

BIULETYN NAUKOWY

WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ
i HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

1/XII-1932

WARSZAWA

Nr. 2

I

Z. A. P.

ZBIORY SEKCJI MALARSKIEJ ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECH. WARSZAWSKIEJ

Inwentaryzacja dzieł malarstwa monumentalnego, znajdujących się na ziemiach Polski, prowadzona przez Zakład, podyktowana jest z jednej strony chęcią zobrazowania w bezpośrednim zestawieniu dorobku artystycznego w tej dziedzinie, z drugiej zaś dążeniem do zachowania jedyne go dokumentu naukowego w wypadku uszkodzenia, przemaalowania lub nawet zupełnego zniszczenia oryginału. Z tego też względu największą stosunkowo ilość obiektów w zbiorach Sekcji Malarskiej stanowią polichromje kościółków drewnianych, najbardziej narażone na uszkodzenia i zniszczenia.

Praca w zakresie inwentaryzacji malarskiej dzieł zagrożonych nie jest jednak doprowadzona do tego punktu, w którym można znaleźć pociechę przynajmniej w świadomości posiadania barwnej kopji zagrożonego lub zniszczonego malowidła. Jesteśmy bezsilnymi świadkami stopniowego zaniku wysokowartościowych dzieł malarstwa monumentalnego (wymienię np. dekoracje ścienne pałacu w Starym Otwocku, z których istnieje tylko kopja barwna fragmentu i kilka zdjęć fotograficznych). Podobnie jak akcja ratownicza, tak i prace nad wykonaniem kopji barwnych nie mogą być podjęte wobec zupełnego braku środków.

Inwentaryzacja dzieł malarstwa monumentalnego jest prowadzona pod postacią dokładnych kopji całości lub fragmentów wszelkiego rodzaju polichromij ściennych, oraz tych malowideł, których wykonanie lub sposób umieszczenia zespala je z architekturą. Kopje te, wykonane w skali, odpowiadającej możliwościom technicznym, ujęte są pod kątem najpełniejszego przedstawienia właściwości danego obiektu: stylistycznie — ikonograficznych i fakturowo — technicznych. Zagadnienia związane z odpowiednim wykonaniem kopji

barwnej i znaczenie kopji w studjach nad malarstwem monumentalnym omówione zostały w Nr. 1-ym Biuletynu. Podkreślić należy jeszcze raz na tej jedynie drodze osiągalną możliwość zestawienia dzieł malarstwa ściennego i umożliwienia dzięki temu przeprowadzenia wyczerpującej analizy porównawczej.

W wyniku bezpośredniego, intymnego zetknięcia się z powierzchnią i fakturą kopjowanych malowideł oraz w związku z koniecznością przeprowadzenia analizy faktury i techniki, niezbędnych dla należytego wykonania kopji, wyłoniło się zadanie szerszego i gruntowniejszego opracowywania tych badań, które w oparciu o analizę techno-chemiczną mogą dać badaczom-historykom sztuki ważkie kryterjum pomocnicze do analizy stylistyczno-ikonograficznej. Jest to jeszcze jeden cel prac Sekcji Malarskiej.

Kopje barwne w zbiorach Sekcji nie są jednolite pod względem charakteru i wartości naukowej. Trzeba było przejść przez kilka etapów poszukiwań właściwej techniki i definicji istotnych cech kopji, zanim osiągnięte zostały pozytywne wyniki. Kopje o charakterze szkicowym posiadają w spisie odpowiednie adnotacje. Znalazły się pozatem w zbiorach kopje obiektów nie należących właściwie do grupy malarstwa monumentalnego, lecz posiadające specjalną wartość przez swe architektoniczne tematy.

Zespół wykonawców kopij tworzyli: stały kierownik z ramienia Zakładu, oraz angażowani pracownicy. Kierownictwo Sekcji sprawował art.-malarz Stefan Dauksza, a od 1.X.1930 r. inż. arch. Jan Zachwatowicz. W pracach Sekcji brali udział: H. Bukowska, St. Gałęzowski, St. Just, J. Kurzątkowski, Z. Kodisówna, P. Kwiek, G. Pilecki, A. Rak, L. Suzin, W. Stechbartówna, J. Tokarzewski, Ujejski i J. Wdowiszewski.

Inż. Arch. Jan Zachwatowicz
St. Asystent Zakładu, Kierownik
Sekcji Malarskiej.

KATALOG ZBIORÓW SEKCJI MALARSKIEJ

(dane zaznaczone kursywą dotyczą kopij)

Arkadja, pow. Łowicz. Świątynia Aurory.

Jan Piotr Norblin de la Gourdain. Plafon „Jutrzenka”. *Śred. 228 cm., skala 1 : 3, tempera na płótnie. N. inw. 22.*

Bielsko Stare, pow. Bielsko, Śląsk Cieszyński. Kościół św. Stanisława. Fragment polichromji sklepienia w prezbiterjum — rozeta (XVI w.). *Wym. 35 × 32 cm., skala 1 : 5, akwarela i tempera na papierze. N. inw. 70.*

Boguszyce, pow. Rawa Mazowiecka. Kościół drewniany św. Stanisława. Strop prezbiterjum (1558 r.). Wym. 167×213 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 1.

Strop nawy głównej, część wschodnia (1558 r.). Wym. 114×85 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 2.

Strop nawy głównej, część zachodnia (1558 r.). Wym. 109×86 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 3.

Strop prawej nawy bocznej (1558 r.). Wym. 223×33 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 4.

Strop lewej nawy bocznej (1558 r.). Wym. 223×33 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 5.

(Stropy prezbiterjum i naw bocznych reprodukowane były w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. I. Warszawa 1929).

Czerwińsk, pow. Płońsk. Kościół d. Kanoników Regularnych.

Fragment polichromji ściany tęczowej na poddaszu (XII—XIII w.). Wymiary 23×17 cm., skala 1:2, szkic akwarelowy. N. inw. 56.

Dębno, pow. Nowy Targ. Kościół drewniany.

Rzuty ścian i stropów z wykazaniem rozmieszczenia polichromji. Skala 1:50. N. inw. 51—55.

Album z szablonami, za pomocą których wykonane zostały kopje polichromji. N. inw. 28.

Polichromja chóru (XVI w.). Wym. 150×58 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 16.

Strop prawej nawy bocznej (XVI w.). Wym. 176×74 cm., skala 1:5, akwarela na papierze. N. inw. 17.

Strop nawy głównej (XVI w.). Wym. 163×99 cm., skala 1:5, akwarela z gwaszem na papierze. N. inw. 24.

Strop lewej nawy bocznej (XVI w.). Wym. 162×37 cm., skala 1:5, akwarela z gwaszem na papierze. N. inw. 25.

Polichromja ściany tęczowej (XVI w.). Wym. 150×121 cm., skala 1:5, akwarela z gwaszem na papierze. N. inw. 26.

Strop prezbiterjum (XVI w.). Wym. 112×114 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 27.

Grębień, pow. Wieluń. Kościół drewniany.

Fragment polichromji stropu prezbiterjum (XVI w.). Wym. 63×48 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 72.

Fragment polichromji — Cierniem koronowanie i Biczowanie (XVI w.). Wym. 55×37 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 73.

Fragment polichromji ornamentacyjnej nad drzwiami do zakrystji (XVI w.). Wym. 40×35 cm., skala 1:5, szkic akwarelowy. N. inw. 74.

Fragment polichromji w prezbiterjum — Głowa Piłata (XVI w.). Wym. 35×32 cm., skala 1:1, szkic akwarelowy. N. inw. 75.

Grodno. Cerkiew św. Borysa i Gleba na Koloży.

Fragment ściany północnej z dekoracją ceramiczną (XII w.). Wym. 66×49 cm., skala 1:5, akwarela i tempera na papierze. N. inw. 63.

Grybów, pow. Grybów. Kościół drewniany.

Fragment polichromji stropu — tondo z Chrystusem, N. Marją Panną i Św. Janem (XV w.). Wym. 60×34 cm., skala 1:3, akwarela na papierze. N. inw. 82.

Łąd, pow. Słupca. Klasztor po-Cysterski.

Fragment polichromji — „Panny mądre” (XIV w.). Wym. 133×61 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 57.

Św. Jerzy (XIV w.). Wym. 71×44 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 58.

(Reprodukowany w J. Starzyński i M. Walicki: Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej. Warszawa 1929).

Pokłon trzech króli (XIV w.). Wym. 166×117 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 76.

Lubieszów, pow. Pińsk. Kościół po-Pijarski.

Szkice akwarelowe polichromji (XVIII w.). N. inw. 6—15.

Lublin. Kościół św. Trójcy na zamku w Lublinie.

Rzuty ścian i sklepień z pokazaniem rozmieszczenia fresków. Skala 1:50. N. inw. 46—55.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930).

Naigrawanie się (1418 r.). Wym. 58×49 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 30.

Anachoreci (1418 r.). Wym. 81×50 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 31.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930 oraz J. Starzyński i M. Walicki: Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej. Warszawa 1929).

Św. Onufry (1418 r.). Wym. 71×51 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 32.

Ofiarowanie (1418 r.). Wym. 100×73 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 33.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930).

Wskrzeszenie Łazarza (1418 r.). Wym. 68×68 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 34.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930).

Zstąpienie do piekieł (1418 r.). Wym. 79×62 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 35.

Fragment sceny Zwiastowania — Madonna (1418 r.). Wym. 121×90 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 36.

Gościnność Abrahama (XV w.). Wym. 82×57 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 37.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930).

Ojcowie Kościoła (1418 r.). Wym. 79×55 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 38.

(Reprodukowane w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. III. Warszawa 1930).

Fragmenty polichromji ornamentacyjnej (1418 r.). Skala 1:3, akwarela na papierze. N. inw. 39—42.

Daniel w lwiej jamie (1418 r.). Wym. 75×57 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 85.

Przemienienie Pańskie (1418 r.). Wym. 65×49 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 86.

Orawka, pow. Spisz-Orawa. Kościół drewniany.

Fragment polichromji — Salome z głową św. Jana (XVII w.). Wym. 70 × 31 cm., skala 1:3, akwarela na papierze. N. inw. 83.

Pogrzeb św. Jana (XVII w.). Wym. 60 × 45 cm., skala 1:3, akwarela na papierze. N. inw. 84.

Otwock Stary, pow. Warszawa. Pałac Bielińskich (ruiny).

Fragment polichromji (XVIII w.). Wym. 100 × 72 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 43.

Radziejowice, pow. Błonie. Pałac.

Fragment polichromji ściennej (XVIII w.). Wym. 109 × 88 cm., skala 1:2, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 21.

Sandomierz. Katedra.

Fragment dekoracji prezbiterjum ze sceną — Wjazd do Jerozolimy (XV w.). Wym. 92 × 74 cm., skala 1:3, tempera na papierze. N. inw. 87.

Myrrofony u grobu (XV w.). Wym. 92 × 78 cm., skala 1:3, tempera na papierze. N. inw. 88.

Supraśl, pow. Białystok. Cerkiew po-Bazylijska.

Fragment polichromji tamburu — Prorocy (XVI w.). Wym. 130 × 108 cm., skala 1:2, tempera na papierze. N. inw. 77.

Chrystus i Samarytanka (XVI w.). Wym. 130 × 79 cm., skala 1:2, tempera na papierze. N. inw. 78.

Wskrzeszenie Łazarza (XVI w.). Wym. 120 × 75 cm., skala 1:2, tempera na papierze. N. inw. 89.

Boże Narodzenie (XVI w.). Wym. 74 × 40 cm., skala 1:3, tempera na papierze. N. inw. 90.

Świack, pow. Grodno. Pałac.

Polichromja ściany sali pompejańskiej (XVIII w.). Wym. 88 × 79 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 59.

Polichromja ściany sali błękitnej (XVIII w.). Wym. 111 × 88 cm., skala 1:5, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 60.

Warszawa. Pałac Paca.

Widok pałacu w Dowspudzie (XIX w.). Wym. 146 × 101 cm., skala 1:2, olej na drzewie. N. inw. 18.

Widok stajen w Dowspudzie (XIX w.). Wym. 117 × 101 cm., skala 1:2, olej na drzewie. N. inw. 19.

Zamek Królewski.

Fragment polichromji ściennej dawnej kaplicy — Anioł ze sceny Zwiastowania (XV — XVI w.). Wym. 83 × 40 cm., skala 1:3, akwarela i gwasz na papierze. N. inw. 71.

(Reprodukowany w Studjach do dziejów sztuki w Polsce, t. II. Warszawa 1. Warszawa 1930).

Zamek Królewski. Galeria obrazów.

Bernardo Belotto Canaletto (1720 — 1780) — Widok Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie od kościoła Karmelitów. Wym. 170 × 112 cm., skala 1:1, olej na płótnie. N. inw. 92.

Zabłudów, pow. Białystok. Bożnica drewniana.

Fragment polichromji stropu w alkierzyku (XVIII w.). Wym. 54 × 51 cm., skala 1:4, akwarela i tempera na papierze. N. inw. 94.

II

PIERRE FRANCASTEL – UNE FONDATION POLONAISE A VERSAILLES. Le couvent de la Reine

(Odczyt wygłoszony na posiedzeniu Wydziału Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie w dniu 15.VI.1932 r.).

Nous ne prétendons pas apporter ici une contribution très personnelle à l'histoire de l'art français au milieu du XVIII-e siècle: l'intérêt et les caractères du monument que nous présentons au lecteur polonais ont été admirablement mis en lumière par un érudit consciencieux et savant, M. Alfred Hachette à qui nous empruntons le meilleur de notre documentation (cf. *Alfred Hachette: Le couvent de la Reine à Versailles. Paris 1923, et L'Affaire Mique. Paris 1928*). Il nous a paru seulement qu'il était intéressant d'attirer l'attention du public averti de ce pays sur une oeuvre qui a pour origine la volonté d'une Reine polonaise et qui éclaire en outre d'une façon frappante les conditions dans lesquelles se manifesta en France le mouvement dit de „retour à l'antique“ si important pour l'histoire des idées et du goût en Pologne.

À sa mort, survenue à Nancy au mois de mars 1766, le Roi de Pologne Stanislas Leszczyński laissait à sa fille unique, la Reine de France Marie, un modeste héritage de 450.000 livres en espèces. La souveraine était elle-même fort malade et elle ne voulut pas différer longtemps le moment de fixer ses dernières volontés. Elle exprima aussitôt le désir d'affecter les revenus de cette somme à une fondation charitable.

Un accord intervint d'abord entre la Reine et le trésor royal: elle versa les 450.000 livres à fonds perdus moyennant la promesse d'un copieux intérêt pour elle même, sa vie durant, et, après elle, pour ses filles, Mesdames, jusqu'à leur mort, étant entendu qu'à la mort de la souveraine Mesdames n'entreraient en jouissance de leur usufruit qu'au bout de trois années, les revenus intermédiaires devant être affectés à l'achèvement de la fondation envisagée par la Reine. En outre réserve était faite d'une rente de 10.500 livres destinée, suivant les dernières volontés du Roi Stanislas, aux Jésuites des „deux principales provinces du royaume“ pour leurs missions.

Au surplus toute l'affaire fût conduite non seulement par la Reine Marie Leszczyńska mais par ses conseillers polonais, les confesseurs et aumôniers du Roi Stanislas, puis de la Reine sa fille.

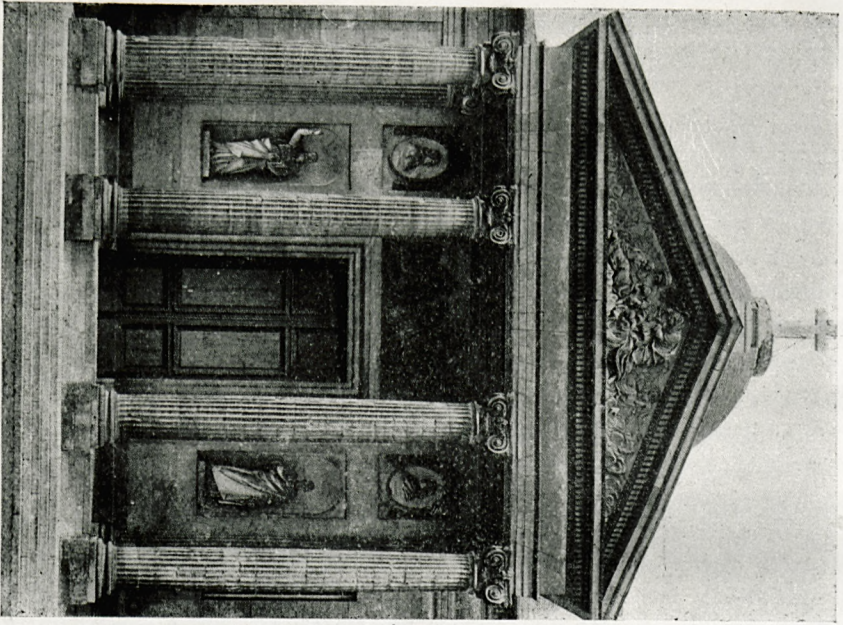


Fig. 1. Façade.

Versailles. Chapelle du Lycée — Ancien Couvent de la Reine.

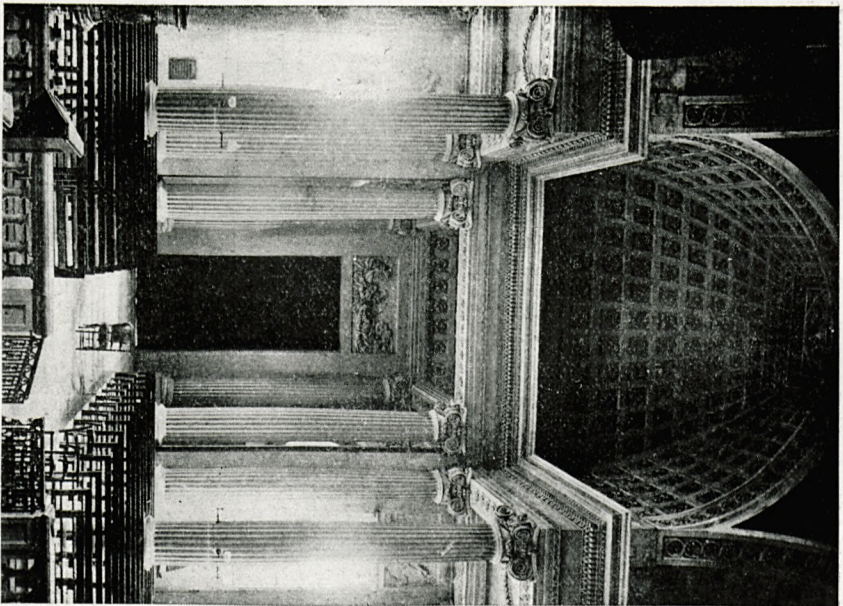


Fig. 2. Vue intérieure.

La fondation envisagée était celle d'un couvent et la Reine s'était fixé un triple but: assurer aux habitants modestes de la ville de Versailles une éducation chrétienne pour leurs filles; installer non loin d'elle des religieuses augustines d'un ordre, la Congrégation de Notre Dame, fondée par le curé lorrain Pierre Fournier, qui avait dû à la sollicitude du Roi son père un très remarquable et rapide développement; s'assurer à elle-même, dans le couvent, un lieu de retraite et de méditation.

Les dispositions financières une fois arrêtées il fallut s'enquérir d'abord d'un terrain, puis presque aussitôt d'un architecte.

Après diverses démarches on obtint du Roi Louis XV — qui témoigna d'ailleurs dans toute cette affaire de la meilleure bonne volonté à l'égard des désirs de la Reine — le don d'un terrain de 11 arpents distrait de l'ancien domaine de Madame de Montespan, le fameux Clagny, premier chef-d'oeuvre de Mansart, que le défaut d'entretien avait conduit à la ruine et que le Roi tenait précisément d'acquérir par échange des héritiers de la favorite. Ce terrain était admirablement situé, à quelques centaines de mètres du Château, sur une des trois grandes avenues, celle de Saint-Cloud, qui convergent vers la place d'Armes. L'acte d'attribution reçut l'approbation du Roi le 16 février 1767 et les maçons se mirent à l'oeuvre sans tarder.

L'architecte avait en effet été rapidement choisi et il avait fait diligence. C'était un lorrain, spécialement appelé de Nancy par la Reine et par ses conseillers: Richard Mique, d'abord aide du célèbre Héré, puis ingénieur en chef des Ponts et Chaussées de Lorraine et Barrois, enfin premier architecte et directeur général des bâtiments du Roi de Pologne. Il avait été un personnage à la cour provinciale du Roi Stanislas; mais la mort de celui-ci l'avait laissé sans situation et sans travaux dans une ville prodigieusement embellie depuis un demi siècle et qui tombait du rang de capitale à celui de chef-lieu de province. La lettre du P. Bięgański qui l'appelait à Versailles au mois d'octobre 1766 était pour lui le salut à une heure critique de sa carrière: à la cour il connaîtra les succès, c'est lui qui, architecte favori de la Reine Marie Antoinette, construira le célèbre Hameau du Petit Trianon; puis il paiera un jour de sa tête ces heures de célébrité passagère et, par un injuste oubli, son nom même sera presque oublié durant un siècle, jusqu'au jour où l'érudition de M. Alfred Hachette remettra en lumière le meilleur de son oeuvre — non le Hameau mais ce couvent qu'il va d'abord construire pour la Reine polonaise, la bonne Reine Marie Leszczyńska.

Nous sommes admirablement renseignés sur l'histoire de cette construction; des documents nombreux se trouvent conservés dans les archives et dans les collections particulières et d'abord deux séries de plans originaux de la main même de Richard Mique; l'une conservée dans les archives de Seine et Oise, l'autre, somptueusement reliée dans un album aux armes de Madame Adélaïde, dans une collection privée de Versailles. Cette deuxième série de plans est d'un intérêt tout particulier car elle a gardé la trace des projets successifs de l'artiste pour la chapelle, partie essentielle, artistiquement parlant, de son oeuvre.

Par ailleurs, des documents écrits nous fournissent de tout le couvent les descriptions les plus minutieuses et pittoresques, et notamment le procès verbal de la visite qu'y fit l'official de l'archidiocèse de Paris en 1771, à la veille de la clôture du monastère.

Il ne saurait être question d'entrer ici dans le détail d'une étude approfondie du couvent et de son histoire, on la trouvera d'ailleurs aisément dans le livre de M. Hachette et, au surplus, le couvent proprement dit, oeuvre toute simple et classique, n'appelle pas de remarque très particulière au point de vue esthétique. On notera seulement que cette oeuvre tranquille et assez majestueuse par la simplicité raisonnable ne comporte pas de caractère „antique“ à proprement parler. Seule la chapelle mérite un commentaire spécial, parce qu'elle est incontestablement l'une des premières manifestations du goût nouveau qui allait en quelques années conquérir l'Europe.

Telle qu'elle existe aujourd'hui, croix greque surmonté d'une coupole, choeurs ronds, des religieuses et des pensionnaires groupés derrière l'autel, elle ne représente pas la première pensée de Richard Mique.

Celui-ci avait d'abord songé à une basilique romaine avec couverture en charpente et l'on notera en passant ce témoignage caractéristique de la grande diffusion qu'avaient déjà jusqu'en province, dans les ateliers d'artistes, les théories nouvelles aux environs des années 1770: c'est en copiant servilement les modèles romains qu'un petit architecte provincial pense faire à cette date sa cour et témoigner surtout, aux yeux de la capitale, de son goût averti et moderne. Il est d'autant plus caractéristique de le voir modifier ensuite, par deux fois, ses conceptions.

Dans le premier projet de Richard Mique il y avait derrière l'autel, un seul chœur rond destiné aux religieuses et aux pensionnaires. Or il était évident que ce parti ne répondait pas heureusement au plan général du couvent qui prévoyait au contraire

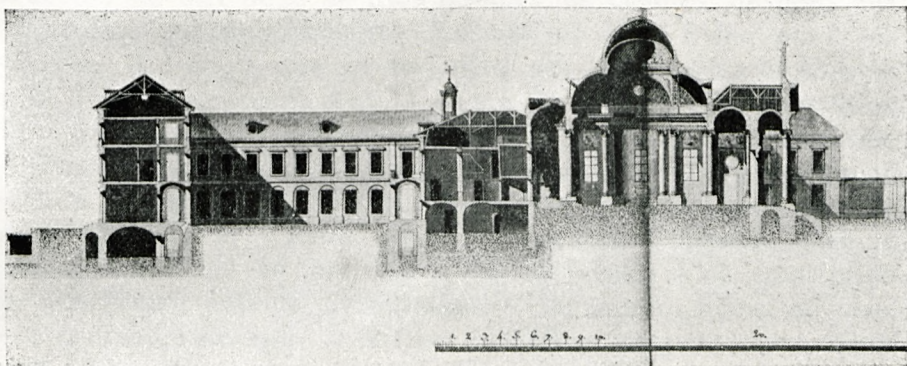


Fig. 3. Coupe sur la Chapelle.

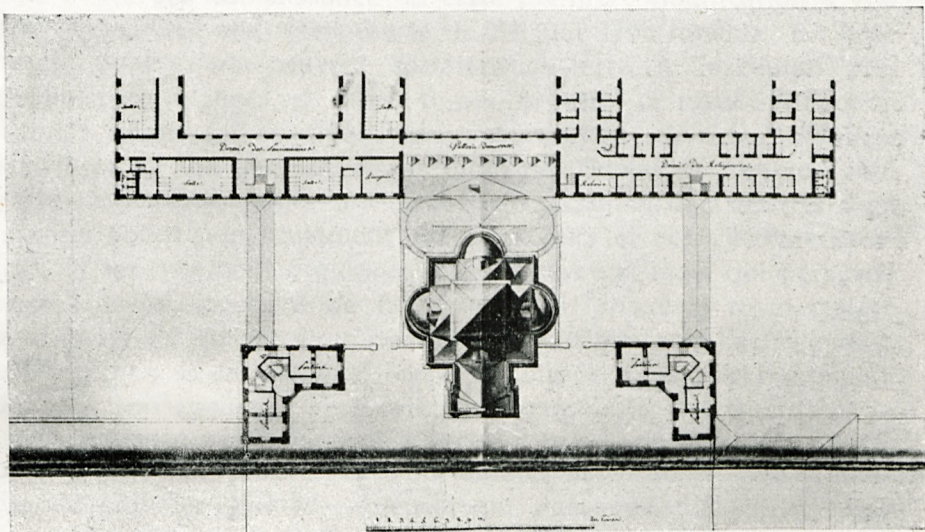


Fig. 4. Plan définitif du Convent (partie).



Fig. 5. Deschamps. Sainte Famille.



Fig. 6. Deschamps. La mort de la Vierge.

Versailles. Convent de la Reine.

la séparation très nette de trois groupes de cellules destinés aux religieuses, aux pensionnaires internes et à la Reine pour ses retraites. Nul doute que ce ne soient des raisons de convenance et de logique qui aient dicté à Mique la première transformation dont l'album, auquel il a été fait allusion tout à l'heure, renferme le témoignage: conservant pour l'église proprement dite le plan basilical, l'architecte ferme sa composition derrière l'autel et construit, de part et d'autre du sanctuaire deux grands chœurs rectangulaires qui se font vis à vis; ce faisant il ne transforme en rien l'esprit antique du monument, demeurant fidèle au plan, à la charpente de bois, à la frise décorative de petits bas-reliefs haut placés de son premier dessein.

Il est bon de noter à ce propos que la bonne Reine n'eut sans doute pas connaissance de cette première modification à vrai dire accessoire: elle était morte le 24 juin 1768 lorsque les bâtiments de son cher couvent sortaient de terre, à l'exception précisément de l'église, et il est à penser que sa pieuse fondation n'aurait jamais été terminée sans l'intervention active de Mesdames ses filles et en particulier de Madame Adélaïde. Celle-ci peut passer à juste titre pour une seconde fondatrice de l'oeuvre; c'est elle qui obtint non seulement de ses soeurs et des Jésuites polonais le renoncement prolongé à leurs revenus mais qui persuada encore le Roi son père de faire concourir le trésor royal malgré les rigeurs de Turgot alors contrôleur des finances à l'achèvement, très onéreux de la chapelle. Marie Leszczyńska tenait certainement de tout son coeur à cette fondation charitable, lorraine et polonaise, destinée dans sa pensée à commémorer le souvenir de son père et le sien propre, et l'on entend sans doute quelque écho de ses ardentes prières — pieusement exaucées — dans le choix du sujet du bas-relief sculpté dans la pierre au-dessus du grand portail „La Reine explique à Mesdames les motifs qui l'ont portée à consacrer ce monument de charité à l'éducation des jeunes filles“.

En tout cas c'est d'accord avec Madame Adélaïde que Richard Mique apporta une nouvelle et dernière modification à ses plans primitifs: les deux chœurs sont maintenus mais ils deviennent ronds et entrent très habilement dans la composition harmonieuse de l'édifice; amélioration de plan certaine mais qui ne peut passer pour un changement de programme; il n'en va pas de même de la substitution à la basilique d'une croix grecque et de l'adoption d'une coupole comme couverture de l'édifice. Il ne s'agit évidemment plus ici de raisons de logique ou d'un progrès, de la mise au point définitive, d'une même pensée. Rema-

niant son projet suivant des raisons de goût et de style Richard Mique se révèle un véritable artiste original et créateur. Il est surtout curieux de noter l'évolution de son attitude vis à vis de l'antique.

Antiques les colonnes et la coupole avec l'oculus central, antique la décoration toute sculpturale, à même la pierre, des culs de four et des voûtes, et le péristyle et le fronton de façade, mais combien plus souple est devenue cette composition qui allie ces éléments antiques à des formes d'art toutes modernes: l'habileté, la souplesse, l'élégance toute française du plan disent le goût raffiné du XVIII-e siècle; la gaucherie même avec laquelle se trouve résolu le problème des formes extérieures de la coupole dit la recherche de combinaisons nouvelles, ce n'est plus un imitateur de l'antiquité, c'est un interprète qui construit ce gracieux édifice tout en légères courbes, c'est un homme adroit aussi qui en quelques semaines de séjour à Paris, a senti les défauts de la mode archéologique et discerné que l'antique ne triomphait pas sans conteste.

Ce respect pour les séductions sublimes du XVIII-e siècle se trouve encore plus accusé d'ailleurs si l'on considère les parties accessoires, l'élément décoratif de l'édifice. Il est certain que l'architecte fut, suivant l'usage, l'ordonnateur suprême de l'ensemble, mais le choix même de ses collaborateurs est significatif. Le peintre c'est Lagrenée le jeune (après Briard mort rapidement), sa part est très médiocre, réduite à la décoration des quatre pendentifs de la coupole et de cette coupole elle-même (concession au goût du jour de Mique qui n'eut pas la hardiesse, ou la volonté de n'avoir recours qu'au décor sculpté); il s'efface devant le sculpteur, un nouveau venu, comme Mique lui-même. Très jeune et représentant des générations nouvelles, Joseph Dechamps, prix de Rome en 1771, s'efforce ça et là de faire dans sa suite de 20 bas-reliefs sur le thème de la vie de la Vierge, une place modeste à l'antique (guerriers casqués, pyramide de Cestius, décor de la mort de Saint Joseph rappelant le thème alors populaire de la mort de Socrate, le sage et le juste), mais ce qui domine au contraire dans son oeuvre, charmante et peu religieuse, c'est un sentiment personnel et naïf, un tour naturel et familier. Le maniérisme berninesque l'emporte dans la facture même, en dépit d'un parti pris visible de simplicité, sur les souvenirs de l'antiquité.

Si l'on songe que la collaboration de Richard Mique et de Deschamps ne se borna pas à la chapelle du couvent de la Reine, mais que le sculpteur fut l'interprète de l'architecte d'abord pour la décoration d'une autre chapelle conventuelle, celle des Carmé-

lites de Saint-Denis, puis ensuite en toute occasion et surtout au Trianon de Marie-Antoinette, on attachera une particulière importance au caractère de cette décoration: ce n'est pas la fantaisie de deux artistes isolés, c'est l'oeuvre commune d'un homme dans la force de l'âge, mais qui doit encore se faire place dans la société et qui évolue avec habilité et finesse et d'un jeune artiste frais émoulu de l'école, avec le suprême laurier, intreprète de l'esprit d'une génération.

A côté de Saint-Philippe de Roule construit comme une basilique sur les plans de Chalgrin de 1769 à 1784 et qui demeure une oeuvre lourde et sans cohésion, la chapelle du couvent de la Reine à Versailles, oeuvre de Mique, représente admirablement, lorsqu'on confronte surtout les divers projets de l'artiste, le mouvement d'idées du temps: interprète et non copiste, fidèle à l'esprit du siècle en empruntant à l'antique des intentions et même des éléments formels, des techniques, Richard Mique a crée là une oeuvre injustement oubliée et qui résume cependant, sous une apparence parfaitement mesurée et séduisante, tout l'esprit d'une génération. Le mouvement de „retour à l'antique“ ne prend le caractère d'une véritable révolution que dans les pays — l'Allemagne et même l'Italie — qui ont depuis des siècles négligé l'étude attentive des modèles gréco-romains, et qui découvrent tardivement les principes qui pendant deux cents ans, avec des alternatives perpétuelles de faveur et d'oubli, ont inspiré l'art français classique.

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

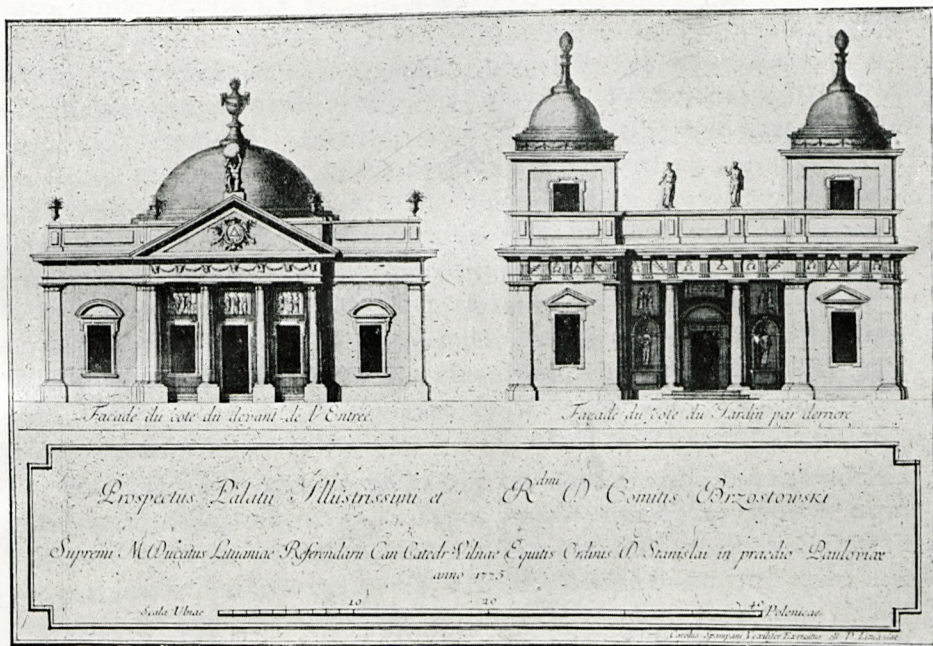
(Dokończenie).

II.

Przystępując do omówienia działalności artystycznej Spampaniego, podkreślić należy już na wstępie wielką niewspółmierność pomiędzy bogatym materiałem źródłowym, ujawnionym w toku pracy, a liczbą zachowanych lub dostępnych do zbadania bezspornych dzieł tego artysty¹⁾. Przyczyna polega przede wszystkim na tem, że głównym terenem działalności Spampaniego były odległe kresy wschodnie, zwłaszcza Mińszczyzna, i tam należałoby szukać największych jego prac architektonicznych. Na ziemiach dzisiejszej Polski znalazły się nieliczne budowle, będące jego dziełem, i one tylko w tej chwili mogą się stać przedmiotem naszych rozważań.

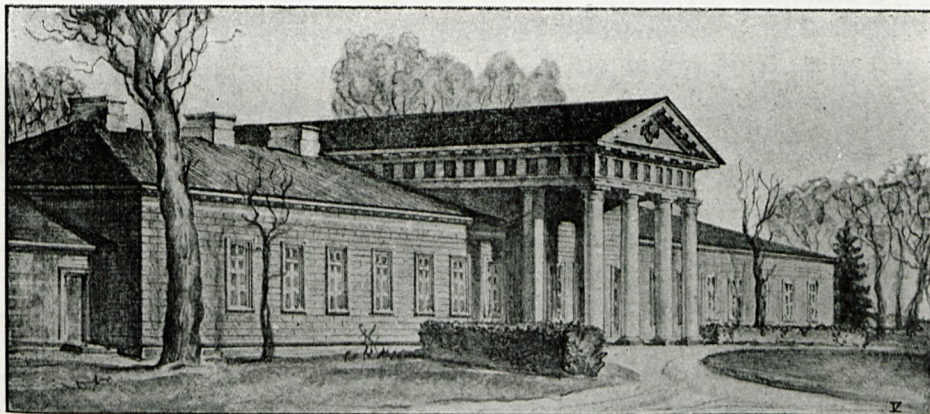
Z pośród dzieł Spampaniego wyjątkowe dla nas znaczenie posiada rytowany projekt pałacu, wykonany dla ks. Pawła Ksawerego Brzostowskiego, referendarza W. X. Lit., do jego majątności Pawłowa. Projekt ten nosi datę 1775, jest więc najstarszą znaną nam w tej chwili pracą, wykonaną bezpośrednio po powrocie artysty z Włoch²⁾. Fakt ukazania się projektu w postaci akwaforty odsłania nam intencje Spampaniego, który zapewne posługiwał się nim jako reklamą, legitymującą go jako architekta przed przyszłymi klientami. Niestety projekt nie uwzględnia zupełnie planu pałacu, który w danym wypadku ma dla nas specjalnie ważne znaczenie (ryc. 1). W pewnej łączności z pominięciem planu stoi płaskie potraktowanie obu elewacji, bez wprowadzenia w widoku partij drugoplanowych — w elewacji głównej wież fasady tylnej, a w tej ostatniej — kopuły. Próba zrekonstruowania planu na podstawie elewacji napotyka na znaczne trudności. Elewacja główna bowiem, akcentująca czterokolumnowym portykiem i kopułą część środkową, narzuca centralne rozwiązanie planu. Elewacja ogrodowa natomiast, zachowująca zasadniczy podział ten sam i wyodrębniająca część środkową, wprowadza niskie wieżyczki, wyrastające z bocznych ryzalitów, przez co stwarza wrażenie, być może pozorne, budowli o planie prostokąta, wydłużonego w kierunku osi głównej. Trudności te zmuszają nas do poprzestania na analizie kompozycji i form architektonicznych tylko w odniesieniu do obu wzmiankowanych fasad.

Pierwsze wejrzenie przekona czytelnika, że mamy tu do czynienia z dziełem, opartem wyraźnie o wzory i motywy klasyczne. Zaakcentowanie linii poziomych mocnym gzymsem i attyką, liczne motywy klasyczne, charakter i sposób rozmieszczenia rzeźb dekoracyjnych, gładkie płaszczyzny ścian, pozbawionych ozdób, skromne potraktowanie schodów, sprowadzonych do roli czysto użytkowej³⁾ — wszystko to przemawia wyraźnie za antykizującymi upodobaniami autora. Z drugiej jednak strony nie można przeoczyć, że surowość klasycyzmu została tu złagodzona pewnymi, nieznacznymi jednak, reminiscencjami baroku. Uderza to przede wszystkim w podwajaniu niektórych motywów, jak np. pilastrów, częściowo w opracowaniu odrzwi i obramowań okiennych, oraz kompozycji elewacji ogrodowej, której boczne pola tworzą ryzalitty, między którymi znajduje się otwarta, cofnięta do tyłu loggia. Wprawdzie motyw dublowania pilastrów, powtórzony i w cokułach, nie posiada swego odpowiednika w gzymsie, który unika uskoków, nie zmienia to jednak postaci rzeczy w sposób decydujący. Reminiscencja baroku zdaje się tu mimo ogólnego charakteru i zasobu form pokutować wyraźnie, uwypuklając się nawet w takich szczegółach, jak kartusz z herbem



fol. J. Bułhakówna.

Ryc. 2. C. Spampani. Projekt pałacu dla Pawła Ksawerego Brzostowskiego do Pawłowa.



Ryc. 2. Radziwiłłmonty. Dwór (wg. dawnej fotografii ze zbiorów s. p. J. Smolińskiego w Zakładzie Arch. Pol. i Hist. Szt.).

Strzemie, zdobiący tympanon elewacji głównej, oraz rzeźba figuralna, umieszczona na jej szczycie.

Sięgając do źródeł twórczości autora naszego projektu, przychodzi przede wszystkim na myśl, specjalnie zaś w odniesieniu do domniemanego planu oraz elewacji głównej, Palladiańska Villa Ronda pod Vicenzą³⁾. Jeszcze może bliższe analogje wykazuje część środkowa elewacji willi Trissino w Meledo (Gurlitt pl. 56). Jednakże spostrzeżenia te, narzucające się niejako same przez się, nie wyjaśniają w dostatecznej mierze tego zagadnienia, gdyż nawiązywanie do twórczości Palladia, najwybitniejszego klasycysty renesansu, było cechą wspólną większości architektów 2-iej poł. XVIII w. Bliższych zaś i bardziej bezpośrednich zapożyczeń, poza drobnymi szczegółami, jak na przykład opracowanie obramowań okiennych (por. Gurlitt pl. 12 i 13 — Palazzo Porto Barbarano w Vicenzy), nie da się ujawnić.

Inaczej nieco sprawa wypadnie w zestawieniu tego projektu z wzorami Neufforge'a⁴⁾, którego wpływ na naszą architekturę 2-iej poł. XVIII w. został wielokrotnie stwierdzony. Znajdujemy tu tyle rozwiązań pokrewnych, lub zupełnie bliskich, że trudno byłoby przypuścić, aby Spampani nie posiłkował się tem dziełem. Najsilniejsze analogje odnajdujemy w odniesieniu do elewacji ogrodowej. Przypomina ona nam już przy pierwszym wejrzeniu fasadę kościelną o niskich wieżyczkach, i dlatego nie powinno nas zdziwić, gdy w Neufforge'owskim projekcie fasady kościoła parafjalnego (Supplément pl. II i III) znajdziemy kompozycję bardzo bliską—te same ryzalitty po bokach i cofnięte nieco do tyłu, otwarte loggie z kolumnami, gzyms przebiegający przez całą szerokość budowli, przysadkowate wieżyczki, oddzielone attyką i gzymsem od ryzalitów, z których wyrastają, wreszcie kopuła, na naszym projekcie nie zaznaczona. Inne projekty Neufforge'a dadzą się z powodzeniem zestawić z elewacją główną projektu pałacu w Pawłowie (pl. 403, 407 i 450), dotyczyć będą sposobu rozmieszczenia płaskorzeźb dekoracyjnych nad drzwiami i oknami (pl. 320), inne wreszcie wskazać mogą rodowód pewnych szczegółów ornamentacyjnych, skąd inąd dość rozpowszechnionych, jak na przykład szyszek, wieńczących kopulaste hełmy wieżyczek Spampaniego (Supplément pl. LXXXII i LXLVIII). Tak znaczna ilość zapożyczeń nie przesądza jednakże istnienia w naszym projekcie szeregu motywów obcych Neufforge'owi, do których należy między innymi fryz z bukranjonami na portyku elewacji głównej, kształt urn zdobiących tę fasadę, attyka podzielona na prostokątne pola zamiast ażurowej balustrady i t. d.

Spampani znał niewątpliwie Neufforge'a i korzystał z niego często, podobnie jak i wielu innych, bardziej nawet od niego

wyrobionych i samodzielnych architektów. Z korespondencji jego z Antonim Smuglewiczem dowiadujemy się, że starał się o kupno „Kopffersztychów“ z zakresu „architektury i dekoracji“, i pertraktował w tej sprawie ze Schroegerem, który, jak wiemy, niejednokrotnie ulegał wpływowi Neufforge'a⁵⁾.

Ciekawe uwagi nasunie nam porównanie projektu pałacu w Pawłowie z niektórymi mniej więcej współczesnymi projektami pałaców warszawskich. Tak na przykład elewacja południowa pałacu Łazienkowskiego, pochodząca z przebudowy w r. 1784, wykazuje podobieństwo z elewacją ogrodową naszego projektu, które polega głównie na zastosowaniu zasadniczo tego samego schematu kompozycyjnego⁶⁾. Również pewna wspólność koncepcji architektonicznej da się zauważyć w zestawieniu pałacu Pawłowskiego z pałacem Królikarni i niektórymi projektami, np. kościoła Opatrzności J. Kamsetzera, pałacu dla Teppera do Głoskowa—Sz. B. Zuga⁷⁾ i t. d. — Dalecy jesteśmy myśli doszukiwania się w tych zestawieniach jakichś zależności lub zapożyczeń się. Na przeszkodzie temu stoją przedewszystkiem daty — nasz projekt wcześniej sży jest od wszystkich wymienionych dzieł. Jednakże zaznaczone przez nas zbieżności posiadają swoją wymowę — wskazują kierunek, w jakim rozwijała się w Polsce sztuka epoki klasycyzmu, i stwierdzają, że w stosunku do tego rozwoju działalność artystyczna Spampaniego nie jest bynajmniej opóźniona. A fakt ten wymaga tem większego podkreślenia, że twórczość Spampaniego wolna była od bezpośredniego oddziaływania mecenatu Stanisława Augusta i tego środowiska artystycznego, które dzięki protekcji i zamiłowaniom królewskim powstało w Warszawie.

Z pośród licznych prac, podjętych i wykonanych przez Spampaniego w ciągu kilku najbliższych lat, dostępną dla nas jest jedna z mniejszych — modrzewiowy dwór i lamus (świronek) w Bienicy, majątności Tadeusza Kocięła, starosty oszmiańskiego⁸⁾. Dwór w Bienicy (1779 — 1781) jest budowlą obszerną, ubogą w szatę zewnętrzną, wzniesioną na planie wydłużonego prostokąta z silnie wysuniętymi naprzód ryzalitami po bokach. Jedyne akcent architektoniczny stanowi szeroki, dostosowany do całości budowli ganek wsparty na sześciu kolumnkach. Skromna szata zewnętrzna niczem nie zdradza istnienia wewnątrz obszernej sali balowej, ozdobionej pilastrami, stiukowej dekoracji ścian i sufitów oraz ozdobnych kominków i pieców⁹⁾.

Z tego samego czasu przypuszczalnie pochodzi drewniany lamus, będący zapewne również dziełem Spampaniego. Część środkowa tego lamusu, tworząca ryzalit, wsparta jest na sześciu kolumnach, między którymi znajduje się rodzaj podcienia; całość

zwieńczona jest klasycystyczną wieżyczką. Budowla ta mimo swego ściśle użytkowego charakteru sprawia miłe wrażenie i została szczęśliwie pomyślana, aniżeli sam dwór.

Zabudowania Bienickie stanowią dla nas mimo swego użytkowego prymitywizmu i skromnej szaty dużą ciekawostkę. Z jednej bowiem strony świadczą o przystosowaniu się architekta do polskiej tradycji budowlanej, z drugiej zaś manifestują wymownie udział obcych artystów w najbardziej zdawałoby się rodzimej dziedzinie naszej działalności budowlanej.

Nieco bogatszą szatę zewnętrzną posiadał dwór w Radziwiłłmontach, wzniesiony w r. 1780 jako prawdopodobnie letnia rezydencja ks. Józefa Radziwiłła, wojewody mińskiego, spalony w r. 1906 (ryc. 2). Była to budowla drewniana, przykryta niskim dachem nie przesłoniętym attyką. I tutaj znowu największy akcent położony został na części środkowej, która ponadto została wyodrębniona i potraktowana jako oddzielny budynek, z którego dopiero po obu stronach wyrastają pozbawione dekoracji skrzydła. Czterokolumnowy portyk elewacji głównej posiadał swój odpowiednik w ryzalicy elewacji ogrodowej. Całą środkową część, której ściany sięgały powyżej linii dachów skrzydeł, obiegał fryz z tryglifów i ciemnych, gładkich metop. Skromne te, a tak mocno rysujące się na tle gładkich ścian motywy antyczne, przypominają nam równie silnie podkreślony dorycki porządek elewacji ogrodowej w projekcie Pawłowa. Lecz jeśli jeszcze w projekcie dla Brzostowskiego wyczuwało się utajoną ideję willi podmiejskiej w guście italskim, jeśli był on jeszcze oddźwiękiem modnych kilkanaście lat temu „maisons champêtres“, zdobnych w wieżyczki, kopułki, loggie i t. d., to rozległy dwór w Radziwiłłmontach jest wymownym dowodem ewolucji, przez jaką przeszedł Spampani.

Wnętrze dworu w Radziwiłłmontach posiadało układ symetryczny, jak to zostało zaznaczone w elewacji. Środkową część zajmował przedpokój wsparty na dwóch kolumnach, oraz wielka sala jadalna, o czterech kolumnach. W skrzydłach mieściły się pokoje w układzie dwutraktowym. Wnętrze ozdobione było sztukaterjami, kominkami oraz malowaniami na płótnie „bassoryllewami“ i supraportami, które na zamówienie Spampaniego wykonywał w Warszawie Antoni Smuglewicz.

Niestety, kończy się na tem nasza znajomość dzieł Spampaniego. Pełna lista stwierdzonych jego prac jest jednakże znacznie większa. Obejmuje ona projekt (?) pałacu dla hr. Burzyńskiej w Wilnie (ok. 1776)¹⁰⁾, budowę mostu wznieszonego na „kopianicy“ w parku oraz kaplicy dla M. Zawiszy do Kuchciec¹¹⁾, obszerne zabudowania pałacowe i dworskie dla Justynjana Szczytła w Justyn-

janowie¹²⁾, budowę dworów dla gen. Ignacego Morawskiego w Bielicy¹³⁾, i Tadeusza Stetkiewicza, pułk. artyl. W. X. Lit., oraz bliżej nieznanne nam prace dla rezydencji Radziwiłłowskiej w Annopolu¹⁴⁾. Z prac tych największe zainteresowanie budzi w nas pałac w Justynjanowie oraz budowle, wzniesione przez Spampaniego w Annopolu. Na specjalne również zaakcentowanie zasługuje rozpoczęta przez niego budowa pałacu, oficyn i rozplanowanie ogrodu dla Józefa Paca, starosty Wilejskiego, w majątnościach tego ostatniego Różanka i Myto. Z korespondencji i rachunków wiemy, że fabryka ta została rozpoczęta i szereg prac zostało już dokonanych jeszcze za życia Spampaniego. Żadnych jednakże śladów urzeczywistnienia zamierzeń Paca, zakrojonych na tak [szeroką skalę, nie znajdujemy dzisiaj w tych miejscowościach. Parę chwil uwagi poświęcić również trzeba pracom Spampaniego dla Nieświeża, o których wyraźne wzmianki odnajdujemy w korespondencji od r. 1779 począwszy. Początkowo odnoszą się one zapewne do jakiejś przebudowy czy adaptacji istniejących części zabudowań zamkowych. Z biegiem czasu jednak prace te nabierają już poważniejszego charakteru, o czym świadczą pertraktacje Spampaniego z ks. Karolem Radziwiłłem na temat przeprowadzenia robót mozaikowych i sztukateryjnych, starania Spampaniego około zaangażowania z Warszawy zdolnego sztukatora i wreszcie fakt sprowadzenia majstra-specjalisty wraz z grupą 20 pomocników¹⁵⁾. Niewiadomo czy prace te zostały rozpoczęte, czy też na przeszkodzie w urzeczywistnieniu tych planów stanęła przedwczesna śmierć autora projektów. Ujawnić to mogą dopiero dalsze, bardziej szczegółowe badania, które należałoby przeprowadzić w odniesieniu do zamku Nieświeskiego.

O wszechstronności wreszcie prac Spampaniego świadczy przeprowadzona pod jego kierunkiem restauracja kaplicy św. Kazimierza w Wilnie. Ze względu na aktualność tej wiadomości, publikujemy w aneksach umowę, która między innymi wyjaśnia zakres dokonanych podówczas prac restauracyjnych.

III.

Projekt pałacu w Pawłowie — zjawisko niewątpliwie ciekawe dla wielu względów — nie zdradza jednak ani większej oryginalności, ani też znaczniejszej inwencji twórczej autora. Wprawdzie Spampani miał podówczas zaledwie 25 lat, i była to zapewne pierwsza jego większa praca, dalszych zaś, zakrojonych na większą skalę, nie znamy zupełnie, trudno jest jednak na tych suppozycjach budować końcowe uwagi. Jeśli więc osoba Spampaniego wzbudza w nas znaczniejsze

zainteresowanie, to nie zawdzięcza on tego wyłącznie swym dziełom, lecz równocześnie innym, ogólniejszym czynnikom.

Spampani zjawia się na Litwie przed rokiem 1774. W roku następnym spotykamy się z pierwszą jego pracą, po której następują szeregi innych, a wszystkie noszą na sobie wyraźne piętno naśladownictwa sztuki antycznej. Należy więc on do pierwszych klasycystów, działających na terenie Wilna i okolicy, i jako takiego należy go umieścić razem z Knakfusem, Józefem de Sacco, Gucewiczem i być może innymi jeszcze. Dopiero więc w tym świetle postać Spampaniego urasta i nabiera dla nas istotnego znaczenia. Jego sylweta jako artysty, rysująca się obecnie przed nami, narzuca potrzebę pewnej modyfikacji obowiązujących dotąd poglądów na istotę wileńskiego klasycyzmu. Punktem wyjścia dla przyszłych badaczy stanie się niewątpliwie ta cenna próba monografii, jaką dał prof. Wł. Tatarkiewicz¹⁶). Odnosi się jednak już dzisiaj wrażenie, że ruch ten ilościowo i jakościowo okaże się zjawiskiem bardziej skomplikowanym, aniżeli pozwalały to stwierdzić znane dotąd materiały.

Nie bez znaczenia jest również dla nas fakt, że Spampani zjawia się na terenie Litwy bez jakiegokolwiek udziału króla Stanisława Augusta, a mimo to charakterem swej twórczości artystycznej tak bliski jest dziełom, jakie powstawały w tym czasie w Warszawie. Klasycyzm więc wileński, którego jednym z przedstawicieli i propagatorów jest Spampani, budzi się współcześnie niemal i zupełnie niezależnie od Warszawy i dworu królewskiego, a szybkość jego pojawienia da się prędzej wytłumaczyć ciągłością wieloletniej tradycji budowlanej i pewnym poziomem kulturalnym, aniżeli bezpośrednim oddziaływaniem inicjatywy królewskiej.

Podnieść należy wreszcie jedną jeszcze dziedzinę działalności Spampaniego, ciekawą ze względu na rozwój zamięłowań artystycznych i kolekcjonerstwa dzieł sztuki — zjawiska tak powszechnego dla wieku oświecenia.

Spampani pochodził z rodziny artystycznej, osiadłej w Rzymie. Więzy bliskiego pokrewieństwa łączyły go z Giovannim Battistą Spampanim, architektem i rytownikiem, wydawcą dzieł ilustrowanych z zakresu architektury¹⁷). Utrzymywał bliskie stosunki z Carlem Antoninim, również architektem i rytownikiem, współnikiem imprez wydawniczych Giovanniego Spampani, sztycharzem nadwornym papieskim i króla polskiego¹⁸), oraz innymi artystami. Carlo Spampani po przyjeździe do Polski nie zrywa kontaktu ze swą ojczyzną, korespondując z matką, Franciszką Smuglewiczem, Carlem Antonini i innymi. Korespondencja ta rzuca ciekawe światło na jedną z dróg, jakimi szedł do Polski import dzieł sztuki, odślania bogatą i ciekawą w tym zakresie rolę Spampaniego, który całemi

pakami sprowadzał z Włoch sztychy, wydawnictwa ilustrowane (między innymi Piranesiego) kolekcje medalów, bronzów, monet, pośredniczył w zamawianiu obrazów, portretów malowanych i sztychowanych, skupowywał przez swych przyjaciół i dostawców antyki, rzeźby i t. d.¹⁹⁾.

Obok prac architektonicznych ta dziedzina działalności, stawia Spampaniego w szeregach pionierów ruchu klasycystycznego w Polsce i stanowi także dostateczny motyw do wydobycia jego nazwiska z niepamięci.

Na zakończenie pragnę spełnić miły obowiązek, zwracając się z serdecznym podziękowaniem do p. Zofji Smolińskiej, która przez udostępnienie i ofiarowanie Zakładowi Architektury Polskiej całego pliku aktów, odnoszących się do osoby Spampaniego, przyczyniła się do powstania niniejszej rozprawki. Materiały te, gromadzone przez Jej ś. p. męża, art.-mal. Józefa Smolińskiego, chlubnie zapisanego w pamięci historyków sztuki miłośnika ojczystych zabytków, i przez niego wzbogacone notatkami, stanowiły punkt wyjścia dla autora.

PRZYPISY.

1. Już po ukazaniu się pierwszej części tego artykułu ujawniony został dzięki uzupełnieniu katalogu działu korespondencji Archiwum Ordynacji Nieświeskiej ks. Radziwiłłów szereg listów, pisanych przez i do Spampaniego. Zostały one zużytkowane przy opracowywaniu drugiej części artykułu. Na wyróżnienie z pośród nich zasługują listy Antoniego i Franciszka Smuglewiczów oraz ciekawa korespondencja włoska, obejmująca między innymi listy Carla Antonini'ego (Arch. Nieświeskie. Listy obce. NN. 14694, 14695, 14902 i inne).
2. Projekt ten cytuje *G. K. Nagler*: *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, t. 17. München 1847, str. 114.
3. *C. Gurlitt*: *Andrea Palladio. Bibliothek alter Meister der Baukunst* Bd. I. Berlin 1914, pl. 32. W dalszym ciągu tekstu wymieniany jako Gurlitt z podaniem numeru planszy.
4. *J. Fr. de Neufforge*: *Recueil Elementaire d'Architecture*... Paris 1757 — 1776. Cytowany w tekście jako Neufforge.
5. Listy A. Smuglewicza do Spampaniego z dn. 8.VI.1778 r., 7.VI i 12.VII.1779 r. (Arch. Nieświeskie j. w., N. 14694). W danym wypadku Smuglewicz proponuje Spampaniemu nabycie od Schroegera „kopfersztýchów“ przedstawiających „Terme del Tito“, zapewne Piranesi'ego. Sprawę posilkowania się przez Schroegera wzorami Neufforge'a porusza między innymi *A. Lauterbach*: Warszawa. Warszawa 1925, str. 179.
6. Cf. reprodukcję u *W. Tatarkiewicza*: *Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta*. Nauka i Sztuka, t. XV. Lwów — Warszawa 1925, ryc. 21.
7. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, teki ze zbiorów D. Witke-Jeżewskiego. Reprod. u *A. Lauterbacha*: *Styl Stanisława Augusta*. Warszawa 1918. Cf. również *Z. Bałowski*: *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim. Rozprawy Uniw. Warsz.*, t. 5. Warszawa 1928, str. 73.

8. *S. Jarocki*: Bienica. Ziemia N. 2, r. 1929.
9. *S. Jarocki* j. w. Autorstwo Spampaniego w odniesieniu do Bienicy zostało stwierdzone, dzięki odnalezieniu listów T. Kocięła (Arch. Nieświeskie j. w., N. 6973), dopiero w chwili oddawania rękopisu do druku, to też wewnątrz tego dworu nie znam. Daty budowy dworu oraz imię fundatora mylnie podaje *S. Jarocki*, l. c., oraz *S. Lorentz*: Wycieczki po województwie Wileńskim. Wilno 1932, str. 79.
10. O rozrachunkach Spampaniego z hr. Burzyńską, prawdopodobnie związanych z projektem pałacu w Wilnie, wspomina list Franciszka Smuglewicza z dn. 23.III.1776 i Antoniego z 13.I.1777 r. (Arch. Nieświeskie, j. w., NN. 14694 — 5).
11. List M. Zawiszy do Spampaniego z dn. 21.I.1779 r. (Arch. Nieświeskie, j. w., N. 14902). Kuchciec, majątek rodziny Zawiszów, leży w pow. Iłżeckim na ziemi Mińskiej.
12. Por. część pierwszą niniejszego artykułu, zwłaszcza zaś aneks (str. 28 i 34). Szczegółowiej o sprawie budowy tego pałacu informują listy Szczytka (Arch. Nieświeskie j. w., N. 15671).
13. Bielica pow. Miński.
14. Annapol pow. Miński.
15. List Spampaniego do ks. Karola Radziwiłła z dn. 7.XI.1782 r. (Archiwum Nieświeskie, j. w., N. 14902).
16. *W. Tatarkiewicz*: Dwa klasycyzmy wileński i warszawski. Warszawa 1921.
17. Giovanni Battista Spampani, architekt i rytownik, prawdopodobnie brat Carla, urodził się około 1745 r. w Rzymie. Znany jest tylko jako wydawca Vignoli (Il Vignola illustrato proposto da Giambattista Spampani e Carlo Antonini studenti d'architettura. Roma 1770). O bliskim jego pokrewieństwie z Carlem, poza wspólnością nazwiska, świadczy jeszcze i to, że matka tego ostatniego zajmuje się rozsprzedają nakładu i rozrachunkami za wymienione wydawnictwo, w czym jej pomaga i bierze udział współpracownik Giovanniego, Carlo Antonini. Nasz Spampani żywo interesuje się tą sprawą i sam kolportuje to dzieło w Polsce. Prawdopodobnie Giovanni Battista Spampani nie żyje już w tym czasie (1776 r.) i niezlikwidowane sprawy wydawnicze przechodzą w spadku na Teresę Spampani, matkę Carla (Arch. Nieświeskie, j. w., N. 14902.—Cf. również *G. K. Nagler*, l. c., t. 17, str. 114, który wymienia inne dzieła jego).
18. Carlo Antonini, architekt, rysownik i miedziorytnik, czynny w Rzymie pod koniec XVIII i na pocz. XIX w. Współpracował z Giovannim Battistą Spampanim w wydaniu Vignoli. Główne jego dzieło — Manuale di varj ornamenti tratti delle fabbriche e frammenti antichi. Roma 1781 — 90, 4 tomy (Cf. *Thieme-Becker*: Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler, t. I. Leipzig 1908 Korespondencja Spampaniego z Antoninim zawiera wiele ciekawych szczegółów, między innymi wiadomość o otrzymaniu przez Antoniniego tytułu „incisore Reggio di Polonia” (list z dn. 11.II.1782. Arch. Nieświeskie j. w., N. 14902).
19. Interesujące pod tym względem są niektóre listy Fr. Smuglewicza, Carla Antonini, Girolamo Baldi Zannichelli z Wenecji oraz Angela Boscaratti, malarza również z Wenecji (Arch. Nieświeskie,

j. w.). Angelo Boscaratti być może identyczny jest z osobą Felice Boscaratti, malarza, ur. 1721 w Weronie, zm. 1807 w Wenecji (cf. *Thieme-Becker* I. c., t. IV).

A N E K S (pisownia oryginału).

Niżej wyrażony czynie wiadomo tym mojm Rewersalnym Kątraktem z Jmc. Panem Spampanim uczynionym, na to iż ja zgodziłem się y umowiony iestem w Kaplicy S. Kazymierza w Kościele Zamkowym, weśrotku sztukaterie oraz marniury gdzie kolwiek są popsute jak nymisterniey naprawić, oraz jakie kolwiek ochandostwo potrzebne, będzie to moją powinnością wszystko do czystości y całości przyprowadzyc, wszystek zaś Expens przytey robocie będą do Rysztowanie oraz jnsze potrzebne przy tey robocie narzędzia, należec będą do Jmc Pana Spampaniego okrom Gipsu y ludzi naiętych mi do pomocy to odemnie Depędować będzie, takową robotę podymuie się y obowiazany iestem bez żadnego zawodu, jak nymisterniey y nayprzedzey tego zakaczyć Lata, umowjany y Dobrowolnie zgodziłem się z Jmc Panem Spampanim Czer. Zl. 105— albo Zł. 1890—Co mi niezawodnie ma być Co mieszząc proporcyciolnie po 10 dawano według Potrzeby moiey, a ja z tych pienędzy Ludzjom które będą przymnie robili opłacać, gdyby zaś niejaki zawod przezemnie miał być uczyniony jako to wniedobrem ociszczeniu albo wyreperowaniu sztukatery lub marmurow co się tyczy weszrotku, wolno mnie będzie jakim sposobem Exekfować przed Sądem lub jnym sposobem, do których to obowjasków nie przymuszony lecz dobrowolnie zezwalam y przystępuie, a dla lepszey wiari y waloru takowy uczyniony kontrakt własną stwierdzam ręką Działo się w Wilnie Roku Pańskiego 1782 Mca Juni 18 Dnia Atestor Christoph Schneider Stockator.

ZYGMUNT BATOWSKI – GIACINTO CAMPANA I KAPLICA ŚW. KAZIMIERZA W WILNIE.

(Przyczynek archiwalny).

Ostatnie badania, poświęcone kaplicy św. Kazimierza w Wilnie, związały z nią dwa nowe nazwiska: architektka Costantina Tencalli i malarza Giacinta Campany. Dzięki prof. M. Morelowskiemu, który na nie zwrócił uwagę¹⁾, zmienia się rozstrzygająco pogląd na autorstwo architektury, przypisywane dotychczas, na podstawie niepewnej wiadomości historycznej, tylko Danckersowi; odnośnie zaś do wnętrza kaplicy zarysowuje się pojęcie o jej najwcześniejszej malarskiej ozdobie, chociaż bez bliższych danych.

Udział pracy Campany w kaplicy da się stwierdzić podwójnie, nie tylko zleceniem króla Władysława IV wypłaty malarzowi, asygnacją²⁾, ale jeszcze innym śladem dokumentalnym, listem artysty, pisanym do niewymienionego nazwiskiem podskarbiego Wielkiego Księstwa Litewskiego³⁾. Tekst listu jest łaciński, podpis i adres włoski, daty niema.

Illustrissime et Excellē^{me} D[omi]ne Domine et Benefactor mi Colend^{me}.

Cum per tot septimanas, quibus sua Ill^{ma} D[omi]natio Vilnae moratur, non potuerim cum sua Ill^{ma} Dnatione in negotio hoc mihi a S. R. M^{te} circa Capellam D. Casimiri commisso sufficienter et iuxta meam exigentiam conferre; licet multoties tūm solus tūm cum alijs personis insignibus linguam Italicam callentibus, suam Ill^m Dnationem conuenerim; mihi que sua Ill^{ma} Dnatio, de die in diem differendo tempus tantummodo ad conferendum de istis rebus promiserit. Nec subsidium aliquod tam ex parte solarij mihi a S. R. M^{te} ex sua liberalitate Regia assignati, quam ex parte artificum, quibus ad hunc effectum indigeo efficaciter habere potuerim. Et ex alia parte audio mihi exprobari à multis tūm spiritualibus tūm saecularibus personis et in particulari altero die à Mag^o D. Paulo Fabricarum S. R. M^{is} Praefecto quòd tardior sim in hoc opere meo, cum causam huius meae morae ignorent: ideo praesenti hac supplica, deferendo debitum honori suae Ill^{mae} Dnationi; praeterquam quòd nollem temerè in hac materia procedere, certiozem facio suam Ill^{mam} Dnationem quòd cogar omnino recurrere ad Sacram R. M^{tem}, certiozem illam de omnibus his faciendo, quae pro sua benignitate et clementia Regia mihi non deest, nec habeo conquirendi occasionem de Sua S. R. M^{te} cum et personaliter, et per literas solarium ordinarium satis clare mihi prouiderit, et omnes meas expensas in hoc opere à me factas solum praeceperit et ordinauerit. Quamuis nihil dubio de benignitate et liberalitate suae Ill^{mae} Dnationis quòd sua prouidentia sciet obulare et occurrere, ne aliquod sequatur in conueniens. Cuius fauori et gratiae me instantissimè commendo

Di V. Excell^{za} Ill^{ma} Humilliss^{mo} e Deuotissimo Seire
Giacinto Campana.

Na odwrocie:

Al Ill^{mo} et Excell^{mo} Sig: Se' P'ron Col^{mo} Il Sig: Tesorierè Del Gran Ducato di Lituania.

U dołu, obcem późniejszym pismem:

N^o 14. Ius 238 Kiszczyn.

Ostatnie słowo dopisku, oznaczające dział papierów po Kiszkach, pozwala wnioskować, że odbiorcą pisma był Mikołaj Kiszka, podskarbi litewski w latach 1640 — 1644. Ponieważ wspomniana wyżej asygnacja sumy „na robote kaplice Wilenskiej S^o Kazimierza ... malarzowi Włochowi, lacyntemu Campanie, Talerow Czteryśta” pochodzi z lipca r. 1639, list niniejszy dotyczy więc dalszego rozwoju tej samej sprawy, ale już w okresie urzędowania Kiszki, bezpośredniego, od października r. 1640, następcy Mikołaja Tryzny⁴⁾, do którego było zwrócone owo królewskie zlecenie wypłaty 400 talarów.

Domysłem trzeba jeszcze pozostawić, co w tem śmiałem upomnieniu się Campany o należne pieniądze wyrażać mają słowa „negotium circa capellam“, o jaki tu chodzi zespół pracowników („artifices“), kim jest ów „Paulus“, kierownik królewskich spraw

budowlanych. Rzecz jest ciekawa ponadto w związku z wiadomością, że do kaplicy św. Kazimierza malował przed rokiem 1639 obrazy malarz królewski, Bartłomiej Strobel⁵⁾.

O Hijacyncie Campanie wie się dotychczas znikomo mało, o życiu nic ponad to, co zapisał dobrze poinformowany o losach „swego pierwszego mistrza rysunku“ jego uczeń, mieniać Campanę uczniem Francesca Brizzi'ego i Francesca Albani'ego oraz malarzem nadwornym w Polsce („pittore di quella corona“), zaprotegowanym królowi, albo może tylko wysłanym do Polski, przez kardynała Santa Croce⁶⁾.

Nie było dotychczas wiadomem, co wogóle Campana malował przez nieokreślony bliżej czas swego pobytu w Polsce, w której podobno umarł około 1650 roku, „non potendo resistere a' rigiri di que' freddi essendo massime adusto, gracile, e poco sano“⁷⁾. Kaplica św. Kazimierza jest więc pierwszym skonkretyzowanym śladem jego pracy poza Bolonią i Piacenzą, gdzie się znajdują jego dzieła malarskie w kościołach⁸⁾. Campana malował też rzeczy świeckie wspólnie z Camillem Gavasetti'm w Palazzo del Giardino w Parmie (sceny z Tassa)⁹⁾.

Oprócz Wilna miejscem działalności bolońskiego malarza musiała być także Warszawa. Pobyt jego w niej da się stwierdzić zapiską z daty 11 lutego 1646 w księgach ślubów parafji archikatedralnej w Warszawie (kolegaty św. Jana). Jednym z trzech świadków ślubu, zawartego „inter Hieronimum cognomine Mantika Italum & Annam Walzinowska“,—był Hiacintus Campana, Pictor S.[acrae] R.[egiae] M.[ajestatis]¹⁰⁾.

PRZYPISY.

1. *M. Morelowski*: Odkrycia wileńskie. Alma Mater Vilnensis, zesz. X. Wilno 1932, str. 54 sq.
2. Archiwum Młynowskie hr. Chodkiewiczów w Muzeum Narodowym w Krakowie. *Morelowski*, I. c., str. 54.
3. Archiwum Nieświeskie ks. Radziwiłłów w Warszawie. Dział korespondencji. N. 2090/2370/.
4. *J. Wolff*: Senatorowie i Dygnitarze Wielkiego Księstwa Litewskiego, 1386 — 1795. Kraków 1885, str. 187.
5. Archiwum Główne w Warszawie. Metryka kor., ks. 185, f. 196, według komunikatu *Z. Wdowiszewskiego* w Pracach Komljsji hist. szt. Pol. Akad. Um., t. IV. Kraków 1930, str. LVIII.
6. *C. C. Malvasia*: Felsina pittrice. vite dei pittori Bolognesi. Bologna 1678, t. I, str. 548, t. II, str. 39 i 266. Ponadto zob. str. 370, 397 i 399.
7. Tamże, t. I, str. 548.
8. *Thieme-Becker*: Allg. Lexikon der bild. Künstler, t. V. Leipzig 1911. Królewski Pinakoteka w Bolonji nie posiada dzieł Campany. Dawniejsza literatura włoska: *Masini* (Bologna perlustrata, 1666), *Carasi* (Le publi-

che pitt. di Piacenza, 1780), oraz *Baldinucci, Bianconi, Bolognini-Amorini* i in. nie powiększają niczem istotnem wiadomości o artyście.

9. *Thieme-Becker*, I. c., t. XIII, 1912.

10. Liber copulatorum ab anno 1621 ad 1647, str. 278.— Towarzyszami Campany przy akcie byli: Jan Aderkas, koniuszy królewicza Jana Kazimierza i poważny mieszczanin warszawski, Antoni Testa. O Hieronimie Mantice wiadomo z ksiąg Metryki koronnej (l. 1625, 1636, 1639), że był nadwornym kowalem („ferrifaber Stabuli”), cieszącym się względami królewskimi za zasługi w wyprawie moskiewskiej i inne.

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) FRAGMENTY PÓŻNOGOTYCKIEGO OŁTARZA Z JĘDRZEJOWA W KIELECKIM MUZEUM DJECEZJALNEM.

LITERATURA.

J. Baum: Ulmer Kunst. Stuttgart—Leipzig 1911. *U. Franchino*: Arte in Polonia. Milano 1928. *F. Kopera*: Dzieje malarstwa w Polsce, t. II. Kraków 1928. *I. Genthon*: A. Regi Magyar Festöművészet. Pestvidéki Nyomda Vácon 1932. *A. Plehn*: Farbensymmetrie und Farbenwechsel. Strassburg 1911.

Znajdujące się obecnie w stadjum organizacji Muzeum Djecezjalne w Kielcach mieści w liczbie swych eksponatów dwa malowane dwustronnie skrzydła tryptyku, przewiezione do muzeum z drewnianego kościoła w Rakoszynie w pow. Jędrzejowskim. Niegdyś stanowiły one część ołtarza w pobliskim Jędrzejowie. Uprzejmości dyrektora Muzeum, ks. dr. Józefa Zdanowskiego, zawdzięczałem możność wykonania fotografii oraz szczegółowego zbadania malowideł podczas bytności swej w Kielcach w 1931 r. Za okazane w tej pracy ułatwienia składam Mu na tem miejscu wyrazy serdecznego podziękowania.

Ołtarz pierwotny, z którego dochowały się niestety zaledwie dwa skrzydła boczne, poświęcony był zapewne trzem świętym Janom. Skrzydło prawe przedstawia św. Jana Jałmużnika, udzielającego jałmużny gronu otaczających go dokoła ubogich, skrzydło lewe — św. Jana Chrzciciela, przedstawionego z gestem zapowiadania, z Barankiem na ręku. Na odwrociu pierwszego z tych skrzydeł zachowało się zniszczone wyobrażenie postaci św. Wolfganga biskupa, trzymającego swe atrybuty — model kościoła, pastorał i topór. Wymiary skrzydeł, pozbawionych obecnie ram, wynoszą 202 × 96 cm. Malowidła wykonane zostały temperą tłustą przy użyciu laserunków na stereotypowym bolusowym podkładzie powierzchni kredowego gruntu. Czas powstania tryptyku stosunkowo dokładnie oznacza pewien drobny szczegół, a mianowicie moneta z widocznym napisem ALEXANDER REX POLON, trzymana w ręku

przez św. Jana Jałmużnika: ołtarz powstał zatem w latach 1501 — 1506. Fundator ołtarza jak dotąd jest mi nieznany; pewne światło na jego osobę przelewa herb Zadora na niebieskiej, dziś zczerniałej tarczy, umieszczony u stóp św. Jana Jałmużnika. Znamy ten herb ponadto z dwóch innych jeszcze dzieł cechowego malarstwa tych czasów — ołtarza z Dobczyc, w pierwszym rzędzie jednak z bliskiego pod wieloma względami malowidłem jędrzejowskim ołtarza św. Jana Jałmużnika w krakowskim kościele Augustjanów.

Oba obrazy, dobrze zachowane, ukazują skalę tonalną bardzo typową dla czasu swego powstania. Św. Jan Jałmużnik przybrany jest w oliwkowo-zielony płaszcz z peleryną oraz białą szatę spodnią, o zimnych, zielono-niebieskawych cieniach. Szyję otacza wywinięty kołnierz gronostajowy, także obrzeżenie okała skraj płaszcza. W palcach lewej ręki, przyciskającej do ramienia srebrny krzyż patriarchy, trzyma złotą monetę z doby Aleksandra Jagiellończyka, w prawej trzyma kiesę. W tle grupa ubogich, przybranych w proste suknie w kolorach czerwonych i ciemno-zielonych. Fakturalnie najwięcej zainteresowania budzi przeprowadzenie karnacji skóry, o śniadym tonie oraz siwego zarostu: jego skala barwna jest wybitnie zróżnicowana (kolory szary, zielony i fioletowy). Zaciekawia graficzno-ekspresyjne podanie włosów, o dobrze wykorzystanym malarsko efekcie siwizny, wydobytym przez silnie kryjące blikowanie białą farbą. Momentem naturalistycznym, wykorzystanym zresztą pod kątem nowego już ustosunkowania się do barwy, jest umieszczenie czerwonych punktów w kątach oprawy źrenic. Święty Jan Chrzciciel przyodziany jest powierch skóry wielbłądziej w czerwony płaszcz, obrzeżony złotym haftem i spięty u szyi sześciolistną agrafą; płaszcz ten, dzięki umiejętnie przeprowadzonym laserunkom, sprawia wrażenie mieniającej się materji. W lewej ręce trzyma zieloną książkę z leżącym na jej oprawie białym Barankiem w aureoli. Podłoga piaskowej barwy, przyczem kładą się na nią szaro-zielonawe cienie od płaszcza i stóp. Analogiczny cień rzucają palce pod książką. Karnacja utrzymana jest tym razem w tonach jaśniejszych, przyczem plastyka twarzy podkreślona została szaro-liljowem cieniowaniem. Wreszcie św. Wolfgang przedstawiony jest w białej albie, brokatowej w kwiat granatu szacie oraz ciemno-zielonym, podbitym czerwono, płaszczu. Infuła była niegdyś czerwonej barwy. Postać świętego, ustawiona na tle czerwono-złotej brokatowej kotary, rzuca cień na posadzkę. Kompozycja barwna przeprowadzona tu zatem została w sposób charakterystyczny dla późno-gotyckich ołtarzy niemieckich na przejściu do epoki wczesnego renesansu: rozjaśnienie skali tonalnej na skrzydłach zewnętrznych, oraz intensywne nasycenie wewnętrznej partji, ope-



Ryc. 1.



Ryc. 2.



Ryc. 3.



Ryc. 4.

Skrzydła tryptyku z Jędrzejowa w Kieleckim Muzeum Djecezjalnem.

Ryc. 1 i 3. Św. Jan Chrzciciel.

Ryc. 2 i 4. Św. Jan Jątmużnik.

rującej ulubioną kombinacją kolorystyczną tego czasu (c. zielony olive i c. czerwony, laserowane), przy zastosowaniu zasady rytmicznej zmienności plamy barwnej, a nie symetrycznego asonansu barwnego. Kolorystyczne swe wykształcenie zawdzięcza zatem nasz malarz niemieckiej szkole malarskiej z doby gotyckiego baroku.

Ołtarz jędrzejowski występuje na tle naszego cechowego malarstwa jako jedno z nielicznych dzieł psychologicznego stylu schyłkowego gotyku, przy jednoczesnym wprowadzeniu szeregu renesansowych realjów pod postacią ubiorów i częściowo ornamentu. Dużego znaczenia w tym względzie jest zwłaszcza koncepcja głowy św. Jana Chrzciciela, w sposób przekonywujący informująca o twórczej woli malarza w kierunku stworzenia zindywidualizowanego typu cenobity o patologicznym nieledwie przeroście życia duchowego.

Stylistycznie fragmenty jędrzejowskie przedstawiają się „en bloc“ jako produkt krakowskiej szkoły cechowej przełomu XV — XVI w. W obrębie tej grupowej przynależności zarysowuje się profil artystyczny ich autora jako malarza wykształconego w tradycjach szkół górnoniemieckich, może ściślej ulmeńskiej (cf. Bernarda Zeitbloma postać św. Jana Chrzciciela z Kilchberger Altar w Muzeum Sztuttgarckim circa 1485) oraz znającego dobrze współczesne malarstwo węgierskie, z którego niejedno sobie przyswoił: przykładem postać św. Jana Jalm. z ołtarza krakowskich augustjanów (1504), uznana przez Genthona jako bezsprzeczne już dzieło węgierskie, powstałe w kręgu twórczości Mistrza z Jakobsfalva.

JAN RIABININ — MURARZE, MALARZE I RZEŹBIARZE LUBELSCY W XVII W.

I. MURARZE.

Przechowywane w Archiwum Państwowem w Lublinie księgi radzieckie lubelskie XVII wieku (z w. XVI Archiwum posiada jedną tylko księgę radziecką z lat 1535 — 1537) pozwalają dorzucić pewne szczegóły do wiadomości opublikowanych przez ś. p. Hieronima Łopacińskiego¹⁾). Przedewszystkiem więc na podstawie zapisek o dorocznych elekcjach cechmistrzów oraz dekretów urzędu radzieckiego w różnorodnych sprawach cechu murarskiego można zestawić spisy cechmistrzów i mistrzów sztuki murarskiej z XVII w., wprawdzie niekompletne, w ogólnej bowiem masie 46-ciu ksiąg radzieckich, więc w materjale zawartym mniej więcej na 25.000 kart, nie trudno było przeoczyć to lub inne nazwisko. Nadmienić również

należy, że z niektórych lat księgi radzieckie nie doszły do nas zupełnie. Z innych lat, np. 1653 — 1660, nie zawierają wzmianki o murarzach. Najazdy nieprzyjaciół, ustawiczne przemarsze i postoje własnych żołnierzy, pożary, epidemie moru, szczególnie w czasach Jana Kazimierza, rujnowały doszczętnie miasto, dziesiątkowały ludność i powodowały upadek całego przemysłu rzemieślniczego. W r. 1629 Lublin liczył 20 cechów, w r. 1656 znajdujemy w naszych księgach wiadomości tylko o 7, w 1657 — o 10, w 1658 — o 4. W r. 1661 murarze lubelscy: Piotr *Gallon*, Wawrzyniec *Dutkiewicz*, i Tobjusz *Folkensztajner* skazani zostali przez urząd radziecki na częściowe odnowienie własnym kosztem bramy krakowskiej za odkładanie w ciągu kilku lat elekcji cechmistrzów cechu murarskiego, która winna była odbywać się corocznie²⁾, lecz i ta represja nie ożywiła widocznie upadającego cechu — w r. 1663 liczył on tylko trzech mistrzów³⁾.

Podajemy spis cechmistrzów, mistrzów i towarzyszy cechu murarskiego, zaznaczając, że łacińska nazwa murator oznaczała nie tyle obecnego pospolitego mularza, ile raczej murarza-budowniczego, mistrza w sztuce budownictwa. Według Ł. *Charewiczowej* ordynacja cechu murarskiego lwowskiego z r. 1572, potwierdzona następnie w latach: 1580, 1601 i 1749, mianowała członkami cechu murarskiego „omnes qui vel murata servant aedificia vel lapides aedificiis aptos incidunt, resecant, sculpunt aut polita tornant”. Tamże czytamy, że do połowy XVII w. pod nazwą „muratores” należy rozumieć murarza-budowniczego, pod nazwą zaś „lapicidae” — kamieniarza-rzeźbiarza; architekci to miano późniejsze i występują jako „structores”⁴⁾.

CECHMISTRZE. *Balin* Jacobus (1605)⁵⁾, *Cangierla* Joannes (1632 — 1649)⁶⁾, *Certa* Thomas (1672 — 1680), *Degre (de Gre)* Dominicus (1627 — 1637), *Detremenzol* Augustinus (1612), *Detremenzol* Jacobus (1624 — 1634), *Detremenzol* Joannes (1632 — 1649), *Dostatek* Mathias (1603), *Dutkowicz* Laurentius (1661 — 1663), *Egin* Melchior (1634 — 1641)⁷⁾, *Folkiensztajner* Thobias (1662 — 1673)⁸⁾, *Gallon v. Galanowicz* Petrus, consul lublinensis (1627 — 1670), *Hałajowicz* Josephus (1679), *Jachini* Joannes (1649 — 1650)⁹⁾, *Koperkowicz* Andrzej (1697), *Kościelny* Wojciech (1677), *Mineta* Antonius (1613 — 1619), *Roszkowicz* Jan (1697), *Traversius v. Travers*, *Traversi* Petrus (1603 — 1619), *Żukowicz* Łukasz (1677 — 1679).

MISTRZE. *Bonay* Petrus, *Cichy* Bartholomeus, *Darmochwał* Wojciech, *Durie* Petrus, *Dydziodesz* Florjan, *Franczmur* Paulus, *Galant* Mathias, *Gallon* Andreas, *Janster* Joannes, *Kosiński* Stanislaus, *Ledwielas* Hieremias, *Macet* Petrus, *Macoszek* Jakób¹⁰⁾, *Maniowski* Antonius, *Mazurek* Petrus, *Napora* Stanislaus, *Negrone* Rudolphus,

Nieuk Albertus, Niewielemyślił Andreas, Płuczygroch Wincenty, Pokwapny Stanisław, Pscot Georgius, Rozek Joannes, Scholer (Skola) Andreas¹¹⁾, Smerecki Andreas, Smigiel (Slingel) Nicolaus, Stachanowicz Thomas, Turczynek Andreas, Valentinus dictus Foltyn (prawdopodobnie Węgier — Połoszy), Węgrzynek Joannes alias Donowski.

TOWARZYSZE. *Bąk Michał, Certa Jan, Durski Wojciech, Gawron Tomasz, Lechin Hanusz, Niżnik Stanisław, Powolny Wolf, Przewłoka Adam, Skowronek Adam, Stawinoga Wojciech, Zuchwały Jakób¹²⁾.*

O działalności powyższych mistrzów murarskich posiadamy bardzo skąpe wiadomości. Wiemy, że Rudolf *Negroni* wymurował zamek w Zawichoście i darował w r. 1602 kamienicę swoją przy ul. Rybnej w Lublinie, Rudolfowską zwaną, bernardynom lubelskim „na budowanie kościoła zgorzałego“¹³⁾.

Jakób *Balin* przebudowywał kościół farny w Kazimierzu nad Wisłą¹⁴⁾. Piotr *Bonay* wykonywał roboty dla możnego mieszczanina krakowskiego *Przybyły*. Piotr *Durie* budował kościół parafjalny w Markuszowie w r. 1609¹⁵⁾.

Już przy pierwszym spojrzeniu na podane powyżej spisy rzuca się w oczy znaczna przewaga cudzoziemców — Włochów, Francuzów i Niemców. Brzmiące po polsku nazwiska — *Darmochwał, Ledwielas, Niewielemyślił, Płuczygroch, Stawinoga, Nieuk, Gawron, Cichy, Powolny, Pokwapny, Zuchwały* były jeno „przemiankami“ (cognomina ex arte), przybieranymi przy wstępowaniu do cechu i bynajmniej nie świadczącymi o polskiem pochodzeniu ich posiadaczy. Podczas toczącej się w latach 1612 — 1619 w urzędzie radzieckim sprawy pomiędzy starszym cechmistrzem cechu krawieckiego i właścicielem cegielni, Janem *Bielowiczem*, a cechem murarskim *Bielowicz* twierdził, że pozwani przez niego murarze „są cudzoziemcy wszyscy, na których fiscus J. Kr. Mości wisi i wszystkie dobra i zbiór ich w rękach J. Kr. Mości jest“¹⁶⁾. W innej sprawie z r. 1634 znajdujemy wzmiankę, że panowie cechmistrze cechu murarskiego na schadzkach swych mówili po w ł o s k u¹⁷⁾.

Według przywileju z r. 1571 z cechem murarskim lubelskim (contubernium muratorum) połączony był cech stamiecki¹⁸⁾, czyli kamieniarski (contubernium lapidarum); należeli również do cechu tego ceglarze albo strycharze i brukarze („laterifices et stratores viarum alias burkasze“)¹⁹⁾. W XVII w. oddzielnego cechu kamieniarzy w Lublinie nie było. Cech murarski obejmował tak murarzy, jak również kamieniarzy, „Ex decreto consulari — czytamy w księdze radzieckiej z 1606 r. — honestus Florianus *Dydzitudesz* lapi-

cidarius locum in contubernio inter magistros muratores confratres suos iuxta senium et susceptionem sui in contubernium et fraternitatem, ex quo jam etiam obsequia contubernalia absolvit, non obstante quavis contradictione praedictorum muratorum obtinere debet“²⁰). Nieco dalej znajdujemy znów wyraźną wskazówkę na fach owego *Dydzitudesza*, zajmującego miejsce pomiędzy panami mistrzami muratorskimi: „labor honesti *Dydzitudesz* — stamecztwo“²¹).’

Urząd radziecki był jak wiadomo wyższą instancją orzekającą w sprawach cechowych. Do niego „ex jure et consuetudine directio contuberniorum incumbibat“, więc wgląd w gospodarkę cechową, zatwierdzanie ustaw cechowych oraz bezapelacyjne rozstrzyganie sporów wynikających tak między poszczególnymi cechami, jak również między sztukmistrzami a rzemieślnikami. Stąd jedyny w swoim rodzaju w księgach radzieckich materiał do wewnętrznego życia cechowego, znacznie uzupełniający nieliczne już, często bardzo uszkodzone wskutek nieumiejętnego przechowywania, księgi cechowe. Ważne dla charakterystyki życia cechu murarskiego w Lublinie są sprawy cechu tego, rozpatrywane w urzędzie radzieckim, a dotyczące ilości robót przyjmowanych przez mistrzów, wysokości ceny, do jakiej towarzysze mogli brać roboty, kwestji od kogo należy nabywać materiał budowlany, stosunku cechmistrzów do towarzyszy i uczniów etc.²²).

II. MALARZE.

O istnieniu w Lublinie cechu malarskiego wiadomości nie posiadamy. Pojedynczo w różnych księgach radzieckich występują malarze (pictores): *Arapiński Bartholomeus*, *Blechowski Martinus*, *Chilewski Mathias*, *German Christophorus Joannes*, *Kruk Joannes*, *Kusztalowicz v. Kustal Joannes*, *Muszyński v. Moszyński Thomas*, *Ossoczewski Michael*, *Ostrowski Florianus*, *Pawłowicz Zacharjas*, *Prus Joannes*, *Przeworski Albertus*, *Psiukowicz Joannes*, *Skorczyński Martinus*, *Staszewski Joannes*, *Szczerbic Stanislaus*, *Thebaldi Jacobus italus*, *Wolf Paulus*, *Wróblewski Albertus*²³).

O poszczególnych malarzach z liczby powyżej wymienionych posiadamy następujące wiadomości:

Zacharjasz *Pawłowicz* pracował w r. 1612 w Opatowie w kościele OO. Bernardynów²⁴). Florjan *Ostrowski* malował konterfekt księcia Koreckiego po jego śmierci, nie należał wszakże widocznie do świetniejszych artystów, powiedziano mu bowiem po wykonaniu roboty, „żeby mu kobyły malować bez ogonów nie księżęcą twarz“ (1633 r.)²⁵). Paweł *Wolf* „pracował koło ołtarza ”Bractwa Różań-

cowego w kościele Dominikańskim św. Stanisława w Lublinie (1636 r.)²⁶). Tomasz *Muszyński*, „przedni malarz i konterfektysta Króla JMCi“²⁷), otrzymał w r. 1651 „libertationem a dispensatione aerarii publici civilis ecclesiae collegiatae tituli S. Michaelis Archangelis, hospitalis ecclesiae S. Spiritus et ecclesiae S. Crucis extra fossos civiles respectu imaginis in ecclesia collegiata tituli S. Michaelis in pariete murato supra passionem crucifixi Christi Domini per eundem Thomam Muszyński sumptu illius proprio atque opera depictae“²⁸). Krzysztof Jan *German*, ożeniony z Ewą Cangrówną, wspomina w testamencie z r. 1663, że „robił OO. Dominikanom lubelskim, naprzód JM.X. Walerjanowi Świdierskiemu, przeszłemu przeorowi klasztoru OO. Dominikanów, do Trześniowa dwa obrazy Przemienienia Pańskiego, trzeci obraz robił terażniejszemu księdzu przeorowi“; również „robił JM. panu Sandomirskiemu konterfektów dwa stojących — jeden zacnej pamięci JMC. pana łowczego koronowego, a drugi JMCi pana Sandomirskiego“²⁹).

Czy pozostali z wymienionych malarzy należeli do rzędu pospolicitych rzemieślników, czy też wkraczali pracami swymi w dziedzinę artyzmu — odpowiedzi na te pytania w dostępnych nam źródłach nie znaleźliśmy.

O stosunkach rodzinnych Tomasza *Dolabelli*, znakomitego malarza nadwornego królów Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza, posiadamy w księgach radzieckich pod r. 1650 wzmiankę, którą podajemy „in extenso“³⁰).

„Coram residentia proconsulari personaliter comparens honorata Victoria Łopacka olim spectabilis Joannis Łopacki consulis Crosnensis et Catharina Pawłowiczówna conjugum filia et succetrix, olim vero spect. Melchioris Mężyk consulis Lublinensis¹⁾ consors legitima, ad praesens autem relicta vidua, per tutorem spectabilem Albertum Lewicki consulem Lublinensem sana recognovit. Quia ipsa excellentem Hyacinthum Łopacki tum famatas Annam honorati Petri Golecki scabini juris Cracoviensis, Helisabetham famati Simonis Szerski, Hedvigim olim famati Thomae *Dolabella* pictoris Sacrae Regiae Majestatis, Agnetem famati Molenda civis et negociatoris Cracoviensis consortes legitimas atque religiosas ac deo dicatam virginem Catherinam tituli S. Dominici claustrum Cracoviensis, fratrem et sorores suas ex secundo matrimonio procreatas de succesione bonorum paternorum et maternorum mobilium et immobilium, Cracoviensium et Crosnensium tota ac integra se recognoscentem jure divino ac naturalis successionis titulo post demortuos olim parentes suos superius nominatos pro sorte ac interesse suo inter alios conhaeredes et consuccessores concernentium ob sufficientem satisfactionem quietat“.

W niektórych miastach, np. we Lwowie, malarze w pewnych okresach czasu zorganizowani byli w jednym cechu ze złotnikami, konwisarzami i puszkarzami³²). W Lublinie, w którym sztuka złotnicza szczególnie w epoce odrodzenia i baroku dosięgła wysokiego

stopnia rozwoju, złotnicy (aurifabri, aurifices, jubileri) posiadali własny cech liczny i wpływowy dzięki przedstawicielom swym, piastującym w radzie miejskiej wysokie urzędy burmistrzów i rajców. Rajcami w XVII w. byli złotnicy: Wojciech *Begiel*, Jakób *Bobrykiewicz*, Stanisław *Czaban*, Gabryel *Dobrogoszcz*, Mateusz *Kijkowicz*, Jan *Kupcowicz*, Paweł *Lisowski*, Melchior *Mężyk*, Jakób *Żędzian*. Konwisarze (stannifusores), o których księgi radzieckie zawierają wiele cennych wiadomości³³), również tworzyli oddzielny cech. Co do puszkarzy (pixidarii, tormentarii), to ci łączyli się w Lublinie nie z malarzami, lecz ze ślusarzami (serrifabri v. serifices), aczkolwiek sztuczność związku tego powodowała spory w łonie cechu i skargi do urzędu radzieckiego oraz żądanie bliższego sprecyzowania zakresu obydwu tych rzemiosł; mianowicie aby puszkarstwo (ars tormentaria) ograniczało się tylko do pracy „koło strzelby“, ślusarze zaś aby robili „zamki, strzemiona, munsztuki, kraty, drzwi do sklepów, wędzidła, grzebła“³⁴).

III. RZEŹBIARZE, SNYCERZE i t. p.

Podobnie jak malarze, figurują pojedynczo w księgach radzieckich XVII w. przedstawiciele niezorganizowanego rzemiosła rzeźbiarskiego (sculptores), pokrewnego według ówczesnych pojęć malarstwu. Do nich należą: *Banowski* Venceslaus — Chorwat, sztycharz, *Bolchouven* Michael Sculptor lapidum pretiosorum; *Frost* Joannes „sculptorius in arte sculptoria seu doleatoria³⁵) insignem peritiam habens“; był twórcą wielkiego ołtarza w katedrze gnieźnieńskiej i otrzymał od arcybiskupa gnieźnieńskiego, Stanisława Karnkowskiego, dom w Łowiczu; *Krzesz* (*Krzosz*?) Laurentius sculptor; *Osielski* Albertus sculptor sigillorum³⁶).

Oprócz wymienionych wyżej przedstawicieli budownictwa i przemysłu artystycznego zasługują na wymienienie: *Schmith* Joannes, artis structuralum organorum magister (r. 1617)³⁷); *Delamars* Mikołaj, ludwisarz (fusor aeramentarius), rajca lubelski w latach 1657 — 1671³⁸); *Roth* Joannes „indzienior Sacrae Regiae Maiestatis“, który wybudował w Lublinie w r. 1676 „cisternam aquaticam“³⁹).

PRZYPISY.

1. H. Łopaciński: Z dziejów cechu mularskiego i kamieniarskiego w Lublinie. Sprawozd. Kom. do badania hist. szt., t. VI. Kraków 1899, str. 223 sq.
2. Cons. 116, f. 128 — 129 (tu i dalej Cons. oznacza acta consularia Lublensia, Adv. — acta advocatialis).
3. Ibid., f. 540.

4. Ł. *Charewiczowa*: Lwowskie organizacje zawodowe. Lwów 1929, str. 121 — 2.
5. W nawiasach tu i dalej podajemy najwcześniejszą i najpóźniejszą datę odszukaną w aktach bez względu na przerwy w pełnieniu przez daną osobę funkcji cechmistrzowskich.
6. U *Łopacińskiego*, l. c., str. 5: Cangierle czy Gangierle.
7. *Łopaciński*, *ibid.*: Egier.
8. *Łopaciński*, *ibid.*: Volgensztajner.
9. *Łopaciński*, l. c., str. 6: Jachim.
10. Magister architecturae, tercjarz zakonu św. Franciszka, cf. ks. *Wadowski*: Kościoły lubelskie. Kraków 1907, str. 529.
11. *Łopaciński*, l. c., str. 7: Skoler.
12. Spisy powyższe ułożono na podstawie następujących ksiąg radzieckich lubelskich: ks. 106, f. 662 v; ks. 107, f. 59 v, 546 — 547; ks. 108, f. 515 v; ks. 109, f. 40 v; ks. 110, f. 19 v; ks. 111, f. 70, 81, 201 v, 340—342, 398; ks. 112, f. 380, 481 v; ks. 113, f. 171 v, 196; ks. 114, f. 82, 545; ks. 116, f. 118, 299 v, 440; ks. 124, f. 458; ks. 125, f. 12, 40, 166 v, 408.
13. Cons. 108, f. 22. Ks. *Wadowski*, o. c., str. 528 sq. mówi o uczynionym w r. 1601 przez „Rudolfa Włocha, mularza, obywatela lubelskiego”, zapisie domu na rzecz kościoła bernardyńskiego Nawrócenia św. Pawła; niewątpliwie jest to właśnie Rudolf Negroni, wspomniany przez tegoż Wadowskiego na str. 33.
14. W. *Tatarkiewicz*: O pewnej grupie kościołów polskich z pocz. XVII w. Sztuki Piękne N. 6. Kraków 1926.
15. Wiadomość o Piotrze Bonay i Piotrze Durie zaczerpnięta została z rękopiśmiennej pracy ś. p. art.-mal. Józefa *Smolińskiego*: Ratusz Lubelski. — Smoliński uważa Traversów za młodszą linię rodziny Balińców, a Jana Jachini, widocznie Włocha, nazywa wślad za Łopacińskim „Jachim” i zalicza go do Rusinów.
16. Cons. 110, f. 17.
17. Cons. 125, f. 408.
18. Objaśnienie tego wyrazu u *Łopacińskiego*, l. c., str. 4.
19. *Łopaciński*, o. c., str. 4 — 5.
20. Cons. 107, f. 112 v.
21. *Ibid.*
22. O pokrewnym mularskiemu cechu garncarskim (contubernium figulorum) posiadamy wiadomości w Cons. ks. 113, f. 88; ks. 127, f. 188; ks. 129, f. 453; ks. 115, f. 30; ks. 133, f. 67; ks. 135, f. 506.
23. *Arapiński* ks. 126, f. 288 v; *Blechowski* ks. 115, f. 772; *Chilewski* ks. 137, f. 691, 704; *Kruk* ks. 124, f. 560; *Kustal* ks. 123, f. 19, 61; ks. 124, f. 497, ks. 126, f. 460; *Ossoczewski* ks. 129, f. 603; *Prus* ks. 128, f. 622; *Przeworski* ks. 125, f. 479; *Psiukowicz* ks. 124, f. 536; *Skorczyński* ks. 124, f. 494; *Staszewski* ks. 137, f. 640, 642, 682, 686; *Szczerbic* ks. 134, f. 31; *Thebaldi* ks. 108, f. 155, 335, ks. 114, f. 3; *Wolf* ks. 125, f. 493; *Wróblewski* ks. 126, f. 288.
24. Cons. 113, f. 11, 347 v.
25. Cons. 124, f. 459, 498, 622.
26. Cons. 125, f. 493.
27. Lustracja województwa Lubelskiego z r. 1660, str. 43.
28. Cons. 130, f. 309. Cf. również Cons. 129, f. 121 i Cons. 132, f. 677.
29. Adv. 67a, f. 78 — 79; cf. Adv. 21, f. 294.

30. Cons. 130, f. 53.
31. Melchior Mężyk był rajcą lubelskim w latach 1625 — 1647.
32. Ł. *Charewiczowa*, o. c., str. 153.
33. Szczególnie Cons. 112, f. 368 v — 371: *Articuli seu privilegium contubernii stannifusorum* 1620.
34. Cons. 114, f. 581 v — 583 (1627 r.); Cons. 125, f. 89 (1634 r.).
35. W Lublinie w XVII w. *doleatores* (bednarze) łączyli się zwykle w jednym cechu ze *stelmachami* (*currifices*), *kołodziejami* (*rotifices*) i *powroźnikami* (*funifices*), a w XVI nawet ze stolarzami i sitnikami. Cf. Jan *Kamiński*: *Z przeszłości cechu bednarzy, stolarzy, stelmachów, kołodziejów, sitników i powroźników w Lublinie*. Lublin 1927.
36. *Sculptores*: Banowski ks. 128, f. 50 (1630 r.); Bolchouven ks. 116, f. 571 (1664); Frost ks. 107, f. 215 (1606); Krzesz ks. 116, f. 578 (1664); Osielski ks. 115, f. 347 (1655).
37. Cons. 111, f. 58 v.
38. Cons. 135, f. 129 v.
39. Cons. 137, f. 6 — 7.

TADEUSZ DOBROWOLSKI — POLICHROMJA KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W NIEPOŁOMICACH

w świetle prac konserwatorskich w r. 1932.

W roku bieżącym przeprowadzono pewne prace konserwatorskie przy polichromji zakrystji kościoła parafjalnego w Niepołomicach pod Krakowem, których rezultatem jest odsłonięcie z pod tynku i utwalenie kilku nowych fragmentów malarskich. Po raz pierwszy pracował nad odsłonięciem malowideł prof. J. Makarewicz w r. 1913; część polichromji odkrytą przez niego opublikował autor w *Studjach nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce* (r. 1927). Prace konserwatorskie zainicjowane w roku bieżącym przez krakowski Oddział Sztuki, a prowadzone przez artystę malarza p. Szymborskiego z Krakowa zostaną ukończone w lecie 1933 r., poczem dopiero autor będzie mógł przedstawić szczegółowe wyniki badań nad całością remanentów malarskich. Na razie trzeba się ograniczyć do kilku uwag nad plonem tegorocznej pracy, i znaczeniem ostatnich odkryć dla nauki.

W bieżącym roku odsłonięto i utwalono w zakrystji następujące fragmenty: na ścianie wschodniej, nad postaciami dwóch męczenniczek (opublikowanych w cytowanej pracy), a więc w górnej strefie — scenę przedstawiającą św. Jana w oleju; na ścianie południowej, na tej samej wysokości, resztę sceny, widocznej już uprzednio i interpretowanej jako św. Łukasz malujący Matkę Boską, a przedstawiający zapewne króla (władcę), dotykającego berłem, czy laską jednej z dwóch stojących przed nim postaci; obok od-

kryto scenę, złożoną z postaci świętego w pozycji siedzącej naprzeciw dwóch innych figur w analogicznej pozie. Niezupełnie odczyszczane obrazy nie pozwalają na ostateczną interpretację ikonograficzną; prawdopodobnie chodzi tu jednak o uzupełnienie obrazu męczeństwa św. Jana dwoma jeszcze scenami z jego legendy. Do tego cyklu da się może włączyć drobny na razie fragment jakiejś większej kompozycji, odkryty na ścianie zachodniej, pod samym sklepieniem, a złożony z kilku ogromnie wyrazistych głów męskich. Wreszcie w ościeżach północnego okna zachował się spory fragment fryzu z czworolistnych rozet z wypustami, wypełnionych drobnymi figurkami świętych niewiast, zbliżonych do ich większych siostrzy w dolnej strefie malowań.

Już w dzisiejszym stanie prac konserwatorskich można się zorientować, że spora część malowań, tworzących zwartą, artystyczną całość, przepadła bezpowrotnie. To co zostało świadczy jednak o dziele, jak na stosunki polskie zupełnie wyjątkowej wartości. Malowidła wykonane techniką „fresco secco” pod względem formy są niewątpliwie provenjencji włoskiej (toskańsko-umbryjskiej), reprezentując odblask giottyzmu o znacznej ilości elementów bizantyjskich.

W świetle kroniki Janka z Czarnkowa należy je związać z osobą Kazimierza Wielkiego, o którym wiadomo, że ufundowany przez siebie w r. 1358 kościół niepołomiecki malowidłami opatrzył. Tę Kazimierzowską teorię osłabia nieco fakt, że odkryta świeżo polichromja jest dopiero drugą z rzędu i znajduje się z kolei pod trzecią, już zupełnie późną warstwą malatury. Pierwsza, najgłębsza warstwa, zachowana w nielicznych tylko, niemożliwych do odczytania śladach, była oczywiście najstarszą, pochodząc zapewne z lat 1360-ych; ponieważ jednak styl drugiego z rzędu malowidła również można pogodzić z tą datą, należy przypuścić, że z niewiadomych powodów pierwszą polichromję zamalowano wkrótce po jej powstaniu. Przyczyną tego było może jej liche wykonanie techniczne, co udało się stwierdzić w czasie restauracji.

W przeciwieństwie do pierwszej, odsłonięta w latach 1913 i 1932 druga z rzędu polichromja odznacza się nadzwyczajną trwałością, co podtrzymuje koncepcję jej włoskiego rodowodu. Finezja rysunku figur ludzkich, zwłaszcza publikowanych już męczenniczek w dolnej strefie malowań, ich styl wybitnie plastyczny, nie pozbawiony monumentalności, łącznie z płynną fakturą malarską, jak również delikatność typowych dla trecenta architektonicznych konstrukcyj przestrzennych, występujących zwłaszcza w strefie górnej — decydują o pierwszorzędnej wartości zabytku, wysuwając go na czoło polskiego malarstwa ściennego.

JULJUSZ STARZYŃSKI (Z. A. P.) – U PODSTAW RELIGIJNEJ SZTUKI BAROKU.

(Uwagi z powodu dzieła – Emile Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente.*
Paris 1932).

I.

W roku bieżącym ukazała się zdawna oczekiwana praca znakomitego badacza, obejmująca sztukę i ikonografię religijną w Italji, Francji, Hiszpanji i Flandrji z końcem XVI, w XVII i XVIII wieku. W intencjach autora dzieło to stanowić ma dalszy ciąg i poniekąd zamknięcie jego dawniej wydanych, podstawowych prac o sztuce religijnej średniowiecza. Książka obszerna, objętości przeszło 500 stron, bogato ilustrowana, w formie i sposobie ujęcia wyraźnie nawiązuje do wspomnianych prac dawniejszych.

Potrzeba wyczerpujących badań ikonograficznych nad sztuką baroku w ostatnich czasach zarysowała się szczególnie mocno w związku z powszechnem odwróceniem się od czysto formalnego ujmowania dziejów sztuki, a poszukiwaniem jak najgłębszych historyczno-kulturalnych i duchowych podstaw rozwoju artystycznego. Dla ikonografji religijnej katolickiego baroku ostatnia książka Mâle'a stwarza istotnie mocną podstawę, daje szeroko zakreśloną i trafnie naogół pomyślaną systematykę typów oraz ukazuje niezwykle bogactwo współczesnych tekstów teologicznych, które wielokrotnie dadzą się z wiązać z określonymi dziełami sztuki. Co innego jednak właściwa sprawa sztuki religijnej katolickiego baroku. Jej oblicze duchowe da się ująć jedynie drogą jak najgłębszego wniknięcia w strukturę duchową społeczeństwa i artystów w jej stosunku do świata nadprzyrodzonego przeżyć transcendentarno-religijnych. — Zanim pozwolę sobie wysunąć niektóre zastrzeżenia, jakie dzieło Mâle'a budzi ze stanowiska współczesnej metody badawczej, pragnąłbym pokrótce omówić samą treść książki, idąc za biegiem myśli autora.

II.

Dzieło Mâle'a dzieli się na dziesięć wielkich rozdziałów. Na wstępie podkreślone zostało znaczenie uchwał soboru trydenckiego ponownie, jak w średniowieczu, poddających sztukę pod surowe normy praw kościelnych, co między innymi znalazło swój wyraz w potępieniu nagości z charakterystycznym jednak ustępstwem na rzecz nagości heroicznej i mitologicznej. Nowy duch wyraża się również w przeprowadzeniu rozgraniczeń pomiędzy sztuką religijną i świecką oraz w podziale tematów na przystojne i nieprzystojne

(charakterystyczny proces Veronesa). Podkreślone zostaje również znaczenie programu teologicznego w dziełach sztuki kościelnej, w szczególności zaś w obmyślaniu wielkich kompozycji dekoracyjnych. Przodujący artyści tych czasów są wiernymi i praktykującymi synami kościoła, niekiedy odznaczają się wyjątkową wprost pobożnością i chętnie poddają się dyrektywom światłego teologa.

Rozdział drugi pokazuje sztukę kościoła katolickiego w walce z protestantyzmem. Sztuka gloryfikuje to wszystko, co protestantyzm zwalcza. Broni więc przedewszystkiem kultu obrazów, sławi znieważaną przez heretyków Madonnę i jej Niepokalane Poczęcie, apoteozuje władzę papieską. Wiele wybitnych dzieł sztuki ma za temat obronę odpustów i wiary w czyściec, jak również gloryfikację sakramentu spowiedzi i eucharystji. Apologia chrześcijańskiego miłosierdzia, kult świętych i kult relikwii — oto dalsze sprawy, które żywo zajmują ówczesny świat katolicki, a przeto znajdują odbicie w sztuce.

W uczuciowości religijnej baroku dominują trzy zasadnicze wątki ideowe: pragnienie męczeństwa, wizjonerstwo i ekstaza oraz myśl o śmierci, jawiącej się w makabrycznych kształtach, ustawiczne memento o znikomości wszystkiego, co doczesne, tem jaskrawsze w zestawieniu z bogactwem i pompatyczną wspaniałością triumfów życiowych. Tym trzem zasadniczym motywom w sztuce religijnej baroku słusznie poświęcone są trzy wielkie rozdziały w pracy Mâle'a.

Z końcem XVI wieku zaznacza się powszechny nawrót do męczeńskiego ducha pierwszych chrześcijan. Jego wykładnikiem w praktyce jest bohaterska chęć poświęcania życia za wiarę, która przenika działalność misjonarską tych czasów oraz rodzi nową ideologię świętej wojny (Lepanto, Wiedeń). W sztuce mnożą się wielkie obrazy i cykle scen męczeńskich, wyrażanych z najwyższym, nieraz pełnym okrucieństwa naturalizmem przy równoczesnem dążeniu do prawdy historycznej. Jako podstawę większości scen męczeńskich z tych czasów odkryć można istnienie programu teologicznego podług aktów i żywotów męczenników (np. „Annales“ Baroniusa).

Życie świętych okresu kontrreformacji otacza ustawiczna atmosfera cudowności i uniesienia w zaświaty, wieczne sursum serc przepelnionych miłością ponad miarę człowieka. W przedstawianiu życia tych świętych (Filip Nereusz, Ignacy Lojola, Karol Boromeusz, Teresa) zarówno jak w ujmowaniu legend dawniejszych wybierane są niemal wyłącznie chwile wizyj i ekstatycznych uniesień. Jak w średniowieczu zdolność czynienia cudów, tak w baroku dar wizjonerski i siła ekstazy stają się głównem znamieniem świętości. Zjawisko to znajduje swe odbicie w sztuce i tekstach, ale badać

je należałoby również na podłożu zdobycy współczesnej psychologii i wiedzy medycznej, jak to ciekawie przeprowadził *W. Weisbach* w swym niedocenionym przez *Mâle'a* dziele: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin 1921). Na tem tle rozważane szczególnego znaczenia nabierają zasadnicze dla barokowej ikonografii motywy mistycznego lotu i oczu wzniesionych ku niebu u postaci trwających w zachwyceniu.

Mówiąc o motywie śmierci w sztuce baroku uderza się również w bardzo zasadniczą nutę, pierwiastek makabryczny odgrywa w niej bowiem znaczną rolę. „*Exercitia spiritualia*“ św. Ignacego wyznaczają plastycznie uzmysławianym rozmyślaniom o śmierci naczelną rolę, a czaszka trupia stanowi nieodłączny atrybut kontemplacji. Nagi kościotrup jako symbol ziemskiej znikomości rozpoczyna swe wszechwładne panowanie w plastyce nagrobkowej, dominując również w dekoracjach i ceremonjach pogrzebowych (*castrum doloris!*). Wpływ ten czasowych dekoracyj na sztukę monumentalną baroku, podniesiony już przez *D. Frey'a* (*Beiträge zur römischen Barockarchitektur. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III), w danym wypadku posiada szczególne znaczenie jeśli chodzi o kształtowanie się plastyki nagrobkowej i wogóle barokowej ikonografii śmierci. Powraca w niej do życia wspomnienie średniowiecznych tańców śmierci. Ale czy tylko wspomnienie? Nieuwzględniony w dziele *Mâle'a*, a z punktu widzenia barokowej ikonografii niezwykle ciekawy obszar północno- i środkowo-europejski wykazuje np. w wielu dziedzinach sztuki ściślej związanych z życiem dewocyjnym już nie nawrót, ani wspomnienie, ale wręcz trwanie średniowiecznej postawy duchowej, jako odpowiednika życia religijnego pewnych warstw ludności. Tytułem przykładu warto wspomnieć o kilku przeobrażeniach motywu śmierci w polskim malarstwie cechowym XVII — XVIII wieku. Obok autentycznych tańców śmierci zjawia się ujęcie, które możnaby nazwać kołem śmierci na wzór znanego w ikonografii średniowiecznej koła fortuny z tą różnicą, że tu jako sprawca ruchu występuje symboliczny kościotrup. Częste są również zbarokizowane i całkiem już spolszczone wyobrażenia „*artis bene vivendi et moriendi*“, które niekiedy występują w ścisłym związku z wizją Sądu Ostatecznego. Podobnie średniowieczne pojęte ukształtowania motywu śmierci spotkać możemy wreszcie przeniesione w bardziej monumentalne formy malarstwa ściennych lub stiuku.

W rozdziale VI (nowa ikonografia) i VII (nowe dewocje) stwierdza *Mâle* istnienie pewnych wątków ikonograficznych, właściwych sztuce okresu kontrreformacji przy dość znacznej zresztą swobodzie indywidualnych odchyłań. Tradycja rozmiłowanego w apokry-

fach średniowiecza ściera się z surowym duchem kontreformacji, bardzo krytycznie nastrojonym do wielu szczegółów legendarnych. Nowa ikonografia dziejów świętych, zdaniem Mâle'a, kształtuje się w szkole bolońskiej pod wpływem wielkich mistrzów cinquecenta (Michał Anioł, Rafael, Corregio), uświęcona następnie przez apocryfę Rzymu w tym ujęciu przyswojona zostaje przez cały świat katolicki. Z nowych wątków ideowych na plan pierwszy wybijają się kulty aniołów oraz nowe ujęcie Świętej Rodziny, pojętej jako Trójca ziemską — odpowiednik Trójcy niebieskiej, z tem wiąże się znaczne wzmoczenie kultu św. Józefa w szczególności jako patrona dobrej śmierci.

W rozdziale VIII swego dzieła, studjując zachowane w sztuce baroku tradycje średniowiecza, Mâle widzi je przedewszystkiem w utrzymującym się wciąż symbolizmie i przywiązaniu do przekazów apokryficznych oraz opowiadań „Złotej legendy“ pomimo głosów ostrej krytyki ze sfer kościelnych. Tradycja wieku XVI w ikonografii baroku przejawia się natomiast wielkiem znaczeniem alegorji. Zaslugą Mâle'a jest zwrócenie uwagi na ciekawe dzieło Cesara Ripy: *Iconologia* (pierwsze wydanie 1593, drugie ilustrowane 1603), które stanowi jakby encyklopedję wyobrażeń alegorycznych, podając atrybuty i sposoby przedstawiania cnót, pór dnia, pór roku, miesięcy, części świata, rzek i t. d. Ślady alegorycznego języka Ripy odnajduje Mâle w niezliczonej ilości dzieł sztuki od świątyń Rzymu barokowego poczynając, a na plafonach i statuach pałacu wersalskiego kończąc. Należałoby jednak zastrzec się przeciw nadmiernemu wyolbrzymianiu wpływu Ripy na sztukę XVII i XVIII wieku. Wiek XVI pozostawił sztuce baroku więcej podobnych dzieł znacznie nawet głębiej sięgających w podstawy tworzenia artystycznego; wystarczy wymienić *Cartari'ego* traktat o bóstwach antycznych lub Jacopa *Zucchi*: „Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese“.

W dziesiątym i ostatnim rozdziale swej książki omawia Mâle dekorację kościołów, w szczególności zakonnych, stwierdzając istnienie odrębnych programów, każdorazowo wiążących się z regułą i tradycją danego zakonu. Trudno jednak wyciągać ostateczne wnioski na podstawie dość dorywczo dobieganych przykładów; dopiero systematyczne opracowanie materiału pod tym kątem pozwoli na wytyczenie różnic i uwydatnienie zasadniczych wątków. Podobnie tylko na drodze szczegółowych badań indywidualnych dadzą się określić podstawowe rysy ikonografij głównych świętych kontreformacji, przyczem należałoby w znacznie szerszej mierze, niż czyni to Mâle, uwzględnić wzorcze znaczenie pierwszych cyklów wyobrażeń oraz chorągwi obrazowych, tworzonych z racji uroczystości kanonizacyjnych ku czci danego świętego.

III.

Nie chciałbym na tem miejscu umniejszać znaczenia badań ikonograficznych nad religijną sztuką baroku. Pragnę jedynie podkreślić, że drogi tych badań muszą być wypracowane całkowicie na nowo, odmiennie np. niż w stosunku do sztuki średniowiecznej. W średniowieczu nieraz już drobne odchylenie od ustalonego, tradycyjnego wątku kryje w sobie całą głębię zasadniczych różnic duchowych. Natomiast w sztuce czasów nowożytnych właściwe zagadnienie religijnej transcendentalności zawiera się w formie, podczas gdy atrybuty zewnętrzne stanowią jedynie pozór osnuty na kanwie mniej lub więcej tradycyjnego wątku. Stąd też ikonograf czasów nowożytnych musi być przede wszystkim świadom ogólnych przemian stylowych w rytmie następujących po sobie i nawarstwiających się generacyj.

Måle pojmuje barok jako sztukę kontreformacji, a w uchwałach soboru trydenckiego widzi punkt wyjścia wielkiego nurtu odrodzieńczego w dziejach sztuki religijnej. Okres, obejmujący ostatnie lata XVI wieku, cały wiek XVII, sięgający głęboko w następne stulecie, pojęty jest jako jednolity teren, po którym autor swobodnie się obraca, kojarząc rodziny wątków ikonograficznych, i systematykę typów. Jest to jednak uproszczenie nadmierne, niezgodne z wynikami nauki współczesnej. W okresie tym zamyka się przecież życie i twórczość kilku generacyj, odmiennych w swej strukturze uczuciowo-religijnej i z gruntu odmiennie określających swój stosunek do zjawisk nadprzyrodzoności.

Gwałtowny wstrząs pod wpływem postępów reformacji i niszczyielska zawierucha Sacco di Roma, która jak widmo Sądu Bożego zawisła nad pogrążoną w zmysłowości stolicą papieżstwa, targnęły sumieniami świata katolickiego i otworzyły nowe drogi mistycyzmowi religijnemu. Myśl o reformie kościoła opanowuje najświatlejsze jednostki, a żarem najwyższych wtajemniczeń duchowych rozpalają ją słynni Spirituali, do których zbliżony był również Michał Anioł i Wiktorja Colonna. W swych pracach z ostatnich lat życia Michał Anioł przewycięża pogańsko-zmysłowy klasycyzm swej sztuki, torując drogę ku nowemu stylowi nawskroś uduchowionemu. Sąd Ostateczny, freski w Cappella Paolina, przede wszystkim zaś rysunki Ukrzyżowania i Pietà Rondanini — to potężne objawienia nowego ducha i zarazem dzieła prawdziwie tworzące nową ikonografię. Odnajdziemy ją u Sebastiana del Piombo, u Daniela da Volterra oraz w rozpętanym spirytualizmie rzymsko-florenckich manierystów (Jacopino del Conte, Rosso Fiorentino, Pontormo), którzy wydobywają wartości stylu płaszczyznowego, wprowadzają układy

abstrakcyjne i potęgują wyraz duchowy drogą ekspresyjnej deformacji. Głęboko osobiste przeżycie religijne staje się również podstawą obrazów Parmeggianina i El Greca, przede wszystkim zaś Tintoretta. On jeden za całe pokolenie przejmuje gigantyczny trud Michała Anioła, stwarza zrąb nowego malarstwa religijnego i nową ikonografię w swych potężnych obrazach z Scuola di San Rocco, a zmienionemu stosunkowi do tematów biblijnych daje wyraz, kształtując nowe kanony formalne. Przeorane wysiłkiem duchowym Tintoretta i jego generacji nowe malarstwo religijne rozpowszechnia się w świecie katolickim kontreformacji w jej właściwym okresie bojowym, odbijając atmosferę, której wyrazem była wielka reforma życia religijnego w uchwałach soboru trydenckiego. Głęboko uduchowiony subiektywizm właściwy sztuce tych czasów stanowi żywą ilustrację słów św. Franciszka Salezego: „świat nie jest już moim, ani ja sam nie jestem już moim, a tylko to co zamieszkuje w Sercu mojego Serca jest Prawdą i Zbawieniem”.

Już następna generacja artystów (lata 1580 — 1610), do której należą Carracci i Caravaggio, posiada zgoła odmienny stosunek do świata nadprzyrodzonego. Obcy jej jest spirytualizm i abstrakcjonizm poprzedniego pokolenia, mocno staje ona na gruncie natury (cf. *W. Friedlaender: Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen. Bibliothek Warburg, Vorträge 1928 — 1929. Leipzig 1930*). Bo też i katolickie życie religijne na przełomie XVI i XVII wieku ujęte jest już w surowe ramy wrogie subiektywnemu, społecznemu mistycyzmowi. I tak np. propagowane przez Jezuitów „*Exercitia spiritualia*” są bardzo znamiennej formą tej surowej dyscypliny duchowej, jakiej poddane zostaje teraz uczucie religijne. Drogą zmysłowego unaocznienia dziejów świętych, drogą stwarzania oszalamiających doznań materialnych, przez olśniewającą wspaniałość i przepych dekoracyj i uroczystości usiłuje kościół zapanować nad wyobraźnią i uczuciowością szerokich mas. W ten sposób rozbudzone siły mistycyzmu indywidualnego obrócone zostają na rzecz nowej organizacji społecznej życia religijnego. W miarę jak wzrasta poczucie pewności katolicyzmu zwycięskiego w walce z reformacją w dziełach artystów, należących do generacji pełnego i późnego baroku, przeważa zewnętrżność czysto dekoracyjnego efektu, a pojmowanie wątków ideowych nosi piętno powierzchowności i biernego tradycjonalizmu.

Pozwoliłem sobie na powyższą nieco przydługą dygresję o podstawach religijnej sztuki manieryzmu i baroku, chcąc szerzej usprawiedliwić, wypowiedziany przeze mnie pogląd, że w sztuce całego okresu kontrreformacji zagadnienie ikonografji jest jaknajściślej związane z zagadnieniem formy. Wydaje mi się, że dalszy postęp

badani w kierunku ujmowania ideowo-religijnej postawy tej sztuki leży na drodze odpowiednio stosowanej metody monograficznej, zarówno w odniesieniu do wysiłków jednostek, jak do poszczególnych wątków ikonograficznych, jak wreszcie do struktury duchowej pojedynczych pokoleń. Wielki wysiłek badawczy Mâle'a, torujący drogę w zaniedbanej dotychczas dziedzinie, będzie niewątpliwie hasłem do powstania szeregu nowych prac, pogłębiających poszczególne strony zagadnienia. Należy sobie życzyć, by i nauka polska wzięła udział w tym ruchu: nęcące byłoby systematyczne opracowanie ikonografii św. Jacka Odrowąża lub św. Stanisława Kostki; do którego częściowo zebrany jest nawet materiał. Ciekawe pole do badań ikonograficznych przedstawia również polskie malarstwo cechowe XVII/XVIII wieku i nasza grafika dewocyjna tych czasów.

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) POLONICA U OBCYCH

Artykuł niniejszy, utrzymany w charakterze ściśle informacyjnym, ma za zadanie zwrócić uwagi na szereg przyczynków z zakresu historii sztuki, jakie rozproszone po wydawnictwach lat ostatnich mogą żywiej obchodzić polskich specjalistów przedmiotu.

Gotyckie malarstwo Węgier a Polska. Wydana ostatnio przez Genthona monografia gotyckiego malarstwa na Węgrzech zawiera szereg wiadomości o polsko-węgierskich stosunkach w tym zakresie. Autor omawia obszerniej znany ołtarz wielki katedry w Koszycach (1474 — 1487), podkreślając jego związki stylistyczne z twórczością Jana Polaka, oraz notuje starszą wzmiankę Michalika o domniemanym autorze malowidła, którym miał być *Mikołaj z Bochni*. Genthon nie widzi dostatecznych podstaw dla tej tezy, odrzuca jednak również i pierwotne przypuszczenia o autorstwie Wohlgemuta. Punktem wyjścia tych dociekań jest w znacznym stopniu sygnatura w formie *W* czy też raczej odwróconego *M*. Z innych uwag Genthona zasługuje na uwagę omówienie poliptyku św. Jana Jarmużnika z krakowskiego kościoła św. Katarzyny, dalej wzmianka o obrazie spiskiego pochodzenia (Madonna z Dzieckiem w muzeum w Budapeszcie), w którym widzi dzieło polskiego malarza z lat circa 1470, wreszcie włączenie do kręgu sztuki węgierskiej tryptyku z Wołowca¹⁾.

Artystyczne stosunki Polski ze Spiszem w wiekach średnich. Szereg przyczynków oraz powtórzeń starszych wiadomości przynoszą dwie ostatnie monografie sztuki słowackiej, Hoffmana i Wagnera. Poza znanem już od czasów Divalda stwierdzeniem pol-

skich wpływów w budownictwie renesansowym Spisza, znajdujemy dość wyraźnie wysuniętą w obu książkach tezę o polskim autorstwie koszyckiego ołtarza: autorem ma być *Wawrzyniec Włodarz*, znany również z aktów krakowskich. Włodarz miał również pracować w Preszowie. Warta przypomnienia jest podniesiona już u Diwalda wiadomość o wywiezieniu krucyfiksu z Podolińca do Wiśnicz (Lubomirski), oraz szczegóły dotyczące działalności malarza *Teofila Stancel'a*, który później wyemigrował do Polski²⁾.

Wpływy polskie w sztuce czeskiej przełomu XV i XVI w. Omawia je Chytil, podnosząc w pierwszym rzędzie stosunki panujące w snycerstwie. Wpływ Stosza przejawia się w rzeźbach ołtarza Velhartickiego, w figurze Chrystusa z ratusza w Kutnej Horze z 1511 r., w reliefie Zwiastowania z zamkowej kaplicy w Jindřichowym Hradcu. W stosunkach z polskimi rzeźbiarzami mógł pośredniczyć kutnohorski snycerz Jirek, pochodzący z Olkusza. W malarstwie wpływ Stosza zaznaczył się w malowidłach kaplicy Zirownicy, fundacji Wacława Vencelika z Vrchovic z 1490 r. obraz ścięcia św. Jana oparty został na rycinie Stosza „Ścięcie św. Jakóba”, o ile nie został przejęty z późniejszej redakcji Wolgemuta z norymberskiego Schatzbehälter. Ponadto veraicon z ołtarzy velhartickiego i libiskiego wskazuje na analogię z ołtarzem z Moszczenicy³⁾.

O pochodzenie graduła karmelitów krakowskich z 1397 r. Wyświetla je definitywnie Denkstein: graduł krakowski, dzieło zakonnika karmelity, brata Romana, powstał w klasztorze karmelickim N. M. Panny Śnieżnej w Pradze za przeoratu Hartmana z Tachowa. Stylistyczny rodowód graduła omówił Matejček w ostatniej historii sztuki czeskiej⁴⁾.

Dürer czy Schäufelein w Warszawskim Muzeum Narodowym? Problem ten dotyczy małego portretu męskiego w Warszawskim Muzeum Narodowym uznanego jako młodzieńczy autoportret Dürera. Przeciw tej atrybucji wystąpił ostatnio Buchner, udawadniając w sposób przekonujący autorstwo Schäufeleina⁵⁾.

Portret Stanisława Augusta pędzla Vigée Lebrun w Kijowie. Przynosi o nim wiadomość wydany ostatnio katalog Muzeum Sztuk pięknych Ukraińskiej Akademji Umiejętności, zawierający pozatem szereg innych poloników. Omawiany portret, wym. 1.01 × 0.82 mtr., pochodzi ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Kijowie⁶⁾.

Nieznana tablica różańcowa z warsztatu Wita Stosza. Muzeum Moskiewskie pozyskało przed kilku laty z jednej z prywatnych kolekcji moskiewskich płaskorzeźbę niemiecką z pocz. XVI w., której wydawca, A. Grecz, widzi w niej produkt warsztatu Stosza (?)⁷⁾.

Nowe przyczynki do ikonografii ludowej Twardowskiego. Zmarła niedawno etnografka rosyjska, E. Basova, omawia szereg wyrobów ludowych, przedstawiających Twardowskiego, zajmując się genetyką tego typu przedstawieniowego, który zdaniem autorki da się wyprowadzić z sakralnych wyobrażeń frygijskich⁸⁾.

Przyczynek do ikonografii kampanji polsko-rosyjskiej 1514 r. H. Rupé opublikował rysunek ze zbiorów ks. v. Waldburg-Wolfegg, przedstawiający wziętego do niewoli „Iwana Steledni“. Rysunek wykonany piórkiem i pędzlem o wym. 289 × 370 m/m posiada u góry napis: „Der Kunig von poln hat disen gefangen und sol der oberst sein nach den grossen fursten in moskowit und haubman und ligt gefangen zu der wild gret also im graben darunb und die sagt ist man werd in ledig zelen gegen gertzog michel den man vor genant hat pane michel“. Autorem rysunku jest prawdopodobnie Leonhard Beck⁹⁾.

W sprawie malowideł kościoła św. Trójcy w Lublinie. W VII tomie czasopisma *Byzantion* ukazał się artykuł C. Osieczkowskiej, polemizujący z wydaną przez podpisanego w 1930 r. monografią tych malowideł. Autorka wprowadza szereg nowych spostrzeżeń ikonograficznych i cennych korektur, przyczem jako ważniejsze wymienić należy interpretację dekoracji sklepienia prezbiterjum jako apoteozy Trójcy świętej, dalej słusznie ustala jedną ze scen jako t. z. „Strastnoje Błagowieszczenie“ (mylnie oznaczone jako Znalezienie Krzyża)¹⁰⁾.

1) I. *Genthon*: A régi magyar festőművészet. Budapest 1930. 2) J. *Hofman*: Staré umění na Slovensku. Praha 1930, oraz V. *Wagner*: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930. 3) K. *Chytil*: „České malířství prvních desítiletí XVI stol. Praha 1931. 4) V. *Denkstein*: Stavební historie klášterního kostela Panny Marie Snežné v Praze. Rocenka kruhu pro pestování dejin umění. Praha 1932. 5) E. *Buchner*: Der junge Schüfefein als Maler und Zeichner. Festschrift f. M. Friedlaender. Leipzig 1927. 6) Muzej. Mistectv Vseukrainskoi Akademii Nauk. Kijev 1931. 7) A. *Grecz*: Nemeckij dereviannyj relief XVI w. Trudy otdel. isk. Instit. Archeolog. i Isk. Moskva 1926. 8) E. *Basova*: Ot boga Mena k panu Tvardovskomu. Trudy sek. archeolog., t. 4. Moskva 1928. 9) H. *Rupé*: Zeichnungen Hans Burgmairs des Älteren. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, t. II. Augsburg 1928. 10) C. *Osieczkowska*: Les peintures byzantines de Lublin. *Byzantion*, t. VII, zesz. 1. Bruxelles 1932.

KRONIKA.

XIII Międzynarodowy Kongres Historji Sztuki odbędzie się, stosownie do uchwały Kongresu Brukselskiego z r. 1930, w Sztokholmie w dniach 3—6 września 1933 roku. Program kongresu przewiduje prócz pracy w poszczególnych sekcjach, zwiedzenie muzeów, wystaw i zabytków sztokholmskich oraz liczne wycieczki, które odbędą się przed rozpoczęciem kongresu (31. VIII — 2. IX. 33) i po jego zakończeniu. Prace podczas trwania kongresu odbywać się będą w ośmiu sekcjach: 1. sztuki średniowiecznej (prócz krajów należących do bloku nordyjskiego), 2. sztuki renesansu i baroku, 3. sztuki XVIII i XIX w. do impresjonizmu, 4. sztuki nowoczesnej, 5. sztuki średniowiecznej w krajach bloku nordyjskiego (Szwecja, Norwegja, Danja, Islandja, Finlandja, i innych, położonych nad morzem Bałtyckiem, 6. różne problemy, dotyczące zbiorów skandynawskich sztuki dawnej i wschodniej, oraz zbiorów etnograficznych, 7. muzeologii, 8. sekcji ogólnej, na której wygłoszone zostaną referaty z innych sekcji, zasługujące na wyjątkową uwagę i wymagające większego lokalu. W sekcjach 1—7 wygłoszone zostaną referaty w liczbie 4 i komunikaty w liczbie 20, w sekcji 8 — tylko referaty w liczbie 14. Dla referatów przewidziany jest czas trwania nie dłuższy ponad $\frac{3}{4}$ godz., dla komunikatów — $\frac{1}{4}$ godz. Organizacją Kongresu zajmuje się Komitet Organizacyjny z prof. J. Roosval'em, jako przewodniczącym, na czele. Z Komitetem Organizacyjnym współdziałają poszczególne komitety narodowe. Na czele komitetu polskiego stoi dr. Stanisław Tomkowicz, Prezes Komisji historji sztuki Pol. Ak. Um. w Krakowie.

Kongres ten niefortunnie zbiega się z zapowiedzianym już terminem Międzynarodowego Zjazdu Historyków, który odbędzie się w Warszawie w dniach 21—28 września 1933 r., a więc w najlepszym razie w dwa tygodnie po zakończeniu kongresu sztokholmskiego. Odbije się to niewątpliwie niekorzystnie na liczbie uczestników i referatów sekcji historji sztuki zjazdu warszawskiego

WARSZAWA. Wystawa dawnej architektury perskiej. Dnia 11 grudnia w salach Muzeum Narodowego w Warszawie, w obecności pana Posła perskiego, otwarta została wystawa zdjęć fotograficznych dawnej architektury perskiej. Wystawa ta kolejno zwiedziła New York, Paryż, Berlin, budząc wszędzie zainteresowanie świata naukowego, sprowadzenie zaś jej do Warszawy i zorganizowanie na miejscu zawdzięczamy panu Emilowi Wierzbickiemu. Słowo wstępne przy otwarciu wygłosił p. dr. St. Przeworski, docent Uniw. Warsz.

Wystawę stanowią zdjęcia fotograficzne (około 300 powiększeń) znanego uczonego A. U. Pope, Dyrektora amerykańskiego instytutu do badań perskiej sztuki i archeologii. Zdjęcia te, odznaczające się niezwykłą ostrością szczegółów i ciekawem ujęciem, wykazują w sposób bardzo pełny bogactwo ornamentacyjne oraz istotę konstrukcyjną zespołów i elementów budowli perskich z okresu islamizmu. Nadmienić przytem należy, że niektóre zdjęcia, robione na mocy specjalnego zezwolenia Szacha Perskiego, ukazują rzeczy niedostępne dotychczas dla objektywów badaczy.

Wydaje się niezbędnem zaznaczyć różnicę, jaka istnieje pomiędzy budownictwem średniowiecza europejskiego i islamu pomimo pewnych, czysto wzrokowych zresztą analogij. Konstrukcje budowlane perskie wykazują konserwatyzm, formy dekoracyjne natomiast przechodzą ewolucję w dość szybkim tempie, skutkiem czego następuje rozdział pomiędzy konstrukcją a dekoracją, wyrażający się w przejściu od dekoracyjnego układu cegieł w sklepieniach, filarach i łukach, do barwnej szaty ornamentyki majolikowej, całkowicie pokrywającej organizm budowli. Obecność przytem niewielkiej ilości elementów kon-

strukcyjnych, będących w istocie swojej wyrazem pewnej nieporadności (trompy, łuki krzyżujące się i t. p.) wzbogaca niezmiernie efekt dekoracyjny. Pięknym zespoleniem geometrycznych form z czysto konstrukcyjnym ujęciem odznaczają się grobowcowe wieże.

Wystawa ta, wśród całego szeregu spostrzeżeń i refleksyj, przywodzi nam na myśl odwieczną ekspansję Wschodu do Polski, połączoną niewątpliwie z obustronnym oddziaływaniem kulturalnym. Wymownym przykładem mogą być liczne niegdyś na ziemiach Polski karawan-seraje stanowiące adaptację odpowiednich założeń wschodnich.

J. Z.

LWÓW. Do charakterystyki architektury ormiańskiej w Polsce. Pracując nad studjum dotyczącym katedry ormiańskiej we Lwowie, uprosiłem inż. Marjana Osińskiego, profesora Politechniki we Lwowie, o zbadanie najstarszej części katedry i sporządzenie szczegółowych jej zdjęć architektonicznych. W toku przedsięwziętych przez prof. Osińskiego i asystenta jego katedry, inż. Feliksa Markowskiego, prac stwierdzono, że pod pokryciem dachowym z blachy, około 30 cm. niżej od niego, istnieje nienaruszony dotąd dach kamienny z kładzionych obok siebie i spajanych zaprawą wapienną płyt kamiennych. Skład chemiczny kamienia (wapieniaka) wskazuje na jego pochodzenie z kamieniołomów, położonych w okolicach Lwowa. Płyty kamienne mają wymiary 47×105 cm. grubość zaś 19 cm.

Konstruując dach z blachy ponad dachem kamiennym miano niewątpliwie na celu ochronienie go od wpływów atmosferycznych w naszym klimacie. Istotnie też udało się to w zupełności i dach kamienny, niewidoczny z zewnątrz dla oczu, zachował się dzięki temu nienaruszony po nasze czasy.

Fakt ten uszedł dotąd uwagi historyków sztuki i nie był też ujawniony w toku poprzednich restauracji katedry, trwających od r. 1908 do 1914. Rzucił on światło na genezę lwowskiej katedry ormiańskiej, a w każdym razie potwierdza wybitnie ormiański charakter jej architektury, analogicznej do kościołów rdzennej Armenji, krytych z reguły również dachami z płyt kamiennych.

Z tego punktu widzenia katedra ormiańska we Lwowie stanowi interesującą zabytek architektury ormiańskiej na ziemiach polskich, jedyny w dzisiejszym stanie rzeczy. Nie wchodzi bowiem w rachubę istniejąca jeszcze ormiańska katedra św. Mikołaja w Kamieńcu Podolskim, obecnie poza granicami Polski. Szczegółowe omówienie problemu tego zachowują do przyszłej obszerniejszej pracy o lwowskiej katedrze ormiańskiej.

Tadeusz Mańkowski

Wystawa zabytków ormiańskich. W wykonaniu uchwał II-ego Zjazdu Konserwatorów i Muzeologów Polskich w Warszawie w r. 1927 oraz V-ego Zjazdu Związku Muzeów w Polsce z r. 1930, zorganizowało Towarzystwo Miłośników Lwowa niewielką ale starannie przygotowaną wystawę zabytków sztuki i kultury ormian polskich. Wystawa trwała od 16. VI - 30. X. b. r. Zgromadzone eksponaty mają się stać zaczątkiem muzeum djecezjalnego ormiańskiego we Lwowie.

Z pośród wystawionych zabytków wymienić należy szereg obrazów cechowych z XV-XVIII w., w tem kilka w charakterze sztuki bizantyńsko-orjentalnej, dalej rzeźby drewniane i wyroby złotnicze z XVI - XVIII w., rękopisy, dyplomy i kodeksy iluminowane przeważnie z XVII w. Specjalna wzmianka należy się wspaniałemu ewangeljarzowi ormiańskiemu z r. 1197, pochodzącemu

z klasztoru z Skevra w górach Taurus w Azji Mniejszej. Dzieło to wykonane przez nieznanego bliżej Grzegorza było najcenniejszym i najstarszym okazem na wystawie. Szczególnie okazałe przedstawiał się nadto dział tkanin przeważnie z XVII i XVIII w., obejmujący szereg pięknych wyrobów tekstylnych perskich, tureckich, polskich i francuskich. Wystawę uzupełniały liczne zdjęcia fotograficzne, rysunki, plany, druki i t. d.

Wystawa starych kilimów. W Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie otwarto interesującą wystawę starych kilimów z XVIII i XIX wieku ze zbiorów tegoż Muzeum. Wśród 77 wystawionych okazów były reprezentowane kilimy podolskie, huculskie, połtawskie i kijowskie.

Zb. H.

LUBLIN. Kronika konserwatorska. Prace konserwatorskie w latach 1931/32 w okręgu lubelskim objęły szereg drobniejszych robót w Lublinie (kościół po-Dominikański, po-Bernardyński, św. Jana Bożego na Piasku i po-Wizytkowski), Kazimierzu nad Wisłą (klasztor Reformatorów, ruiny zamku i spichrze Fajersztajna i Ulanowskiego), Lubartowie (b. pałac Sanguszków), Zamościu (dzwonnica przy Kolegjacie) i Uchaniach (kościół). Znaczniejsze prace dokonane zostały w Chełmie przy b. Katedrze Unickiej, gdzie przywrócone zostały dawne barokowe szczyty, oraz w kościele św. Wojciecha w Lublinie, gdzie przywrócono elewacjom wygląd pierwotny na podstawie zachowanych partyj dawnych gzymsów i pilastrów.

Ks. P.

WILNO. Konserwacja Bazyliki Wileńskiej. Wstępny okres prac konserwacyjnych w Bazylice Wileńskiej, rozpoczętych w lecie 1931 r., został już zakończony. Przy badaniu fundamentów ścian i filarów odkryto 17 zamurowanych i częściowo zasypanych gruzem krypt, wśród nich pod nawą główną, bezpośrednio przed prezbiterjum — kryptę, zawierającą szczątki Aleksandra Jagiellończyka, Elżbiety, pierwszej żony Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny. Pod ołtarzem kaplicy św. Kazimierza odnaleziono serce i wnętrzności Władysława IV. Po podniesieniu płyty z piaskowca, pokrywającej wejście do krypty biskupów wileńskich, stwierdzono, że płyta ta posiada na odwrocie znacznie uszkodzoną płaskorzeźbę, przedstawiającą postać kobiecą, i jest nagrobkiem z pierwszej połowy XVI wieku (około 1530-40). W gruzie pod posadzką i w kryptach odnaleziono szereg kamiennych i marmurowych fragmentów architektonicznych, kilka fragmentów tablic nagrobkowych i znaczny fragment renesansowej marmurowej płyty nagrobkowej biskupa Walerjana Protasewicza (zm. w r. 1580).

Dla historii budowy Katedry Wileńskiej największe znaczenie ma odkrycie fragmentu osiobocznego gotyckiego filaru przyściennego, prawdopodobnie pozostałości z Katedry Witoldowej, wzniesionej w pierwszych latach XV wieku. Po dokonaniu szczegółowych zdjęć pomiarowo-inwentaryzacyjnych opracowano ramowy projekt zabezpieczenia fundamentów i murów Bazyliki.

Ze względu na znaczne koszty rozłożono prace konserwacyjne na okres kilkuletni. W roku bieżącym zabezpieczony będzie portyk, jako najbardziej zagrożona część budynku. Prace konserwacyjne przy portyku rozpoczęto we wrześniu r. b. od zabezpieczenia portyku przez podstemplowanie, poczem przystąpiono do wzmocnienia fundamentów. Sposób wzmocnienia polega na właczaniu pod ławę fundamentową pali żelazo-betonowych systemu Wolfsholtza. Każda z sześciu kolumn portyku wsparta zostanie przez osiem pali, ogółem zostanie włoczonych pod fundamenty portyku 50 pali. Prócz tego portyk zostanie związany sztywnymi ankrami żelazo-betonowymi ze ścianą frontową.

Zakończenie prac konserwacyjnych przy portyku nastąpić ma w połowie grudnia r. b.

St. L.

Konserwacja zamków w Trokach. Konserwacja ruin zamku na wyspie i zamku lądowego w Trokach, rozpoczęta w r. 1929, posuwa się systematycznie naprzód. W sezonie budowlanym r. 1932 zakończono konserwację ruiny wieży strażniczej zamku głównego na wyspie, poczem zdjęto rusztowania ustawione przy wieży w r. 1930, oraz zakończono konserwację południowej części ściany frontowej zamku głównego na wyspie, i odkopano z gruzu południowy narożnik zamku. W zamku lądowym zabezpieczono rozsypujące się szczątki baszty przy północo-zachodniej ścianie muru obwodowego. Kierownikiem robót, prowadzonych przez Urząd Konserwatorski, jest arch. Jan Borowski. W sierpniu r. b. art. mal. Jerzy Hoppen wykonał akwarelowe kopje inwentaryzacyjne resztek malowideł ściennych, zachowanych w jednej z sal zamku głównego na wyspie.

St. L.

III

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI WYDZIAŁU II – HISTORJI SZTUKI I KULTURY TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE

w okresie od 17. VI. 1929 r. do 2. VI. 1931 r.

Wydział II Tow. O. n. Z. P. zorganizowany został dnia 17. VI. 1929 r. pod nazwą wydziału Naukowego; od 15. I. 1932 r. przyjęto dla tegoż Wydziału nazwę „Wydział Historji Sztuki i Kultury”.

W pierwszym okresie działalności Wydziału odbyło się 15 posiedzeń, na których wygłoszone zostały następujące referaty:

1. 21. VI. 1929. Dr. Michał Walicki — Sprawozdanie z wycieczki na Wołyn dla badań nad budownictwem cerkiewnem. Dr. Jerzy Raczyński — Kilka nieznanych przykładów fortyfikacji z wieku XVII i XVIII.
2. 8. X. 1929. Dr. Michał Walicki — Rzeźby duninowskie rotundy św. Prokopa w Strzelnie w świetle ostatnich badań. Inż. arch. Antoni Karczewski — Sprawozdanie fragmentaryczne z objazdu województwa łódzkiego.
3. 6. XI. 1929. Prof. dr. Władysław Tatarkiewicz — Świack, zabytek malarstwa ściennego epoki Stanisławowskiej. Dr. Jerzy Raczyński, inż. arch. Stefan Majewski i p. Bohdan Guerquin — Sprawozdanie z prac badawczych nad warowniami w Polsce (Siewierz, Ostróg i Ołyka), dokonanych przez pracowników Zakładu Architektury Polskiej.

4. 19. XI. 1929. Posiedzenie wspólne z Towarzystwem Urbanistów Polskich.
Prof. dr. Oskar Sosnowski — Uwagi o planach miast polskich w związku z publikacją Zakładu Architektury Polskiej.
Inż. arch. St. Filipkowski i inż. arch. K. Saski — Zasady nowoczesnej regulacji miast dawnych w świetle obrad tegorocznego Kongresu Urbanistów w Rzymie.
5. 3. XII. 1929. Dr. Alfred Lauterbach — Uwagi o książce Worringer: Griechentum und Gotik.
Inż. arch. Antoni Karczewski — Ceramika Czerska i Ogrodzieńca.
6. 17. XII. 1929. Inż. arch. Piotr Bogdziewicz — Kościół w Kobylce w nawiązaniu do tego typu kościołów warszawskich i wileńskich.
Prof. dr. Stanisław Arnold — Jurydyki Warszawy, ich znaczenie w rozwoju terytorjalnym miasta.
7. 14. I. 1930. Dr. Juljusz Starzyński — Z badań nad późnogotycką sztuką cechową na Mazowszu.
Dr. Alfred Lauterbach — Sprawozdanie z książki dr. Tadeusza Mańkowskiego: Poglądy na sztukę za czasów Stanisława Augusta.
Inż. arch. Piotr Bogdziewicz — Sprawozdanie z wyjazdu do Grzegorzewic.
8. 28. I. 1930. Inż. arch. Piotr Koziński — Sprawozdanie z wycieczki badawczej na Wołyń — lato 1929.
Prof. dr. Włodzimierz Antoniewicz — Sprawozdanie z wycieczki do Kowna.
9. 11. II. 1930. Inż. arch. Piotr Bogdziewicz — Z zabytków architektury polskiej w powiecie Dziśnieńskim.
Dr. Michał Walicki — O kościele w Boguszycach i jego zabytkach.
10. 14. III. 1930. Dr. Marja Kociatkiewiczówna — O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie obecnej.
11. 15. IV. 1930. Dr. Kazimiera Adamowiczówna — Veduta wenecka przed Belottem Canaletto.
12. 29. IV. 1930. Dr. Kazimiera Adamowiczówna — Widoki Warszawy Bernarda Belotto Canaletto.
13. 13. V. 1930. Dr. Jadwiga Puciata-Pawłowska — O metodzie Maksa Dvořaka.
14. 10. VI. 1930. Posiedzenie sprawozdawcze.

15. 24. VI. 1930. Inż. arch. Piotr Bogdziewicz — O kościele pojedynczym w Astrachaniu.
Dr. Alfred Lauterbach — Sprawozdanie ze Zjazdu Związku Muzeów w Tarnowie.

W drugim okresie działalności Wydziału Historji Sztuki i Kultury (od dnia 28. X. 1930 do 2. VI. 1931 r.) odbyło się 11 posiedzeń z następującymi referatami:

16. 28. X. 1930. Inż. arch. Antoni Karczewski, mg. Witold Kieszkowski, dr. Michał Walicki — Referat sprawozdawczy o pracach inwentaryzacyjnych, dokonanych przez Zakład Architektury Polskiej w powiecie Sieradzkim, na zlecenie Instytutu Inwentaryzacyjnego (architektura, zabytki ruchome, archiwalia).
17. 11. XI. 1930. Dr. Alfred Lauterbach — Sprawozdanie z konferencji międzynarodowej muzeologów i ekspertów w Rzymie. Prof. dr. Oskar Sosnowski — Grażda huculska, przyczynek do badań nad zagrodami zwartemi, na podstawie pomiarów p. p. Żukowskiego i Stępniewskiego.
18. 25. XI. 1930. P. Bohdan Guerquin — Nowe przyczynki do historii architektury w Małopolsce Wschodniej (Zamek w Trembowli, monaster w Mniowie, cerkiew w Ławrowie).
19. 9. XII. 1930. Dr. Michał Walicki — Początki inwentaryzacji państwowej w Polsce w latach 1827 — 1856.
20. 20. I. 1931. Prof. dr. Zygmunt Batowski — Abraham van Westervelt, malarz XVII wieku i prace jego w Polsce.
21. 10. II. 1931. Posiedzenie wspólne z Wydziałem Konserwatorskim. Inż. arch. Jan Witkiewicz — Prace konserwatorskie w Tumie pod Łęczycą.
22. 17. II. 1931. Dr. Ksawery Piwocki — Drzeworyt ludowy w Polsce.
23. 17. III. 1931. Dr. Michał Walicki i inż. arch. Jan Zachwałowicz — Sprawozdanie z dalszych badań nad kościołami romańskimi Strzelna.
Inż. arch. Piotr Bogdziewicz — Sprawozdanie z wycieczki na Wileńszczyznę, celem dalszych studjów nad barokiem.
24. 28. IV. 1931. Dr. Gwido Chmarzyński — O dwoistości sztuki średniowiecznej na Pomorzu w dobie panowania Krzyżackiego.
25. 19. V. 1931. Dr. Michał Walicki — Ołtarz Kaliski na tle problemu Mistrza z Giessmannsdorf.
26. 2. VI. 1931. Dr. Jadwiga Puciata-Pawłowska — Odbicie powstania listopadowego w sztuce malarskiej i rytowniczej.