzuszonej części przedniej, już to półcylindrycznej, już to o ścianach wklęsłych, w której dwie boczne części rozczłonkowane pilastrami, lub kolumnami z belkowaniem załamującym się i attyką ponad nim — ujmują osiowo założony portal i okno ponad nim pośrodku: u góry akcent w postaci rodzaju cokołu, na którym u św. Jura stoi figura św. Jerzego, a w Poczajowie stała przed rokiem 1852 figura Matki Boskiej. Przez połączenie z wieżami i cofnięcie górnej części fasady w głąb architektura cerkwi poczajowskiej zyskuje wiele na plastyce i przestrzennym rozczłonkowaniu całości. W szczegółach dekoracji architektonicznej widać w niej stylizację, dążącą do prostoty, a nawet do oschłości. Profile są znacznie uboższe i płytsze, a linie bardziej określone i spokojne, niż w swobodnie po malarsku rozwiniętych fragmentach cerkwi św. Jura.

W ogólnej charakterystyce świątynia poczajowska przez ukształtowanie dwuwieżowe fasady, rzut podłużny i budowę bazylikową zbliża się bardziej do ideału zachodniej świątyni, niż budowana na założeniu centralnym cerkiew lwowska<sup>2</sup>.

Z daleka widoczna jest cerkiew poczajowska. Widać jej bogaty rysunek z odległości nad 20 km od Sokolej Góry, od Kulikowa, z samotni na Bożej Górze, od północy i z południa od Podkamienia. Na bliższych odległościach, przechodząc malowniczymi łukami drogi, widzi się coraz lepiej przezierającą spośród gałęzi bogatą rzeźbę zabudowań cerkiewnych Poczajowa. W istocie rzadko kiedy architektura w tak organiczny sposób wiąże się z przyrodą. Z wyniosłego wzgórza wznosi się korona budowli, w wysokościach i rozmiarach jak najlepiej związana z krajobrazem. Ściany dolnych cerkwi stwarzają dogodną podstawę dla rozległych tarasów, na których z kolei wznosi się cerkiew i gmachy klasztorne.

Wartość i piękno świątyni poczajowskiej leżą przede wszystkim we wspianym ich związaniu z krajobrazem. Wyszukany smak przestrzenny późnego baroku ogłasza w niej swój tryumf. Architektura nie we wszystkim odznacza się doskonałością, „harmonią“. Epoka przejściowa raczej nie wyszła jej na dobre. Rozmach i plastyka formy późnobarokowej korygowane zrównoważonym zmysłem budzącego się klasycyzmu nie mają pełni siły wyrazu. Mimo to wielkość masy architektonicznej, szczęśliwie połączona z lekkością, użycza budowli cech monumentalnych i porywających.

Historia jej budowy — wola twórcza polskiego możnowładcy — i współpraca architekta obcego z polskimi stworzyły tu dzieło, będące jednym z najpiękniejszych przejawów polskiej sztuki XVIII wieku w południowo-wschodnich dzielnicach kraju.

<sup>1</sup> Na podobieństwo z cerkwią św. Jura zwrócił uwagę J. Hoffman w Przewodniku po Wołyniu (Przewodnik po Polsce II t. Nakł. Zw. Pol. Tow. Tur. 1958, s. 45). — Zapewne różnice w zewnętrznym charakterze tych budowli nie pozwoliły Z. Rewskiemu podzielić tego zdania w „Ziemi Wołyńskiej“ (R. I, z. 6—7, r. 1938, s. 102). Rewski przytacza wysuniętą już przez Dunin-Karwickiego, lecz szerzej nie uzasadnioną analogię z kościołem w Melk.

<sup>2</sup> Mańkowski, op. cit., s. 124—126.

## ZUSAMMENFASSUNG

## Bau der Wallfahrtskirche in Poczajów

Selten ist die Architektur mit dem Landschaftsbilde so eng harmonisch verschlungen wie in Poczajów, nördlich von Lwów. Auf einer bedeutenden Anhöhe gelegen, erhebt sich die Kirche in Poczajów in zwei Geschossen inmitten einer langhin gestreckten Ebene und ist weithin sichtbar. Die untere Kirche ist mit weitläufigen Terrassen bedeckt und bildet den Unterbau für die Baulichkeiten der oberen Kirche sowie für die Klosterräume.

Der ursprüngliche Bau bestand schon vor dem Jahre 1579. Der zweite Bau wurde im Jahre 1648 auf Kosten der Adelsfamilie Domaszewski (Figur 2) aufgeführt. Jedoch in der Folgezeit zeigte sich auch diese Kirche räumlich zu knapp, und man machte sich um 1761 an einen Neubau, der weit umfangreicher und herrlicher erstehen sollte. Die Basilianer, die diese Kirche betreuten, fanden hierbei einen mächtigen Gönner in dem polnischen Magnaten Nikolaus Potocki, der aus Reue über seine Sünden den Basilianern und anderen Orden zahlreiche Kirchen und Klöster in seinen grossen Gütern vermacht hatte.

Für den Bau der Kirche wurde wahrscheinlich eine Art Bewerbungsauftrag erlassen, indem man zum mindesten drei Architekten zur Vorlegung ihrer Pläne aufforderte. Diese Pläne liegen wohlverwahrt im Klosterarchiv. Der eine dieser Pläne (Figur 3), unzweifelhaft der von dem Architekten Gottfried Hoffman, gelangte tatsächlich zur Ausführung. Der zweite Entwurf (Figur 4 u. 5) stammte vom Architekten Lorenz Haltman, der Name des dritten Architekten ist jedoch nicht bekannt. Die beiden ersten Pläne sind in enger Anlehnung an die Architektur des westlichen Spätbarocks, mit dem lateinischen Kreuz im Grundriss, entworfen, der dritte dagegen in völliger Anpassung an den orientalischen Kirchenbaustil, mit drei Apsiden. Doch alle drei Entwürfe haben das gemeinsam, dass sie die Kirche in die sie umgebenden Klosterbaulichkeiten einzwängen.

Der Vertrag über den Kloster- und Kirchenbau wurde im Jahre 1771 mit Gottfried Hoffman abgeschlossen. Doch führte Hoffman den Bau nicht zu Ende, und bereits im Jahre 1775 holt das Kloster zwecks Weiterführung des Baues das Gutachten Peter Polejowskis, eines Baumeisters aus Lwów, ein. Nachdem Polejowski in den von Hoffman entworfenen und im Geiste des Barocks gehaltenen Plänen gewisse Veränderungen, und zwar mehr im Geiste der Architektur des Klassizismus vorgeschlagen hatte, wurde im Jahre 1775 die Weiterführung des Baues dem Architekten Franz Xaver Kulczycki aus Lwów übertragen.

Im Grundris der Kirche tritt das Streben hervor, die beiden Kreuzesformen, die griechische und lateinische mit einander zu verknüpfen und zu verschmelzen, als ob dieser Gedanke gleichsam einer Absicht der unierten Kirche entspräche, die ihren Anfang im Orient nimmt, mit der römischen Kirche aber aufs innigste verbunden ist.

Der Gesamtplan der Kirche in Poczajów ist dem römischen Barock entnommen. Ihr Charakter als Gnadenort, der mit dem Zudrang zahlreicher Wallfahrer rechnen muss, sowie diesem Zwecke entsprechende Bauart verleihen ihr das Gepräge süddeutscher-österreichischer Wallfahrtskirchen. Gleichzeitig aber finden sich auch Uebereinstimmungen mit einem geographisch weit näheren Baudenkmal, und zwar aus dem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bekannten Kunstmittelpunkt Lwów, mit der St. Georgs Kathedrale, die um ein Vierteljahrhundert früher erbaut wurde als die Kirche in Poczajów. Gemeinsam ist diesen beiden Kirchen die Kreuzesform mit zwei Paaren längerer und kürzerer Arme, gleichsam der Ausdruck inniger Verständigung zwischen der griechischen und lateinischen Form, was in Lwów in dem ausgesprochenen Mittelbau, in Poczajów in dem länglichen Basilikenbau in die Erscheinung tritt. Gemeinsam ist beiden Kirchen die wuchtige Kuppel, gemeinsam ist das Motiv der Galerien über den Seitenschiffen, gemeinsame baukünstlerische Motive treffen wir weiter in beiden Fassaden.

## ANEKS

## MATERIAŁY RĘKOPIŚMIENNE DO FABRYKI KOŚCIELNEJ W ARCHIWUM ŁAWRY\*

- I Kontrakt z kotlarzem [Gabrielem Sowińskim, mieszczaninem krzemienieckim] o pobi[ci]e kopuły wierz[ch]niej miedzią 1731 A-o die 27 Julii fasc. nr 287, s. 8
- II Kontrakt z tokarzem [Marcinem Wojnarskim] na robienie balasów r. 1732 die 11 Junii fasc. nr 287, s. 11
- III Kontrakt z Godfredem Hoffmanem architektem na różne fabryki i z Monasterem Pocz[ajowskim] uczyniony die 20 Febr. 1771 A-o

Stało pewne postanowienie i w niczym nieodmienny kontrakt od Monasteru Poczajowskiego Z. S. B. W. z Panem Godfredem Hoffmanem architektem w ten sposób i oto: iż Monaster Poczajowski mając zaczęte swoje różne fabryki tak Monasteru samego jako też cerkwi i innych struktur murowych użył sobie dla fundamentalnej, wspaniałej i pożytecznej tychże fabryk erekcji pomienionego Pana Godfreda Hoffmana, który to Pan Hoffman architekt za poprzedzającą wszelką z Monasterem Poczajowskim umową podejmuje się i niniejszym kontraktem zobowiązuje wszystkich monasterskich fabryk być architektem, przystając zupełnie i nie przecząc na punkta niżej wyrażone od WW. OO. Bazylianów Poczajowskich sobie podane; jako też i WW. OO. Bazylianie Poczajowscy wzajemnie na punkta od tegoż Pana Godfreda Hoffmana architekta podane i podpisane zezwalają. Punkta zaś od WW. OO. Bazylianów i obligacje, które Pan Hoffman dotrzymać submittuje się, są takowe podane:

1-mo. Pan Godfred Hoffman architekt fabryki wszelakiej, jaka tylko z dyspozycji Monasteru Poczajowskiego nastąpi, czyli to Monasteru nowego, czyli cerkwi nowej, lub jakichkolwiek struktur na każdym miejscu, według wszelkiej potrzeby i exigencji murowania i budowania takowych fabryk wszystkich sam osobą swoją doglądać i pilnować powinien.

2-do. Nie tylko do murowania nowych fabryk, lecz i do starych murów według tejsz dyspozycji monasterskiej i potrzeby miejsce, a najbardziej starych murów z nowymi akkomodowania, łączenia i adornowania z taką pilnością i przezornością należeć będzie.

3-tio. Budynki też drewniane dla wspaniałości klasztoru i wygody zakonnej przy klasztorze jako też i na ostroniu żadnej sobie nie excypując rzeczy zacząć, kontynuować i kończyć ma, a nie tylko te budynki duże nowe erygować ale też i stare, gdzie będzie potrzeba lub nowym akkomodować, lub też one same przestawiać i według architekurskiej proporcji reformować, a to wszystko za wiadomością obligowany będzie.

4-to. A gdy Pan Bóg na Ukoronowanie Obrazu Cudownego Matki Swojej Najświętszej w niniejszym lub następującym roku sposobnego pozwoli i użyć czasu, tedy tenże Pan Godfred architekt wszelaką architekturę, jaka tylko z industrii samego Pana Godfreda i innych na honor Marii Panny w powszechności i w szczególności wymyślić się może, wydawać, erygować, konkludować powinien, nie wyciągając jednak na sumpt zbyt znaczny, to jest jedne psując, drugiego nie poprawiać.

5-to. Tenże Pan Godfred Hoffman na wszystkie wyż wymienione fabryki, to jest monasteru, cerkwi, budynków i różnych edyficjów, tudzież i na koronacyjną pompę, jakowej według zdania jegoż samego i inszych osób do tego dzieła użytych, czas, miejsce i potrzeba wyciągać będzie, aby abrysy wcześniej wydawał i planty, elewacje i wirzchy ze wszystkimi ich wnętrzniemi i powierzchownymi miarami, ozdobami i malowaniem wymiarkował.

6-to. Tenże Pan Hoffmann, gdy takowe abrysy na wyż wyrażone fabryki wydawać będzie, nie powinien na sumpt i ekspens zbyt znaczny wyciągać, lecz wprzód upewnić ma, nim zacznie

\* Wyrazy objęte klamrami pochodzą od wydawcy.

co z fundamentu robić, jak wiele ta fabryka, na którą abrys odrysuje, ze wszystkim kosztować będzie. Inaczej bez rezolucji klasztornej zacząć jej nie powinien.

7-mo. Gdy zaś Pan Hoffman jakąkolwiek fabrykę najbardziej nową z fundamentów erygować zacznie, tedy pilnie przestrzegać powinien fundamentów, aby potem wyniesione mury nie rysowali się i broń Boże nie walały [sic!].

8-vo. Czegokolwiek przereczone fabryki, czyli to z materiałów, czyli to ludzi, czyli też z innych potrzeb należących, wyciągać będą, tedy Pan Architekt wszelkie w tej mierze przewidując okoliczności i potrzeby, wcześniej opowiedzieć i rejestrem, o coby się starać miano, podać powinien.

9-no. Że się zaś każda fabryka z zimy na lato sposobi, przeto i Pan Hoffman architekt dla pośpiechu fabryk poczajowskich tak kamieniarzów, górników, i sztuk majstrów, jako też i cieśłów według modelu i formy od siebie wydanej materiały oprawujących w ziemie dojrzeć, i aby próżno nie robili, często nastroić. W niedostatku zaś majstrów, jako to sztukatera i cieśli (o których jednak klasztor starać się powinien) sam pokazać ludziom, jak co robić mają, powinien będzie.

10-mo. Mularzów, który czego wart, miarkować, i który jakiej płacy godzien, tenże Pan Godfred prefekta fabryki uwiadomić powinien, gdyby zaś majster, lub mularz jaki niedoskonale murować zdawał się, tedy sam Pan Architekt, jako na tym kunszcie znający się, dla prędszego pośpiechu i dla zachęcenia mularzów czasem do kielni porywać się obiecuje. Materiały zaś, osobliwie większą ekspensą przysposabiane, aby w szkodę nie szły, mularzów i pomocników pilnie przestrzegać powinien.

11-mo. Wszystkie abrysy poczajowskie, jakieżkolwiek i na jakąkolwiek fabrykę pomieniony Pan Godfred Hoffman rysować będzie, nie powinien za nich osobliwszej nagrody upominać się, lecz ogólną pensją roczną niżej wyrażoną kontentować się ma. Te zaś abrysy nieodwrotnie, ale w czasie swoim należytem klasztorowi oddawać dla aprobaty będzie obligowany.

12-do. Jeżeliby zaś abrysy inszych bazylikańskich klasztorów przez różnych architektów deliniowane dla weryfikacji doskonalszemu zdaniu Pana Hoffmana podane były, a Pan Godfred Hoffman dla zważenia onych na grunta takowych fabryk zjeżdżać chciał, tedy mu za konsensem klasztoru poczajowskiego z oznaczeniem czasu wyjechać wolno będzie swoim, lub rekwirentów powozem, zostawiwszy zupełną dyspozycją fabryki poczajowskiej. Cożkolwiek zaś w nagrodę swojej pracy pozyska, w tym sam profitować będzie; a choćby też i w Poczajowie dla kogo abrys jaki wydać chciał, to mu klasztor poczajowski bronić tego nie będzie, byleby z ubliżeniem czasu i przeszkodą robót domowych pryncypalnych nie było.

13-tio. A jako Pan Hoffman architekt do każdej roboty fabrycznej samowolnie absentować się nie powinien, tak i mularzów, aby się nie absentowali i w trzeźwości się zachowali, przestrzegać obliguje się.

14-to. Ostrzega się, aby Pan Godfred Hoffman, zaczawszy jaką fabrykę a nie dokończywszy, nie dziękował i nie rzucał, choćby i kilka lat bawić nad nią się miał, kontraktem zaś jednym, to jest niniejszym postanowieniem kontentować się powinien, chyba by inaczej się klasztorowi zdawało. Protekcji też nie u kogo szukać ani się nią zastawiać nie ma, lecz to wszystko, do czego się niniejszymi punktami zobowiązuje, ziścić i wykonać obliguje się i zapisuje.

Punkta zaś od Pana Hoffmana dla nagrody prac swoich WW. OO. Bazylianom podane, jako im niwczym ciż WW. OO. Bazylianie nie przeczą, także we wszystkim dotrzymać i zadosyć im uczynić deklarują, to jest: przyrzekają zapłacić na rok pieniędzy gotowych Zł. Poll. osiemset sześćdziesiąt cztery, dico 864 a to czterema ratami, to jest: przy końcu każdego kwartału Zł. Poll. dwieście szesnaście, dico 216. Do tego ordynarii różnego zboża korcy królewskiej miary 27, które to zboże takowym podziałem oddawać się ma, żyta korcy osiem, pszenicy korcy cztery, hreczki korcy 6, jęczmienia korcy 8, grochu pół korca, jagieł pół korca, masła faskę jedną, syra kopę, lub dziżkę, wieprza karmnego jednego, także krów dwie



za pieniądze Pana Hoffmana kupione na paszy klasztornej latem i zimą WW. OO. Bazylianie konserwować deklarują tudzież i ogród na warzywa wyznaczyć obiecują, na stróża zaś w zimie i lecie pieniądze, za jakie zgodzić się można będzie, dać przyrzekają, a oprzątego płótna półsetek jeden, konopnego także półsetek jeden, soli beczkę jedną obiecują. Według którego postanowienia, czyli kontraktu, ponieważ Panu Hoffmanowi termin służby jego zaczyna się od dnia 21 miesiąca lutego roku nieniejszego 1771, tak o tymże dniu i miesiącu w roku da Bóg przysłym 1772 jako też w następujących rokach tenże termin kączyć się powinien. Dla większej zaś wiary, wagi i pewności rękami własnymi obie strony podpisują się.

Działo się w Poczajowie dnia 20 miesiąca lutego, według ruskiego kalendarza roku 1771. L. S.

PIECZAT' OTIESZCZA  
PRES' TO' BA — LI  
MANASTIRA POCZAJESKOGO

Ksiądz Antym Ligezewicz ZSBW  
Monasteru Poczajow. Supror, mp.

Godfriedt Hoffman

Ksiądz Jerzy Garemblewicz ZSBW  
Prefekt fabryki Poczajo-iej mp.

Ten kontrakt ze wszystkimi punktami i obowiązkami z obu stron omówionemi i ugodzonymi z władzy i urzędu mojego aprobuję i dla lepszej wiary i wagi przy pieczęci urzędu mojego ręką własną podpisuję w Monasterze Poczajowskim dnia 21 miesiąca lutego 1771 r.

X. Hipacy Biliński ZSBW Kong. Rus. Protoarchta Archmdta Ławrowski mp.

Onufry Bratkowski Zakonu Ś-tego Bazylego W. Kongregacji Ruskiej Sekretarz mp. L. S.  
fasc. nr 287. s. 195.

Anno 1771-mo die 5-ta Martii przy adoptacji kontraktu we wszystkich punktach Pan Hoffman na zapłacenie długów w Lisku zaciągnionych przy wyjeździe do Poczajowa wzioł # 20 czyni ZH. Poll, 360, dico trzysta sześćdziesiąt, na co się podpisuje Dtt w Lisku actu quo supra.

Im. w Poczajowie na różne ekspensa swoje wziął po razy kilka ku Świętom Zmartwychwstania Pańskiego ZH trzydzieści sześć, dico 36.

Die 26 Aprilis temuż P. Hoffmanowi za masła ćwiartówkę według ustanowienia JMX. Ligezewicza actum (tunca) Supra dało się ZH. pięć, dico 5.

Die 2-da Martii r. s. in vim ordynarii należącej wziął żyta korzec 1, hreczki ćwierć, pszenicy korzec, jagieł czetwerek 1, grochu cztwk 1, soli beczkę 1.

IM. ultimis Maij wziął żyta korcy 2, pszenicy korzec 1. ibid. s. 196.

IV Kontrakt na robienie lichtarzy z p. Eliaszem Snizko złotnikiem [Iachowieckim] die 18 Martii 1774 stały fasc. nr 287. s. 259.

V Kontrakt na dzwon wielki z ludwisarzami brodzkimi [Janem Bobowskim i Janem Kiryczyńskim] die 16 Aprilis [1774] r. fasc. nr 287, s. 241.

VI [Rozliczenie z ludwisarzami za odlanie dzwonu z materiału dostarczonego przez klasztor „harmata klasztorna dawna i dzwonków trzy“] 21 Iulia, 5 Septembris 1774 i 28 Julii 1775. fasc. nr 287, s. 241.

VII Zdanie architektów o defektach Cerkwi Poczajowskiej die 20 April 1775 A-o

Na rekwizycją Imc Księży Bazylianów Konwentu Poczajowskiego i za wiadomością JW. Fundatora Pana Dobrodzieja zjachawszy do Poczajowa dla zrewidowania wymurowanych fundamentów i zweryfikowania abrysu, wydanego na też cerkiew, które punctatim niżej wyraża się, zapobiezenie tej fabryce die 20 Aprilis An.: 1775 spisana na gruncie.

1-mo. Fundament pod przednią facjatą jak jest wymurowany, tak zostać może, a że jest żelaznemi ankrami ze starym murem sklamrowany, które kliny na obie strony widziane są i z tą kondycją ocaleją, jeżeli tym sposobem będzie fundament zmocniony.

Potrzeba z pieczar pod arkadą starą i framugi lito kamieniem ciosowym podmurować. Item potrzeba okna do pieczar służące i w nowym fundamencie zostawione podmurowawszy lito kamieniem ciosowym a w starym murze glify obciąć przy oknie, które spacium kamieniem długim i grubym bez głowę przewiązać, którego kamienia połowa na nowym a połowa na starym leżeć będzie, a tak tym sposobem przewiąże fundamenta. Okienka zaś do pieczar mogą być dane w tym miejscu małe, ale nad ankrą drewnianą, które trzy ćwierci wysokości a pół łokcia szerokości być mogą. Która ankra drewniana jak jest potrzebna, tak potrzeba ją utaić, żeby na wirzchu nie była widziana raz, po wtóre mógłby nieprzyjaciół w czasie piłą przerznąć, przez co całe facjate możnaby zrojnować, która bardzo potrzebna jest.

Item potrzebna ankra żelazna na dwa cale gruba w kwadrę, którą pod sam próg drzwi wielkich zaciągnąć potrzeba i klinami dobrymi sprząć przez całą szerokość facjaty na tejsze samej szychcie podłużnych potrzeba dać cztery ankry, dwie po rogach, a dwie środkiem do średnich filarów, które podobnej grubości być mają. Jak się osnuje temi ankrami, pierwsza szychta kamienna powinna być z grubych i długich kamieni, któreby przewiązywali nowy i stary mur, a tak, gdy tym sposobem zrobiono będzie, fundamentalność i bezpieczeństwo wszelkie bez skrupułu.

NB. W pieczarach okienko, w którym łańcuch leży lito ciosowym kamieniem zamurować, tudzież i te drzwi do tego lochu pod karceresem i okno do karceresu lito zamurować na wskroś przez cały mur.

Item pod arkadą za Deiszusem potrzeba dać z ciosowego kamienia dwa filary, żeby ta arkada nie parła fundamentów, a górą środkiem przearkadować, żeby w tęgości stały filary.

Item przypada filar w pieczarze, ze skały wykuty, pod mur kapitałny, który z ciosowego kamienia dany być ma dychtownie pod skałę, na który, gdy ciężar murów magistralnych spierał się będzie, żeby nie przełamało skałę, a to w tych miejscach wypadnie, jak ciało leży Błogosławionego zakonu i gdzie jego pieczara była.

2-do. Elewacje całej cerkwi z wielu przyczyn potrzeba meliorować, raz według reguły, po wtóre, żeby była zachowana dekoracja struktury, po trzecie, że podług miary założonej szerokości wysokość powiększona być powinna, przez co dobra harmonia w wszelkich arkadach i arkusach wydawać się będzie, przez co i światło w cerkwi obfite ukaże się.

Item potrzeba większą nawę zwęzić do tej szerokości, jak dziś prezbiteria, skąd poboczne kaplice będą przestronniejsze, ponieważ uwykła miara jak jest szerokość tak dwa razy wysokość w zwykłych arkusach i arkadach zachowuje się tudzież i pryncypalnie sklepienia, skąd pociąga według założonych murów i szerokość onych światła samego, aby powiększona wysokość nad dzisiejszą miarę w abrysie na łokci dwanaście i ćwierć a tak okaże się wspaniałość cerkwi i światła.

3-tio. W środku pod kopułą, które są kolumny odrysowane, nie będą mieli konnexus do struktury, które można odstąpić, ponieważ te cztery miejsca przy filarach potrzebne są w pierwszym rogu a cornu Ewangelii, miejsce ambony, po lewej ręce na tron dla biskupa celebrującego, nad którym tronem do podobnej struktury górą ambony będzie przyzwoite łoże fundatorskie ex opposito miejsc, miejsca przyzwoite na mauzolea fundatorskie.

4-to. Gzems w całej cerkwi, podobnie jak pod kopułą, powinien być dany, którym okna wysokości łokci cztery i ćwierć, szerokości pół trzecia łokcia, glify w środek, a tak wyniknie światło obfite i dobra harmonia w strukturze zachowana będzie.

5-to. W kopule okna, żeby nie były w angułach środkowych, ale rogowych, przez co większe światło będzie, gdyż wypadną w koszach, które dwa razy większe będą, jak dziś wyrażone, tylchże wysokość łokci cztery i ćwierć, szerokość łokci dwa calów dziewięć. W samym

sklepieniu tejże kopuły, chcąc mieć światło, potrzeba dać cztery okien owalnych w anułach środkowych, które szerokości mieć będą łokci dwa a wysokości półtrzecia, muru pod kopułą w grubości ćwiercią powiększyć trzeba.

Na gzymsie wielkim w kopule balkon żelazny potrzebny jest.

6-to. Arkusy do pobocznych kaplic potrzeba, żeby miały szerokości światła łokci sześć, w których podług dzisiejszego gustu, aby żadnych pilastrów nie było, bo w arkadach źle by wypadało i w tychże kaplicach pobocznych mogą być sklepienia owalne jak w Horodence i po innych nowych strukturach.

7-mo. Kollonada przed wielkimi drzwiami przy samej facjacie potrzebna by była, na których kolumnach statuy kamienne patriarchów śś. a na zakończeniu facjaty przez dwóch aniołów na wezłówniu berło i koronę trzymających w środku facjaty symbolum titulis ecclesiae, z kollonady frontispicium jak będzie dane w tym miejscu przyzwoicie herb fundatorski umieścić, pod którym rok ze złotych liter.

To wszystko podług tego opisanja, jeżeli będzie wola JW. Fundatora i konwentu akceptowana, ukaże się w jednych punktach fundamentalność, w drugich punktach przyzwoitość struktury podług reguł, w trzecich punktach magnifiki i ozdoby całej struktury nowo murującej się, bez czego byłoby jak ciało bez duszy, co do woli i decyzji zostawuje się.

Piotr Polejowski, arch. JKM. Polski.

#### Addyament Projektu

1-mo. Próżne zapędzenie się w pierwszym projekcie abrysu na zajazd przed wielkie drzwi, ponieważ to wielkie niepodobienstwo i sumpt niemały, bo prędzej by za te kwote kościół cały wymurowany był i nic pewnego i nietrwałego nie byłoby.

2-do. W drugim projekcie abrysu dystancji jest od facjaty na łokci czterdzieści ośm, którego mur od dołu prowadzić potrzeba najmniej łokci wysokości dwadzieścia i sześć, toć już kilku łokciami wyższe od murów cerkiewnych. Zaczynam te spatium ani zasklepić, albowi też góry innej zwieść i do równości zasypać, od którego powtórnego projektu można umenażować na czterdzieści i sześć tysięcy.

3. Ale podług mego partykularnego zdania, żeby tylo dać od drzwi wielkich szerokości na łokci czternaście z murem i to za facjatą bez żadnego cyrkla, a jak w abrysie wyrażone są wieże przy facjacie, bez których by się obejszło i wcaleby dobrze harmonie w strukturze i kopule psuły, żeby całe opus cerkwi nie było zamknięte, zdawałoby mi się, aby narożne dzisiejsze wieże złamać, w której zegar i skrócić tego pawilonu w tym miejscu wieże dwie po bokach dać, tymże miejscem, któreby się ujęło, skrócić z dziedzińca dzisiejszego zajazd i przystęp wygodny i dość by obszerny był przed drzwiami wielkimi. Podobnie na drugiej stronie, gdyby się ujęło i skróciło tegoż pawilonu, znacznejby się ekspesy ujęło, jak dziś potrzeba wyciąga murować a w wielkiej głębinie.

Więc gdyby tylo obszerności było na czternaście łokci przed wielkimi drzwiami dałyby się filary grube, które arkadami wiązane, od których arkady przypierałyby do nowych fundamentów i wspor by dawały należyty, zasklepienoby to było wszystko kamieniami, zankrowawszy należyte, w którym miejscu pod tym sklepieniem najprzyzwoiciej miejscu temu byłoby tam eremitorium, w którym skały różne i różnych eremitów zakony tam mieszczone by były, co tak dla zakonu, jako i pospółstwa byłoby do rozpamiętywania przyzwoite oraz i chłodnikiem, ile że od południa z ogrodu powracając, które eremitowie [?] prezentowałoby się pięknie z odległego miejsca i tworzyłoby właśnie kollonadę i fundamentalność w facjacie, którego projekt do woli się [?] Anno ut supra

Piotr Polejowski Arch. mpp.

VIII Kontrakt z ludwisarzami [Bazyliem Klimczukiem, obywatelem brodzkim i Janem Bobowskim na wykonanie okucia, osady i serca do dzwonu dla cerkwi Poczajowskiej za wynagrodzeniem po Zł. 3 od kamienia, z daty 8 lipca 1774 r.]  
fasc. nr 287, s. 242.

IX Kontrakt z J. M. Panem Kulczyckim architektem na dozór fabryki Poczajowskiej die 5 Maji rs 1775 Ano spisany.

Między Wiell. Monasterem Poczajowskim Zakonu Ś. Bazylego Wielkiego Prowincji protekcji Najśś. Marii Panny, z jednej, a Urodzonym J. P. Franciszkiem Ksawerym Kulczyckim Architektem Uprzywilejowanym J. K. M. Ci Lwowskim z drugiej strony, stanął pewny i niwczym nieodmienny kontrakt, w ten niżej opisany sposób, i oto: iż Wiell. Monaster Poczajowski na chwałę Boską i honor Matki Jego Najśś. Najczudowniejszej, żądając fabryki domu Bożego i dokończenia klasztoru mieć w Poczajowie bezpieczną, gruntowną, mocną, wygodną i ozdobną. używa do dyspozycji teje fabryki swojej za zezwoleniem i samego J. W. Fundatora Dobrodz. wyż wzmiankowanego J. P. Kulczyckiego architekta. Którym to kontraktem niniejszym Urodz. J. P. Kulczycki obliguje się zaraz w początkach cały abrys wydać ze wszystkim i z profilem, czyli refektą, aby zawsze był konserwowany na miejscu fabryki: w tymże abrysie obliguje się wyznaczyć miejsce na nowicjat wygodny, miejsce aptyki, dla którejby wchód dla świeckich był z dziedzińca nie przeszkadzający klauzurze zakonnej. Miejsce kaplicy zimowej mieszczącej chór zakorny, ołtarzów trzy i świeckich słuchających nabożeństwa ludzi, dla których podobnie, aby wchód był z dziedzińca, nie przeszkadzający klauzurze zakonnej, miejsce infirmarii, przynajmniej na osób pięć. Miejsce biblioteki bezpieczne uchowaj Boże ognie i wilgoci, i widoczne do czytania. Miejsce furty z forasterium i izbą gościnną. Miejsce na dzwony i zegar. Miejsce na rezydencją generalską lub prowincjałską. Przychód do cerkwie wielkiej aby był wygodny i nie bardzo z wielkim kosztem. Mur cylkularny, aby niejako klasztor ubezpieczał. Tymże kontraktem obliguje się J. P. Architekt podług zdania swego ustanowić murmajstra przy teje fabryce doskonałego i niezawodnego, któremu by zawsze sam czynił dyspozycje i odwiedzał też fabrykę swoim ekwipażem tyle razy, ile potrzeba ukaże dla informacji i rozporządzenia majstrowi. Wielebny zaś Monaster Poczajowski tymże kontraktem niniejszym obliguje się corocznie temuż J. P. Architektowi rzetelnie wypłacać aż do skończenia fabryki po Złotyeh Polskich tysiąc sześćset, za każdym razem zjeżdżającemu tu samemu J. M. Ci wygodę z końmi i ludźmi należytą czynić, murmajstrowi tygodniową podług umowy z osobna płacić. Warują sobie wzajemnie strony obydwie w niedotrzymaniu tego kontraktu, a stąd szkód wynikających odpowiedzenie etiam w sądzie wszelakim przyzwoitym i nagrodę wzajem onych. Który to kontrakt, na obie ręce spisawszy, dla większego waloru rękami własnymi podpisują.

Działo się w Poczajowie dnia piątego maja rs 1775 Ano. Przydaje się klauzula wypłacenia wyzspecyfikowanej kwoty ratami dwoma na wiosnę przy początku fabryki i w jesieni.

F. Ksawery Kulczycki Arch. J. K. M. C. L. S.

fasc. nr 287, s. 249.

X Kontrakt z Mikołajem Czernieckim cieślą złoczowskim w roku 1780 [dnia 8 maja, w sprawie nowych dachów na cerkwi Poczajowskiej]. fasc. nr 287, s. 305.

XI Kontrakt z Szczepańskim murmajstrem fabryki Poczajowskiej 1781-go.

Roku 1781 dnia 17 stycznia między Wielebnym Klasztorem Poczajowskim przez Przewielebnego w Bogu Ks. Hieronima Kaletyńskiego Exkonsultora Prowincji Superiora Poczajowskiego z jednej, a uczciwym Maciejem Szczepańskim, obywatelem lwowskim konsztu mularskiego majstrem takowy czyni się kontrakt i opisanie: iż Klasztor Poczajowski do dal-

szego ciągnięcia fabryki będąc potrzebny mularza majstra, zgodził wyż wzmiankowanego Macieja, aby następnie dozorem i robotą Poczajowskiej Cerkwi powiększał fabrykę, naznaczywszy onemu za jego pracę i wikt pieniężnej kwoty na tydzień Żł. Poll. dwadzieścia i pięć i trynkalu gorzałki na dzień kieliszków dwa i konsolacji miodu kubek pod ten czas, gdy w refektarzu klasztoru bywa konsolacja. Tenże majster obowiązał się tym kontraktem. Oprócz tego temuż Maciejowi majstrowi miasto ordynarii rocznej klasztor tutejszy obiecuje dać na rok żyta kor. trzy, pszenicy kor. dwa, jagieł kor. jeden, krup hreczanych kor. dwa, grochu kor. dwa i słoniny półci dwa, jakie się znajdują na folwarku Kontowskim. Za którą płacę wyż mianowany Maciej i sam szczerze robić i sumiennie podręcznych sobie mularzów doglądać i o każdym mularzu, który jakowej wart płacy bezgrzeszne zdanie dać ma i powinien będzie. Który to kontrakt tak uczciwy Maciej, warując sobie przywiezienie i odwiezienie siebie do Lwowa podwodą klasztoru, jako też Klasztor Poczajowski strzymać we wszystkim obowiązuje się, moc tego opisania podpisem rąk własnych na w zamian utwierdzając w Poczajowie.

Jako nie umiejący pisać podpisując się znak krzyża Maciej Szczepański.

Zadatku wziętem Żł 54.

fasc. nr 287, s. 509.

## XII Opisanie upadłego filara w nowej cerkwi 26 sierpnia 1786 r.

Extractum ex Actis Monasterii Poczajoviensis O. S. B. M. 1781 Anni z rana na godzinie dziesiątej, gdy więcej nad dwiestu robotników, mimo zwyczaju, osobliwszym (Boskim) przyczyną Matki Boskiej w tutejszym obrazie Nacudotworniejszej, zrządzeniem, na obiadowanie, a podróżni wizytujący moszczy nitliune Sługi Bożego Jowa Żelizy i monachi zamykający Pieczarę i Stopkę, o włos tylko za mury nowej cerkwi wyszli, z nagła jeden z szrodkowych filar, w którym był otwarty, niesklepiony, strabami nadzieżdżany a potem szerzej wewnątrz odłamywany wchód do publicznej, wysoko od ziemi podniesionej ambony, z tak wielką ruiną upadł, iż podniesioną już na boku 5 kopułę za sobą pociągnął, ankry grube żelazne połamał, kaplic poblížszych sklepienia powalił. Dla rozpoznania tak ogromnego obalenia przyczyny, w prędcie sproszono sześciu architektów, którzy po uprzątnieniu rumów, zwiedziwszy i próbę wzięwszy fundamentu filara, tyle konkludowali — i na to się podpisali, wszelkie nadal ostrzegłszy bezpieczeństwo: iż filar w wchodzie na ambonę, przez niesklepienie w arkadę, a potem przez rozszerzenie, osłabiony i do upadku przymuszony. Datt. z Poczajowa die 26 sierpnia 1786 tego roku P.

fasc. nr 8/711, s. 18.

## XIII Kontrakt z Marcinem Lisowskim strycharzem [w dniu 21 grudnia] roku 1776 [w sprawie dostawy cegły].

fasc. nr 287, s. 259.

## XIV [Kontrakt między monasterem Poczajowskim a Maciejem Szczepanowskim majstrem murarskim w sprawie fabryki cerkwi Poczajowskiej, 24 kwietnia 1783 r.]

Między W. Monasterem Poczajowskim Z. S. B. W. z jednej, a Uczciwym Maciejem Szczepanowskim obywatelem lwowskim konsztu mularskiego majstrem z drugiej strony stanął kontrakt w ten niżej opisany sposób i w niczym nieodmienny oto. Iż Monaster Poczajowski do utrzymania fabryki w regularnym ciągnięciu murów cerkwi i klasztornych ponawia teraz dawny kontrakt temuż Panu Maciejowi Szczepanowskiemu murmajstrowi na rok terażniejszy 1783-ci, obowiązując go przez ugodę tym kontraktem, żeby nieodstępnie od zaczęcia fabryki z wiosny do samego jej zamknięcia w jesieni przez swój dozór doświadczony z szczerą pilnością i rozporządzenie swoje majstrowskie, powiększał mury do zakończenia cerkwi z gallerią, a to nie inaczej by powiększał, tylko podług abrysu P-na architekta i dyspozycji zawsze wydanych sobie in scripto, aprobowanych zaś od zwierzchności S-o Zakonu, lub miejscowej: przeto naznacza się temuż Panu murmajstrowi Maciejowi za pracę i pilność pieniężnej kwoty za każdy tydzień (nie ekscypując świąt) Żłotyh Polskich dwadzieścia pięć, dico nro Żł. Pl. 25.

Oprócz zaś tej placy za porcją zakonną stołową na wikt jego własny naznacza się z łolwarku Kontowskiego na ordynarię żyta korcy trzy, pszenicy korcy dwa, jagiel kor. jeden, krup hreczanych kor. dwa, grochu korcy dwa, i słoniny połci dwa, a wódki przed śniadaniem i kollacją aquawitej po kieliszku, i miodu kiedykolwiek dla Ojców konsolacja będzie dawana, a zatym dla lepszej wiary i wagi ten kontrakt z podpisem od zwierzchności zakonnej i miejscowej teraz odsyła mu się do Lwowa umyślnie. Datt w Monasterze Poczajowskim die 24 Aprilis 1785 A-o Maciej Szczepański nie umiejący pisać znak krzyża kładę † fasc. nr 287, s. 555.

- XV Kontrakt z Józefem Nawrockim majstrem wapniarzem na stronę monasteru Poczajowskiego die 26 Maji 1783-tio podpisany [w sprawie dostawy wypalonego wapna do budowy cerkwi Poczajowskiej] fasc. nr 287, s. 556.
- XVI Kontrakt z Mikołajem Czernieckim [ze Złoczowa] cieślą i majstrem na wybudowanie wież facjатовych spisany die 17 Aug[usti] rs. 1782 do Anno [i rozliczenie za czas od 22 kwietnia do 24 września 1785 r.] fasc. nr 287, s. 526 i 527.
- XVII Kontrakt Szmojła [Judkowicza, obywatela białozoreckiego] złotnika na złożenie gałek facjатовych do dwóch wież die 9 Aug[usti] rs [17]85 A-o uczyniony. fasc. nr 287, s. 557.
- XVIII [Kontrakt między monasterem Poczajowskim a Majerkiem Lejbowiczem rudnikiem stanisławowskim w sprawie wykonania „ankier”, w dniu 10 października 1783]. fasc. nr 287, s. 540.
- XIX Kontrakt Pawła Złotnickiego majstra ciesielskiego [obywatela krzemienieckiego w sprawie wybudowania kopuły z latarnią do cerkwi nowej] die 19 7bris 1784 A-o spisany fasc. nr 287, s. 555.
- XX Kontrakt Szmojła [Judkowicza] złotnika [w sprawie pozłocenia gałki z pułkami i prętami] die 25 7bris 1784 A-o pisany fasc. nr 8/711, s. 557.
- XXI Kontrakt na posadzkę [kóp sto „z Gór Zaścinockich” z Franciszkiem Sawicim posesorem klucza trembowelskiego] podpisany w dniu 17 lipca 1789 r. fasc. nr 287, s. 588.
- XXII Kontrakt J. Pana Poliowskiego architektky Fabryki Klasztornej uczyniony i dany na rok 1790 a die 26 Aprilis rs.

Między Włbnym Klasztorem Poczajowskim ZSBW-o z jednej a Jmć Panem Maciejem Poliowskim architektem z drugiej strony stanął kontrakt, w ten niżej podpisany i w ni czym nie odmienny sposób a to: iż pomieniony Jmć Pan Architekt podjąwszy się nieodstepnym obowiązkiem dozór mieć nad fabryką klasztorną i należycie jej mury wyprowadzać za pensję naznaczoną sobie złotych trzysta nro Zł. Poll. 300 i ordynarię niżej wymienioną z osobna na rok cały, zapewnia klasztor o pilności i przyłożeniu swego starania w dodawaniu swej doskonałej architektowskiej rady i dozoru, żeby ta fabryka bez żadnej krytyki od ludzi w tej mierze doskonałych jako najlepiej kończyć się nie przestawała. Przeto pomieniony Jmć Pan Architekt doprasza się klasztoru zwierzchności, żeby jego projektu do uwagi przełożonemu klasztoru podane, względem wyprowadzenia jakich murów, przyjęte były, też aprobowane a potem na każdą robotę abrys po projekcie aby wydał, który podpisany ręką zwierzchności klasztoru dzieło rozpocznie: a to dlatego, że upewnia Jmć Pan Architekt, jako przyłoży pilności starania i dozoru jako najgruntowniej mury prowadzić bezpieczne a bez wielkiego kosztu z zachowaniem jednak wszelkiej proporcji

w każdym murach. Nadto Jmć Pan Architekt obliguje się swoją wszelką pokazać pilność i dozór, latem dojrzeć fabryki bez oddalenia się, chyba za pozwoleniem zwierzchności klasztornej a zimą wydać miary jak wiele kamienia robić się ma, a nie nadto, przez co by klasztor szkodę ponieść mógł, przez zwalenie się onych, ale ile do okryszlonego abrysu potrzeba wyciąga i uwiadomić, jakich materiałów przysposabiać należy na lato przyszłe. A teraz jaka ma być ordynaria roczna z pieniężną pensją wydawaną kwartałami wyraża się tym tonem

pensji pieniężnej na rok	Zł. Poll.	300
żyta	kor.	9
pszenicy	kor.	5
hreczki	kor.	4
jęczmienia	kor.	4
owsa	kor.	5
krup hreczanych	kor.	1
jagieł	ćwier.	2
grochu	kor.	1
piwa na dzień, gdy będzie w klasztorze	gr.	1
miodu na tydzień	gr.	1
maku	gr.	4
masła	gr. 5 lub Zł 9	
syra	pół dziszki lub Zł 4 gr 15	
wieprza karmnego	lub Zł 52	
soli	beczki pół lub Zł 4	
drew	fur	30

A za tym dla lepszej pewności obydwóch stron, gdyby która której nie niepodobała się dla gruntownej jakiej przyczyny, wolno będzie po skończonym roku tego kontraktu odstąpić, który teraz dla zachowania i dotrzymania sobie wszystkich wyż wyrażonych obowiązków na dwie ręce podpisują.

Działo się w Klasztorze Poczajowskim dnia 26 kwietnia podług starego kalendarza 1790 r.

W obowiązkach wyż wyrażonych obowiązując się dopełnić satysfakcji JP. Polejowskiemu podpisuję datt die 24 7bris rs. 1790 Ao

Ks. Ambroży Hnatowicz ZSBW.  
Prowincji Poll. Konsult. Sup.  
Maciej Polejowski mp.

Daję zaświadczenie jako za te wszystkie lata wyż wyrażone zupełnie jestem zaspokojony, co stwierdzam podpisem mojej ręki 1794 die 11 9bris Maciej Polejowski mp.

fasc. nr 287, s. 395.

### XXIII Kontrakt [między monasterem Poczajowskim a Abrahamem Steinmetzem w sprawie wykonania kamiennych wazonów i latarni dla cerkwi Poczajowskiej, dnia 5 maja 1821 r.]

Niżej na podpisie wyrażony w moc tego kontraktu obowiązuje się dla Klasztoru Poczajowskiego wyrobić z kamienia wazonów sztuk, ile potrzeba będzie wysokości na łokieć jeden trzy ćwierci i pół i latarni kamiennych sztuk także, ile potrzeba będzie wysokości łokieć jeden i pół. Za wyrobienie tych wazonów i latarni z wypolerowaniem należytem i osadzeniem na miejscach dobrze za dobrowolną umową z JMX Superiorem Klasztoru przyjmuję od sztuki wazonu rubli sreb. cztery, a od latarni podług próby już danej od sztuki jednej rubli srebrnych pięć. Ten kontrakt dla pewności, rzetelności mojej własną ręką podpisuję dnia 5 Maja 1821 r.

Starozakonny Abram Steinmetz Sztuka

[podpis hebrajski]

[Rachunki od dnia 5 maja 1821 do 15 września t. r. na sumę 63 rb.]

fasc. nr 287, s. 450.

- XXIV [Kontrakt między monasterem Poczajowskim a Teodorem Jarońskim w sprawie odlewu 56 sztuk kapiteli „Joanicznych, zamieszczających w sobie baranią głowę“, wypolerowania ich i osadzenia, podpisany 3 grudnia 1821 r.]  
fasc. nr 287, s. 456.
- XXV [Kontrakt między monasterem Poczajowskim a Herszkiem Zbarazkim mieszkańcem wiszniowieckim i Elem Eynochowiczem z Taraża w sprawie przetopienia blachy miedzianej, podpisany 17 stycznia 1821 r.]  
fasc. nr 287, s. 456.
- XXVI [Kontrakt z Janem Lachowieckim architektem na wytynkowanie, wybielenie i naprawy w kaplicy złączonej z kaplicą pogrzebową i kaplicą przy samym ogrodzie będącą — bez daty]  
fasc. nr 287, s. 460.
- XXVII [Kontrakt z Janem Lubowieckim architektem na wymurowanie „skarpy“ dla umocnienia i zabezpieczenia murów, podpisany 16 września 1822 r.]  
fasc. nr 287, s. 461.
- XXVIII [Kontrakt z Abrachamkiem Stejnmetzem [sic!] „sztukaterem“ w sprawie wykonania „z góry Wiszniowieckiej fastrabunków kamiennych z gzymso-  
waniem do okien sztuk pięćdziesiąt“ oraz gzymśów kamiennych 190, podpisany 20 stycznia 1822 i 20 kwietnia 1822 r.]  
fasc. nr 287, s. 462 i 465.
- XXIX Regestr Abrahamka Stanimecera [sic!] ukończony roboty [wraz z pokwitowaniem wynagrodzenia] do dnia 3 November 1822.
- | Roboty do dnia 3-go Nowember 1822                          | rubli | kopie. |
|--|-------|--------|
| 3. Sztuk wazonów kamiennych sztuka rub. 4 . . . . .        | 12.   |        |
| 2. Roswele do bramy z osobami a rub. 7 . . . . .           | 14.   |        |
| 2. Kapitele do bramy . . . . . a rub. 3 . . . . .          | 6.    |        |
| 2. Klos do bramy wyrobiony z głową starca . . . . .        | 4.    |        |
| 10. Łokci kamieny odsady od łokcia po 20 kop. . . . .      | 2.    |        |
| 18. Sztuk galerii kamieny sztuka rubel i kop. 50 . . . . . | 27.   |        |
| Całkowita suma ukończony roboty                            | Rubli | 65.    |
- Podług tego obrachunku wypłacić z kasy Starozakonnemu Abramkowi Sztukaterowi rubli sr. Sześćdziesiąt pięć  
ks. S. Dzierzanowski Superior
- [na odwrocie:] die 3 9br. 1822 za zrobienie i osadzenie latarni kamiennych sztuk 19 odebrałem z kasy rubli srebr. sto trzydzieści trzy oraz za wyspecyfikowaną robotę na przewrocie karty rubli srebr. 65 jako odebrałem na to własną ręką podpisuję się  
[podpis hebrajski] fasc. nr 287, s. 466.
- XXX [Kontrakt między monasterem Poczajowskim a Stanisławem Huleskim kotlarzem w sprawie naprawy dachu na cerkwi i kaplicy oraz przeróbek rynien, gzymśów itp., podpisany 20 czerwca 1822 r.]  
fasc. nr 287, s. 467.
- XXXI [Kontrakt z Aronem Josiowiczem Goltsanem z Cudnowa w sprawie dostawy 1.370 sztuk „tafel szkła“, podpisany 15 lutego 1824 r.]  
fasc. nr 287, s. 495.
- XXXII [Kontrakt: „Moszko Szymsynowicz Wiernik od Hamerno [sic!] Tarazskiej w imieniu Srula Rabinowicza czyniący bierze z klasztoru Poczajowskiego miedzie węgierskiej dobrej bruchtu ok tysiąc czterdzieście dwa i funt jeden“, na pokrycie dachów, podpisany 25 lutego 1829 r.]  
fasc. nr 287, s. 512.



## MISCELLANEA

### DO GENEZY OBRAZU „ZAŚNIĘCIA N. P. MARII“ W KOŚCIELE ŚW. WOJCIECHA W KIELCACH

W studiach moich dotyczących dziejów okulistyki, w szczególności historii okularów zwróciłem uwagę między innymi na obraz przedstawiający Zaśnięcie N. P. Marii w kościele św. Wojciecha w Kielcach. Na pierwszym planie tego obrazu, malowanego w Krakowie prawdopodobnie po r. 1507<sup>1</sup>, widzimy jednego z apostołów, jak klęcząc czyta z księgi i posługuje się przy tym okularami, które trzyma w prawej ręce, blisko książki.

Bliższe studium obrazu tego doprowadziło mnie do stwierdzenia, że autor jego, który sygnował go monogramem M L, a pod którym kryje się Michał Lenc z Kitzingen, komponując go oparł się na sztychu Marcina Schongauera<sup>2</sup> L. 16, przedstawiającym również Zaśnięcie Matki Boskiej, chociaż samą kompozycję sceny tej powtórzył odwrotnie jak wymieniony pierwowzór graficzny.

Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego ani wy-

kompozycji Lenca z Kitzingen. Ze sztych ten był w Polsce znany i w ten sposób zużytkowany, świadczy

<sup>1</sup> F. Kopera, *Malarstwo polskie, cz. II*, Kraków 1926, s. 95, fig. 107.

<sup>2</sup> M. Lehrs, *Geschichte u. krit. Katalog d. deutschen, niederländ. u. franz. Kupferstichs im XV Jahrhundert*, V Textbd, Wien 1925, s. 110.

<sup>3</sup> W. Terlecki, *Ze studiów nad miniaturą polską XVI w.* (Sprawozdania Twa. Nauk. we Lwowie, 1950, s. 19). — Tenże, *Miniatury graduatu Jana Olbrachta i ich źródła artystyczne* (tamże, 1926, s. 5).

<sup>4</sup> M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku* (Odbitka ze sprawozdań Twa. Nauk. Warsz.), Warszawa 1935.



1. Michał Lenc z Kitzingen. Zaśnięcie N. P. M. Kielce, kościół św. Wojciecha

jątkowego. Fakt, że malarze średniowieczni opierali się często na wzorach graficznych, jest powszechnie znany a odnośnie do za-  
bytków polskich na zagadnienie to wiele światła rzuciły badania M. Sokołowskiego, Szcz. Dettloffa, W. Terleckiego<sup>3</sup> i najobszerniejsze z nich, M. Walickiego<sup>4</sup>. Nie uwzględniły one wprawdzie naszego obrazu, co nie upoważniałoby może do poruszania tej sprawy na tym miejscu, gdyby nie pewien szczególnie problem, który z tym się łączy. Miedzioryt Schongauera powstał przed r. 1481 i mógłby zasadniczo służyć jako pierwowzór

zasadniczo służyć jako pierwowzór



2. Marcin Schongauer, Zaśnięcie N. P. M. L. 16.

O pierwowzorze sztychu Schongauera nie wiemy, mamy więc prawo uważać go za jego oryginalną kompozycję. Znana jest natomiast dostatecznie wielka popularność jego utworów graficznych, która znalazła wyraz w rozpowszechnianiu nie tylko oryginalnych odbitek, ale i rozlicznych ich kopij. Interesująca nas tu kompozycja była w końcu XV i w XVI w. sześciokrotnie kopiowana, bądź wiernie, bądź też odwrotnie. Z tych ostatnich kopii wchodzi pod uwagę dwie starsze a mianowicie monogramisty (L. 16 b) i druga Israhela van Meckenem (L. 16 c)<sup>2</sup>. Otóż każda z tych kopii w przeciwieństwie do oryginału w szczegółach nie odpowiada naszemu obrazowi. U Meckenema zupełnie inaczej ujęta jest postać św. Piotra, który w prawej ręce trzyma pochyłe kropidło na dłuższym trzonku, lewą zaś wspiera się o łożo. U kopisty głowa św. Jana z długimi lokami potraktowana jest nieco odmiennie, poza tym

Jest to dzieło nieznanego autora, który je sygnował literą L. i listkiem koni czyny<sup>1</sup>. Okoliczność, że autor obrazu poznańskiego pierwowzór swój skopiował dość swobodnie, zatrzymując zeń właściwie tylko główny schemat kompozycyjny, nie posiada znaczenia decydującego. Ważną rzeczą jest zasadnicza zgodność obu tych dzieł, która zagadnienie samo dla siebie rozstrzyga.

Inaczej przedstawia się ta sprawa w naszym wypadku. Przy zastanawiającej bowiem zgodności elementów, ich wzajemnego ustosunkowania i dosłownego niemal kopiowania podrzędnych nawet szczegółów, uderza w obrazie odwrócenie całego schematu kompozycyjnego. I znowu zjawisko w badaniach nad wzajemnym stosunkiem malarstwa i grafiki zupełnie normalne urasta tu do rozmiarów pewnego zagadnienia.

Trudno sobie wyobrazić, by malarz, mając przed sobą sztych kopiował go przeciwnie. Tylko, rytownik, mając przed sobą obraz i rytując na płycie miedzianej, mógł z wiernego przerysu otrzymać odwrotnie przedstawioną kompozycję w odbitce na papierze. Trudno też przypuścić, by Schongauer zarówno jak i Lenc mieli przed sobą inny jeszcze dawniejszy wzór w obrazie, który obaj powtórzyli, jeden ryłcem a drugi pędzlem, Lenc kopiując go wprost, Schongauer zaś osiągnął w odbitce na papierze sztych z odwróconą kompozycją.

<sup>1</sup> Sz. Dettloff, „Śmierć Matki Boskiej“ w Galerii Tow. Przyj. Nauk (Zapiski Muzealne z. IV—V, 1920, s. 22 m.), N. Pajzderski, Poznań, Kraków 1922, s. 55. — Walicki, op. cit., s. 8.

<sup>2</sup> Lehms, op. cit., V, s. 110—111.

świecznik na pierwszym planie wysunięty jest silniej ku przodowi. Powyższe drobne odchylenia tej kopii w stosunku do obrazu nie przekreślają wprawdzie możliwości wzorowania się na niej bezpośrednio, zastanawia jednak, że Lenc w swym dziele trzyma się oryginału niewolniczo, nawet w tak nieznających motywach jak okulary w ręku jednej z osób pierwszoplanowych, związanie w węzeł draperii nad łożem, gestykulacja rąk itp. Ta zgodność, czy raczej niewolnicze naśladownictwo szczegółów, nie wyklucza odchyień i pewnych licencji malarskich. Występują one w takich motywach, jak: rezygnacja z tła perspektywicznego na rzecz neutralnego tła złotego z wyciskany wzorem, nimb nad głową Marii, wysunięcie w górę głowy jednego z apostołów po stronie prawej, co pociągnęło za sobą konieczność wydłużenia rękoności krzyża, odmienny kształt świecznika na pierwszym planie i spoczywająca na nim książka a wreszcie postać fundatora, biskupa Konarskiego i jego tarcza herbowa, aby już pominąć drobne szczegóły; uwagi te nie dotyczą również ani poziomu artystycznego obu dzieł, ani ich strony formalnej, zwłaszcza, że konserwacja obrazu pozostawia dużo do życzenia.

Pozostaje jednak zasadnicza kwestia: czy Lenc z Kitzingen — abstrahując od ewentualności zużycowania reprodukcji monogramisty (L. 16 b) — nie posiadał jakiejś innej, dotychczas w literaturze nieznannej kopii miedziorytu Schongauera, względnie, czy nie rozporządzał jakąś mechanicznie powstałą pauzą, otrzymaną bądź to przez przełożenie świeżej odbitki oryginału czystym papierem, na którym druk się odbił, bądź też przez zbyt silne pauzowanie oryginału, które dało pełny obraz na odwrotnej jego stronie.

Adam Bednarski

#### ZUSAMMENFASSUNG

##### Zur Genese des Bildes „Tod der Maria“ in Skt. Adalbertskirche in Kielce

Meine Studien zur Geschichte der Brillen lenkten meine Aufmerksamkeit auf das Bild „Tod der Maria“ in der Kirche Skt. Adalbert in Kielce. Das Bild, ein Werk des Lenz von Kitzingen nach dem Jahre 1507 in Krakau entstanden, wurde zweifellos nach dem Stiche von Martin Schongauer (L. 16) gemalt, mit einigen kleinen sonst üblichen Abweichungen von dem Vorbild. Die Tatsache an und für sich möchte keine besondere Beachtung verdienen, wenn nicht die Komposition des Stiches im Bilde gegenseitig wiedergegeben wäre. Da das Vorbild des Stiches Schongauers nicht bekannt ist, muss der Stich selbst als Originalkomposition gelten. Von den uns bekannten, sonst sehr zahlreichen Kopien nach Schongauer, besonders aber die beiden älteren, gegenseitigen, die des Monogramisten (L. 16 b), die zweite Israels von Meckenem (L. 16 c) entsprechen aber in den Einzelheiten unserem Bilde nicht.

Der Maler Lenz musste also für sein Kompositionsschema — abgesehen von einer zufälligen Ähnlichkeit mit L. b. — eine andere, uns bisher nicht bekannte Kopie des Stiches Schongauers vor Augen haben, oder auch sich einer mechanisch entstandenen Pause bedient haben.

## DO ŹRÓDEŁ NATCHNIEŃ LWOWSKIEJ PLASTYKI ROKOKOWEJ

Korzystanie z motywów obcych, chwytanie ich tam, gdzie one nęciły oko artysty, wywierając nań silniejsze wrażenie, nie przynosiło nigdy ujmy jego imieniu. Nie było mu to brane za złe zwłaszcza w ubiegłych wiekach, a i w naszych dzisiejszych poglądach na oryginalność dzieł sztuki nie odgrywa roli decydującej zapożyczanie motywów, lub schematów całych z zewnątrz. Samoistne przetworzenie motywu choćby nie oryginalnego każe zapomnieć o źródłach, z których go zaczerpnął artysta.

Lecz dla historyka sztuki ważne jest stwierdzenie tych źródeł. Mówi ono bowiem o wzorach i wpływach, jakie działały na artystę, mówi o tym, skąd czerpał natchnienie i jakie dzieła, choć obcej ręki, przemawiały najbardziej do jego wyobraźni. Mówi też nieraz o genezie poszczególnych kierunków w sztuce i ich linii rozwojowej.

W sprawach dotyczących wpływów bezpośrednich i pośrednich oraz źródeł natchnień artystycznych należy wprowadzić pewne rozróżnienia. Nie ma nic wspólnego z artystyczną stroną dzieła i nie może



1. Pinzel. Figura apostoła. Monasterzyska, kościół parafialny

być brane za kryterium jego oryginalności stwierdzenie samo przez się interesujące i ważne — jakim jest odszukanie przez A. Boch naka<sup>1</sup> miedziorytniczych wzorów cyklu 18 rzeźb figuralnych pod kopułą kościoła dominikanów we Lwowie, w dziele Bonanniego<sup>2</sup>. Artysta korzystał z nich tylko o tyle, o ile szło o kostium i o akcesoria, charakteryzujące przynależność danej postaci do któregoś z licznych niegdyś zakonów, rządzących się regułą św. Augustyna. Nie wziął z tych miedziorytów charakterystyki stworzonych przez siebie figur na wskroś oryginalnych i samoistnie pojętych.

Natomiast stwierdzone analogie między rzeźbami figuralnymi kościołów krakowskich Baltazara Fontany<sup>3</sup> i jego szkoły a dziełami plastyki lwowskich rzeźbiarzy czasów rokoka bliżej określają zakres wpływów artystycznych. Powtarzanie we Lwowie pewnych typów postaci, jak np. M. Boskiej, czy apostołów, mówi o wyraźnych wpływach samych dzieł sztuki i o tradycjach warsztatu Fontany, utrzymujących się prawdopodobnie wśród uczniów i naśladowców jego stylu.

Prócz takich wzorów zarejestrować należy inne jeszcze źródło natchnień lwowskich plastyków czasów rokoka. Była nim plastyka zastosowana w porcelanie saskiej, której produkcja roz-

<sup>1</sup> A. Boch nak. Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka. Kraków 1951. s. 5—15. 151 nn.

<sup>2</sup> P. Bon anni. *Ordinum religiosorum in Ecclesia militanti catalogus, eorumque indumenta in iconibus expressa* itd.. Roma 1706. — Tenże. *Ordinum equestrium et militarium catalogus in iconibus expressus*. 1722.

<sup>3</sup> J. Pa g a c z e w s k i. Baltazar Fontana w Krakowie (Rocznik Krakowski XI. 1909).

chodziła się szeroko w świecie. Drobnie dzieła rzeźby figuralnej, nadające się raczej do ozdoby gabinetów i buduarów, umieszczane na kominach i etażerach we wnętrzach mieszkań, miały stać się niekiedy źródłem natchnienia w tworzeniu posągów o znacznych rozmiarach, o monumentalnym zakroju, stawianych na ołtarzach kościołów.

Do takich należy jedna z figur apostołów, które znajdujemy w bocznym ołtarzu kościoła w Monasterzyskach. Rachunek monasterzyskiego proboszcza ks. Franciszka Kielarskiego z daty 10 grudnia 1760<sup>1</sup> stwierdza, że autorem tych figur był mistrz Pinzel, naczelnny plastyk lwowski tych czasów. Porównanie figury apostoła z wyciągniętą przed siebie lewą ręką i z otwartą wielką księgą w prawej ręce (fig. 1) z porcelanową figurką Jana Joachima Kändlera, naczelnego plastyka królewskiej saskiej manufaktury w Miśni (fig. 2) mówi o bliskich związkach obu tych postaci. Część cyklu porcelanowych figur apostołów, wykonanego według modeli Kändlera, miała powstać w latach 1735—1736<sup>2</sup>. Dalszy ciąg tego cyklu (7 figur) modelował Kändler w latach 1740—1741. W cyklu tym postacie apostołów przedstawione są bez atrybutów, określających bliżej każdego z nich, w odróżnieniu od drugiego cyklu później powstałego. W stworzeniu tego ostatniego prócz Kändlera brał udział także Jan Fryderyk Eberlein i w tym cyklu poszczególni apostołowie przedstawieni są już z atrybutami<sup>3</sup>.

Figura apostoła z kościoła w Monasterzyskach, w drzewie rzeźbiona przez Pinzla, powstała około 20 lat później, niż kändlerowskie figury porcelanowe w Miśni. Niewątpliwy jest też wpływ porcelanowej plastyki Kändlera w tym wypadku na mistrza lwowskiego. W obu postaciach znajdujemy podobny typ twarzy, ten sam ruch ręki wyciągniętej przed siebie i drugiej, trzymającej książkę, wreszcie podobne ułożenie płaszcza, którego obszerne draperie opadają w porcelanowej figurze na prawe ramię apostoła, a odwrotnie na lewe ramię w figurze z ołtarza w Monasterzyskach. Lecz w porównaniu jednej i drugiej postaci uderza znaczna różnica w ich stylowym ujęciu. Porcelanowy apostoł zdradza w stylu tendencje do antykizowania<sup>4</sup>. W figurze dłuta Pinzla widzimy na odwrót tendencje barokowe i charakterystyczny dla tego stylu nerwowy niepokój. Twarz kändlerowskiego apostoła spokojna i łagodna w dziele dłuta Pinzla staje się nerwowo i niemal tragicznie ożywiona, na pół otwarte usta zdają się miotać szybkie



2. J. J. Kändler. Apostoł, porcelana miśnieńska 1735—36

<sup>1</sup> Arch. Archidiecezjalne we Lwowie. A. P. Monasterzyska nr 27 i T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*. Lwów 1957. s. 160.

<sup>2</sup> K. Berling, *Das meissner Porzellan und seine Geschichte*. Leipzig 1900. s. 89, 90.

<sup>3</sup> Tenże, *Festschrift zur 200-jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen*. Dresden 1910, s. 41. Taf. 7, fig. 64.

<sup>4</sup> E. Zimmermann, *Meissner Porzellan*. Leipzig 1926. s. 111.

słowa, włosy z tyłu głowy zwijają się w rozwielchrzone kosmyki, wychudzone ciało apostoła przegina się w niespokojnym ruchu, a palce kurczowo trzymają księgę. Wszystkich tych elementów ruchu i niepokoju nie było jeszcze w spokojnej i zrównoważonej figurze Kändlera. Jego apostoł prosi łagodnie, czy stara się przekonać słuchających go, podczas kiedy apostoł Pinzla grozi i łaje<sup>1</sup>. W tym odmiennym psychicznym nastroju obu figur leży też zarazem różnica stylu i ewolucja, jaka dokonała się w plastyce w ciągu lat dwudziestu — zaznacza się zmiana wyrazu, jakiego szukano w dziele sztuki.

Podobne momenty odnajdziemy, porównując sposób traktowania draperii szat obu figur. Kändler układał je w miękko wyokrąglone fałdy, w których znać jakby wpływy sztuki antyku, podczas kiedy lwowski mistrz łamał je w zgięcia, zbiegające się w charakterystyczne garbki, ostro załamywane, przypominające niekiedy gotycki sposób ujmowania fałdów. Lecz równocześnie szaty obu apostołów mówią o wzajemnym związku obu figur ze sobą, stwierdzają, że Pinzel w tym wypadku szedł za wzorem Kändlera. W podobny sposób u obu apostołów odchyła się szata na szyi i podobnie też zebrane są po jednej stronie masy draperii w połowie wysokości obu figur.

Może niesłusznie dotąd nie doceniano często znaczenia drobnej plastyki porcelanowej. Nie zawsze była ona tylko odbiciem tego, czym była współcześnie rzeźba monumentalna, choćby tylko w zakresie samej plastyki figuralnej. Jak się okazuje na naszym przykładzie, bywało czasem i odwrotnie i szeroko rozpowszechniane dzieła drobnej plastyki porcelanowej, trafiając do rąk rzeźbiarzy kościelnych, mogły stać się źródłem ich natchnień w dziełach nawet niepoślednich i oryginalnych, jakimi są rzeźby dłuta majstra Pinzla w kościele parafialnym w Monasterzyskach.

#### ZUSAMMENFASSUNG

##### Zu den Quellen der lemberger Rococoholzplastik

Bei der überaus regen Produktion für den Kirchenbedarf in den lemberger Holzschnitzwerkstätten um die Hälfte des XVIII Jhdts., kam es oft vor, dass man trotz eigener lokalen Traditionen sich in der Suche von Figuralmotiven andersweit wandte. Zur Quelle der Inspiration wurde auch kleine Porzellanplastik selbst bei Altarwerken von grosser Dimension. Man vergleiche nur die kleine Porzellanfigur eines Apostels, die in den Jahren 1735—1736 nach dem Modell von J. J. Kändler in Meissen (Abb. 2) ausgeführt wurde, mit der um 20 Jahre späteren Figur in Holz geschnitzt eines Nebenaltars in der Pfarrkirche in Monasterzyska (Abb. 1), einem Werke des Bildhauers Pinzel in Lwów.

Derselbe Gesichtstypus beider Figuren, dieselbe Gebärde der einen, vor sich weisenden Hand und der zweiten, die ein Buch hält, sowie auch der Faltenwurf im Mantel bezeugen, dass Pinzel die Porzellanfigur Kändlers kennen musste, was alles aber noch nicht beweist, dass er zu seinem Nachahmer geworden sei. Das Wesentliche in dem Kunstwerke — sein Stil, der individuelle Ausdruck des Gesichtes und der ganzen Gestalt des Apostels aus Monasterzyska ist anders. Pinzels Werk durchdringt der Geist des Barok, die Figur aber Kändlers weist eine Antikisierung auf. Eine innere nervöse Unruhe scheint die Gestalt des Apostels aus Monasterzyska zu bewegen, sein Gesicht ist tragisch belebt, wo der Mund drohende Worte der Mahnung aussprechen will, anders aber der Apostel Kändlers, der seine Anhörer ruhig anschaut, um sie friedlich zu gewinnen.

Die kleine Porzellanfigur ist also nur eine Quelle der Inspiration zum Werke Pinzels, welche in nichts die Originalität des Künstlers antastet.

<sup>1</sup> T. Mańkowski, Lwowska rzeźba rokokowa, tab. 41, ryc. 55.

## RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Zdzisław ZMIGRYDER-KONOPKA, *Le guerrier de Capestrano. Une nouvelle documentation de l'impérialisme étrusque* (Hermaion, fasc. 3), Lwów 1938, s. 26 i 9 rycin na tablicach.

W r. 1935 wzbogaciło się rzymskie Museo delle Terme o niezmiernie ciekawy, prawie jedyny w swoim rodzaju, zabytek, wykopany w październiku 1934 w Capestrano, miejscowości leżącej w połowie drogi pomiędzy Aquila degli Abruzzi i Sulmona, w dawnym kraju Westynów. Jest to posąg wojownika, wysoki przeszło dwa metry, wykuty w jednym bloku wapiennym, z wyjątkiem ogromnego hełmu, wykonanego osobno i dającego się zdejmować. Mamy tu do czynienia z utworem archaicznej rzeźby włoskiej, prawdopodobnie z końca VI w. przed Chr., toteż stanowi on niezmiernie cenny nabytek, zwłaszcza że wszystkie dotychczasowe znaleziska z tego obszaru pochodzą z okresu znacznie późniejszego. Wartość zabytku podnoszą szczegóły antykwareczne, pozwalające wyprowadzić wnioski co do wczesno-włoskiej organizacji wojskowej, jako też napis w języku podobno zbliżonym do etruskiego.

Posąg został opublikowany przez G. Morettiego, z komentarzem epigraficzno-językowym F. Ribezzo, staraniem rzymskiego Instytutu Archeologii i Historii Sztuki. Omawiana tutaj broszurka przynosi parę przyczynków dotyczących identyfikacji postaci wojownika, a co za tym idzie, znaczenia jej dla historii stosunków politycznych Italii w owym okresie. Autor przypuszcza, że przedstawiony tu wojownik był oficerem etruskim, posiadającym imperium militiae w kraju Westynów, a zatem omawiany zabytek stanowiłby nowy dokument imperializmu etruskiego, co Autor uwzględnił w podtytułach swej pracy. Oficer ten mógł być dowódcą jakiegoś wysuniętego posterunku wojskowego, albo też stać na czele garnizonu w założonej na wspomnianym obszarze kolonii etruskiej. Autor polemizuje głównie z V. Basanoffem, który, nawiązując do tego samego zabytku, wystąpił z teorią (*Revue Archéol.* 1937 I, s. 45 nn.), iż ludy włoskie wytworzyły typ władzy niezależnej, polegającej na tym, że każdy z trzech urzędników (magistratus), jakkolwiek jest urzędnikiem całego ludu, sprawuje pełnię władzy bezpośrednio tylko nad jedną z tribus; takim urzędnikiem byłby nasz wojownik,

przy czym trzy jego naramienniki stanowią symbole trzech miast Westynów: Pinna, Aveia i Peltuinum, wraz z odnośnymi tribus, cztery zaś toporki na jednym z naramienników dowodzą, iż chodzi tu o tryumwira lub trybuna w Aveia lub Peltuinum.

Brak kompetencji nie pozwala mi wdawać się w ocenę argumentów natury językowej i prawno-organizacyjnej, muszę jednak stwierdzić, że etruski



5. Górna część posągu z Capestrano (przed rekonstrukcją)

charakter zabytku stoi pod znakiem zapytania. Przede wszystkim sam napis jest zagadkowy i łączenie go z językiem etruskim polega jedynie na hipotetycznych kombinacjach; dalej ekspansja etruska w dzikie Abruzzi wydaje się bezcelowa i nieprawdopodobna, zwłaszcza że nic nie wiemy o ujarzmieniu stojących na drodze wojowniczych plemion sabińskich; wreszcie uzbrojenie wojownika tak przypomina samnickie (względnie picenńskie), że sam Autor (s. 25) szuka wytłumaczenia tego faktu w rzekomym wpływie środowiska, powołując się na późniejsze analogie z rzymskiej organizacji wojskowej. Co się tyczy samego uzbrojenia, to doskonałego materiału porównawczego dostarczają

znaleziska z Aufideny, opublikowane w *Mon. Ant. X*, s. 225 nn., a w szczególności reprodukowana tamże na fig. 75 zawartość grobu wojownika, z tego samego mniej więcej czasu, co posąg z Capestrano.

Pod względem archeologicznym praca zawodzi. Zagadnienia te potraktowano ogólnikowo i pobieżnie, a poza tym sądy Autora nie są wolne od nieściśłości. Czytamy np. na s. 5: „... la double-hache... pourrait représenter un objet, lié avec



2. Głowa wojownika z Numany

le culte religieux venu en pays étrusque des terrains de la culture crétoise. Il n'est pas exclu que cette hache (*λίβος*), ait pu trouver accès chez les Italiotes en même temps que beaucoup d'autres éléments culturels y ayant pénétré à la fin du II-e et au début du I-er millénaire av. J.-C. L'affinité [czyli powinowactwo] des peuples qui formaient le milieu dans lequel la sculpture de Capestrano avait été créée, avec la grande civilisation de la péninsule Balkanique, est aussi marquée par le contour du masque, dont le sculpteur avait couvert le visage de la statue en traits aigus(?)... Il rappelle des masques d'or trouvés par Schliemann dans le tombeau des Atrides (!)“. Przez „milieu“ można tu rozumieć tylko zasięg kultury Picenów (czy Umbro-Picenów), którzy według Mac Ivera (*The Iron Age in Italy*, s. 145)

zajmowali, prawdopodobnie już od najwcześniejszego neolitu, cały obszar od Terni po Ankonę, i od Rimini po Aufidenę, przy czym nie wskazuje na jakiś późniejszy najazd. Materiał archeologiczny z w. XII—IX, pochodzący z tego obszaru, jest bardzo szczupły, ale zdaje się dowodzić związków handlowych z Węgrami i Bałkanami. W w. VIII i VII występuje wyraźna łączność kulturalna (ale nie rasowa) znowu z Bałkanami i z krajami sąsiadującymi z Grecją. Od w. VI datują się stosunki handlowe z Wielką Grecją, które osiągnęły największe nasilenie w w. V. Stosunki kulturalne Picenów z północną i zachodnią Italią przed w. VI prawie nie istnieją. W świetle tych faktów przytoczony powyżej ustęp jest zbyt niejasny i przeto niezrozumiały. I co należy rozumieć pod określeniem „la grande civilisation de la péninsule balkanique?“ Bo Autor mówi równocześnie o kulturze kretańskiej (a więc minojskiej), o okresie submykeńskim, protogeometrycznym i zapewne geometrycznym („à la fin du II-e et au début du I-er millénaire av. J.-C.“) i wreszcie o złotych maskach mykeńskich.

Co do rzekomej maski wojownika z Capestrano, to, zdaje się, mamy tu do czynienia ze złudzeniem wzrokowym: raczej rzeźbiarz zaznaczył tak niedołącznie rzemienną podpinkę hełmu, że twarz robi wrażenie nałożonej maski. Nie znając publikacji Morettiego, nie mogę wypowiedzieć się tutaj w sposób stanowczy, jednakże bardzo pouczające jest pod tym względem zestawienie ze spokrewnioną stylistycznie głową wojownika z Ankony, znalezioną w Numanie (por. ryc. 1 i 2). Nawiasem mówiąc, skoro posąg ma przedstawiać wojownika etruskiego, to zamiast wskazywać na odległe analogie ze złotymi maskami z grobów szybowych na akropolii mykeńskiej (a nie z „grobowca Atrydów“, co zapewne ma oznaczać t. zw. skarbiec Atreusa), trzeba było raczej nawiązać do etruskich masek pośmiertnych, który to zwyczaj przywieźli niewątpliwie Etruskowie ze Wschodu. Maski tego rodzaju występują powszechnie na obszarze egejskim od okresu późnohelladzkiego.

Sprawa łączności typologicznej posągu z kurosami greckimi jest przedstawiona zbyt ogólnikowo i dlatego niejasno. Nie jest wykluczone, że rzeźbiarzowi nie był obcy typ kurosa, jakby wskazywało wykonanie pleców (ryc. 3 — stan przed rekonstrukcją), posągowi brak jednak zupełnie sta-



tyki i tektoniki greckiej: nogi znajdują się na tym samym planie i są rozstawione, zastosowano podpórki, biodra i pośladki są zbyt szerokie (nie-możliwe przejście od bioder do ud itd.). W ogóle mamy tu do czynienia z prymitywnym utworem rodzimym, niedołącznie wykonanym, o fatalnej anatomii. Trudno wobec tego mówić o tendencjach „realistycznych”, czego ma dowodzić ten fakt, że rzeźbiarz „a particulièrement distingué le genou et il a marqué la rotule en aiguisant (!) le contour du mollet (?)”. W rzeczywistości kolano jest oddane zupełnie schematycznie, a „naostrzona”, czy „zaostrzona” łydka to po prostu uwydatniony goleń. Tak samo niezrozumiałe jest twierdzenie, że „le type de l'homme trahit une prédilection [z czyjej strony?] pour des statures pykniques”; nie mówiąc już o niewłaściwości użycia terminu „pykniczny”, sądzę, że wystarczyłoby tu słowo „krępy” lub „przysadkowaty”. Jeszcze mniej zrozumiałe są uwagi o rzekomych przeżytkach techniki snycerskiej i powoływanie się na rzeźby porosowe z Akropolu ateńskiej. Dawne poglądy o rzekomej kolejności techniki snycerskiej, porosowej i marmurowej nie dadzą się utrzymać z chwilą odkrycia zabytków rzeźby w marmurze, wcześniejszych od zabytków porosowych. Po przeczytaniu tych wywodów nie wiemy w dalszym ciągu, czy posąg z Capestrano pozostaje pod wpływem rzeźby archaicznej greckiej, a w szczególności attyckiej, czy też wspomniana wyżej kolejność technik ma występować niezależnie w Italii. Hoplita ateński Aristion nie brał wcale udziału w bitwie pod Maratonem, gdyż umarł jakieś 20 lat przedtem.

Autor uważa posąg za dzieło jakiegoś podrzędnego rzeźbiarza wędrownego, lub miejscowego kamieniarza, współczesnego słynnemu Vulce z Vejów (Pliniusz nazywa go Vulca, a nie „Volca”). Nawiasem mówiąc, Vulca nie „pokrył” swymi rzeźbami przyczółków świątyni Jowisza kapitolńskiego, co kazałoby się domyślać jakiejś dekoracji reliefowej. Posąg pochodziłby więc z końca VI w. i datowanie to nie budzi zastrzeżeń, zwłaszcza jeżeli istotnie mamy tu do czynienia z wpływami greckimi, zupełnie zrozumiałymi w tym czasie w środowisku piceńskim.

Osobna wznianka należy się tłumaczowi. Poruszam tę sprawę ze względów zasadniczych, gdyż raz po raz spotyka się w polskiej literaturze naukowej różne elaboraty, pisane jakąś dziwną fran-



5. Strona odwrotna posągu z Capestrano (przed rekonstrukcją)

cuszczyzną. W danym wypadku nie brak i błędów ortograficznych oraz gramatycznych, np. je remplie la place (s. 12); vu qu'il paraisse (s. 18); se divisait en tant de tribus, combien l'exigeait (s. 20); il est probable que le commandement ait été confié (s. 22); les recrues (s. 25). W wielu miejscach zaciera się myśl Autora do tego stopnia, że dopiero przełożenie danego ustępu dosłownie na język polski umożliwia zrozumienie tekstu. Poza tym wiele terminów i zwrotów jest użytych niewłaściwie. Przytoczę tylko kilka przykładów: plinthos (s. 2) zam. plinthe: la façade de la sculpture (s. 6); le mandataire de l'inscription (s. 7); la structure publique (s. 14); débris étrusques (s. 15); schème triplique (s. 16); rois électoraux (s. 16) zam. électifs;

corrélation de la statue avec le problème (s. 18 i gdzie indziej); concrètes relations politiques (s. 19); la marque la plus efficace (s. 21); puissance dont l'origine ne peut pas être préconçue (s. 22); outrager le terrain sacrifié aux dieux (s. 22); inscription limitrophe (s. 24), zam. sur une borne. Ustawicznie powtarza się wyraz épigraphe w znaczeniu „napis”, jakkolwiek słowo to oznacza po francusku tylko napis na budynku lub motto w książce, albo też tajemniczy termin cale, oznaczający w rzeczywistości podkładkę pod mebel, względnie piwnicę okrętową. Język francuski jest zbyt precyzyjnym narzędziem myśli, żeby można obchodzić się z nim tak bezceremonialnie. W pełni usprawiedliwiona jest dążność do uprzyświecenia naszego dorobku naukowego zagranicą, pod warunkiem jednakowoż, że przekładów będą dokonywać osoby posiadające odpowiednie do tego przygotowanie. Kazimierz Bulas

Szczęśny DETTLOFF, Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien (Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunst-Wissenschaft Bd. 5, H. 1, 1938, s. 16—24).

Jednym z najważniejszych a zarazem najtrudniejszych zagadnień łączących się z badaniami nad sztuką Wita Stwosza jest zagadnienie jego współpracowników. Już na podstawie organizacji życia artystycznego w średniowieczu możemy przyjąć, że mistrz Wit musiał w swej pracowni krakowskiej zatrudniać towarzyszy-pomocników, którzy na odgłos sławy mistrza ciągnęli z różnych stron do Krakowa. Jeśli pracowało u niego przejściowo dwóch tylko, równocześnie, towarzyszy przez okres przeciętnie dwóch do czterech lat, to w ciągu dwiętnastu lat pobytu mistrza w Krakowie przewinęło się ich przez jego pracownię kilkunastu.

Pewna niejednorodność w wyrazie artystycznym dzieł krakowskich Wita Stwosza skłaniała różnych badaczy, począwszy od Lossnützera, do podejmowania prób oddzielenia własnoręcznych prac mistrza od dzieł jego współpracowników. Próby te jednak nie wyszły dotąd poza sferę dowolnych przypuszczeń. Spośród artystów, o których wiemy, że wyszli z kręgu oddziaływania sztuki mistrza krakowskiego, znamy dotąd tylko dwóch: to syn mistrza, Stanisław i Jorg Huber z Passawy, który sygnaturę swoją umieścił, jak wiadomo, na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. O dziełach pierw-

szego nie wiemy nic pewnego, stanowisko drugiego w całokształcie twórczości Wita Stwosza usiłował określić Szydłowski. Według niego Huber, który krakowskie prawo miejskie przyjmuje w 1494 r., miał już przed 1486 r. współpracować z Witem Stwoszem nad ołtarzem Mariackim. Wobec tej hipotezy zaznacza ks. Dettloff ogólnie tylko swe stanowisko negatywne, uważając, że Szydłowski wyczarował swego własnego Hubera i, nie zatrzymując się bliżej nad nią, sam w gąszczu dotychczasowych niedostatecznie uzasadnionych przypuszczeń zdobywa jeden punkt stały, skąd mogą wyjść nowe owocne badania i rozświetlić, częściowo przynajmniej, zagadkę.

Na wystawie polskiej rzeźby gotyckiej, urządzonej w Poznaniu w 1936 r. przez Akademickie koło historyków sztuki Uniwersytetu poznańskiego, ukazana została po raz pierwszy wielka płaskorzeźba, przedstawiająca św. Jana Chrzciciela na pustyni. Rzeźba pochodzi z kościoła parafialnego w Gieszynie, dokąd — według Lutscha — miała się dostać z kościoła św. Krzyża we Wrocławiu, obecnie zaś znajduje się w poznańskim Muzeum Diecezjalnym. Nosi ona datę 1499. Autor, przyznając dziełu wrocławskiemu wysoką wartość artystyczną, objaśnia je szczegółowo pod względem stylistycznym, zestawia je z ołtarzem Mariackim i w przeciwieństwie do Walickiego, który płaskorzeźbę uznał za dość odległą od sztuki krakowskiego mistrza, stwierdza, że wyszła ona z krakowskiego kręgu stwoszowskiego i jest pracą doskonałego ucznia Stwosza, który swą formę i technikę zawdzięcza ołtarzowi Mariackiemu nie tylko z oglądania, lecz stąd, że sam widocznie współpracował w wielkim dziele Stwosza. Autor spostrzega punkty stykowe dzieła wrocławskiego ze sceną Narodzenia Chrystusa w ołtarzu Mariackim, stwierdza jednak zarazem, że artystyczny sposób wyrażania się mistrza św. Jana nie ma na całym Śląsku nic równego, śląskie ołtarze szkoły stwoszowskiej nie mają z jego rodzajem nic wspólnego; z uwagi na to rzuca Autor pytanie, czy mistrza św. Jana nie należy szukać może przecież wśród krakowskich snycerzy z końca XV w., którzy Stwoszowi pomagali w jego wielkim dziele?

Zagadnienie, jakie ks. Dettloff podjął w ostatniej rozprawie, należy do rodzaju, gdzie badacz porusza się z konieczności na granicy prawdy i błędu; odpowiedź nie może być apodyktyczna,



Św. Jan Chrzciciel. Gieszyn, kościół parafialny

poruszamy się w sferze pojęcia prawdopodobieństwa. Jeśli więc uda się odnaleźć więcej dzieł pokrewnych stylowi mistrza św. Jana, próba podjęta w niemieckiej rozprawie ks. Dettloffa uwieczniona zostanie zupełnym powodzeniem. Tego od wytrawnego znawcy sztuki Stwosza spodziewamy się tym bardziej, że zapowiedział on dalsze studia nad zagadnieniem współpracowników Stwosza.

Władysław Terlecki

Friedrich SARRE, *Die Seeschlacht von Lepanto ein unbekanntes Bild aus der Werkstatt Tintoretto's, mit einem Anhang über seine historische Bedeutung von Otfried Neubecker* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 59 Band, IV Heft, Berlin 1938, s. 235—246).

Wieczną pamiątkę bitwy pod Lepanto (1571 r.) miał stanowić niegdyś wielkich rozmiarów obraz pędzla Tintoretta w pałacu dożów w Wenecji,

który jednak wkrótce po wykonaniu go uległ zniszczeniu w pożarze 1577 r. Po tej katastrofie powieszono w Sala dello Scrutinio w pałacu dożów inny obraz z przedstawieniem tej bitwy, pędzla Andrea Vicentino, który kompozycją nawiązywał do dawniejszego dzieła Tintoretta. Bitwę tę wielkiego znaczenia dla całego chrześcijaństwa upamiętnić miał nadto w Rzymie fresk Vasarięgo i Sabbatiniego w Sala Regia Watykanu. Udział w niej jednego z członków rodu Colonnów usławił Giuseppe Chiari w obrazie umieszczonym w plafonie jednej z sal Palazzo Colonna. Każde z tych malowideł miało na celu podkreślenie bądź to udziału Rzeczypospolitej św. Marka, bądź też któregoś z wodzów papieskich wojsk w złamaniu morskiej potęgi Turków, przy pomocy alegorii i przedstawienia interwencji świętych Pańskich i wywyższenia zasług tego, na czyje zamówienie obraz był wykonywany.

Obiektywnością w przedstawieniu przebiegu bitwy odznacza się obraz, znajdujący się w prywatnym posiadaniu w Berlinie, którego szczegółową analizę podjął F. Sarre. Sięgnięcie do źródeł stwierdziło zgodność przedstawienia obrazowego z faktami historycznymi, bez zbytecznych amplifikacji, z zaznaczeniem jednak zasług członków ligi państw chrześcijańskich, których bandery powiewały na galerach, biorących udział w walce ze wspólnym nieprzyjacielem. Pewne szczegóły, stwierdzające w treści obrazu udział w bitwie członka mantuńskiego panującego rodu Gonzagów, młodego Ottavia Gonzagi na galerze genueńskiej, pozwalają domyślać się, że na jego zamówienie wykonano ten obraz wielkich rozmiarów w warsztacie Tintoretta, niezależnie od analogicznej treści malowidła, przeznaczonego przedtem do pałacu dożów w Wenecji, a zniszczonego w pożarze z r. 1577. Zawieszony niegdyś prawdopodobnie w pałacu książęcym w Mantui obraz ten musiał być znany szerszym kołom, w szczególności artystom, gdyż Paolo Veronese przedstawiając znów apoteozę bitwy pod Lepanto, na zamówienie Piotra Giustiniani w kościele S. Pietro Martire na Murano, widocznie korzystał z niego w pomniejszonym przedstawieniu bitwy u dołu swej alegorii.

Nie będziemy powtarzać za Sarrem przytoczonych przez niego jeszcze innych dowodów, stwierdzających łączność obrazu tego z warsztatem Tin-

toretta, ani też wyliczać wielu innych dzieł pędzla z przedstawieniem bitwy pod Lepanto. Zwłaszcza malarze weneccy końca XVI i początków XVII w. często podejmowali ten temat. Dowody na stwierdzenie związku kompozycji obrazu berlińskiego z Tintorettem przeprowadzone zostały w rozprawie Sarrego szczegółowo i przekonywająco, jak tego zresztą można było oczekiwać po głośnym w świecie historyków sztuki imieniu tego badacza.

Jeżeli na rozprawę Sarrego zwracamy na tym miejscu uwagę, to dlatego szczególnie, ponieważ w Polsce znajduje się również przedstawienie obrazowe bitwy pod Lepanto, mające pewien związek z malarstwem weneckim. Jest nim obraz pochodzący z kościoła poddominikańskiego w Poznaniu, znajdujący się tam niegdyś w kaplicy różańcowej, a potem w prezbiterium, obecnie zaś w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie.

Rzut oka na ten obraz — obacz rycinę obok — i porównanie go z obrazem berlińskim, reprodukowanym przez Sarrego w całości i we fragmentach, stwierdza przede wszystkim, że obraz nasz nie mógł powstać w Wenecji, ani w ogóle w kraju nadmorskim, i że jego autor nie był obeznany ze sprawami morskimi a słabe miał pojęcie o flocie wojennej owych czasów. Przedstawione przez niego galery wojenne, to krótkie barki bez masztów, nawet często bez wiosł tak, że nie wiadomo, w jaki sposób poruszają się one po wodzie. Prócz rozgrywającej się u wybrzeża zatoki bitwy morskiej, widzianej z perspektywy lotu ptaka, malarz rozwija przed naszymi oczyma po lewej stronie obrazu widok procesji kroczącej długim węzłem nad brzegiem morskim, z zapalonymi świecami i chorągwią kościelną z wizerunkiem N. P. Marii. W procesji bierze udział w nieco dalszej perspektywie prawdopodobnie król hiszpański Filip II i papież Pius V na sedia gestatoria. Zakonnicy dominikańscy krocą na przedzie, jako że prawdopodobnie do ich kościoła w Poznaniu obraz był przeznaczony i fundowany. Przedstawiona na samym froncie postać klęczącego i modlącego się fundatora przy karabeli, zdaje się, jakby pozostawała w jakimś związku z krocącym w pierwszej parze w procesji, zwracającym się ku niej w półbrocie wstecz dobrze uchwyconym ruchem wysokim mężczyzną — może samym malarzem?

Charakterystyczna jest dla wyobrażeń epoki kontrreformacji umieszczona na brzegu płótna



Bitwa pod Lepanto. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

po prawej stronie scena, w której diabeł na łodzi Charonowej przewozi wprost z miejsca walki potopionych mahometan do swego królestwa.

Bliższe porównanie obrazu pochodzącego niegdyś z kościoła dominikańskiego w Poznaniu z obrazem berlińskim, zużytkowanie przy tym obfitych materiałów historycznych i szczegółów ikonograficznych zebranych w rozprawie Sarrego przyczyni się może do jaśniejszego określenia tła i środowiska, w jakim powstać mógł obraz, wiszący dziś na Wawelu. Było to niewątpliwie środowisko polskie, choć pozostające pod wpływami malarstwa weneckiego. Batowski<sup>1</sup> wskazuje wprost w tym wypadku na pracownię Tomasza Dolabelli, jakkolwiek trudno przyjąć udział samego Dolabelli w jego powstaniu. Zbyt dalekim jest ten utwór od wszystkiego, co dotyczy spraw morza i marynarki wojennej, by mógł wyjść z ręki weneccjanina, lub choćby tylko powstać pod jego okiem, w warsztacie malarza z Wenecji rodem, jakim był Dolabella. A jednak z drugiej strony niewątpliwie słusznie zwraca uwagę Batowski na analogie w ujęciu postaci i kształtowaniu szczegółów w przedstawieniu procesji nad brzegiem morza w obrazie poznańskim, z dekoracją kaplicy św. Romualda na Bielanych, co znów wskazywałoby na jego związki z Dolabellą. Jeśli zatem nie w warsztacie samego

<sup>1</sup> W recenzji pracy M. Skrudlika: Tomasz Dolabella jego życie i dzieła, ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce w Kwartalniku Historycznym R. XXIX, 1915, s. 349 i nn.

Dolabelli powstał ten obraz, to w każdym razie w sferze oddziaływania jego sztuki na naszym terenie, może jako dzieło nieznanego nam na razie bliżej któregoś z jego uczniów. Tadeusz Mańkowski

Józef J. CINCİK, Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku. Matica Slovenská 1938, 4-o, s. 120, 1 tabl. i 58 ilustracji.

Praca ta, oznaczona w podtytule jako przyczynek do dziejów sztuki baroku na Słowacznynie, zajmuje się zabytkami malarstwa freskowego dwóch artystów: J. J. Chamant'a (1699—1768), architekta i nadwornego malarza cesarskiego i A. F. Maulbertscha (1724—1796), znanego malarza wiedeńskiego. Podaje jednak również rezultaty odkryć Autora, poczynionych przy sposobności studiów nad dziełami tych malarzy, a odnoszących się do architektury i rzeźby XVIII w.

Wyniki studiów Autora streszczają się w ustaleniu działalności J. J. Chamant'a na Słowacznynie na lata 1750—1760. Dotychczas znano jedno tylko dzieło tego artysty na Słowacznynie, a raczej wiadomo było, że wykonał on dekorację kaplicy Grobu św. w dawnym kościele Kapucynów w Holič, dekorację, z której nic się nie zachowało, podobnie jak i z innych jego prac w galerii zamkowej tamże. Autor wykazuje, że Chamant jest twórcą — w złym niestety stanie dochowanej — dekoracji sklepienia w Ujeżdźalni cesarskiej stadniny w Kop-

čanach koło Holič, wykonanej w r. 1751 oraz fresków w kościele w Šaštin, sygnowanych i datowanych 1767. To ostatnie odkrycie, jak Autor podkreśla, jest bardzo ważne dla poznania twórczości J. J. Chamant'a, dzieła jego bowiem zostały zniekształcone przemalowaniami, jak np. dekoracja ścian refektarza w klasztorze Paulinów w Šaštinie, lub uległy całkowitemu zniszczeniu, jak dekoracje teatralne, o których wiemy tylko, że je wykonywał (np. do opery *L'Évoe Cinése*) dla dworu cesarskiego.

O ile dzieła J. J. Chamanta Lotaryńczyka, członka francuskiej kolonii artystycznej w Wiedniu znajdują się na Słowaczynie jedynie w miejscowościach, należących do dóbr Franciszka Lotaryńskiego, o tyle dzieła drugiego artysty, będącego przedmiotem studiów p. J. Cincika, A. Fr. Maulbertscha, znajdują się w różnych okolicach Słowaczyny. Dotychczasowe wiadomości o działalności Maulbertscha na Słowaczynie dotyczyły dekoracji sklepienia w kaplicy Erdödy w Trnė. Bohuslavicach i kilku dzieł w Bratysławie: 1) fresków w kopule kaplicy św. Władysława w byłym pałacu arcybiskupim, 2) fresków w kaplicy Bożego Ciała, 3) dekoracji w zamku królewskim, 4) fresków w pawilonie ogrodu Erdödy. Datę fresków w Komarnie, do których szkice olejne posiada Muzeum Baroku w Wiedniu, ustala autor na lata 1760—1761. Niestety, trzęsienie ziemi w r. 1763 zniszczyło je zupełnie. Podobnie nie istnieją już freski Maulbertscha, wykonane w salach zamku Erdödy w Bohuslavicach, zamek ten bowiem został zburzony w r. 1905, zachowały się jedynie freski w istniejącej jeszcze kaplicy zamkowej, poświęconej N.M.P., sygnowane i datowane przez artystę, mające za temat Wniebowzięcie N.M.P. Autor zwraca uwagę na szczególnie ikonograficzny: obecność ŚŚ. Niewiast w scenie Wniebowzięcia i na jego występowanie głównie w malarstwie barokowym flamandzkim i holenderskim.

Dalsze prace Maulbertscha na Słowaczynie, związane z Bratysławą, wyliczone wyżej, powstały w związku z ruchem budowlanym tamże po r. 1766 i z pobytem w Bratysławie ks. Alberta von Sachsen-Teschen, znanego twórcy Albertiny. Po r. 1768 dekoruje Maulbertsch z pomocą swego ucznia J. Winterhaltera „sala terrena“ w tamtejszym zamku. Niestety, sala ta i freski już nie istnieją a Autor wysuwa hipotezę, że szkic w Mu-

zeum Baroku w Wiedniu, przedstawiający wjazd muz i bogiń sztuki, mógł być właśnie projektem dekoracji tej sali. Nie zachowała się również dekoracja pawilonu w ogrodzie Erdödy, wykonana także przy współudziale J. Winterhaltera. Freski w Kaplicy Bożego Ciała w Bratysławie przypisuje J. Cincik tylko otoczeniu Maulbertscha, na podstawie zaś własnoręcznego jego listu z 25 II 1781 stwierdza, że artysta ten jest jednak (co było sporne) autorem fresków w kopule kaplicy św. Władysława w tamtejszym pałacu arcybiskupim, dzieła, powstałego w pośpiechu, co się odbiło na jego wartości artystycznej.

Przy sposobności tych studiów porobił Autor szereg odkryć, jak już wspominaliśmy, które też publikuje w tym przyczynku do dziejów baroku. Należą do nich plany kościoła i klasztoru w Šaštin z r. 1749, dalej stwierdzenie, że autorem trzech obrazów w bocznych ołtarzach w tymże kościele jest Johann Lukas Kracker, a także pogląd Autora, że nie tylko architektura wnętrza tegoż kościoła, ale i głównego ołtarza jest dziełem architekta A. Fr. Hillebrandt'a.

Praca p. J. Cincika, której główne rezultaty tutaj wyliczamy, ilustrowana jest bogato i wydana bardzo starannie, zaopatrzona aż w trzy streszczenia w obcych językach (niemieckie, francuskie i włoskie). Autor opiera się w niej na bardzo obszernych materiałach archiwalnych i wykazuje duże staranie w kierunku jak najsumienniejszego wyzyskania literatury przedmiotu. P. Cincik stara się wyjaśnić każdy szczegół, związany z omawianym przez niego zabytkiem, czy to będzie sprawa jego dziejów, kwestie ikonograficzne, czy też włączenie go w całość ogólnego oeuvre artysty. Niektóre z zagadnień, dotyczących twórczości artystycznej w ogóle, mogłyby podlegać dyskusji, nie mieści się ona jednak w ramach krótkiego sprawozdania.

Maticy Slovenskiej należy się wdzięczność za tak staranne wydanie sumiennie opracowanej rozprawy p. J. Cincika, która przynosi interesujące szczegóły, odnoszące się do zabytków na ziemiach naszych sąsiadów.<sup>1</sup>

Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska

<sup>1</sup> O pracy tej ukazała się recenzja p. L. Réau, w *Gaz. de Beaux Arts*, Déc. 1938. Recenzenta interesuje w pracy J. Cincika tylko postać J. J. Chamant'a.

## TREŚĆ

Str.

### I ARTYKUŁY

1. Wojsław MOLÈ, Z zagadnień iluminatorstwa bizantyńskiego i ormiańskiego (Na marginesie prac Pani Sirarpie Der Nersessian) . . . . . 85
2. Karolina LANCKOROŃSKA, „Zdjęcie z krzyża“ Michała Anioła . . . . . 111
3. Maciej LORET, Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie . . . . . 121
4. Józef Edward DUTKIEWICZ, Fabryka cerkwi Wniebowzięcia N. M. P. w Poczajowie . . . . . 131

### II MISCELLANEA

1. Do genezy obrazu „Zaśnięcia N. P. Marii“ w kościele św. Wojciecha w Kielcach (Adam Bednarski) . . . . . 163
2. Do źródeł natchnień lwowskiej plastyki rokokowej (Tadeusz Mańkowski) 166

### III RECENZJE I SPRAWOZDANIA

- Zdzisław Zmigryder-Konopka, Le guerrier de Capestrano (Kazimierz Bulas). — Szczesny Dettloff, Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien (Władysław Terlecki). — Friedrich Sarre, Die Seeschlacht von Lepanto ein unbekanntes Bild aus der Werkstatt Tintoretto's (Tadeusz Mańkowski). — Józef J. Cincik, Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku (Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska) . . . . . 169

### PRENUMERATA

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

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

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Ossolińskich 2

NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Swiencicka Wira, Rizbleni ruczni chresty XVII—XX ww., cz. I—II, Lwów 1939; Rydbeck Monica, Skånes Stenmästare före 1200, Lund 1936; Wrangel Ewert, En Bok om Borgar, Malmö 1938.

Czasopisma: Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare tome XI, fasc. 2, 1937, Sofia 1938; La France et la Pologne dans leurs relations artistiques Vol. 1, no 1—3, Paris 1938; Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 60 Bd, I Heft, Berlin 1939; Jomsburg Jg. II (1938), Heft 3, Berlin 1938; Plastyka, nr. 8—9, Warszawa 1938; Przegląd Klasyczny 1939, V, 1—2, Lwów 1939; Złoty Szlak I, zes. 3, Stanisławów 1938; Tidskrift för Konstvetenskap XXII, H. 1—2, Lund 1938/39; Umetnost III 5—8, Ljubljana 1939.