

DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

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

ROCZNIK II

1939

ZESZYT 3

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

DAWNA SZTUKA L'ART ANCIEN

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

COMITÉ DE REDACTION

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

II^e ANNÉE (1939)

No. 5 (JUILLET 1939)

SOMMAIRE

I ARTICLES	Page
1. Kazimierz BULAS, Statuettes en bronze grecques et romaines au Musée Czartoryski de Cracovie	177
2. René SAULNIER et Henri van der ZÉE, La mort de Crédit image populaire ses sources politiques et économiques	195
3. Tadeusz MAŃKOWSKI, Les oeuvres inconnues d'André Schlüter	219
II MISCELLANEA	
1. Le maître Luc de Cracovie (Mieczysław Skrudlik)	235
2. Un portrait inconnu de Simon Czechowicz (Marian Wójciak)	239
3. Les oeuvres d'Alexandre Orłowski dans les collections russes (Paweł Ettinger)	243
III COMPTES RENDUS	
Światowit, Annuaire du Musée d'archéologie d'E. Majewski de la Société des Sciences de Varsovie (S. J. Gaśsiorowski). — Jerzy Pilecki, La disposition héraldique dans la civilisation mycénienne au point de vue du développement général des compositions antithétiques dans le bassin de la Méditerranée (Kazimierz Majewski). — György Gombosi, Palma Vecchio des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Klassiker der Kunst Bd. 38 (Jan Żarnowski). — Tadeusz Bujański, Pierre Aigner comme théoricien. — Piotr Bięgański, Les projets théoriques des églises de Pierre Aigner (Tadeusz Mańkowski). — W. G. Constable, Art History and Connoisseurship. Their Scope and Method (Maria Jarosławiecka-Gaśsiorowska)	245

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

STATUETTES EN BRONZE GRECQUES ET ROMAINES AU MUSÉE CZARTORYSKI DE CRACOVIE

par

Kazimierz BULAS (Kraków)

Parmi les objets antiques conservés au Musée Czartoryski de Cracovie il y a 24 statuettes en bronze grecques et romaines dont six à peine ont été éditées jusqu'ici. Grâce à l'amabilité du conservateur du Musée M. S. Komornicki qui a bien voulu mettre à ma disposition les excellentes photographies exécutées par lui à ma demande, il m'a été possible de reproduire ici la totalité des statuettes en question. J'espère de pouvoir rendre accessible au monde archéologique dans le plus court délai le reste des monuments antiques appartenant au même Musée, en dehors des sculptures en pierre éditées par Biéńkowski¹ et des vases compris dans le deuxième fascicule polonais du *Corpus Vasorum Antiquorum*.

Je commence par la figurine de Couros qui pour les raisons chronologiques se place en tête de la série.

1. Inv. N° 276. H. 0,10 m. Jolie patine verte. Les pieds sont brisés. Le Couros (fig. 1) avance sa jambe droite ce qui s'explique par la circonstance que selon toute probabilité il tenait une lance, comme il résulte de la présence d'un trou dans son poing droit fermé. Le bras gauche est plié au coude à angle droit dans le même plan vertical que le corps; la main ouverte est collée à plat contre la cuisse. Les doigts des deux mains ne sont pas détachés les uns des autres et forment un seul bloc excepté les pouces. La figurine se distingue par ses proportions allongées et surtout par la sveltesse démesurée du torse. Celui-ci a la forme d'un bloc à quatre parois unies, sur lequel se détache très faiblement le ressaut des pectoraux, représentés comme deux petites convexités. Le torse passe sans aucune transition dans les cuisses, et aussi les fesses continuent le plan du dos sans qu'elles soient séparées des cuisses au moyen d'un sillon. En échange, la colonne vertébrale est indiquée par un sillon profondément creusé et large. La figurine est dépourvue de tout modelé, excepté les genoux dont la rotule n'a plus la forme conventionnelle et géométrique des plus anciens Courroi, mais se présente sous son aspect naturel. L'arête du tibia est aussi légèrement marquée.



1. Couros

¹ O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie, Cracovie 1919.

et droites, le nez camus et le menton saillant a un air vulgaire et sombre. Les paupières ne sont pas marquées; les arcades sourcilières, au-dessus des yeux à fleur de tête, s'étendent sans interruption d'une tempe à l'autre. Les cheveux tombent sur la nuque en masse unie et plate en y formant un trapèze de sorte que le guerrier semble coiffé d'un klast laissant à découvert les oreilles, tandis que par devant il paraît porter sur la tête un bonnet au bord relevé au-dessus du front.

Malgré son apparence nettement archaïque, la stricte frontalité, la structure cubique du torse, le manque presque complet de modelé, la raideur du bras gauche, je ne saurais placer notre guerrier avant le troisième quart du VI^e s.; en effet, surtout le traitement du genou, rappelant celui du Couros de Mélos¹, accuse un progrès considérable par rapport aux statues de Polymédès ou au Couros de Ténée. Bien entendu il ne faut pas perdre de vue le fait que nous avons affaire ici à un petit bronze et que même dans la grande statuaire l'évolution logique ne correspond pas exactement à l'évolution réelle; néanmoins les progrès réalisés dans le grand art sont déterminants pour les arts mineurs et c'est d'après les traits les plus récents que nous datons les oeuvres moyennes sans tenir compte des survivances et des gaucheries.

En ce qui concerne l'origine de notre statuette, plusieurs indices nous font penser à un atelier péloponnésien. En effet, nous retrouvons la même structure cubique du torse, le même visage au nez camus et à la bouche droite dans une statuette de guerrier casqué trouvée à Olympie², qui est pourtant plus ancienne, vu les proportions exagérées des jambes et le traitement très primitif de l'ensemble. On peut aussi comparer notre figurine avec la statuette de Boston³, trouvée également à Olympie et attribuée par M. Langlotz à „l'école de Cleonae“. Nous y retrouvons aussi la même grosse tête correspondant à un sixième

du corps, alors que la hauteur de notre guerrier est de 6 têtes $1/2$ environ. Ajoutons encore que les statuettes de guerriers constituent la classe d'ex-votos par excellence péloponnésienne.

2. Inv. N^o 280. H. 0,076 m, avec la plinthe circulaire. Patine verdâtre. Le bronze⁴ représente un jeune garçon (fig. 2) de formes peu développées dans la même attitude frontale que la figurine précédente, mais d'un stade plus évolué. C'est la jambe gauche qui avance ici et en même temps on constate une légère divergence des pieds. Les deux bras sont relevés et pliés au coude, la main droite ouverte avec les quatre doigts unis et le pouce détaché, tandis que la main gauche repose sur la hanche. Les bouts des doigts de la main droite sont cassés. Étant donné que celle-ci occupe une position presque verticale, la paume tournée vers le corps, et qu'on n'y aperçoit aucune trace de quelque pièce de rapport ni ouverture, il s'en suit



2. Jeune garçon

¹ Perrot-Chipiez, VIII, p. 321, fig. 134.

² Olympia, IV, pl. XV, 247.

³ Furtwängler, Kl. Schriften, II, pl. 44; Langlotz, F. B., pl. 35 a.

⁴ Édité par M. E. Bulanda dans les Stromata Morawski (1908), pp. 71 ss.

qu'elle ne tenait aucun objet. Il s'agit donc d'un geste indéterminé, „simple expédient pour placer d'une façon quelconque les membres“¹.

La figurine diffère de la précédente par ses proportions courtes et ramassées: la hauteur du corps est de 5 têtes 1/2. Elle est en outre modelée avec plus de souplesse et de précision. Le bronzier a dégagé d'une façon naturelle les pectoraux et les genoux; les transitions entre les diverses parties du corps sont beaucoup plus délicates; deux sillons séparent l'abdomen des cuisses, quoique les hanches passent directement dans les cuisses; le nombril et le mamelon gauche sont indiqués au moyen de cercles incisés. D'autre part, les doigts et les orteils sont traités comme des baguettes schématiques. Un sillon profond parcourt le dos de la nuque jusqu'aux fesses dont la droite est légèrement endommagée. L'artiste a donné une attention particulière à la tête en élaborant soigneusement la bouche entr'ouverte aux lèvres relevées, les yeux en forme d'amande et à fleur de tête, entourés d'un sillon et nettement séparés de la paupière supérieure, puis le nez droit dont le contour continue les arcades sourcilières, et enfin la chevelure. Les cheveux rayonnant autour de l'épi et peignés très régulièrement sont rendus en traits parallèles. Coupés au-dessus de la nuque ils forment une masse compacte et épaisse, implantée sur le crâne comme une coiffe qui voile la plus grande partie du front et laisse à découvert les oreilles, à peine ébauchées.

La statuette, elle aussi, est sortie à n'en pas douter d'un atelier du Péloponnèse et n'appartient pas à l'école éginétique comme M. Bulanda l'a suggéré. Citons pour comparaison les statuettes de Mégalopolis², d'Andritsaena³ et d'Olympie⁴, où malgré certaines différences dans les détails et surtout dans le modelé plus circonstancié nous retrouvons les mêmes proportions et le même type de coiffure. Notre bronze accuse une affinité toute spéciale avec celui d'Andritsaena qui de son côté se rattache jusqu'à un certain point à la jolie statuette d'éphèbe de l'Acropole⁵, considérée d'habitude comme attique et attribuée à „l'école de Cleonae“ par M. Langlotz. Or, il est impossible dans l'état actuel de nos connaissances de définir avec certitude les caractères particuliers des oeuvres provenant des différents ateliers péloponnésiens excepté ceux de la Laconie et de l'Arcadie⁶ et pour cette raison il sera prudent de ne pas préjuger de l'origine de notre statuette, qui en tout cas est à chercher dans le milieu artistique argivo-corinthien. En ce qui concerne la datation, le bronze provient évidemment des dernières années du VI^e s.

3. Guerrier combattant (fig. 3). Inv. N^o 272. H. 0,088 m, avec la plinthe circulaire. Au milieu de la plinthe, un trou rond. Jolie patine verte. Le guerrier, complètement nu, est représenté en attitude de combat, la jambe gauche avancée et fléchie au genou avec le pied à plat sur le sol, la jambe droite ramenée en arrière et relevée de sorte qu'elle ne touche le sol que de ses doigts. Quoique la partie supérieure du torse soit penchée en avant, le poids du corps est distribué sur les deux jambes de manière que le guerrier semble prêt à reculer à chaque instant. Il en résulte une certaine pesanteur et gaucherie de l'attitude et cette impression est augmentée par les proportions ramassées du corps aux

¹ Deonna, *Dédale*, I, p. 214.

² Langlotz, pl. 29 a.

³ *Ibid.*, pl. 35 c.

⁴ Olympia, IV, pl. VIII, 52.

⁵ Mus. Nat. 6445; Langlotz, pl. 35 b; Neugebauer, *Ant. Bronzestatuetten*, fig. 29.

⁶ Payne dans *JHS* 1934, pp. 170 ss.

extrémités lourdes. L'exécution de la figurine est très fine et soignée et le modelé circonstancié, quoique non exempt d'une schématisation archaïque. Ainsi l'artiste a fait ressortir les pectoraux et les clavicules, d'ailleurs maladroitement attachées au sternum; il a indiqué la „ligne blanche“ sur l'abdomen, enfoncé et séparé de la région avoisinante d'une manière schématique; il a modelé avec un succès remarquable les muscles deltoïdes, les vastes externes des cuisses, les genoux et les mollets. Les fesses sont légèrement enfoncées sur les côtés. L'artiste a aussi marqué les mamelons et le nombril au moyen de cercles incisés et il a travaillé avec soin les doigts et les orteils en indiquant même les ongles.



5. Guerrier combattant

Le guerrier était armé, en dehors du casque, d'une lance dont le bout s'est conservé dans son poing droit, et d'un bouclier dont il ne reste plus que l'anse. La main gauche qui se présente comme une masse informe, était bien entendu cachée sous le bouclier. Le casque, lui-même, du type corinthien, est travaillé avec une grande précision. Le bord inférieur de la calotte sur tout son circuit, ainsi que les bords du masque autour des oreilles, sur les joues, les sourcils et le nez sont couverts d'une série de tout petits points. La monture du cimier est ornée de deux rangées superposées de zigzags, exactement comme sur la figurine bien connue de Dodone¹, tandis que les crins sont marqués au moyen de traits parallèles rayonnant autour du casque.

La figurine vue du côté se présente plutôt comme un relief ou un dessin découpé: les jambes écartées et la tête sont de profil, alors que le torse, et surtout la poitrine, est presque de face. On sait bien que l'étude du mouvement en ronde-bosse se poursuit d'abord dans la petite plastique des figurines de bronze, qui de sa part demande des enseignements au dessin et au relief². Or, si nous examinons les vases à f. r. du style sévère développé, nous y retrouverons le même motif de mouvement p. ex. chez Euthymidès³, chez Hysis⁴ ou chez le Peintre de Panaitios⁵. La ressemblance consiste dans la pondération du corps où le poids est distribué sur les deux jambes et le torse est peu incliné en avant, tandis que le talon du pied reculé se détache plus ou moins du sol. Une bonne analogie nous est fournie par une amphore du Peintre d'Alkimachos⁶ de la période classique ancienne. Il faut en distinguer l'attitude du guerrier avançant d'une allure emportée comme le bronze de Dodone susmentionné, l'Héraklès Benaki ou celui de Pérachora⁷, de même que de nombreuses figures dans la peinture de vases comme p. ex. chez Douris⁸. Ici, le torse est plus ou moins fortement incliné en avant et le poids du corps repose sur la

¹ Collignon, I, p. 328, fig. 166.

² CVA: Louvre III Ic, pl. 52, 2.

³ Hartwig, pl. 47.

⁴ JHS 1934, p. 164, fig. 1 et 2.

⁵ Deonna, p. 247; v. Lübben, Ath. Mitt., 1919, pp. 149 ss.

⁶ Furtwängler-Reichhold, pl. 82; Hoppin, I, p. 121.

⁷ CVA: Brit. Mus. III Ic, pl. 54, 3a.

⁸ Hartwig, pl. 21; Pfuhl, Mal. n. Zeichn., fig. 451.

jambe avancée, tandis que la jambe reculée touchant le sol seulement de ses doigts est parfois représentée de face. Dans la grande plastique cette attitude nous est familière surtout des frontons du temple d'Égine. Il est vrai que le guerrier à droite d'Athéna dans le fronton Est¹ rappelle par son attitude notre figurine; néanmoins cette ressemblance ne dépasse pas les limites du simple motif de combat, tandis que la pondération du corps et les détails anatomiques font preuve d'un stade plus évolué. Par conséquent, je ne crois pas avec M. Bulanda² que cette comparaison nous oblige à dater notre bronze du début du V^e s.: au contraire, comme il résulte de sa confrontation avec la peinture de vases et du traitement schématique du ventre, il doit être placé vers 500. En revanche, on ne peut pas nier le fait que notre statuette accuse des points de contact avec les bronzes provenant de Dodone, non seulement avec la figurine de guerrier combattant susmentionnée³, mais aussi avec une autre qui ne m'est connue que par un dessin⁴. Celle-ci me paraît être contemporaine de notre bronze, tandis que l'autre appartient au début du V^e s., contrairement à l'opinion de M. Langlotz qui, se fondant sur le traitement des plis la place entre 520 et 510⁵. Il est aussi exclu pour les raisons chronologiques que les statues d'Égine aient servi de modèle pour le guerrier de Cracovie: celui-ci peut bien appartenir à l'école éginétique, mais il est plus probable que l'origine de cette remarquable statuette, pleine d'un charme frais et naïf, est à chercher dans la région argivo-corinthienne.



4. Asclépios

4. Asclépios (fig. 4). Inv. N^o 268. H. 0,21 m. Base circulaire à moulures. La figurine a été nettoyée, comme le prouvent les restes de la patine verte, surtout dans les cheveux, de sorte que la surface a la couleur naturelle du bronze. On aperçoit plusieurs pièces de raccommodage: sur l'épaule gauche, sur le bord du manteau au-dessous du coude gauche, deux pièces sur le dos, une cinquième sur le raccord du bras droit et une autre encore sur le flanc droit. — Le dieu est représenté selon la formule typique de l'art polyclétéen, c.-à-d. au moment où il s'arrête et va joindre les pieds. Il est vêtu d'un ample manteau qui, laissant le torse à découvert, est enroulé autour des reins, et rejeté sur l'épaule et le bras gauches de sorte que la main gauche disparaît sous la draperie. La protubérance au bord inférieur du manteau ressemblant à une frange sera due à un accident pendant la fonte. Une tige de soutien est insérée dans le manteau entre les pieds et vissée dans la base. Le dieu a des cheveux

¹ Furtwängler, Aegina, pl. 95, No 72.

² Op. cit., p. 70.

³ Collignon, fig. 166.

⁴ Reinach, Rép. de la stat., IV, p. 101, 2.

⁵ Zur Zeitbestimmung..., pp. 56 s.

longs et bouclés excepté la partie à l'intérieur de la torsade dont sa tête est ceinte: ici ils rayonnent autour de l'épi et sont rendus en traits parallèles. Il est chaussé de sandales munies d'une pièce de cuir pour protéger le talon.

Comme Furtwängler l'a déjà remarqué¹, notre statuette est presque une réplique exacte de la figurine 598 conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris² (jambes brisées) excepté le visage qui dans notre exemplaire est plus allongé et plus noble, quoique dans le traitement des cheveux et de la barbe on observe une grande ressemblance. La figurine de Paris tient de sa main droite baissée une courte baguette qui doit sans doute représenter un rouleau. Une telle baguette se trouvait certainement dans la main de notre statuette, comme l'indiquent la disposition des doigts et la rainure creusée dans la main. L'Asclépios de Paris est un excellent travail romain; néanmoins notre statuette lui est supérieure par la finesse et la netteté de l'exécution. Un autre exemplaire du même type, mais où le dieu s'appuie sur un bâton et tient de sa main droite un bouquet de pavots, se trouve aussi à la Bibliothèque Nationale (N° 599). Il est d'ailleurs moins finement exécuté et le cède aux deux autres bronzes en ses qualités artistiques. — D'après l'observation faite par Amelung et



5. Athéna guerrière

Arndt la figurine 598 de la Bibliothèque Nationale est une copie de la statue de marbre de la Villa Poggio Imperiale près de Florence³, si ce n'est que le dieu y tient un bâton. Furtwängler suppose que celui-ci serait probablement une addition du copiste. Abstraction faite de ce détail le bronze de Cracovie, excellemment conservé, représente en effet une copie encore plus exacte du type reproduit dans la statue mentionnée ci-dessus; la draperie et la tête sont même ici travaillées avec plus de précision et de finesse. D'autre part, les cheveux, traités sur le bronze 598 d'une façon plus libre, suivent ici de plus de près la statue florentine. Somme toute les trois statuettes de Paris et de Cracovie reproduisent exactement ou avec de légères modifications une même oeuvre statuaire définie, chose extrêmement rare parmi les petits bronzes⁴. Amelung veut placer le prototype en question au début du IV^e s., tandis que Furtwängler le croit plus ancien, de la fin du V^e s., et le cherche dans le cercle de Crésilas par exemple. Si l'on compare notre statuette avec le doryphore de Polyclète et avec la frise du Parthénon⁵, on peut faire remonter l'origine du prototype en question même vers 430.

5. Athéna guerrière (fig. 5). Inv. N° 269. H. 0,23 m. Patine vert foncé. Base circulaire ornée de moulures, en partie endommagée. — La déesse est figurée debout, le poids du

¹ Über Statuenkopien, pp. 59 s., pl. XI, 2.

² Babelon-Blanchet, p. 250.

³ Einzelwerke, No 295; Reinach, Rép., II, p. 34, 2.

⁴ Furtwängler, op. cit., p. 56.

⁵ Collignon, Parthénon, p. 184, fig. 73 (l'ordonnateur).

corps reposant sur la jambe droite, tandis que la jambe gauche est légèrement fléchie et ramenée en arrière. L'attitude rappelle celle de l'Athéna Parthénos de Phidias, qui nous est familière p. ex. par la statuette de Varvakion; mais le rythme du corps est tout-à-fait différent, puisque le torse est un peu incliné vers la gauche, l'épaule gauche levée, la tête tournée à droite et légèrement penchée. Il en résulte un chiasme et une certaine élasticité de l'attitude. La déesse tenait de sa main gauche levée une lance, comme il résulte de l'ouverture dans le poing serré et de l'enfoncement dans la base. (Au bord de la base, exactement sur la ligne du genou gauche, on aperçoit un petit trou, diam. 4 mm, dont la destination est incertaine). La droite, baissée, s'appuyait sur un bouclier reposant sur le sol, dont il ne reste aucune trace. La tête est coiffée d'un casque corinthien à haut cimier retombant sur le dos. Les cheveux flottent librement sur la nuque laissant pendre deux boucles sur le cou, derrière les oreilles. Athéna, chaussée, est vêtue d'un chiton à manches courtes et boutonnées et d'un péplos ouvert sur le côté droit avec ceinture sur le repli immédiatement au-dessous des seins. L'égide à écailles est réduite à quatre petites pièces de cuir couvrant les seins et le dos. Les quatre pièces sont bouclées sur le dos et les épaules au moyen d'agrafes; une autre agrafe sur la poitrine est ornée d'une tête de Méduse. Les plis du vêtement n'ont plus la rigidité et le caractère architectonique de la draperie de l'Athéna Parthénos, et les bouts inférieurs des plis au-dessus du pied droit de même que dans la partie centrale du repli s'arrondissent et se rejoignent.

Il est évident que nous avons devant nous un type statuaire du IV^e s., bien éloigné de celui créé par Phidias. M. Bulanda¹ a raison de faire ressortir la ressemblance entre notre figurine et la statue de Woburn Abbey publiée par Furtwängler²; mais en ce qui concerne la pondération du corps, la position de la tête et de la main droite, l'Athéna de Cracovie se rattache plutôt à un bronze de l'ancien Museo Kircheriano³ ou à un autre conservé à Lyon⁴. D'autre part, par ses formes juvéniles et pleines de grâce, par la sveltesse du corps notre Athéna rappelle la statue de Francfort où l'on a proposé de reconnaître l'Athéna de Myron. Malgré cette ressemblance générale tous les autres indices font preuve que notre figurine, bon travail romain, s'inspire d'un type qui, bien qu'il tire son origine de l'époque de Phidias, suit les canons artistiques du IV^e s. avancé. Parmi les monuments datés on peut citer pour comparaison un relief d'Athènes de l'année 362/1⁵, où la figure d'Athéna répond au type statuaire de la période 370—360. On y voit le même traitement de la draperie surtout pour les plis sur la jambe gauche et sur la partie médiane du repli. Pourtant la position de la ceinture et la pondération de notre statuette indiquent que celle-ci est à placer à proximité des oeuvres telles que l'Artémis de Beyrouth à Berlin⁶ dont l'original daterait selon M. Horn des années 335—330. Pour les proportions du corps et le rythme de l'attitude nous trouvons aussi des analogies sur la base de Mantinée⁷ provenant d'après le même auteur d'environ 325. Enfin, une frappante analogie nous est fournie par les monnaies arcadiennes d'environ 330—280⁸ avec la seule différence qu'Athéna y tient la

¹ Op. cit., p. 74.

² Über Statuenkopien, pl. VII; Reinach, Rép., II, p. 279,5

³ Reinach, *ibid.*, No 6.

⁴ Reinach, IV, p. 170,4.

⁵ Brunn-Bruckmann, pl. 533,2; Süsserott, *Zeitbestimmung...*, pl. 4,1.

⁶ Horn, *Stehende weibl. Gewandstat.*, pl. 2,1.

⁷ *Ibid.*, pl. 4, 2—5.

⁸ Hirsch, *Num. Ka.* XXI, pl. 21, No 2089. Sur les monnaies de Marc-Aurèle la déesse, représentée de la même façon, porte un manteau: Hirsch XVIII, pl. 14, No 966.



6. Isis

lance de la main droite. Par conséquent, le type reproduit dans notre figurine aurait été créé dans le troisième quart du IV^e s.; il serait pourtant vain de vouloir le rattacher à un artiste ou à une oeuvre définie, d'autant que parmi les petits bronzes les copies sont extrêmement rares.

6. Isis (fig. 6). Inv. N^o 378. H. 0,50 m. Patine vert foncé. La déesse avance la jambe gauche. Elle porte une longue tunique recouverte d'un manteau frangé dont les bouts sont noués entre les seins. De la main gauche elle tient un sistre, de la main droite un serpent, enroulé autour du bras. La tête est coiffée d'une perruque, surmontée d'un vautour accouvé (tête brisée) et d'un polos (mutilé). Les cheveux sur le front, traités en boucles schématisées, sont serrés d'une bandelette. Les yeux sont incrustés d'émail blanc avec des prunelles en pâte noire. — Malgré la patine l'authenticité de la statuette paraît douteuse, car bien qu'elle corresponde dans les moindres détails à l'Isis gréco-romaine 789 (fig. 7) du Louvre¹, elle en diffère dans le type du visage et dans le traitement des plis. En effet, dans la figurine de Paris les plis ont plus de relief et de souplesse, tandis qu'ici ils sont plats et raides, quoique dans leur disposition on aperçoive une concordance absolue. Il est

donc probable que le falsificateur a pris comme modèle le bronze du Louvre en ajoutant les deux bras qui là sont cassés. Il a aussi omis les sandales, représentées sur le bronze du Louvre.

7. Harpocrate (fig. 8). Inv. N^o 1178. H. 0,14 m. Le bronze a été nettoyé et possède actuellement une couleur noire avec des traces de patine verte. L'enfant, aux formes potelées et joufflu, a les jambes croisées, le poids du corps reposant sur la jambe gauche. Il porte l'index de la main droite à ses lèvres et son coude droit était posé sur un appui, aujourd'hui remplacé par une pièce de bois. Un manteau est enroulé autour de son bras gauche. La tête est coiffée d'une petite couronne de Haute et de Basse Égypte. Les cheveux retombant sur la nuque sont ceints d'une bandelette et d'une couronne de feuilles. Travail gréco-romain. — Nous avons devant nous un des nombreux exemples de l'Horus-enfant dont les Grecs de l'époque helléni-



7. Musée du Louvre 789

¹ De Ridder, pl. 54. Comp. aussi Arch. Anz., 1903, p. 150, fig. 5a.

stique et romaine firent un dieu du silence. Harpocrate est d'habitude représenté debout sur les deux jambes, appuyé ou non, avec une corne d'abondance à la main. Ici il a adopté l'attitude d'Éros funéraire, type qui avait pris naissance dans l'art de la Grèce hellénistique¹.

8. Aphrodite à la sandale (fig. 9). Inv. N° 239. H. 0,31 m. Patine presque noire, bronzée par endroits. La statuette est très bien conservée excepté les trois doigts de la main gauche, une partie du talon gauche et le bas-ventre. La déesse, complètement nue, aux formes pleines et voluptueuses, est debout sur la jambe droite; la jambe gauche passive est ramenée en arrière et ne touche le sol que des bouts des orteils. La tête, couronnée d'un diadème, est tournée un peu vers la gauche et légèrement penchée. Les cheveux, divisés sur le front, tombent par deux boucles sur les épaules, tandis que sur l'occiput ils sont ramassés en un petit noeud; sur les joues, deux petites mèches. Les bras sont ornés de bracelets; celui du bras droit est moderne. La déesse tient de la main droite levée une sandale, et la main gauche écartée du corps fait un geste indéfini.



8. Harpocrate

M. Sajdak qui a édité cette statuette en 1908² l'a justement mise en relation avec le type d'Aphrodite représentée dans le célèbre groupe de Délos³ datant de la fin du II^e s. av. J.-C. La question de l'origine de ce type a été amplement traitée par M. Bulard⁴ à propos du groupe susmentionné et il n'y a pas lieu d'y revenir ici. Selon cet auteur les Aphrodites à la sandale dérivent, non seulement de l'Aphrodite Anadyomène, mais aussi de la Vénus pudique et paraissent avoir été, à l'origine, groupées, non pas avec Éros, mais avec Pan. C'est plus tard seulement que la figure de la déesse, détachée de cet ensemble, a formé à elle seule un sujet de genre qui eut un grand succès. Plusieurs répliques de ce type sont reproduites dans le Répertoire de Reinach, II, p. 346 et IV, p. 213. Notre bronze, bon travail gréco-romain, paraît provenir de la Syrie, ce qui n'aurait rien de surprenant vu le modelé gras du nu. En effet, la statuette d'Aphrodite à la sandale, trouvée à Tortose de Syrie et appartenant autrefois à la Collection Janzé, ne se trouve pas et ne s'est jamais trouvée à la Bibliothèque Nationale⁵, quoique tous les bronzes de la collection aient passé à cette Bibliothèque en 1865. Il est donc probable que le Prince Czartoryski qui était uni au comte de Janzé par des liens d'amitié, l'a reçue ou l'a acquise avant 1865 pour sa collection.

9. Aphrodite à demi nue, debout (fig. 10). Inv. N° 60. H. 0,03 m. Patine vert foncé. Plinthe rectangulaire. La déesse est figurée à un moment où, ayant remis le pied

¹ Collignon, Statues funéraires, pp. 529 ss.

² Stromata Morawski, pp. 97 ss.

³ BCH 1906, pl. XIII—XV; Picard, Sculpt. ant., II, p. 265, fig. 105.

⁴ BCH 1906, pp. 610 ss. Comp. Στ. Μαζωνάτος, 'Αρχ. Δελτίον, 8, 1925, pp. 175 ss.

⁵ Sajdak, pp. 98 s.



9. Aphrodite à la sandale

la main); la main droite, posée sur le genou, tient un foudre. Les pieds reposent sur un escabeau, placé de biais, à côté duquel est posé un aigle. Le trône est à jour, avec deux barres transversales croisées. — Le type est fort répandu dans l'art romain. Parmi les petits bronzes on trouve la plus proche analogie à la Bibliothèque Nationale de Paris³. On peut aussi comparer une statuette en marbre du Vatican⁴.



11. Zeus assis sur un trône à dossier

sur le rivage, elle a déjà noué la draperie autour de ses reins; dans chacune de ses mains levées, elle tord une mèche de ses cheveux. Une colombe est posée à ses pieds. Travail romain bien médiocre, d'une exécution sommaire. — Selon Furtwängler¹ nous avons affaire ici à un remaniement hellénistique d'un motif dérivant du Diadumène de Polyclète. Parmi les copies romaines la mieux conservée est celle du Vatican².

10. Zeus assis sur un trône à dossier (fig. 11). Inv. N° 277. H. 0,045 m. Patine verte. Plinthe oblongue. Travail romain très sommaire. Les dimensions, la facture, la présence de la plinthe et de l'oiseau, rendent probable que notre bronze provient du même atelier que la figurine précédente. — Le dieu, à longue chevelure et barbu, porte un manteau qui lui couvre seulement les jambes et est rejeté sur son épaule droite. La main gauche s'appuyait sur un sceptre qui a disparu (une ouverture dans



10. Aphrodite à demi nue, debout

11. Apollon (fig. 12). Inv. N° 616. H. 0,08 m. Patine verte. Le dieu, nu, est représenté debout sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie et ramenée en arrière. Le bras droit pend le long du corps, le bras gauche est plié au coude et étendu en avant. La main droite tient une flèche; la main gauche, aux doigts brisés, tenait sans doute un arc. Les cheveux, séparés par une raie, sont relevés en bourrelet autour de la tête et ramassés en chignon sur la nuque; deux boucles retombent par devant sur les épaules.

¹ Helbings Monatsberichte..., I, fasc. IV., pp. 1 ss.

² Amelung, II, p. 696, No 433, pl. 75.

³ Babelon-Blanchet, p. 9, No 17.

⁴ Amelung, I, pl. 113, No 214.

Le type iconographique nous est familier par un grand nombre de statues, parmi lesquelles la plus célèbre est l'Apollon de Cassel. En ce qui concerne notre statuette, son attitude et tout le rythme du corps sont typiques pour Praxitèle et son école: il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'oeil sur le Satyre versant à boire de l'Albertinum de Dresde¹. Mais si cette pièce et d'autres répliques montrent encore des réminiscences polycléennes et nous apportent probablement l'écho d'une oeuvre de la jeunesse de Praxitèle d'environ 370, ici l'attitude est plus relâchée et les formes sont plus molles et souples. Le bronze suit évidemment les traditions praxitéliennes des premiers temps de l'époque hellénistique et sa facture nous fait croire qu'il s'agit ici d'un produit grec. Dans la grande statuaire une bonne analogie est fournie par une copie romaine de l'Ermitage² où cependant la tête n'est pas antique.

12. Apollon (fig. 13). Inv. N° 275. H. 0,06 m. Patine brun foncé. La statuette est très mal conservée. Les jambes et les bras sont brisés et toute la surface du bronze abîmée. Le dieu était debout sur la jambe droite, mais le pied gauche reposait probablement à plat sur le sol, comme p. ex. chez le Diadumène Farnèse³, où bien le talon n'était guère détaché du sol, comme dans le bronze Sabouroff de Berlin⁴, attribué par Furtwängler⁵ à Euphranor. Les cheveux flottent librement sur la nuque; deux boucles retombent sur la poitrine. La tête est ceinte d'une couronne de laurier (?). L'état de conservation rend difficile de décider si nous avons affaire ici à un travail grec ou romain. En tout cas le traitement du corps et de la tête indique que notre bronze ou bien son prototype est plus ancien que la statuette précédente. Pour la tête il est instructif de la comparer avec celle du Dionysos du Louvre N° 189⁶, rattaché par Milani⁷ à Praxitèle et mise en relation avec Euphranor par Furtwängler⁸. En présence de ces analogies nous sommes portés à placer l'origine de notre type vers le milieu du IV^e s.

13. Apollon Pythien (fig. 14). Inv. N° 273. H. 0,085 m. Patine vert foncé. Un trou a été pratiqué dans l'abdomen à une époque postérieure. Le dieu, nu, aux formes juvéniles, est figuré debout sur la jambe droite (les doigts brisés), le pied gauche ramené en arrière. Il porte le carquois sur le dos et de ses mains baissées il tient une patère et une branche de laurier. Les cheveux, séparés par une raie, sont collés au crâne et relevés

¹ Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 534, fig. 97; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 117, fig. 51.

² Reinach, *Rép.*, II, p. 97, 1; *Muziej dawniej skulptury*, 1901, p. 150, No 315; Waldhauer, *Antichnaia skulptura*, 1925, p. 56, No 43.

³ Brunn-Bruckmann, pl. 271.

⁴ *Ibid.*, pl. 278.

⁵ *Meisterwerke*, p. 583.

⁶ De Ridder, *Bronzes*, I, pl. 20.

⁷ *Mus. it.*, III, pp. 753 ss.

⁸ *Op. c.*, p. 586.



12. Apollon



15. Apollon



14. Apollon Pythien

dans un noeud sur la nuque; deux mèches retombent sur les épaules. Travail romain. — En dehors des petits bronzes¹ je n'ai pas réussi à découvrir d'autres monuments qui reproduisent exactement le même type d'Apollon. Sur les monnaies impériales il apparaît dans la même attitude, mais de la main gauche baissée il tient l'arc². Sur les monnaies de Magnésie sur Méandre frappées après 190 av. J.-C. le dieu est figuré appuyé sur un trépied et tenant de sa main droite une branche de feuilles, ornée de bandelettes³. Le type représenté par notre bronze était déjà formé vers le milieu du V^e s., comme le prouvent les monnaies de Sélinonte frappées entre 466—415, où l'on aperçoit le dieu du fleuve Hypsas debout à côté d'un autel et tenant de la main droite levée une patère, tandis que dans sa main gauche baissée on voit une branche de laurier⁴.

14. Artémis chasseresse (fig. 15). Inv. N° 278. H. 0,10 m. Patine vert foncé. La déesse est debout sur les deux jambes, mais sa jambe gauche est légèrement fléchie au genou. Elle porte un chiton troussé sans manches qui descend jusqu'aux genoux et flotte au vent: il est serré à la taille par une ceinture et pressé contre la poitrine et le dos par deux bandelettes croisées.

De la main droite elle tirait une flèche du carquois placé sur le dos, de la main gauche elle tient une biche. La flèche, elle-même, a disparu, mais une ouverture dans la main indique le point d'attache. Ses cheveux, calamistrés exactement comme chez Julia Mamaea⁵, sont noués au-dessus de la tête et ramassés en chignon; deux boucles retombent sur les épaules. Les pieds sont chaussés de brodequins. Travail romain médiocre. Une réplique de notre statuette a été trouvée à Carnuntum⁶. Les deux bronzes nous apportent un faible reflet de l'une des nombreuses variantes hellénistiques d'Artémis chasseresse⁷, qui de leur côté se rattachent à un type créé vers la fin du IV^e s., reproduit p. ex. dans les statues de Berlin⁸ ou du Louvre⁹.

15. Hermès (fig. 16). Inv. N° 281. H. 0,08 m. Patine verte. Une chlamyde, agrafée sur l'épaule droite, est enroulée

¹ Rev. Arch., 1897, II, pp. 226 s., Nos 6 et 7 (Musée de Sofia); Reinach, V, p. 52, 1 et V, p. 38, 3; Babelon-Blanchet, p. 52, No 110.

² Hirsch, Num. Kat. XIII, pl. 47, No 4078.

³ Hirsch XXI, pl. 39, No 2870.

⁴ Hirsch XIII, pl. 4, No 374; XXX, pl. 13, Nos 389—390 etc.

⁵ P. ex. Stückelberg, Bildn. röm Kaiser, pl. 83.

⁶ Reinach, Rép., II, p. 314, 6.

⁷ Cf. G. Kraemer dans Ath. Mitt., 1930, pp. 237 ss.

⁸ Blümel, V, pl. 70 (beaucoup restaurée).

⁹ Mon. Pio', 31, 1930, pl. II.



15. Artémis chasseresse

autour du bras gauche. De la main droite baissée il tient une bourse longue; l'attribut de la main gauche a disparu: c'était sans doute le caducée, comme il résulte de l'entaille dans la main. Il est coiffé d'un pétase à ailerons et chaussé des endromides ailées. Les cheveux au-dessus du front sont disposés en boucles schématisées. Travail romain. — Le type est représenté par une foule de petits bronzes qui de l'avis de Furtwängler doivent être considérés comme créations romaines pour lesquelles on a adopté le doryphore de Polyclète en y ajoutant une chlamyde d'après d'autres modèles du V^e s. Parmi les statues il faut citer pour analogie surtout les exemplaires du Palazzo Pitti à Florence¹ et de Berlin².

16. Héraklès combattant (fig. 17). Inv. N^o 271. H. 0,11 m. Patine vert foncé. Le héros, imberbe, est coiffé d'une peau de lion rejetée sur son bras gauche et dont les pattes sont nouées sur sa poitrine. De la main droite, levée, il brandissait une massue, à présent disparue, comme l'indique l'ouverture pratiquée dans le poing serré; de la gauche, avancée,



16. Hermès

il tient les pommes du jardin des Hespérides. Il est représenté en attitude de combat; le poids du corps repose sur la jambe droite, mais le pied gauche passif est aussi posé à plat sur le sol. Le corps trapu d'une musculature vigoureuse est assez soigneusement modelé. Bon travail romain. — Le type d'Héraklès combattant qui étend le bras gauche et brandit une massue de la main droite, est connu déjà à l'époque archaïque, comme le prouvent p. ex. les bronzes de Pérachora et du Musée Benaki³; il tire son origine du Zeus lançant un foudre, type inventé au VI^e s.⁴ Ce type jouit d'une grande popularité pendant toute l'antiquité⁵, surtout à l'époque impériale. Tous ces bronzes tardifs représentent Héraklès imberbe; la jambe droite active est aussi de règle. Notre statuette se place à côté de spécimens tels que les bronzes reproduits chez Reinach II, p. 207, 2 ou III, p. 246, 3. Héraklès combattant, avec une pomme du jardin des Hespérides dans la main gauche, est représenté p. ex. par un bronze de la Bibliothèque Nationale⁶.

17. Héraklès combattant (fig. 18). Inv. N^o 430. H. 0,11 m; sans base 0,08 m. Patine vert foncé. Base



17. Héraklès combattant

¹ Amelung, p. 158, No 193; Reinach, II, p. 149, 7.

² Blümel, V, pl. 27.

³ JHS 1934, p. 164, fig. 1 et 2.

⁴ Pour le motif, v. l'étude de M. Karouzos dans 'A. χ. Δελτίον', 13, 1930—31, pp. 55 ss.

⁵ P. ex. Héraklès Oppermann: Babelon-Blanchet, p. 222, No 518; Louvre: De Ridder, pl. 17, No 157; Hirsch, Num. Kat. XIII, pl. 31, Nos 2870 et 2915 (IV^e s. av. J.-C.) etc.

⁶ Babelon-Blanchet, p. 229, No 545.



18. Héraklès combattant

circulaire à moulures, creuse à l'intérieur. Même type que le précédent, mais d'un style différent: le corps est plus juvénile et élancé, la musculature sommaire, l'exécution peu soignée. Les cheveux sont serrés d'un cercle et relevés en bourrelet autour de la tête; au-dessus du front on aperçoit un apex¹. Le héros est complètement nu; une petite pièce de draperie est enroulée autour de son bras gauche (peau de lion rudimentaire?).

18. Héraklès nu, debout (fig. 19). Inv. N° 1316. H. 0,073 m. Patine vert foncé. La figure avance la jambe gauche passive. Une peau de lion rudimentaire est jetée sur son bras gauche étendu; la main droite tenait sans doute une massue, comme l'indique l'ouverture dans le poing serré. Les cheveux sont traités comme une masse informe; deux boucles retombent sur les épaules. Travail romain fort grossier.

19. Bacchus-enfant chevauchant une panthère (fig. 20 a-b). Inv. N° 437. H. avec l'enfant 0,12 m. H. de la seule panthère 0,10 m. Patine vert foncé. La surface du corps de l'animal du côté gauche est en partie abîmée. La panthère a la patte gauche de devant levée, la tête redressée et tournée vers la gauche; la langue sort de la gueule béante. Le bout de sa queue enroulée repose sur le côté droit de la croupe. L'enfant, joufflu, est assis à califourchon sur le dos de l'animal en s'appuyant sur son cou de la main gauche; de la main droite levée il tient un rhyton. Bon travail

romain. — Une réplique exacte de notre bronze se trouve au Musée de Naples². Une autre panthère du même type, mais sans l'enfant, se trouvait autrefois dans la Collection J. Sambon³.

20. Satyrisque (fig. 21). Inv. N° 279. H. 0,06 m. Patine vert clair. La statuette est adossée contre un pilier à base moulurée, avec lequel elle forme un tout, excepté la jambe gauche avancée qui s'en détache. Le pilier est aplati sur les côtés et orné de rinceaux incisés; sur le revers du pilier est creusée profondément une rainure verticale courant de haut en bas sur toute la longueur. L'enfant, lui-même, a une petite pièce de cuir rejetée sur la poitrine. De la main droite, appuyée sur la cuisse, il tient un bâton recourbé; dans la main gauche, collée au corps, on aperçoit une grappe de raisin ou une brassée de fruits. Travail romain. Le même type est représenté par un bronze de Zara⁴.



19. Héraklès nu, debout

¹ Pour l'apex, v. *Röm. Mitt.*, 38/39, 1923/24, p. 86, n. 2 (E. v. Mercklin). Ajouter aux exemples cités l'éphèbe de Marathon (*Arch. Δελτίον*, 9, 1924—25, pl. 2—5).

² Reinach, *Rép.*, II, p. 462, 1. ³ *Ibid.*, V, p. 419, 1. ⁴ *Ibid.*, p. 177, 9.

21. Concorde assise (fig. 22). Inv. N° 270. H. 0,145 m. Patine vert foncé. La partie inférieure du bronze jusqu'aux genoux est creuse. La déesse, aux formes jeunes et sveltes, est assise sur un siège en marbre moderne. Son pied droit, un peu ramené en arrière, se trouve à un niveau plus haut que le pied gauche. Elle est vêtue d'un chiton à manches courtes boutonnées, serré sous les seins par un cordonnet, et d'un manteau rejeté sur l'épaule gauche et couvrant les jambes à partir des hanches; le pan du manteau retombe de l'épaule gauche par devant laissant le bras gauche à découvert. L'étoffe légère et chiffonnée du



20 a—b. Bacchus-enfant chevauchant une panthère

chiton s'applique étroitement à la partie centrale de l'abdomen, laissant voir le nombril, tandis que le manteau fait d'une étoffe plus épaisse se brise, comme la partie inférieure du chiton, en larges plis. Les seins et les jambes se dessinent nettement sous la draperie. Les deux bouts du cordonnet retombent symétriquement sur l'abdomen formant chacun trois embranchements. La déesse est chaussée de sandales. Le bras droit est cassé, la main tenait quelque attribut. La tête, couronnée d'un diadème, est pleine de dignité et de calme. Les cheveux, divisés sur le front, sont relevés sur l'occiput dans un noeud; deux boucles symétriques retombent sur les épaules et deux petites mèches sur les joues. Les yeux, profondément creusés, étaient sans doute incrustés. Le travail se distingue par la finesse des détails et son état de conservation ne laisse guère rien à désirer.

La statuette nous présente la version romaine d'un type classique comme p. ex. une statue du Fitzwilliam Museum de Cambridge¹, mais travaillé dans le style de la fin du IV^e ou du début de III^e s. Dans l'attitude et la disposition de la draperie elle répond exactement à un bronze de Vienne² qui représente une Concorde telle qu'elle apparaît sur les monnaies impériales³. C'est d'après ces exemples qu'il faut restituer dans la main droite de notre déesse une patère, tandis que la main gauche (l'index brisé) tenait sans doute

¹ Michaelis, *Anc. Marbles*, p. 256, 56; Reinach, II, p. 245, 5.

² Sacken, pl. 36, 1; Reinach, II, p. 259, 1.

³ P. ex. Hirsch, *Num. Kat.* XXIV, pl. 19, No 1568; pl. 29, No 1908; pl. 56, No 224+; XXX, pl. 54, No 1118.



21. Satyrisque

une corne d'abondance. Le même type est représenté par une statuette acéphale du Louvre¹ et il est adopté aussi pour Junon (sceptre à la main gauche). Nous en pouvons suivre les diverses modifications dans de nombreuses statues hellénistiques et romaines telles que p. ex. la fille 520 du Vatican², restaurée en Muse, ou une statue du Musée de Constantinople³.

22. Femme drapée, debout (fig. 23). Inv. N° 1315. H. 0,075 m. Patine vert foncé. Trouvée aux environs de Mayence. Le poids du corps repose sur la jambe gauche, la jambe droite est légèrement fléchie au genou et ramenée en arrière. La femme est vêtue d'un chiton sans manches, serré immédiatement au-dessous des seins par une ceinture, et d'un manteau qui, laissant à découvert la partie supérieure du chiton, est enroulé autour de la taille et rejeté sur l'épaule et le bras gauches. La main gauche étendue tient une pomme, la main droite est appuyée sur la hanche. La tête est légèrement tournée à gauche. Les che-

veux sont noués au sommet de la tête. Pour la coiffure et le type de la tête on peut comparer le buste de Faustine, femme d'Antonin le Pieux, du Musée du Vatican⁴.

Ce bronze romain de qualité médiocre reproduit un type hellénistique de femme drapée, dont l'évolution on peut suivre depuis la statue d'Artémisia du Mausolée d'Halicarnasse⁵ et la Thémis de Chairestratos⁶ de la fin du IV^e ou du début du III^e s. Par son attitude et le traitement de la draperie notre statuette se rattache à l'Hygie d'un relief du Louvre⁷ du début du III^e s. On peut également citer maintes statues reproduisant le même

type avec de petites modifications⁸; il est aussi représenté parmi les terres cuites⁹. Il est intéressant de constater qu'il y existe deux répliques de notre statuette qui s'accordent avec celle-ci dans les moindres détails: l'un de ces bronzes se trouve à Dresde¹⁰, l'autre était en vente à Paris en 1911¹¹. Celui-ci avait appartenu évidemment à la Collection Hakki-Bey, vendue à Paris en 1906¹². Notre bronze provient de la Collection Gréau et figure chez Reinach, II, p. 664, 3.

23. Jeune sacrificateur (fig. 24). Inv. N° 429. H. 0,16 m. Patine vert foncé. Il est debout sur la jambe droite; la gauche est légèrement fléchie au genou et ramenée en arrière. Son costume consiste en une tunique et un manteau rejeté sur l'épaule



22. Concorde assise

¹ Reinach, II, p. 688, 5.

² Lippold, pl. 10.

³ Mendel, I, p. 527, No 120.

⁴ Lippold, pl. 47, No 541.

⁵ Brunn-Bruckmann, pl. 242.

⁶ Horn, pl. 6, 3; Dickins, Hellen. Sculpt., fig. 40.

⁷ Süsserott, pl. 25, 4.

⁸ P. ex. Reinach, Rép., II, p. 299, 7 (tête moderne); p. 306, 2; IV, p. 419, 1; V, p. 585, 8.

⁹ P. ex. Winter, III 2, p. 64, 1 (même attribut dans la main gauche) et 5.

¹⁰ Reinach, III, p. 190, 10.

¹¹ Ibid., V, p. 376, 5.

¹² Ibid., IV, p. 408, 7.

gauche, qui enveloppe tout le corps excepté une partie du torse. De la main droite il tient une patère à ombilic, de

la main gauche un objet indéfini de forme cylindrique (un fruit?). Ses cheveux flottant sur la nuque et rayonnant autour de l'épi en mèches épaisses, sont ceints d'une couronne de feuilles pointues disposées radialement. Travail romain.



25. Femme drapée debout

24. Cavalier barbare (fig. 25). Inv. N° 781. H. 0,125 m. Long. 0,155 m. Patine noire. Il est probable que la figurine provient de la Collection Hoffmann¹. Le cavalier, à longue chevelure, est assis à califourchon sur le cheval lancé au galop et tourne le torse avec la tête vers le spectateur. De sa main droite levée il brandissait une arme; sa main gauche s'appuie sur le dos de l'animal. Il est vêtu seulement de braies et chaussé de souliers. La pointe de la queue du



24. Jeune sacrificateur

cheval est cassée. Le revers de la figurine est aplati et non travaillé, par conséquent nous avons affaire à une applique. La petite ouverture percée en bas dans la poitrine du cheval, est moderne. — La figurine a été éditée par Bienkowski² et placée parmi les appliques de bronze romaines dont un groupe représente un cavalier barbare fuyant à gauche. Selon ce savant la composition primitive, dont les éléments essentiels nous sont connus par ces appliques de bronze, était certainement en rapport avec des combats contres des Gaulois et c'est dans la peinture du III^e s. av. J.-C. qu'il faut la chercher.



¹ Comp. Cat. de vente 1888, No 494.

² Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains, p. 25, fig. 51.

POSAŻKI BRĄZOWE GRECKIE I RZYMSKIE W MUZEUM XX. CZARTORYSKICH
W KRAKOWIE -

STRESZCZENIE

W Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie znajdują się 24 figurki brązowe greckie i rzymskie, z których zaledwie kilka zostało wydanych do tej pory. Najstarszy z nich to posązek kurosa z trzeciej ćwierci VI w. przed Chr., niewątpliwie utwór peloponeski (fig. 1). Wysunięcie prawej nogi tłumaczy się tym, że kuros trzymał włócznię, jak dowodzi zachowany otwór w prawej dłoni. Z ostatnich lat w. VI pochodzi drugi posązek, przedstawiający młodego chłopca z wyciągniętą prawą dłonią (fig. 2). Należy on do środowiska artystycznego argiwno-korynckiego. Najcenniejsza jest trzecia figurka grecka, wyobrażająca wojownika w postawie zaczepno-obronnej (fig. 3); włócznia i tarcza uległy zniszczeniu. Posązek należy do tego samego środowiska, co poprzedni, a powstał ok. r. 500.

Prawie wszystkie pozostałe brązy pochodzą już z czasów rzymskich, jakkolwiek wywodzą się z pierwowzorów greckich. Należy tu przede wszystkim Asklepios (fig. 4), będący zmniejszoną kopią jakiegoś posągu z ok. r. 430 przed Chr. Należy podkreślić, że wśród małych brązów kopie greckich oryginałów są nadzwyczaj rzadkie. Na jakimś pierwowzorze greckim z trzeciej ćwierci IV w. przed Chr. opiera się też posązek Ateny (fig. 5), niegdyś uzbrojonej w tarczę i włócznię. Duża figurka Izydy (fig. 6) jest najprawdopodobniej fałszerstwem. Na teren egipski prowadzi nas również posązek Harpokratesa, z którego Grecy okresu hellenistyczno-rzymskiego zrobili bóstwo milczenia (fig. 8). Afrodyta z sandałem (fig. 9) jest tematem rodzajowym, ale typ ten wywodzi się z grupy hellenistycznej, przedstawiającej boginię, która broni się sandałem przed natarczywością Pana. Drugi posązek Afrodyty (fig. 10) wyobraża boginię po wyjściu z morza. Typ ten stanowi przeróbkę hellenistyczną motywu wywodzącego się od Diadumenosa Polikleta. Ze względu na fakturę i inne szczegóły nie jest wykluczone, że z tej samej pracowni pochodzi figurka siedzącego Zeusa (fig. 11). Spośród trzech figurek Apollina największą wartość posiada Apollo na fig. 12, może nawet jeszcze roboty greckiej. W prawej ręce trzyma on strzałę, w lewej zaś znajdował się łuk. Brąz należy do późniejszej tradycji szkoły Praksytelesa. Wcześniejszy jest pierwowzór drugiego Apollina (fig. 13), gdyż należy go datować na połowę w. IV. Ze względu na zły stan zachowania trudno ustalić, czy jest to robota grecka, czy rzymska. Najślabszy jest brąz trzeci, przedstawiający Apollina pytyjskiego, z kołczanem, gałązką wawrzynu i czarą (fig. 14). Posązek Artemidy (fig. 15), z kołczanem na plecach i jelonkiem na lewej ręce, stanowi słaby odbłask jednego z licznych wariantów hellenistycznych bogini, które ze swej strony nawiązują do typu powstałego pod koniec IV w. Replikę tego brązu znaleziono w Carnuntum. Figurka Hermesa (fig. 16) przedstawia typ rzymski, opierający się na doryforze Polikleta. Z trzech posązków Heraklesa (fig. 17—19) najbardziej starannie wykonany jest pierwszy. Typ walczącego Heraklesa z maczugą cieszy się ogromną popularnością w okresie rzymskim, a znany jest już w epoce archaicznej, przy czym wywodzi się od Zeusa miotającego grom. Dionizos występuje wśród tych brązów jako dziecko jadące na panterze, z rogami do picia w prawej dłoni (fig. 20 a—b). Replika tego brązu znajduje się w Muzeum Narodowym w Neapolu. Fig. 21 przedstawia dziecięcego satyra z kijem i naręczem owoców. Bardzo starannie opracowany jest posązek siedzącej Concordii (fig. 22), trzymającej niegdyś w lewej ręce róg obfitości, a w prawej czarę. Typ ten występuje na monetach cesarskich. Posązek na fig. 23, znaleziony w okolicach Moguncji, powtarza typ hellenistyczny kobiety udrapowanej. Znany kilka replik tego brązu. Na fig. 24 widzimy młodego ofiarnika rzymskiego, fig. 25 zaś przedstawia aplikę w kształcie pędzącego na koniu barbarzyńcy. Apliky rzymskie tego rodzaju pozostają w związku z walkami przeciwko Gallom i zapewne opierają się pośrednio na jakimś malowidle z III w. przed Chr.

LA MORT DE CRÉDIT

IMAGE POPULAIRE
SES SOURCES POLITIQUES ET ÉCONOMIQUES

par

René SAULNIER et Henri Van der ZÉE (Paris)

I

Lorsque, dans le N° de Juin 1938 de la *Dawna Sztuka*, nous évoquions le rôle si utile du Hasard, ce précieux auxiliaire du chercheur et du collectionneur dont l'Antiquité a fait un dieu, nous ne pensions pas en avoir si vite un nouvel exemple. Il a suffi de la photographie d'une image récemment découverte dans les cartons du Musée Lubomirski, de Lwów (fig. 4), pour orienter nos recherches sur une nouvelle voie.

„Le Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué“ était un sujet très souvent traité en France, en Allemagne et en Italie, et cette image polonaise apporte une pittoresque précision sur l'extension de ce thème dans d'autres pays.

„Le Bon Serviteur“ était un sujet à peu près inconnu, dont le hasard (puisqu'il faut toujours parler de lui en cette matière) nous avait fait découvrir en Europe quelques savoureuses manifestations. Bien autrement répandu est „Crédit est mort“ dont de nombreuses images sont arrivées jusqu'à nous, soit dans les collections publiques et particulières, soit collées encore sur les murs des cabarets, pour l'édification des consommateurs, que l'aubergiste désirait amener à une saine compréhension de leur devoir.

L'image polonaise si rare, que nous avons le plaisir de reproduire ici, est une gravure sur bois d'une taille un peu rude, largement colorisée de teintes chaudes, posées au patron (pochoir). La composition en est simple, mais le dessin ferme et pittoresque. Autant qu'on peut le dire, pour un pays où les modes à cette époque ne variaient guère, l'examen des costumes permet de placer cette estampe vers le milieu du XVII^e siècle entre 1630 et 1660¹.

L'image du „Bon Serviteur“ était datée de 1655, „La mort de Crédit“ qui ne l'est pas, doit être sensiblement de la même époque. Le bois n'est peut-être pas de la même main, mais la technique est bien semblable; la disposition et les caractères du texte, tant gravés dans l'image qu'imprimés au-dessous, sont les mêmes. Il y a tout lieu de croire que la provenance de ces deux estampes est commune. Nous la décrivons plus loin en détail.

II

„La mort de Crédit“ a déjà fait l'objet de quelques études; mais, par son pittoresque un peu mélancolique, et aussi par ce coin de la vie du peuple d'autrefois... et de toujours qu'il nous découvre, par sa corrélation avec des événements politiques, économiques et financiers, il mérite bien quelques investigations nouvelles.

Il avait attiré, dès 1869, l'attention d'un fureteur infatigable et perspicace, qui d'une plume alerte et très convaincue a écrit sur maints sujets curieux, très nouveaux à son époque: Champfleury, dans son „Histoire de l'Imagerie populaire“ lui a consacré un chapitre².

¹ Jan Matejko, *Ubiory w dawnej Polsce*. Warszawa 1901.

² Paris, Dentu 1869.

Cet ouvrage, qui n'est pas à proprement une Histoire, et qui se ressent un peu de la „polyphilie“ de son auteur, est charmant; il présente à nos yeux le mérite incontestable d'être le premier écrit sur l'imagerie, et de témoigner d'une compréhension bien rare alors, du charme de ces vieilles feuilles dédaignées et de leur singulière beauté. Son chapitre sur „Crédit est mort“ est court et traité un peu en hors-d'oeuvre, mais il est nourri de faits intéressants.

Van Heurck et Boekenoogen, dans leur remarquable „Histoire de l'Imagerie flamande“ ont également étudié ce thème, mais à la suite de Champfleury, et sans y apporter beaucoup de nouveau¹.

Incidentement John Grand-Carteret, dans „Vieux papiers, Vieilles Images“² a nommé ce sujet, sans tenter même de l'effleurer. Dans „L'Imagerie Populaire en France“ de P. L. Duchartre et René Saulnier³, il a été signalé de nombreuses estampes sur ce thème, sortant de presque toutes les imageries de France, mais l'histoire même de la mort de Crédit n'y a pas trouvé sa place. Et c'est tout pour la France et la Belgique.

Une étude très récente a été présentée par le Prof. Adolf Spamer, auteur de remarquables ouvrages sur le Folklore: „Kredit ist Tot“⁴ étude savamment documentée, surtout pour l'Allemagne et l'Italie, qui témoigne d'une vaste et consciencieuse érudition.

En résumé, deux seuls ouvrages méritent d'être retenus à cet égard, ceux de Champfleury et d'Adolf Spamer, qui bien souvent nous ont servi de guides, et où nous avons largement puisé au cours de cette étude.

III

Le sens symbolique de ce thème est lisible pour tous, et à première vue. C'est d'ailleurs un des traits caractéristiques de l'imagerie populaire, et son essence même, que toute âme si fruste soit-elle puisse en comprendre immédiatement l'idée. N'a-t-on pas dit:

„Images et peintures
Aux simples servent de lecture“.

„Crédit est mort“ c'est assez dire qu'on n'obtiendra plus rien qu'en payant en bon argent comptant. Ils ont abusé, les mauvais payeurs, et l'ont tué à force de l'épuiser. Il est tombé sous leurs coups sournois! Ils peuvent s'étonner maintenant et le pleurer: ils n'ont que ce qu'ils méritent!

Ces images, qui avaient une portée morale et sociale, servaient aux commerçants, qui les affichaient dans leurs boutiques, à rappeler aux clients qu'il fallait payer avec des pièces d'argent, et montrer aussi aux négociants les dangers des crédits imprudents.

Nous remarquerons au cours de cette étude que, surtout à l'origine, l'annonce du trépas de Crédit a toujours coïncidé avec les crises économiques les plus aiguës, et ce n'est pas seulement en France que ces images ont été répandues, mais aussi en Allemagne, en

¹ Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'Histoire, 1910.

² Paris, A. Le Vasseur et Co 1896.

³ Paris, Librairie de France, s. d. (1925).

⁴ „Kredit ist Tot, zur Geschichte eines volkstümlichen Scherzbildes“, dans „Volkskundliche Gaben, John Meier zum 70 Geburtstag dargebracht“, Berlin und Leipzig (Walter de Gruyter, et Co 1934). (Bibl. de la Sorbonne: L. P. eg. 72 — in 4°).

Pologne, en Italie et dans d'autres pays encore (malgré le résultat négatif de notre enquête dans certains d'entre eux: le Danemark, la Suède, la Hongrie, la Suisse etc.) et toujours dans les mêmes circonstances.

Dans les nombreuses images qui nous sont passées sous les yeux, nous avons pu observer que, si l'idée est partout et toujours à peu près la même, la forme varie parfois assez sensiblement. On peut distinguer trois types différents.

D'abord il y a la gravure dans laquelle l'assassinat de Crédit, tout en étant le but même de la composition, n'y tient qu'une place secondaire, en marge — pour ainsi dire — alors que le premier plan est occupé par la boutique du commerçant, où le client s'efforce de faire accepter une promesse de paiement — la Sicurta, dira une des images italiennes du XVI^e siècle, que nous décrirons plus loin.

Dans d'autres, Crédit ne paraît même pas, et cependant c'est bien sa mort qui est l'objet de l'estampe; nous en verrons des exemples en Allemagne à la fin du XVII^e siècle, et au début du XVIII^e.

Le troisième type sera plus généralement adopté: Crédit sur son tombeau ou dans son cercueil forme le devant de la gravure, le centre de la composition. Mais cette version elle-même, est loin d'avoir été traitée partout de pareille façon, et nous verrons dans les descriptions que nous en donnerons au chapitre spécial qu'elle se présente sous des



Si prête non rat, si rat non tout, si tout non tel, si tel non arc.

15 Car a prêter cousin germain, ou rendre fils de putain

*Rotisseurs, Hosteliers, Chaircutiers, boulangers. Des grands et les petits souffrent fort maintenant
Depuis que le Crédit fut mis dessous la tombe, Qu'ils n'ont plus de crédit l'assistance propice;
Ne prêtent a pas un soient voisins ou étrangers, Chacun pleure, et larmoye hautement se plaindre.
Par les mauvais payeurs sur tout ce malheur tombe, Comme un enfant qu'on seure de sa nourrice.*

1. „Crédit est mort“, Taille-douce du Recueil des „Plus illustres proverbes“ édité par Jacques Lagniet, 1637

Photo du Cabinet des Estampes de Paris (T. f. 7), Vol. I, Page 15. — Dimensions du cuivre: 0,19 × 0,17

aspects très divers. Tantôt Crédit est entouré de commerçants qui pleurent parce qu'ils lui ont trop fait confiance; tantôt ce sont les débiteurs qui se lamentent parce qu'il n'y a plus de crédit pour eux. D'autres fois c'est l'assassinat qu'on a voulu représenter: le pauvre Crédit gît par terre, percé de coups, entouré de ses meurtriers. Il y a aussi le cortège funéraire, où il est porté en terre par les mauvais payeurs.

D'autres manifestations de la même idée étaient affichées dans les cabarets sous forme d'avis de décès de Crédit, avec ou sans gravure à l'appui. Il y en eût beaucoup en France, en Allemagne, en Angleterre, et Ad. Spamer en cite un certain nombre d'exemples. Nous ne nous y arrêtons pas, ce n'est presque plus de l'Imagerie.

A l'Exposition „Potiers et imagiers de France“¹ dans la salle de l'Évolution de l'Imagerie populaire, on avait présenté, dernières expressions de cet art, deux chromolithographies qui étaient inspirées de l'idée des inconvénients du crédit imprudent mais sous une tout autre forme. Dans l'une, le commerçant qui n'avait vendu qu'au comptant, était frais, rose et replet; son coffre-fort regorgeait de sacs d'argent. Dans le pendant le négociant qui avait fait crédit était maigre, hâvre, famélique, et son coffre était vide.

Du point de vue esthétique ces deux chromos, datant des environs de 1880, étaient de bien mauvais goût, et le coloris criard, mais c'était parlant, et l'effet sur le commerçant, car c'était lui qu'il fallait convaincre, devait être efficace. D'ailleurs ces deux images ne constituent pas, à vrai dire, un quatrième type, c'est un sujet qui, tout en concernant les dangers du crédit, est à côté de notre thème.

IV

Le Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg² possède deux xylographies italiennes du XVI^e siècle, faisant probablement partie d'une suite de gravures du même genre, destinées à être affichées dans les boutiques. Ad. Spamer dans son „Kredit ist Tot“ les décrit et reproduit. L'une d'elles porte gravée dans l'estampe même, la mention: „in Venetia in Frezaria per Domenico Fiorentino al segno del Gobo“³. L'autre, anonyme, est de la même main. Ce sont de belles gravures, d'une taille habile et de dessin élégant, dont certains détails décoratifs dénotent un véritable artiste⁴. Elles ne sont populaires que par le sujet et la composition. Le texte, taillé à même la planche, est un dialogue entre le commerçant et le client qui demande du crédit. La première représente le magasin d'un riche marchand de vins et de grains.

„Frère, répond-il à l'acheteur, en vieux dialecte vénitien, je peux pas être imprudent; Crédit est mort et Promesse de paiement est emprisonnée“. En effet dans le fond du ta-

¹ Au Palais du Louvre, à Paris Pavillon de Marsan, décembre 1937 — janvier 1938.

² Nous tenons à présenter ici nos plus vifs remerciements au Dr Heinrich Höhn, l'éminent Hauptkonservator de ce Musée, qui a bien voulu nous donner une minutieuse description des pièces de ses collections sur ce thème.

³ A Venise dans la Frezaria (Rue du centre qui tenait son nom des nombreux fabricants de flèches — frecce — qui y exerçaient leur industrie) par Domenico Fiorentino, à l'enseigne du Bossu.

⁴ Ce Fiorentino doit être le peintre, graveur, sculpteur né en 1501 ou 1506 et connu sous le nom de Domenico del Barbieri Fiorentino, ou simplement Domenico Fiorentino, et en France Dominique Florentin. Elève du Rosso, il le suivit dans quelques-unes de ses pérégrinations, et principalement à Venise vers 1550 avant de venir avec lui en France, où il se maria à Troyes, et mourut entre 1565 et 1575. Ce serait pendant son séjour à Venise qu'il aurait gravé les images que nous décrivons. Ses gravures de motifs d'ornement viennent à l'appui de notre hypothèse ainsi que l'influence du Maître dont les oeuvres comportent souvent des décors architecturaux du même genre.

bleau on voit l'enterrement de Crédit (Discriptione) porté en terre par la Trahison (Tradimento) et le Vol (Furto), pendant que la pauvre Sicurta (Promesse de paiement) pleure derrière la fenêtre grillée de la prison.

Dans l'autre nous sommes dans une boutique de mercerie, où se vendent aussi des étoffes, des rubans, des dentelles etc. Là aussi le commerçant répond que c'est impossible: „Credenza e morta, il Malparai l'ucize“. Crédit est représenté par une femme que le mauvais payeur (une sorte de Maure au chef orné d'un turban) occit méchamment.

Ces deux images sont bien du premier type que nous avons défini plus haut. La mort de Crédit, objet principal de la composition, n'est traitée qu'en accessoire, dans un petit coin du tableau.

Malgré nos recherches et notre enquête très étendue, nous n'avons pu découvrir d'autres estampes, non seulement plus anciennes, mais encore contemporaines, dans d'autres pays d'Europe. Et d'ailleurs on ne connaît, de ces gravures vénitiennes, que nous venons de décrire, aucun autre exemplaire, même en Italie. Aussi devons-nous, jusqu'à preuve du contraire les considérer comme les premières estampes que l'on connaisse sur ce thème. Jusqu'à preuve du contraire doit on dire, car nous savons que rien n'est plus précaire qu'une affirmation de ce genre qu'il convient de faire suivre de sages réserves. Nous avons dit maintes fois combien peu d'images populaires sont arrivées jusqu'à nous, malgré le nombre énorme des tirages qui ont pu en être faits. De temps en temps — nous l'avons raconté dans notre „Bon Serviteur“ — du carton désagrégé d'une reliure de vieux registre, se dégage quelque pièce rarissime, ou même totalement inconnue. Hasard, hélas, trop rare!

Ces estampes italiennes ont été abondamment répandues à leur époque, dans tous les pays d'Europe, jusqu'en Moscovie; et c'est peut-être à cause de cette grande diffusion que nous ne trouvons ailleurs aucune image sur „La mort de Crédit“, avant le début du XVII^e siècle. C'est possible, mais il est vraisemblable, aussi, que des gravures sur ce thème ont été éditées en France, ou même dans d'autres régions avant cette époque, et qui se découvriront peut-être un jour, car nous sommes convaincus que ce thème était connu depuis longtemps en France. Devons-nous toutefois en faire remonter l'idée première à certains proverbes sur le crédit, dont nous trouvons des exemples dans le „Recueil de sentences“, de Gabriel Meurier ou Murier, publié au XVI^e siècle¹? „Assez a, qui crédit a“ ou „L'on connaît avec le temps les mauvais payeurs et les marchands“? Nous en verrons d'autres plus loin particulièrement savoureux. Il semble bien que cette filiation soit quelque peu discutable, car il n'y est nulle part question de la mort de Crédit. Le nom seul y figure, et lui, il doit être aussi vieux que la civilisation. Aussi devons-nous nous appuyer sur une base plus solide que nous trouvons dans un curieux ouvrage de l'Historien et Collectionneur anversoïse, François Sweerts (Franciscus Svertius, dans l'édition de Cologne de 1623, „apud Bernardum Gualtheri“). Son titre bizarre est: Epitaphia Ioco-Séria Latina, Gallia, Italica, Hispanica, Lusitanica, Belgica². Sous une forme originale l'auteur reproduit,

¹ Recueil de sentences notables et dictons connus... par Gabriel Meurier, Anvers 1568, in-12^o. L'édition à laquelle se réfèrent nos citations de cet ouvrage, est celle de Lescuye, de Rouen, 1578. Page 14. Bibliot. Nationale de Paris. Z. 17, 759, in-12^o.

² Bibliot. de l'Arsenal, de Paris, in-8^o, H. 25, 605, page 269. Champfleury, et après lui Ad. Spamer, citent aussi cette oeuvre curieuse à propos de la Mort de Crédit.

dans la langue des pays où il les a recueillies, toute une collection d'épithètes des plus variées, dont quelques-unes sont très savoureuses. Dans celles de la France, nous relevons :

L'épithète de Picotin-Crédit

Cy gist et repose à l'envers
 Crédit avec son bonnet pers
 Qui avoit toutes ses richesses
 Dedans un sac de promesses
 Cy-gist Crédit qui n'avoit
 Que ce que chascun luy donnoit
 Qui pour quelque chose promise
 Eust vendu jusqu'à sa chemise.

 Et pource qu'il beuvoit souvent
 Eust un coup d'épée en beuvant

Et dicton qu'il reçut la playe
 Du Capitaine Male-Paye¹

Tetrastique

L'autre jour un homme me dit
 Qu'on avoit enterré Crédit
 Crédit est mort n'en parlons plus
 Qui n'a d'argent, n'a de crédit plus.

Nous avons vu que le bon serviteur venait d'un poème de Pierre Gringoire, le Chateau de labour; „Crédit est mort“ viendrait-il, non d'un ouvrage de Villon, où nous ne l'avons pu trouver, mais d'une autre oeuvre littéraire du XV^e ou du XVI^e siècle, dont ce Capitaine serait aussi le héros? Nous n'avons rien découvert à ce sujet. De toutes façons ce texte prouve que ce thème, tout au moins littérairement, était connu, à une époque très antérieure à 1623.

Il nous faut arriver aux environs de 1637 pour rencontrer d'autres manifestations de ce thème, dont cinq images particulièrement typiques vont jaloner notre promenade à travers l'Europe à cette époque, et qui sont les plus anciennes que l'on connaisse pour ces pays.

A cette date parut en France un recueil dit „Les plus illustres proverbes“ chez Jacques Lagniet, graveur et Marchand d'estampes². Ce sont des tailles-douces d'allure plus populaire qu'artistique, dont le N^o 15 (du 1^{er} volume) représente „Crédit est mort“ (fig. 1)³. Le pauvre Crédit est couché sur son tombeau, enveloppé dans son linceuil. Autour de lui chacun se lamente ou se dispute (quand le ratelier est vide, les chevaux se battent). Le fond de la scène est fermé par la façade d'une prison, pour dettes certainement, et au milieu des recors l'épée à la main arrêtent méchamment de pauvres débiteurs.

Les huit vers qui servent de légende montrent les graves répercussions de ce trépas pour les petits. Mais il y a aussi deux lignes, gravées à même l'estampe sous forme de proverbe, et Champfleury, qui cite aussi cette image ne paraît pas en avoir compris le sens. Il est vrai que tronqués et mal orthographiés par le graveur ces vers sont incompréhensibles :

„Si prete non rat, si rat non tout...“

Nous en connaissons deux versions intégrales: l'une de Gabriel Meurier⁴, l'autre est tirée des Institutes Contumières, de Loysel⁵, jurisconsulte dont les ouvrages fourmillent d'axiomes populaires de ce genre, tout pleins de verdure. Nous donnons la première, l'autre est peu différente :

¹ Personnage d'un des poèmes dialogués de François Villon (1431—1489).

² „Au Fort Lévesque“ Quai de la Mégisserie à Paris (1620—1670).

³ Cab. des Estampes de la Bibliot. Nationale de Paris. T. f. 7. Gd. in-4^o. Cette édition est de 1640.

⁴ Op. cit., page 191.

⁵ Edition de 1607. Vol. II, page 190.



2. Epreuve d'un bois sur „La mort de Crédit“ (1635 à 1640) anonyme, Coll. Mgr, J. Gaston, de Paris.
Dimensions du bois: 32 × 24

„Qui preste non r'a¹, | Qui r'a non tost, | Si tost non tout, | Si tout non gré, | Si
gré non tel. | Garde toi de prester, | Car à l'emprunter, cousin germain, | Et au rendre
fils de p... | Qui prie et mendie ne mesdie“.

Traduction un peu libre:

„Qui prête ne sera pas remboursé, s'il l'est ce ne sera pas tôt, si c'est tôt ce ne sera pas tout, si c'est tout ce ne sera pas de bon gré, si c'est de bon gré, ce ne sera ce qu'on aura convenu. Aussi garde toi bien de prêter, car si on te demande un emprunt, on te traitera de bon ami (cousin germain) mais si tu exiges le remboursement on... t'insultera. Celui qui demande un prêt, ne dira pas de mal de toi“.

Conseils pittoresques sous cette forme elliptique chère à nos pères.

La figure 2 est la reproduction d'une épreuve d'un beau bois gravé absolument inconnu et inédit, qui paraît bien se présenter sous la même inspiration que l'image précédente.

Ce bois (32 cm × 24 cm) d'une taille superbe, large et énergique, quoique d'accent très populaire, fait partie de l'admirable Collection de Mgr J. Gaston, de Paris. Il provient du fonds d'une imprimerie de Chalon-sur-Saône, en Bourgogne². Aucun nom de graveur

¹ „R'a“ est mis ici pour „re a“: avoir de nouveau, être remboursé.

² Mr J. Renaux, l'érudite propriétaire actuel de cette imprimerie conserve précieusement les nombreux bois qui lui restent, s'échelonnant entre le XV^e et le XIX^e siècle.

ou d'éditeur ne permet une identification certaine, mais cela importe peu pour notre étude. Par contre, et c'est là l'essentiel, nous avons pu le dater, grâce aux costumes des personnages qui entourent crédit. Ils sont du règne de Louis XIII, et plus spécialement d'une période qui se limite entre 1635 et 1640¹. Ce bois est donc très sensiblement contemporain des Proverbes de J. Lagniet.

Crédit, dont on remarquera la ferme académie et la figure douloureusement expressive, est couché sur un catafalque semé de larmes. Une grande dame et une bourgeoise, un seigneur et un homme du peuple pleurent autour de son cadavre, déplorant son trépas, car sa mort aura pour eux de déplorables conséquences. Ce sont les mauvais payeurs qui l'ont tué, et la scène est figurée avec beaucoup de vie dans le fond; mais ce sont les autres qui en pâtissent, les honnêtes gens qui se servent du crédit sans en abuser, et leur désolation ne manque pas de pittoresque.

Cette composition rappelle un peu la taille-douce de Lagniet. Mais quelle autre exécution, quelle énergique beauté, si simple!

Ce bois était-il accompagné d'un texte: récit ou chanson? C'est à peu près certain, mais comme on n'en a jamais rencontré d'exemplaire, il est impossible d'en donner la teneur.

Une autre taille-douce, de 1642, est encore un document pour cette étude. C'est une gravure de la Collection Hennin² représentant une scène de cabaret: „Dialogue de Dame Alison et de Lubin, son mary“, éditée par Jean Ganière, graveur au burin et Marchand d'estampes, rue St. Jacques, proche la Fontaine St. Severin, à l'Image Sainte Catherine, au milieu du XVII^e siècle (il meurt en 1698). Le dialogue d'Alison et de son pochard d'époux nous eût amusés sans nous arrêter, si le décor du cabaret n'avait présenté un détail intéressant. Sur la muraille, dans le voisinage d'une image de la Confrérie de St. Nicolas, est affichée une estampe sur „Crédit est mort“ à côté de l'avis suivant:

Tout est à vendre, rien à donner
Argent contant, rien à ... (illisible)
De peu donner je me contente
Car à prester, je perds la vente,
Afin que nous soyons d'accord,
C'est que céans: Crédit est mort.

L'image est amusante, pittoresque et pleine de vie; c'est bien le cabaret du XVII^e siècle avec l'inévitable affiche de la „Mort de Crédit“. Elle y était toujours en France, mais elle ornait aussi les estaminets d'Allemagne à la même époque.

Ad. Spamer cite et reproduit une taille-douce anonyme, du Cabinet des Estampes de la Staatsbibliothek de Berlin. Nous avons tenu à en donner aussi un fac-similé (fig. 3) en raison de son importance, car c'est la plus ancienne image allemande connue sur ce thème; et aussi pour permettre au lecteur des comparaisons que nous indiquerons ci-après. Elle est datée de 1637, comme le proverbe de Lagniet, et par conséquent contemporaine du bois de Chalon. Curieux parallélisme, qui d'ailleurs s'étendra encore à la Pologne.

¹ Mauri e Leloir, Histoire du Costume en France (règne de Louis XIII), Ernest Henri, Paris 1935, in-4°.

² Cabinet des Estampes de la Bibliot. Nat. de Paris. Vol. XXXVI, 3.215.

Le graveur allemand s'est-il inspiré des images françaises que nous connaissons déjà? De celles-là, nous ne le croyons pas, malgré quelques ressemblances, car on doit admettre, avec Ad. Spamer qu'elle n'est que la copie ou la réplique d'une autre plus ancienne, probablement éditée par Paulus Fürst, de Nuremberg, ou son prédécesseur Balthasar Caymox. Nous adoptons d'autant plus volontiers cette thèse, que nous avons pu remarquer dans certaines gravures populaires de P. Fürst, du Cabinet des Estampes de Paris¹, une dentelle typographique semblable à celle qui entoure le texte de ce placard anonyme. Mêmes similitudes dans la disposition et les caractères du titre. Le poème pourrait être de Paulus Fürst lui-même qui passe pour avoir été en 1623 un des chanteurs de Nuremberg. Avait-il eu alors connaissance de l'Épithaphe de Picotin-Crédit? C'est assez vraisemblable. Remarquons aussi que d'anciennes expressions bavaroises émaillent le texte, confirmant son origine nurembergeoise.

On en connaît un certain nombre de copies et de répliques. Le Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg en possède deux. L'une „se vend chez Paulus Fürst, marchand d'estampes à Nuremberg“ (peut-être autour de 1640). L'autre, même gravure et même texte, est rognée dans le bas sur une large bande, qui pouvait indiquer des noms d'éditeur ou de ville, et peut-être aussi une date antérieure à 1637. C'est une supposition plausible. Quoiqu'il en soit, celle que nous reproduisons doit être actuellement considérée comme l'estampe allemande la plus ancienne sur ce thème.

Son titre: „Contrafactur ou la vraie image de Crédit, qui ayant été noble et puissant est mort et perdu pour tous les pays“.

Ce titre semble indiquer que l'on considérait alors que la situation de l'Europe commandait la suppression de tout crédit. Pour pouvoir la comparer à l'image polonaise nous nous y arrêterons un peu plus longtemps.

Ici, et pour la première fois, la gravure est soulignée par un long poème. Après un titre de quatre lignes, où le mot Credits domine, il se déroule en un prologue et dix couplets sous forme de dialogues sur trois colonnes.

Was Jammer | O was große Noht!
Credit ligt auff dem Sack | ist todt

A.	Hör Wunder was in kurzer frist In aller Welt gesehen ist Credit der veste Mann ist todt	Ligt dort im Sack das bringt groß Noht Wilts in Exempeln recht verstan So schaw obg' sehte Stücklein an
----	---	---

Einer kompt zum Becken

B.	Mein lieber Beck borg mir drey Brodt Ich leyh' jez und groß Hungersnoht. Auff guten Glaub vnd gute Trew Zahl ich dich bald trag nur kein schew.
B.	Wann du Gelt hast so hab ich Brot Soust acht ich wenig deiner Noht. Schaw dort Credit ligt in dem Sack Vnd gilt nichts mehr auff Becken Marck.

¹ Suppléments non reliés: Paulus Fürst.

Nous en donnons une traduction un peu libre.

„Ecoutez le prodige qui vient de survenir dans le monde Crédit l'homme puissant est mort, il gît dans son cercueil ce qui amène une grande misère. Pour le bien comprendre par des exemples, regardez la petite image imprimée ci-dessus“.

1er Couplet: „Un homme est venu trouver le Boulanger | O cher Boulanger, prête-moi trois pains | Je souffre en ce moment cruellement de la faim. | Sur ma bonne foi et ma sincérité, | Je te paierai bientôt, ne crains rien. |

Réponse: Si tu as de l'argent | J'ai du pain, | sinon je ne m'intéresse guère à tes besoins. | Regarde là-haut, Crédit gît dans son cercueil | et ne vaut rien sur le marché de la Boulangerie“.

Et le poème continue au cours des neuf autres couplets à peu près semblables. Le client s'adresse successivement au Fondateur de pichets d'étain (Kandtengiesser, vieux mot bavarois), au Cordonnier, au Tailleur, au Marchand, au Pelletier-Fourreur, à l'Aubergiste, au Joaillier, au Boucher. Le dernier couplet réunit le Mercier, le Potier et la Fruitière. Partout c'est la même réponse: „Rien sans argent comptant“.

De la même époque est l'image polonaise découverte récemment dans les réserves du Musée Lubomirski (Fig. 4). Nous avons vu que les costumes, sans permettre une date précise, autorisent à placer cette xylographie entre 1630 et 1660, et peut-être même entre 1635 et 1650, c'est-à-dire sous le règne de Wladislaw IV.

A première vue il semble que le graveur anonyme se soit inspiré des images françaises et allemandes que nous venons de décrire. A moins que ce ne soit seulement un type courant que les imagiers utilisaient alors, et nous savons avec quelle désinvolture ils se copiaient les uns les autres dans les mêmes régions, et à plus forte raison dans des pays différents quand il y avait compénétration constante.

Nous croyons que l'estampe allemande, tout au moins, a servi non de modèle, mais d'inspiration. On peut s'en rendre compte en comparant les deux pièces. Les personnages ont quelque similitude, et l'un d'eux principalement se retrouve identique dans les deux images, avec le même costume, la même pose, la même bougie allumée à la main. Cette ressemblance frappe d'autant plus que tous les acteurs de ce drame satirique sont très allemands dans l'une, et nettement polonais dans l'autre.

Il y a aussi beaucoup d'analogie dans la disposition générale de la feuille: gravure dans le haut, texte au-dessous en quatre colonnes et entouré d'une dentelle typographique. Mais si le graveur polonais a eu connaissance de l'estampe de Nuremberg, s'il s'en est inspiré pour l'idée et la disposition générale, il a fait de sa copie, conformément à notre thèse sur la faculté de transposer leurs modèles qu'ont au plus haut degré les imagiers populaires de tous les pays, une oeuvre singulièrement originale, et d'une originalité spécifiquement polonaise. L'image a certainement été gravée par un polonais, avec une mentalité tout polonaise, et pour une clientèle polonaise. Tous les personnages sont polonais par le costume, mais deux le sont plus spécialement: le Juif (Żyd) et l'Arménien (Ormianin), qu'on ne rencontre dans aucune autre image allemande ou française de la même époque. C'est qu'ils avaient une place très particulière dans la vie économique de la Pologne. Le commerce et la finance étaient accaparés par eux.

Parmi les autres personnages, figure le Pharmacien qui existait aussi dans l'image nurembergeoise, avec la même bougie, mais sans être nommé, alors qu'ici il est mentionné, non seulement dans les strophes, mais aussi par une inscription au-dessus de sa tête (Aptekarz). Pourquoi cette lumière? C'est, sans doute, parce qu'au moment des décès il était appelé à les constater suivant le procédé antique en approchant la flamme de la bouche du défunt, flamme qui reste immobile s'il a rendu le dernier soupir¹. Il venait ici de constater le trépas de Crédit.

Titre: Lamentations des gens de divers états sur la mort de Crédit.

Quoique le sens du texte soit tout différent du modèle allemand, le poète paraît bien l'avoir connu, car l'entrée en matière est assez semblable. Mais par la suite, ce n'est plus le client qui vient solliciter un crédit qu'on lui refusera, car tous ces gens qui se lamentent sont au contraire des créanciers lésés par un imprudent crédit, que ce trépas laisse sans garantie.

¹ Les „Charitons“ des confréries de Charité de Normandie étaient appelés au chevet des défunts pour remplir le même office.



Flugblatt auf den wirtschaftlichen Niedergang während des dreißigjährigen Krieges

5. Taille-douce anonyme bavaroise de 1637 soulignée de trois colonnes de vers. Berlin, Kartensammlung der Staatsbibliothek. In-fo

3. Taille-douce anonyme bavaroise de 1637 soulignée de trois colonnes de vers. Berlin, Kartensammlung der Staatsbibliothek. In-fo

Crédit est mort! c'est une nouvelle inattendue
 Qu'on fait imprimer ici, pour que tout le monde
 Connaisse la mort de Crédit. Qu'on me croie.
 Beaucoup de gens ont été escroqués par lui, voyez-vous?
 C'est ce que vous apprendrez mieux en lisant ce qui suit.

(Dans l'image allemande c'est en regardant la petite image imprimée ci-dessus, que le lecteur comprendra mieux).

Mais la suite n'est plus que la liste rimée des victimes de Crédit, et leurs doléances.

„Voilà d'abord debout au-dessus de Crédit le Marchand (Kupiec) qui tient à la main une lettre de change. Il préférerait avoir de l'argent ou une quittance. A côté de lui l'Arménien (Ormianin) qui a fait crédit pour diverses marchandises: réglé au comptant il eût gagné beaucoup d'argent. Messieurs les Musiciens (Muzyk) ont aussi été trompés lorsqu'ils ont été jouer à crédit — et de plus ils ont été grondés“...

Puis c'est le peintre (Malarz), l'Orfèvre (Złotnik), le Boucher (Rzeźnik) qui se demande avec quoi il ira au marché sur les remparts acheter des boeufs. Et la liste continue bien longue: le Tailleur (Krawiec) le Pharmacien (Aptekarz) le Barbier (Cyrulik) le Cordonnier (Szwiec) la Cabaretière (Szynkarka) le Juif (Żyd) qui a prêté beaucoup d'argent, la Femme des Halles (Przekupka) qui pleure au milieu du marché. D'autres, qui ne figurent pas dans la gravure, viennent encore allonger la liste... et les autres ouvriers se lamentent parce qu'ils n'auront plus de crédit nulle part. Cela se termine par une apostrophe à Crédit:

O malheureux Crédit, tu as fait un bel exploit!
 Il eût mieux valu qu'après avoir bu tout ton saoul,
 Tu erres dans les tavernes et les rues, et même que tu tombes malade.
 Tu nous as tellement trompés que tu vas brûler en Enfer.

C'est la note mystique, que nous avons déjà trouvée dans le Bon Serviteur polonais. Cette nouvelle image évoque aussi sous une forme bien pittoresque la Pologne d'autrefois.

Ces cinq estampes, de la même époque, sont nées dans des pays différents mais de la même idée. Nous verrons de quels événements elles sont la répercussion.

En France, il semble bien que la seconde moitié du XVII^e siècle se soit déroulé sans qu'apparaissent de nouveaux types de notre thème. Il est vraisemblable que ceux que nous venons de décrire restèrent sur les murs des cabarets, et furent continuellement réédités.

Il convient cependant de signaler l'apparition, vers 1670, d'une image qui, bien que n'ayant avec notre sujet qu'une parenté assez lointaine, présente toutefois pour notre étude un certain intérêt. „La Chasse à Mon-oye“, dont l'exemplaire le plus ancien paraît être une taille-douce de chez P. Ferdinand au Fauxbourg St. Germain rue de Seine¹. Elle eût alors une grande vogue, mais ne fut plus guère rééditée à partir du XVIII^e siècle, du moins sous cette forme.

„Chacun dedans ce monde-cy | Met son corps et son âme en proye | Et pensant
 s'oster de soucy | S'en vont à la Chasse à Mon-oye“...

¹ Coll. Hennin, au Cab. des Estampes de Paris. Vol. L, page 26.



†. „Lamentations de gens de divers états sur la mort de crédit“. Xylographie polonaise anonyme coloriée (1635 à 1650). Musée Lubomirski de Lwów. — Dimensions: l'image 0,27 × 36, la planche 0,29 × 36

Le dernier couplet est bien moral:

Mon-oye, pourquoi t'enfuis-tu ?
 Trop de gens font de moy leur proye
 Si l'on aimait plus la vertu
 On aimerait moins Mon-oye.

Dans l'image une foule de gens de toutes conditions courent après une oie, et lui font mille amabilités pour l'attirer. D'où le calembour qui amusait tant nos pères, „monnoye“ étant l'ancienne orthographe de „monnaie“. Alors, comme aujourd'hui, chacun s'efforçait de saisir la fortune.

Cette oie, qui fait ici son apparition, figurera dans la prochaine estampe sur „la mort de Crédit“, et y restera jusqu'à nos jours avec la légende „Mon-oye fait tout“, personnage accessoire indispensable désormais.

Avant d'aborder le XVIII^e siècle français, nous allons faire une incursion en Allemagne, et noter principalement quelques images intéressantes du Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg, qui se placent dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

Nous y trouvons d'abord une version nouvelle de notre thème rentrant dans le deuxième type, celui où crédit, quoique sujet principal de la composition, n'y figure pas en personne. Sous le titre: „Épithaphe de Crédit décédé“, c'est une taille-douce montrant la pierre tombale, avec cette inscription: „Credit ist Tot“. Sur les bords de la pierre, et devant elle, sont jetés pêle-mêle et brisés en morceaux: un jeu de trictrac, des cartes à jouer, des dés, des verres à boire, des instruments de musique et des armes, le tout destiné à témoigner que ce sont les joueurs, les ivrognes, les artistes imprévoyants et les soudards peu scrupuleux qui ont provoqué la mort de Crédit. Au-dessous, six vers présentent les lamentations habituelles. Pas de nom de graveur, d'éditeur ou de ville. Le Dr Heinrich Höhn la croit nurembergeoise, et des environs de 1650.

Une autre, du même modèle, est plus tardive, et „se trouve chez J. L. Buggel, à Nuremberg“.

Une troisième nous est signalée du même Cabinet d'Estampes (circa 1680) réunissant les mêmes caractéristiques que les précédentes, mais quelques personnages animent la scène. L'un d'eux indique le chemin de Strasbourg. Les vers sont les mêmes. Le cuivre est signé: „A. sc.“ Il est peut-être de Strasbourg.

Enfin Ad. Spamer cite et reproduit une pièce du même genre de la Bibliothèque municipale d'Hambourg, de la fin du siècle: „Imprimé à Sifflingen, chez Wolff Schluckerm“, indication d'ailleurs fictive, cette localité n'existant pas.

De ce type qui paraît jouir en Allemagne d'une véritable vogue, nous ne connaissons aucune image dans les autres pays d'Europe.

Le Dr H. Höhn nous signale encore une estampe qui, elle, peut se classer dans notre premier type. Au premier plan de la gravure à gauche un marchand vend seulement au comptant, tandis qu'à droite Monsieur „Sans argent“ (en français dans l'image) regarde avec envie „l'Auberge à payement au comptant“. Dans le fond l'enterrement de Crédit est dominé par deux anges qui annoncent à son de trompe cet événement. Cette estampe anonyme qui paraît être de la fin du XVII^e siècle, pourrait avoir été éditée à Strasbourg.

Enfin une dernière taille-douce coloriée (1690—1700) porte la mention „Albrecht Schmidt, exc. Aug. Vind (Augsburg)“. Dans le fond du tableau deux personnages pleurent, tandis que sur le devant d'autres essayent en vain d'acheter à crédit. Le texte est en allemand et en latin.

Notre thème paraît donc avoir été très à la mode en Allemagne à cette époque.

Nous rentrons en France, avec le début du XVIII^e siècle. Vers 1720, parut chez Crépy, graveur et marchand d'estampes, rue St. Jacques „A l'Ange Gardien“ une taille douce semi-populaire (fig. 5), qui présente pour notre étude une particulière importance; c'est un stade. Sa composition nouvelle servira de modèle désormais à toutes les estampes et toutes les images sur „la mort de Crédit“; et cela non seulement en France, mais encore le plus souvent à l'étranger, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Seules les modes apporteront quelques changements dans les costumes.

Crédit est étendu par terre, transpercé par l'épée du Bretteur ou Maître d'armes (dit: „Mauvaise Foy“ — certainement descendant du Capitaine Male-Paye de l'épithaphe de Picotin-Crédit), assommé par le violon du Musicien (Renieur de dettes) et l'appui-mains du



5. Taille-douce éditée à Paris vers 1720, par Crépy, dont la disposition sera copiée jusqu'à nos jours par tous les imagiers. Coll. P. L. Duchartre. — Dimensions: 0,24 × 0,56

Peintre (Blanc ou rouge cela m'est égal). Une oie, tenant dans son bec une bourse bien garnie, regarde la scène un peu étonnée. „Mon-oye fait tout“, dit la légende. Pendant ce temps un remouleur (repasseur de couteaux) travaille sans regarder le drame qui paraît le laisser assez indifférent. Ce „gagne petit“ deviendra l'accessoire nécessaire de l'image de „la mort de Crédit“; il personnifie une saine idée morale en témoignant du sentiment si répandu dans le peuple de l'ancienne France: „Travailler beaucoup, même en gagnant peu, et vivre content de son sort“. Combien d'ouvriers d'aujourd'hui pourraient y puiser un enseignement salutaire!

L'imitation la plus intéressante, et probablement la première, est celle que nous reproduisons (fig. 6). En la comparant avec l'image de Crépy, on peut remarquer qu'elle est une copie très exacte, quant à la disposition des personnages et leurs costumes, mais quelle belle transposition en gravure sur bois de la taille-douce de la rue St. Jacques! Ses dimensions (0,58 × 0,80) en font une oeuvre tout différente. Cette superbe image fait partie de la belle Collection du Dr Octave Claude, de Paris, qui contient tant de merveilles uniques. Le coloris en est charmant, si doux et en même temps si chaud, avec ces bleus inimitables d'Orléans, qui donnent à la production des imagiers de cette ville un charme si spécial. Car, quoiqu'elle soit anonyme, il ne peut y avoir de doute sur sa provenance; elle sort des ateliers habituels des Perdoux, des Sevestre-Leblond ou des Letourmy, qui ont en tant vendu de semblables, portant leur renommée au delà de frontières de la

France. De très grand format, composées de quatre feuilles, l'effet décoratif de ces images était merveilleux, et nous regrettons de ne pouvoir vous présenter cette mort de Crédit en couleurs; elle y eût gagné; la fermeté de la taille s'amenuise aussi du fait de la très sensible réduction qu'elle a dû subir pour la mise en page.

Une autre xylographie d'Orléans, sur le même thème, anonyme aussi mais un peu plus tardive (1770 à 1780) est signalée un peu succinctement, dans „l'Imagerie Orléanaise“¹. C'est une „frise“ (1 m 65 × 0,35) image de forme assez particulière, composée de 3 ou 4 feuilles collées les unes au bout des autres, en longues bandes, qui se clouaient sur le manteau des vastes cheminées d'autrefois, ou autour du ciel de lit (rabats de cheminée ou tours de lit, disaient les anciens catalogues des imagiers). Ce devait être une bien belle pièce, si nous en jugeons par celles du même genre que nous connaissons. Nous n'avons jamais vue celle-là.

De nombreuses répliques de l'estampe de Crépy, tant gravées sur bois qu'en taille-douce, s'éditèrent au cours du siècle jusqu'à la Révolution. Nous n'insistons pas. Indiquons seulement, pour montrer la persistance de l'utilisation de ces images, une gravure sur cuivre, qui en 1758, se vendait „à Paris, rue St. Hyacinthe, dans la maison de Mr Parvillée, Maître écrivain“, sous le titre „Jean Ramponnaux“ (sic!). Elle représentait² l'intérieur du célèbre cabaret de Ramponneau: sur la muraille figure une image du Bonhomme Crédit, avec cette épitaphe „Crédit est mort, avis aux consommateurs“; et à côté le dessin d'un gros volatile: „Mon-oye fait tout“.

A la fin du XVIII^e siècle, sous le Directoire, vers 1798, sortit de chez Jean, marchand d'estampes 10 Rue St. Jean de Beauvais, à Paris, une taille-douce, dans le genre des images de la rue St. Jacques. C'est à notre connaissance la première transformation par le costume, du type créé par Crépy. Le graveur a donné des noms aux meurtriers de Crédit: Le Maître d'armes c'est Mr Fleuret, le Musicien, Mr Jérésol, le Peintre Mr du Pinceau, seule innovation, en dehors des costumes, naturellement.

Nous reproduisons (fig. 7) une image de Martin-Delahaye, de Lille, des premières années du XIX^e siècle³. Elle est la copie assez exacte, mais renversée et gravée sur bois de l'estampe de Jean. Pour faire preuve d'originalité, le graveur a supprimé le chapeau du Bretteur.

Par la suite, copies et répliques se succèdent continuellement; que ce soit sous l'Empire, chez Pellerin, d'Épinal⁴, Martin-Delahaye, de Lille, Hurez, de Cambrai; sous la Restauration chez Diot, de Beauvais, Croisey ou Genty⁵, de Paris; sous Louis-Philippe, chez Dembour, de Metz; sous le Second Empire ou la Troisième République, c'est toujours la même disposition; mais les culottes courtes s'allongent en pantalons, l'habit à la Française devient l'habit à queue-de-pie, qui fait place lui-même à la redingote, à la jacquette et au veston.

Le poème aussi se perpétue sans changement sensible, tout au long du XIX^e siècle. Il se chantait sur l'air, bien approprié: „L'argent est un dieu sur terre“.

¹ Aug. Martin, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt. Paris 1928, p. 263, N° 422.

² Cabinet des Estampes de la Bib. Nat. de Paris, Col. Hemmin. Vol. CIII, page 25, deux variantes sur le même sujet.

³ Ce fac-similé est l'oeuvre d'Henri van der Zée, l'un des signataires de cette étude.

⁴ Nous trouvons un „Crédit est mort“, dans le catalogue de 1810 de ce fabricant d'images; elle est rarissime.

⁵ Chez Genty, rue St. Jacques, à Paris, a été éditée en 1816 environ une charmante taille-douce finement coloriée sur la „Mort de Crédit“, dans le genre des „Martinet“, débordante de vie et d'esprit.

1^{er} Couplet

Sans argent dans ce bas monde,
On ne sait quoi devenir
On crie, on tempête, on gronde,
On n'a que du déplaisir

.....
On a l'air rêveur et sombre
Quand on demande du crédit.

2^{me} Couplet

Au Boulanger je m'adresse
Ayant besoin de secours
Prêt à tomber de faiblesse
Je jeûne depuis deux jours.

.....
Hélas, il m'a fait la réponse
Mr, il me faut de l'argent.

3^{me} Couplet etc...

C'est la réponse que faisait déjà en 1637 le Boulanger de l'estampe bavaroise.

Quelques légères modifications furent apportées par Pellerin et Dembour, vers 1840, dans leurs images grand in-f°. Elles sont divisées en deux scènes: à gauche l'assassinat de Crédit par les personnages de Crépy; à droite l'hôpital ou la prison pour dettes, aboutissement du crédit imprudent.

Nous ne mentionnons que pour mémoire une très médiocre image de Vagné, de Pont-à-Mousson, qui créa vers 1880 un type dans lequel la composition et la chanson subirent des changements peu intéressants.

Il nous faut maintenant revenir à 1739, pour rentrer en Allemagne avec Ad. Spamer. Il signale une gravure du Cabinet des Estampes de Berlin, éditée „à Cologne chez Adolf Zinssmeister, demeurant près de la Citadelle“. Elle est très différente de ce que nous avons vu jusqu'ici. Nous pouvons la classer dans notre deuxième type, puisque Crédit, dont tout le monde parle dans le texte, ne paraît pas.

Elle est partagée en deux tableaux. A gauche deux gentilshommes s'entretiennent amicalement. L'un demande à l'autre de lui faire crédit contre des billets à ordre. Amusante est la réponse:

„Je suis ton bon ami, | Tout ce que tu me demandes je le ferai. | Mais il est six points sur lesquels je fais des réserves: | 1^o Je ne te donne rien. 2^o Je ne te confie rien. | 3^o Je ne te fais crédit pour rien. | 4^o Je ne te prête rien. | 5^o Je ne mets rien sous ton nom. | 6^o Je ne serai ton répondant pour rien. | ...Mais pour tout le reste où je pourrai t'aider je le ferai. Ainsi va le monde“.

Dans le tableau de droite un gentilhomme en deuil s'essuie les yeux avec son mouchoir. Les vers qui l'accompagnent, éternelles jérémiades sur la Mort de Crédit, n'ont d'intérêt que parce qu'ils témoignent de l'influence de notre langue par les mots: Monsieur Crédit, Fatal, Cruel, qui y figurent en français.

Par la suite ce sont les images de France, elles-mêmes et principalement celle de Crépy, qui sont copiées ou simplement importées en Allemagne, et aussi dans le reste de l'Europe, comme paraît bien le prouver notre enquête: à partir de cette époque nous n'y avons plus rien trouvé d'original sur ce thème, sauf quelques placards et lettres de faire-part du décès de Crédit, avec ou sans gravure, affichés dans les cabarets, sous forme d'avis aux consommateurs, dernières manifestations peu intéressantes de cette pittoresque moralité populaire.

Nous limitant, faute de place, à la seule mort de Crédit, envisagée comme thème iconographique populaire, nous avons dû laisser de côté un petit opéra-comique d'Alexis Piron,



6. Grande image populaire gravée sur bois et coloriée, copiée sur l'estampe de Crépy de 1720 (fig. 5). Anonyme, mais certainement d'Orléans. Coll. Octave Claude, de Paris. — Dimensions: 0,58 × 0,80

intitulé „Crédit est mort“ et représenté à la Foire-St. Germain, en 1726¹. Il nous eût été difficile d'ailleurs d'en disserter plus longuement car il n'a jamais été imprimé. Ad. Spamer cite une adaptation allemande, jouée à Breslau en 1730 sous le titre „L'enterrement de Crédit“.

Nous avons aussi omis volontairement toutes les images sur le crédit, ne faisant pas allusion à sa mort, et celles sur l'Argent; comme l'Horloge du crédit, les commerçants qui font crédit et ceux qui n'en font pas, le Grand Diable d'Argent, le Temps poursuit l'Argent, le Chevalier du Veau d'Or, etc. Il faudrait un gros volume pour épuiser le sujet ainsi étendu.

V

Quel que soit le type d'image de „Crédit est mort“, quel que soit le pays qui l'a vu naître, c'est toujours la même pensée qui l'a inspiré: prévenir les mauvais payeurs qu'il n'y a plus de crédit. C'est toujours aussi la même ambiance tout au moins à l'origine: périodes troublées de l'Histoire, bouleversements politiques entraînant de douloureuses catastrophes économiques et financières, accumulant les ruines et la misère, mêlant aux saines

¹ Grand Dictionnaire universel de Larousse. Vol. V, p. 481.

populations toute une lie surgie des bas-fonds de la Société. Affirmation gratuite, pourra-t-on dire? Qu'on ne le croie pas.

Ce n'est pas le lieu de faire ici un cours d'histoire, mais nous voudrions, à l'appui de notre thèse, brosser rapidement quelques tableaux politiques autour des diverses images que nous venons de décrire.

Nous savons que les estampes les plus anciennes que l'on connaisse sur „La mort de Crédit“ sont actuellement des xylographies vénitiennes datant du XVI^e siècle. Faut-il en conclure que c'est à la situation de l'Italie à cette époque que nous devons attribuer l'origine de ce thème? Cette attribution pourrait être prématurée, car nous avons vu combien il est présomptueux d'affirmer que telle image est la plus ancienne. Mais nous pouvons constater que cette situation suffit à expliquer la vogue qu'elles ont eue, et l'impérieuse nécessité où se trouvaient les commerçants d'alors de se garder des mauvais payeurs qui pullulaient.

Prodigieusement florissante du point de vue intellectuel et artistique, attirant par son étonnant rayonnement tout ce qui comptait alors dans les lettres et les arts, l'Italie aurait dû jouir au XVI^e siècle d'une admirable prospérité. Mais jamais, cependant elle n'a été plus rongée par la politique; elle est pour ainsi dire émiettée par la rivalité des petites républiques, des principicules, que tourmentent de violentes luttes intestines, pendant que tous se disputent âprement d'infimes parcelles de territoire. Chacun lève en hâte de petites armées, composées le plus souvent de mercenaires les moins recommandables, n'ayant d'autres ressources que le pillage et la rapine, et inspirant une vive terreur aux états voisins. L'Italie est la proie des condottieri et des bravi de toute sorte, que ces guerres continuelles font vivre, et largement. C'est la belle vie pour eux. Mais non, hélas, pour les pauvres commerçants ayant à se défendre contre ces soudards, qui n'hésitent pas à filer sans payer chaque fois qu'ils le peuvent... heureux quand ils n'ont pas fait quelque mauvais coup auparavant.

L'affichage de ces images, si convaincantes fussent-elles, suffisaient-elles donc à leur donner le sens de l'honnêteté? Cela paraît un peu étonnant. Et cependant le grand succès qu'obtinrent ces „lamenti“ devrait le faire croire, car ils se répandirent non seulement en Italie, mais encore dans presque tous les pays d'Europe, bouleversés alors par les déplorables guerres de religion... et partout elles avaient à remplir leur mission.

Il nous faut maintenant parcourir quelque cinquante ans avant de trouver une nouvelle floraison d'images sur ce thème typique. Nous avons relevé au chapitre précédent, dans une période qui s'étend de 1623 à 1642, une épitaphe, un bois gravé et deux images, pour la France, une estampe allemande et une xylographie polonaise, dont l'inspiration semble bien puisée aux mêmes sources.

Quelle est donc, à cette époque, la situation politique si générale qui explique une telle éclosion, en Europe, d'images populaires sur notre sujet, et présentées à peu près sous la même forme?

En France, les guerres, qui ont continuellement sévi pendant le gouvernement de Richelieu, si elles furent souvent victorieuses et utiles à la formation de l'unité du pays, n'ont pas manqué, cependant, d'amener une crise économique et une situation financière lamentables, parmi les plus graves que le pays ait eu peut-être à subir jusque là. Il règne

dans le peuple et dans la petite bourgeoisie une effroyable détresse, dont les grands ne sont pas exempts. C'est l'époque des „Misères de la Guerre“ dans laquelle Callot a su peindre avec un réalisme poignant, une acuité féroce, tout ce que cette calamité peut apporter de malheurs et de désolation.

En Allemagne c'est la Guerre de Trente ans „qui du fond de la Bohême jusqu'à l'embouchure de l'Escaut, des rives du Pô jusque sur les côtes de la mer Baltique, dépeupla des contrées entières; qui fit disparaître les moissons sous les pieds des chevaux, sous les roues des canons, et convertit les villes et les villages en monceaux de cendres, qui... ramena les moeurs sauvages et barbares du passé, et arrêta pendant près d'un demi-siècle la marche de la civilisation“¹. Période la plus douloureuse peut-être de l'histoire de l'Allemagne.

La Pologne, quoique n'ayant pas pris parti dans la Guerre de Trente ans, n'échappa pas à la lugubre contagion. Tout le milieu du XVII^e siècle, du règne de Sigismond III à la mort de son dernier fils Jean-Casimir, et même après, fut le théâtre de tels bouleversements, „par le fer et par le feu“, qu'on ne peut mieux définir ce triste temps qu'en empruntant le titre d'un des romans de Sienkiewicz, le plus poignant et le plus évocateur peut-être „Le déluge“: luttes intérieures, dissensions religieuses, invasions, guerres contre les Suédois, les Moscovites, les Cosaques de l'Ukraine, les Tatars, les Ruthènes; guerres où les succès étaient suivis de revers, où les atrocités des uns appelaient de sanglantes et cruelles représailles des autres, pour le plus grand dommage de ces riches régions qui se couvraient de ruines.

Hélas! Il était loin le „Siècle d'or“.

Ces guerres furent épouvantables, et cependant „grâce aux forces vitales de la nation polonaise, la République en sortit, ruinée et mutilée, mais indépendante et capable de prolonger son existence pendant un siècle encore“².

On comprend par ce tableau trop rapidement esquissé que cette époque, en Europe, fût particulièrement favorable à l'éclosion des images sur le thème qui nous occupe. Crédit ne pouvait vraiment pas survivre à tant de catastrophes; trop de mauvais payeurs, escrocs ou malheureux, profitaient de la misère des temps pour en mésuser; trop de commerçants n'en voulaient plus... et les images pullulaient sur les murs des estaminets, annonçant son trépas aux consommateurs qui l'avaient tué à force d'appels inconsidérés à son concours.

Pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, après la Paix de Westphalie, le calme semble régner un peu partout durant quelques années, mais bientôt l'Europe centrale redevient le théâtre de sanglantes campagnes, qui succédant à l'interminable et désastreuse Guerre de Trente ans, ne lui permettent pas de surmonter la crise économique dont elle souffrait depuis si longtemps. De là naquirent les nouveaux types allemands de notre thème que nous avons décrits plus haut.

En France, si rien d'original ne paraît avoir été édité à cette époque, malgré la coûteuse politique guerrière de Louis XIV, c'est qu'une sage administration financière, économique et policière, due aux hommes remarquables dont le Roi sût s'entourer, ramena l'ordre général durant cette période prospère.

¹ Schiller, Histoire de la guerre de 50 ans, traduction de Mme la Baronne de Carlowitz. Paris, Charpentier 1891, p. 5.

² O. Halecki, La Pologne de 963 à 1914, Paris, Félix Alcan, 1953, p. 194.

CRÉDIT EST MORT, LES MAUVAIS PAYEURS L'ONT TUÉ.



(A) Monsieur FLEURET, Maître d'armes.
Il falloit prendre garde à lui. - Faire cette Botte.
(B) Monsieur JÉRESOL, Musicien.
Tiens, voilà du son.

(C) Monsieur PINCEAU, Peintre.
Blanc ou rouge, cela m'est égal.
(D)
Mon Oie paye tout.

E. GAGNE-PETIT.
Temps présent: il a bien des compagnons.
F. BON HOMME CRÉDIT succombant sous
les coups des mauvais Payeurs.

A LILLE, chez MARTIN-DELAHAYE, Fabricant de Cartes et d'Images, Grande-Place, Numéro 10, (Maison peinte en vert)

7. Image gravée sur bois et coloriée, éditée par Martin-Delays, de Lille, au début du 1er Empire. Coll. René Saulhier.
Facsimilé exécuté par Henri van der Zée. — Dimensions de l'original: 0,25 x 0,35

Par contre au début du XVIII^e siècle, les malheureuses campagnes des dernières années du règne avaient épuisé la France. La Régence commençait en pleine crise: les impôts écrasants pesaient lourdement sur les bourgeois, les commerçants, les petites gens, rendant bien difficile le gouvernement du Duc d'Orléans. Jamais les appétits ne s'étaient montrés aussi exigeants. Après la contrainte morale imposée par l'influence de Mme de Maintenon, une violente réaction se produisit: on voulait à tout prix jouir et s'amuser, et pour cela il fallait de l'argent; du haut en bas de l'échelle sociale chacun est disposé à s'en procurer.

C'est alors que Law vint à Paris créer sa Banque Générale et établir son „Système“ bouleversant les moeurs bancaires et les habitudes monétaires. Une fièvre de spéculation s'empara de la France: Crédit devint roi.

Mais on sait ce qu'il en advint, et comment la Banqueroute ruina tant de gens, qui parfois avaient en quelques jours gagné des millions. La misère, pour ceux-là, parut plus terrible par l'amer souvenir des richesses passées. Comme dans toutes les époques de crise violente, la moralité s'en ressentit, et les commerçants durent afficher plus que jamais leurs

vieilles images „Crédit est mort“, revanche contre ce souverain déchu. C'est alors que celle de Crépy, dans toute sa nouveauté, eût tant de succès qu'elle suscita nombre d'imitations ou même de simples copies.

Tout le long du siècle la situation s'aggrava, les crises succédèrent aux crises, de douloureux remous secouèrent la Société d'une inquiétante façon, et la misère, la famine, la charge grandissante des impôts expliquent suffisamment la succession d'images que nous avons relevées jusqu'à la chute de l'ancien régime.

A partir de 1792, malgré la situation économique et monétaire singulièrement précaire, malgré la détresse des petites gens qui fut lamentable pendant la Terreur, aucune image sur „Crédit est mort“ ne semble avoir vu le jour pendant la Révolution. C'est que les dirigeants d'alors ne plaisantaient pas avec les critiques même humoristiques, qui tentaient de les flageller, et l'Imagier sagement, se terre, ou même prend le parti des Maîtres du jour, comme Letourny, qui ne vendit, pendant les années troublées, que des estampes populaires contre l'ancien régime, ou faisant l'apologie des idées nouvelles.

Ce n'est qu'avec le Directoire que „Crédit est mort“ reparut. Il faut dire qu'il avait la partie belle; jamais, jusque là, crise monétaire ne fut plus aiguë, et le papier-monnaie (assignats ou mandats territoriaux) plus déprécié. Il n'avait plus de crédit, auprès des commerçants; c'était le cas d'afficher: „Mon-Oye fait tout“.

Si l'on songe à la faiblesse du gouvernement, au relâchement des moeurs, au désir fou de s'amuser qui suit trop souvent les grands bouleversements politiques: guerres ou révolutions, on ne s'étonnera pas de la nouvelle floraison, sur les murs des cabarets, de ce thème tant soit peu satirique.

Enfin pendant tout le XIX^e siècle l'habitude est prise de cet affichage qui se perpétue. Ces images restent sur les murs des tavernes, se rajeunissant, par le costume, à chaque génération, sans qu'elles soient dès lors une répercussion plus spéciale de la situation politique, économique ou financière. Et cela presque jusqu'à nos jours.

Pendant ce temps, tout au long du XVIII^e siècle l'image française, nous l'avons vu, est copiée ou simplement importée dans tous les pays d'Europe, qui ne semblent plus rien produire d'original, sauf quelques canards, ou avis de décès de crédit. Est-ce à dire que leur situation ne nécessite plus cet affichage et ce rappel à l'ordre des consommateurs? Certes non. Elle est sensiblement la même que chez nous, tout au moins du point de vue économique. Mais on trouvait en France ce qu'on voulait dans ce genre, et cela évitait les frais d'imagination.

D'après Ad. Spamer: „de nos jours les régions de langue allemande de la rive gauche du Rhin: Alsace, Lorraine, Sarre et même les régions de langue française, montrent ce thème plus vivant et plus empreint de l'humour populaire que l'Allemagne située à droite du Rhin“.

VI

En terminant cette étude il pouvait être tentant de nous laisser entraîner à des considérations philosophico-économiques. Si Crédit est un personnage important pour les particuliers, c'est un mot lourd de sens pour les Sociétés, et plus encore en politique. Il était facile de vaticiner sur les finances publiques, l'instabilité des monnaies, les variations des changes.

Il ne nous a pas plu de quitter le modeste terrain du folklore, où nous nous sommes placés: il est d'ailleurs assez riche pour notre ambition. Il nous a suffi, pour élever le débat en présentant l'image populaire du Musée Lubomirski, d'évoquer dans l'histoire de l'Europe les périodes tragiques qui ont vu fleurir plus vigoureusement le thème iconographique de la „Mort de Crédit“, de suivre et de vous exposer le curieux phénomène d'agglutination d'images populaires autour de chacune de ces tempêtes politiques.

Heureux si nous avons pu témoigner une fois de plus de l'intérêt puissant que présente l'examen minutieux des thèmes populaires: étude passionnante qui aide à mieux connaître les mœurs du peuple d'autrefois, sa mentalité et ses aspirations, ses joies et ses douleurs, son existence faite de durs labeurs, en un mot tout ce qui constitue peut-être le véritable visage d'une Nation.

„ŚMIERĆ KREDYTU“

STRESZCZENIE

„Śmierć kredytu“ jest tematem w sztuce ludowej często spotykanym. Natrafiwszy w zbiorach Muzeum Lubomirskich we Lwowie na rycinę z XVII w., odnoszącą się do tego przedmiotu, przedsięwzięliśmy obszerną ankietę, która pozwoliła nam śledzić dzieje tego tematu na terenie Europy. Ryciny te nalepiano na ścianach gospód, piekarń i innych sklepów, by nakłonić klientów do należytego spełniania obowiązków, polegających przede wszystkim na regulowaniu należności w dobrej monecie obiegowej, a także, by przestrzec kupców samych przed lekkomyślnym udzielaniem kredytu.

Dopóki nie nastąpi jakieś nowe odkrycie w tej dziedzinie (w niej właśnie jest to zastrzeżenie konieczne), musimy uważać za najstarsze wśród rycin tu nas interesujących dwa drzeworyty włoskie z XVI w., znajdujące się w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze. Jeden z nich przedstawia magazyn bogatego handlarza win i zboża, któremu jakiś klient chce wcisnąć pisemne zobowiązanie zapłaty w zamian za towary. „To niemożliwe — odpowiada kupiec w starym dialekcie weneckim, wskazując scenę, rozgrywającą się w głębi obrazu — Kredyt (discretion) umarł a pisemne zobowiązanie zapłaty (sicurta) zostało uwięzione“. Na rycinie znajduje się wzmianka: „In Venetia in Frezaria per Domenico Fiorentino al segno del Gobo (sic!)“. Drugi drzeworyt, tej samej ręki, przenosi nas do sklepu z towarami „łokciowymi“: wstążkami, koronkami itd. Odpowiedź kupca jest zupełnie podobna. W swoim czasie ryciny te były szeroko rozpowszechnione w całej Europie, aż po Moskwę.

Mimo poszukiwań, nie udało się nam znaleźć podobnych okazów ani dawniejszych ani nawet współczesnych w żadnym innym kraju. A jednak temat ten był znany we Francji przed wiekiem XVII, mamy tego dowód w zabawnym epitafium „Picotin-Crédit“, cytowanym przez Franciszka Sweerts w dziele z 1623 r. (zob. tekst w artykule francuskim), który mówi o nim jako znanym od dawna.

Należy sięgnąć dalej, aż około 1637 r., by spotkać inne opracowania tego tematu. Ryc. 1 i 2 to drzeworyty francuskie, ryc. 3 — niemiecki, ryc. 4 — polski z Muzeum Lubomirskich. Wszystkie cztery pochodzą bezspornie z tego samego czasu i prawdopodobnie są najstarszymi rycinami na ten temat w tych krajach.

Rycina polska jest drzeworytem o rysunku wyraźnym, kresce trochę surowej, kolorystyce jej ciepłej. Tytuł opiewa: „Lament różnego stanu ludzi nad umarłym creditem“. Wszyscy oni płaczą, gdyż zbyt ufali kredytowi, którego śmierć przynosi im straty. Źródłem tego drzeworytu były zapewne ryc. 2 i 3, ale przede wszystkim drzeworyt niemiecki, do którego jest on bardzo podobny. Mimo jednak tego podobieństwa, rytownik stworzył dzieło

oryginalne, specyficznie polskie, w którym widzimy i Żyda ówczesnego i Ormianina, osobistości bardzo charakterystyczne dla stosunków polskich.

W drugiej połowie XVII w. nie ma nowych rycin na ten temat we Francji. Znajdujemy jedynie miedzioryt: „Polowanie na Mon-oye“ — znany kalambur: mon-oye znaczy „moja kaczka“, lub też „moneta“. Stąd zatem kaczka będzie teraz nieodzownym akcesorium wszystkich rycin na temat „śmierci kredytu“, przy czym figurować będzie pod nią podpis: „Mon-oye fait tout“, „moneta zdziała wszystko“.

W tym samym okresie pojawiły się w Niemczech inne ryciny o charakterze dosyć specjalnym, których nie widzieliśmy nigdzie indziej. Kamień nagrobny z napisem „Kredyt umarł“, przysypany szczątkami kieliszków, rozmaitymi przyborami do gier, instrumentami muzycznymi i częściami zbroi — wszystkimi przedmiotami, które spowodowały śmierć biednego kredytu.

W 1720 r. Crépy, handlarz rycin w Paryżu, ul. St.-Jacques „Pod Aniołem Stróżem“ wydał miedzioryt dosyć niezwykły (ryc. 5), który odtąd nie tylko we Francji, ale dość często w całej Europie służył za model rycinom przedstawiającym ten temat aż do końca XIX wieku.

Tymczasem gabinet rycin berliński posiada rycinę niemiecką, która ukazała się w 1739 r. w Kolonii u Adolfa Zinsmeistersa na temat śmierci „Monsieur Crédit“¹ — przedstawia ona odmianę oryginalną i bardzo zabawną. Kilka słów francuskich w tekście świadczy o wpływie tego języka. W czasach późniejszych są to bardzo często ryciny francuskie same, które się kopiuje, lub po prostu w oryginałach rozpowszechnia w Niemczech i innych krajach Europy.

Ryc. 6 jest repliką ryciny Crépy'ego, wrytą na drzewie w bardzo dużym formacie (0,58×0,80), ukazała się ona w Orleanie w połowie XVIII w.

W 1798 r. Jean (ul. St. Jean de Beauvais w Paryżu) wydał miedzioryt, będący pod względem kostiumów pierwszą przeróbką ryciny z 1720 r. Reprodukujemy powyżej facsimile drzeworytu, pochodzącego z Lille (ryc. 7), który jest kopią prawie zupełnie wierną ryciny, wydanej przez Jean'a. Inne repliki jej spotykamy w ciągu XIX wieku, różnią się one tylko pod względem kostiumów, uwzględniając zmiany, jakie z czasem przynosiła moda.

W naszych badaniach nad tym tematem przebiegliśmy Europę i możemy stwierdzić, że jego opracowania ikonograficzne zbiegały się zawsze z najbardziej burzliwymi okresami historii.

Drzeworyty włoskie XVI w., które opisaliśmy wyżej, powstały zapewne w czasie okropnych zamieszek, niszczących ten półwysep, stanowiący wówczas żerowisko kondotierów, bandytów i innych żołdaków, przeciw którym trudno było się kupcom bronić.

Jakaż jest sytuacja Europy w 1637 r., gdy pojawia się druga seria „Zmarłych kredytów“? We Francji wojny Richelieu'go, jakkolwiek zwycięskie i mające ogromny wpływ na ostateczne zjednoczenie państwa, spowodowały jednak wielkie ubóstwo i głęboki kryzys ekonomiczny oraz finansowy (por. ryciny Callota na temat „Le Misères de la Guerre“).

W Niemczech wojna trzydziestoletnia, której okropne skutki dla Europy środkowej opowiedział w tak tragiczny sposób Schiller. Polskę niszczą wojny domowe, rozterki religijne, najazdy, wojny szwedzkie, kozacy ukraińscy, Moskwa — przewroty, które genialny Sienkiewicz określił nazwą tak pełną treści i wzruszającą: „Potopu“. Rycina Crépy'ego z 1720 r. powstała w czasie kryzysu bolesnego, wywołanego bankructwem systemu Law'a, zaś ryc. Jean'a z 1798 r. jest refleksem przewrotu ekonomicznego i monetarnego z czasów Dyktatoriatu, przewrotu, który spowodowany został przez zupełną dewaluację „asygnat“.

Widzieliśmy, że w zwyczaj weszło nalepianie tych rycin na ścianach gospód, i w XIX w. nie oznacza już ono specjalnych katastrof ekonomicznych.

W artykule powyższym, do którego dała nam asumpt interesująca rycina z Muzeum Lubomirskich, mieliśmy sposobność udowodnić raz jeszcze doniosłość tego rodzaju poszukiwań z zakresu ikonografii ludowej w całej Europie. Ikonografia ta jest prawie zawsze wiernym zwierciadłem obyczajów, uczuć i samego życia ludu w dawnych czasach.

¹ Na rycinie po francusku.

NIEZNANE RZEŻBY ANDRZEJA SCHLÜTERA

napisał

Tadeusz MAŃKOWSKI (Lwów)

Stosunkowo dokładnie znana i opracowana na podstawie materiałów archiwalnych jak i samych dzieł dłuta jest działalność Schlütera począwszy od połowy r. 1694, w którym mistrz północnej plastyki barokowej wstąpił w służbę elektora brandenburskiego Fryderyka III, późniejszego króla pruskiego Fryderyka I. Niezmiernie skąpe wiadomości posiadamy natomiast, jak dotąd, o twórczości Schlütera z czasu przed r. 1694, spędzonego przez niego w Polsce. Śmigłą światła na działalność jego na terenie Polski w latach 1689—1693 rzuciły rachunki budowy pałacu Krasińskich w Warszawie¹, stwierdzające, że Schlüter jest autorem rzeźb tympanonu w szczycie fasady tego pałacu od strony placu Krasińskich.

Na podstawie wzmianki Marpergera² utrzymuje się wciąż jeszcze przekonanie o przeważnie architektonicznej działalności Schlütera w tych latach w Polsce, w szczególności w Warszawie, jednak znów bez możliwości wskazania na wykonane przez niego konkretne budowle. Mówi się ogólnikowo o możliwych związkach jego z dworem artystycznym króla Jana III Sobieskiego³, poza tym, co Schlüter wykonał był w pałacu warszawskim, wzniesionym przez Jana Dobrogosta Krasińskiego.

Zanim będę miał możność przedstawić w pełniejszym świetle działalność Schlütera przed r. 1694, pragnę w krótkim artykule wskazać na nieznane dotąd dzieła jego dłuta w jednej z siedzib króla Jana III. Było nią bliskie Lwowa, odziedziczone przez Sobieskiego po rodzicach miasto Żółkiew, stanowiące wraz z położonymi w pobliżu rozległymi majątkami osobistą własność króla. Żółkiew za Jana III to miasto prowincjonalne, wprawdzie niewielkie, lecz zasobne w rzemieślników i profesjonalistów, zaspokajające potrzeby dóbr królewskich, a często i króla samego oraz jego dworu. W końcu XVI i na początku XVII w. zbudował w nim Stanisław Żółkiewski, hetman wielki koronny, obronny zamek⁴, który Jan Sobieski, jego wnuk a późniejszy król, przeistoczył był i ozdobił. W czasach, kiedy miasto stanowiło własność Żółkiewskich, zbudowano w nim także kościół parafialny, wybitne dzieło architektury późnorenesansowej, według planów i pod kierownictwem lwowskiego architekta, Pawła Szczęśliwego, nieco później zaś powstał kościół dominikanów. Były to dwa najwybitniejsze dzieła architektury kościelnej w Żółkwi. Kościół dominikanów⁵ fundowała Teofila z Daniłowiczów Sobieska na pamiątkę bohaterskiej śmierci syna swego, a brata króla, Marka Sobieskiego, poległego w r. 1652.

Teofila z Daniłowiczów Sobieska zmarła w r. 1661 nie dokończywszy dzieła przyozdobienia kościoła dominikanów, w szczególności zamierzonego postawienia pomnika grobowego zmarłemu synowi Markowi. Brat jego, Jan, czy to jako hetman wielki koronny, czy (od r. 1674)

¹ I. T. Baranowski, Inwentarze pałacu Krasińskich, później Rzeczypospolitej (Collectanea Biblioteki ordynacji hr. Krasińskich nr 3). Warszawa 1910.

² P. J. Marperger, Historie und Leben der berühmtesten europäischen Baumeister, Hamburg 1711.

³ C. Gurliit, Andreas Schlüter, Berlin 1891.

⁴ M. Osiński, Zamek w Żółkwi, Lwów 1933.

⁵ S. Barącz, Pamiątki miasta Żółkwi, 2 wyd. Lwów 1877.



1. A. Schlüter, pomnik grobowy Jakuba Sobieskiego w kościele parafialnym w Żółkwi

jako król zbyt był zrazu zajęty nieustającymi wojnami, by mógł o tym myśleć. Dopiero po wiktorii wiedeńskiej w r. 1683 i uspokojeniu się spraw wojennych od południowego wschodu nastał w życiu króla okres wzmożonej aktywności w rzeczach dotyczących sztuki.

Według wzmianki archiwalnej, przytoczonej przez Barącz¹, polecił Jan III w r. 1684 postawienie pomników grobowych dla matki swej Teofili i brata Marka w kościele dominikanów. Dzieje postawienia tych pomników i sprawa ich autorstwa przedstawiają się w sposób dość skomplikowany.

W latach 1686—1690² spotykamy się z niezwykle jak na owe czasy zjawiskiem zatrudniania w Żółkwi przy pracach, podejmowanych kosztem króla, kobiety-sztukatorki. Nie znamy nawet jej imienia ani nazwiska, a rachunki kasy królewskiej zwą ją stale tylko sztukatorką, niekiedy także kamieniarką. Warunki umowy z nią spisane zostały przez zajmującego się w imieniu króla w Żółkwi sprawami dotyczącymi sztuki, ks. Wąsowskiego. Zadaniem sztukatorki miało być „wyrobienie-

¹ S. Barącz. Pamiątki miasta Żółkwi 2 wyd., Lwów 1877, s. 120.

² Zbiór pryw. dra Aleksandra Czołowskiego we Lwowie, rkp. pt. Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMei y pewnemi dokumentami itd. P. Dr Aleksandrowi Czołowskiemu składam na tym miejscu wyrazy najszczerzej podzięk za łaskawe pozwolenie mi użytkowania i opracowania powyższego rękopisu, również jak i innych rękopisów z jego bogatego zbioru.

nie sztuk alabastrowych do nagrobków i innych robót według postanowień tegoż ks. Wąsowskiego“, przy czym sztukatorka otrzymywała wynagrodzenie, zwane w rachunkach „strawnem“, „na każdy tydzień po fl 6“.

W osobie „sztukatorki“ nie upatrujemy kobiety-rzeźbiarki, któraby sama miała brać w ręce dłuto. Prawdopodobnie była to wdowa po nieznanym nam, zajęтым przedtem w służbie królewskiej sztukatorze, któremu powierzone było wykonanie w Żółkwi większego jakiegoś dzieła, prawdopodobnie właśnie nagrobków Teofili Sobieskiej i Marka Sobieskiego. Z jego śmiercią wdowa po nim, widocznie energiczna niewiasta, obeznana dostatecznie z warsztatem i prowadzeniem przedsiębiorstwa, podjęła pracę przy pomocy czeladnika w pozostałym po zmarłym mężu warsztacie „Mikołaja sztukatorczyka“, którego imię odtąd często powtarza się w prowadzonych w Żółkwi rachunkach dworu królewskiego.

Data umowy, zawartej przez ks. Wąsowskiego ze sztukatorką o wykonanie nagrobków, schodzi się z inną wiadomością¹, stwierdzoną w rachunkach dworu królewskiego, o powołaniu w tym samym roku 1686 dwóch kamieniarzy z Krakowa „na wystawienie nagrobków marmurowych u oo. dominikanów żółkiewskich“. Byli nimi Jacek Zagórski i Błażej Mizerski. Zbyt wyraźnie brzmią te zapiski, by mogły one odnosić się do czego innego, jak do znajdujących się w kościele dominikanów nagrobków rodziny Sobieskich. Kamieniarze Zagórski i Mizerski wykonali ich strukturę architektoniczną w marmurze dębnickim, czarnym, polerowanym, po czym, jak stwierdzają rachunki, Zagórski powrócił do Krakowa, Mizerski zaś pozostał w Żółkwi i pracował jeszcze przy polerowaniu marmurowej posadzki w kościele.

Tylko marmurowa struktura pomników Teofili Sobieskiej i Marka Sobieskiego w kościele dominikanów w Żółkwi (fig. 2)



2. Pomnik grobowy Marka Sobieskiego w kościele dominikanów w Żółkwi

¹ Ibid., rkp. pt. Expensa pieniężna za ordynansami od KJM y dokumentami pewnymi itd, k. 29.



3. A. Schlüter, rzeźby nagrobka Jakuba Sobieskiego w kościele parafialnym w Żółkwi

„snycerza przy KJMci będącego“. „Z ustnego KJMci rozkazania“ dokonano wówczas do rąk tego snycerza drobnej wypłaty — ze wzmianek zaś następnych wynika, że snycerzem tym był Andrzej Schlüter. Data jego pobytu w Żółkwi wiąże się też niewątpliwie z powstaniem

¹ Ibid., rkp. „Comnotacya“, k. 30.

może pochodzić z tych czasów. Jeżeli przed rokiem 1692 na tle wykonanej przez Zagórskiego i Mizerskiego struktury były ustawione jakie postacie w stiuku, może dzieła Mikołaja sztukatorczyka, to nie były to w każdym razie znajdujące się dziś w tych nagrobkach postacie alegoryczne, noszące wszelkie cechy dzieł plastyki dopiero XVIII wieku. Może też dzieło Mikołaja sztukatorczyka nie zadowoliło króla, dość, że w r. 1692 słyszymy znów o sprawie postawienia pomników przez króla Jana III ku uczczeniu pamięci matki i brata w kościele dominikanów w Żółkwi, oraz równocześnie pomników ojca, Jakuba Sobieskiego, i wuja królewskiego, Stanisława Daniłowicza w kościele farnym.

Rachunki dworu i dóbr królewskich w Żółkwi¹ zawierają wzmiankę o pobycie tamże w dn. 15 czerwca 1692

pomników grobowych przodków króla i w tym celu zapewne był on wzywany w czerwcu 1692 do Żółkwi. Ponieważ wiemy, że Jan III był wtedy w Żółkwi i ustnie dokonał polecenia wypłaty „snyce-rzowi“, zapewne jego kosztów podróży, przeto przyjąć należy, że zlecenie wykonania pomników było też przez króla omówione wspólnie ze Schlüterem.

Lecz w liście Augustyna Locci, naczelnego architekta pałacu w Wilanowie, do króla z daty Wilanów 21 sierpnia 1692¹ znajdujemy wzmiankę, która zdawałaby się świadczyć, że autorem projektu epitafiów w Żółkwi jest Locci, a nie Schlüter. Locci zdaje się stroić w tym wypadku w cudze piórka i przesyłając królowi projekty pomników mówi o nich, jakby o swoich pomysłach. Prawdopodobnie jednak było tak, że Schlüter projekty swe złożył w Wilanowie na ręce Locciego, jako swe-



4. A. Schlüter, rzeźby nagrobka Stanisława Daniłowicza w kościele parafialnym w Żółkwi

go przełożonego, by ten je przesłał do aprobaty królowi, a Locci zaopatrując je swym kome-

¹ J. Starzyński, Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III, Warszawa 1955, s. 89: Posiłam WKMC project epitaphi, cum triplici Fauna każda inaczej Herb representująca, który się spodoba lepiej to WKMC obrać raczysz. Virtutes nie mogłem lepszych, ex proprias, non simpliciter nulli ale duci wynaleś jako Valorem iakoby Fortitudinem et Vigilantiam circa bellicas expedit.

tarzem starał się usunąć w cień osobę Schlütera. Nie możemy jednak żadną miarą przyjąć w tym wypadku autorstwa projektu Locciego, architekta i to takiego, który sam o sobie mówił, że nie jest nim *ex professo*¹. Tym bardziej nie był Locci nigdy plastykiem.

Schlüter pracował nad obu pomnikami więcej niż rok, a wykończył je około lipca 1693 r. W sierpniu bowiem tego roku przybył drogą wodną, na szkatkach Wisłą i Sanem płynących

do Jarosławia transport dział spizowych odlanych w Gdańsku, przeznaczonych do Żółkwi, „tudzież nagrobków alias płazów marmurowych i innych w pakach i puzdrach ciężkich rzeczy“. Dla ich sprowadzenia wysłano z Żółkwi wozy do Jarosławia, a kiedy te nie wystarczyły, do najęto woźniców i podwoły w Jarosławiu. Transportem kierował dworzanin królewski „Bielecki, który najmował, targował i po części płacił i wydawał, a to się mu potraciło, na co dokument jego“².

Ustawieniem nagrobków w kościele farnym

¹ Ibid., s. 85.

² Ibid. rkp. „Comnotacya“ jw. k. 28: 1693 die 1 7bris. Furmanom żółkiewskim y jarosławskim od zwiezienia z Jarosławia dział spizowych w Gdańsku lanych, szkatkami sprowadzonych, tudzież nagrobków alias płazów marmurowych y innych w pakach y puzdrach ciężkich rzeczy, z porachowania z P. Bieleckim, który najmował, targował y po części płacił y wydawał, a to się mu potraciło na co document jego, wydanych fl. 551.



5. A. Schlüter, szczegół z nagrobka Jakuba Sobieskiego

kierować miał sam Schlüter, lecz przyjazd jego do Żółkwi odwlekał się. Dopiero z końcem 1693 lub początkiem 1694 r. nagrobki zostały w jego obecności ustawione na miejscu, a pod datą 18 lutego 1694 r. zanotowano w rachunkach królewskiej kasy „za ordynansem JW Imé Podskarbiego nadwornego koronnego“ wypłatę fl 300 „Andrzejowi Schlichterowi (sic!) na robotę wystawienia nagrobków w kościołach farskim i u oo. domini-kanów“¹.

Oba nagrobki w kościele farnym wykonane przez Schlütera w latach 1692—1694 (fig. 1, 3, 4) wykazują dziś wiele uszkodzeń. Z biegiem czasu, zwłaszcza przejść wojennych, głowy wielu figur alabastrowych były poutrącane i doklejone nieumiejętnie gipsem. Niektóre nogi i ręce utracone uległy zagubieniu i dziś doszukiwane są w gipsie bez zrozumienia wartości plastycznej zatraczonych części. Niektóre uszkodzenia i nieumiejętne późniejsze uzupełnienia powodują, że właściwe znaczenie alegorycznych figur nie



6. A. Schlüter, szczegół z nagrobka Jakuba Sobieskiego

¹ Ibid., k. 59: 1694 die 18 Februarii. Za ordynansem JW Imé Podskarbiego N. koronnego Andrzejowi Szlichterowi, na robotę wystawienia nagrobków w kościołach farskim y u OO. Dominikanów, wydanych fl. 300.



7. A. Schlüter, szczegół z nagrobka Jakuba Sobieskiego

pod względem artystycznym wyżej, aniżeli pomnik Daniłowicza (fig. 4). Alegoryczne postacie kobiece (fig. 5, 6, 7) mają w nim więcej wdzięku, upozowane są swobodniej, aniżeli nieco sztywnie i zbyt symetrycznie usadowione figury na pomniku Daniłowicza. Postać pochylonej nieco ku przodowi, wspartej jedną ręką na ułamku kolumny alegorycznej Siły (fig. 6) jest pełna wdzięku. Twarz wyidealizowana a jednak żywa, pukle włosów modelowane miękko, podobnie jak miękki, niemal pieszczotliwym jest sposób modelowania ciała. Do wrażenia miękkości przyczynia się materiał rzeźby, biały, polerowany alabaster. Ruch ręki alego-

¹ Barącz, Pamiątki m. Żółkwi, s. 207.

tłumaczy się dziś tak, jak je rozumiał ich twórca. Postać Sprawiedliwości (fig. 5) na pomniku Jakuba Sobieskiego, po lewej stronie pomnika, trzymała niegdyś w ręku wagę, której obecnie nie ma, tak że nic nie wskazuje na jej symboliczną rolę w całości kompozycji. Również Prawda (fig. 4), postać po prawej stronie na pomniku Stanisława Daniłowicza, trzymała niegdyś w ręku zwierciadło, w którego miejsce dawno później dorobiony miecz. Geniusz nad urną pomnika Daniłowicza (fig. 4) miał według Baracza¹ trzymać niegdyś, nie jak obecnie gałązkę, lecz medalion z wizerunkiem zmarłego. Mimo te wszystkie uszkodzenia całość rzeźb zachowała wdzięk i harmonię dzieła dłuta niepospolitego artysty.

Pomnik Jakuba Sobieskiego (fig. 1, 3) stoi

ryczonej postaci Siły, wspartej na biodrze, przytrzymującej opadającą z piersi szatę, jest naturalny i pełen życia. Draperie szaty układają się w liczne drobne fałdy, biegnące w różnych kierunkach. Pełną wdzięku w przechyleniu głowy jest też postać alegorycznej Sprawiedliwości (fig. 5, 7). Obie postacie na pomniku ojca króla odznaczają się większym ożywieniem, a nadto rozmaitym upozowaniem, a nie jednakową i sztywną pozą, jaką widzimy w postaciach alegorycznych pomnika Daniłowicza.

Oba pomniki noszą wszelkie cechy ręki i twórczości Schlütera. Interesujące jest pod tym względem porównanie pomników w Żółtkwi z późniejszymi dziełami jego dłuta, prowadzące do stwierdzenia, że w tych wcześniej datowanych jego dziełach zawarte są już elementy i motywy, które znajdziemy także w późniejszych jego pracach.

I tak, ten sam typ twarzy kobiecych spotykamy w postaci Sprawiedliwości (fig. 5) w pomniku Jakuba Sobieskiego, czy Prawdy (fig. 4) w pomniku Daniłowicza w Żółtkwi, jak i w alegoriach Siły i Sprawiedliwości w portalach zewnętrznych berlińskiego zamku królewskiego¹, czy też alegoriach Europy lub Azji w sali rycerskiej tego zamku². Głowa lwa, na której w pomniku Daniłowicza spoczęła ręka alegorycznej postaci Męstwa, jest niemal identyczna z głową lwa, który w grupie Afryki³ w berlińskiej sali rycerskiej tworzy ośrodek tej alegorii. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że rzeźby sali rycerskiej w berlińskim zamku dzieli od rzeźb w Żółtkwi upływ czasu lat około dziesięć, to widzimy, że Schlüter operował powtarzаныmi przez czas długi tymi samymi



8. A. Schlüter, urna z nagrobka Jakuba Sobieskiego

¹ H. Ladendorf, *Andreas Schlüter*, Berlin 1957, s. 50, 51 (Abb. 65, 66).

² Tamże, s. 72, 73 (Abb. 91, 92).

³ Tamże, s. 75 (Abb. 94).



9. A. Schlüter, płaskorzeźba na urnie z nagrobka Jakuba Sobieskiego

elementami i że w zakresie tematów alegorycznych repertuar jego form figuralnych zupełnie się nie zmienił. W ramach linii rozwojowej jego talentu znajdują się również czysto dekoracyjne szczegóły pomników żółkiewskich takie, jak maska na urnie z pomnika Daniłowicza (fig. 14). Srogi wyraz wąsatej męskiej twarzy o zmarszczonych groźnie brwiach przywodzi na myśl również pełne wyrazu słynne schlüterowskie maski umierających wojowników w dziedzińcu berlińskiego arsenału. Podobnie też hełmy i tarcze na obu pomnikach w Żółkwi (fig. 11, 12, 13) stanowią koncepcje dekoracyjne, których tyle w różnych wariantach, stwierdzających bogatą inwencję ich autora, znajdujemy w kluczach (Schlusssteine) portali berlińskiego arsenału.

Pewne światło na twórczość Schlütera w czasie jego służby na polskim dworze królewskim, na jego biegłość dłuta i sposób traktowania przedmiotu rzuca płaskorzeźba na urnie w pomniku Jakuba Sobieskiego (fig. 8, 9, 10). Relief, rzucony szkicowo na wygiętą półokrągłą płaszczyznę urny, zadziwia śmiałością uderzeń dłuta, osiągnięciem niewielu rysami efektu plastycznego, podkreśleniem elementu ruchu w postaci upadającego wojownika (fig. 9, 10) i innych zrywających się do ucieczki (fig. 10). Płaskorzeźba ta odbija od bardziej konwencjonalnych, wyczelowanych późniejszych płaskorzeźb Schlütera, jak na cokole pomnika Wielkiego Elektora w Berlinie, w których sporo przypisać należy pomocnikom warsztatu Schlütera. Twarz upadającego na ziemię wojownika w pomniku żółkiewskim przypomina też maski umierających wojowników w podwórzu berlińskiego arsenału.



10. A. Schlüter, płaskorzeźba na urnie z nagrobka Jakuba Sobieskiego

Motyw śmierci zdaje się nie schodzić z myśli artysty. W płaskorzeźbie na urnie z pomnika Jakuba Sobieskiego (fig. 9) próbował on ująć go w rzuconej szkicowo wielofigurowej kompozycji, przedstawić jej groźbę w porażonej nagłym ciosem, upadającej postaci wojownika; chciał oddać strach ogarniający innych, zrywających się do ucieczki (fig. 10) — każdego w inny sposób. Udramatyzowana symboliczna śmierć przedstawiona jest podwójnie, raz jako antyczny Thanatos, uskrzydłony geniusz z magiczną laską w rękę, której dotknięcie zabija. Obok geniusza śmierci, w jego tle, widzimy trupa głowę i rękę kościotrupa. Jest to drugie równorzędne przedstawienie alegoryczne śmierci, dodane może dla wzmocnienia efektu, może jako próba, która z dwóch alegorii jest właściwsza? Motyw śmierci jak gdyby dręczył Schlütera, jakby nasuwał mu coraz nowe pomysły jej przedstawienia. W latach pracy w arsenale berlińskim powróci znów do niego, a powróci z pogłębieniem psychologicznym w głowach umierających wojowników. Raz jeszcze powtórzy ten temat w r. 1700 w nagrobku złotnika Daniela Männlicha i jego żony w kościele św. Mikołaja w Berlinie w postaci kościotrupa obejmującego wyrwijące się mu dziecko¹. Wreszcie jeszcze podejmie ten temat w r. 1705 w sarkofagu królowej Zofii Charlotty², w fantastycznej i pełnej nastroju postaci śmierci, wpisującej imię królowej do księgi historii.

¹ H. Ladendorff, Andreas Schlüter, Berlin 1937, s. 101.

² Tamże, s. 119, 120.



11. A. Schlüter, szczegół z nagrobka Jakuba Sobieskiego

W twórczości Schlütera często powtarzają się postacie i całe grupy puttów w płaskorzeźbie i pełnoplastyczne, jak w zamku berlińskim w salach reprezentacyjnych, sali rycerskiej i sali Elżbiety, na kazalnicy w berlińskim kościele P. Marii itd.¹ Putta na pomnikach w Żółkwi są od tamtych chronologicznie wcześniejsze, a zarazem jako dzieła sztuki już zupełnie dojrzałe. W pomnikach w Żółkwi widzimy dwie ich pary, na pomniku Daniłowicza w hełmach (fig. 12), na pomniku Jakuba Sobieskiego z odkrytymi głowami (fig. 11). W obu tych pomnikach putta zdają się ściągać żagle na burtę okrętu. Modelowaniem pulchnych a jędrnych ciał, typem pyzatyh twarzy dziecięcych i innymi szczegółami przypominają putta obu pomników w Żółkwi analogiczne do nich postacie dziecięce w Charlottenburgu², również dłuta Schlütera. Te ostatnie datowano na krótko przed r. 1701. Putto po prawej stronie w pomniku Jakuba Sobieskiego wykazuje wybitne analogie z dziecięciem w płaskorzeźbie, przedstawiającej Caritas w kazalnicy kościoła P. Marii w Berlinie³. Bliskie są tu wzory w rzeźbach Franciszka Duquesnoy, zwanego we Włoszech Francesco Fiamingo.

O szczególnej predylekcji dla sztuki Fiaminga w otoczeniu króla Jana Sobieskiego mówi list Augustyna Locciego, architekta i kierownika budowy pałacu w Wilanowie, pisany do króla 31 października 1681⁴ ze sprawozdaniem o pierwszych pracach niedawno tam przybyłego, nieznanego z nazwiska rzeźbiarza, w którym Starzyński upatruje flamandzkiego artystę. „Statuarius bardzo się dobrze popisał w tym małym kawałku, w którym pokazał

¹ Tamże, s. 58, 68, 71, 75, 78, 79, 80, 85 itd.

³ Tamże, s. 101 (Abb. 125).

² Tamże, s. 119.

⁴ Starzyński, Wilanów, s. 56.



12. A. Schläter, szczegół z nagrobka Stanisława Daniłowicza

zaraz manierę Fiamingowych dzieci y Aphitudinem dobrą dał...” Niemal wszystkie też dzieła Schlätera zapełniają putta, owe „Fiamingowe dzieci“, które powszechnie podziwiano podówczas w dziełach dłuta Duquesnoy, podobnie jak w dziełach malarstwa putta pędzla Rubensa.

Charakterystyczne dla twórczości Schlätera jest powracanie po latach do tematów już raz przez niego opracowanych i używanie w nich tych samych motywów. Można by upatrywać w tym pewne ograniczenie fantazji twórczej, nawet jej ubóstwo, gdyby artysta nie wynagradzał go coraz to nowym ujęciem tematu, coraz innym przetworzeniem i ukształtowaniem tego samego motywu. Między powstaniem pomników w Żółkwi z ich motywami panoplii, hełmów i tarcz (fig. 11, 12, 13, 14), a analogicznymi dekoracjami arsenału w Berlinie¹ upłynęło około 7 lat, dekoracją zaś wnętrza zamku królewskiego w Berlinie, w których znajdziemy podobne motywy, około lat 10. Mimo to porównanie alegorycznych figur i motywów dekoracyjnych w jednych i drugich stwierdza, że styl ich nie uległ zmianie. Nie uległ zmianie też poziom artystyczny i napięcie twórcze Schlätera.

Wyżej wspomnieliśmy już, że dzieło Mikołaja sztukatorczyka, przypuszczalnego autora pomników Teofili Sobieskiej i Marka Sobieskiego w kościele dominikanów w Żółkwi prawdopodobnie nie zadowoliło króla i że dlatego równocześnie z poleceniem danym Schläterowi wykonania pomników Jakuba Sobieskiego i Stanisława Daniłowicza do kościoła farnego zle-

¹ Ladendorff, op. cit., s. 9–11 (Abb. 6–11).



13. A. Schlüter, szczegół dekoracyjny z nagrobka Jakuba Sobieskiego

cono mu wykonać także pomniki Teofili i Marka Sobieskich do kościoła dominikanów. Ze wzmianki w rachunkach dworu królewskiego z 18 lutego 1694¹ wynika, że Schlüter je wykonał, lecz nie dotrwały one do naszych czasów.

Kościół dominikanów w Żółkwi uległ w ciągu XVIII w. dwukrotnie pożarom, w latach 1739 i 1754². W jednym z nich musiały zniszczyć wykonane w alabastrze kompozycje figuralne Schlütera, a pozostało tylko samo marmurowe ich tło, analogiczne zresztą jak w pomnikach z kościoła farnego. Obecnie istniejące figury stiukowe (fig. 2) to dzieła ręki nieznanego rzeźbiarza XVIII w., który w ich wykonaniu zapewne stosował się do dawnego schematu kompozycyjnego w tych pomnikach. Na ogół też odpowiadają sobie konstrukcje architektoniczne pomników w farze i w kościele dominikanów. Zdobią je pilastry po bokach środkowej części, z tą różnicą, że w nagrobkach z kościoła dominikanów nie są one zakończone kapitelami, które za to znajdujemy w nagrobkach w farze. Poza tym cokoły, owalne tablice z napisami, płytkie wnęki, w których umieszczono kompozycje figuralne, segmentowe szczyty — wszystko to odpowiada sobie wzajemnie w jednych i drugich pomnikach, a tylko architektura pomników schlüterowskich w farze jest w proporcjach smuklejsza. Tak samo zresztą odpowiada sobie wzajemnie schemat kompozycji figuralnej. Nad ustawioną pośrodku płytkiej niszy uną ulatuje skrzydlaty geniusz, po obu stronach płyty

¹ Zbiór rkp. dr A. Czolowskiego, rkps. pt. *Comotacya*, k. 59.

² Barącz, *Pamiętki m. Żółkwi*, s. 159, 171.

z urną usiadły alegoryczne postacie kobiece. Pod płytą w pomnikach dominikańskich znajdujemy panoplia i herby, w pomnikach zaś w farze w tych samych miejscach putta ściągające żagle na bok okrętu, obok którego leżą hełm i tarcza.

Niepowetowaną szkodę wyrządziły pożary, które zniszczyły kompozycje schlüterowskie pomników w kościele dominikańskim. Zachowane zostały tylko pomniki w farze, jako dowód działalności artystycznej Schlütera w służbie króla Jana III.

Pomniki grobowe w Żółkwi nie są jedynymi dziełami, jakie wykonał Schlüter, w służbie Jana III. Będziemy mieli sposobność osobno zdać sprawę z tego, co w pałacu w Wilanowie przypisać należy ręce Schlütera i jaka rola przypada mistrzowi północnej plastyki barokowej w stworzeniu całości jaką w czasach Sobieskiego stanowił pałac wilanowski.



14. A. Schlüter, maska dekoracyjna z urny w nagrobku Stanisława Daniłowicza

ZUSAMMENFASSUNG

Unbekannte Werke Andreas Schlüters in Polen

Die Wirksamkeit Andreas Schlüters am Hofe des Polenkönigs Johan III Sobieski ist bis jetzt noch nicht genügend erforscht worden. Sie dauerte unzweifelhaft länger, als bisher angenommen wurde, und die in Polen befindlichen, zum Teil noch unbekanntem Bildwerke Andreas Schlüters erfordern eine ganz besondere Würdigung. Nach den vom Verfasser angestellten Untersuchungen ergibt sich, dass Schlüter in dieser Zeit ausschliesslich als Bildhauer beschäftigt war, und es sind gar keine Anzeichen dafür vorhanden, ihm, wie bisher nach Andeutungen Marpergers vermutet wurde, irgendwelche baukünstlerische Tätigkeit in Polen zuzuschreiben.

Zu den zwischen 1692—1694 von ihm hergestellten, urkundlich bezeugten Werken gehören zwei in der Pfarrkirche von Żółkiew bei Lwów befindliche Grabmäler, das des Jakob Sobieski, des Vaters des Königs und des Stanisław Daniłowicz, des Onkels des Königs. Schlüter weilte zum erstenmal im Jahre 1692 in Żółkiew, um mit dem König die Aufstellung von vier Grabdenkmälern für Angehörige der königlichen Familie in den Kirchen von Żółkiew zu besprechen, welche Denkmäler er sodann in Warszawa herstellte und im Juli nach Żółkiew schaffen liess. Von den vier Denkmälern sind jedoch nur die beiden oben erwähnten erhalten, die übrigens alle Eigenheiten des Schlüterschen Stiles aufweisen. Sie besitzen viele verwandte Züge, wie wir sie auch in den späteren, Berliner Werken des Künstlers antreffen. Von den beiden Grabmälern steht das Denkmal des Jakob Sobieski künstlerisch bedeutend höher, während sich im Grabmal des Stanisław Daniłowicz ein Zusammenwirken von Gehilfen geltend macht, die wahrscheinlich nach Entwürfen und unter Aufsicht des Meisters arbeiteten.

Der Verfasser bereitet eine Arbeit vor, die ein Gesamtbild über die schöpferische Tätigkeit Schlüters am Hofe des Königs Johann III geben soll.

MISCELLANEA

MISTRZ ŁUKASZ Z KRAKOWA

W pierwszej połowie XVII stulecia pracował w gromadzie innych artystów, zatrudnionych przy dekoracji wnętrza kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie malarz, którego księga wydatków nazywa stale „panem Łukaszem“¹.

Najdawniejsza wiadomość o pracach tego malarza, wykonanych dla kościoła Bożego Ciała, sięga 1619 roku.

W owym to czasie namalował Łukasz dwa obrazy, mianowicie Salvatora i Najśw. Marii Panny. Wizerunki te pomieszczono na filarach, dźwigających gotyckie sklepienie kościoła².

W latach 1621—1625 sprawiono dwa nowe ołtarze, „Salvatora i Virginis“, których dekorację malarzką powierzono również Łukaszowi. Były to, jak stwierdza księga wydatków, ołtarze, utrzymane w stylu późnego renesansu, posiadające oprócz głównego obrazu, także predellę, skrzydła i obraz górny, koronujący szczyt. Jeden z takich ołtarzy zachował się dotąd w kaplicy św. Anny Arcybractwa Pięciu Ran Pana Jezusa przy kościele Bożego Ciała.

Zamówione do nowych ołtarzy obrazy odpowiadały w swej treści pierwszym obrazom Łukasza, były to bowiem także wizerunki Zbawiciela i Najśw. Marii Panny. Obrazy na skrzydłach, predellach i szczytach wyszły również z pracowni Łukasza³.

W r. 1624 zajęty był mistrz Łukasz malowaniem obrazu Najśw. Marii Panny do trzeciego nowego ołtarza „Mariae Majoris“⁴. Tytuł ołtarza upoważnia do przypuszczeń, że obraz z r. 1624 był kopią cudownego obrazu Najśw. Marii Panny Snieżnej z bazyliki Santa Maria Maggiore, kopią wykonaną oczywiście nie z oryginału, ale na podstawie innych kopij tego obrazu, znajdujących się już wówczas w Krakowie, mianowicie w katedrze na Wawelu i w kościele św. Trójcy oo. dominikanów.

Za wymienione malowidła płacono Łukaszowi od 10 do 15 zł., w r. 1626 wynagrodzono malarza znacznie hojniej; otrzymał on wówczas 80 zł. za obraz, który księga wydatków określa „Judicium Sanguineanum“.

W r. 1628 przystąpił Łukasz do pracy nad kompozycją, przedstawiającą „Pięciu błogosławionych, którzy w Krakowie leżą“. Honorarium za ten obraz wypłacono malarzowi dopiero w r. 1644, po uskutecznieniu pewnych poprawek⁵.

¹ Rękopis kościoła Bożego Ciała w Krakowie pt. „Expensa pecuniae, thesauri sacrarii Ecclesiae Corporis Christi per me F. Joan. Gelasium Sacristianum.

² *Ib.*, s. 22, A. D. 1619. Za obrazy dwa na filary; B. V. et Salvatoris 30 zł.
Za ramy do nich 32 zł.
Malarzowi od wyzłocenia ich 70 zł.

³ *Ib.*, s. 22, A. D. 1621. Od rzeźbienia ołtarza Virginis 215 zł.
A. D. 1625. Od złocenia ołtarza Virginis panu Wojciechowi Podkorze 446 zł.
Od malowania Panny Marii we śródku Panu Łukaszowi 10 zł.
Od malowania tumby do tegoż ołtarza Virginis Panu Łukaszowi 16 zł.
Od zwierzchniej tablice 10 zł.
Od czterech kardynałów, którzy są na skrzydłach 20 zł.

A. D. 1625. Stolarzowi za ołtarz Salvatoris 250 zł.
Od malowania Salvatora we śródku Panu Łukaszowi
oprócz złota 10 zł.
Od malowania tumby 10 zł.
Od zwierzchniej tablice 10 zł.
Od czterech papieżów, którzy są na skrzydłach 20 zł.

⁴ *Ib.*, s. 19, A. D. 1624. Od złocenia ołtarza Mariae Majoris wedle kraty 469 zł.
Od malowania Panny Marii we śródku Panu Łukaszowi 10 zł.

⁵ *Ib.*, s. 29, A. D. 1626. Panu Łukaszowi malarzowi za Judicium Sanguineanum dałem 80 zł.
Za ramy do niego 18 zł.
Od złocenia wszystkiego 63 zł.

A. D. 1628. Pan Łukasz maluje Pięciu Błogosławionych.

A. D. 1644. Za obraz Łukaszowi malarzowi, na którym pięć malowanych Błogosławionych, którzy w Krakowie leżą 12 zł.

A. D. 1644. Malarzowi od poprawy obrazu Błogosławionych 15 zł.

Jest to ostatnia notatka w księdze wydatków, dotycząca nieznanego z nazwiska dekoratora kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

Akta cechu malarzy krakowskich wymieniają w pierwszej połowie XVII stulecia kilku malarzy, noszących imię ewangelisty i legendarnego twórcy pierwszych wizerunków Marii.

Malarz sygnowanego i datowanego (1618) „Ukrzyżowania“ z kościoła św. Marka w Krakowie, Łukasz Porębski (Porębowicz, Porhebius, Porenbius) z Bydgoszczy zmarł w r. 1637¹. Artysty tego nie można przeto identyfikować z dekoratorem kościoła Bożego Ciała.

Wilhelm Gąsiorowski wspomina jeszcze o trzech malarzach tego samego imienia, mianowicie o Kraścińskim, Apanowiczu i Zielazowiczu.

Kraściński, uczeń Marcina Kłosowskiego, został towarzyszem sztuki malarskiej dopiero w r. 1649, Apanowicz wyzwolony został nieco wcześniej, gdyż w r. 1634.

Ponieważ księga wydatków wspomina o samodzielnych pracach „pana Łukasza“ już pod rokiem 1619, przeto ani Kraściński ani Apanowicz nie mogą wchodzić tutaj w rachubę.

Zielazowicz został towarzyszem cechowym już w r. 1616.

Wobec braku wszelkich innych danych,

w ołtarzu po stronie prawej, obraz Najśw. Marii Panny Orędowniczki. Są to dzieła mistrza Łukasza.

Oprócz wizerunków Salvatora i Pośredniczki zachował się w kościele Bożego Ciała jeszcze jeden obraz naszego mistrza. Treść tego — sporych rozmiarów — malowidła określa księga wydatków jako „Judicium Sanguineanum“, — „Sąd Krwi“.

Jest to ilustracja apokryficznych opowieści o sędziach kapłanów żydowskich nad Chrystusem. Opowieść ta wymienia imiona członków kolegium sędziowskiego, określa stosunek poszczególnych kapłanów żydowskich do sprawy Jezusa, podaje nawet wyniki głosowania zespołu sędziów, spośród których kilku wystąpiło w obronie Chrystusa.



Mistrz Łukasz, Salvator Mundi. Kościół Bożego Ciała w Krakowie

fakt ten nie upoważnia do utożsamiania znanego nam z księgi wydatków „pana Łukasza“ z osobą Zielazowicza, dlatego też dekoratora kościoła Bożego Ciała musimy nadal traktować jako malarza nieznanego z nazwiska.

Przypatrzymy się teraz obrazom, zachowanym w świątyni Kazimierza Wielkiego. W wieku XVIII nie tylko zastąpiono dawne, późnorennesansowe ołtarze nowymi, ale prócz tego wystawiono szereg innych przy filarach kościoła. W dwóch ołtarzach, ustawionych po obu stronach nawy, na przejściu do prezbiterium, pomieszczono wówczas o wiele starsze obrazy, pochodzące z ołtarzy dawnych.

W ołtarzu na lewo od wejścia znajduje się obraz Jezusa Sal-

¹ S. Starowski, Monumenta Sarmatarum, Cracoviae 1655. s. 211.

„Sąd nad Chrystusem“ nie jest kompozycją oryginalną mistrza Łukasza. Jest to powtórzenie jednej z licznych rycin włoskich z XVI wieku, które służyły za wzór również malarzom włoskim. W kościołach południowego Tyrolu, na północnych wybrzeżach Adrii, zwłaszcza w Dalmacji zachowały się liczne kompozycje, pokrywające się całkowicie z „Sądem Krwi“ mistrza Łukasza.

Małych rozmiarów powtórzenie „Sądu Krwi“, pochodzące z końca XVII wieku, znajduje się w klastorze PP. Wizytek przy ulicy Krowoderskiej.

W kościele Bożego Ciała w Krakowie zachowały się dwa obrazy, przedstawiające „Pięciu błogosławionych“. Jeden z nich, większych rozmiarów, znajduje się pod chórem muzycznym, drugi, daleko mniejszy, pomieszczony jest w ołtarzu kaplicy — na lewo od wejścia głównego.

Drugi ten obraz jest słabym i późnym (połowa XVIII w.) powtórzeniem obrazu spod chóru muzycznego.

Obraz pierwszy jest tak całkowicie i po barbarzyńsku przemalowany, że jedynie po przeprowadzeniu gruntownej restauracji możnaby stwierdzić, czy malowidło to jest owym dziełem Łukasza, o którym wspominają

wodowało, że zachowały się u nas przedstawienia Deesis wschodniego i zachodniego pochodzenia.

Do pierwszych należą: fresk z czasów Władysława Jagielly w kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie oraz liczne malowidła cerkiewne, pochodzące przeważnie z XVI w. a przechowane w Muzeum Ukraińskim we Lwowie.

Dziełem artystów zachodnich jest Deesis z katedry na Wawelu, z kościoła w Pławnie i z kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

Deesis z Wawelu, malowana freskowo, w końcu XVI wieku znajduje się pod oknami nawy głównej katedry. W framudze pod oknem na lewo od wejścia przedstawił malarz Chrystusa Salwatora. Niebieska suknia i zarzucony na nią brunatno-czerwony płaszcz okrywają postać. Prawą rękę podniósł Zbawiciel gestem błogosławieństwa. lewa spoczywa na dużej kuli błękitnej. Karnacja twarzy jasna, włosy ciemne,



Mistrz Łukasz z Krakowa, Najświętsza Maria Panna Orędowniczka, Kościół Bożego Ciała w Krakowie

Wizerunki Chrystusa Salwatora i Najświętszej Marii Panny Orędowniczki wiernych mistrza Łukasza tworzą pod względem ikonograficznym jednolitą całość, mianowicie bimorficzną Deesis.

Krzyżowanie się dwóch kultur na ziemiach polskich spo-

barwy kasztanowatej, pełne wyrazu oczy posiadają nieledwie czarny ton. Po drugiej stronie nawy, na wprost wizerunku Salwatora, pomieścił malarz popiersie Orędowniczki. Skronie Najśw. Marii Panny wieńczy korona, spod której obfitą falą spływają na niebieski płaszcz, bramowany złotem, jasne włosy. Orędowniczka, zwrócona w prawo, pochyliła lekko głowę, oczy zasłoniła powiekami, dłonie złożyła gestem modlitewnym. Pod wizerunkiem czerni się napis: Ave Maria Stella Et Mater Alma. We framudze pod oknem sąsiednim znajduje się wizerunek św. Jana Chrzciciela.

Usytuowanie tej trzeciej postaci Deesis jest niewłaściwe (odwrócenie od Salwatora i Orędowniczki), na czym ucierpiała jasność treści i związku wzajemnego postaci.

W fakturze i stylu Deesis z Wawelu wykazuje związek z malarstwem staroniderlandzkim.

Tryptyk w Pławnie pochodzi z Krakowa i jest dziełem Hansa Suessa z Kulmbachu, artysty wyszkolonego w pracowniach mistrzów niderlandzkich i weneckich. Twórca himorficznej Deesis z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, malarz Łukasz, wykształcony był również na wzorach staroniderlandzkich.

Wizerunki Salwatora i Najśw. Marii Panny Orędowniczki malowane są na drzewie, na podkładzie kredowym, farbami temperowymi. Tło w obu obrazach jest złote, wygniatane w ornament o różnych wzorach.

W wizerunku Salwatora tło wypełnia ornament roślinny, w obrazie drugim widnieją motywy roślinne i geometryczne. W początkach XVIII stulecia pokryto oba wizerunki metalowymi ozdobami w kształcie szat. W obrazie Salwatora nawet lewa ręka Zbawiciela przysłonięta jest później dodaną ręką, wykonaną plastycznie w drzewie. Obrazy nie są przemalowane, gdzie niegdzie tylko widać retusze olejne. W kilku miejscach natomiast farba łuszczy się i odpada, odsłaniając kredowy grunt.

Faktura mistrza Łukasza jest wybitnie niderlandzka. Dotyczy to zarówno rysunku, sposobu ujmowania postaci, plastycznego wyrazu, jak i kolorytu.

Precyzyjnym a delikatnym liniom konturów i rysów twarzy odpowiada subtelny koloryt, przeświecający w karnacji perłowymi tonami i lekkim, różowym zabarwieniem, doskonale harmonizującym z ciemno-brunatną barwą włosów, traktowanych linearnie. Podobnie jak w fakturze tak i w koncepcji, Deesis mistrza Łukasza jest całkowicie niderlandzka i wykazuje wiele cech wspólnych z Deesis z Wawelu.

Pojawienie się na gruncie sztuki krakowskiej XVI i początków XVII stulecia przedstawień Deesis było rezultatem oddziaływań zachodnich, następstwem kontaktu cechowych malarzy polskich z dziełami mistrzów niderlandzkich, w których twórczości Deesis posiadała ustaloną pozycję od czasu pojawienia się Ołtarza Gandawskiego.

O długotrwałości przedstawień Deesis na gruncie flamandzkim świadczy fakt, że jeszcze Antoni van Dyck w dwóch obrazach z zamku Sansouci pod Poczdamem nawiązał do tych tradycji.

Świadomość organicznej łączności wizerunków Salwatora i Marii Orędowniczki z kościoła Bożego Ciała w Krakowie w wieku XIX zagubiła się zupełnie. Autor monografii o kościele Bożego Ciała w Krakowie, ks. Jan Babraj, traktował wizerunek Najśw. Marii Panny jako istniejący sam dla siebie i widział w nim błędnie kopię obrazu Najśw. Panny Łaskawej z Faenzy. O. Waclaw, kapucyn, któremu nieznana była Księga rozchodów kościoła, uważał wizerunek Najśw. Marii Panny za dzieło XV wieku¹.

Mieczysław Skrudlik

ZUSAMMENFASSUNG

Meister Lukas von Krakau

Aus den Kostenforderungen, die sich in der Aktei der Fronleichnamskirche in Krakau befinden, geht hervor, dass zwischen 1619 – 1944 ein unbekannter, kurzweg Lukas benannter Maler in Krakau gewirkt und für die obenerwähnte Kirche mehrere Gemälde angefertigt und in Rechnung gestellt hat.

Drei seiner Bilder sind uns erhalten, und zwar ein Welterlöser, eine Madonna, Helferin der Christen (Deesis) und das sogen. „Judicium Sanguineum“; diese drei Bilder stehen streng unter dem Einfluss der niederländischen Schule.

¹ Ks. J. Babraj podaje, jakoby historię obrazu Najśw. Marii Panny „opisał ks. Gorczyński, kanonik regularny w r. 1703“. W istocie rzeczy, ks. Aquilin Michał Gorczyński († 1716), monografista bł. Stanisława Kazimierczyka, nie pozostawił po sobie pracy tej treści. Nie wspomina o niej ani Estreicher (Bibliografia, Kraków 1899, t. XVII), ani też nie ma jej wśród rękopisów biblioteki Kanoników Regularnych przy kościele Bożego Ciała.

NIEZNANY PORTRET SZYMONA CZECHOWICZA

W zbiorach Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie znajduje się niewielki rysunek czarną kredką, przedstawiający mężczyznę w młodym jeszcze wieku, opatrzony następującym napisem: „Symon Czechowicz żył za panowania Augustów królów polskich. Za Stanisława Augusta umarł niepewny rok 1777. On w Polsce rozmnożył gust malowania. Szkoła jego znaczna i wiele malował obrazów w Polsce w dobrym guście, nazywają go artyści Tycianem polskim“ (wys. 24'5 cm, szer. 20'5 cm).

Rysunek ten wykonany biegłą ręką, traktowany z godnym uwagi realizmem, stanowi przyczynek do znajomości rysów Czechowicza, wybitnego w Polsce malarza religijnego XVIII w. Dotychczas znane jego portrety, to litografia Jana Feliksa Piwarskiego, pomieszczona w Słowniku Malarzy Rastawieckiego¹ a wykonana wedle autoportretu Czechowicza, malowanego na krótko przed śmiercią. Portret ten przechodził przez ręce wielu osób; z początkiem XIX w. znajdował się w posiadaniu Józefa Saundersa profesora sztycharstwa, „literatury sztuk pięknych“ i literatury angielskiej na Uniwersytecie Wileńskim², następnie u Konstantego Tyzenhauza w Postawach na Wileńszczyźnie. On to właśnie udzielił go Rastawieckiemu do reprodukcji. Wreszcie znalazł się w ręku córki Konstantego Tyzenhauza Marii Aleksandrowej Przeździeckiej³. Gdzieby się dziś miał znajdować, nie wiadomo. Z innych znanych nam portretów Czechowicza wymienić należy sztych Antoniego Oleszczyńskiego, zagadkową, ale bardzo słabą kopię z nieznanego olejnego obrazu, dokonaną przez Józefa Głowackiego (Zbiory Biblioteki im. Gw. Pawlikowskiego we Lwowie), następnie portret malowany na blasze przez Jana Ksa-



¹ E. Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, Tom I, Warszawa 1850, s. 100 i il.

² J. Saunders, Wiadomość o życiu i dziełach Szymona Czechowicza (Dziennik Wileński 1815. T. II. s. 639).

³ Kłosy, Warszawa 1889. Nr 1261, s. 155.

Portret Szymona Czechowicza w zbiorach Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie

werego Kaniewskiego¹, umieszczony na epitafium, jakie z niewielkich składek a za staraniem Józefa Łoskiego wzniesiono w r. 1861 w kaplicy św. Feliksa w kościele pokapucyńskim w Warszawie. Portret Czechowicza umieszczono też w szeregu ośmiu postaci niesygnowanej litografii wileńskiej², inny jeszcze wykonano w litograficznym zakładzie Oziębłowskiego w Wilnie.

Nie wdając się w ocenę wartości artystycznej wymienionych portretów, pominąwszy też kwestię źródeł, na jakich opierali się ich twórcy, stwierdzić musimy, że rysy twarzy Czechowicza w rysunku z Muzeum im. Lubomirskich najbardziej zgadzają się z pierwszym z wymienionych portretów, tj. z litografią Piwarskiego. Różnica polega jedynie na tym, że na naszym rysunku, to artysta w sile wieku, gdy tam, starzec, dobiegający kresu żywota. W obu zresztą znajdujemy ten sam kształt głowy, charakterystyczne zarysy kącików ust i pionowy fałd na twarzy, na naszym rysunku może jeszcze nie tak głęboko zarysowany. Oczy też mają tutaj żywszy wyraz.

W rozwiązaniu kwestii autorstwa nastęrcza rysunek duże trudności, brak mu bowiem sygnatury i daty, na żaden dalszy ślad nie wskazuje też jego niezbyt dokładnie znana proveniencja muzealna³. Cechy stylistyczne napisu pod rysunkiem, zarówno charakter pisma jak i układ zdań — wskazywałyby, że pochodzi on z końca XVIII, lub początków XIX w., a więc, że w każdym razie powstał w dłuższy czas po śmierci Czechowicza. Treść napisu nie wskazuje, aby autorem mógł być ktoś z otoczenia artysty. Uczniowie jego nie zyskali zbyt wielkiej sławy i poza wymienionymi u Rastawieckiego: Gołębiowskim i Smuglewiczem, niewiele można o nich powiedzieć. Trudno przypuścić, aby ci ostatni nie znali dokładnej daty śmierci swego mistrza i tylko tyle, co w napisie zamieszczono, potrafili o nim powiedzieć. Nie może się to w żadnym wypadku odnosić do Franciszka Smuglewicza, który ożenił się z siostrzenicą Czechowicza i u którego Czechowicz mieszkał czas jakiś w Warszawie. W poszukiwaniu autora rysunku można by wymienić z kręgu znajomych Czechowicza malarza Andrzeja Radwańskiego⁴, czynnego w Małopolsce. Obaj artyści utrzymywali przyjacielskie stosunki, a oddzieleni przestrzenią korespondowali ze sobą. Radwański umarł jednak o kilkanaście lat wcześniej. Gdy, nie znajdując żadnego przypuszczalnego autora portretu, zważymy, że rysunek jak i napis zostały wykonane w tym samym czasie, jak na to wskazuje użycie kredki, nic nie stoi na drodze przypuszczeniu że portret nie był rysowany z natury, a jest jedynie kopią z nieznanego obrazu nieznanego malarza, lub też z nieznanego autoportretu artysty.

Jak wspomnieliśmy, rysunek przedstawia malarza w młodym jeszcze wieku, lat około 35 do 45. Na tej podstawie dochodzimy do przekonania, że portret ten wykonany został w czasie od ok. 1724 do 1734, lub najdalej do 1740, a więc w czasie studiów a potem samodzielnej pracy Czechowicza w Rzymie⁵. Wiadomo, że cieszył się on tam uznaniem, i już choćby dla tych względów mógł przedstawiać obiekt zainteresowań jakiegoś portrecisty, jakkolwiek bliższe wydaje się nam przypuszczenie, że jest to jego autoportret. Czechowicz był przede wszystkim malarzem religijnym i nawet długi czas utrzymywało się przekonanie, że zupełnie nie poświęcał się malarstwu portretowemu, mimo częstych i gorących próśb, raz tylko — pod koniec życia — uczyniwszy wyjątek dla uwiecznienia własnych rysów. Mniemaniom tym pierwszy dał wyraz wspomniany Saunders, który zresztą nie opierał się na zbyt ścisłych przesłankach; powtórzył je jeszcze w r. 1842 Aleksander Przeździecki⁶, nie znając zapewne już wcześniej, bo w 1834 w Kurierze Krakowskim drukowanego artykułu⁷, w którym wymieniono portrety w zbiorach Sapiechów i Radziwiłłów pędzla Czechowicza. Później jeszcze naliczono ich znacznie więcej, przypominając sobie, że niektóre z portretów jeszcze za życia artysty powtórzone były w technice graficznej.

¹ Kłosa, Warszawa 1881, Nr 857, s. 32. i 1889, Nr 1261, s. 155.

² Są to: W. Gucewicz, K. Radziwiłł, K. Bekiesz, Strojnowski, F. Smuglewicz, S. Czechowicz, K. Porcyanko, I. Frank.

³ W r. 1881 ofiarował go do Muzeum im. Lubomirskich art. mal. Teofil Kopystyński.

⁴ Thieme-Becker. T. XXVII, s. 552.

⁵ M. Gębarowicz, O artystach polskich w Rzymie (Przegląd Warszawski 1925. z. 48, s. 174 i n.); M. Loret, Życie polskie w Rzymie w XVIII w., Rzym. b. r. s. 278 i n.

⁶ A. Przeździecki, Wiadomość o szkicach Szymona Czechowicza (Atheneum, Wilno 1842. T. II, s. 187).

⁷ Nr 74, s. 295.

Inne portrety własne artysty nie były znane ani Jerzemu Kieszkowskiemu¹, autorowi najobszerniejszego, jak dotychczas, studium o Czechowiczu, ani późniejszym biografom, co jednak nie dowodzi, aby poza reprodukowanym w litografii Piwarskiego Czechowicz nigdy portretu swego nie miał wykonać. Mógł to uczynić właśnie w Rzymie i tam skopiował go później ktoś z polskich malarzy. Mógł to zrobić także ktoś po powrocie Czechowicza do kraju, dokąd artysta mógł przywieźć może swój portret wraz z wielu innymi obrazami.

Obecny stan badań nad twórczością Czechowicza nie pozwala nam kwestii poruszonej rozwiązać definitywnie.

Marian, Wójciak

RÉSUMÉ

Un portrait inconnu de Szymon Czechowicz

Dans les réserves du Musée Lubomirski il y a un dessin qui représente le portrait de Szymon Czechowicz (1689—1775) bien connu. Il fit ses études en Italie chez Carlo Maratta et séjourna dans ce pays assez longtemps. Après son retour en Pologne vers 1740 Czechowicz commença à travailler pour les églises et gagna la renommée d'un peintre religieux très habile. Ses tableaux qui sont des grandes compositions se trouvent dispersés dans toute la Pologne. Plus rares sont ses portraits. Nous en connaissons entre autres un portrait par lui-même non en original, mais reproduit dans une lithographie faite par J. T. Piwarski.

Le dessin au Musée Lubomirski, bien qu'il nous fait connaître les traits de Czechowicz, ne nous permet pas d'indiquer l'auteur du portrait. L'inscription en bas du dessin ainsi que le sujet et le caractère de l'écriture prouvent que le dessin fut exécuté à la fin du XVIII s., toutefois assez longtemps après la mort de l'artiste. Ce qui exclut en même temps l'hypothèse que le dessin pourrait être un portrait de Czechowicz par lui-même. Les recherches dans le milieu de l'artiste ne peuvent rien ajouter. L'inscription sur le dessin qui mentionne le nom de Czechowicz ne semble pas venir d'une personne du milieu de l'artiste ou de quelqu'un qui pourrait rester en relation avec lui.

Il nous reste alors la supposition que le dessin est une copie d'un portrait de Czechowicz par lui-même du temps de ses études en Italie. Ce portrait fut copié par un peintre polonais en Italie ou peut être après le retour de l'artiste en Pologne. Nous savons d'autre part que Czechowicz revenu d'Italie apporta avec lui un grand nombre de ses oeuvres.

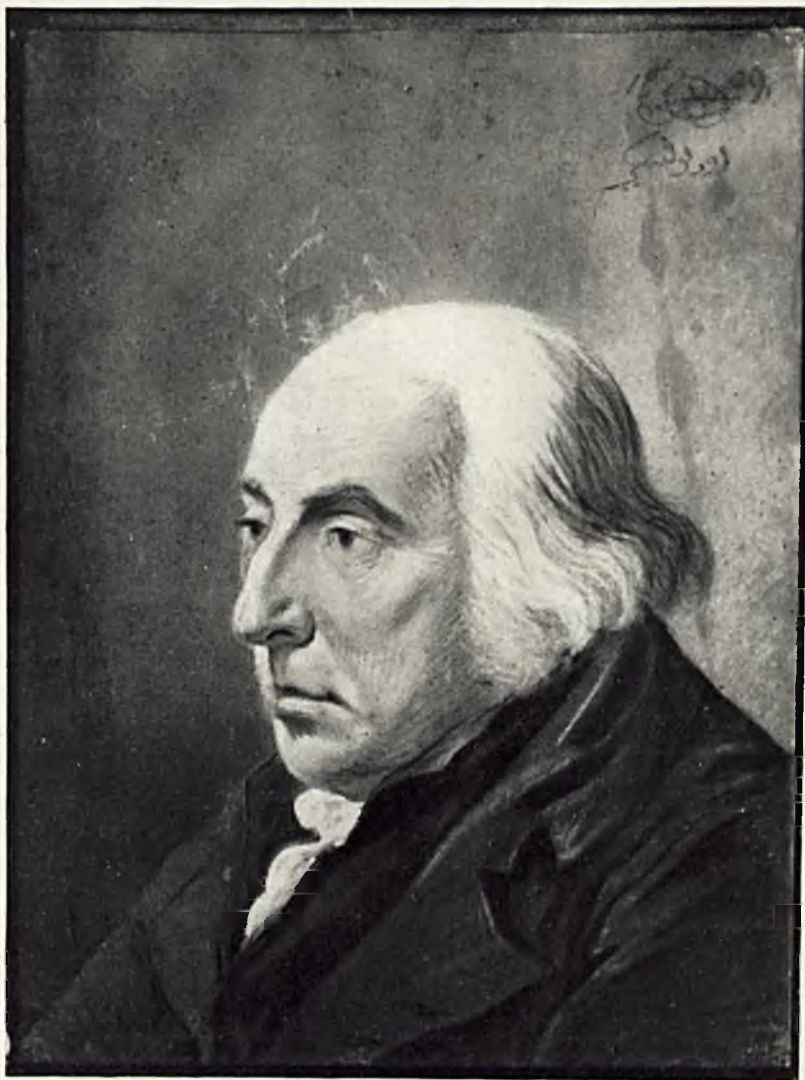
Il existe encore la possibilité que notre dessin est une copie d'un portrait de Czechowicz fait par un peintre qui nous reste inconnu.

DZIEŁA ALEKSANDRA ORŁOWSKIEGO W ZBIORACH ROSYJSKICH

Choć o Aleksandrze Orłowskim sporo pisano w różnych czasach i na różnych miejscach, nie doczekał się on jednak wyczerpującej monografii, jakiej można by się spodziewać ze względu na jego rolę w dziejach sztuki. Wyobrażamy sobie monografię, w której życiorys artysty stapiałby się w jedną całość z krytycznie przedstawionym obrazem jego twórczości. W szczególności niezbyt wiele wiemy o może najpłodniejszym okresie życia Orłowskiego, czasach jego 30-letniego pobytu w Petersburgu, o jego stosunkach ze światem artystycznym rosyjskiej stolicy i wpływach jej środowiska na twórczość polskiego malarza i grafika.

Pamiętnikarska literatura rosyjska w tym kierunku nie została dotąd dostatecznie wyzyskana. Sama działalność artystyczna Orłowskiego traktowana była dość powierzchownie i nie wszystkie jej kierunki należycie oświetlono. Przedstawiano Orłowskiego zwykle jako świetnego improwizatora, jako wielce uzdolnionego „fa presto”. Poza karykaturzystą, pełnym temperamentu, choć może nie zawsze poprawnym rysownikiem, nie umiano się dopatrzeć w nim jednego z prekursorów realistycznej sztuki rodzajowej, nie zwrócono uwagi także na jego dzieła wykończone z wielką starannością. Tłumaczy się to po części małą znajomością rozprzeczonych jego prac, jego bogatym „oeuvre” artystycznym, dotąd nieznanym i w małej tylko części zinwentowanym. Opracowanie inwentarza dzieł Orłowskiego byłoby rzeczą niełatwą, wymagałoby przeprowadzenia poszukiwań w całej niemal Europie, po licznych zbiorach. Lecz zrezygnować z tego powodu z podjęcia tej koniecznej pracy nie wolno.

¹ Malarz Czechowicz. Studium na podstawie dzieł jego krakowskich (Przegląd Powszechny, Kraków 1898, T. I. 58 i 59).



1. Aleksander Orłowski, portret architekta Karola Camerona, Leningrad, Państw. Muzeum Rosyjskie

Takie myśli cisną się, nasuwając szereg zagadnień do rozwiązania w związku z rozpatrywaniem twórczości Aleksandra Orłowskiego. Nastręczała je zwłaszcza urządzona niedawno w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Leningradzie wystawa jego dzieł, pochodzących z samych tylko zbiorów tegoż Muzeum, bez próby zgromadzenia prac artysty z innych zbiorów na terenie Rosji, których zarówno w kolekcjach publicznych jak i prywatnych znalazłoby się niewątpliwie wiele. Opracowany przez T. Diadkowską i R. Kostenko katalog ilustrowany wystawy wymienia z górą trzysta obrazów olejnych, pastelów, akwareli i rysunków oryginalnych Orłowskiego, oraz około stu akwafort i litografii. Dla dziejów zbioru prac Orłowskiego zebranych w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Leningradzie interesującym jest wymienienie przy tym aż czterdziestu kilku kolekcji dawniejszych, z których dzieła jego pochodzą.

W przyszłej monografii, poświęconej twórczości Aleksandra Orłowskiego nie będzie można żadną miarą pominąć materiałów znajdujących się na terenie rosyjskim; wśród nich zaś zbiór w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Leningradzie jest niewątpliwie największy. Jeśli

do tego dodamy dzieła Orłowskiego, znajdujące się w innych muzeach rosyjskich oraz w dość licznych już obecnie kolekcjach prywatnych, to oeuvre Orłowskiego w oryginalnych jego pracach, zebranych na terenie Rosji, sięgnie chyba liczby pół tysiąca dzieł, jeśli nie więcej!

Z dzieł tych poznajemy Orłowskiego, jako poważnej miary portrecistę, realistę w pojmowaniu wyrazu twarzy ludzkiej, bez przymieszki karykatury. Lecz jeśli słuszność miał niegdyś Ingres mówiąc, że w każdym dobrym portrecie tkwi odrobina karykatury, to interpretując rozszerzająco ten aforyzm, można by powiedzieć śmiało, że w dobrym karykaturzyscie tkwi również wiele z dobrego portrecisty. Jako doskonały portrecista występuje Orłowski w zbiorach rosyjskich w kilku swych portretach własnych, w doskonale traktowanym portrecie przebywającego w Rosji za Katarzyny II architekta szkockiego Karola Camerona (1809) wykonanym węglem i sangwiną (wys. 43 cm, szer 33 cm), w portrecie G. Wilamowa, w portrecie Aleksandry Łanskiej i kilku innych.

Obok licznych a niezrównanych karykatur, szereg tych portretów rzuca też trochę światła na stosunki osobiste Orłowskiego w stolicy rosyjskiej, na koła towarzystwa petersburskiego, w których się obracał. Poczesne miejsce zajmował tam przyjaciel artysty, miłośnik sztuki A. R. Tornilow, z którego

zbioru pochodzi około 50 dzieł ręki Orłowskiego, znajdujących się obecnie w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Leningradzie. Tornilow w swym domu chętnie gromadził artystów, a między innymi częstym jego gościem, obok Orłowskiego, bywał tam Włoch, Giacomo Quarenghi, znakomity architekt, któremu Petersburg zawdzięczał szereg swych monumentalnych budowli. Jego to uwiecznił Orłowski aż w kilkunastu rysunkach, w których na plan pierwszy wybija się, jako przedmiot złośliwości karykaturzysty, zapuchnięty i czerwony nos architekta. Niemniej podkreśla Orłowski chlubienie się Quarenghiego orderami, jako jego słabą stronę (fig. 2).

Karykatury Orłowskiego domagają się bliższego określenia ich stylowej genezy. Nawet powierzchowna ich obserwacja narzuca zagadnienie odrębności ich manieri, tak mało mającej wspólnego z ogólnie panującym podówczas stylem czasów cesarstwa. Odczuwamy w nich raczej nutę barokową, co zresztą byłoby zgodne może ze znaną predylekcją Orłowskiego do Rembrandta i w ogóle sztuki holenderskiej XVII wieku. Niektóre rysunki Orłowskiego przypominają znów pokrewne mu duchem utwory głośnego włoskiego karykaturzysty XVIII wieku, Pier Leone Ghezzi. Brak nam podstaw do przypuszczenia, że Orłowski znał bezpośrednio rysunki Ghezzi, którego wpływ na kształtowanie się sztuki i stylu znakomitego angielskiego rysownika Tomasza Rowlandsona nieraz bywa podkreślany. Barwne szytchy Rowlandsona, cieszące się swego czasu popularnością, niezawodnie musiały być znane w na poły cudzoziemskich kołach towarzystwa petersburskiego, w których obracał się Orłowski. Jego styl i maniera nie są w każdym razie dalekie od tych, w jakich tworzył Rowlandson. Może też należałoby się bliżej zastanowić nad linią rozwojową, mającą wiele rysów pokrewnych, jaką tworzą trzej karykaturzyści różnej narodowości: Ghezzi — Rowlandson — Orłowski. Mimo wielu rysów wspólnych każdy z nich jednak posiada swą odrębną a interesującą fizjognomię artystyczną.

Rzucam na razie tylko myśl, którą dokładniej rozwinąć trudno oczywiście w krótkiej notatce.

Paweł Ettinger



2. A. Orłowski, karykatura Giacomina Quarenghi, Leningrad, Państw. Muzeum Rosyjskie

RÉSUMÉ

Les oeuvres d'Alexandre Orłowski dans les collections russes

Artiste polonais passa les derniers 30 ans de sa vie (1802—1832) dans la capitale de Russie à Petersbourg, où se trouve aussi un grand nombre de ses travaux, qui devraient être pris en considération pour donner un aperçu général et l'appréciation de l'oeuvre artistique de ce peintre.

Son activité artistique sur le terrain de la Russie ne nous est pas encore entièrement connue. C'est à peine la récente exposition de ses oeuvres recélées dans la collection du Musée de l'Etat à Leningrad qui nous a fait connaître les divers aspects du talent de cet éminent artiste.

Dans l'ensemble de la collection mentionnée Orłowski nous apparaît non seulement comme un dessinateur et caricaturiste plein de tempérament (pas toujours correct dans les détails), qui nous était connu jusqu'ici, mais aussi comme portraitiste qui savait donner à ses oeuvres un achèvement soigné.

Comme exemple peut être mentionné le portrait de Charles Cameron (fig. 1), ingénieur architecte de l'impératrice Catherine II, dessiné au charbon et à la sanguine en 1809, ou les portraits de C. Wilamow, Alexandrine Lanskaj et autres.

Entre les incomparables caricatures d'Orłowski il faudrait citer en première ligne celle du fameux architecte de Petersbourg Giacomo Quarenghi dont la tête caractéristique fut portraitée par notre artiste plus d'une fois dans différentes poses; ces dessins soulignaient le risible de cette silhouette au nez rouge, entichée de distinctions (fig. 2).

Ces caricatures nous démontrent en même temps les relations de l'artiste avec la société de Petersbourg et avec le monde artistique de son temps, une société de caractère purement international, qui s'assemblait dans la maison de son ami A. R. Torniłow, amateur d'art et collectionneur.

La littérature russe du XVIII^e siècle en fait de mémoires nous apporterait assurément beaucoup de détails concernant le séjour de l'artiste à Petersbourg et la connaissance du milieu où il vivait.

Quant à la connaissance de ses oeuvres un inventaire serait nécessaire, qui donnerait un précis sur tout ce qui se trouve d'Orłowski dans les collections des Musées russes.

Le catalogue illustré de la dernière exposition des oeuvres de ce peintre à Leningrad élaboré par T. Diadkowska et R. Kostenko énumère plus de 300 tableaux en huile, à pastel, à l'aquarelle et dessins ainsi que 100 aquafortes et lithographies. Ce n'est pas tout de même le tout de son oeuvre pendant cette trentaine d'années et un inventaire précis pourrait être la base d'une monographie de l'artiste.

Ses caricatures y trouveront la place éminente qui leur est due.

Les dessins d'Orłowski n'ont point l'empreinte de l'époque de l'Empire où ils sont nés. Leur style rappelle plutôt le plein baroque.

Il y en a qui sont apparentés aux dessins de Pier Leone Ghezzi, un caricaturiste italien du XVIII^e siècle. Cet artiste eut une grande influence sur le développement de l'art et du style de l'éminent dessinateur anglais Thomas Rowlandson. Ses gravures vivement coloriées étaient sûrement connues d'Orłowski.

De là l'hypothèse de la ligne d'évolution Ghezzi-Rowlandson-Orłowski, les trois caricaturistes de nationalités diverses — une ligne, qui nous dit beaucoup sur la genèse de l'oeuvre d'Orłowski.

Le développement de cette idée pourrait être approfondi dans une étude spéciale.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

ŚWIATOWIT, Rocznik Muzeum archeologicznego im. Er. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Redaktor Włodzimierz Antoniewicz, Tom XVII — 1936/37, Warszawa 1938, s. 448.

Nowy tom Światowita, jak zwykle, bardzo pięknie i starannie wydany, został przez redaktora tego czasopisma poświęcony prof. Tallgren'owi, wybitnemu badaczowi archeologii Europy wschodniej i Kaukazu. Oprócz specjalnych prac z dziedziny archeologii prehistorycznej przez pp. Bera, Cwirko-Godyckiego i Wrzosa, Sulimirskiego, Podkowińską, Pasternaka, Sommerfelda, Antoniewiczową, Fitzkego, Antoniewicza, Gąsiorowskiego, zawiera on interesującą notatkę p. Cehak-Hołubowiczowej o Muzeum starożytności Wileńskiej Komisji Archeologicznej i Muzeum Archeologicznym Uniwersytetu Stefana Batorego, podającą historię tej ważnej instytucji od czasów jej założyciela, Eustachego hr. Tyszkiewicza, a nadto trzy prace, mające znaczenie dla archeologii krajów śródziemno-morskich. Redaktor „Światowita“ wychodzi więc poza utarte raczej szlaki archeologii prehistorycznej polskiej.

Praca Dra Jerzego Pileckiego pt. „Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej i jego podłoże“ została szczegółowo zrecenzowana osobno w niniejszym zeszycie „Dawnej Sztuki“.

Dra Kazimierza Majewskiego praca pt. „Plastyka terrakotowa kultury ceramiki malowanej w zbiorach lwowskich“ opisuje w formie publikacji materiałów 21 statuetek ze zbiorów lwowskich. Rzecz wynikła z badań Autora nad kamiennymi idolami cykladzkimi i dowodzi rozszerzenia kręgu jego prac na kultury pozostające częściowo w związkach z kulturami egejskimi.

Krótki artykuł p. A. Szlankówny „Kilka importów staroitalskich i zachodnio-europejskich z południowo-wschodniej Polski i Ukrainy“ omawia kilka zabytków, dowodzących stosunków ziem polskich z Południem. Do najważniejszych należy znany już dawniej hełm brązowy z Krzemiennej, okaz wybitny na naszych obszarach. Była tu okazja do bardziej krytycznego ujęcia kwestii chronologii wczesnej epoki żelaza we Włoszech, Autorka ograniczyła się jednak tylko do zreferowania tabularycznego istniejących podziałów chronologicznych. Zbieranie tego rodzaju materiałów jest w każdym razie bardzo potrzebne. S. J. Gąsiorowski

Jerzy PILECKI. Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej i jego podłoże (La disposition héraldique dans la civilisation mycénienne au point de vue du développement général des compositions antithétiques dans le bassin de la Méditerranée). Odbitka z Światowita XVII, 1936/37, s. 62, 30 rycin w tekście.

Praca powyższa składa się z opracowania dwóch kwestii: pierwszej, ściśle z zakresu sztuki egejskiej, mianowicie zagadnienia genezy, rozwoju, wpływu i charakterystyki jednego motywu kompozycyjnego w sztuce mykeńskiej, tzw. układu antytetycznego, i drugiej, to jest powstania koncepcji układu antytetycznego, jego roli w prymitywnym myśleniu i w przedstawieniach plastycznych. Ta druga wkracza w zakres badań religioznawczych i socjologicznych.

Na wstępie oceny tego studium muszę zaznaczyć, że czytelnik ma utrudnioną lekturę, gdyż nie znając poprzedniej rozprawy Autora o postaci gryfa i sfinksa w zasięgu egejskim, na którą Autor powołuje się, nie zawsze chwyta tok jego myśli. Zwłaszcza z trudnością orientuje się w tych miejscach, gdzie Autor referuje swoje wywody z pracy poprzedniej i nawiązuje do rozważań tam zawartych.

Dr Pilecki słusznie rozpatruje motyw układu antytetycznego w szerokim zasięgu terytorialnym i czasowym; ułatwia mu to uchwycenie nici genetycznych tego motywu kompozycyjnego, a zarazem pozwala wydobyć istotne jego cechy w sztuce mykeńskiej. Uwzględni więc p. Pilecki typy omawianego motywu w sztuce mezopotamskiej, egipskiej i lityckiej. Niezrozumiałe jest pominięcie sztuki kretańskiej.

Przystępując do omówienia typologii motywu antytetycznego w sztuce mykeńskiej, p. P. na wstępie zaznacza, iż z rozważań swych eliminuje elementy tematowe i opierać się będzie wyłącznie na czynnikach formalnych. Jednak na s. 39 p. P. formułuje jakby tezę, że nie tylko zasadniczy układ antytetyczny, ale i jego poszczególne elementy, kolumna, tarcza, sfinks i gryf zostały wypracowane samodzielnie przez sztukę mykeńską. Zatem przydałaby się była obszerniejsza systematyka strony tematowej motywu antytetycznego w sztuce mykeńskiej, tym więcej, że w drugiej części pracy na s. 51 daje p. P. przekonującą

analizę pewnych elementów tematowych układu antytetycznego (drzewo — kolumna — postać ludzka), strzeżonych przez gryfy i sfinksy. Postulatu tego nie zastępuje wyliczenie ważniejszych elementów tematowych układu antytetycznego, jakie Dr P. daje na s. 37 przy charakterystyce mykeńskich kompozycji antytetycznych.

Autor wyróżnia trzy typy układu antytetycznego w sztuce mykeńskiej: trójkątny, prostokątny i miniaturowy, zajmując się głównie pierwszym jako specyficznie mykeńskim. Uczynił słusznie. Nie wątpię jednak, że autor nie obstawałby przy tym podziale, nie opierającym się na jednej zasadzie (np. zamiast miniaturowy spodziewać by się



1. Pieczęć z chalcedonu z grotty Diktejskiej na Krecie, przedstawiająca postać kobiecą między antytetycznie skomponowanymi gryfami. Epoka P. E. (1600—1200 przed Chr).
Muz. Arch. Herakleion.

należało np. owalny w odróżnieniu od trójkątnego i prostokątnego, co zresztą też nie wyczerpywałoby wszystkich typów; albo miniaturowemu należało by przeciwstawić typ monumentalny), jak też zgodziłby się, że jeśli zabytki na rycinach 13 i 15 należą do typu trójkątnego, to przydzielić by wypadło tam także skomponowane na tej samej zasadzie zabytki ryc. 21—23, włączone do typu miniaturowego. Że taki przydział jest możliwy, tego przykładem pierścieni sygnetowy z wyobrażeniem antytetycznie skomponowanych lwów opartych o kolumnę, ryc. 19, zaliczony przez p. P. do typu miniaturowego, a przez Evansa (J. H. S., XXI 1901, s. 159 f. 39) wliczonych do „Lions Gate Type“. Jedne i drugie zresztą mogą być włączone do typu miniaturowego w przeciwstawieniu do monumentalnego, reprezentowanego przez znany relief z Bramy

lwów w Mykenach i domniemane zaginione jego odpowiedniki.

Bogaty myślowo jest rozdział piąty: charakterystyka mykeńskich kompozycji antytetycznych i zagadnienie ich rozwoju. Poważny wysiłek twórczy, oryginalność pewnych koncepcji i stosunek ich do sądów znanych w literaturze przedmiotu mogłyby — powtarzam — być w pełni ocenione po zaznajomieniu się z pracą Autora o gryfie i sfinksie, do której kilkakrotnie czytelnika odsyła.

Wyniki piąszej pracy dadzą się ująć następująco: 1) układ antytetyczny trójkątny, pod względem formalnym związany genetycznie z architekturą, był przypuszczalnie w sztuce mykeńskiej samodzielna naczelną i zasadniczą kompozycją, 2) pod względem ideologicznym układ ten był „prawdopodobnie jedną z głównych koncepcji religijnych i herbem władców“. Z pierwszą tezą zgadzam się w zupełności; prawdopodobieństwo jej jest duże. Z drugą jest sprawa trudniejsza. Nie odważyłbym się sformułować takiego przypuszczenia. Owszem, układ antytetyczny, podobnie jak labrys i „rogi sakralne“, był związany z kultem, ale, podobnie jak tamte, miał szerokie zastosowanie w dekoracji pozakultowej. Wiadomo, że komponowano antytetycznie ornamenti i sceny figuralne, jak np. twory mieszane, tak powszechne w gliktyce egejskiej. A przypomnę, że tak poważny znawca kultury egejskiej jak G. Karo tworem mieszanym w ogóle nie przypisuje znaczenia religijnego („religiös belanglose Mischbildungen“, G. Karo, Religion des ägäischen Kreises, s. IX). Powyższe uwagi nie umniejszają doniosłości układu antytetycznego w ogóle w tworach ludzkich, o których można powiedzieć, że — o ile to tylko możliwe, a więc o ile przeznaczenie użytkowe nie stoi temu na przeszkodzie — są budowane i kształtowane „na podobieństwo człowieka“. Na to słusznie zwrócił uwagę p. P. (s. 52), powołując się na opinię Prof. St. J. Gąsiorowskiego, w którego zakładzie pracę swą napisał. Zagadnienie to zresztą pozostaje w ścisłej łączności z psychologią twórczości, a także z problemem antropomorfizmu i dualizmu.

Jeszcze parę słów o kolumnie. Jak głęboko motyw kolumny przeniknął do układu antytetycznego w sztuce starożytnej jako centralny element kompozycyjny, o tym pouczają niezliczone przykłady zarówno w malarstwie i rzeźbie, jak i przemysle artystycznym z czasu aż do końca cesarstwa rzym-

skiego, a także i później. Wskażę tu przykład bardzo znamienity: sarkofag z Lateranu nr. 174 (Oriens Christianus, N. S., I 1911, s. 272, f. 1). Mamy tam na tle architektonicznym scenę z Chrystusem i św. Piotrem; w środku na jońskiej kolumnie stoi kogut. Otóż nie ulega wątpliwości, że artysta pomyślał tę scenę dekoracyjnie i że skoro miał przedstawić dwie postaci, to narzucał mu się układ antytetyczny. Konieczne było wypełnienie środka kompozycji i w tym celu artysta daje kolumnę, motyw tematowy z sceną tą zupełnie niezwiązany, ale w grupie antytetycznej formalnie zupełnie uzasadniony.

Dr P. specjalnie podkreśla samodzielność zasadniczego układu antytetycznego (s. 39), ale z wywodów na s. 40 nie mogą zorientować się, czy p. P. uważa tylko trójkątny układ antytetyczny za samodzielnie mykeński, czy też i dwa pozostałe.

W rozdz. VI autor przekonywająco wykazuje na kilku przykładach, że układ antytetyczny typu trójkątnego pojawia się w sztuce kreteńskiej pod wpływem mykeńskim, oraz podaje przykłady analogicznego oddziaływania sztuki mykeńskiej na egipską, cypryjską i syro-hetycką.

Nasuwa mi się w tym miejscu kilka pytań. Czy zdaniem p. P. tylko trójkątny typ antytetyczny wpłynął na sztukę kreteńską, czy też także inne? Czy może autor skłonny jest przyjąć, że i prostokątny typ antytetyczny odegrał pewną rolę i przetrwał na Krecie aż do epoki geometrycznej? Przypomnę kompozycję antytetyczną typu prostokątnego na fryzie naczynia submykeńskiego z Vrokastro (II. R. Hall, *The Civilisation of Greece in the Bronze Age*, s. 263, f. 340). Dalej pytanie: w jakim stosunku do mykeńskich pozostają — zdaniem p. P. — liczne układy antytetyczne kompozycji figuralnych na odciskach pieczętnych z Zakro, datowanych na S. M. III/P. E. II (np. J. H. S., XXII 1902, s. 82, f. 14—16)? Czy pozostawały one pod wpływem mykeńskim, czy raczej, co mi się wydaje bardziej prawdopodobnym, rozwinęły się niezależnie od mykeńskich. Archiwum odcisków pieczętnych w Zakro dowodzi wyraźnie, że demony i twory mieszane (monstra) były silnie zakorzenione w wyobraźni tamtejszych plemion i musiały przechodzić długi proces rozwojowy, zanim znalazły swój wyraz w sztuce, w postaciach stylizowanych (J. H. S., XXII 1902, s. 83, f. 17, s. 83, f. 19) a następnie w dekoracyjnych układach antytetycznych. Wspomniane przedstawienia na zabytkach z Zakro i na im po-

dobnych, znalezionych w innych miejscowościach Krety, będą źródłem badań nad istotą demonów w prymitywnym myśleniu ówczesnych plemion Krety, nawet w tym wypadku, gdy przyjmniemy, że sceny te przedstawiają obrzędy kultowe, wykonywane przez ludzi przebranych w maski i skóry zwierzęce celem upodobnienia się do demonów, których wygląd tak właśnie sobie wyobrażano (Cook, J. H. S., XIV 1894, s. 81 nn.; Hogarth, J. H. S., XXII 1902, s. 91; Karo, *Religion d. äg. Kreises*, s. IX; *Kwart. Klas.*, IV 1930, s. 100 nn. ponadto powtórzone w dużej mierze za Cookiem wywody E. Herkenratha, A. J. A., XLI 1937, s. 420 n.).

Niepozbawiona wartości badawczej byłaby analiza układu antytetycznego w ornamentyce egejskiej i wyśledzenie, czy pozostaje ona i w jakim związku



Złoty pierścień z grobu komorowego z Myken, przedstawiający kompozycję antytetyczną, składającą się z dwu kobiet adornujących umieszczone w środku trudne do określenia obiekty kultowe (święte źródło, „oltarz“ święte drzewa?). Epoka P. E. (1600—1200 przed Chr.). Muz. Arch. Nar. Ateny.

z takim samym układem w ikonografii egejskiej. Mam pod ręką kilka takich charakterystycznych przykładów (B. S. A., IX 1902—3, p. 313, f. 2; Evans, *Palace*, II 2, p. 608, f. 381 a; *Excav. at Phylakopi*, p. 147, f. 124 A. J. A., XLII 1938, tab. XXIII nr. 1), ale, oczywiście, znalazłoby się ich więcej.

Również uważam za godne zastanowienia się, w jakim związku z układem antytetycznym na zabytkach omówionych przez p. P. pozostają znane kompozycje antytetyczne, składające się z trzech zasadniczych elementów, z kolumny, rogów sakralnych i z tzw. „ornamentu półrozetowego“, reprezentowanego najlepiej na malowidle ściennym z Knossos (Hall, *The Civilisation of Greece in the Bronze Age*, s. 120 f. 141) i na złotych blaszkach

z mykeńskich grobów szybowych (Karo, Schachtgräber, tab. XVIII nr. 242—244). Poza tym wiadomo, że każdy z tych trzech elementów był również samodzielnie ośrodkiem kompozycji antytetycznej. Były więc nimi rogi sakralne, które jeszcze miały zastosowanie dekoracyjno-kultowe w konstrukcjach wczesno-geometrycznych glinianych ołtarzyków (jak tego dowodzą ostatnie wykopaliska Ateńskiej Szkoły Brytyjskiej na Krecie, cf. III. London News, N° 5207, 4 II 1939, s. 181. f. 4 i 5), będących niewątpliwie formą przeżytkową glinianych ołtarzyków znanych na Krecie już w epoce S. M. II (cf. Evans, Palace, I, s. 305—306, f. 225 a), oraz tzw. ornament półrozetowy. O tym ostatnim mam zamiar na innym miejscu napisać więcej. Tutaj ograniczę się do stwierdzenia, że przekonywują mnie wywody A. Evansa i A. Fyfe'a (cf. Evans, Palace, III, s. 605—608) na temat genezy tego motywu ornamentalnego i że uważam go za motyw przynależny do koncepcji antytetycznych sztuki egejskiej i pozostający w pewnym związku z grecką ideą tryglifu. W końcu odnośnie do wpływu mykeńskiego układu antytetycznego nasuwa się pytanie, czy i w dekoracyjnej twórczości fenickiej nie można by się dopatrzeć tego wpływu? (cf. Babelon, Guide illustré au Cabinet des Médailles de la Bibl. Nat., Paris 1900, s. 286, f. 133).

Druga część pracy poświęcona jest zagadnieniu powstania koncepcji tworu mieszanego w układzie antytetycznym, jego roli w prymitywnym myśleniu i w przedstawieniach plastycznych, ze specjalnym uwzględnieniem kultury mykeńskiej. Dr P. referuje swe poglądy wypowiedziane w pracy „Gryf i sfinks“. Brak literatury przedmiotu odczuwa czytelnik tym silniej, że nie zna tej pracy i że zagadnienia jej wkraczają zdecydowanie w zakres religioznawstwa i socjologii. Z tego powodu utrudniona też jest ocena krytyczna wywodów Autora, które dadzą się ująć mniej więcej w następujące punkty: 1) wielopostaciowe pojmowanie władcy czczonego w danym kręgu kulturowym stanowi ogólną i naczelną zasadę pierwotnego myślenia religijnego, 2) pojmowanie to w prymitywnym procesie myślenia znalazło swój wyraz w ideach tworów mieszanych oraz w ich przedstawieniach plastycznych, 3) idee tworu mieszanego znalazły najpełniejszą realizację plastyczną w układzie antytetycznym, 4) w układzie tym czczone postacie władcy-bóstwa są złączone w całość ideologiczną za po-

mocą motywu strzeżenia, 5) główną pierwotną zasadą pojęciową motywu strzeżenia jest identyczność postaci strzegących z postacią strzeżoną.

Słuszność tych sądów narzuca się czytelnikowi tym silniej, im większy materiał dowodowy ma przed oczyma. Bo przecież odnośnie do wielopostaciowych wyobrażeń przedmiotów władcy, bóstwa czy świętego w sztukach plastycznych i to właśnie w układzie antytetycznym przykładów możnaby mnożyć w nieskończoność. Są to, jeśli tak rzecz można, plastycznie ukształtowane orenda (cf. Pauly Wis. Realenz. s. v. Kultus). Wystarczy parę przykładów z ikonografii rzymskiej (np. postacie bóstw na reliefie brązowym z Olimpi, na plackiecie ze Sparty, na wazie beockiej itd. (cf. Cambr. Anc. Hist. Vol. of Plates I, 194—195) i pochodnej od niej chrześcijańskiej (np. Daniel: Sybel, Christl. Ant. II, f. 18; Bonus Pastor, Sybel, l. c. s. 210 Menas-Orans: Kaufmann, Zur Ikonographie der Menas-Ampullen, p. 93 nn.), by sobie uświadomić olbrzymią rolę układu antytetycznego o charakterze kultowym w sztuce w ogóle, a zwłaszcza w sztuce dekoracyjnej, gdzie zanika jego zawartość ideologiczna, a wysuwa się na plan pierwszy treść formalno-kompozycyjna.

Jasne jest, że p. P. musiał sobie zakreslić granice, w jakich wspomniane zagadnienie będzie badał, i w niniejszym studium ograniczyć się do omówienia paru przykładów (koncepcja wielopostaciowa Trójcy Św. — grupa antytetyczna w Mezopotamii — dwugłowy orzeł Hetytów — kompozycje antytetyczne na pektorałach faraonów), ale zrozumiałe też jest, iż rozważanie tych zagadnień, wykraczających daleko poza badania historyka starożytnej sztuki i kultury materialnej, w tej recenzji nie może być wyczerpująco omówione. Na końcu drugiej części pracy p. P. daje charakterystykę układu antytetycznego w sztuce mykeńskiej, podkreślając jego związek ideologiczny z siedzibą żywych władców i z miejscem ich wiecznego spoczynku. Bramy prowadzące do grodów mykeńskich i do grobów kopułowych były, zdaje się, zdobione kompozycjami figuralnymi o układzie antytetycznym. Już Perrot i Chipiez (Hist. de l'art. VI, tab. VI) dali w swej rekonstrukcji jako górne zamknięcie portalu w grobie Agamemnona — kompozycję antytetyczną. Przeprowadzona przez p. P. interpretacja ideologiczna elementów drzewa, kolumny i postaci ludzkiej w układzie antytetycznym (pozostająca w ścisłym

związku z zapatrywaniami Evansa, J. H. S., XXI 1901, p. 99 nn i Nilsson'a Min. Myc. Rel., p. 201 nn, cf. A. J. A., XLI 1937, p. 423, na rolę kolumny w kulcie egejskim) da się pogodzić z poglądami Nilsson'a, przypisującymi mykeńskim układom antytetycznym funkcje apotropaiczne. Trafną i przekonującą jest uwaga p. P. (s. 52), że „zastąpienie w mykeńskich kompozycjach antytetycznych kolumny postacią ludzką bóstwa pozostaje w związku z ewolucją zwierzęcych i anikonicznych postaci bóstwa ku antropomorficznej“ (cf. Evans, J. H. S., XXII 1901, p. 163 nn). Czy tylko odnośny materiał zabytkowy ułożony chronologicznie nie stawia tu pewnych trudności?

Pracę zamyka rozdział, w którym p. P. zbiera wyniki swych rozważań. Poza sądami, związanymi ściśle z tokiem rozważań autora, mamy uwagi nawiasowo włączone do niniejszego studium, które jednak są interesujące i pod względem badawczym wartościowe. Mamy tu więc ciekawe wyniki badań autora nad genezą koncepcji sflinksa i gryfa, które wedle p. P. są samodzielnym dorobkiem sztuki mykeńskiej. Dowiadujemy się, że gryfy i sflinksy, występujące w sztuce kreteńskiej, są pochodzenia mykeńskiego. Są to niewątpliwie sądy oryginalne i warte bliższego omówienia; nie tu jednak miejsce na ich ocenę. Na s. 44 p. P. obszerniej podkreśla niejednorodność kultury kreteńsko-mykeńskiej, stwierdzając, że nie można o niej mówić jako o jedności. Każdy się na to zgodzi i sądzę, że są to rzeczy oczywiste. Jeśli dajemy kulturze kreteńskiej, helladzkiej i cykladzkiej jedną nazwę (nie będę się o to na tym miejscu sprzeczał, czy lepszy termin kreteńsko-mykeński, czy też egejski), to jedynie dlatego, że kultury te posiadają wiele cech wspólnych, odróżniających je wyraźnie od współczesnych im kultur, np. egipskiej, hetyckiej, czy kultur ceramiki malowanej. Ale nadając tym kulturom wspólną nazwę egejską czy kreteńsko-mykeńską, wcale przez to nie stwierdzamy, by między tymi kulturami nie zachodziły liczne różnice i odrębności, jak nie przesadzamy odrębnych kręgów w kulturze kreteńskiej (np. tzw. kultura Messarà, kultura Pyrgos, czy kultura pałacowa) lub helladzkiej (np. kultura Marina, kultura mykeńska).

Jest parę niejasności i omyłek w pracy p. P. Np. na s. 37, w. 7—8, czytamy „podwojona postać bóstwa żeńskiego“. Nie rozumiem, o co p. P. cho-

dzi. Przypominam sobie w tej chwili dwa zabytki, na których w kompozycji antytetycznej postaci ludzkie są elementami bocznymi (Karo, Religion d. ägäischen Kreises, nr. 57 i 76) ale chyba ich autor w ten sposób nie określa? Tym mniej mogą wchodzić w rachubę antytetyczne grupy Perrot-Chipiez, VI, f. 384, 386—388. — Czy p. P. uważa płaskorzeźbę z Bramy lwów, datowaną, na ogół na P. H. N. III. (M. B. Mackeprang, A. J. A., XLII 1938, p. 559 uważa nawet Bramę lwów w Mykenach za współczesną ceramice stylu LH III B tj. ok. 1300 a. Chr.) za współczesną grobom szybowym, datowanym na P. H. I. (s. 39)? Chyba nie?

Na koniec parę słów o całości pracy. P. Pilecki zna materiał, panuje nad metodą, wykazuje dużo orientacji w dyscyplinach pokrewnych. Zajął się zagadnieniem właściwie mało przez badaczy poruszonym i tylko ubocznie, zagadnieniem ważnym ze stanowiska historyka sztuki, religioznawcy i socjologa. P. P. za wiele włożył trudu i zanadto wgłębił się w problem, by poprzestać na publikacji tylko tego studium. Sądzę, że autor opracuje to zagadnienie w szerszym zakresie, a więc w ogóle o tworcach mieszanych (czy nie lepiej by je nazwać monstrami?) w sztuce egejskiej, dając pełny katalog źródeł zabytkowych, ich systematykę i analizę szczegółową materiału, co mu niewątpliwie umożliwi sformułowanie sądów o dużej wartości zarówno dla studiów nad sztuką egejską, jak i dla rozważań nad ciągle niedostatecznie znanymi wyobrażeniami religijnymi piastunów kultury egejskiej. Tak pojętego studium mamy prawo spodziewać się od autora powyżej omówionej pracy, świadczącej o poważnym i owocnym wysiłku badawczym.

Kazimierz Majewski

György GOMBOSI, Palma Vecchio, des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Klassiker der Kunst, Bd. 38. Stuttgart u. Berlin (1937), XXXIII + 144 Seiten, 195 Abbild.

Es war keine geringe Aufgabe, das Werk des Palma Vecchio in das bekannte und bewährte Schema eines „Klassiker der Kunst“-Bandes unterzubringen. Schon die äusseren Anhaltspunkte — sichere und zahlreiche biographische Daten — fehlen hier fast gänzlich. Das Wenige, was die archivalischen Forschungen ergeben, lässt sich leider nur ausnahmsweise für eine Datierung der Bilder verwenden. Es bleibt also nichts anderes

übrig, als auf dem Wege der stilkritischen Analyse eine Entwicklungsreihe zu konstruieren, die anschaulich und überzeugend den Anfang, die Reife und das Ende einer künstlerischen Laufbahn darstellen würde. Aber auch hier stösst man auf grosse Schwierigkeiten, denn das Gesamtwerk Palmas gehört nicht zu denjenigen, in denen sich eine grosse, entwicklungs- und zielbewusste Künstlernatur widerspiegelt. Palma bleibt sich selbst gleich. Ruhig und sachte, nicht gehemmt durch Widerstände, aber auch nicht angespornt durch geniale Einfälle, entrollt sich sein Wirken. So kommt es auch, dass in der Datierung seiner Bilder bis jetzt kein sicherer Standpunkt besteht. Ein und dieselben Bilder gelten bald als Frühwerke, bald als Erzeugnisse seiner letzten Periode.



Palma Vecchio. Ausschnitt aus dem Altarbild in Zerman

Eine vor wenigen Jahren erschienene Monographie (A. Spahn, Palma Vecchio, Leipzig 1932), deren wissenschaftlicher Fleiss hier hervorgehoben sei, unterscheidet sich gerade in den Datierungen und den Zuschreibungen sehr wesentlich von dem eben erschienenen „Klassiker“-Bande. Dieses hebt auch G. hervor und, im Ganzen genommen, scheinen seine Datierungen, der genannten Monographie gegenüber, einen Fortschritt darzustellen, ohne dass man sagen könnte, dass diese heikle Frage eine entscheidende Klärung erfahren hätte.

Die Einleitung, die in den anderen Bänden dieser Folge in der Regel der Biographie gewidmet ist, behandelt hier, sehr zum Vorteil der gestellten Aufgabe, den Abschnitt der venezianischen Kunstgeschichte, der sich mit dem Leben und dem Wirken Palmas deckt. Die Ausführun-

gen des Verfassers sind lehrreich und anregend. Die Schilderung der Hauptprobleme, die um diese Zeit die venezianische Malerei beschäftigten, ergibt nicht nur einen Hintergrund, wie das für eine führende und alles überragende Persönlichkeit, wie z. B. Tizian, am Platze wäre, sondern ein Milieu, in dem sich die Kunst Palmas restlos ausleben konnte und der Künstler selbst den ihm gebührenden Ehrenplatz zugewiesen erhält. Palmas Verhältnis zum Giorgionismus, seine Bedeutung und Eigenart auf dem Gebiete des Frauenbildnisses und des Santa Conversazione-Bildes sind trefflich charakterisiert. Dagegen kommen kaum in Betracht einige, nicht ganz einwandfreie Versuche einer Chronologie des Kostüms (S. XVIII, Anm.), oder eine methodisch anfechtbare Konstruktion eines frühen (schon ca. 1512—14 beginnenden!) Barocks, der sich bei Tizian, bei Lotto und bei manchen anderen Künstlern durchsetzt. Die Phänomene, die dabei der Verfasser im Auge hat, sind von Wichtigkeit und gehören tatsächlich zusammen. Doch ist für die Klärung dieser Erscheinung mit dem Wort „Barock“ schlecht gedient, ja, es ist sogar irreführend. Die inneren Voraussetzungen für diesen Begriff fehlen in Venedig in dieser Periode. Das, worauf der Verfasser anspielt, ist nichts anderes, als eine freiere, der venezianischen Eigenart mehr entsprechende, malerisch-konstruktive Auffassung der Hochrenaissance, die dann später genau so „klassisch“ wirken sollte, wie die florentinisch-römische Version der gleichen Stilstufe.

Was nun den Hauptteil des Buches betrifft, die Datierungen und die Attributionen, so müssen wir, bei der Besprechung derselben die Warnung des Verfassers im Auge behalten: „Unsere Methode ist eine deductive, sie beruht auf einer bestimmten Anschauung der Wege der Kunst zu Palmas Zeiten, Wege, die notwendigerweise auch diejenigen Palmas werden mussten. Unsere chronologische Rekonstruktion ist also rein theoretisch zu nennen, und ich bitte den Leser, sie nicht als etwas zu betrachten, dessen Gültigkeit mit derjenigen der einzelnen Datierungen weniger bedeutender Werke steht oder fällt“.

Gleich das erste Bild, die „Iacobus Palma“ bezeichnete Madonna mit Kind (nach G. um 1502—1504) des Berliner Museums wirkt sehr befremdend. Sie wurde auch von der bisherigen

Kritik oft bezweifelt. Der Verfasser gibt selbst zu, dass das Bild wohl eine Kopie nach Carpaccio sein könnte (nach Berenson), hält jedoch an der Autorschaft Palmas fest, da dieses Bild das „einzig echt bezeichnete Werk Palmas“ sein soll. Es ist nicht klar, warum gerade diese Bezeichnung für „einzig echt“ gelten soll, wo doch der Verfasser die Signatur mit dem Datum 1500 des Bildes in Chantilly verwirft (S. 118) und das Bild selbst dem Francesco di Simone da Santacroce zuschreibt. Das letztere Bild, sicherlich nicht von derselben Hand wie die folgenden zwei Bilder (S. 119), mit denen G. es zusammenstellt, lässt sich stilistisch in die Frühzeit Palmas viel natürlicher einreihen, als jene Kopie nach Carpaccio, mit dessen Kunst Palma auffallend wenig Berührungspunkte aufweist.

Um gleich diejenigen Bilder zu nennen, welche, nach unserer Meinung, bestimmt nicht zu den eigenhändigen Werken Palmas gehören, vom Verfasser aber in den Hauptteil aufgenommen worden sind, möchten wir auf folgende Gemälde hinweisen; S. 16, Männerkopf (München, Böhrler) — Vittore Belliniano? *ibid.* Mädchenbildnis (Cambridge, Mass. Art Museum) — viel später als Palma; S. 28, Mädchenbildnis — ebenfalls viel später. Ein anderes Mädchenbildnis (S. 45, Florenz, Contini) ist, nach der Abbildung, höchst verdächtig. Auf der Rückseite desselben befindet sich ein unvollendetes, richtiger kaum begonnenes Bildnis, dem der Verfasser als einem Selbstporträt Palmas den Ehrenplatz des Titelbildes zugedacht hat. Das skizzierte männliche Porträt erweckt Vertrauen. Vielleicht befand sich auch auf der Vorderseite eine leicht angedeutete Skizze, die dann (sehr viel später!) die heutige „Vollendung“ erhalten hat.

Die Madonna mit dem heil. Hieronymus und Johannesknaben (S. 12, Budapest, Museum) ist eine Zusammenstellung heterogener Motive aus verschiedenen venezianischen Werkstätten: ein palmeskes Christkind wird von einer, noch z. T. quattrocentesken Madonna gehalten (vgl. Bissolo); die von links unten in die Bildfläche hineinrückende Profilfigur des Johannesknaben ist ein tizianeskes Motiv; kein Wunder, dass dieses Bild auch dem Polidoro Lanzani zugeschrieben wurde. Das Altarbild des heil. Laurentius in der Madonna dell'Orto (Venedig, S. 21) ist wohl nur durch die Schuld Ridolfis, der Palma als Autor nennt, immer wieder als ein Werk dieses Künstlers angesehen wor-

den. Die ältere Quelle, Sansovino, nennt Porde-
none und diese Taufe scheint viel überzeugender zu sein. Das Männerporträt der Galerie von Vicenza (S. 44), dort als „Giorgione“, scheint uns ein typisches Werk von Licinio, der „Tod des Petrus Martyr“ in Alzano Maggiore (S. 68) — ein sicherer Lorenzo Lotto zu sein. Als Schuldbilder,



Palma Vecchio. Ausschnitt aus der Santa Conversazione.
Venedig, Akademie

die, aus palmesken Elementen zusammengesetzt, einen offenbar kompilatorischen Charakter besitzen, seien noch erwähnt: die „Ruhe auf der Flucht“ (S. 53, Paris, Gentili di Giuseppe), mit der sonderbaren, wie durch eine Schablone gemalten Hintergrundkulisse, und die „hl. Familie mit zwei weiblichen Heiligen“ der Liechtensteingalerie in Wien (S. 58).

Mit dieser Aufzählung sind noch lange nicht alle streitbaren oder zweifelhaften Bilder des Hauptteils erschöpft. Wenn wir sie gleich am Anfang gruppiert haben, so geschieht das, um sie als Fremdkörper, die die Vorstellung von der Eigenart des Künstlers trüben, auszuscheiden. Andere Attributionen des Verfassers, die uns auch nicht überzeugen, können den Gegenstand einer fruchtbaren

Diskussion bilden und haben somit ein Anrecht auf die Aufnahme in den Hauptteil. Auch sei gleich gesagt, dass quantitativ die Zahl der fraglichen Bilder dieser Kategorie nicht gross, und ihr qualitatives Niveau meistens ein recht hohes ist. Dieses muss lobend hervorgehoben werden angesichts solcher Erscheinungen, wie etwa der vor nicht langer Zeit herausgegebene „Klassiker“-Band des Giovanni Bellini.

Was die Datierung der Bilder anbelangt, so sind die unter die einzelnen Gemälde gesetzten Daten nicht allzu genau zu nehmen, wie das aus dem historischen Sachverhalt und aus der Eingangs angeführten Warnung des Verfassers hervorgeht. Wichtiger ist das Ergebnis der chronologischen Reihenfolge, in der die Gemälde reproduziert sind und sich dann zu Gruppen zusammenschliessen, deren zeitlich-stilistische Zusammengehörigkeit augenfällig wird. Die Bilder der ersten Periode (bis etwa 1512) zeigen in der Durchbildung der Gesichter das Bestreben die Plastik mit rein malerisch-koloristischen Mitteln zu meistern. Die Zeichnung geht in der körperlichen Wirkung der Farbschicht ganz auf. Manche Gesichter (vgl. S. 3, 4, 8) sind weich, bis zum Zerfliessen. Die Form festigt sich allmählich, aber noch im Hauptwerk dieser Periode, dem Altarbild von Zerman, lässt sich diese fliessende Art des Modellierens durch die Farbmasse leicht erkennen (Abb. 1). Es scheint uns, dass nicht alle von G. in diese erste Periode eingereihten Bilder wirklich hierher gehören; so, z. B. die Madonna mit zwei Heiligen in Dresden (S. 11), die Santa Conversazione von Bergamo (S. 9), die Madonna mit Petrus und Stifter (S. 13, Rom, Colonna) die alle eher in die zweite Periode (ca. 1512—15) zu versetzen wären. Ganz auszuschalten wäre die Madonna mit Kind und Johannesknaben (S. 7, Mailand, Contessa Turati), die überhaupt nicht von Palma ist, ebenso wie das Mittelbild des von G. richtig rekonstruierten Triptychons aus Serina (S. 3), das eher von Romanino sein könnte.

Schon diese Periode Palmas ist für die Entwicklung der venezianischen Malerei von grosser Bedeutung — und zwar ist das angedeutete Verhältnis zum „Farbstoff“ das Entscheidende. Denn mehr als irgend ein anderer Venezianer dieser Epoche (bis etwa 1512), mehr als Giorgione, Sebastiano, Tizian oder Lotto, hat Palma die Farbe

zur Bedeutung eines primären form- und volumenbildenden Faktors erhoben und hat, in dieser Hinsicht, seine Zeitgenossen, in erster Linie Tizian, beeinflusst. Darin, und nicht etwa in einem imaginären Lehrer-Schüler Verhältnis, besteht die sogenannte „palmeske“ Periode Tizians, die von der älteren Tizianforschung richtig erkannt, aber falsch gedeutet wurde.

In der zweiten Periode (ca. 1512—1515) werden die Gestalten und die Gesichter runder und schwerer. Die von G. so treffend charakterisierte „geotropische“ Tendenz wirkt sich jetzt am stärksten aus. Sie wird unterstützt durch das für Palma typische Kompositionsschema: fast alle Körperachsen sind um 45° geneigt, und das Gegenspiel dieser, ganz auf die Bildfläche bezogenen Diagonalen, ergibt einen milden und wohlgeordneten Rythmus, der den typischen, etwas behaglich anmutenden Reiz seiner Gemälde ausmacht. Erst jetzt und unter diesen Voraussetzungen entsteht auch das berühmte Schema seiner Frauenbildnisse (S. 43, 45 rechts, 64, 82 — letzteres, das schöne Bildnis der „Flora“ in London, wird von G. später angesetzt — um 1517—20).

Die Periode 1514—18 umfasst eine Reihe von Werken, die sich unter den Begriff „monumentaler Stil“ einordnen liessen. Wir denken etwa an die schöne Santa Conversazione in Wien (S. 25; G.: „um 1510“) oder an „Adam und Eva“ in Braunschweig. Dieses letztere Bild wird von G. auf ca. 1510—12 datiert und zwar mit dem Hinweis auf die Notiz des Anonimo Morelliano, der das Bild 1512 bei Francesco Zio in Venedig gesehen hätte. Angenommen, dass das braunschweiger Bild wirklich mit jenem identisch ist, was keineswegs feststeht, bleibt das Datum 1512 höchst fraglich; die früheste, einwandfrei datierte Notiz ist von 1521, die meisten anderen erstrecken sich auf die Periode von 1525 bis 1532; das auffallend frühe Datum 1512 wurde nachträglich in das Manuskript eingeschrieben. Somit hat es für die Datierung dieses Bildes nur wenig Bedeutung.

Noch besser wird diese Periode durch solche Bildnisse, wie die „Bella“ (S. 49; G.: „um 1512“), der „Ariost“ (S. 65), das Männerporträt der Ermitage (S. 48; G.: „um 1512“) und die „Violante“ in Wien (S. 46; G.: „um 1510—12“) repräsentiert. Die meisten dieser Bilder werden von G. viel früher angesetzt. Sie bilden aber eine für die vene-

zianische Malerei wichtige Gruppe, in der das Porträtschema der Renaissance, von Leonardo und Raffael ausgebildet, nun auch in Venedig ausgenutzt und umgearbeitet wird.

Es folgt nun eine „tizianeske“ Periode, zeitlich mit der Enthüllung der Assunta, 1518, zusammen treffend. Die Farbe wirkt körperlicher, die Form wird monumental und präzise, das Chiaroscuro gewinnt mehr Kraft und Ausdruck. Für das Verhältnis Palmas zu Tizian ist ein Vergleich der beiden, von G. zusammengestellten Frauenbildnisse (S. 82 u. 83) äusserst lehrreich. Beide hängen mit zwei Werken Tizians, der „Flora“ der Uffizien und der „Laura Dianti“ des Louvre so eng zusammen, dass ihre Ähnlichkeit im Motiv kein Spiel des Zufalls sein kann. Während aber die londoner „Flora“ des Palma zweifellos vor der „Flora“ Tizians entstanden ist, und somit als Vorbild und Anregung wirken konnte, enthält das Porträt der Dame mit der Haarlocke in der Hand (S. 83, Chicago), ein rein tizianeskes Motiv, das Palma fast wörtlich aus der „Laura Dianti“ übernommen hat. Gerade diese, so lehrreiche, Zusammenstellung beweist, dass zwischen beiden Bildern eine Zeitspanne liegt, die vielleicht von kurzer Dauer war, die aber zwei klar wahrnehmbare Perioden in der Kunst Palmas sondert. In diese Periode gehören die meisten Meisterwerke Palmas, wie etwa der Altar der hl. Barbara in S. Maria Formosa (S. 85), die hl. Familie im Louvre (S. 55), die Lautenspielerin in Alnwick Castle (S. 84) u. a. Auch hier datiert G., nach unserer Meinung, manche Bilder zu früh, doch wirkt, im Allgemeinen, diese Periode in seiner Zusammenstellung einheitlicher und überzeugender als die früheren.

Dasselbe liesse sich auch von der letzten Periode, ca. 1523—28, sagen, in der der tizianische Einfluss weiter besteht und zuweilen sogar zu einer, dem Künstler wesensfremden Heroisierung der Gestalten ausreift, wie z. B. in den beiden Sente Conversazioni von Venedig (Abb. 2) und Neapel. Zuletzt werden die Farben schimmernd, die Köpfe gross und breit, aber die Gesichtszüge kleiner und ausdrucksloser, so, z. B. in der „Judith“ der Uffizien (S. 106) und den Bildnissen der beiden Querini (S. 108 u. 109).

Im Anhang werden viele, Palma zu 'nrecht zugeschriebene Bilder reproduziert, wobei der Verfasser in sehr lobenswerter Weise, auch die

von ihm vorgeschlagenen Attributionen an andere Künstler angibt. Dieses eröffnet vor ihm die Möglichkeit einen weiteren Kreis um den Meister zu ziehen, wofür man nur dankbar sein kann. Immerhin, dürften solche Bilder, wie die „Judith“ der Sammlung Proehl in Amsterdam oder die Madonna der Sammlung Szeben in Budapest ruhig fortbleiben.

Jan Żarnowski

Tadeusz BUJAŃSKI, Piotr Aigner jako teoretyk (Rocznik Filozoficzny U. J. t. II, 1935/36, Kraków 1938, s. 70—83 i osob. odb.);

Piotr BIEGAŃSKI, Teoretyczne projekty kościołów Aignera (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury R. VI, nr 4, Warszawa 1938, s. 311—319).

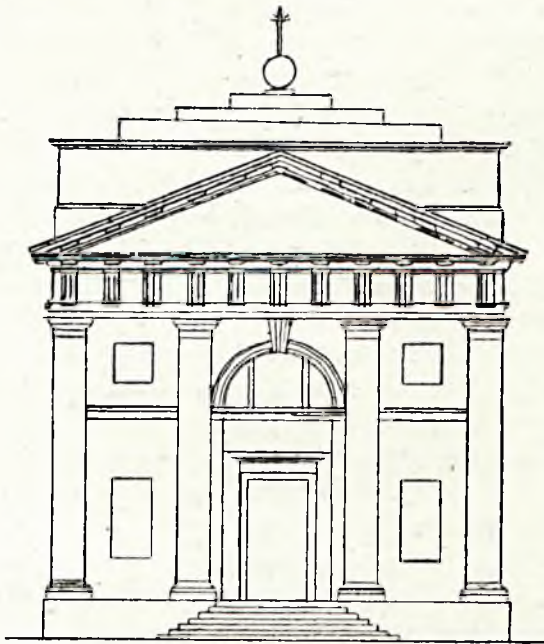
Znamienne jest niemal równoczesne ukazanie się dwóch rozpraw na temat pokrewnej, obejmującej twórczość piśmienniczą Aignera, wybitnego architekta czasów klasycyzmu, końca XVIII i początków XIX wieku.

Pierwsza z wymienionych rozpraw, p. Bujanski, obejmuje zestawienie oraz streszczenie sześciu wydanych drukiem prac Aignera z zakresu budownictwa. Dowiadujemy się przy tym, że jest to tylko jeden z rozdziałów obszerniejszej pracy, która zapewne wkrótce ukaże się w całości.

Uwagi recenzenta mogą się odnosić zatem do tej części z obszerniejszej całości, w której Autor, jak to głosi tytuł rozprawy, przedstawić ma Aignera jako teoretyka architektury. Z sześciu drukowanych prac Aignera, wymienionych przez Autora, jednak tylko dwie odnoszą się istotnie do teorii budownictwa. Są to: wydana w r. 1812 „Rozprawa o guście“ oraz wydana przez niego w r. 1825 praca pt. „Budowy kościołów część pierwsza“, która dałaby się ostatecznie ze względu na niektóre wypowiedzenia się Aignera, dotyczące stylów w budownictwie, włączyć w studium teorii aignerowskich.

Trzy inne ogłoszone drukiem prace Aignera, tj. „Nowa cegielnia wynalazku Imci Pana Aignera“ z r. 1788, „Projekt do urządzenia budowniczych policji“ z r. 1789 i wreszcie „Budownictwo wiejskie z cegły glino-suszonej“ z r. 1791 — to prace z zakresu architektury użytkowej, po części obejmujące wskazówki czysto techniczne, po części odmalowujące współczesne tendencje społeczne w zakresie budownictwa wiejskiego. Projekt zorganizowania policji budowniczej z r. 1789 dotyczy zresztą także urbanistyki, oraz ma na celu podniesienie w Polsce

miast z upadku. We wszystkich tych publikacjach Aignera drga nuta ekonomiczno-społeczna, pozostają one w związku z tendencjami rządu w ostatnich latach istnienia Rzpltej, a później Królestwa Kongresowego; pozostają też w związku niewątpliwym z zajmowanym przez Aignera stanowiskiem rządowego architekta. Natomiast nie zdradza się w nich Aigner, równie zresztą jak i w pracy „O świątyniach u starożytnych i u słowiańskich“, wydanej w r. 1808, jako teoretyk sztuki.



Kościół „teoretyczny“ typ III, fasada

Tej strony działalności Aignera mogą ewentualnie dotyczyć, prócz wymienionych tu dwóch jego rozpraw, z r. 1812 (Rozprawa o guście) i z roku 1825 (Budowy kościołów), nieuwzględnione przez p. Bujańskiego prace Aignera pozostałe w rękopisach, jak „Słownik architektury“ i „Historia budowniczej sztuki“, które raczej powinny być wciągnięte w studium o Aignerze jako teoretyku, a może przyczyniłyby się one do wyjaśnienia jego poglądów na sztukę i teoretycznego w sprawach sztuki stanowiska. Sądzę też, że wobec ścisłych związków łączących Aignera ze Stanisławem Kostką Potockim konieczne byłoby porównawcze traktowanie ich obu, tj. Potockiego i Aignera jako teoretyków sztuki.

Tych kilka uwag, dotyczących metody badań, nasuwa się przy czytaniu pracy p. Bujańskiego,

która podając pożyteczne zresztą streszczenie drukiem ogłoszonych prac Aignera, mija się jednak z tezą, jaką głosić zdaje się sam tytuł rozprawy o tym architekcie jako teoretyku sztuki. Spodziewać się należało, że praca p. Bujańskiego przyniesie nam wiadomości, jakie teorie panujące za granicą wpłynęły na poglądy Aignera o sztuce i co on sam wniósł do nich w swych teoretycznych rozważaniach. Sądząc z wypowiedzeń się jego w „Rozprawie o guście“, był on eklektykiem. Starał się połączyć zasady francuskich teoretyków sztuki z połowy XVIII w. z gloszonym wspólnie i ogólnie obowiązującym hasłem naśladownictwa starożytności. Te tendencje oddają jego słowa, kiedy za „zdrowy gust w budownictwie“ uważa, „gdy szlachetna prostota trzyma górę nad zbytkiem ozdób“. Wymogiem dalszym jest według niego „wyobrażenie porządku, wygody, przyzwoitości i stosowności“, a więc dawne postulaty francuskich teoretyków, mówiące o „commodité et bienséance“. O tendencjach Aignera mówi też zdanie, że „gust, który dzisiejsi Europejczycyowie naśladowaniem przyswoili, jest w istocie tenże sam, który niegdyś w Grecji i Włoszech panował“. W Polsce — według niego — „dopiero za Stanisława Augusta odradzał się gust dobry“.

*

Autor drugiej rozprawy, o teoretycznych projektach kościołów Aignera, p. Biegański, ograniczył się do rozpatrzenia jego koncepcji architektonicznej w czterech projektach kościołów parafialnych i stwierdził, że teoretyczne podstawy tych klasycystycznych projektów oparte są na dziełach Witruwiusza i Palladia.

Na dziełach Witruwiusza i Palladia opierał się nie tylko Aigner, lecz prawie wszyscy teoretycy i twórczo pracujący architekci czasów klasycyzmu. Aigner pracę swą o „Budowie kościołów“, obejmującą projekty kościołów parafialnych, wydał z polecenia namiestnika Zajączka i jemu ją dedykował. Chodziło bowiem wówczas o stworzenie wzorów, wedle których zniszczone w czasach wojennych kościoły miałyby być odbudowywane.

Lecz nie należy przeceniać samoistności koncepcji architektonicznych Aignera. W teorii budownictwa siedł on utartymi przez innych szlachkami, w szczególności za Stanisławem Kostką Potockim, w projektach architektonicznych oparł się również na wzorach stworzonych już przez innych.

W czasie długiego swego pobytu w Galicji i prac wykonywanych w Łańcucie, Zarzeczcu i innych miejscowościach miał Aigner niemało sposobności zapoznania się z istniejącą podówczas w Galicji urzędową organizacją służby budownictwa z ces. król. Dyrekcją budownictwa na czele, z wydawanymi przez nią normami i wzorowymi planami (Musterpläne). Za tymi wzorami poszedł też prawdopodobnie, biorąc z nich schemat, w myśl którego rozmiary prowincjonalnych kościołów zastosowane być miały do ilości mieszkańców parafii. Zmuszeni jesteśmy zatem zdemaskować Aignera i stwierdzić, że nie opracowywał on sam teoretycznych norm, dotyczących wymiarów kościołów na podstawie własnych spostrzeżeń i studiów statystycznych w zastosowaniu do miejscowych potrzeb w Królestwie Polskim, lecz raczej może zużytkował normy już przedtem rozwinięte na terenie Galicji. Te ostatnie były nawet bardziej zróżnicowane, gdyż opracowane przez biurokrację austriacką schematy uwzględniały także różnice kultu religijnego i stwarzały odrębne normy dla kościołów, odrębne zaś dla cerkwi¹.

Lecz nie tylko w opracowaniu schematów, dotyczących wielkości wnętrza kościelnych i w ślad za tym różnych typów kościołów, poszedł Aigner za przykładami galicyjskimi, lecz, jak przypuścić należy, sięgnął do tych wzorów także w samych architektonicznych planach. Fasady Aignerowskich kościołów wzorowych, w szczególności przytoczony przez p. Biegańskiego typ III kościoła, jak go Autor nazywa „teoretycznego“, jest bliski planom kościoła również o doryckich elementach architektury, który tu dla porównania reprodukowujemy. Aigner wzbogacił go i podniósł przez dodanie cokółu i schodów przed wejściem, zaś horyzontalnej attyki ponad trójkątnym szczytem, zachowując charakterystyczny podział fasady opilastrowanej itd.

Przypuszczalne źródło natchnień Aignera w galicyjskiej architekturze urzędowej obniża oczywiście jego znaczenie jako samoistnego twórcy. Wyżej stanąłby on w naszych dziś oczach, gdyby można przypuścić, że do swych architektonicznych koncepcji dochodził drogą studiów, choćby w oparciu o Witruwiusza i Palladia, inaczej zaś patrzeć musimy na niego, jeśli bez samoistnego wysiłku brał z drugiej ręki gotowe już wzory architektury kla-

¹ Arch. Państwowe we Lwowie, teki planów architektonicznych.

sycyzmu. Że tak było, zdaje się świadczyć także fakt, że w wydawnictwie „Ein hundert und vierzig Kupfertafeln zum praktischen Baubeamten vom Jahre 1800“, którym posługiwali się galicyjscy architekci Dyrekcji budownictwa, znajdujemy analogiczne jak u Aignera („Budowy kościołów“) wzory kolumn doryckich, niespotykane za to ani w dziełach Witruwiusza ani Palladia.

Tych kilka krytycznych uwag, dotyczących poglądów na znaczenie Aignera zarówno jako teo-



Jeden z galicyjskich wzorów kościoła

retyka, jak i twórczo działającego architekta, rzuconych na marginesie rozpraw p. Bujańskiego i p. Biegańskiego, może posłużyć pracownikom naukowym, zajmującym się twórczością Aignera, do rozszerzenia ewentualnie badań na zagadnienie genezy jego pomysłów, niezależnie od tego, czy w ich wyniku znaczenie Aignera będzie może nawet znacznie umniejszone. Tadeusz Mańkowski

W. G. CONSTABLE, *Art History and Connoisseurship. Their Scope and Method*. Cambridge University Press, 1938, 8-0, s. 73.

W kilkunastu przedmowie do swej książki nazywa ją Autor apologią i stwierdza, że jest ona zbiorem jego wykładów w Royal Institution i w Cambridge. Całość ujęta jest w 7 paragrafów. Pierwszy z nich obejmuje definicję: „historia sztuki może

być określona jako historia człowieka w charakterze twórcy przedmiotów materialnych, w których występuje element estetyczny⁴, rozwinięcie tej definicji, zakres badań historyka sztuki i stosunek historyka sztuki do innych gałęzi wiedzy. Autor zajmuje się szerzej wzajemnym stosunkiem archeologii i historii sztuki, podnosi zasadniczą różnicę w zakresie ich badań, polegającą na tym, że przedmiotem studiów archeologa jest każdy rodzaj działalności ludzkiej w interesującym go zakresie, gdy dla historyka sztuki tylko dzieło sztuki. Dalej poświęca Autor rozważania elementom uczuciowym, stosunkowi historyka sztuki do filozofa (estetyka), rozważaniu pytań: 1) co stanowi dzieło sztuki, 2) w jaki sposób ono powstaje, 3) jak je poznać.

Przechodząc do stosunku historyka sztuki wobec krytyka sztuki Autor stawia przed krytykiem jedno zadanie: odpowiedź na pytanie, czy dane dzieło sztuki jest dobre czy złe. Historyk sztuki bada dzieło sztuki jako takie, a nie jako dokument ilustrujący inne zagadnienia (np. portret). Historyk sztuki powinien zawsze pamiętać, że jego pierwszym zadaniem jest historia człowieka jako twórcy dzieła sztuki, a nie jako ilustratora ludzi czy zwyczajów danego okresu.

W następnym paragrafie zajmuje się p. W. G. Constable czterema głównymi etapami w pracy historyka sztuki. Są to: 1) zbieranie materiałów, 2) studium i analiza tychże, ich grupowanie i klasyfikowanie, 3) badanie, dla czego materiał ten przyjął daną formę w danym czasie i miejscu i 4) ocena w stosunku do innych materiałów jego ważności, na pewno historycznej, a o ile możliwości i estetycznej. Autor omawia każdy z tych punktów i rozwija go. Nie pomija też kwestii pomocy naukowej, jak fotografii, reprodukcji, stosowania w badaniach promieni X, ultrafioletowych czy infraczerwonych, badań mikroskopowych itp.

Problemy stojące przed historykiem sztuki rozwija p. Constable w dwu następnych paragrafach. Przypomina on tutaj zdanie Berensolna, że znawstwo polega na porównaniu dzieł sztuki w celu określania ich wzajemnych stosunków i powołuje się na sąd Giov. Morelli'ego, że jest absolutną koniecznością stać się najpierw znawcą sztuki, jeśli się chce móc zostać historykiem sztuki. Przechodząc do dalszych zagadnień, stojących przed historykiem sztuki, omawia Autor sprawę źródeł, które uwzględnić on musi w swych badaniach, ustalenie

autorstwa danego dzieła sztuki, wreszcie przechodzi (§ 5) do problemów stylu, występujących w następnym stadium pracy; w tym stadium spotykają się zadania stojące tak przed znawcą sztuki jak i przed historykiem sztuki. „Termin styl, użyty w związku z dziełem sztuki, oznacza obecność trzech głównych grup cech: cechy właściwe samemu artyście, cechy należące do bezpośredniego kręgu, którego on stanowi część, i cechy wspólne pewnemu okresowi lub pewnemu obszarowi, w którym artysta pracował“.

Dla zilustrowania i wyjaśnienia rodzaju problemów, z jakimi spotyka się w swej pracy historyk sztuki, daje Autor (§ 6) przegląd głównych zmian stylu w zachodnim malarstwie europejskim od epoki karolińskiej aż do impresjonistów. Na zakończenie wreszcie (§ 7) krótko omawia sprawę znaczenia czy ważności dzieła sztuki, rozróżniając wartość historyczną dzieła sztuki i jego znaczenie estetyczne; w tym też stadium swej pracy wkacza historyk sztuki na pole krytyka sztuki, gdy oznacza wartość tegoż dzieła.

Jak wynika z tego krótkiego podania głównych tematów rozważań Autora, zajmuje się W. G. Constable w swej książce szeregiem zasadniczych problemów metodycznych. Książka ta — jak już wspominaliśmy — jest zbiorem w różnym czasie wygłaszanych wykładów Autora, byłego profesora w Cambridge, przeznaczona jest więc dla studiujących historię sztuki, ale interesująca i dla nefachowców. Czy jednak § 6, podający w takim skrócie przegląd stylów w zachodnim malarstwie europejskim spełnia swoje zadanie w tak ujętym dziele?

Ograniczamy się tutaj do ogólnego sprawozdania, zaznaczając, że Autor porusza wprawdzie problemy znane dobrze każdemu pracującemu na polu historii sztuki, zestawienie jednak tych zagadnień i ich ujęcie pobudza do przemyślenia niektórych z nich, często też wywołuje chęć dyskusji. Dyskusja taka musiałaby być jednak bardzo szczegółowa.

Książka W. G. Constable'a śmiało może być polecona jako orientujący „wstęp“ dla rozpoczynających studia w zakresie historii sztuki¹.

Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska

¹ E. K. Waterhouse dał w „Burlington Magazine“, (January 1939, s. 50) krótką recenzję z tej książki. Poza tym ukazała się recenzja jej w Gazette de Beaux-Arts z stycznia 1939.

TREŚĆ

Str.

I ARTYKUŁY

1. Kazimierz BULAS Statuettes en bronze grecques et romaines au Musée Czartoryski de Cracovie 177
2. René SAULNIER et Henri van der ZÉE, La mort de Crédit image populaire ses sources politiques et économiques 195
3. Tadeusz MAŃKOWSKI, Nieznane rzeźby Andrzeja Schl tera 219

II MISCELLANEA

1. Mistrz Łukasz z Krakowa (Mieczysław Skrudlik) 235
2. Nieznany portret Szymona Czechowicza (Marian Wójciak) 239
3. Dzieła Aleksandra Orłowskiego w zbiorach rosyjskich (Paweł Ettinger) 243

III RECENZJE I SPRAWOZDANIA

- Światowit. Rocznik Muzeum archeologicznego im. Er. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (S. J. Gąsiorowski). — Jerzy Pilecki Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej i jego podłoże (Kazimierz Majewski). — Gy rgy Gombosi, Palma Vecchio, des Meisters Gem lde und Zeichnungen. Klassiker der Kunst Bd. 38 (Jan Żarnowski). — Tadeusz Bujański, Piotr Aigner jako teoretyk. — Piotr Biegański, Teoretyczne projekty kościołów Aignera (Tadeusz Mańkowski). — W. G. Constable. Art History and Connoisseurship. Their Scope and Method (Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska) 245

PRENUMERATA

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

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

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Ossolińskich 2

NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Lotz Wolfgang, Vignola-Studien, Würzburg-Aumühle 1939; Olszewski Bronisław, Marian Olszewski, Kraków 1939; Vipers B., Baroque Art in Latvia, Riga 1939; Wydawnictwa Ermitażu w Leningradzie: Dobroklonskij M. W., Rembrandt. — Risunki, grafiury i miniatury w Ermitażu. — Jakubowski A. J., Kultura i iskusstwo Wostoka. — Kamienskaja A. D., Akwarel XVI—XIX wiekow. — Kube A. N., Francuskije raspisnyje emali XV—XVI wiekow. — Kwerfeldt E. R., Czerty realizma w kitajskom iskusstwie. — Predmiot w kitajskom iskusstwie. — Makarow W. K., Cwietnoj kamień. — Medali, żetony i medaliony w pamiat' A. S. Puszkina. — Otdiel istorii kultury i iskusstwa doklassowego obszczestwa. — Pamiatniki epochy Rustaweli. — Wojennoje proszłoje russkogo naroda. — Trever C., The dog-bird Senmurv-Paskudj. — Wystawka portreta I—IV.

Czasopisma: Nike R. I i R. II, z. 1.; Die Neue Pallas Vol. III nr 17; Repertoire d'Art et d'Archéologie. Année 1936; Slavische Rundschau XI, nr 1—2; Umetnost III 9—10.