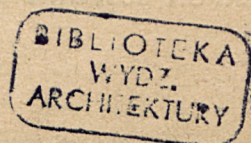


BIULETYN
HISTORJI SZTUKI I KULTURY

ROCZNIK I.



Errata

- str. 106, w. 13 od dołu — po słowie zarazem opuszczono — gwałtowny spadek krzywej wpływów w roku 1931, dając obraz obniżenia się bilansu.....
- „ 108, „ 1 „ „ — zamiast eszcze powinno być jeszcze
- „ 110, „ 11 „ „ — „ mohikuła „ „ mahikuła
- „ 159, „ 18 „ góry — „ doc. dr. Władysław Tomkowicz powinno być doc. dr. Władysław Tomkiewicz.

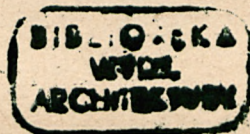
BULLETIN

DE L'HISTOIRE DE L'ART ET DE CULTURE

(BULLETIN SCIENTIFIQUE)

REVUE TRIMESTRIELLE PUBLIÉE PAR L'INSTITUT DE
L'ARCHITECTURE POLONAISE ET DE L'HISTOIRE DE L'ART
DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À VARSOVIE

P. 114.



I-e ANNÉE

V A R S O V I E

1932/33.

PUBLICATION SUBVENTIONNÉE PAR LES FONDS NATIONAUX DE CULTURE.

BIULETYN HISTORJI SZTUKI I KULTURY (BIULETYN NAUKOWY)

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



ROCZNIK I. W A R S Z A W A 1932/33.

Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ.

KOMITET REDAKCYJNY — prof. dr. Oskar Sosnowski, Witold Kiesz-
kowski mg. ph., inż. arch. Franciszek Piaścik, dr. Juljusz Sta-
rzyński, dr. Michał Walicki, inż. arch. Jan Zachwatowicz.

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY — Witold Kieszkowski mg. ph.

STALI KORESPONDENCI: dr. Gwido Chmarzyński (Toruń), ks. prof.
dr. Szczesny Dettloff (Poznań), dr. Tadeusz Dobrowolski (Ka-
towice), dr. Józef Dutkiewicz (Łuck), Ludwik Grodecki (Paryż),
dr. Zbigniew Hornung (Lwów), dr. Karolina Lanckorońska
(Rzym), dr. Stanisław Lorentz (Wilno), dr. Ksawery Piwocki
(Lublin), prof. dr. Konstanty Ronczewski (Ryga).

Adres Redakcji i Administracji — Warszawa Koszykowa 55,
tel. 8-51-08. Konto czekowe w P. K. O. 30711.

Warunki prenumeraty: w kraju — rocznie Zł. 8, półrocznie
Zł. 4. Zagranicą — rocznie Zł. 10, półrocznie Zł. 5.

COMITÉ DE RÉDACTION: prof. dr Oskar Sosnowski, Witold Kiesz-
kowski phil. mg., ing. arch. Franciszek Piaścik, dr Juljusz
Starzyński, dr Michał Walicki, ing. arch. Jan Zachwatowicz.

RÉDACTEUR — Witold Kieszkowski phil. mg.

CORRESPONDANTS PERMANENTS: dr Gwido Chmarzyński (To-
ruń), L'abbé dr Szczesny Dettloff, prof. à l'Université de Poz-
nań (Poznań), dr Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr Józef
Dutkiewicz (Łuck), Ludwik Grodecki (Paris), dr Zbigniew Hor-
nung (Lwów), dr Karolina Lanckorońska (Roma), dr Stanisław
Lorentz (Wilno), dr Ksawery Piwocki (Lublin), dr Konstanty
Ronczewski, prof. à l'Université de Riga (Riga).

Adresse de la Rédaction et de l'Administration — Varso-
vie, 55 rue Koszykowa.

Prix d'abonnement: en Pologne — un an 8 Zł., 6 mois 4 Zł.,
Étranger — un an 10 Zł., 6 mois 5 Zł.

BIULETYN NAUKOWY

WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ
I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

1/IX-1932

WARSZAWA

Nr. 1

W obecnych trudnych warunkach, gdy działalności publikacyjnej Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki groziło zupełne zahamowanie z powodu braku środków, powołany został do życia przez Kierownictwo Zakładu Biuletyn Naukowy, którego głównym zadaniem staje się utrzymanie ciągłości wydawniczej: częściowe przynajmniej ogłaszanie drukiem rezultatów badań naukowych, ustawicznie przez Zakład prowadzonych, przy równoczesnem uwzględnianiu ruchu naukowego na polu historji sztuki.

Program przewiduje:

- I. ogłaszanie ewidencji zbiorów i prac Zakładu,*
- II. krótkie artykuły o charakterze nowych przyczynków źródłowych, omówień recenzyjnych, rozpraw programowych i metodycznych, notatki bibliograficzne, uwzględniające polonica w możliwie najszerszym zakresie, bądź też publikacje ważkie ze względu na aktualną treść lub metodę badania, sprawozdania z ruchu naukowego w kraju oraz*
- III. komunikaty z zainteresowanych towarzystw naukowych, korzystających ze stałej gościny na łamach Biuletynu.*

Jest szczerą intencją Redakcji, by pomyślany w ten sposób organ Zakładu stał się pożytecznym informatorem o pracach przezeń prowadzonych, był płaszczyzną porozumienia jak największej ilości pracowników na obchodzącym nas terenie nauki i dobrze mógł sprostać wyczuwanej przez wszystkich potrzebie chwili.

KOMITET REDAKCYJNY

I

ZBIORY SEKCJI BUDOWNICTWA LUDOWEGO ZAKŁADU ARCHITEKT. POL. I HIST. SZTUKI P. W.

Zgromadzone w Zakładzie Architektury Polskiej i Historji Sztuki zbiory z zakresu inwentaryzacji budownictwa ludowego pochodzą z dwóch źródeł:

1. Prace ćwiczeniowe studentów Wydziału Architektury, wykonywane według jednolitego dla wszystkich programu. Pomiaru dokonywane są przez studentów samodzielnie po wysłuchaniu odpowiednich wykładów i otrzymaniu instrukcyj, opracowywane zaś pod kierunkiem asystenta.

2. Prace badawcze, podejmowane przez Zakład, prowadzone przez osoby wykwalifikowane z pośród starszych studentów lub ukończonych architektów, a mające na celu wyświetlanie specjalnych zagadnień w dziedzinie budownictwa ludowego.

W niniejszym zeszycie biuletynu podane są wyłącznie prace studenckie; prace Zakładowe omówione będą w dalszych numerach.

W obecnej chwili, po 10 latach istnienia Zakładu, zbiory ćwiczeniowe wyrażają się liczbą 336-ciu prac. Każda praca wykonana bądź pojedynczo, bądź też przez grupę dwóch, względnie kilku słuchaczy, zawiera określoną programem ilość materiału, dotyczącego zwykle jednej tylko wsi. Wieś taka wybierana bywa przez każdego słuchacza dowolnie na terenie całego kraju. Właściwe pojęcie o charakterze każdej pracy dać może przytoczony niżej program, będący przeróbką kwestjonariusza M. W. R. i O. P.; program ten dostosowany został (w przeróbce) do potrzeb architektonicznych.

W poszczególnych wypadkach, poza inwentaryzacją przedmiotów budownictwa ludowego, spotkać można pomiary drewnianych dworków, kościołów, synagog, zajazdów, etc. Materiały te traktować należy przeważnie jako notatki informacyjne, zważywszy, że przygotowanie studentów bywa niejednokrotnie niedostateczne do opracowywania poważniejszych tematów.

Po kilkoletniem doświadczeniu ustalili się pewien poziom prac, zarówno pod względem sposobu ujęcia tematu, jak i jego opracowania graficznego oraz ilości podanego materiału.

Normalny zakres pojedynczej pracy przedstawia się następująco:

1. Plan wsi — kopja lub pomiar własny — według kwestjonariusza.
2. Sytuacja zagród.
3. Pomiary 2-ch chałup typowych: najnowszej i najstarszej.
4. Pomiary 2-ch budynków gospodarczych.
5. Detale z zakresu konstrukcji, dekoracji i urządzeń ogniowych etc.

Jako format obowiązujący słuchaczy ustalony został zeszyt o wym. 34×47 cm. z grzbietem na dłuższym boku; rysunki wewnątrz naklejone są zwarto obustronnie.

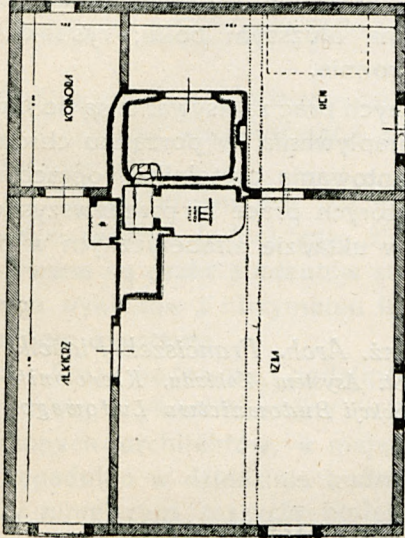
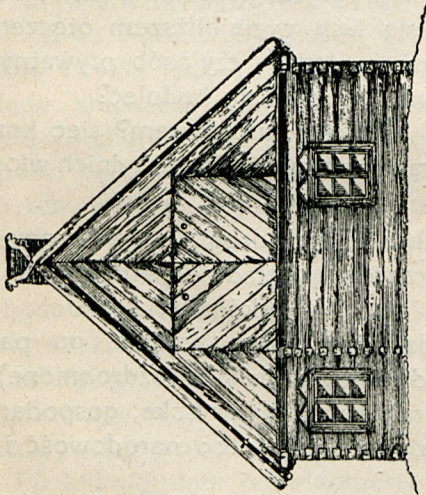
Poszczególne zeszyty składanych prac zapisywane są do inwentarza Zakładowego w miarę ich napływania w porządku chronologicznym. Celem łatwiejszego zorientowania czytelnika, opracowanego zagadnienia regionalne, do których prace te przedewszystkiem nadają się, publikujemy katalog w układzie alfabetycznym w obrębie województw.

Inż. Arch. Franciszek Piaścik
St. Asystent Zakładu, Kierownik
Sekcji Budownictwa Ludowego.

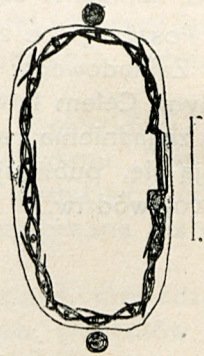
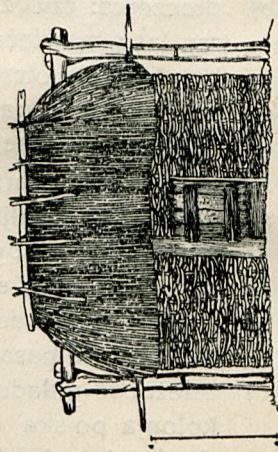
PROGRAM INWENTARYZACJI WSI

1. Wieś, jako organizm budowlany (warunki terenowe):
 - a) położenie: na równinie, na wzgórzu, w dolinie, na stokach;
 - b) otoczenie: czy znajdują się lasy w najbliższym otoczeniu? czy lasy te należą do państwa, gminy, czy osób prywatnych? czy ludność otrzymuje z nich drzewo na budulec?
 - c) czy wieś leży nad rzeką, jeziorem lub stawem? sieć komunikacyjna wewnętrzna, oraz w stosunku do sąsiednich wiosek.
2. Układ wsi i jej charakter:
 - a) układ prostolinijny, wzdłuż jednej drogi, skrzyżowany na przecięciu się dróg, rozrzucony bezładnie, skupiony z placem pośrodku, ulicówka, owalnica, okólnica;
 - b) zależność układu od podziału gruntów: kolonje, po parcelacji, po komasacji, układ niwowy (działki rozdrobnione);
 - c) zależność układu od charakteru wsi: dworska, gospodarska, kolonja polska czy obca, zaścianek etc.; narodowość i pochodzenie mieszkańców;
 - d) kierunek drogi głównej we wsi w stosunku do stron świata;
 - e) czy wieś zabudowana po jednej stronie drogi, czy po obu i w jaki sposób? (ustawienie budynków mieszkalnych w stosunku do gospodarczych);

Przykłady inwentaryzacji pomiarowej budownictwa ludowego.



Ryc. 1—2. Wieś Długie (pow. Ostrołęka). Elewacja i rzut chaty najstarszej.



Ryc. 3—4. Wieś Para (pow. Piński). Elewacja i rzut chlewu.

- f) ustawienie chałup w stosunku do drogi we wsi, oraz w stosunku do stron świata;
- g) czy wieś jest zadrzewiona? jakimi drzewami? w jaki sposób?

Wymagane rysunki: Plan wsi, lub jej fragmentu ciekawszego — pożądana kopia pomiaru urzędowego, lub też szkicowany pomiar własny z dokładnym oznaczeniem dróg we wsi i podziałem na zagrody, w skali 1 : 5,000 lub 1 : 10,000 (z uwzględnieniem wszystkich wyżej podanych warunków). Dokładna statystyka dachów pod względem typu na budynkach mieszkalnych i gospodarczych oddzielnie.

3. Układ zagród:

- a) przeciętna wielkość przestrzeni zajętej przez chałupę, budynki gospodarcze, podwórze i ogródek — w metr. kw.;
- b) układ luźny czy zwarty?
- c) czy budynki gospodarcze stoją oddzielnie, czy są połączone z chałupą i w jaki sposób?
- d) czy zagroda jest zadrzewiona, jakimi drzewami?
- e) czy istnieją ogródki przy chałupach, jakie kwiaty lub warzywa są w nich hodowane?
- f) czy zagroda jest ogrodzona w całości, czy tylko od drogi, z czego wykonano ogrodzenie?
- g) czy przy wjeździe do zagrody znajdują się wrota, proste czy ozdobne, w jakim położeniu do chałupy?
- h) studnia.

Wymagane rysunki: Plan sytuacyjny zagrody z uwzględnieniem głównej drogi we wsi, stron świata, zadrzewienia, ogrodzeń, studni, etc. w skali 1 : 200 lub 1 : 400.

4. Chałupa najstarsza we wsi:

- a) z jakiego czasu pochodzi? w jakim stanie znajduje się obecnie? (zamieszkana, przeznaczona na podrzędny użytek, opuszczona);
- b) czy istnieją jeszcze chałupy kurne? (bez komina);
- c) położenie chałupy względem stron świata (z której strony wejście?);
- d) położenie chałupy względem głównej drogi we wsi (bokiem, czy szczytem i dlaczego?) czy stoi przy samej drodze, czy w pewnym oddaleniu?
- e) czy chałupa posiada przybudówki?
- f) czy chałupa posiada podmurówkę? (z jakiego materiału?), czy też przycieś leży bezpośrednio na ziemi?
- g) z jakiego materiału wzniesiony jest zrąb? czy materiały budowlane są pochodzenia miejscowego, czy sprowadzane?

- h) czem pokryty dach i w jaki sposób?
- j) czy ściany zewnętrzne, zarówno jak wewnętrzne, zachowują naturalną barwę budulca, czy też są wyprawiane lub bielone, malowane wzorzyście? czy ściany zewnętrzne są gacone lub szalowane (w jaki sposób?);
- k) z czego wykonana jest podłoga? (z gliny, cegły, desek);
- l) jak wygląda pułap? (bielony, malowany, wyprawiany);
- m) wielkość i kształt okien, pojedyncze czy podwójne (letnie i zimowe), czy spotykają się okna bliźniacze? jak osadzone są w ścianie (w płaszczyźnie zewnętrznej, czy wewnętrznej), czy używane są okiennice?
- n) wielkość i kształt drzwi (prostokątne, łukowe) czy spotykają się drzwi ozdobne, z okuciem; zamki i zasuwki;
- o) czy ściany wewnętrzne zdobione są, w jaki sposób? czy hodowane są kwiaty doniczkowe?

Wymagane rysunki: plan chałupy, 2 elewacje, 2 przekroje w skali 1:50. Detale z zakresu konstrukcji, dekoracji, urządzeń ogniowych etc. np.:

1. drzwi: przekrój poziomy, przekrój pionowy, widok.
2. okno: przekrój poziomy, przekrój pionowy, widok.
3. urządzenia ogniowe: przekrój ponad płytą kuchenną, lub przez komorę ogniową, widoki, aksonometria.
4. związanie przyciesi w narożniku.
5. związanie narożne oczepów.
6. oparcie krokwi na zrębie.
7. przykład związania ścian (węgiel).
8. szczegóół pokrycia dachu.
9. sprzęty mieszkaniowe.

Przy detalach konstrukcyjnych wymagane widoki oraz aksonometria oddzielnych części.

Opisać wszystkie elementy konstrukcyjne chałupy, posługując się wyłącznie miejscowym słownictwem budowlanem.

5. Chałupa typu najczęstszego.

Opisać według wzoru dla chałupy najstarszej.

Rysunki, jak wyżej.

6. Chałupa najnowsza.

Opisać według wzoru dla chałupy najstarszej, stwierdzić ponadto:

- a) czy chałupy nowe budowane są jako wierne powtórzenie typu dawniejszego, czy też wzorowane są na budynkach miejskich?
- b) czy w nowych chałupach stwierdzić można istotny postęp i udoskonalenie, a jeśli tak, to pod jakim względem?

Rysunki jak wyżej.

7. Budynki gospodarcze.
 - a) czy stajnia i obora stanowią ze stodołą jedną całość, czy jest tylko do niej dobudowana, czy też umieszczona w osobnym budynku?
 - b) czym pokryty dach?
 - c) czy przy budynkach gospodarczych znajduje się podcień i jak został wykonany?
 - d) jak wykonana została konstrukcja okapu?
 - e) jakie motywy zdobnicze spotykane są na budynkach gospodarczych?
 - f) jakie nowe materiały i sposoby wykonania zastosowane zostały w budynkach nowowzniesionych?
Rysunki jak wyżej.
8. Dwór, zajazd, karczma, plebanja, szkoła, urząd gminny, dom ludowy i t. p.
9. Kościół.
10. Kapliczki i krzyże przydrożne.
11. Cmentarz.

Uwagi. Na pytania nie objęte programem inwentaryzacji, wykonywanej przez słuchacza, a wchodzące w treść niniejszego kwestionariusza, używać należy zwięzłych odpowiedzi pisemnych (jednym zdaniem) bez powtarzania pytań.

Używać jaknajwięcej odpowiedzi rysunkowych; pożądane są zdjęcia fotograficzne.

Uwzględniać należy i kłaść specjalny nacisk na miejscowe słownictwo budowlane, używane obecnie lub wychodzące z użycia (używane już tylko przez ludzi starszych).

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI OBJĘTYCH INWENTARYZACJĄ BUDOWNICTWA LUDOWEGO

I. Woj. WARSZAWSKIE

Miejscowość	Powiat	Nr. inw.	Miejscowość	Powiat	Nr. inw.
Arynów	Mińsk Mazow.	191	Dąbrowa	Warszawa	126
Babice	Warszawa	289	Dąbrowa Stara	Sochaczew	226
Białowieża	Pułtusk	50	Dąbrówka	Gostynin	233
Białuty	Błonie	188	Dzierzgow	Łowicz	109
Bielawa	Warszawa	2	Fabjanki	Lipno	242
Bogucin	Ciechanów	39	Gościeńczyce	Grójec	42
Brwilno	Gostynin	3	Górki	Warszawa	55
Budy Zaklasztorne	Skierniewice	147	Gruszkowola	Grójec	73
Chąšno	Łowicz	225	Grzebowilk	Mińsk Mazow.	257
Ciechocinek Nowy	Warszawa	281	Imielin	Warszawa	22
Cieksyn	Płońsk	11	Jackowice	Łowicz	53
Czatolln	Łowicz	111	Jeruzal	Mińsk Mazow.	45

Józefów	Warszawa	5	Pęsin	Warszawa	327,330
Jurzyn	Płońsk	41	Puszcza Marjańska	Skierniewice	67
Kampinos	Sochaczew	192	Raciążek	Nieszawa	9
Karsznice	Łowicz	113	Radziejowice	Blonie	51
Kędzierak	Mińsk Mazow.	65,292	Rawa Stara	Skierniewice	197
Klukowo	Pułtusk	38	Rembelszczyszna	Warszawa	311,328
Konary	Grójec	88	Retki	Łowicz	114
Krukowo	Przasnysz	95	Sadykierz	Pułtusk	155
Lipka	Radzymin	81	Sielce	Gostynin	305
Lubochnia	Rawa Mazow.	139	Słomczyn	Warszawa	141
Luboszewy	Rawa Mazow.	6	Służew	Warszawa	29
Łajsk	Warszawa	184	Stara Wieś	Rawa Mazow.	336
Łopacín	Ciechanów	150	Stare Budy	Gostynin	172
Majki-Tykiewki	Maków	163	Strugienice	Łowicz	117
Maków	Skierniewice	32,181	Stryjki	Radzymin	7
Miedzechów	Grójec	231	Sudragi	Rypin	52
Milanówek	Blonie	272	Tarchomin	Warszawa	20,60
Milęcin	Włocławek	299	Uchań Dolny	Łowicz	115
Młociny	Warszawa	313	Węgiersk	Lipno	247
Mokra Wieś	Radzymin	137	Wiejsce	Łowicz	232
Myszyniec	Radzymin	234	Wieliszew	Warszawa	58
Nieporęt	Warszawa	303	Więclawice	Płock	93,127
Orly-Cesin	Sochaczew	294	Zaborze	Pułtusk	104
Otocznia Nowa	Mława	68	Zabostów Mały	Łowicz	108
Otwock Mały	Warszawa	205	Zalesie	Blonie	258
Płyćwia	Skierniewice	110	Zastów	Warszawa	74
Podlesie	Skierniewice	84	Zawidz Kościelny	Sierpc	178
Pomaski Wielkie	Maków	288	Zbójno	Rypin	138
Popławy	Pułtusk	199	Zielkowice	Łowicz	316
Popów	Łowicz	107	Złaków Kościelny	Łowicz	112
Poręby	Mińsk Mazow.	72	Zebry-Perosy	Maków	142

II. Woj. ŁÓDZKIE

Biała	Brzeziny	56	Parzęczew	Łęczycza	224
Chrzanowice	Kalisz	159	Piła Ruszczyńska	Piotrków	175
Dłutów	Łask	105	Porczyny	Sieradz	146
Dłutówek	Łask	318	Sędziejowice	Łask	335
Gidle	Radomsko	15	Straszków	Koło	198
Gozdów	Koło	92	Szczawin	Brzeziny	76
Grabica	Piotrków	140	Świątniki	Łask	21
Jeżów	Brzeziny	158	Twardosławice	Piotrków	133
Kałów	Łęczycza	154	Władysławów	Piotrków	123
Kaszewice	Piotrków	182	Wojślawice	Sieradz	96
Kębliny	Brzeziny	56	Zawada	Brzeziny	251
Kliczków Wielki	Sieradz	302	Zawodzie	Kalisz	35
Łąd	Słupca	24	Zydlów	Kalisz	66
Marjanów Rogowski	Brzeziny	171			

III. Woj. KIELECKIE

Baltów	Ilża	196	Brzeście	Kozienice	101
Blizin	Końskie	86	Brzezinki	Kielce	164

Bzin	Końskie	148	Mąchoćce Zagórne	Kielce	265
Chałupki	Kielce	201	Miedzierza	Końskie	166
Chotelek	Stopnica	262	Milejowice	Radom	286
Chrzastów	Włoszczowa	62	Moskarzew	Włoszczowa	14
Chybyce	Ilża	161	Niegowonice	Będzin	49
Cynków	Będzin	151	Ponik	Stopnica	227
Czarna	Końskie	106	Prądnik Korzkiewski	Olkusz	246
Czarnów Klasztorny	Kielce	8,102	Przezyce	Będzin	129
Czeladź	Będzin	185	Racławice	Olkusz	132
Dalewice	Miechów	46	Rejów	Końskie	168
Dłużec	Olkusz	143	Sielce	Jędrzejów	153
Dobra	Olkusz	327	Smardzewice	Olkusz	89
Dziadów	Końskie	28	Smardzewice	Opoczno	331
Dzwonowice	Olkusz	187	Solek	Opoczno	47
Góra Puławska	Kozienice	116	Stawowice	Opoczno	314
Jakubówka	Włoszczowa	91	Szydłów	Stopnica	54
Jakuszewice	Pińczów	195	Topolice	Opoczno	314
Kobylany	Opatów	326	Wawrzeńczyce	Ilża	94
Kozubów	Pińczów	312	Wąchock	Ilża	157
Kromolów	Będzin	4	Wola Klasztorna	Kozienice	167
Łobodno	Częstochowa	287	Wola Załęzna	Opoczno	47
Łojki	Częstochowa	18	Zrębice	Częstochowa	218

IV. Woj. LUBELSKIE

Bochoćnica	Puławy	211	Łaszczówka	Tomaszów	291
Borodyca (Bohorodyca)	Hrubieszów	80	Łęgi	Konstantynów	63
Brzozowskie	Puławy	296	Matczyn	Lublin	238
Celejów	Garwolin	300	Mierzvice Stare	Konstantynów	317
Czarnołozy	Chełm	128	Oleksin	Węgrów	324
Czernięcin	Krasnystaw	83	Orchowiec	Krasnystaw	256
Dobryń Duży	Biała Podl.	43	Parchatka	Puławy	210
Hyża	Zamość	25,75	Podzamcze	Krasnystaw	34
Iganie	Siedlce	23	Pożóg	Puławy	269
Jakubowice Murowane	Lublin	259	Rogoźnica	Radzyń	44
Jaroszewice	Lublin	228	Stara Wieś	Węgrów	174
Jeleniec	Łuków	118	Stróża	Janów	315
Karcze	Siedlce	12	Szara Wola	Tomaszów	306
Kawęczyn	Zamość	240	Tatary	Lublin	259
Klimczyce	Konstantynów	71	Werbkowiec	Hrubieszów	194
Kulik	Chełm	145	Włostowice	Puławy	27
Kupietyn	Sokołów	236	Wojciechów	Puławy	134
Krynka	Łuków	131	Wola Sławińska	Lublin	97
Krzczonów	Lublin	219	Wola Zadybska	Garwolin	165
Lipki	Sokołów	215	Wróblina Nowa	Łuków	213
Łańcuchów	Lublin	30	Zielone	Tomaszów	13

V. Woj. BIAŁOSTOCKIE

Biała Woda	Suwałki	252	Długie	Ostrołęka	249
Boguty	Ostrów	57	Gieralty	Wysokie Mazow.	87
Brzozowy Kąt	Ostrołęka	250	Kalinówka Kościelna	Białystok	79

Kamienowo	Ostrołęka	220	Nowa Wieś	Ostrów	297
Kozarze	Wysok. Mazow.	223	Odelsk	Sokółka	186
Kraska	Łomża	307	Piotrowo-Krzywokoły	Bielsk	334
Kraśnik Wielki	Białowieża	212	Połówki	Grodno	200
Kruhle	Sokółka	90	Rudka	Bielsk	37
Kupiski Stare	Łomża	206	Smogorówka	Białystok	308
Laskowiec	Ostrołęka	179	Szafranki	Białystok	266
Leman	Kolno	160	Udziejek	Suwałki	276
Łazarze	Szczuczyn	255	Winna-Wypychy	Bielsk	282
Myszyniec Stary	Ostrołęka	170	Wolkowe	Ostrołęka	70,183
Nakły	Ostrołęka	271	Zuzanny	Kolno	78

VI. Woj. WILEŃSKIE

Dubowe	Duniłowicze	263	Ponieżyszki	Święciany	325
Falki	Wilejka	125	Szepecie	Wilno	40
Karłowyszczyna	Oszmiana	230	Turniszki	Wilno	295
Koziki	Duniłowicze	64	Wołkowszczyzna	Dziszna	332
Niekasieck	Duniłowicze	207	Zarubczyki	Dziszna	254
Połusze	Święciany	321	Zimodry	Wilejka	261

VII. Woj. NOWOGRÓDZKIE

Ananicze	Stonim	284	Mickiewicze	Stonim	1
Bożki	Baranowicze	17	Połonki	Stonim	136
Dołha	Lida	19	Saska Lipka	Nieśwież	264
Kozin	Stonim	26	Wojkały	Lida	16
Krzywoszyn	Baranowicze	77	Zubki	Nieśwież	209

VIII. Woj. POLESKIE

Bereza	Kobryń	277	Lepiosy Małe	Kobryń	235
Chłaby	Pińsk	190	Lubaszewo	Łuniniec	208
Jakowicze	Prużana	204	Łopacin	Pińsk	190
Kołby	Pińsk	190	Para	Pińsk	222
Komarówka	Brześć n/B	189	Rudka	Kobryń	59
Lachy	Prużana	285	Rokitnica	Kobryń	99

IX. Woj. WOŁYŃSKIE

Boruchów	Łuck	119	Podłużne	Równe	130
Międzyrzecz	Ostróg	169	Ujście	Równe	333
Niskienicze	Włodzimierz	320	Werbka	Kowel	237

X. Woj. POZNAŃSKIE

Pólko	Kępno	144
-------	-------	-----

XI. Woj. POMORSKIE

Hel	Puck	278	Skrzeszewo	Kartuzy	162
Karwia	Puck	31,290	Strzelno	Puck	244
Skorzewo	Kartuzy	61	Swarzewo	Puck	243
Smiechowo	Wejherowo	267	Wielka Wieś	Puck	280
Smolno	Puck	243			

XII. Woj. ŚLĄSKIE

Hermanice	Cieszyn	82	Wisła	Cieszyn	311
-----------	---------	----	-------	---------	-----

XIII. Woj. KRAKOWSKIE

Bańska	Nowy Targ	177,216	Milik	Nowy Sącz	293
Barania	Żywiec	310	Milówka	Żywiec	217
Biała Woda	Nowy Targ	100	Nowe Bystre	Nowy Targ	48
Bukowina	Nowy Targ	149,260	Olcza	Nowy Targ	241
Bukowina-Podszkle	Spisz-Orawa	274	Orawka	Spisz-Orawa	120
Czarna Woda	Nowy Targ	100	Paczołtowice	Chrzanów	239
Czorsztyń	Nowy Targ	301	Piwniczna	Nowy Sącz	330
Długopole	Nowy Targ	319	Powroźnik	Nowy Sącz	245
Dursztyn	Spisz-Orawa	279	Ryczów	Oświęcim	309
Frydman	Spisz-Orawa	122	Stróża	Myślenice	268
Gdów	Wieliczka	36	Suche	Nowy Targ	121,248
Jabłonka	Spisz-Orawa	120	Szaflary	Nowy Targ	176,216
Jaworki	Nowy Targ	100,214	Szlachtowa	Nowy Targ	100,214
Jurgów	Spisz-Orawa	69	Ujsoły	Żywiec	135
Lanckorona	Wadowice	283	Ząb	Nowy Targ	124
Libusza	Gorlice	33	Złockie	Nowy Sącz	221
Ludzimierz	Nowy Targ	173			

XIV. Woj. LWOWSKIE

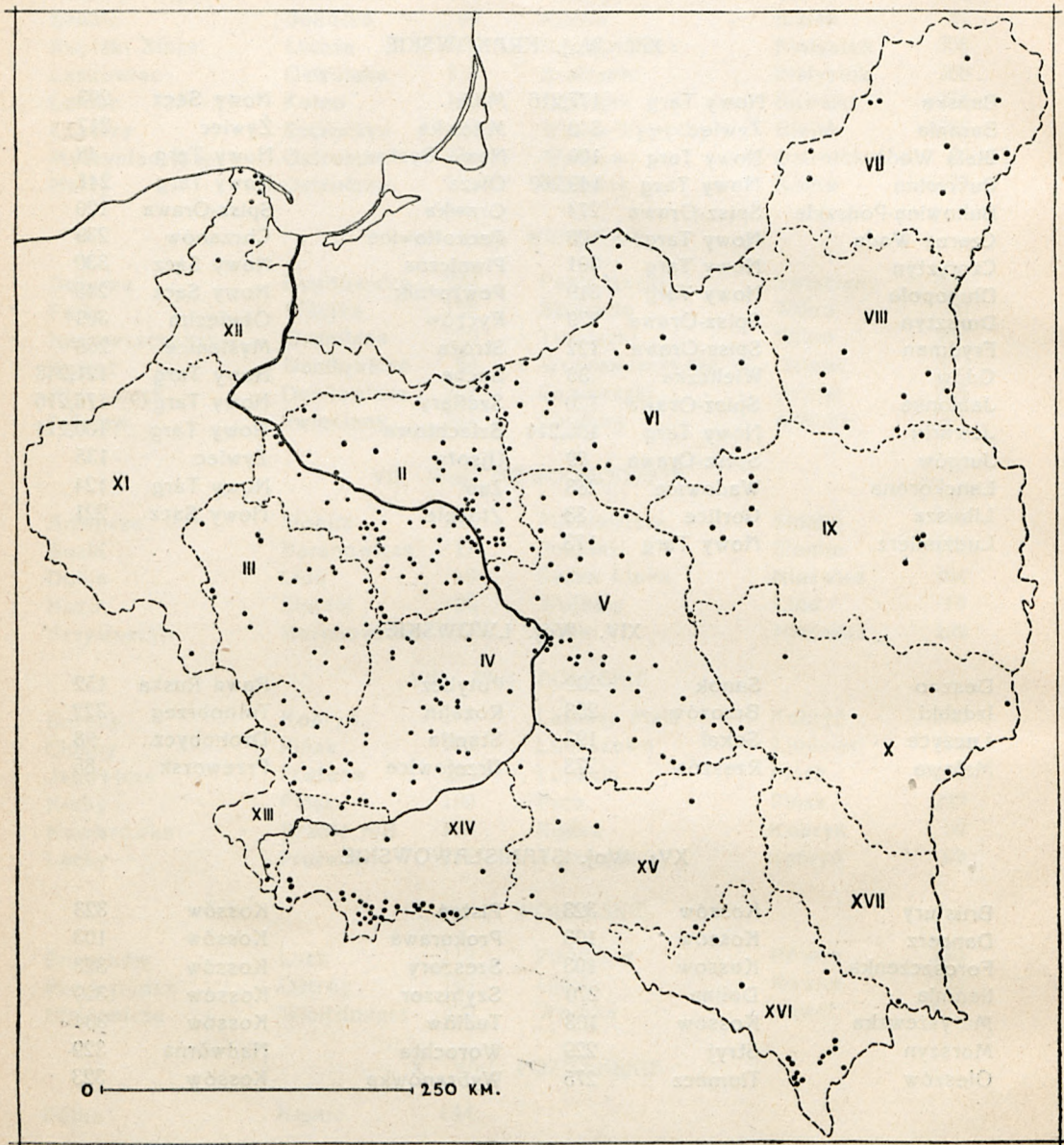
Deszno	Sanok	202	Potylicz	Rawa Ruska	152
Izdebki	Brzozów	253	Rozalin	Tarnobrzeg	322
Łuczycze	Sokal	193	Staniła	Drohobycz	98
Maława	Rzeszów	273	Urzejowice	Przeworsk	85

XV. Woj. STANISŁAWOWSKIE

Brustury	Kossów	323	Pistyń	Kossów	323
Dancerz	Kossów	103	Prokurawa	Kossów	103
Foroszczenka	Kossów	103	Szeszory	Kossów	323
Iłemnia	Dolina	270	Szymoszor	Kossów	329
Maryszewska	Kossów	103	Tudiów	Kossów	304
Morszyn	Stryj	229	Worochta	Nadwórna	329
Oleszów	Tłumacz	275	Wybranówka	Kossów	323

XVI. Woj. TARNOPOLSKIE

Zaleszczyki Stare	Zaleszczyki	180	
-------------------	-------------	-----	--



Ryc. 5. Mapa miejscowości, objętych inwentaryzacją budownictwa wiejskiego.

II

JAN ZACHWATOWICZ (Z. A. P.) ZAGADNIENIE KOPJI BARWNEJ W STUDJACH NAD MALARSTWEM MONUMENTALNEM

Cele i zadania kopji barwnej. W pracach naukowo-badawczych nad malarstwem monumentalnym niepoślednią rolę odgrywa posiadanie dokładnych barwnych kopji badanych obiektów¹⁾. Warunki autopsji nie zawsze pozwalają na wyczerpujące studia na miejscu, zaś dla zdjęć fotograficznych, które mogłyby odtworzyć istotne ustosunkowanie elementów kompozycji, wymagane są specjalne warunki położenia obiektywu w stosunku do płaszczyzny malowidła, w wielu wypadkach nieosiągalne. Malowidła, umieszczone na powierzchniach krzywych lub na kilku powierzchniach jednocześnie, nie mogą być sfotografowane bez deformacji całości lub części obrazu. Często malowidła mieszczą się w tak wąskich przestrzeniach, że najbardziej szerokokątny obiektyw może objąć zaledwie fragment. O ile zajdzie potrzeba zdjęć do reprodukcji barwnej, trudności omawiane potęgują się w znacznym stopniu. Zresztą o ile zdjęcia fotograficzne w pewnych warunkach wyczerpująco ilustrują zagadnienia formalno-ikonograficzne, a przy odpowiedniej skali i czytelność szczegółów, jak również i cechy stylistyczne i nawet fakturowe oryginału, o tyle jedyną pomocą w analizie kolorytu może być tylko kopja barwna.

Znaczenie jej wzrasta jeszcze bardziej przy pracach porównawczych, przy zestawieniach malowideł, szczególnie o ile zestawiane obiekty pochodzą z rozmaitych miejscowości. W tym wypadku posiadania barwnych kopji nie może zastąpić nawet autopsja, gdyż najbardziej wrażliwe oko i pamięć wzrokowa badacza nie zdołają utrwalić kolorytu malowideł tak, aby móc z całą pewnością wysnuwać wnioski porównawcze o obiektach, oddzielonych znaczną przestrzenią, a zatem i czasem — nie mówiąc już o odmiennych warunkach naświetlenia. Pozatem kopja barwna może mieć szerokie zastosowanie w pracy naukowo-pedagogicznej, okazuje się bardzo pożyteczną, a czasami niezastąpioną przy wykonaniu barwnych reprodukcji w publikacjach; wreszcie podkreślić należy znaczenie kopji jako dokumentu pozostającego w razie uszkodzenia lub zniszczenia samego malowidła²⁾.

Te różnorodne zadania kopji barwnej spełnione być mogą w ramach pewnych zasadniczych wymagań i warunków. Koniecznym

przeto będzie ustalenie tych wymagań, wskazanie sposobu wykonania kopji, oraz określenie warunków w jakich może powstać kopia odpowiadająca pojęciu materiału naukowego, mająca przedstawić badaczowi w całej pełni cechy formalno-ikonograficzne, stylistyczne i kolorystyczne danego obiektu z uwzględnieniem możliwie najpełniejszą właściwości techniki i faktury.

Nastawienie. Wstępny, a bardzo ważnym warunkiem w drodze do stworzenia kopji naukowej, jest należyte ustosunkowanie się kopjującego do obiektu. Jest to kwestja psychicznego nastawienia, w którym wyzbywamy się krytycyzmu w stosunku do ewentualnych „nieudolności“ i podchodzimy do obiektu w pasywnej gotowości przyjęcia i, o ile to będzie możliwym, zrozumienia innych niż nasze kategoryj estetycznego i plastycznego myślenia i widzenia — podchodzimy z jedyną chęcią wniknięcia jak najgłębszego w intencje malarskie i ekspresyjne twórcy, a jednocześnie wysłedzenia osobliwości techniki i tych wszystkich elementów, które stanowią cechy stylistyczne danego malowidła.

Pominięcie lub zaniedbanie tego warunku sprowadza kopję do nowej interpretacji tematu malowidła. Jako przykład takiego niezrozumienia oryginału można przytoczyć kopję obrazu fundacyjnego z kaplicy św. Trójcy w Lublinie³⁾, gdzie poza tematem — nie pozostało z oryginału nic. Autor kopji przystąpił do pracy z zasobem wiadomości akademickich o rysunku, barwie i modelunku i opracował temat na podstawie tych wiadomości, nie licząc się zupełnie z cechami stylistycznymi oryginału (ryc. 1—2). Wniknięcie w ducha malowidła nie jest może łatwym, lecz jest warunkiem nieodzownym, wnikliwego zaś pracownika wynagradza wzbogacaniem jego świadomości artystycznej.

Z tem więc właściwym nastawieniem, kierując się w każdym momencie pracy nie chęcią stworzenia nowego dzieła sztuki, lecz jak najpełniejszego zidentyfikowania kopji z oryginałem, przejdziemy do etapów wykonania tej **naukowej** kopji.

Wybór materiałów. W wyborze materiałów będziemy mieli na względzie z jednej strony trwałość kopji, z drugiej celowość w wyborze techniki, która ma odpowiadać lub naśladować technikę oryginału. Powierzchnią, na którą naniesiemy kopję, może być mocny papier, rolowy lub czerpany, tektura, płótno, lub deska — odpowiednio gruntowane. Fakturę tych powierzchni uzależnimy od powierzchni ściany, zresztą, o ile chodzi o malowidła ściennie, zwykle bardzo gładkiej, szklistej. Gruntowanie jednak ułatwić może uzyskanie charakterystycznego dla malowideł ściennych odcienia białawego subtelnie zgaszonych (połączeniem z wapnem) zasadniczych barwników. Co do wyboru techniki (akwarela, tempera, gwasz i t. p.), to właści-

wą technikę podyktować winno samo malowidło. Soczyste „zacieki“ akwarelowe o mieniących się barwach nie będą właściwe przy kopjowaniu malowidła na tynku, gdyż użyte nawet w miejscach neutralnych, podważają zaufanie do starannie opracowanych części kopji. Przykładów takich kopij, będących właściwie akwarelowym szkicem, mamy bardzo dużo ⁴⁾.

Rysunek (kontur). Po wybraniu i skompletowaniu materiałów, przystępujemy do rysunku konturowego, t. j. do zasadniczego rozmieszczenia mas kompozycji na płaszczyźnie kopji. I tu znowu występuje warunek nieodzowny — rysunek kopji winien być ściśle pomiarowy. Rysunek „na oko“ przy najlepszych kwalifikacjach rysującego jest nie do przyjęcia. Ustalenie właściwych proporcji mas i należyte umieszczenie elementów kompozycji zagwarantowane winno być miarką i jak zobaczymy niżej, nie jest to bynajmniej przesadną dokładnością.

W większości wypadków pole malowidła jest dość znaczne i kopjujący, jak to wykażę niżej, winien znajdować się w bezpośredniej bliskości malowidła, przyczem widzieć je będzie w skrócie. O ile malowidło umieszczone jest wysoko i oglądamy je z rusztowania, odejście może być utrudnione, rzeczą więc jest oczywistą, że prawidłowego rozmieszczenia mas można dokonać tylko drogą pomiaru. Częste też są wypadki, że malowidło znajduje się na powierzchni krzywej lub na kilku powierzchniach, znajdujących się pod kątem do siebie; stajemy wtedy przed koniecznością rozwinięcia tych powierzchni na płaszczyznę rysunku, czego należy dokonać oczywiście drogą czysto wykreślną ⁵⁾.

Co do metody pomiaru — to w wypadku prostokątnego układu obramienia najlepiej przyjąć system rzędnych; przy nieregularnym zarysie pola malowidła koniecznym będzie zastosowanie systemu trójkątów, polegający na określeniu położenia punktu na podstawie dwóch ustalonych. Punktami wytyczanymi będą, w obu wypadkach, załamania lub przecięcia się linii rysunkowych, ważne w układzie kompozycji. Punkty te przyczynią się do dokładnego wrysowania detali i dadzą możliwość sprawdzenia wątpliwych proporcji przy ostatecznym opracowaniu.

Na brak rozmieszczenia zasadniczych mas i wynikające stąd niepowiązanie się detali, można wskazać np. w kopji malowidła z kości. Brygitek w Lublinie, przedstawiającego orszak rycerzy ⁶⁾ (ryc. 3 i 4). Rozstawienie hełmów, proporcje głów ludzkich i końskich nie odpowiadają oryginałowi. Kopjujący artysta malarz posiadał jednak przytem „dobre oko“, bo kopja innego fragmentu malowidła w tym samym kościele wykazuje, pomijając sprawy modelunku, prawidłowe proporcje rysunkowe ⁷⁾.

Skala. W wyborze skali, t. j. wymiarowego stosunku kopji do oryginału, decydować będzie wymiar kreski (pociągnięcie pędzla) w opracowaniu detali malowidła. Należy wybrać taką skalę, aby móc powtórzyć każdą kreskę oryginału, zwracając przytem uwagę na twarze, opracowane zwykle najdelikatniejszymi pociągnięciami pędzla. Otrzymamy w ten sposób skalę 1:1 dla niewielkich i drobno opracowanych malowideł, 1:2, 1:3, 1:4 jako średni typ kopji, wreszcie 1:5 dla malowideł wielkich i szeroko traktowanych⁸⁾.

Barwa i koloryt. Następnym etapem pracy będzie najważniejsza i najdurdniejsza część — opracowanie barwne. Postulatem i najwyższą troską kopjującego będzie z jednej strony zupełna ścisłość kolorystyczna, z drugiej — dokładne oddanie metody (manjery) wykonania malowidła i zachowania w ten sposób jego cech stylistycznych.

Pod ścisłością kolorystyczną będziemy przytem rozumieli nie tylko identyczność lub podobieństwo kolorytu ogólnego, lecz i identyczność poszczególnych barw.

Koloryt ogólny malowidła będzie wypadkową szeregu czynników działających na płaszczyźnie malowidła i uświadomienie sobie istnienia tych czynników i ich wzajemnego stosunku przyczyni się z jednej strony do łatwiejszego osiągnięcia podobieństwa kolorytu, z drugiej — do znalezienia właściwej metody pracy. Koloryt ogólny malowidła będzie zależał od barw, ich natężenia i rozmieszczenia, techniki wykonania (tonacje laserunkowe) od stanu tak poszczególnych powierzchni barw jak i stanu ogólnego całej powierzchni malowidła (uszkodzenia, resztki pobiałe, patyna). W opracowaniu należy uwzględnić te elementy i właściwości kolorytu, to znaczy podejść do ostatecznego kolorystycznego podobieństwa drogą analityczną. Stapianie elementów kolorytu, t. j. barw, tonacji laserunkowych i patyny w jednym tonie może dać podobieństwo kolorystyczne, lecz stwarza niebezpieczeństwo szkicowości kopji i możliwość niewłaściwego zastosowania barw. Możliwość ta powstaje dlatego, że bardzo podobną tonację kolorystyczną można uzyskać zestawieniem zupełnie odmiennych barw (na skutek wzajemnego oddziaływania zestawionych barw).

Drogą analityczną, przez ustalenie barw elementarnych, wprowadzenie barw laserunkowych, lub graficznie modelunkowych, oddzielne patynowanie i przeprowadzenie przytem o ile możliwości tego samego procesu, jaki był stosowany przy wykonaniu samego malowidła, nie tylko osiągniemy identyczność kolorytu, lecz stworzymy możliwość badania kopji jak oryginału pod względem stylistycznym.

Wynika jednak z uwag powyższych jeden zasadniczy warunek dotyczący już samej organizacji pracy. O ile mają być oddane ściśle nawet barwy podkładowe, o ile ma być powtórzony proces ma-



Kopja barwna J. Smolińskiego



Fotografja z oryginału

Ryc. 1—2. Obraz fundacyjny w kaplicy Św. Trójcy w Lublinie



Kopja barwna J. Smolińskiego



Fotografja z oryginału

Ryc. 3—4. Fragment malowidła ściennego z kościoła Brygitek w Lublinie

lowania z dokładnością do kreski — niezbędna jest bezpośrednia bliskość malowidła przy kopjowaniu. Warunek ten wiąże się ściśle z pomiarowością rysunku, jak na to wskazałem poprzednio.

Patyna. Ze sprawą kolorytu wiąże się ściśle kwestja stanu powierzchni malowidła, przyczem rozróżnimy stan powierzchni poszczególnych barw, uszkodzenia i patynę ogólną.

Badając powierzchnię malowidła zauważymy, że niektóre barwy (szczególnie przy malowidłach na podkładzie elastycznym — „opsis“) są pokryte subtelną siatką drobnych, jasnych lub ciemnych pęknięć i ta siatka w znacznym stopniu wpływa na natężenie barwy, rozjaśniając ją lub przyciemniając. Siatkę taką, jako istotną dla kolorytu, musimy wprowadzić w kopji. Malowidło wydobyte z pod tynku lub pobiały posiada, pomimo oczyszczenia, matowo białawe plamy, nierówne w natężeniu, na powierzchni malowidła. Komplikuje to bardzo sprawę kolorytu i praktycznie rzecz biorąc lepiej będzie nie zmieniać natężeń barw zmienionych temi plamami, lecz wprowadzić analogiczne opracowanie powierzchni kopji wpruszeniem lub wcieraniem odpowiedniego rozjaśniającego barwnika. To samo można powiedzieć o ciemnych plamach wilgoci lub pasach wchłoniętego w nierównościach kurzu.

Co się tyczy uszkodzeń, to przyjąć należy zasadę, że wprowadzamy w kopji wszystkie te uszkodzenia, których pominięcie wymagałoby uzupełnień lub zmieniłoby koloryt. Więc przedewszystkiem wprowadzamy partje odbitego tynku, dążąc do realistycznego potraktowania krawędzi odbitych lub uszkodzonych miejsc, aby ułatwić badaczowi odróżnienie istotnego znaczenia tych plam lub plamek. Mniejsze uszkodzenia, jak: pęknięcia, zadrażnienia lub wydrapane napisy, tak bardzo rozpowszechnione na naszych nielicznych pamiątkach malarstwa monumentalnego, należy wprowadzać o tyle, o ile ilość tych uszkodzeń wpływa decydująco na koloryt pewnej partji lub całości malowidła, względnie nieczytelnym przez nie stał się pewien fragment.

Trzymamy się oczywiście zasady, że nic nie uzupełniamy, ograniczając naszą inwencję tylko do dokładnego zbadania i jak najtrafniejszego oddania, lecz nie odtworzenia, malowidła.

Tak w ogólnych zarysach, przedstawia się droga do wykonania kopji, którą nazwałem „naukową“. Stwierdzić muszę, że zasady omówione, tak zdawałoby się oczywiste, nie zostały jednak uświadomione przez większość pracowników na tym polu. Jeżeli przejrzymy nasz dorobek w tej dziedzinie, wobec braku systematycznych zbiorów dostępny jedynie w reprodukcjach rozrzuconych w publikacjach z zakresu historii sztuki, i zastosujemy ustalone wyżej kryterja — będziemy musieli stwierdzić, że do kategorii, o charakterze mater-

jału naukowego można zaliczyć zaledwie nieznaczny odsetek; większość tych kopij spełnia rolę ogólnikowych informacji. Wyrzucić jednak należy całkowite uznanie dla wartości uczuciowej tych prac, wykonanych przez zasłużonych badaczy lub przygodnych miłośników, poruszonych miłością do dzieł sztuki i troską o niepewny ich los.

PRZYPISY:

- 1) Miarą znaczenia kopij może być wypowiedziane przez Maksę Dvořaka zdanie, że należyte oświetlenie i naukowe zbadanie malowideł ściennych w katakumbach rzymskich, zostało umożliwione jedynie od czasu opracowania przez Wilperta systematycznego zbioru kopij tych malowideł (*Maks Dvořak: Kunstgeschichte als Geistgeschichte*).
- 2) Znaczenie kopij omawia p. L. Durnowo w artykule: „Sobranje kopij pamiatnikow drewno-ruskoj monumentalnoj žiwopisi Gosud. Instituta Istorji Iskusstw“. Wremennik Otdela Izobrazitelnych Iskusstw. Leningrad 1927.
Instytut Historji Sztuki w Leningradzie zorganizował systematyczną inwentaryzację malarską zabytków malarstwa monumentalnego i posiada zbiory kopij, opracowanych na podstawie ściśle ustalonych zasad kopjowania.
- 3) Kopja barwna, wykonana przez ś. p. art. mal. J. Smolińskiego, reprodukowana u *Wł. Podlasy*: *Historja Malarstwa Polskiego*, str. 88 — 89. Fotogr. oryginału w pracy *M. Walickiego*: *Malowidła ścienne kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie*. Studja do dziejów sztuki w Polsce t. III, str. 29.
- 4) Kopje Smolińskiego reprodukowane w pracach *F. Koper* i *W. Podlasy*: *Fragm. polichromij w koś. Św. Jana w Gnieźnie*. (Prace kom. Hist. Sztuki, t. III, tabl. III), szczególnie polichromji w Czchowie (*F. Kopera*: *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. I, tabl. 8).
- 5) Możliwym jest też zastosowanie powiększeń fotograficznych jako podkładu rysunkowego (stosowane przez *Wilperta*). W tym jednak wypadku powierzchnia malowidła winna być jednopłaszczyznowa i zdjęcie wykonane w warunkach usuwających możliwość skrótów i skażeń.
- 6) Reprodukacja u *F. Koper*: *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. I, tabl. 10. Fotografja z oryginału tamże, fig. 101.
- 7) O. c., tabl. 11 — kopja, fig. 100 — fotografja oryginału.
- 8) W pracach sekcji malarzkiej Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Pol. Warsz. przyjęta została, jako najodpowiedniejsza — skala 1:3, dająca w dotychczasowych kopjach wyniki pod względem osiągalnej ścisłości zupełnie zadawalniające.

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) DWA ZABYTKI PÓŻNOROMAŃSKIEJ RZEŻBY DREWNIANEJ W POLSCE.

LITERATURA:

H. Beenken: Die Kölner Plastik des XII Jh. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1929; *tenże*: Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig 1924; *L. Bréhier*: L'Ecole romane de sculpture auvergnate et le portails de Conques en Rouergues. Actes du Congrès d'Histoire de l'Art. Paris 1921, t. III; *K. Furmankiewicz*: Rzeźby

romańskie z Goźlic. Prace Kom. Hist. Sztuki A. U. 1927, t. IV; C. Habicht: Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien. Berlin 1926; R. Hamann: Die Salzwedeler Madonna. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927, t. III; Ph. H. M. Halm & G. Lill: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums-I Abteilung: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII Jarh. bis 1450. Augsburg 1924; Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademiens Årsbok. Stockholm 1929; Laran: Recherches sur les proportions dans la statue française du XII s. Revue Arch. 1901 sq. E. Mâle: L'art religieux du XII s. en France. Paris 1924; R. K. Meinander: Medeltida altarskåp och trasniderier. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift, t. XXIV, Helsinki; W. Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalters. Strassburg 1894; tenże: Ein Kölnischer Bildhauer aus romanischer Zeit. M. f. K. 1908; E. Wiese: Die Plastik w ksiązce zbiorowej „Die Kunst in Schlesien“. Berlin 1927. L. Bréhier: Une vierge romane au musée de Genève. „Genava“, t. VI, 1928, str. 79 sq.

I. Muzeum Narodowe w Warszawie pozyskało w roku ubiegłym drewnianą, późno-romańską figurę Madonny (Nr. inw. 75342), pochodzącą z terenu południowej Wielkopolski. Wyjątkowe znaczenie zażytku dla dziejów sztuki w Polsce usprawiedliwia potrzebę nieco szerszego omówienia tej rzeźby.

Posażek o wysokości 39,5 cm. wykonany jest z drzewa (buk?), pokrytego cienkim drobno-ziarnistym gruntem, który zachował ślady polichromji: czarno-czerwona szachownica tronu, fragmenty niebieskiego zabarwienia płaszcza Madonny oraz czerwieni Jej sukni, wreszcie ciemne pasma włosów, rozwiązane graficznie na gorąco-żółtym podkładzie (chrome-orange). Twarz przemalowana została olejno. Nie dochowały się: głowa i ręce Dzieciątka oraz ręce N. P., utracone obecnie począwszy od łokcia, ponadto znaczne szczyrby ujawnia wykruszenie partji podnóżka i stóp.

Blokowo opracowana kompozycja figury ukazuje nam dzieło wywodzące się jeszcze z stylistycznej tradycji XII stulecia; czas powstania rzeźby przesunąć należy jednak po r. 1200, prawdopodobnie na lata pierwszej ćwierci XIII w., jak świadczy o tem gest Madonny, dotykającej obu rękoma postaci Dziecka. Koncepcją przewodnią grupy było nadanie jej wybitnie statyczno-frontalnego układu, którą to tendencję podkreśla zwłaszcza opracowanie ramion oraz rzut draperji, przeprowadzony w jednostajnym, równoległym rytmie liniowym. Rozchylenie kolan Marji, spowodowane osadzeniem tułowia Jezusa, wprowadziło dynamizację płaszczyznowego układu, obcą np. Madonnom owernjackim. Nacisk położony na tektonikę bryły rzeźbiarskiej zdecydował o wyczuciu jej w swoiście pojętej redakcji stylistycznej, właściwej prowincjonalnym ośrodkom sztuki romańskiej. W omawianym wypadku mamy zapewne do czynienia z produktem eksportowym którejs z pomniejszych pracowni nadreńskich, najprawdopodobniej kolońskich, bliskiem Madonnom z Viklau (po-

łowa XII w.), Korpo (ca 1200); częściowo zaś postaci anioła z Kaiser-Friedrich-Museum (ca 1170), publikowanej przez W. Vöge.

Ikonograficznie zabytek należy do grupy t. zw. „Zwei-Engel-Madonna“ pojętej w niemieckiej, ściślej nadreńskiej redakcji. Typ ten wywodzi się z schematu chartrezyjskiego (portal południowy circa 1150), określającego ówczesny francuski typ statuaryczny. Jako materiał porównawczy, poza wymienionymi uprzednio przykładami, mogą służyć: Madonna z Muzeum Prowincjonalnego w Hannoverze (ca 1200, Hamann XLI a), Madonna z Hoven (druga połowa XII w., ibid. XLI c), Madonna z Carrière — St. Denis (trzecia ćwierć XII w., ibid. XXXVI a) i Madonna z Meillers (j. w., ibid. XXXVI c). Na terenie Polski zabytek nie posiada analogii stylistycznych.

Rzeźba Muzeum Narodowego w Warszawie jest jak dotąd pierwszym ujawnionym zabytkiem drewnianej rzeźby romańskiej w Polsce, dotąd znanej jedynie z rzeźby architektonicznej (Madonny z Wysocic, Goźlic, Tumu pod Łęczycą). Jej kolońsko-nadreński wyraz stylistyczny oraz charakter artystycznego importu rzuca dobitne światło na dzieje inicjatywy kulturalnej polskiego średnio-wieczna i jego ośrodków podaży. Znaczenie odnalezionego obiektu jest tem większe, że na pobliskim Śląsku naprzykład, dzielnicy o wysokiej artystycznej kulturze, związanej przytem ścisłymi węzłami kulturalnymi z Wielkopolską, jak dotąd również jeden tylko zabytek z tej epoki jest znany (Madonna z Warty, publ. przez Wiesego) również zresztą wykazujący pokrewieństwo z jedną z Madonn kolońskiej kolekcji Schnütgena (publ. Witte).

II. Zbiory Muzeum Djecezjalnego w Tarnowie wzbogaciły się ostatnio o rzeźbę z drzewa lipowego, pochodzącą z Łącka, a przedstawiającą głowę św. Jana na misie (średnica misy 54 cm.). Rzeźba dochowana jest dobrze poza utraceniami górnej i dolnej krawędzi misy, oraz zniszczeniem polichromji, po której pozostały jedynie ślady gruntowania. Zasadniczego znaczenia jest koncepcja głowy św. Jana, którego maska, o charakterystycznej dla romańskiego rzeźbiarstwa ekspresji, wskazuje na czas powstania zabytku w drugiej połowie XIII w., a tem samem określa go jako najstarszy przykład rzeźby drewnianej w Małopolsce. Konsekwentna interpretacja plastycznych form romańskich, ujawniona w proporcjonalnych konstrukcjach głowy, opracowaniu oczu (krucyfiks z Werden), precyzji widzenia dekoracyjnych form zarostu, wyklucza możliwość uznania naszego zabytku za rzecz wynikłą z nurtu historyzującej rzeźby ludowej. Obok Madonny Warszawskiego Muzeum Narodowego, otrzymujemy w rzeźbie z Łącka drugi obiekt późno-romańskiego snycerstwa w Polsce; oba te zabytki przesuwają wstecz historję rzeźby w Polsce o stulecie z górami.



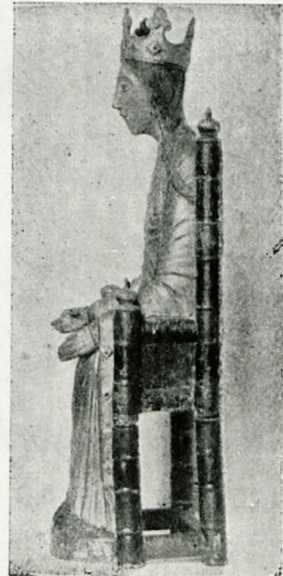
*Ryc. 1. Tarnów. Muzeum djecezjalne.
Głowa św. Jana.*



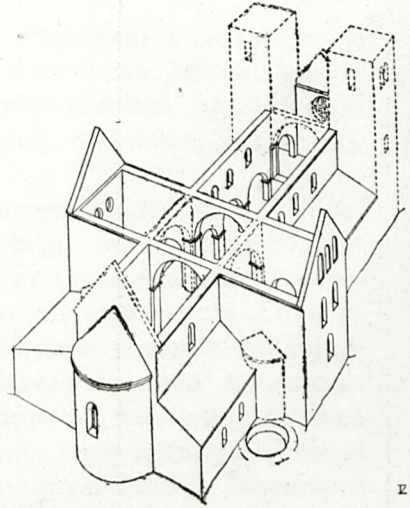
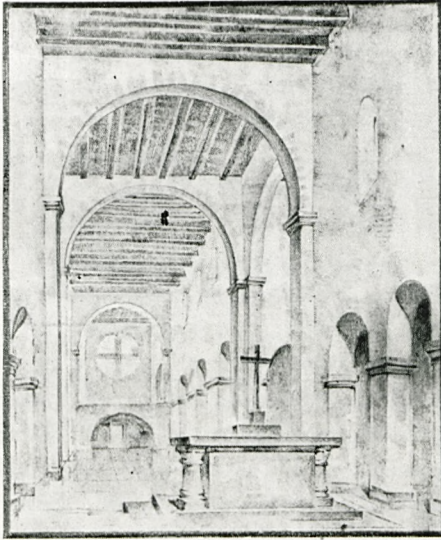
*Ryc. 3. Helsingfors.
Muzeum. Madonna z Korpo.*



*Ryc. 2. Warszawa. Muzeum Narodowe.
Madonna.*



*Ryc. 4. Stockholm. Muzeum
historyczne. Madonna z Viklau.*



Ryc. 1 — 2. Strzelno. Bazylika premonstrateńska

Rekonstrukcja pierwotnej koncepcji
(inż. arch. Jan Zachwatowicz)



Ryc. 3—4. Strzelno. Bazylika premonstrateńska

Fragment tympanonu ze sceną Zwiastowania.

Kolumna z d. romańskiego ottarza

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) BUDOWLE STRZELNA NA TLE SZTUKI ROMAŃSKIEJ W POLSCE

Artykuł niniejszy jest autoreferatem fragmentu większej pracy, wykonanej w konsekwencji badań, jakie z ramienia Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki przeprowadzałem od dłuższego czasu nad zabytkami Strzelna, ostatnio przy częściowej współpracy inż. arch. Jana Zachwatowicza.

Osiągnięte wyniki korygują w pierwszym rzędzie starsze badania Nowaga, W. Łuszczkiewicza i J. Kohte'go, oraz nowsze M. Gumowskiego i N. Pajzderskiego, a to zarówno pod względem rzeczowej analizy zabytku, jak i teoretycznego wartościowania Strzeleńskiego architektonicznego kompleksu. Studja wreszcie M. Friedberga, W. Zakrzewskiego i W. Semkowicza, mało dotychczas uwzględniane przez monografistów przedmiotu, naświetliły również odmiennie podłoża procesów historycznych, jakie towarzyszą erekcji rotundy św. Prokopa oraz bazyliki premonstrateńskiej. Zasadnicze wszakże światło rzucają w tym względzie badania, uskutecznione przez Zakład w roku ubiegłym.

I.

Punktem zwrotnym w uformowaniu nowego poglądu na dzieje budowlane Strzelna stało się odsłonięcie w r. ub. fundamentów donjonu, usytuowanego w pobliżu północnego ramienia transeptu dzisiejszej bazyliki norbertańskiej. Ujawnienie jego istnienia wyłomaczyło rolę rotundy św. Prokopa, będącej zapewne fundacją komesa Janusza z lat przed 1145; budowla ta, wzniesiona w typie czeskich rotund XI w. (Liboun, Předni Kopanina, Řip.), stylistycznie należąca do dzieł starszej generacji tego stulecia, pomyślana została jako kościółek grodowy, istniejącego niegdyś zapewne na tem miejscu grodziska. Budowa bazyliki premonstrateńskiej, która nastąpiła prawdopodobnie około r. 1185, z fundacji wojewody mazowieckiego Piotra Wszeborowicza, spowodowała usunięcie stołu i co zatem idzie, sprowadziła rolę rotundy św. Prokopa do funkcji kościoła grzebalnego, o typie karneru.

II.

Analiza form architektonicznych kościoła Norbertanek wskazuje na dwufazowość budowy, nie tylko chronologiczną, lecz i stylistyczną. Zakonnice przybyły tu nie z Chalna, lecz z Kalisza, dokąd z kolei sprowadzone zostały ze Steinfeldu, jak to podaje Le Paige. Zaczęta w ostatniej ćwierci XII-go w., budowla posuwała się w myśl saskiego programu budowlanego, adoptowanego wszakże

w redakcji uproszczonej. Wbrew twierdzeniom dotychczasowych badaczy tego zabytku, kościół nie był nigdy sklepiony, lecz przykryty płaskim stropem zarówno w nawie głównej, jak i w bocznych. W przejściu z nawy do transeptu, transeptu do presbyterjum i presbyterjum do absydy, wznosiły się łuki triumfalne, polichromowane trójbarwnie (siena palona, ugier, biały) i zachowane po dzień na poddaszu. Ślady projektowania analogicznych łuków widoczne są również w północnym i południowym ramieniu kwadratu przecięcia nawy z transeptem; pogrubienie filarów oporowych w tym miejscu, o śladach ściosanego później przydatku skarpowego, nasywa myśl o wznoszącej się tu niegdyś substrukcji — zapewne dużych rozmiarów sygnaturki klasztornej, o typie cysterskim. Wbrew utartym twierdzeniom nie sposób również dopatrzeć się systemu wiążącego w rzucie poziomym budowli. Udało się natomiast zrekonstruować na podstawie odnalezionych na strychu śladów, pierwotny rytm otworów okiennych naw, odnaleziono romańskie okna w ramionach transeptu oraz rozetę z krzyżowym szprosem na zachodniej elewacji kościoła, o otoku, polichromowanym podobnie jak łuki triumfalne. Przeprowadzona na podstawie tych odkryć przez inż. arch. Jana Zachwatowicza próba rekonstrukcji pierwotnej koncepcji (fig. 1 i 2) odsłania nam nienapotykaną dotąd w zabytkach architektury polskiej typ romański wnętrza, o znacznych walorach przestrzeniowo - iluzjonistycznej interpretacji, utrzymany w tradycji szkoły z Hirsau. Jak się zdaje, istniejące dziś wieże jedynie w dolnej swej partii pochodzą z doby romańskiej, wyprowadzone ostatecznie natomiast zostały na pocz. XVIII w.

Drugi etap budowy wiąże się ściśle z momentem ostatecznego przyłączenia do kościoła zabudowań klasztornych, dotąd zapewne drewnianych i luzem stojących. Po wyburzeniu małej absydky na wschodnim ramieniu transeptu dobudowano zapewne przed konsekracją kościoła w r. 1216 oratorium zakonne w formie kaplicy o 1 słupie, przytykającej do południowej ściany presbyterjum i wschodniej transeptu. Zastosowany tu zatem został typ Morimund II. Umieszczony przy wejściu do tego oratorium tympanon erekcyjny przedstawia św. Annę, Piotra Wszeborowicza, oraz niewiastę, nieznaną dotąd z imienia, a jak przypuszczam Annę, abatyssę Strzelna, krewną fundatora, którą Zakrzewski lokuje w pierwszej połowie XIII-go w. Tympanon usytuowany został podobnie jak bliski mu pod każdym względem tympanon erekcyjny kościoła N. M. Panny na Piasku we Wrocławiu, t. zn. odpowiada przejściu z dormitarza zakonnic do oratorium. Cechy stylistyczne naszego tympanonu i jego faktura, oraz metryka wiersza (*Te velut optaras hoc dono Petrus honorat...*) wskazuje na przełom XII — XIII-go w.,

przecząc tem samem dotychczasowym lokacjom tej rzeźby na lata przed 1145 (Gumowski), lub bardziej ogólnikowo XIII w. (Łuszczkiewicz).

Bazylika Strzebińska posiada w Polsce najbliższe analogie z kolegiatą w Kruszwicy (opracowanie płaszczyzny ściany, oraz przekrój podłużny), na Śląsku zaś z farą w Goldbergu, której pierwotne saskie rozplanowanie z pocz. XIII w. dopiero ostatnio zostało ujawnione. Z niemieckich przykładów ważniejsze: Quedlinburg (koniec X-go w.), Drübeck (XI w.), Goslar (1040 — 1050), Ilbenstadt (1123 — 1159).

III.

Budowle Strzelna przechowały znaczną ilość zabytków rzeźby, znanych dotąd tylko częściowo. Nie były one pozatem rozpatrywane pod kątem stylistycznej ich provenjencji. To lapidarium Strzebińskie przedstawia się obecnie jak następuje:

Rotunda św. Prokopa: 1. Tympanon fundacyjny (138 × 69 cm.).

2. Kapitel wmurowany w ścianę rotundy (44 × 33,5).

Bazylika premonstracka: 3. Tablice wotywnie ze św. Anną (Madonna?).

4. Tympanon fundacyjny (44 × 70 cm.).

5. Fragment tympanonu ze sceną Zwiastowania (46—43 cm.) (fig. 3).

(Fragmenty nieistniejącego portalu?) 6. Dwie głowy męskie (z dawnego portalu?) wypukło-rzeźby, wmurowane w kaplicy (ca 19 × 20).

7. Kolumna z dawnego romańskiego ołtarza (108 cm.).

8. Fragment rzeźby, przedstawiającej głowę mężczyzny (nagrobek?).

9. Fragment kolumny z portalu, obecnie w Muzeum w Bydgoszczy.

Rozejrzenie się w tym materiale zabytkowym utwierdza nas w przekonaniu, że mamy tu do czynienia również z dwoma odmiennymi zespołami stylistycznymi. Pierwszy z nich tworzy tympanon rotundy św. Prokopa, bliski tympanonowi z kościoła N. M. P. na Piasku we Wrocławiu, a przez to tympanonowi z końca XII w. z kaplicy św. Katarzyny w Würzburgu (obecnie w Luitpold Museum).

Powiązanie to włącza nasz zabytek do kręgu oddziaływania sztuki zachodnio-francuskiej. Reminiscencje formalne jakie ujawnia ponadto tympanon św. Prokopa z grupą plastyki dolnoreńskiej, powstałe pod wpływem sztuki mozańskiej (Gustorf), wytyczają skomplikowane itinerarium pochodzenia form sztuki francuskiej na wschód via Niemcy.

Natomiast liczny kompleks rzeźb bazyliki premonstrackiej reprezentuje saskie wycucie formy, jak świadczą o tym okroje baz, fragment płyty grobowej, bliskiej płycie z Altplattow, oraz postać św. Anny z tympanonu erekcyjnego, dająca się powiązać z nagrobkami opatek Quedlinburskich XII w. Ustalenie stylistycznego charakteru ułamku tympanonu ze sceną Zwiastowania napotyka narażenie na większe trudności. Należy podnieść, że fragment wspomnianej płyty grobowej ujawnia rozwiązanie bliskie do płyt z Tumu pod Łęczycą i Wiślicy.

IV.

Ważkość kompleksu Strzelińskiego występuje w dwu płaszczyznach. Jego znaczenie kulturowe zaznacza się w procesie wyparcia przez bazylikę norbertańską dawnej osady obronnej z kościołem grodowym, który to fakt jest plastycznym uzmysłowieniem zjawisk, zachodzących w ówczesnej strukturze społecznej. Wartość Strzelna dla dziejów ściśle artystycznej kultury wyraża się unaocznieniem zindywidualizowania dróg inicjatywy kulturalnej w Polsce zachodniej XII-go w., czerpiącej z Niemiec i Czech oraz z Francji, a ściśle związanej z tem podwójnym francusko-saskim łożyskiem, jakim wpłynął i rozlał się po Śląsku styl monumentalny, zawdzięczający w znacznej mierze swój rozwój mecenatowi rodu Łabędziów. Wyraźnie saski charakter architektury i plastyki bazyliki Św. Trójcy tem wyraźniej rysuje się na tle budownictwa w Polsce XII w., obfitującego w reminiscencje francuskie w architekturze i sporadycznie co prawda italskie w zakresie rzeźby: przykładem portalu Tumu pod Łęczycą, stylistycznie blisko powiązany z plastyką apulijską końca tego stulecia. (Portal z S. Maria Maggiore w *Monte S. Angelo*, 1198).

**WITOLD KIESZKOWSKI (Z. A. P.) — CARLO SPAMPANI,
ARCHITEKT WŁOSKI, CZYNNY W POLSCE W XVIII W.**

Badania nad historią architektury Polskiej doby Stanisławowskiej, podobnie jak to się ma i z innymi okresami dziejów sztuki polskiej, znajdują się jeszcze w stadium początkowym. Jednakże

już dzisiaj zaprzeczyć się nie da, że cały ówczesny ruch artystyczny nie ograniczał się tylko do Warszawy, że mecenat króla Stanisława Augusta, tyle zresztą budzący podziwu i uznania, oraz zasięg zarówno jego wpływu jak i działalności artystów królewskich nie był terytorjalnie tak rozległy, że obok króla istnieli i inni mecenas sztuki, znajdujący w rywalizacji z królem jeśli nie zaspokojenie potrzeb estetycznych, to w każdym bądź razie próżności swej i pychy. I jeżeli należy brać pod uwagę bezpośrednio oddziaływanie przykładu, jaki stwarzała działalność artystyczna króla, to równocześnie trzeba pamiętać o niemal nieprzerwanej tradycji budowlanej, sięgającej końca XVII w., gdzie działalność w dziedzinie architektury dworów Jana Sobieskiego, Augusta II i III znajduje odpowiednik w pobożnych fundacjach i założeniach pałacowych Herakliusza Lubomirskiego, Franciszka Bielińskiego i Jana Klemensa Branickiego. Mecenat więc Stanisława Augusta był niewątpliwie tym najdojrzalszym owocem zamięszenia artystycznych, przenikających najbardziej oświecone warstwy narodu, jednakże fakt jego oddziaływania w sposób silny na wzmacnianie i kształtowanie się ruchu artystycznego 2-jej połowy XVIII w. w Polsce, nie przesądza istnienia innych ośrodków działalności artystycznej, posiadających własną tradycję. Najbardziej silne i wartościowe z pośród nich zyskały odrębne drogi rozwojowe i zdobyły sobie odmienny wyraz.

Klasykiem przykładem tego jest architektura Lwowa i Wilna. I nie jest to rzeczą przypadku, że tam właśnie, na dwu przeciwległych krańcach Rzeczypospolitej, u jej wschodnich granic potrafiła rozwinąć się sztuka, posiadająca odmienny od innych dzielnic charakter. Tam na peryferjach państwa znajdowały się olbrzymie posiadłości, panowali udziałni niemal księżęta, i obdarzeni królewskimi środkami i ambicjami, wznosili wspaniałe rezydencje i fundacje religijne. Pionierska w dziedzinie kultury i mecenasowska rola poszczególnych rodów, znacząca trwały ślad w szeregu miast i miasteczek kresowych, czeka jeszcze na swego monografa.

Ciekawą ilustracją tego jest ostatnia praca dr. Tadeusza Mańkowskiego, poświęcona lwowskim kościołom barokowym¹⁾. Z niej dowiadujemy się o żywym tempie życia artystycznego ówczesnego Lwowa, dzięki niej i zachowanym zabytkom, Lwów urasta w naszych oczach w odrębne centrum artystyczne, dla naszych stosunków niezmiernie ważne.

Drugim miastem, którego architektura posiada swoistą wymowę i wielokrotnie podkreślaną odrębność jest Wilno. I tutaj, podobnie jak we Lwowie, złożyła się na nią działalność mecenasowska wielkich rodów litewskich, posiadająca wieloletnią tradycję, sięgającą mimo klęsk i wojen jeszcze czasów Zygmunta Augusta. —

Niestety jednak problem wileńskiego baroku i klasycyzmu nie został jeszcze należycie wyjaśniony. Domyślać się jednak należy w Wilnie odrębnego centrum artystycznego o dużym terytorjalnym zasięgu, odrębnych filiacjach i być może własnym konserwatywnym nurcie.

O artystach, działających na terenie Wilna wiemy bardzo niewiele. Szczególnie jednak mało wiadomości posiadamy o architektach pracujących na usługach wielkich rodów litewskich — Radziwiłłów, Sapiehów, Paców i t. d., mimo, iż dla architektury tej części kraju posiadają oni doniosłe znaczenie. Oni to bowiem zapelnili wieś i miasteczka barokowymi kościołami i klasycystycznymi pałacami, tak silnie zrośniętymi z krajobrazem naszym, że aż zdobyły sobie w mowie potocznej miano pałaców i dworów polskich.

Rozprawka niniejsza ma na celu wzbogacenie naszych wiadomości w tym zakresie nowem nazwiskiem architekta Włocha, pracującego na usługach rodzin litewskich w Wilnie, Wileńszczyźnie, Mińszczyźnie i Nowogródzkiem w 2-jej połowie XVIII w. Materiał archiwalny, pod pewnemi względami nawet dość bogaty i w rzadkim komplecie dochowany²⁾ nie wystarcza jednak na wyjaśnienie wielu interesujących szczegółów. Niewątpliwie najbliższe czasy dorzucą i uzupełnią nam niejedno. Niezależnie jednak od tego, już w świetle posiadanych wiadomości osoba naszego architekta zasługuje na uwagę, już to z racji swego pochodzenia, już to z powodu rozległej praktyki, jaką sobie zdobył, różnorodności podejmowanych robót, między którymi nie brakło szeregu prac trudnych i odpowiedzialnych.

I.

Carlo Spampani, tak brzmi nazwisko naszego architekta, urodził się prawdopodobnie w Rzymie, około 1750 r.³⁾ O studjach jego i pobycie we Włoszech nic nie wiemy. Również i sprawa jego przyjazdu do Polski i pierwszego protektora pozostaje niejasna. Pewną jednak rolę, i dość znaczną, musiał odegrać w tem Franciszek Smuglewicz, który od r. 1763 bawił we Włoszech. Smuglewicz poznał Spampaniego zapewne w Rzymie i pomiędzy dwoma młodymi artystami, prawie rówieśnikami, nastąpiło zbliżenie. On też prawdopodobnie ułatwił Spampaniemu wyjazd do Polski, bądź przez dostarczenie listów polecających, bądź też przez zdobyciedla niego odpowiedniego engagement. Świadczyłyby o tem mogła korespondencja, jaką prowadzili w latach następnych oraz fakt, że od pierwszych lat pobytu w Polsce łączą Spampaniego zażyłe stosunki przyjacielskie, a obok tego i wspólne interesy, z braćmi Franciszka Smuglewicza — starszym Antonim i młodszym Filipem — malarzami, oraz

Wincentym, misjonarzem z Wilna. Do Franciszka Smuglewicza odnosi się zapewne wzmianka w liście Teresy Spampani, pisany do syna, w którym użala się na „Franciszka Polaka“, który stołował się i mieszkał u niej, a niezbyt punktualnie wywiązywał się ze swych zobowiązań⁴).

Pierwsza wiadomość nasza o Spampanim pochodzi z r. 1774. Jest nią list, pisany kiepską polszczyzną z Wilna dnia 10.VIII do nieznanego adresata⁵). Spampani zwraca się w nim do swego anonimowego protektora z podziękowaniem za nominację na Chorążego Wojsk W. X. Lit. i donosi o zamierzonej podróży do kraju, która miała potrwać do wiosny 1775 r.⁶).

Spampani powraca do Polski w oznaczonym terminie, to jest najpóźniej na początku lata 1775 r. i niedługo po przyjeździe widzimy go już w Nieświeżu, prawdopodobnie na służbie u księcia Karola Radziwiłła, wojewody wileńskiego⁷).

Jakie funkcje pełnił Spampani na dworze pierwszego magnata litewskiego — czy odbywał tam swą służbę wojskową jako Chorąży Wojsk W. X. Lit., czy też zatrudniony był w jednej z licznych „fabryk“ książęcych — trudno dziś na to odpowiedzieć. W każdym bądź razie, jeśli nawet pełnił na dworze Nieświeskim funkcje architekta, to jednakże były to funkcje pomocnicze. Nadwornym architektem bowiem był według wszelkiego prawdopodobieństwa Leon Lutnicki, który z geometry awansował na stanowisko budowniczego⁸). On to zapewne kierował robotami, związanymi z wykonaniem fantastycznego pomysłu księcia „Panie Kochanku“ — budowy kanału i szkoły morskiej oraz osiedla nazwanego „Albą“⁹). Jeśli więc Spampani brał udział w tych pracach, to miał sobie powierzone zapewne jakieś funkcje wykonawcze.

Stosunki Spampaniego z Nieświeżem trwały co najmniej do roku 1778, z tego to bowiem czasu pochodzi pokwitowanie jego z odbioru pensji w kwocie czer. zł. 30 — z „Kamery Nieświeskiej“¹⁰).

Jednakże praca na dworze ks. Karola Radziwiłła pozostawiała naszemu artyście dość wolnego czasu, skoro równocześnie przyjmował on na siebie i inne zamówienia i nawiązywał stosunki z innymi ludźmi. — Z r. 1775 pochodzi pierwsza nasza wiadomość konkretna o pracy Spampaniego — podpisany i datowany projekt pałacu dla X. Pawła Ksawerego Brzostowskiego, kanonika wileńskiego, przeznaczony do majątności tego ostatniego — Pawłowa (Merecz¹¹). Jednakże o pracy tej, jak również i o innych, które równocześnie mogły mieć miejsce, poza samym rytowanym projektem, nie zachowały się żadne dokładniejsze dane. Posiadamy natomiast wzmianki, świadczące o innych zabiegach Spampaniego, zmierzających tym razem nie do uzyskania jakiejś doraźnej roboty,

lecz do zmiany stanowiska. Wchodzi on bowiem w bliżej narazie nieokreślone stosunki z Dominikiem Przeddzieckim, starostą sądowym mińskim¹²⁾, i w krótkim czasie, bo w r. 1777 przenosi się już do Mińska, gdzie przebywa w pobliżu majątków Przeddzieckich — Zaslavia, nie zrywając narazie kontaktu z Nieświeżem.

Nowy patron naszego architekta, Dominik Przeddziecki, zawołany gospodarz i dobry administrator, przeprowadzał w tym właśnie czasie w swych dobrach duże zmiany, zmierzające do podniesienia rentowności majątku. Cegielnie, dachownie i wapiennie, które pozakładał w swych posiadłościach, oraz rozliczne fabryki budowlane wymagały dozoru i fachowej opieki i ta właśnie rola przypadła w udziale Spampaniemu. Za pierwszy rok swej pracy (1778) pobrał on wynagrodzenie w kwocie zł. 100¹³⁾. W roku następnym, 1779, została zawarta formalna umowa, wyszczególniająca wszystkie obowiązki architekta wobec fabryk Zaslawskich i podnosząca pensję dla niego do wysokości zł. 120 rocznie. Umowa ta zawarta została na rok jeden i prolongowana na następny¹⁴⁾. Jednakże stosunki Spampaniego z Przeddzieckim nie urywają się [na roku 1780, lecz trwają przez cały rok 1781, lub nawet i 1782. Bowiem 1 września 1781 r., już po wygaśnięciu umowy, Dominik Przeddziecki zawiera umowę z Karolem Jelskim, sztukatorem i snycerzem z Wilna, na ozdobienie sztukaterjami trzech pokoi pałacowych w Zaslaviu. W umowie tej czytamy, że sztukaterje mają być wykonane według „za in Formowania“ (sic) pana architekta, którym w dalszym ciągu był Spampani. Zresztą stosunki pieniężne z Dominikiem Przeddzieckim, polegające na udzielaniu temu ostatniemu pożyczek, trwają jeszcze przez cały rok 1782.

Praca w dobrach Zaslawskich, mimo różnorodnych i kłopotliwych funkcji, nie wyczerpywała jednak zasobu energii i czasu młodego architekta. W tymże samym czasie czyni on zabiegi, zmierzające do pozyskania sobie klienteli i zabiegi te, jak widać, uwieńczone zostały pomyślnymi wynikami.

Już w maju 1779 roku zawiera on umowę z Justynjanem Szczyttem, pisarzem W. X. L., na budowę pałacu, oficyn i rozplanowanie parku w Justynjanowie oraz dokończenie i ozdobienie wewnętrzne pałacyków w Dobrejmyśli i Tubołkach. Ciekawy ten dokument, ze względu na jego znaczenie kulturalne, jak również i na brak możliwości dotarcia do samego zabytku, zostaje w całości przedrukowany w aneksach.

Przypuszczalnie równocześnie, lub nieco wcześniej, wykonywa Spampani jakies bliżej nieokreślone roboty w Szczorsach, posiadłości Joachima Chreptowicza, Podkanclerzego litewskiego, spowinowaczonego przez żonę Konstancję z Przeddzieckimi¹⁵⁾.

W latach 1781 — 83 widzimy naszego architekta już w Radziwiłłontach, prowadzącego budowę drewnianego dworu, letniej rezydencji księcia Józefa Radziwiłła, wojewody mińskiego. W tym okresie jest on już na stałej służbie u księcia wojewody, pełniąc funkcje nadwornego architekta¹⁶⁾.

Wreszcie z 18 kwietnia 1782 r. pochodzi sensacyjna wiadomość o umowie, jaką zawiera nasz architekt z Krzysztofem Schneiderem, sztukatorem, na odnowienie kaplicy Św. Kazimierza w Katedrze Wileńskiej. Fakt ten zwraca naszą uwagę na najwybitniejszego podówczas mecenasa i znawcę sztuki na Litwie, biskupa Massalskiego i każe nam dopatrywać się jakiegoś, bliżej nam nie znanego kontaktu pomiędzy nimi. Fakt, że architekt nasz, któremu na obrotności i energii nie zbywało, umiał się wkraść w łaski możnego protektora sztuki i otrzymać od niego tak odpowiedzialną robotę, posiada swoją wymowę.

Wszystkie te sukcesy, które znalazły swój wyraz w całym szeregu i innych zamówień, o których posiadamy tylko ogólnikowe wzmianki, ugruntowały pozycję Spampaniego w Polsce. Zaczął on więc przemyśliwać o osiedleniu się tu na stałe. Tak zapewne należy rozumieć list, który wystosował do swej matki, mieszkającej w Rzymie, a w którym zaprasza ją do siebie, do Polski. Z odpowiedzi Teresy Spampani — jedyne go dokumentu rzucającego promień światła na stosunki rodzinne artysty, dowiadujemy się o odmowie, umotywowanej podeszłym wiekiem i niedomaganiem, nie pozwalającymi na wyruszenie w tak daleką podróż¹⁷⁾.

Ostatnią robotą, jakiej się podjął Spampani, była „rezydenjonalna i ogrodowa fabryka“ w dobrach Józefa Paca, starosty Wilejskiego — Mytach i Różance¹⁸⁾. Podejmował się on wybudowania tam zabudowań gospodarczych, pałacu i założenia ogrodu. Plany i projekty tych wszystkich robót wykonał sam Spampani i zostały one zaakceptowane przez właściciela, zaś 20.IV 1783 r. zawarta została formalna umowa. Niestety, nagła śmierć, która zaskoczyła naszego artystę, nie pozwoliła na wykończenie tego, być może na największą skalę zakrojonego dzieła. Spampani zmarł w wieku lat 33 pod koniec kwietnia 1783 r., przypuszczalnie na gruźlicę gardła. Pogrzeb odbył się w kościele Bazylianów w Ceprze 2 maja tegoż roku. Tam również stanął pomnik, wykonany przez Karola Jelskiego, snycerza Wileńskiego, który współpracował ze zmarłym w wielu fabrykach budowlanych.

Mimo jednostronności zachowanego materiału, sylwetka młodego architekta-Włocha rysuje się przed naszymi oczyma dość wyraźnie. Był to człowiek ruchliwy, przedsiębiorczy, obdarzony talentem jednania sobie ludzi. Posiadając poparcie kilku możnych ludzi

i pozostając w zażyłych stosunkach z rodziną Smuglewiczów, potrafił w ciągu krótkiego okresu czasu zdobyć sobie rozległą i liczną klijentelę, stać się wziętym i modnym architektem. Teren jego pracy to Wilno i Wileńszczyzna, Mińszczyzna i Nowogródzkie. Pracował dla Ks. Karola i Józefa Radziwiłłów, Dominika Przezdzieckiego, Pawła Ksawerego Brzostowskiego, Józefa Paca, Justynjana Szczytła, biskupa Massalskiego, a prócz nich do szeregu mniejszych fabryk, jak Zabielly w Kuchciu¹⁹⁾, pułk. Statkiewicza²⁰⁾, gen. Murawskiej²¹⁾, jakiegoś Zawiszy i t. d.²²⁾. Roboty, do jakich się brał, były najróżnorodniejsze. Podejmował się budowy dworów i pałaców według własnych projektów, projektował wnętrza, stiukaterje, kominki i piece, robił rysunki posągów i rzeźb dekoracyjnych, planował i zakładał ogrody, stawiał most „na kopanicy pode dworem“, ofiarowywał się nawet przeprowadzić w Nieświeżu „mozajkowe i sztukateryjne roboty na kształt królewskiej lub innej sali do życzenia X. Radziwiłła“. Nie koniec jednak na tem. Zajmował się on operacjami pieniężnymi — kupował i odprzedawał weksle, pożyczal pieniądze swym protektorom i załatwiał za nich różne operacje finansowe. Prowadził na własną rękę różne dostawy i to nie zawsze związane z jego zawodem architekta, i zaopatrywał swych patronów, jak naprzykład Dominika Przezdzieckiego nie tylko w „kopersztychy“, „obraz Najświętszej Panny przez Smuglewicza malowany“ lub „figury rysowane in folio przez Smuglewicza“, lecz i w „bukiety duże włoskie na balet“ i „kwiatki włoskie na karnawał“, i pierścienie, które się podobały „za antek“²³⁾. Ta gorączka pieniądza, która najwidoczniej zmuszała go do takiego rzucania się i szamotania we wszystkie strony, nie posiadała jednak cech skąpstwa. Spampani chętnie się obracał w towarzystwie, miał koło siebie grono ludzi, z którymi łączyły go zażyłe stosunki. Nie stronił również od rozrywek, zjawiając się na kontraktach, gdzie go mogły powoływać zresztą i interesa, i oddając się grze w karty.

Taki jednak tryb życia uległ częściowo przynajmniej zmianie około r. 1780. Wówczas to Spampani osiada na wsi, w dzierżawionym przez siebie majątku Mysłoboży i nie zarzucając różnych operacyj finansowych, którym się w dalszym ciągu oddaje, poświęca się prawie wyłącznie dozorowaniu licznych fabryk, na których zaczęło mu niezbywać. Do spokojniejszego życia przyczynić się też mogło i zdrowie, które pod wpływem wileńskiego klimatu, zbyt ostrego dla południowca, zaczęło szwankować i w konsekwencji doprowadziło do przedwczesnego zgonu.

Grono współpracowników Spampaniego było niewielkie. Do nich należała przede wszystkim rodzina Smuglewiczów, a w pierwszym rzędzie Antoni²⁴⁾. On to współpracował ze Spampanim

w Szczorsach, prawdopodobnie w zakresie prac dekoracyjnych, on również projektował (malował?) „na supraporty okienne i drzwiowe Bassoryllewy“ do Radziwiłłmont w r. 1780, robił rysunki kominków i pieców do tegoż pałacu i t. d.²⁵⁾. Był on niejako zastępcą handlowym Spampaniego w Warszawie. Korespondują więc ze sobą w sprawie różnych dostaw. Tak np. w r. 1782 Antoni Smuglewicz zapytuje Spampaniego, jaki fason krzesel „według Marszałkowskiego pałacu zostające...“ przesać ma do Nieświeża, zaś w następnym nie po raz pierwszy zajmuje się wysłaniem za pośrednictwem brata swego Filipa, różnych kamieni, gipsów, lusterek i zwierciadeł z Warszawy do którejś z fabryk, prowadzonych przez naszego architekta²⁶⁾.

Drugim, jak się zdaje bliskim współpracownikiem Spampaniego, był wspomniany wyżej Filip Smuglewicz²⁷⁾. Jego to zapewne poleca dwukrotnie Spampaniemu Antoni Smuglewicz, raz 13.X 1779 r., i drugi 14.IX roku następnego, pisząc, iż „mój brat młodszy sposobny jest pod olej y Alfresco miałby ochotę puścić się w tamte strony pod dyrekcją JWM Pana Dobrodzieja“²⁸⁾. Widocznie to wstawiennictwo pomogło, skoro w r. 1783 Filip Smuglewicz załatwia cały szereg spraw Spampaniego w Warszawie — sprzedaje produkty wiejskie, nadesłane ze wsi, ładuje na te same fury rzeczy, zakupione przez Antoniego, a przeznaczone do różnych fabryk budowlanych. Wprawdzie żadnych bliższych informacji o charakterze współpracy Spampaniego z Filipem Smuglewiczem poza tą drobną wiadomością nie mamy, możemy jednak przypuścić, że był on wykonawcą lub nawet projektodawcą szeregu drobniejszych prac dekoracyjnych, w pierwszym rzędzie malarskich.

Zapewne i Franciszek Smuglewicz, mimo, iż przebywał w Rzymie, wykonywał pewne prace na zamówienie Spampaniego. Niestety, w dostępnym dla nas materiale znalazła się jedna tylko wzmianka o takiej współpracy. Dotyczy ona jakiegoś projektu „małego Casino“, który Smuglewicz przesyła Spampaniemu z Rzymu do Mińska. Mimo, iż wiadomość ta nie jest opatrzona żadną datą, przypuścić należy, że był to projekt jakiejś budowli ogrodowej, przeznaczonej zapewne do Zaslavia.

Z pośród rzemieślników, zatrudnianych przez Spampaniego w licznych budowach, jakie prowadził, wysuwa się na czoło Karol Jelski, obywatel wileński, snycerz i prawdopodobnie sztukator. On to wykonywa większość ozdób rzeźbiarskich, projektowanych przez Spampaniego do dekoracji pałaców, on również podpisuje dn. 1.IX 1781 roku umowę z Dominikiem Przewdzieckim na ozdobienie sztukaterjami 3 komnat pałacu w Zaslawiu. On wreszcie, wypełniając ostatnią wolę swego pracodawcy, po jego śmierci wykonał nagrobek — „Medalion z Portretem jego wryty z adornacją y Inskryp-

cyami“, który stanął w kościele Bazyljanów w Ceprze. Ozdoby rzeźbiarskie, wykonywane przez Jelskiego — są to typowe dekoracje pałaców klasycystycznych, a więc posągi, wazy z festonami, festony, medaljony, cyfry i t. d.

Z innych pracowników, zatrudnianych jak się zdaje tylko sporadycznie, wymienimy Macieja Zwierowicza, „kunsztu snycerskiego z dóbr Chreptowicza“, który wykonał na zamówienie Spampaniego 4 wazy, W. Chorotyńskiego, snycerza, który pracował w Radziwiłłontach, Wojciecha Bronzkiego sztukatora, Rudolfa Schwartza kamieniarza z Warszawy (?), który dostarczył 4 kominki ze schodami (?) i Jana Bensa, cieślę, który stawiał dach na pałacu w Radziwiłłontach, i wreszcie syna tego ostatniego, który robił altankę w Zasławiu. Listę tę uzupełniają jeszcze nazwiska Christopha Schneidtera, sztukatora, który odnawiał kaplicę św. Kazimierza w katedrze wileńskiej i malarza Balicza, który wykonywał jakieś bliżej nieokreślone roboty do pałacu w Zasławiu²⁹).

d. c. n.

PRZYPISY.

1. Lwów 1932. Prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie, t. II. z. 2.
2. Większość materiału, na którym oparta została niniejsza praca, znajduje się w Zbiorach Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej i pochodzi z daru żony ś.p. Józefa Smolińskiego, artyście malarza. Składają się nań w pierwszym rzędzie oryginalne dokumenty, jak listy, umowy, kwity i rewesy, wyciągi z ksiąg grodzkich, rachunki oraz testament Spampaniego. Akta te skompletowane zostały, jak to wynika z całego szeregu adnotacyj i listów, przez zarząd ordynacji Kleckiej za czasów księcia Józefa Radziwiłła, wojewody Mińskiego, który ostatnią wolą zmarłego Spampaniego desygnowany został na egzekutora testamentu, — celem przeprowadzenia likwidacji długów i interesów zmarłego. — Zbiór ten powiększa parę kopij listów, robionych ręką ś.p. Smolińskiego oraz wykaz z datami innych listów, niestety ze zbyt ogólnikowym zaznaczeniem ich treści, lub nawet z zupełnym pominięciem. Listy te, pochodzące przeważnie od rodziny Smuglewiczów, nie są mi znane, a ponieważ zmieniły już swych posiadaczy, są dość trudne do odszukania. O ile jednak można wnioskować z notat Smolińskiego przedstawiają one wartość raczej ze względu na Franciszka Smuglewicza.
3. W Rzymie mieszkali jego rodzice — ojciec, który w r. 1783 już nie żył i matka, Teresa. O roku urodzenia S. informuje nas pośrednio wyciąg z ksiąg zmarłych, prowadzonych przez Ks. Bazyljanów w Ceprze (dziś pow. Nieświeski, gmina Hrycewicze), z którego wynika, że Spampani, zmarły 2 maja 1783 r., liczył 33 lata.
4. Datowany z Rzymu dnia 11. I. 1783 r.
5. Znany mi z kopji, pisanej ręką Smolińskiego.
6. Tym tajemniczym protektorem nie był zapewne żaden z Radziwiłłów — ani Karol, ani Józef, z którymi Spampaniego będą łączyły w później-

szych czasach liczne stosunki. — Dowodziłyby tego brak tytułu książęcego w adresie.

Może był nim Józef Pac, starosta wilejski, generał adjutant buławy wielkiej W. X. Lit., z którym w późniejszych czasach łączy Spampaniego bliższe stosunki? (przypis 18) Jemu to powierzy Spampani na parę dni przed śmiercią przesłanie pieniędzy i kosztowności matce swej do Rzymu.

7. Świadczą o tem listy, adresowane do Nieświeża, oraz inne dowody, stwierdzające w sposób bezpośredni istnienie stosunków służbowych między Spampanim a ordynacją Nieświeską.
8. Archiwum Nieświeskie. Dział XXI. Akta dotyczące sług i rzemieślników. Teka XXIII.
9. W sprawie Alby, cf.: Pamiętnik o księciu Karole Radziwille. Lwów 1864, str. 1 sq. — W gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, w tekach królewskich, znajdują się plany i elewacje pałacu Albiańskiego (altany), projektowane przez Lutnickiego (teka 188, N. 1 — 3); tamże znajduje się podpisana również przez Lutnickiego „Illumination faite a Nieśwież... en 1778“ (teka 186, N. 83).
Równocześnie z Lutnickim i Spampanim czynni byli na służbie u ks. Karola Radziwiłła następujący architekci:
Florjanowicz Michał — 1776 — 1778, Arch. Nieświeskie, j. w., teka XI.
Jakimowicz Maciej — geometra i budowniczy — 1760 — 78. Ibid., teka XV.
Ludwikiewicz Daniel — 1778 — 1800. Ibid., teka XXIII.
10. Archiwum Nieświeskie. Akta j. w., teka XII.
11. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Teki 188, N. 12. (Teki królewskie). „Prospectus Palati Illustrissimi et R-dmi D. Comitibus Brzostowski Supremi M. Ducatus Lituaniae Referendarii Can. Catedr. Vilnae Equitis Ordinis S. Stanislai in praedio Pauloviae anno 1775“. Aquaforta o wymiarach 32.7×22.5. — Podpis Spampaniego znajduje się po prawej stronie u dołu: „Carolus Spampani Vexillifer Exercitus M. D. Lituaniae“.
12. Dominik Przędziecki, jeden z bogatszych ludzi na Białej Rusi, żonaty z ks. Anną Radziwiłłówną, zetknąć się mógł ze Spampanim na dworze Nieświeskim.
13. „Regestr rzeczy przezemnie kupionych dla JW-go Pana y Pieniądzy pożyczanych w Ru 1778“ (z papierów po ś. p. J. Smolińskim). — Jest to zestawienie wydatków oraz sum pożyczonych Dominikowi Przędzieckiemu przez Spampaniego w latach 1778 — 80. Między innymi figuruje pozycja: „Za rok 1778 z kontraktu należy mi się Zł. 100“.
14. Wypis z ksiąg grodzkich wojew. Nowogrodzkiego z dn. 7. XII. 1782 r. (z papierów po ś. p. Józefie Smolińskim).
15. Wiadomość o tem znajduje się w notatkach ś. p. J. Smolińskiego, zredagowana zresztą bardzo ogólnikowo.
Skąd inąd wiemy, że budową pałacu oraz kościoła w Szczorsach, stawianych w/g. projektu Józefa de Sacco w latach 1770 — 1776, kierował Jakób Gabriel (cf. *P. Ettlinger*: Joachim Chreptowicz jako miłośnik sztuki. Odgłosy, książka zbiorowa. Moskwa 1916, str. 60). O udziale w pracach tych Spampaniego potwierdzenia nie znajdujemy.
16. W metrykach zmarłych, parafji Ceperskiej zanotowano pod dniem 2 maja 1783 r. „... Karol Spampani natione Włoch, Architekt dworu JOXCia Jmci Radziwiłła Wojewody Mińskiego“.

17. Cf. przypis 4.
18. Józef Pac, starosta wilejski, syn Piotra, również starosty wilejskiego i ks. Eufrozyny Ogińskiej, ur. 1736 r. Poświęcił się służbie wojskowej i 7. XII. 1757 r. otrzymał nominację na generała majora w wojsku litewskim, a niedługo potem został generałem adjutantem buławy wielkiej W. X. Lit. — Dobra Różańskie odziedziczył po swych rodzicach, zaś majątek Myto, zwany inaczej Wielka Dzitwa, (podobnie jak i Różanka, w powiecie Lidzkim), został przez niego nabyty. — Umarł 13. III. 1797 r.; był ostatnim potomkiem linii hetmańskiej (cf. J. Wolff: Pacowie. Petersburg 1885, str. 279 sq.).
19. Prawdopodobnie Józef Zabiello, łowczy litewski, a potem hetman polny.
20. Może nie jest to pułk. Statkiewicz, lecz Stalkiewicz, późniejszy generał, który brał udział w manewrach wojskowych, odbytych pod Nieświeżem podczas wizyty Stanisława Augusta w r. 1785. Cf. *Pamiętnik* o X. Karolu Radziwille. Lwów 1864, str. 79.
21. Zapewne generałowa Morawska.
22. Ostatnie trzy nazwiska wymienione są w rejestrze robót, wykonanych przez Karola Jelskiego, snycerza, na zamówienie Spampaniego do różnych jego fabryk.
23. Cf. przypis 13.
24. *Rastawiecki* (Słownik malarzy, t. II, str. 193 sq.) pisze o nim jako o „wziętym malarzu dekoracyj teatralnych, figur i ozdób pokojowych al fresco“.
25. Z notat ś. p. J. Smolińskiego.
26. List Filipa Smuglewicza, pisany z Warszawy dn. 20. I. 1783 r.
27. O Filipie Smuglewiczu *Rastawiecki* (j. w., t. III, str. 398) nie umie nic więcej powiedzieć, ponadto, że był malarzem.
28. Z notat ś. p. Smolińskiego.
29. Wszystkie wiadomości z akt, będących obecnie w posiadaniu Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki.

A N E K S.

„Za wspólną umową rzetelne postanowienie między mną Justynianem Szczytem Pisarzem Skar. Litt. a między JmPanem Karolem Spampanim Kapitanem Woyska Litt-o y Architektem wponiżej wyrażonych punktach zawarte, y dla wspólnego nawzajem dotrzymania opisane.

1-mo. Ziechać ma JmPan Spampani swojemi końmi do Maiętności moiey Iustynianowa Miesiąca Maja dnia 29 z gotowym już Abrysem y Elewacyami onego, na Pałac według ułożoney Planty, oddaney JP. Architektowi, z kondygnacją odmienienia y poprawy jakiego żądać będę przy założeniu tey Fabryki, którą JP. Spampani ma przy sobie założyć jak nayfundamentalniey y udysponować iaką Fabrykę dla Mularzów, Cieślów, Stolarzów y Innych Rzemieślników; Dziedziniec wylebellować, Plan zrobić na Ogród Officyny, oparkanie y wszelkie ozdoby całej moiey Fabryki któremu do wyliczonych teraz dwudziestu czerwonych Złotych dopłacić ze Skarbu moiego obowiązuię się Trzydzieście Czerwonych Złotych.

2-do. Przy założeniu zaś każdego piętra obowiązuię się JmPan Spampani niezawodnie sam być przytomnym y starać się powinien będzie zieżdzać do Iustynianowa swoim poiazdem y kosztem na Rok trzy lub Cztery razy. Ieśli będę potrzebował wczym Listem obwieścić mam, a zarekwizycyą ma ImP. Spampani zieżdzać w czasach pomienionych to iest pierwszych dni maja, drugi raz 15 luly, trzeci raz pierwszego 7bra — Za każdą zaś bytność JmP. Spampaniego

w Iustynianowie ze Skarbu mego mam wyliczyć dwadzieścia pięć Czerwonych Złotych JP. Spampani zaś bawić się ma według potrzebowania Fabryki y swoie sposobności nie króciej iednak iak dni dwanaście.

3-tio. Dokończenie w Dobreymyśli y Tubołkach w wybudowanych iuż Pałacykach ozdobienie ich we szrodku wszelkie potrzeby Rysunków przyjął ImPan Spampani na swoje staranie y dozór...

4-to. Które Fabryki wyrażone ma starać się w przeciągu Lat trzech kończyć.

5-to. Potrzebnych do tey Fabryki Rzemieslników ma przystawić JmPan Spampani Jakoto Stolarza, Slusarza, Skultora czyli Szlifiarza, Malarza, i onych Ceną naytańszą ugodzić, wydać Jm na wszystkie wewnętrzne y zewnętrzne ozdoby Abrysy y Modele, kompostując się z mojm Gustem, starać się będzie aby wszystkie gustownie, regularnie y użytecznie było zachowane, Ieśliby zaś JmPan Spampani na sprowadzenie tych Maystrów drobne iakie wydatki poniósł, mam ze skarbu swego one powrócić, JmP. Spampani zaś ich ma mieć pod swojm dozorem...

6-to. Plany Abrysy Elewacje, tak zewnętrzne jako pownętrzne do malowania y Skulptury Kominy nisze w Pokoiach generalnie wszystkie ozdoby do pomienioney Fabryki na swoje zrysowanie JmPan Spampani przyoił y one nayregularniey do końca doprowadzić assekurował się.

7-mo. Ma JmPan Spampani dopóty przy Fabrykach moich przebawiać dopóki Ja potrzebować będę.

Takowy kontrakt zawarł Ru 1779
M. 9. 28 Dnia podpisem moim
stwierdzam

Iustynian Szczytt.

JULJUSZ STARZYŃSKI (Z. A. P.) Z BADAŃ NAD SZTUKĄ BAROKU W POLSCE.

I.

Nie jest zadaniem niniejszego artykułu sprawozdawczego kreślenie przedwczesnej charakterystyki polskiego baroku, ani też stawianie programowych postulatów badawczych, które przy wyjątkowo trudnych warunkach naszej pracy naukowej oraz ubolewania godnem indywidualnem rozproszeniu naszych wysiłków pozostałby musiały prawdopodobnie na papierze. Jedynie tytułem wstępu pragnąłbym zwrócić uwagę na kilka zasadniczych, a dotychczas nie dość może uwzględnianych momentów.

1) W sprawie metody badawczej nasuwa się konieczność jak-najszerszego uwzględnienia tego, co nazwałbym socjologicznem podłożem ruchu artystycznego w Polsce barokowej. Wejdzie tu w grę sprawa indywidualności fundatorów, a co zatem idzie, bada-

nie mecenatów. Z działalności królów np. domaga się opracowania tak niezwykle dla rozwoju kultury plastycznej zasłużony mecenat Jana III, a przy nim stają typy możnowładczych fundatorów, jak Jan Dobrogost Krasiński, Michał Kazimierz i Krzysztof Pacowie, Stanisław Herakljusz Lubomirski, Potoccy i t. d. Obok psychiki tych jednostek kierowniczych należy badać reakcję i wrażliwość artystyczną masy szlacheckiej i nieszlacheckiej. Rozważania pod kątem kultury plastycznej domagają się wiadomości o uroczystościach publicznych, apoteozy, triumfy, panegiryki i traktaty dewocyjne. Należy przytem pamiętać, że szczególnie w barokowej sztuce religijnej odradza się absolutna jedność uczuciowa między artystą a szeroką masą odbiorców, jedność, która miała miejsce w gotyku, a została zerwana w renesansie.

2) Pod względem terytorjalnym prace nad naszym barokiem wymagają znacznego rozszerzenia zasięgu. Nie mówię tu już o konieczności wniknięcia w zasadnicze prądy baroku europejskiego, włoskiego czy południowo-niemieckiego, co przy nawiązywaniu do szczegółowych odgałęzień lokalnych bywa połączone nieraz z wielkimi trudnościami wobec uniwersalizmu katolickiego stylu barokowego. W tej chwili jednak mam raczej na myśli znacznie szersze uwzględnienie krajów bezpośrednio z Polską sąsiadujących, co szczególnie na wschodzie i północno-wschodzie wymaga bardzo znacznego przesunięcia granicy naszych zainteresowań. Musimy pamiętać, że np. polska ekspansja kulturalna w kierunku wschodnim teraz właśnie z końcem XVII-go i pierwszej połowie XVIII-go w. dochodzi do najwyższego nasilenia, a jej szlak graniczny widomie znaczą białe mury i fasady barokowych kościołów.

3) Postulat badań ikonograficznych wysuwałbym również z wielkim naciskiem: nie wymaga osobnego podkreślenia na tem miejscu doniosłe znaczenie, jakie posiada program teologiczny lub alegoryczny („invenzione“) w sztuce barokowej. Na tej drodze możemy nieraz otrzymać najistotniejsze wytłomaczenie całego zamiaru artystycznego twórców dzieła i fundatora (klasyczny przykład — dekoracja kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu). Tą drogą również ustalamy ciekawe zjawisko ciągłości tradycji gotyckiej, która wspólnie wzbogaca się i odradza w barokowym malarstwie cechowie. W tym rodzaju ciekawe karty przedstawiają cykle eschatologiczne, barokowa ikonografia śmierci, miedzioryt dewocyjny.

4) Badania nad socjalnym stanowiskiem artystów, ich wykształceniem zawodowym, organizacją pracy, zasadą łączenia się w zespoły, związane z tą sprawą wydawnictwa źródeł archiwalnych — oto dalsze postulaty pilne i zasadnicze.

Dopiero jaknajszersze uwzględnienie kulturalno-społecznego podglebia, przy równoczesnym powstawaniu monografij jednostkowych i grupowych, pozwoli może kiedyś dokładniej określić, na czym w istocie polega polskość naszego baroku. Mocna bowiem odrębność twórczości artystycznej, zwłaszcza w zakresie budownictwa kościelnego i której widownią są ziemie nasze z końcem XVII-go i XVIII-go wieku, a którą promieniują głównie Warszawa, Lwów, Wilno — zdaje się nie ulegać wątpliwości. Jest to zarazem czas bodajże najwyższego spotęgowania dumy, niekiedy zarozumiałstwa narodowego, czas, w którym swój szczytowy moment osiąga kulturalny ideał sarmatyzmu, najdoskonalej przejawiając się w typie barokowego możnowładcy na rubieży zachodu i wschodu. Dążeniem naszym jest pojąć tę wolę twórczą, która kazała różnorodnym artystom Włochom, Niemcom i luźnym, choć może mniej wybitnym Polakom, połączyć swe wysiłki w jednolitą i odrębną całość, odzwierciadlającą dynamikę barokowego życia polskiego.

II.

Cenny przyczynek do badań nad sztuką zajmującego nas obszaru otrzymujemy z poza obecnych granic naszego państwa. Jest nim rozprawa doktorska Haliny *Kairuksztytë-Jacynienë*, przedłożona w r. 1928 na uniwersytecie w Zürichu i następnie wydana w języku niemieckim p. t. „Pažaislis ein Barockkloster in Litauen“ (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch „Tauta ir Žodis“ der humanistischen Fakultät der Universität Kaunas. Kaunas 1928 i 1930).

Praca to w typie wybitnie analitycznym, wyczerpująca monografia pojedynczego zabytku, której główną zaletą jest dokładne opisowo-inwentaryzacyjne podanie materiału, poparte wielką ilością dobrych naogół ilustracyj i publikacją źródeł archiwalnych. — Archiwalja dość dokładnie pozwalają określić poszczególne fazy budowy kościoła i klasztoru Kamedułów w Pożajściu oraz rolę fundatora, Krzysztofa Zygmunta Paca, natomiast znacznie mniej światła rzucają na działalność samych artystów.

W analizie form architektonicznych Autorka słusznie zwraca uwagę na ścisłą symetryczność w założeniu całego zespołu budowli klasztornych z kościołem jako punktem centralnym (różnice w stosunku do wzorów włoskich, pokrewieństwo z klasztorem na Bielanach pod Krakowem). Fasada niedość organicznie powiązana z bryłą kościoła posiada zdecydowanie rzymski charakter: połączenie elementów wczesno-barokowych (S. Trinità dei Monti) z późno-barokowymi (S. Agnese in Agone). W ogólnem ukształtowaniu bryły

kościół ciekawie dochodzi do głosu podstawowe dla sztuki późno-barokowej zagadnienie przenikania się ideału budowli centralnej z założeniem podłużnym. Na podkreślenie zasługuje również wyjątkowość zastosowanej formy sześcioboku. To ukształtowanie wnętrza pojęte jest w duchu sztuki weneckiej; najbliższe pokrewieństwo: Cappella Emiliana w klasztorze S. Michele di Murano (sześciobok) oraz B. Longheny S. Maria della Salute. To ostatnie pokrewieństwo nasuwa nawet Autorce wniosek, że przypuszczalny twórca planów Pożajścia, Lodovico Fredo, mógł pozostawać w jakichś bliższych stosunkach z kręgiem B. Longheny. W tym związku należy jednak zwrócić uwagę na ciekawy fakt, że powyższe założenie na ziemiach polskich nie było czemś odosobnionem i że już w latach 1673 — 1678 Pompeo Ferrari wznosi w Gostyniu swój kościół, wzorowany na świątyni S. Maria della Salute.

Nie pozbawioną wartości dla dziejów budowy w Pożajściu może być nieznaną Autorce wzmianka D'Aleraca z 1688 roku, podkreślająca rozgłos i wspaniałość fundacji Pacowskiej i brzmiąca ciekawie: „...le grand Chancelier, pour s'en faire honneur, a bâti proche de Wilna un Monastère de Religieux Camaldules, sous l'invocation de Sainte Marie Magdelaine de Pazy sa parente; lequel luy a coûté prés de deux millions; ayant fait venir à grand frais des Architectes et des Peintres d'Italie: et en coûtera bien encore autant à ses heritiers, s'ils veulent l'achever“ (Fr. P. D'Alerac: Les anecdotes de Pologne. Amsterdam 1699, tom II, str. 319).

Dla określenia dekoracji stiukowej dobrym punktem wyjścia mogła być sygnaturka stiukatora: „Joan Merli F. 1676“. Niestety jednak Autorka w tym względzie nie zdołała wiele dorzucić ponad dość ogólnikowe stwierdzenie górno-włoskiego charakteru dekoracji (okolice jeziora Como?).

Malarze w Pożajściu rozpoczynają pracę przypuszczalnie około 1676 roku. Znane są trzy nazwiska: zagadkowy Del Bene, Florentczyk Michel Angelo Palloni i Wenecjanin Ferdinando Della Croce (ten ostatni być może nadsyłał tylko swe dzieła). Indywidualnością kierowniczą jest tu bezsprzecznie Del Bene, którego nader trafną charakterystykę już swego czasu dał Prof. Batowski. Autorka wzbogaca tę charakterystykę przez ustalenie ścisłych związków z malarstwem weneckim (zwłaszcza Tintoretto i Veronese) oraz ciekawym wskazaniem pewnych pokrewieństw między freskami Del Bene'a a bielańskim cyklem Dolabelli. Natomiast drugi dekorator Pożajścia, Palloni, został przez Autorkę nieco zbagatelizowany. Na innym miejscu zajmowałem się obszernie jego indywidualnością i tam też określiłem swój stosunek do badań p. Kairiuksztytè - Jacynienè. Tu

zwrócić uwagę na konieczność przyznania Palloni'emu znacznie większego udziału w dekoracji Pożajścia niż to czyni Autorka. Droga szczegółowego porównania z opracowaniami przeze mnie freskami łowickimi niemal cała dekoracja chóru zakonnego dałaby się związać z osobą Palloni'ego, a przy głębszym zbadaniu może on się okazać również twórcą znakomitych fresków w kapitularku (jak np. Cierniem Koronowanie, tabl. 76). Nieco wątpliwe wydają mi się również wpływy weneckie, których autorka dopatruje się w sztuce Palloni'ego. Posiada ona wybitny florencko rzymski charakter, a zawarte w niej pewne elementy górno - italskie w niczem nie wykraczają poza ogólne cechy ówczesne tego środowiska. Znane mi z autopsji obrazy przypisywane Palloni'emu w Turynie, mimo, że są wykonane podług sztychów Palmy Młodszeo, nie wykazują wybitniejszych wpływów kolorytu weneckiego. — Być może drogą uświadomienia szczegółowych różnic, jakie zachodzą pomiędzy wybitnie weneckim, a florencko - rzymskim nastawieniem artystów, uda się kiedyś dokładniej rozgraniczyć prace dwóch głównych dekoratorów Pożajścia, Del Bene'a i Palloni'ego. Obok nich czynni byli oczywiście inni artyści, mniej wybitni. Wątpię jednak, czy całkowicie dadzą się utrzymać rozróżnienia przeprowadzone przez p. Kairuksztytè-Jacynienè — dość przypadkowy podział na sześć grup.

III.

Niedawno wydana praca Tadeusza Mańkowskiego nosi tytuł „Lwowskie kościoły barokowe“ (Lwów 1932, prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie, tom II, zeszyt 2). Autor z niezwykłą jasnością i przejrzystością konstrukcji ograniczył się do opracowania zjawisk najistotniejszych. A więc: kościół Jezuitów (lokalizacja zasadniczego typu rzymskiego: Gesù), kościół Karmelitanek Bosych (lokalizacja drugiego zasadniczego typu rzymskiej świątyni barokowej: S. Susanna Maderna). Na doskonale przygotowanym podłożu wyrastają najoryginalniejsze dzieła lwowskiego baroku: kościół Dominikanów — kościół św. Marji Magdaleny jako ciekawy wyraz czysto lokalnej twórczości — katedra św. Jura. Byłoby rzeczą zbyteczną wdawać się w szczegółowe referowanie pracy dr. Mańkowskiego, która musi znaleźć się w ręku wszystkich poważniej interesujących się dziejami sztuki w Polsce. Podniosę tu jedynie doskonałe podmalowanie tła kulturalnego oraz niezwykłą szerokość zasięgu w operowaniu materiałem archiwalnym przy wielce szczęśliwem wiązaniu go z faktami artystycznymi. Również i w zakresie analiz stylistycznych praca dr. Mańkowskiego obfituje w nader doniosłe stwierdzenia. Do takich zaliczyłbym np. mocne postawienie prowincjonalnej grupy prac Meretyna lub po-

wiązanie cerkwi św. Jura z grupą centralnych kościołów górno-włoskich (Genua, Medjolan, Vicenza, Brescia) oraz z typem kościołów z nad jeziora Bodeńskiego.

Poprzestawszy na tak ogólnem scharakteryzowaniu całości, pragnę podnieść zwłaszcza jedno zagadnienie w pracy p. Mańkowskiego dość zasadnicze. Wielką mianowicie zasługą Autora jest szerokie uwzględnienie podłoża socjologicznego na zajmującym go odcinku działalności architektów. Mam na myśli scharakteryzowanie poszczególnych typów architektów. Taki np. Giacomo Briano, budowniczy jezuita, podobnie jak Gian Maria Bernardone lub nasz O. Bartłomiej Wąsowski — to typowi przedstawiciele organizacyjnej wszechstronności zakonu, który dbał o wykształcenie bezwzględnie pewnych wykonawców swego programu ideowego we wszystkich, nawet najbardziej specjalnych dziedzinach. Jan de Witte — to znowu znakomity przedstawiciel niezwykle w naszych warunkach zaśluzonego typu architektury wojskowego. Z własnych badań źródłowych nadmienię, że np. wszyscy niemal wibitniejsi architekci czasów Michała Korybuta i Jana III okazują się zarazem inżynierami wojskowymi, a niektórzy, jak np. Affaita, noszą nawet stopnie oficerskie i okryci są sławą poważnych zasług wojennych. Podobne stosunki dałyby się może wykazać również dla czasów Zygmunta III i Władysława IV. — Pracownik w rodzaju Marcina Urbanika natomiast, to typ architektury technika, wyłamujący się już z ram organizacji cechowej, a równocześnie dziedziczący nieprzerwaną od średniowiecza tradycję rzetelnego rzemiosła. Do powyżej scharakteryzowanych dołącza się jeszcze bardzo pod względem kulturalnym interesujący typ architekta amatora (Opaliński — Moszyński). — Żałować tylko wypada, że przy tak głębokiem ujęciu podstaw twórczości architektów, równie wyczerpująco nie została scharakteryzowana wola twórcza fundatorów, jakkolwiek i pod tym względem mamy do odnotowania nader znamienne szczegóły (np. zmiany form, dokonywane pod bezpośrednim wpływem Metropolity Szeptyckiego). — Niezmiernie doniosłe byłoby systematyczne zbadanie gustów i istotnej znajomości zagadnień architektonicznych u naszych królewskich i możnowładczych fundatorów XVII-go i XVIII-go wieku.

Na zakończenie pragnę nadmienić, że podniesione wyżej zagadnienie socjologii zawodu architektonicznego jest w nauce europejskiej obecnie bardzo aktualne. Ostatnio ciekawe studjum poświęcił mu Nikolaus *Reusner*: „Zur Geschichte des Architektenberufs“ (Kritische Berichte, Jahrgang 1930/31, Heft 4). Dla porównania z naszymi warto sobie np. uświadomić stosunki, jakie panują wśród architektów w Niemczech XVIII-go wieku. Oto z pomiędzy

46 najwybitniejszych przedstawicieli zawodu architektonicznego w tym czasie — 17 do 18 otrzymało wykształcenie rzemieślniczo - fachowe (ciesiołka i kamieniarstwo), jeden wyszedł z ogrodnictwa, dwóch z malarstwa, trzech z wykształcenia rzeźbiarskiego (Fischer von Erlach, Schlüter i Asam), dwóch jest wielkopańskich amatorów, jeden uczony profesor matematyki i perspektywy, najliczniejszą jednak kadrę stanowią oficerowie inżynierji, pośród których np. występuje wielki Hildebrandt.

IV.

Fascynujące zjawisko późno - barokowej (względnie, jeśli kto woli, rokokowej) rzeźby lwowskiej doczekało się częściowego opracowania, a nadewszystko pięknego wydania materiału ilustracyjnego w pracy Adama *Bochnaka* „Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka“ (Kraków 1931, wydawnictwo Polskiej Akademji Umiejętności). Autor na zasadzie pokrewieństw stylistycznych zestawia liczną grupę utworów, pragnąc przypisać je działalności warsztatu, którego kierowniczą postacią byłby znakomity twórca posągów pod kopułą kościoła Dominikanów we Lwowie. Kim byłby ten znakomity artysta? W braku definitywnej odpowiedzi na to pytanie, Autor daje nam śmiałymi rysami kreśloną charakterystykę jego poczucia formy, wypowiadającego się z niezwykłą siłą wyrazu duchowego w późno - gotyckiej niemal ekspresyjności. Charakter sztuki mistrza figur dominikańskich, zdaniem Autora, wskazuje wyraźny związek ze środowiskiem późno-barokowej i rokokowej rzeźby bawarskiej: zestawienie lwowskiego posągu św. Jerzego z bozzettem F. Dietza w Bambergu wydaje się istotnie uderzające. Czy jednak da się to pokrewieństwo rozprowadzić na całą zestawioną przez Autora grupę zabytków i czy przedewszystkiem tożsamość twórcy posągu św. Jerzego z twórcą rzeźb dominikańskich została udowodniona w sposób bezapelacyjnie przekonujący?

Tego rodzaju pytania mogą być postawione istotnie w znacznym stopniu pionierskiej pracy D-ra Bochnaka. Podważenie tego lub owego z twierdzeń Autora nie zmniejszy jednak jego głównej zasługi, którą upatrywałbym przedewszystkiem we wnikliwej i pełnej wrażliwego odczucia analizie form artystycznych poszczególnych zabytków. Obok niej trwałą zapewne zdobyczą pozostanie zasadnicza charakterystyka kierunku rokokowej rzeźby lwowskiej i bardzo szczęśliwie odkryte wytłomaczenie programu teologicznego, zawartego w dekoracji kościoła dominikańskiego w zestawieniu z dziełem O. Bonanniego.

W świetle dostępnego obecnie materiału sprawa autorstwa rzeźb dominikańskich nie da się ostatecznie rozstrzygnąć. Nazwiska

Fessinger czy Pinzel mówią nam niewiele poza słusznie już stwierdzonym niemieckim charakterem zabytków. W obecnym stanie rzeczy najważniejszą sprawą jest charakterystyka środowiska w organizacyjnym ustroju jego twórczości zbiorowej. Rychło jednak może nadejść czas na dokładniejsze określenie pojedynczych indywidualności artystycznych. Takiego wyświetlenia domaga się np. ciekawa postać Macieja Polejowskiego, tem bardziej, że opublikowany w pracy D-ra Bochnaka dokument daje dobry punkt wyjścia, wiążąc to nazwisko z konkretnym i bardzo charakterystycznym utworem. Z ciekawością należy oczekiwać dalszego rozwoju badań nad późno-barokową rzeźbą we Lwowie i Małopolsce Wschodniej, w szczególności zaś ukazania się prac D-ra Z. Hornunga, obejmujących badania nad późno-barokową rzeźbą na całym tym obszarze.

V.

Rozprawę, która powinna zainteresować historyków baroku w Polsce, wydał V. R. *Zalozieckij*: „Die Barockarchitektur Osteuropas mit besonderer Berücksichtigung der Ukraine“ (Abhandlungen des Ukrainisch Wissenschaftlichen Institutes. Berlin 1929, II Band, str. 65 — 116). Postawione zostało tu zagadnienie odrębności rozwoju artystycznego Europy Wschodniej na zasadzie trwałości tradycji bizantyńskich, przyczem epoka baroku musi być uznana za moment największego zbliżenia pomiędzy wschodnim a zachodnim prądem rozwojowym. W grę wchodzi tu również momenty polityczno-kulturalne: starcie się katolicyzmu z prawosławną ortodoksją (unja) i starcie ekspansji polskiej z budzącem się ukraińskim poczuciem odrębności.

Cerkiew wołoska we Lwowie jest wyrazem syntezy pomiędzy renesansowym ideałem budowli centralnej a centralno - kopułową zasadą bizantyńską. Jako wyraz ustępstwa na rzecz zachodnio-europejskiej skłonności do układu podłużno - nawowego, bazylikowego, powstaje typ cerkwi trójkopułowej w osiowym układzie. Typ ten zrodzony w jak najściślejszym związku z rozwojem architektury renesansowej na ziemiach polskich znajduje szerokie rozpowszechnienie, sięgając daleko w głąb Ukrainy.

W XVII-ym wieku wykształca się nowy typ barokowej cerkwi pięciokopułowej przy znacznym współdziałaniu wzorów włoskich. Natomiast dekoracja posiada zdecydowanie lokalny charakter nie bez wpływu sztuki moskiewskiej. Główne cechy tej dekoracji: silnie podkreślony wertykalizm, późno-gotyckie w wyrazie trójkątne szczyty, skłonność do linii ostro załamywanych i płaszczyznowości, fialowe zakończenia zwieńczeń, wyłącznie ornamentalny charakter i brak

plastyki figuralnej, malarsko-groteskowy sposób traktowania pojedynczych motywów.

Z końcem XVII-go i XVIII wieku potężniają na Ukrainie wpływy zachodnio-europejskie, przyczem znowu widzieć musimy w tem — może wbrew intencjom Autora — oddziaływanie wspaniałe na ziemiach polskich rozkwitającego późnego baroku. Same zresztą fakty podane przez Autora mają swoją wymowę. Oto najmocniejszy wyraz tego wzmoczonego wpływu zachodnio-europejskiego: Mharskij Monastyr w Łubnym, wzniesiony został przez budowniczego Mistrza Jana Chrzyciela, przypuszczalnie Niemca, ale sprowadzonego z Wilna w latach 1682 — 1701. Monastyr w Łubnym posiada założenie bazylikowe z kopułą na skrzyżowaniu i wykazuje uderzające pokrewieństwo planu z kościołem Jezuitów w Wilnie i kościołem św. Piotra i Pawła na Antokolu. Drugim, znamionym przykładem wpływów idących przez Polskę może być całkowicie w duchu zachodnio-europejskim pojęta dekoracja plastyczna przebudowywanej w latach 1721 — 1729 Ławry Peczerskiej w Kijowie, której to dekoracji twórcą okazuje się Polak, niestety bliżej nam nieznanym Józef Biliński. Daje on nawet jak się zdaje początek miejscowej szkole stiukatorów.

U ustosunkowaniu się baroku ukraińskiego do sztuki północno-ruskiej (moskiewskiej) dają się wyczuć następujące fazy: 1) W XVII wieku ukraińska dekoracja barokowa w swym lokalnym charakterze kształtuje się pod wpływem Moskwy, natomiast barokowe założenia architektoniczne (osiowo-kopułowe i pięcio-kopułowe), wytworzone pod wpływem zachodu nie bez związku z ruchem architektonicznym na ziemiach polskich, przenikają z Ukrainy w głąb Rusi północnej. — 2) Wpływy baroku ukraińskiego przygotowują w Moskwie grunt pod rozwój architektury monumentalnej w dziełach mistrzów cudzoziemskich (Schlädell, Rastrelli) i wtedy znowu rozpocznie się proces odwrotnego oddziaływania na Ukrainę.

O ile na Ukrainie Zadnieprzańskiej mimo ulegania wpływom baroku zachodnio-europejskiego zawsze żywa pozostaje miejscowa tradycja bizantyńska — o tyle na ziemiach ruskich ściślej związanych z Polską, budownictwo rozwija się całkowicie pod egidą sztuki zachodnio-europejskiej: fundacje Potockich w Buczaczu i Poczajowie oraz Metropolity Szeptyckiego we Lwowie. Na pogranicznych i kulturalnie wymiennych obszarach nie należy jednak zapominać o możliwości odwrotnych oddziaływań od strony wschodniej, którą to możliwość uświadamiamy sobie przy tak charakterystycznych zabytkach naszej architektury późno-barokowej, jak np. Kolegjata w Pińsku lub świątynia bazylikańska w Be-rezweczu.

KRONIKA

Zjazd Delegatów Związku Muzeów w Polsce. 19—21 września b. r. odbędzie się w Przemyślu Zjazd Delegatów Związku Muzeów w Polsce. Na Zjeździe tym między innymi ma być dyskutowana sprawa projektu ustawy muzealnej, który został opracowany i przyjęty przez Zarząd Związku Muzeów na zjeździe, odbytym w Warszawie w końcu stycznia r. b. Uregulowanie spraw muzealnych i kwestja opieki państwowej nad zbiorami muzealnemi jest jednym z najpilniejszych postulatów, ważności którego nikt chyba nie będzie kwestjonował. Nie możemy jednak powstrzymać się od paru słów krytyki w odniesieniu do samego projektu, który zdaniem naszym zawiera wiele niejasności i niedomówień i nastęrcza dużo tematów do dyskusji.

W. K.

VII Międzynarodowy Zjazd Historyków odbędzie się w Warszawie w dniach 21—28 września 1933 roku. Organizacją udziału poszczególnych narodów w Zjeździe zajmują się odpowiednie komitety narodowe, które materiały zebrany przez siebie i zakwalifikowany przesyłają do Warszawy, gdzie się znajduje biuro organizacyjne Zjazdu (Sekretarz generalny Dr. Tadeusz Manteuffel, Uniwersytet). Praca podczas Zjazdu prowadzona będzie w 15 sekcjach, z których jedna poświęcona będzie historii sztuki. W celu usprawnienia prac przygotowawczych powołane zostały do życia prezydja poszczególnych sekcji, na których ciąży obowiązek kwalifikowania zgłoszonych referatów i przygotowania udziału Polaków. Prezydjum sekcji historii sztuki stanowią: prof. dr. Władysław Podlacha, przewodniczący, i dr. Mieczysław Gębarowicz, sekretarz. Termin zgłaszania referatów upływa dnia 1 września b. r., zaś nadsyłania rękopisów — 1 października. Komitet zjazdowy polski ma zamiar wydać w osobnej książce referaty polskie i rozesłać je uczestnikom przed Kongresem.

Udział polskich historyków sztuki w zjeździe i zainteresowanie ich sprawami ze zjazdem związanymi jest nader nikły. W świetle posiadanych przez nas wiadomości dotychczas, mimo iż termin upływa, zgłoszony został jeden tylko referat, i to nieoficjalnie, bez nadesłania nietylko rękopisu, ale nawet i tytułu. Z zagranicy zgłoszono narazie 5 referatów:

Prof. Drost — Die Struktur des Barocks und ihre Deutung.

Prof. T. Gerevich — Les communautés de style dans l'art de l'Europe orientale.

M. G. Gerola — Le fonti italiane per la iconografia dei reali di Polonia.

Prof. Krischen — Kunstgeschichte und Weltgeschichte, Möglichkeiten einer neuen Periodisierung.

M. L. Réau — Les relations artistiques entre la France et la Pologne.

O dalszych pracach organizacyjnych, związanych ze Zjazdem, zamieszczając będziemy wzmianki w następnych numerach Biuletynu.

W. K.

Wykopaliska w Sandomierzu. Przy budowie drogi między katedrą a kościołem św. Jakóba odnalezione zostały fragmenty rzeźbionych kamieni, pochodzących zapewne z dawnej katedry romańskiej. Odnalezione rzeźby zabezpieczone zostały dzięki zabiegom p. Leona Wilkońskiego, kustosza Muzeum Towarzystwa Krajoznawczego w Sandomierzu. Z pośród fragmentów o charakterze wybitnie architektonicznym, wyróżnia się głowa lwa portalowego, nosząca cechy rzeźby jak się zdaje południowo-niemieckiej z XII stulecia, o płaskiej in-

terpretacji maski, przy jednoczesnym zachowaniu dużego poczucia plastyczności w całej bryle czaszki. Rzeźby te zostaną omówione w jednym z następujących numerów Biuletynu.

M. W.

Odkrycie fryzu gotyckiego w Kościele Panien Benedyktyn w Chełmnie.

W trakcie odnawiania w roku ubiegłym kościoła Panien Benedyktynk odnaleziono fryz figuralny gotycki, obiegający dookoła ścianę na chórze zakonnym. Zabytek zdaje się pochodzić z przełomu XIV na XV w., dokładniejsze jednak datowanie może nastąpić jedynie przy monograficznym opracowaniu. Tematem jest cykl pasyjny, oraz szereg scen o trudno dającej się ustalić treści: obfitość motywów z życia rycerskiego naprowadza na przypuszczenie, że jest to legenda hagiograficzna któregoś ze świętych rycerzy, o ile wręcz nie mamy tu do czynienia z ikonografią świecką. Ogólny charakter formalny tych malowideł, wykonanych w ubogiej skali tonalnej, przy silnym zaakcentowaniu konturowego rysunku, sprawia wrażenie zależności od pierwszych redakcyj „Bibliae pauperum“. Są to pierwsze wrażenia, które niewątpliwie znajdą krytyczne naświetlenie, jakiego niepospolity ten zabytek będzie się domagać w najbliższym już czasie.

M. W.

Tryptyk z legendą św. Stanisława w Piotrawinie. W kościele parafjalnym w Piotrawinie zachował się tryptyk św. Stanisława, pochodzący z lat ca 1510. Dzieło to, dotąd nie wprowadzone do literatury naukowej, odznacza się niezwykle mi zaletami formy, stając w szeregu czołowych zabytków malarstwa wczesno-renesansowego w Polsce; zainteresowanie tryptykiem podwaja jego współzależność od grupy malowideł, związanych z warsztatem Bodzentyńskim (cf. mój komunikat w Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Pol. Ak. Um., luty 1932). Fundatorem ołtarza był biskup Konarski, którego postać i herb pod infułą widnieją na obrazie środkowym, podobnie jak na ołtarzu Bodzentyńskim. Tematem malowideł są sceny kupna wsi i wskrzeszenia Piotrowina (na skrzydłach) oraz sądu królewskiego (środek). Predellę zajmuje veraicon, podtrzymywane przez dwa anioły. Rewersów skrzydeł nie znam z braku odnośnych fotografii. Ołtarz Piotrawiński jest niewątpliwie czołową ilustracją legendy św. Stanisława, miarodajną ze względu na postać fundatora i miejsce fundacji, wreszcie wysoki poziom formalny. Wyjaśnienia wymaga frapujący związek tego ołtarza z twórczością Lenza z Kitzingen, pracującego w służbie Konarskiego (analogie z obrazem Nawrócenie św. Pawła w Kościele Marjackim w Krakowie) oraz do grupy „Mistrza Bodzentyńskiego ołtarza“. Poświęcę tym zagadnieniom osobne studjum w czasie najbliższym.

M. Walicki.

III

WYDZIAŁ KONSERWATORSKI TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI. OKRES 1920 – 1930.

W drukowanym sprawozdaniu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w roku 1912, obejmującym okres działalności Towarzystwa od 1906 do 1912 roku, na str. 17 czytamy, że Zarząd

uznał za wskazane połączyć poszczególne wydziały (architektoniczny, malarsko-rzeźbiarski i Starej Warszawy) w jeden wspólny, pod nazwą konserwatorskiego, w którego pracach braliby udział jednocześnie architekci, historycy sztuki, malarze i rzeźbiarze. Miało to w skutkach swych wpłynąć zarówno na „pogłębienie pracy, jak i uproszczenie jej pod względem systemu”. W ten sposób w następnym okresie, obejmującym okres wojny i niemieckiej okupacji, Wydział ten skupił bodaj wszystkie prace Towarzystwa, prócz wystaw, urządzanych w gmachu Baryczków bezpośrednio przez Zarząd Towarzystwa, wystaw, które stanowiły zaszczytną kronikę życia tegoż Towarzystwa. Działalność zaś Wydziału, skąd inąd zresztą znana ze względu na wystąpienia w sprawach zabytkowych Towarzystwa przed władzami rosyjskimi i niemieckimi, nieco się zmieniła z chwilą, kiedy weszły w życie ustawy, powołujące urzędowych konserwatorów w państwie polskim, bowiem funkcje wykonawcze, często poprzednio przez Wydział spełniane, naturalnym biegiem rzeczy przeszły w ręce konserwatorów rządowych. Jednakże wobec tego, że tak sama idea konserwacji zabytków zrodziła się i krzepła w Warszawie w domu Baryczków, jak wobec i tej okoliczności, że właściwie i ludzi odpowiednich dla spraw konserwatorskich zrodził i wyszkolił dom Baryczków na Starem Mieście, ustaliła się w pierwszych latach niepodległości symbioza Wydziału Konserwatorskiego z urzędami konserwatorskimi, najściślejsza i najzgodniejsza. Wspólne umiłowanie, wspólność zainteresowań i celów spowodowała to, że nie było mniej lub więcej poważniejszej sprawy, którąby konserwatorowie nie omówili w „Baryczkach”, lub nie uwzględnili wystąpienia Wydziału Konserwatorskiego przed władzami. I aczkolwiek „intermezzo” z roku 1928 nieco zmieniło stan poprzedni, to nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że cele czynników rządowych, jak i społecznych są w tej dziedzinie identyczne, wzajemnie pokrywające się i uzupełniające. W związku jednak z nowym stanem rzeczy, spowodowanym powołaniem rządowych konserwatorów, Wydział na posiedzeniu swem w dniu 18 maja 1920 roku kasuje poprzednio działający przy Wydziale „Komitet Konserwatorski”, który był jakby „pogotowiem ratunkowym”, obecnie mającym być zastąpionym przez urzędy państwowe konserwatorów i określa tak swój program dalszej działalności jak i najbliższego zadania, które „nie tylko nie tracą na swej aktualności, lecz przeciwnie, muszą być rozwinęte znacznie szerzej w przewidywaniu gorączkowej pracy w dziedzinie odbudowy zabytków”. Na tym też posiedzeniu dokonano wyboru Prezydium Wydziału według nowego regulaminu.

Kontynuując poprzednie prace inwentaryzacyjne gmachów państwowych w Warszawie, a jak wiadomo prace te prowadzone

pod kierownictwem p. J. Wojciechowskiego i p. T. Wiśniowskiego, objęły takie gmachy, jak Zamek Królewski, Pałac Rzeczypospolitej, b. pałac Dekierta, b. pałac Działyńskich i inne, Wydział zreorganizowany jak wyżej powiedziano, podjął się trudnego zadania ustalenia stałej i fachowej konserwacji pałacu Wilanowskiego oraz wystąpienia przeciw wywozowi zagranicę przez hr. Branickiego karabel historycznych ze zbiorów Wilanowskich. Zadanie konserwacji pałacu Wilanowskiego, mimo nasuwających się trudności, zostało jednak uwieńczone pomyślnym wynikiem dzięki stanowczemu poparciu wojewody Warszawskiego i konserwatora. W czerwcu tegoż 1920 roku, Wydział przeprowadza oddanie do ogrodu b. pałacu Namiesnikowskiego, Rady Ministrów, dwóch postumentów — lwów, pozostałych po zburzeniu mennicy przy ul. Bielańskiej i oddanych Towarzystwu w depozycie przez władze rosyjskie. W roku 1920 rozpatrzono sprawy rekonstrukcji, względnie konserwacji takich budynków, jak kościół garnizonowy na placu Krasińskich, Zamek Królewski, rozszerzenie ulicy Wierzbowej, pałac w Nieborowie, zamek w Będzinie, kościół w Bolimowie, pałac Działyńskich, i inne oraz miały miejsce delegacje członków Wydziału do Częstochowy w związku z rozbudową klasztoru przez dobudowanie spowiednicy, delegacje do Będzina, Sochaczewa i inne.

W roku 1921 staje się aktualną sprawa konserwacji ruin w Czersku, które de facto stały się własnością Towarzystwa. Praca nad stroną prawną tej sprawy, jak również prace nad konserwacją i badaniami na miejscu rozciągną się na wiele lat następnych, a prowadzone na miejscu prace przez A. Karczewskiego przyczynią się do znakomitego uporządkowania stanu tego zabytku i jego zbadania. W chwili obecnej dzięki tym zabiegom Czersk stał się jakby częścią zabytkową Warszawy, zwiedzaną przez turystów rodzimych i zagranicznych. W związku ze sprawą Czerska wyłoniła się sprawa i innych ruin, jak Iłży, Wojciechowa, Raciażka, Ogrodzieńca będących również już to własnością, już to znajdujących się pod opieką Towarzystwa. W dalszym biegu tych spraw zaliczono do ruin zburzone podczas wojny kościoły, listę których przekazano władzom państwowym. Lista ta objęła następujące kościoły: w Brochowie, Sochaczewie, Rokitnie, Włodawie, Wiślicy, Przasnyszu, Wigrach, Siennie, Bolimowie, Tarnopolu i innych. Wynikła korespondencja z Krakowem, dotycząca ruin Dębna i Czorsztyna, zagrożonych w swej konserwacji przez parcelację rolną, powoduje wystąpienie Wydziału Konserwatorskiego do Głównego Urzędu Ziemiańskiego celem uzyskania ustawy, dającej możliwość przy przeprowadzaniu reformy rolnej wydzielenia zabytków w jednostki gospodarcze o samowystarczalności materialnej, gwarantującej możliwość konserwowania zabytku.

W tym też roku 1921 zapadła na posiedzeniu Wydziału dnia 22 maja uchwała, która była, zdawało się wtedy, fantazją, a jednak dziś częściowo stała się faktem. Dotyczyła ona niewłaściwej konserwacji zbiorów muzealnych na Podwalu Nr. 15 i w związku z tem Wydział podniósł sprawę konieczności budowy gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie.

W przeciwieństwie do tej sprawy, pozytywnie załatwionej, podnoszona kilkakrotnie na Wydziale sprawa ratowania historycznych pamiątek w gaju w Gucinie niestety nie powiodła się i jak wiemy w ciągu ostatnich lat pamiątki te uległy znacznemu zniszczeniu. Prócz spraw dotyczących bezpośrednio konserwacji zabytków, Wydział niejednokrotnie umieszczał na porządku dziennym swych obrad regulację miasta st. Warszawy w tych miejscach, które dotyczyły historycznych rozwiązań planowych Warszawy. Tu na pierwszym miejscu stała sprawa zachowania planu ogrodu Saskiego, już zeszpeconego przez budynki, powstałe od strony Żelaznej Bramy, sprawa odrodzenia kanału Stanisława Augusta na osi pałacu Ujazdowskiego, dziś zdaje się bezpowrotnie zagubiona, sprawa uregulowania parku Łazienkowskiego i inne. Rok ten był obfity w wyjazdy delegacyj Wydziału, mianowicie — do Chlewisk, Zbaraża, Łucka, Dubna, Krzemieńca, Ujazdu (Krzyżtopór), Korca. W stosunku do Krzemieńca Wydział postanowił wystąpić do Ministerstwa Kultury i Sztuki z wnioskiem o ogłoszenie całokształtu tego miasta z jego układem jako zabytku sztuki. Ze spraw nie architektonicznych do zaznaczenia są takie kwestje, jak konserwacja bezcennego tryptyku w Olkuszu, pomnika ks. Mazowieckich w Katedrze św. Jana w Warszawie, ołtarza w Warcie, obrazu Rubensa w Kaliszu, malowideł w domu Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, figury Matki Boskiej Pasawskiej w Warszawie i inne. Od tego roku Wydział delegował swego przedstawiciela do Rady Artystycznej m. st. Warszawy i do Komitetu odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie.

Rok 1923 zaznaczył się ożywioną działalnością Wydziału. W roku tym bowiem zgłoszono i omówiono 40 referatów na 28 posiedzeniach Wydziału, dokonano kilkunastu delegacyj zamiejscowych i tyleż w samej Warszawie oraz zorganizowano kilka wycieczek. Wśród referatów w sprawach bieżących spotykamy referaty naukowe, nadające się do ogłoszenia drukiem. Tak np. prof. Batowski przedstawił opracowanie zbiorów w Gołuchowie, p. W. Husarski opracowanie Lubieszowa, Pińska i Horodyszczka oraz projekt regulaminu dla konserwacji zabytków ruchomych w związku z powracającymi z Rosji zbiorami Łazienek, p. T. Sawicki opracowanie monografii o Bernardzie Canaletto i p. T. Makowiecki o kościele w Czerniakowie. Sprawozdania delegacyj dotyczyły kościoła w Lipiu, ratusza

w Szydłowcu, stanu ruin w Iłży, zamku w Krasiczynie, kościoła Dominikanów w Stołpcach, pałacu w Zahajcach, robót konserwatorskich w Wilanowie, kościoła w Siennie, klasztoru w Mstowie i rys powstałych w kościele św. Jakóba w Sandomierzu. Dla Warszawy omówiono sprawę restauracji godel na domach Starego Miasta, domów zabytkowych na Nowym Świecie, domów na Wąskim Dunaju, przy ulicy Długiej, pałacu Szlenkierów, kupionego dla ambasady włoskiej i t. p. Wycieczki członków Wydziału miały na celu zapoznanie się na miejscu z robotami w Wilanowskim pałacu, w szczególności z robotami rzeźbiarskimi, prowadzonymi przez ś. p. J. Bierackiego, z robotami budowlanymi, wykonywanymi na Zamku Królewskim, ze stanem amfiteatru w Łazienkach, zapoznanie się bezpośrednio z pracami Zakładu Architektury Polskiej, prowadzonego przez prof. O. Sosnowskiego na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i t. p. W szczególności zaznaczyć należy dwie sprawy, które w wysokim stopniu interesowały społeczeństwo Warszawy. Mianowicie — wybór miejsca dla zwróconego przez Rosję pomnika księcia Józefa Poniatowskiego, oraz restauracja obrazu Matejki — Grunwald, dokonana przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, bez wstępnego omówienia jej z fachowcami oraz bez kontroli społeczeństwa.

Lata 1923, 1924 i 1925 są normalnymi pod względem ilości referatów (przeciętnie 25) i ilości posiedzeń (przeciętnie 20). Wydział przez swych delegatów przyjmuje nadal udział w pracach Komitetu Konserwatorskiego na Zamku, w Komisji pałacu Wilanowskiego, Radzie Artystycznej m. st. Warszawy, Radzie Konserwatorskiej przy wojewodzie warszawskim i innych. Rozpatrzono sprawy zamku w Łęczycy, kościoła w Czerniakowie, cerkwi w Kołoży, spichrzu w Modlinie, pałacu w Radzynie, zamku w Dubnie, kościoła św. Trójcy w Lublinie wraz z jego historycznymi freskami, zamku w Będzinie, kościoła Bernardynów i jego otoczenia w Warszawie, restauracji obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, malowideł w Szadku, i inne. Prócz tego z inicjatywy i przy bezpośrednim udziale Prezydium Wydziału zostały przeprowadzone dwa wielkie konkursy. Pierwszy dotyczył planowego opracowania konserwacji oraz zmian w zadrzewieniu Łazienek i Belwederu. Dorywcze bowiem poczynania administracji tych pałaców prowadziły stopniowo do zaników tych wielkich założeń ogrodowych, których ślady wyczuwamy tak w t. zw. drodze królewskiej Łazienkowskiego parku, jak i kompozycji belwederskiego widoku z pałacu na zadrzewioną nizinę. Celem więc Wydziału było podanie do użytku administracji pałaców projektu całości, który swą stopniową realizację otrzymywałby w ciągu wielu następnych lat. Szło również o to, aby ustalić pewną łączność

architektoniczną parku z samym miastem, to jest Aleją Ujazdowską i nie godzić się z tym stanem rzeczy, jaki powstał w tym miejscu za czasów rosyjskich. Drugi konkurs, ogłoszony z wielkim wysiłkiem pracy i kosztów, dotyczył regulacji placu Saskiego. Miało to zapoczątkować wielką akcję Wydziału Konserwatorskiego, mającą na celu nadanie również planowości i celowości w tych robotach, które sporadycznie Magistrat dokonywał na placach warszawskich nie mając wyraźnego programu architektonicznego. Po konkursie na plac Saski miały nastąpić konkursy na plac Teatralny, Zamkowy i Rynek Starego Miasta. W związku z postawieniem pomnika Poniatowskiego najżywotniejszą na razie była sprawa placu Saskiego. Uzyskane fundusze pozwoliły na ogłoszenie wielkiego konkursu, do którego stanęli wybitni architekci, dając szereg cennych prac, opublikowanych w swoim czasie w czasopiśmie „Architektura i Budownictwo”. Prezydjum Wydziału dążyło do niezwłocznego zrealizowania projektów i do stworzenia w centrum stolicy placu architektonicznie obmyślanego i mającego stać się w swej całości pomnikiem bojowników o niepodległość Ojczyzny. Niestety, tarcia wynikłe pomiędzy sferami wojskowymi a Magistratem sparaliżowały wysiłki Prezydjum Wydziału. W ten sposób i zamierzone dalsze starania o fundusze dla konkursów na plac Teatralny i Zamkowy stały się wielce utrudnione. W szczególności zmienne losy prac restauracyjnych na Zamku uzależniały sprawę regulacji placu od zapatrywań kierowników tej restauracji. Ostatnie z tych zamierzeń, uregulowanie Starego Rynku, odrodzi się w latach następnych. Prócz tego w tym czasie stała się wielce ważną sprawą Reduty i kościółka na Woli. Wysłunięta na Wydziale idea stworzenia z Reduty pamiątki narodowej wymagała starannego i rzeczowego opracowania sprawy i stałego pilnowania przebiegu jej. Szło o to, żeby regulacyjne zamierzenia Magistratu nie zniweczyły założeń tego historycznego bastionu, szło o to, aby usunąć to, co stało się sprofanowaniem pamiątki polskiej — cmentarza prawosławnego, szło o to, aby zachować historyczny kościółek i miejsce bohaterskiej śmierci gen. Sowińskiego. Zagadnienie było wielkiej miary i znaczenia. Opracowania, memorjały, wystąpienia, wreszcie protesty Wydziału nie zawsze odnosiły pożądany rezultat. Wiemy, że uroczystości stulecia powstania listopadowego w roku 1930 nic dla tej sprawy realnego nie pozostawiły. Odwrotnie, bo w roku 1930 zapadła decyzja budowy plebanji na terenie Reduty. Uratowanie więc kościółka od przebudowy na kościół parafjalny, nie uchroniło samej Reduty od naleciałości nowej, świadczącej o naszym rozumieniu w epoce bieżącej pamiątek narodowych. W tym też okresie przypada znaczny udział Wydziału w pracach, poświęconych rewindykacji zbiorów

i pamiątek z Rosji, tworzeniu się zbiorów państwowych na Zamku i Łazienkach i ich integralności.

Rok 1926 poświęcony był prócz prac bieżących organizacji II Zjazdu Konserwatorskiego, który się odbył w roku 1927, i który miał w Polsce niepodległej odrodzić wspomnienia o zwołanym do Krakowa, pomimo granic i kordonów, jakie nas oddzielały, pierwszym zjeździe konserwatorskim w roku 1909. Prace tego drugiego Zjazdu, streszczone w uchwałach jego, są bezsprzecznym dorobkiem naszym w tej dziedzinie i stały się podstawą, na której oprzeć się może tak praca oficjalna organów rządowych, jak i praca społeczna. Uchwały te wymagają opracowania i ogłoszenia drukiem. Wśród spraw bieżących zasługują na wzmiankę prace konserwatorskie w Białymstoku w b. pałacu Branickich, w Sulejowie, w szeregu kościołów jak w Rypinie, Lipiu, Dmosinie i innych. W roku tym Wydział został zaalarmowany i zaniepokojony zamierzonymi redukcjami stanowisk konserwatorów rządowych. Wystąpienia Wydziału, oddziaływanie na opinię publiczną, jak wiemy, nie zmieniło niestety biegu tej sprawy. W latach tych odczuwała się tem bardziej konieczność posiadania własnego wydawnictwa, któreby mogło wpływać na opinię publiczną oraz podawać do wiadomości publicznej ten olbrzymi materiał ilustracyjny, jaki z biegiem lat dzięki referatom, zgłaszanym na Wydziale, został zebrany. Niestety ciągle niedomagania finansowe Towarzystwa, które po wojnie nietylko nie zmniejszyły się, lecz w znacznym stopniu pogarszały się, nie pozwoliły Wydziałowi na zorganizowanie chociażby druków sprawozdawczych. Stan ten pogorszyły jeszcze poczynania, rozpoczęte w roku 1928, które bezsprzecznie stanowią zasługę Towarzystwa, jednakże odbiły się najfatalniej na jego finansach. — W maju 1928 r. rzucona została myśl, po nieudanych poprzednich próbach uregulowania placów Saskiego, Teatralnego i Zamkowego, doprowadzenia własnymi siłami do należytego stanu Rynku Starego Miasta. Polichromja, rozpoczęta przy udziale wybitnych malarzy polskich, została doprowadzona do skutku pomimo niesłychanych trudności technicznych i finansowych. Prace te poza swą wartością dekoracyjną, przyczyniły się do odsłonięcia paru najstarszych fragmentów Starej Warszawy, spoczywających pod tynkiem w ciągu wielu stuleci. Ten czy inny stosunek krytyczny do sposobu polichromji i jej charakteru nie zmienia doniosłości faktu, dzięki któremu brudny i małowartościowy, jeśli chodzi o wygląd, Rynek zmienił się w obiekt, będący w chwili obecnej jednym z ciekawszych fragmentów Warszawy, godnym zwiedzania przez turystów. — Na lata te również przypada szereg restauracyj i prac konserwacyjnych, przeprowadzanych wprawdzie pod bezpośrednim dozorem rządowych konserwatorów, jednakże w porozumieniu z Wydziałem i po omówieniu wspólnem sposobów konserwacji. Tak więc odradzają się znowu sprawy ruin

w Ogrodzieńcu i Sochaczewie, rozpatrywane są polichromje w Ciechanowie, Kobylnikach i Klukowie, kościoła w Sierzchowach Rawskich, klasztoru Benedyktynek w Nieświeżu, kościoła w Zwoleniu, Wiązowej Woli, wreszcie odnowienie pałacu biskupiego w Kielcach powoduje z inicjatywy tamtejszego Województwa delegację specjalną Wydziału do Kielc. Również w tymże roku została zorganizowana wycieczka członków Wydziału do Czerwińska w związku z dokonywaną przebudową po-klasztornych oficyn. Sprawa tryptyku Bodzentyńskiego spowodowała poważną dyskusję na temat już poprzednio powstały w związku z tryptykiem Olkuskim, mianowicie słuszności lub sporności zasady przenoszenia oryginałów tego znaczenia co powyższe do muzeów stołecznych, celem należytej ich konserwacji i obdarzanie miejscowych kościołów odpowiednimi kopjami. W czerwcu 1928 roku stan robót w Czersku pozwala na zaproszenie Pana Prezydenta celem zwiedzenia ruin. Nadmienić należy, że pamiątki historyczne polskie na ziemiach obcych znalazły również oddźwięk w pracach Wydziału. Występuje on do Ministerstwa Spraw Zagranicznych o ochronę należytą grobowca Żółkiewskiego pod Kiszyniowem i Poniatowskiego pod Lipskiem. Wreszcie jedną z ważniejszych prac 1929 roku było podniesienie przez Wydział sprawy odnowienia wież Tumu pod Łęczycą. Na podstawie relacyj swoich delegatów Wydział ustalił, że stan pęknięć jest groźny dla całości tego wyjątkowego zabytku. Na skutek uchwały Wydziału, Prezydjum zwróciło się ze stanowczym memorjałem do Departamentu Sztuki i chociaż dalszy bieg sprawy nie poszedł po myśli Wydziału, proponującego dla tak wyjątkowego pomnika powołanie do życia komitetu społecznego, lecz wystąpienie to spowodowało zajęcie się Departamentu tym pomnikiem i przeznaczenie funduszków na przeprowadzenie poważnych robót konserwatorskich, w chwili bieżącej w znacznej mierze już wykonanych.

Krótkie to zestawienie nie wyczerpuje w pełnej mierze działalności Wydziału Konserwatorskiego oraz ożywiających go uczuć i zamiłowań. W chwilach pewnych rozterek odzywały się głosy wątpiewania, czy praca społeczna jest potrzebna, czy konserwatorzy rządowi nie są w stanie i czy nie powinni przejąć na siebie całkowicie odpowiedzialność tak faktyczną, jak i moralną za ratowanie naszych zabytków. Zdaje się nam jednak, że byłoby to pewną małodusznością, że byłoby niezgodne z sumieniem tych, co w pewnym stopniu na tym odcinku pracy kulturalnej niejako historję naszą tworzyli. Pomni więc słów C. Norwida

A ten co od sumienia historii się oderwał

Dziczeje na wyspie oddalonej

wierzymy w pożyteczność podobnej placówki kulturalnej, w jej niezbedność w życiu zbiorowem, w jej bezinteresowną ideowość.

M. Lalewicz

J. Lisiecki.