BIULETYN NAUKOWY

WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ
i HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Czerwiec 1933 WARSZAWA Nr. 4

I Z.A.P.

PRACOWNIA MODELARSKA ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI I JEJ DZIAŁALNOŚĆ

Rola i znaczenie modela w nauczaniu budownictwa jest powszechnie znana i słabe rozpowszechnienie tego środka pomocniczego przypisać należy zapewne jego kosztowności. W uczelni technicznej jest wskazane wytwarzanie modeli pracą samych uczących się, gdyż mają oni wtedy możność dogłębnego poznania przedmiotu. Na tej drodze rozpoczęta była w roku 1924 praca wytwarzania modeli wiązań dachowych pod kierunkiem zamiłowanego ich badacza, ś. p. Jerzego Raczyńskiego, podówczas st. asystenta Zakładu.

Praca przy modelach dawała ich wykonawcom dużo zadowolenia i korzyści, bowiem prócz przyswojenia sobie arkanów sztuki ciesielskiej, wyrabiała w nich pojęcie kształtowania przestrzennego oraz wyczucie tajemnego związku konstrukcji z prawami statyki.

Postawiono sobie za cel odwiązanie szeregu wiernych kopij istniejących na pomnikach przeszłości wiązań dachowych, a nie domniemanych wiązań teoretycznych, i dokonano ich wyboru w taki sposób, aby ustawione w jednym szeregu mogły okazać przebieg ewolucji, jakiemu w biegu historji uległy od czasów średniowiecza aż do chwili obecnej. Zachowano przytem wspólną skalę 1 : 20, celem ułatwienia porównań.

Wykonano w ten sposób 10 wiązań dachowych, które w znacznej mierze zadośćczynią postawionemu zadaniu; są to:

1. Szydłów. Fara — nawa: wiązanie dachowe.
2. „ „ prezbiterjum: „ „
3. Lublin. Kościół Bonifratrów — prezbiterjum: wiązanie dachowe.

4. Siemiatycze. Fara — nawa: wiązanie dachowe.
5. Lubartów. „ „ „ „
6. Warszawa. Kościół Jezuitów — nawa: wiązanie dachowe.
7. Drogowla. Kościół parafjalny — nawa: wiązanie dachowe.
8. „ „ „ prezbiterjum wiąz. dachowe.
9. Piotrków. Fara — prezbiterjum: wiązanie dachowe.
10. Węgrów. Dom gdański: wiązanie dachowe.

Wobec pomyślnych wyników rozpoczętej pracy, utworzono przy Zakładzie w r. 1927 stałą modelarnię jako sekcję, zaopatrując ją w warsztat stolarski oraz najpotrzebniejsze narzędzia, poddając pod bezpośredni nadzór wykwalifikowanego kierownika i umożliwiając podjęcie znacznie trudniejszych zadań, wykonania modeli całych budowli, czy cenniejszych zabytków budownictwa drzewnego, czy też przy współdziałaniu pracowni rzeźbiarsko-odlewniczej Wydziału Architektury — zabytków architektury murowanej.

Wykonano:

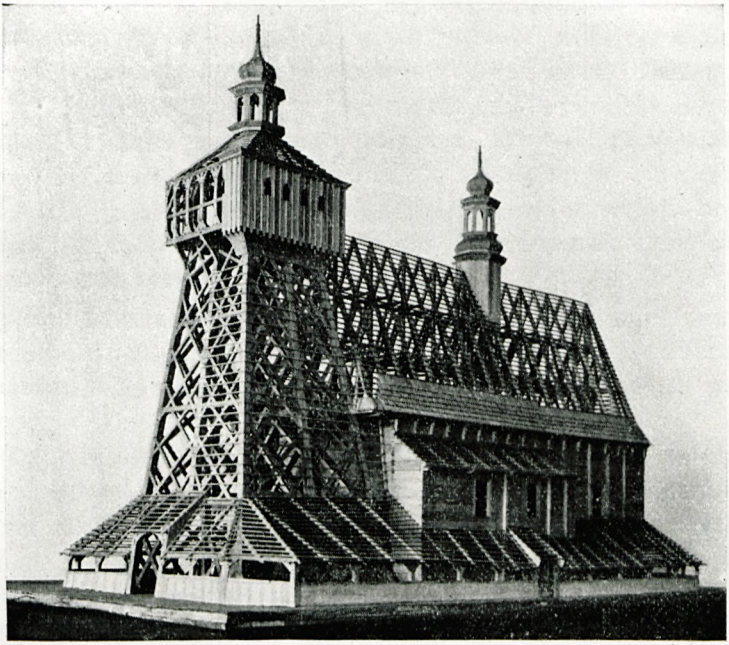
11. Sołek. Dzwonnica drewniana, 1 : 10.
12. Bochnia. Dzwonnica drewniana, 1 : 10.
13. Haczów. Kościół drewniany, 1 : 20. (ryc. 1).
14. Pilica. Bóżnica drewniana, 1 : 20.
15. Drohobycz. Dzwonnica drewniana, 1 : 20.
16. Kraków. Kościół Marjacki — górna część wyższej wieży z wiązaniem hełmu, 1 : 20.
17. Łowicz. Kościół po-Pijarski — ściana frontowa, 1 : 20.
18. Kazimierz n/Wisłą. Śpichrz z drewnianem wiązaniem wnętrza i dachu, 1 : 20.

W przygotowaniu na warsztacie:

19. Drohobycz. Cerkiew drewniania, 1 : 20.

Wykonanie modeli poprzedza ścisły i drobiazgowy obmiar, chodzi tu bowiem nietylko o sporządzenie rysunków inwentaryzacyjnych zwykłego typu w drobnej podziałce w kilku zasadniczych rzutach, ale o przygotowanie rysunków wykonawczych, podających wyczerpująco wszystkie szczegóły danej budowli aż do składu ściany włącznie i w skali dużej 1 : 20, a nawet 1 : 10. Na takiej podstawie wykonane modele stają się nietylko obrazem ogólnym budowli, ale poniekąd wiernem, choć w zmniejszeniu powtórzeniem oryginału, a więc nabierają charakteru dokumentów dużej dla nauki wartości. Modele te wykonywane są w taki sposób, aby wewnętrzny ich ustrój i technika wykonania były widoczne, więc powłoką zewnętrzną nie są w całości okrywane (ryc. 1).

Modelarnia pracuje również na zamówienia, podejmując sporządzenie modeli w wypadku ich wartości naukowej lub zabytkowej,



Ryc. 1. Haczów. Kościół drewniany (model analityczny).

Ryc. 2. Chałupa kurpiowska (model syntetyczny).

ten bowiem warunek zastrzeżony jest regulaminowo dla wszelkich prac zamawianych w Zakładzie. Dwa modele kościołów drewnianych w Pszczynie i Syryni, zamówione przez Śląski Urząd Wojewódzki dla Muzeum Śląskiego w Katowicach, wykonała modelarnia Zakładu na podstawie własnego pomiaru. W razie zamawiania duplikatów koszta wykonania znacznie się zmniejszają, bowiem tylko przygotowanie materjału drzewnego i składanie pozostają bez zmiany, natomiast zmniejsza się wydatnie lub odpada koszt pomiaru i przygotowania rysunków wykonawczych.

Byłoby więc zalecenia godne, aby Muzea regjonalne zamawiały modele lub ich kopje i wzbogacając interesującemi i pouczającemi eksponatami własne zbiory, sprzyjały rozwojowi warsztatu politechnicznego.

Prócz modeli-kopji celniejszych pomników architektonicznych Zakład rozpoczął serję modeli specjalnych, mających za zadanie dać obraz syntetyczny budownictwa ludowego poszczególnych regjonów. Na podstawie paroletnich studjów na obszarze Kurpiowszczyzny zbudowano więc w skali 1 : 10 model 20-ty, chałupy, która jednoczy w sobie wszelkie odrębności budownictwa ludowego tego obszaru (ryc. 2). W miarę swej możności Zakład podejmie wykonanie dalszych modeli syntetycznych i dla niektórych regjonów od szeregu lat gromadzi odnośny materjał (Podhale, Huculszczyzna, b. ks. Łowickie). Zamówienia Muzeów, przysparzając środków finansowych, pozwoliłyby przyśpieszyć wykonanie zamierzeń tak ważnych dla zobrazowania i utrwalania ginących przejawów rodzimej twórczości.

II

ZBIGNIEW HORNUNG (LWÓW) – STANISŁAW STROIŃSKI. 1719 – 1802.

Polski malarz fresków kościelnych XVIII w. [1])

Wśród artystów polskich, którym potomność nie spłaciła dotąd zaciągniętego długu, a owoców ich długoletnich wysiłków nie uwzględniła w ogólnym bilansie narodowej kultury, w pierwszym rzędzie wymienić należy Stanisława Stroińskiego. Sława jego nazwiska nie przekroczyła wprawdzie nigdy granic ojczystego kraju ani nie odbiła się nawet głośniejszem echem we wszystkich prowincjach dawnej Rzeczypospolitej, albowiem działalnością obejmował on tylko obszary dzisiejszej Małopolski Wschodniej, nie mniej jed-

nak żaden z naszych malarzy fresków XVIII w. nie zjednał sobie w ostatnich latach takiego rozgłosu, ani nie zwrócił na siebie w tym stopniu uwagi historyków sztuki. Płytki dogmatyzm estetyczny ubiegłego stulecia zatarł jednak szybko w pamięci potomnych rozmiary jego zasług. Poszły w niepamięć koleje żywota artysty, przepadły gdzieś bez śladu rysunki i obrazy, szereg tylko wybitnych dzieł z zakresu malarstwa ściennego nie pozwolił na zawsze wymazać z pamięci nazwiska, które niegdyś cieszyło się na tym terenie tak dobrze zasłużonem uznaniem.

Wśród współczesnego sobie pokolenia nie znalazł Stanisław Stroiński biografa, do którego moglibyśmy się udać po najważniejsze dane o jego życiu i dziełach. Pragnąc przeto dowiedzieć się nieco szczegółów o osobie artysty, zdani jesteśmy wyłącznie na fragmentaryczne wiadomości, jakie po śmierci jego zdołali jeszcze wyłowić leksykografowie późniejsi. Najwcześniejsza — o ile wiadomo — wzmianka dotycząca Stanisława Stroińskiego pojawiła się w zapomnianym oddawna artykule St. Jaszowskiego — O malarzach lwowskich, pomieszczonym w „Rozmaitościach" lwowskich z r. 1831. Prócz skonstatowania autorstwa fresków katedralnych we Lwowie oraz wiadomości o długoletnim pobycie syna artysty, Antoniego, w Rzymie nie był już wszakże wzmiankowany autor w możności podać żadnych bardziej wyczerpujących danych. W kilkanaście lat później, wychodzący od r. 1835, Powszechny leksykon artystów Naglera [2]) zarejestrował również obu wspomnianych malarzy, opierając się przytem na informacjach poprzednich. Niewiadomo tylko na jakiej podstawie zmienił Nagler imię Stanisława Stroińskiego na Jan, co mu już dawno zresztą wytknął Rastawiecki. Pozatem 21-letni pobyt Antoniego Stroińskiego we Włoszech, o którym doniósł Jaszowski, nie wydawał się cytowanemu leksykografowi niemieckiemu zasługiwać w całej rozciągłości na wiarę. Wobec niezwykłej lakoniczności informacyj powyższych właściwą zasługę ocalenia pamięci artysty przypisać należy E. Rastawieckiemu, który w swoim Słowniku malarzy polskich [3]) poświęcił mu dopiero obszerniejszą notatkę i ogłosił najważniejsze daty biograficzne, odnoszące się do osoby naszego twórcy. Pozatem z relacji tego autora dowiedzieliśmy się, że Stroiński był szlacheckiego pochodzenia, wykształcenie swoje odebrał w Rzymie, pracował zaś niejednokrotnie z synem swoim Antonim oraz młodszym bratem Marcinem, nigdzie dotąd nie notowanym.

Przeprowadzone przeze mnie poszukiwania w archiwach lwowskich wykazały jednak, że wszystkie te informacje, o których powyżej była mowa, są w znacznej części albo nieścisłe, albo wręcz fałszywe. I tak okazało się przedewszystkiem, że Stanisław Stroiń-

ski urodził się we Lwowie w r. 1719 jako syn Józefa i Katarzyny, a nie w r. 1725, jak doniósł Rastawiecki. O rodzicach artysty nie udało się zebrać żadnych bliższych danych, wiadomo tylko że byli to ludzie ubodzy, posiadający słomą pokryty dom na placu Zielonym na przedmieściu halickiem. W świetle badań archiwalnych wyszło następnie na jaw, że Stroiński nie był bynajmniej szlacheckiego pochodzenia, ale korzystał z tytułu nobilis jedynie jako obywatel miasta, obdarzonego przywilejem nobilitacyjnym, do metryki zaś szlacheckiej wciągnięty został dopiero za czasów austryjackich, u schyłku swojego żywota, dzięki protekcji wysoko postawionych osób. Wedle relacji artysty z 1778 r. rozpoczął on studja malarskie w 16 roku życia. Na temat komu zawdzięczał Stanisław Stroiński swoje wykształcenie, zarysowały się w literaturze trzy zasadniczo odmienne hipotezy. Jako najstarszej i najbardziej rozpowszechnionej pierwszeństwo należy się koncepcji Rastawieckiego, usiłującej związać genezę sztuki naszego artysty z dłuższym jego pobytem w Rzymie. Specjalnie w tym kierunku przeprowadzone badania nie ujawniły jednak najmniejszej wzmianki archiwalnej, uprawniającej do jakiegokolwiek pozytywnego w tym względzie domysłu. Gdyby Stroiński istotnie studjował we Włoszech, nie omieszkałby z pewnością napomknąć o tem przy jakiejś sposobności, zwłaszcza iż działał w epoce, w której Rzym był europejską metropolją sztuki, a nauka u tamtejszych mistrzów odbyta stanowiła dla każdego twórcy najlepszą rekomendację. Pozatem nędzne warunki egzystencji rodziców artysty zdają się wykluczać możliwość takiego wyjazdu, o osobie zaś jakiegoś możnego protektora, któryby łożył na kosztowne utrzymanie młodzieńca zagranicą, nic nie wiadomo. Tezę Rastawieckiego podważa wreszcie okoliczność, że wcześniejsze wiadomości o osobie artysty, ogłoszone przez Jaszowskiego, nie wspominają zupełnie o jego pobycie w Rzymie, wyraźnie natomiast stwierdzają, że syn artysty, Antoni, studjował w tem mieście. Nasuwa się więc uzasadniona obawa, że zasłużony autor Słownika wiadomość odnoszącą się do Antoniego Stroińskiego rozciągnął również na Stanisława.

W kilka zaledwie lat po ukazaniu się publikacji Rastawieckiego ogłosił Wł. Zawadzki artykuł o kościele katedralnym we Lwowie [4]), w którym przeciwstawił się poglądowi o rzymskim pobycie Stroińskiego, utrzymując iż twórca polichromji katedralnej to talent „samorodny", któremu „obce były wzory wielkich szkół malarskich". Niezależnie od tego archeologa lwowskiego zakwestjonował niedawno tezę o studjach artysty we Włoszech dr. A. Bochnak [5]), wysuwając przypuszczenie, iż Stroińscy wykształcili się na malarzy pod kierunkiem dwuch artystów morawskich, czynnych przy polichromji

kościoła OO. Jezuitów we Lwowie, a mianowicie Franciszka Ecksteina z Berna i syna jego mylnie dotąd Janem nazywanego. Poszukiwania moje wykazały, że temu ostatniemu było na imię Sebastjan, co w następstwie pozwala go zidentyfikować z artystą tegoż samego imienia i nazwiska, który w r. 1747 dekoruje kościół w Krasnem koło Przasnysza [6]), w r. zaś 1754 figuruje w Warszawie jako zamieszkały w domu Augustynowiczów w rynku na Starem Mieście pod nazwiskiem Exsten [7]). Tenże sam artysta był niewątpliwie autorem trzech malowanych ołtarzy al fresco w kościele Św. Wawrzyńca na Woli, które W. Husarski skłonny był przypisać Franciszkowi Ecksteinowi, twórcy dekoracji kościoła OO. Pijarów w Krakowie [8]). Bliższe zbadanie kwestji ewentualnej nauki Stroińskiego u wspomnianych malarzy niemieckich nie pozwala jednak aprobować stanowiska dr. Bochnaka, okazuje się mianowicie, iż artysta rozpoczął swoje studja o całe 5 lat wcześniej przed przybyciem Ecksteinów do Lwowa, co nastąpiło w roku 1740. Pozatem chwilowy pobyt artystów berneńskich we Lwowie byłby z pewnością niewystarczający, aby Stroiński mógł w tak krótkim czasie wszechstronnie opanować technikę malarstwa ściennego. Wkońcu ważnym argumentem, wykluczającym możliwość zdobycia wykształcenia w pracowni Ecksteinów, jest zupełnie odmienny charakter utworów Stroińskiego, odbiegający zasadniczo od typu malowideł w kościele Jezuitów lwowskich.

Skoro więc hipoteza o zagranicznych studjach Stroińskiego, jako też próba związania genezy jego stylu z przygodną obecnością malarzy morawskich we Lwowie, okazały się nie do przyjęcia, wypada zapytać, czy wśród współczesnych artystów lwowskich nie było przypadkiem jednostki zdolnej wykształcić go w sztuce malarstwa ściennego. Rozpoznanie przypuszczalnego nauczyciela artysty z pośród malarzy, działających w drugiej ćwierci XVIII w. na terenie lwowskim, nie jest jednakowoż rzeczą łatwą. Okres ten należy bowiem do najmniej zbadanych, a nieliczni artyści, których nazwiska udało się z aktów wydobyć, nie wybijają się z reguły ponad poziom zwyczajnych rzemieślników. Bliższy wgląd w dzieje malarstwa lwowskiego okazuje jednak, iż wśród artystów tutejszych istniały przecież już przed przybyciem Ecksteinów do Lwowa jednostki, odpowiednio w sztuce malarstwa freskowego wykształcone. Wymienić zaś tutaj należy przedewszystkiem malarza zakonnego O. Benedykta Mazurkiewicza, który w latach 1738 — 40 wykonał polichromję kościoła OO. Bernardynów, z pomocą miejscowych malarzy Bortnickiego, Sroczyńskiego i Wolińskiego. Odkrycie wykwalifikowanych artystów w okresie, na który przypadają lata nauki Stroińskiego, nasuwa odrazu uzasadnione pytanie, czy wśród wymienionych mala-

rzy nie kryje się przypadkiem kierownik pierwszych kroków artysty w zawodzie malarskim. Współczesne materjały archiwalne potwierdziły to przypuszczenie w całej rozciągłości. W kronice klasztoru OO. Bernardynów lwowskich znalazła się mianowicie notatka, umieszczona z okazji prac, które Stroiński tamże wykonał w r. 1746, że był on uczniem cytowanego wyżej O. Benedykta Mazurkiewicza, wykształconego w Akademji bolońskiej. („... qui artem hanc dedicerat olim a nostro patre Benedicto Mazurkiewicz, egregio pictore, qui artem hanc Bononiae in Italia parfecte adeptus est...").

Źródłowe ustalenie tego faktu wyklucza aktualność dotychczasowych hipotez na temat studjów artysty i każe sprowadzić zauważone w jego sztuce reminiscencje włoskie jedynie do wpływów pośrednich. W ten sposób mamy wytłumaczoną genezę jego stylu malarskiego bez potrzeby uciekania się do studjów zagranicznych w Italji.

Z kolei rzeczy należałoby zająć się działalnością Stroińskiego na polu malarstwa ściennego i przystąpić do rozpatrywania poszczególnych jego dzieł, składających się na dochowany dorobek artystyczny. Nie będę jednak omawiał tutaj spuścizny Stroińskiego, ponieważ uczyniłem to już na jednem z posiedzeń Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Naukowego we Lwowie [9]). Podobnie odkładam do innej sposobności bliższe ustalenie rodowodu sztuki Stroińskiego oraz określenie jej znaczenia na tle współczesnej epoki, ale zajmę się nieco osobą samego twórcy, starając się na podstawie rezultatów poszukiwań źródłowych uzupełnić posiadane informacje biograficzne oraz rzucić nieco więcej światła na syna jego Antoniego oraz brata Marcina, w związku z poruszoną sprawą współpracy wszystkich trzech Stroińskich.

Sztuka Stanisława Stroińskiego zdobyła sobie niebawem znaczne powodzenie we Lwowie. Musiało ono być oczywiście solą w oku miejscowej organizacji cechowej, która niechętnie spoglądać musiała na wzrost znaczenia młodego malarza, nie poczuwającego się do żadnej wspólnoty z prawowitą reprezentacją malarzy lwowskich. Musiało zatem prędzej czy później dojść do konfliktu z konfraternią cechową, starającą się przeszkodzić mu w swobodnem wykonywaniu zawodu. Echem powyższych sporów była niewątpliwie skarga władz miejskich, wniesiona przed Komisarzy królewskich, delegowanych w r. 1751 do uporządkowania spraw miasta Lwowa, zarzucająca Stroińskiemu niedochowywanie obowiązujących przepisów. Pozwanemu przed sąd zagrożono odebraniem licencji na wykonywanie robót malarskich oraz więzieniem. Trudności stawiane Stroińskiemu ze strony miejscowych malarzy cechowych, z zawiścią śledzących jego powodzenie, ustają dopiero w r. 1759, t. j. z chwilą

uzyskania przez artystę przywileju królewskiego na wolne wykonywanie sztuki malarskiej. Mimo uniezależnienia się od zwierzchnictwa cechowego położenie uprzywilejowanych twórców nie było jednak godne zazdrości. Społeczeństwo dalekie było jeszcze od należytego zdawania sobie sprawy z różnicy zachodzącej pomiędzy rzemieślnikiem a artystą „wyzwolonym", stąd też często spotykanem zjawiskiem staje się dążenie bardziej ambitnych jednostek do zapewnienia sobie uznanego przez ogół stanowiska, choćby nie pozostawało ono w żadnym stosunku wobec wykonywanych zajęć.

Czasami zdarzało się jednak, że panujący pragnąc w pewnych wypadkach wyróżnić zasłużonych uczonych, artystów lub literatów, zwłaszcza nieszlacheckiego pochodzenia, nadawali im godność swoich sekretarzy [10]). Stanisław Stroiński uzyskał to najwyższe odznaczenie, jakie artystom w Polsce było dostępne, z rąk Stanisława Augusta dekretem z dnia 7 marca 1765 r. Wszelkie pozory wskazują, że uzyskanie sekretarjatu królewskiego przez artystę było uwieńczeniem jego zabiegów, mających na celu wzmocnienie własnej pozycji socjalnej. W tym względzie zaś wybitne usługi oddać musiała Stroińskiemu można opieka Arcybiskupa Lwowskiego Wacława H. Sierakowskiego, który należał do gorliwych protektorów artysty. Dzięki licznym zamówieniom dorobił się niebawem Stroiński wcale poważnej fortuny i wybił się bezwzględnie na czoło wszystkich malarzy lwowskich. Jest on formalnie zasypywany zamówieniami i rozrywany na wsze strony, zaspakajając zaś potrzeby rozległej prowincji, monopolizuje niejako w swych rękach całą ówczesną produkcję freskową na obszarze południowo-wschodnich rubieży Rzeczypospolitej. Świadectwem niezwykłej pracowitości artysty jest imponująca liczba 19 kościołów, które do r. 1778 pędzlem swoim ozdobił. Zważywszy jednak, iż z rokiem tym działalność jego nie zostaje bynajmniej zamknięta ale rozwija się jeszcze przez okres prawie 10-letni, możemy sobie dopiero wyrobić należyte pojęcie o ogromie dokonanej przez niego pracy.

Mimo posiadanych odznaczeń i przywileju na wolne wykonywanie malarstwa spotykał się nadal Stroiński z jawną niechęcią mistrzów cechowych i stale był narażony z ich strony na ustawiczne ataki. Wrogie stanowisko bractwa malarskiego wobec artysty wystąpiło zwłaszcza na jaw w r. 1771, w którym to czasie zostaje on powtórnie postawiony w stan oskarżenia razem z innymi artystami lwowskimi z powodu rzekomego nieprzestrzegania ustaw miejskich. Wobec zupełnego jednak przeżycia się i upadku ustroju cechowego, skarga zrzeszenia malarzy lwowskich nie mogła już w tym czasie liczyć na zwycięstwo. Długoletni spór Stanisława Stroińskiego i zgrupowanych dookoła niego uczniów z miejscową organizacją ce-

chową znajduje epilog w kilka lat później i kończy się pełnym sukcesem artysty. Dnia 4 września 1780 r. zjawia się on mianowicie w asystencji Józefa Chojnickiego, Mateusza Millera, Tomasza Gertnera i Bielawskiego, a więc czołowych przedstawicieli opozycyjnego obozu i, powołując się na zapadłą uchwałę Magistratu z dnia 28 czerwca tego roku, żąda wydania sobie ksiąg i przywilejów bractwa cechowego [11]). Nie mogąc odszukać odnośnej uchwały trudno dociec, jakie przyczyny skłoniły reprezentację miejską do rozwiązania konfraterni cechowej i wydania aktów w ręce artystów, którzy dotąd uchylali się zawsze z pod jej juryzdykcji. Bez względu jednak czy mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju zamachem ze strony tych ostatnich, czy też zniesienie cechu doszło do skutku pod naciskiem austryjackich władz administracyjnych, przystępujących właśnie do likwidacji ustroju cechowego na obszarze Małopolski, pewien udział Stroińskiego w zniesieniu kongregacji malarzy lwowskich pozostanie faktem nie dającym się zaprzeczyć. W tem oświetleniu okazuje się, że artysta nasz odegrał rolę jakgdyby przywódcy odłamu malarzy, torujących na gruncie lwowskim drogi nowożytnym poglądom w zakresie pojmowania zawodu artysty. — Stanisław Stroiński cieszył się do późnej starości czerstwem zdrowiem. Jeszcze w r. 1782, t. j. w 63 roku życia znajdujemy go przy pracy nad polichromją kościoła w Łopatynie. Dopiero około r. 1790 poczyna on niedomagać, skarżąc się w testamencie: „ponieważ laty obciążony jestem, przeto sił osłabienie w sobie czuję, przez co już tylko z gotowego żyję i w starości na poratowanie zdrowia ekspenzować muszę...". Działalność artystyczna Stroińskiego urywa się około roku 1785. Od tego czasu ginie po nim wszelki słuch. Artysta usuwa się w zacisze domowe, gdzie na łonie licznej rodziny zażywa dobrze zasłużonego wytchnienia. Ostatnie wiadomości, jakie dochodzą nas o osobie Stroińskiego, odnoszą się do jego spraw majątkowych, które w przeczuciu zbliżającego się zgonu starał się jeszcze uregulować. Śmierć zaskoczyła artystę dnia 26 kwietnia 1802 r. w wieku 83 lat życia, a nie w r. 1799 jak mylnie podał Rastawiecki.

Na zakończenie wreszcie poruszyć wypada sprawę współpracy Stanisława Stroińskiego z synem swoim Antonim oraz bratem Marcinem, mętne bowiem i ogólnikowe informacje autora Słownika nie pozwalają na wyrobienie należytego poglądu, czy współdziałanie to objawiało się w formie zgodnej kooperacji twórczej, czy też należałoby je raczej rozumieć w znaczeniu pomocy technicznej. Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy uczynić małą dygresję i zająć się bliżej osobą Marcina i Antoniego Stroińskich. Wyświetlenie bowiem stosunków łączących naszego artystę z wymienionymi oraz wgląd w zakres działania każdego z nich, da nam z pewnością od-

powiedź ile prawdy zawierają domysły na temat owej współpracy. O Marcinie Stroińskim umiał Rastawiecki [12]) tyle tylko powiedzieć, że kształcił się wspólnie z bratem swoim w Rzymie oraz że był autorem malowideł w kościele Św. Marcina i N. P. Marji Śnieżnej we Lwowie. Niebawem jednak udowodnił F. Łobeski, że drugie to dzieło wyszło z pod pędzla brata jego Stanisława, znalazłszy własnoręczny jego podpis u wejścia do świątyni [13]). Co zaś się tyczy pobytu Marcina Stroińskiego w Italji zauważyć wypada, iż znaczna różnica wieku nie pozwala w żadnym wypadku przypuścić, aby obaj ci artyści mogli wspólnie studjować. Okazuje się mianowicie, że Marcin Stroiński, urodzony w r. 1735, był o lat 16 młodszy od brata swego Stanisława. Z tego samego powodu nie może utrzymać się domysł dr. Bochnaka, jakoby malarz ten uczęszczał do pracowni Franciszka Ecksteina we Lwowie, w chwili bowiem zgonu berneńskiego artysty, t. j. w r. 1741, mógł on zaledwie liczyć 6 lat życia. Nie ulega zatem wątpliwości, że Marcin Stroiński wykształcił się na malarza we Lwowie i nigdy nie wyjeżdżał zagranicę.

Przed niedawnym czasem pokusił się dr. A. Bochnak [14]) o skreślenie sylwetki artystycznej tego malarza, przypisawszy mu szereg utworów freskowych. Dzięki takiemu oświetleniu urósł Marcin Stroiński na jednego z głównych przedstawicieli malarstwa ściennego w Małopolsce i znalazł się niemal na równi z bratem swym Stanisławem. Bliższe zbadanie autorstwa przypisanych mu dzieł okazuje jednak zupełną bezpodstawność całej powyższej konstrukcji, albowiem żaden z utworów tych nie wyszedł faktycznie z pod jego pędzla. I tak malowidła w Leżajsku i u Klarysek lwowskich odpaść muszą bezwzględnie na rzecz Stanisława Stroińskiego, dochowane zaś fragmenty polichromji w Starym Zagórzu wykazują tak daleko idące różnice w charakterze stylowym, że o jakiemkolwiek ich pokrewieństwie z poprzedniemi dziełami nie może być mowy. Co więcej nawet zabytek, który uchodził dotąd za bezsporną własność tego malarza, a mianowicie polichromja b. kościoła OO. Karmelitów pod wezw. Św. Marcina we Lwowie, nie może być absolutnie uważany za pracę Marcina Stroińskiego. Autorem odnośnych fresków był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nieznany dotąd malarz zakonny O. Grzegorz Czajkowski, karmelita, wykształcony w Rzymie, zmarły w r. 1757, który dekorację powyższą wykonał przed r. 1753 na zlecenie przeora konwentu O. Andrzeja Barszczewskiego. W rezultacie zatem wolno wyrazić przypuszczenie, że Marcin Stroiński wogóle jako malarz fresków nie był czynny. W przekonaniu tem utwierdzają nas wiadomości, jakie udało się zebrać o niewątpliwych pracach powyższego malarza. A mianowicie rachunki na fabrykę kościoła katedralnego we Lwowie z lat 1765 — 80 raz po raz wspominają

o wymalowaniu przez niego takich objektów, jak n.p. wazony na wieży, lub postumenty, dalej o wyzłoceniu krzyża, gałki nad sygnaturką, gron i t. d.[15]). Pozatem kronika parafjalnego kościoła w Nawarji zawiera wiadomość o pomalowaniu i wyzłoceniu przez niego w r. 1770 ołtarzy i wykonaniu Bożego Grobu[16]). Wkońcu do osoby młodszego Stroińskiego odnieść należy bezwątpienia notatkę o wypłaceniu „malarzowi Stroińskiemu" 4.780 złp. za wymalowanie w r. 1794 dwóch ołtarzy w grecko-kat. katedrze Św. Jura we Lwowie, ponieważ brat jego Stanisław nie był już w tym czasie czynny. Biorąc to wszystko pod uwagę, należy wyłączyć możliwość równorzędnej współpracy Marcina Stroińskiego z naszym artystą, albowiem trudno przypuścić, aby jednostka zadawalniająca się czynnościami, wchodzącemi w zakres lakiernictwa i pozłotnictwa, rozprawić się mogła ze skomplikowanemi zagadnieniami monumentalnego fresku.

Jeszcze mniej wiadomości aniżeli o Marcinie Stroińskim dochowało się w literaturze informacyj o najstarszym synie artysty, Antonim. Poszukiwania archiwalne dowiodły, że urodził się około r. 1748. Potwierdzenie nadto znalazła wiadomość Jaszowskiego o wyjeździe Antoniego Stroińskiego do Rzymu na studja. Znalazł się mianowicie w archiwum św. Łukasza rysunek, który mu zjednał w r. 1762 trzecią nagrodę w drugiej klasie malarstwa[17]). Pozatem wspomina o tym wyjeździe szereg wzmianek źródłowych, a Stanisław Stroiński w swoim testamencie z r. 1791 wyraźnie zaznacza, że na edukację syna w Rzymie łożył znaczne sumy pieniężne. Po powrocie jednak młodego Stroińskiego do kraju pada na jego osobę tajemniczy cień, który uzasadnia w pewnym stopniu wersja Rastawieckiego o zgonie artysty w młodzieńczym wieku. Wiadomość ta okazała się jednak z gruntu fałszywą. Odnalazł się mianowicie oryginalny akt zejścia Antoniego Stroińskiego, z którego wynika, że zmarł on dopiero w r. 1820, jako sędziwy starzec. Jakiemi zaś szlakami zmierzały w międzyczasie koleje jego żywota, wyjaśnia „odezwa braterska", wystosowana w r. 1781 przez ks. Ludwika Stroińskiego z okazji jego ślubu z Apolonją Malską, nazywająca Antoniego Stroińskiego dzierżawcą bukowskim. Porzucił on zatem po powrocie do kraju zawód malarza i osiadł na roli, pragnąc w ten sposób zapewnić sobie wyższe stanowisko społeczne i korzystniejsze warunki bytu. Objęcie majątku ziemskiego ułatwiły dawnemu wychowankowi Akademji Św. Łukasza rozległe stosunki ojca i jego pomyślna sytuacja majątkowa, oraz poparcie niektórych magnatów, a mianowicie Jerzego Wandalina Mniszcha, na którego dworze w Dukli spędził dłuższy czas, biorąc udział jako jeden z „kompanji" w przedstawieniach teatralnych, urządzanych tamże w latach 1774 — 78[18]). W r. 1802 figuruje Antoni Stroiński jako stale zamieszkały w Zroto-

wicach pod Przemyślem, następnie zaś dorobił się on widocznie własnej fortuny, skoro nabywa na własność majątek Zwierzyń koło Uherzec ad Lesko, gdzie też umiera i zostaje pochowany na miejscowym cmentarzu dnia 7 grudnia 1820 r. W końcu zaznaczyć wypada, że na krótko przed śmiercią kupił Antoni Stroiński wielkie dobra Sianki, które w posiadaniu jego potomków przetrwały do naszych czasów.

Oddawszy się pracy na roli musiał Antoni Stroiński porzucić wszelkie artystyczne plany, nowy zawód oderwał go bowiem raz na zawsze od pierwotnego warsztatu pracy. Nie może on przeto wchodzić w rachubę jako współtwórca malowideł, które Stanisław Stroiński w dorobku swoim zostawił. W wyniku przeprowadzonych badań źródłowych skonstatować zatem należy, iż o ściślejszej współpracy wszystkich trzech Stroińskich nie może być mowy.

PRZYPISY:

1. Artykuł niniejszy jest zwięzłym autoreferatem części I obszernej monografji o Stanisławie Stroińskim, napisanej w latach 1925—28, która z powodu obecnych niezwykle ciężkich warunków wydawniczych nie mogła dotąd ukazać się w druku. Ze względu na szczupłość miejsca, pozostającego mi do dyspozycji, ograniczam się jedynie do streszczenia najważniejszych rezultatów moich poszukiwań archiwalnych.
2. Allgemeines Künstlerlexicon, t. XVII, str. 490, 1849 r.
3. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. Warszawa 1850 — 57, t. II, str. 240 — 43 oraz t. III, str. 413 — 15.
4. Tygodnik Ilustrowany, 1864.
5. Warowny klasztor Karmelitów Bosych w Starym Zagórzu. Rocznik V Tow. Przyjaciół Nauk w Przemyślu 1925.
6. *Rastawiecki,* t. III, str. 199 — 200.
7. O. c.
8. Prace Komisji Historji Sztuki, t. II, str. LV—LVI.
9. Sprawozdanie z posiedzeń Tow. Naukowego we Lwowie. R. 1929.
10. *Z. Gloger:* Encyklopedja staropolska, t. IV, str. 220.
11. W ten sposób zaginęło bogate archiwum cechu malarskiego we Lwowie. Jedynie pergaminowe dyplomy odnalazły się w Bibljotece Dzieduszyckich.
12. O. c., t. II, str. 243.
13. Dodatek do Gazety Lwowskiej, Nr. 32, 1852 r.
14. Warowny klasztor Karmelitów Bosych w Starym Zagórzu. Przemyśl 1925.
15. Sprawozd. Kom. do badania Historji Sztuki w Polsce, t. VII, str. 596-614.
16. Pamiątka Jubileuszu 500-letniego obrazu M. Boskiej w Nawarji. Lwów 1928, str. 15.
17. *M. Gębarowicz:* O artystach polskich w Rzymie. Przegląd Warszawski, Nr. 48, 1924 r.
18. *E. Swieykowski:* Monografja Dukli. Kraków 1903, str. 62.

JERZY SIENKIEWICZ – RĘKOPIS JÓZEFA NARONOWICZA – NARÓŃSKIEGO O PERSPEKTYWIE I BUDOWNICTWIE z r. 1659.

(Temat powyższy referowany był przez autora dnia 8.II.1933 r. na posiedzeniu Wydziału historji sztuki i kultury T. O. n. Z. P. w Warszawie).

Rękopis Józefa Naronowicza - Narońskiego z r. 1659, skatalogowany przez Bendera p. t. „Budownictwo wojenne i pałacowe", figurował jako polonicum w Bibljotece Archiwum Głównego Sztabu w Petersburgu [1]), dokąd się dostał z książnicy puławskiej z tytułu konfiskat po powstaniu listopadowem [2]). W r. 1928 rewindykowany jednocześnie z kompleksem kartograficznym, został on zdeponowany w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie [3]).

O rękopisie tym mieliśmy dotąd jedynie nieliczne wzmianki, ograniczające się li tylko do stwierdzenia jego istnienia i łączności z przechowywaną w Bibljotece Jagiellońskiej rękopiśmienną „Geometrją" tegoż Narońskiego [4]). Sama zaś postać tego ostatniego została ostatnio zaktualizowana przez Bolesława Olszewicza w związku z jego studjami nad historją polskiej kartografji [5]).

W świetle tym Józef Naronowicz - Naroński przedstawia się istotnie interesująco. Poraz pierwszy występuje on w r. 1653 jako rewizor i geometra X. Janusza Radziwiłła z Taurog. Umiera zaś w Szczytnie w r. 1678. Na tym odcinku 25 lat losy naszego geometry związane są dość wyraźnie z linją Radziwiłłów kalwińskich, dla których zda się, że pracował on już uprzednio. Dowodzić tego może ozdobnie przezeń odpisany „Statut Xięstwa Litewskiego 1588 roku" [6]), gdzie na 5-ej nienumerowanej karcie staranny rysunek tarczy herbowej z Radziwiłłowskim orłem o trzech trąbach oznaczony jest po bokach literami Ch — R. Litery prawdopodobnie Krzysztofa Radziwiłła, wojewody wileńskiego, zmarłego w 1640 r. [7]).

Wszystko przemawia zatem, że na dworze tego litewskiego rodu, mającego piękne tradycje patronowania nad kartografją (mapa Makowskiego z 1611 r.), zajął się Józef Naroński tą dziedziną pracy, w której z czasem szczególnie się wybił. Olszewicz przypisuje mu mapę Księstwa Birżańskiego, uwydatnia jego znaczenie jako autora pierwszej w języku polskim rozprawy o topografji (1659), zamieszczonej we wspomnianej już wyżej Geometrji, a przedewszystkiem przypomina wybitną rolę, jaką on odgrywa przez położenie podwalin pod nowoczesną pruską kartografję.

Na służbę pruską do elektora brandeburskiego wyjeżdża Naroński zapewne w związku z Bogusławem Radziwiłłem, który wtedy (1659), po wojnie szwedzkiej skazany na banicję, zostaje gubernatorem Prus i pociąga za sobą z Polski szereg prześladowanych dyssydentów.

Niezależnie od wymienionych prac z zakresu matematyki i kartografji, uzupełnianych traktatami o fortyfikacjach, Naroński pozostawia w rękopisach „Roczniki polskie" oraz „Dowód prawdziwej istorii o naywyższey monarchiey Scythey Sarmacyi... a o dzisieyszem Królestwie Polskiem" (1671). Miał ów eques lituanus o dziwnie brzmiącem nazwisku skalę zainteresowań szeroką. W zostawionej przezeń spuściźnie znajduje też swe miejsce i rękopis z Archiwum Akt Dawnych.

Uprzedzając omówienie tego dzieła, już tu możemy podać, iż uzupełnia ono dotychczasowe dane odnośnie biografji autora podaniem na karcie tytułowej jego herbu (dotychczas nieznanego) — Gozdawa (?)[8]), i ponownie wiąże go z Radziwiłłami (rysunek bramy, na której widnieje godło tego rodu). Ujawnia też i środowisko, w którem się Naroński kształcił, przytoczonemi przez niego nazwiskami „mistrzów", od których uczył się „różnych nauk mathematycznych". Pierwszy wymieniony to Martinus Delaqua — zapewne jakiś krewny wenecjanina Andrzeja del Aqua, inżyniera i architekta, pracującego w Polsce w 1-ej połowie XVII w. w dziedzinie fortyfikacji i budowy zamków[9]), oraz autora rękopiśmiennych traktatów o puszkarstwie[10]). W r. 1621 Andrzej del Aqua na zlecenie Tomasza Zamoyskiego sprowadzał z Włoch do Polski artystów i rzemieślników[11]), być może, iż w liczbie ich znalazł się ów nauczyciel Narońskiego.

Dalsze nazwiska „mistrzów" Narońskiego zwracają uwagę tem, że należą do znanych polskich rodzin arjańskich i protestanckich: Jan Szlichtyng, Samuel Grodzicki, Ernest Stegman[12]), Joachim Lemka, wreszcie Adam Fre[y]tak. Jako specjalistów od arytmetyki i geometrji wymienia on Michaela Kneppen, Jana Szlichtynga, J. Alstediusa i jakiegoś jezuitę o nieczytelnem nazwisku. Cytowany przezeń Adam Freytak (Fretak) zidentyfikuje się z pewnością z toruńczykiem Adamem Frejtagiem (1608 — 1650), przybocznym lekarzem i towarzyszem podróży ks. Janusza Radziwiłła, inżynierem i autorem dzieł z zakresu fortyfikacyj, równocześnie też i profesorem w sławnej szkole kiejdańskiej, założonej przez Krzysztofa Radziwiłła w r. 1625[13]).

Nasuwa się przypuszczenie, że uczniem tej szkoły był właśnie Naroński, a nauczycielami cytowani przezeń niektórzy „mistrzowie", inni zaś autorami książek naukowych. W każdym razie widoczniej uplastycznia się postać naszego geometry na tle tej właśnie tolerancyjnej i sprzyjającej różnowierczym elementom atmosfery Radziwiłłowskiej[14]). Można ich opieka dawała swobodę rozwoju niezależnej myśli, stwarzała dogodne warunki dla pracy intellektualnej, w rezultacie czego — w tymże roku 1659, w którym

wychodzi w Krakowie pierwsza w języku polskim książka o architekturze „Krótka nauka budownicza Dworów... podług nieba y zwyczaiu polskiego..." — Naroński na Litwie kończy również po polsku wielkie dzieło, które obejmować miało i architekturę.

Rękopis warszawski to volumen in folio, oprawne w pergamin, zdobne kaligraficznemi napisami, ornamentami, inicjałami, to czarnym, to czerwonym lub żółtym kolorem, wyrywającemi się ze zrudziałego już pisma tekstu, gęsto zapisanych lub pokrytych cyframi kart. Częste wykresy, rysunki techniczne, zdjęcia perspektywiczne i topograficzne, niejednokrotnie kolorowane, a urozmaicone to tu, to tam jakąś figurą w polskiem odzieniu, budowlą, obeliskiem, bramą — ożywiają tę księgę jeszcze bardziej.

Na pergaminowej karcie tuszem wyrysowane porta frontispisu z alegorycznemi figurami ujmują charakterystycznie przewlekły dla XVII wieku tytuł, będący dyspozycją całej księgi:

> Optica lubo Perspectiva to iest, opisanie nauk widzenia albo Przezoru w obaczeniu wszelkich rzeczy wymalowania, y własney postaci wyrażenia Także osobliwie Architectura Militaris to iest Budownictwo Woienne Obwarowanie Miast, Zamków, Obozów, y tych dobywanie więc y bronieniu się z nich ze wszytkiemi częściami tey nauce należącemi. Potem Architectura Civilis Budownictwo Pałacowe Zosobna Tablice nazwisk wszytkich nauk Mathematycznych wtych trzech Thomach będących, z tłumaczeniem z łacińskiego na Polskie w ostatku przydana Rabdologia albo Prędkorachunkowy sposób Arithmetici albo snadnieyszego wyrachowania Figur y nauk Mathematycznych To wszytko Wzięto z różnych autorów, Zwielą przydatków, y zdoświadczenia samego napisano Z wyrażeniem figur do każdey rzeczy, y to na polski ięzyk przetłumaczono, a dla sławy y Pozytku Narodu Słowiańskiego na światło wydano Przez Josepha Naronowicza Narońskie[go] którego własną ręką rysowanie. Anno Domini 1659 Juni skończono.

Zapowiadany tak jasno układ dzieła w trakcie redakcji ulega zmianom. Również i paginacja jego nie jest ustalona, trzy razy zaczyna się i zmienia, raz oznaczone są karty, innym razem strony; dopiero po łącznem oprawieniu poszczególnych rozdziałów cała księga została ponownie przenumerowana (str. 298) i ułożona w porządku następującym:

1. Nota bibljograficzna.
2. Karta tytułowa.
3. „Przedmowa do Czytelnika narodu Sarmackie[go]..."
4. Tablice nazw używanych w 3 tomach Ksiąg matematycznych.
5. „Rabdologja".
6. „Opisanie optiki albo perspektiwy" (5 części).

7. „Architectura Militaris to iest Budownictwo woienne" (5 części) i luźno wlepione na końcu 3 karty o 5 stronach zarysowanych wzorami obozów i szyków wojskowych XVII w., przeważnie polskich.

Widzimy zatem, iż treść dzieła nie odpowiada w całej rozciągłości tytułowi. Brak jest w niem przedewszystkiem szczególniej interesującego działu o architekturze pałacowej, mimo, iż zapowiadany jest on także w tekście oraz przewidywany w przedmowie. Całość wszakże sprawia wrażenie raczej pracy niedokończonej, aniżeli defektu.

Już skądinąd a także i z tytułu wiemy, że „Optica lubo Perspectiva" jest częścią większego dzieła, które autor w przedmowie nazywa „Xięgami Nauk Mathematycznych", ustalając wzajemny stosunek trzech ich tomów. Pierwszą to była „Aritmetyka... in quarto wielkie[go] papieru... w 17edemnastu częściach. Pomiarą własną narodowi Sarmackie[mu] należną skończywszy". Drugi to „Geometria... in folio wielkie[go] papieru..." również w 17 częściach. Trzeci zaś tom „...wielkie[go] Realowego papieru" określił cytowany tytuł; w myśl przedmowy będzie on „De Architectura Militari, to iest o fortificatiach naywięcej traktować".

Trzy te tomy połączone są w ostatnim swego rodzaju indeksem, „tablicami" określeń użytych terminów, spolszczonych z łaciny, „z autora Reynolda". — „A te tablice tych nauk wpisane, na to będą przygodne, że w nich przeyrzysz się i obaczysz, czytelniku łaskawy, co do czego należeć ma".

Pierwszy tom Ksiąg Matematycznych zaginął, drugi omawiany był przez M. Ruxerównę i B. Olszewskiego [15]), na podstawie czego podkreślić możemy jego charakter podręcznikowy i mocne zastosowanie teorji do praktyki. Tę cechę posiada w wysokim stopniu i księga trzecia, gdzie z wielu zadań, przestróg i wskazówek w tekście ujawnia się stała tendencja praktycznego ich użytkowania, tendencja ta też dyktuje konieczność podania precyzyjnych rysunków, przedstawiających nawet narzędzia i instrumenty, któremi czytelnik winien się w pracy swej posługiwać.

Pod tym względem Naroński zgodny jest z duchem czasu. Rozpowszechniać się właśnie wtedy zaczyna w Polsce typ podręcznika, książki dydaktycznej [16]), cieszącej się pełnem powodzeniem we Francji, Holandji i państwach niemieckich. Od wzorów zachodu nie uchyla się też autor „Optyki i budownictwa", przeciwnie do nich nawiązuje, na nich się opiera, wyraźnie to zaznaczając w nocie bibljograficznej, gdzie wymienia „Nomina Ingenierów których pracę..." kontynuuje. Są to:

1. „Marroleos który godną Xięgę wydał światu wszytkiemu ingienierską"
2. „Oterus, którego był uczniem Adamus Freytak po którego Oterusa śmierci Adamus Freytak scriptów ie[go] dopadszy Xięgę Fortifikacey wydał"
3. „Johannus Alstedius godną Xięgę wydał światu nazwaną Enciclopedy. Ten o wszystkich naukach co iest na świecie pisząc y figurami wyrażaiąc Aritmeti[cę] Opticę Geometrią y Architecturę Militarem & Civilem tesz wydał"
4. „Mathias Dogen[us] Architecturę militarem wydał in arte Mechanica".

Zastanówmy się nad temi pozycjami. Przedewszystkiem więc— Marroleos, w tekście zwany czasem Samuel Marolos. W rzeczywistości jest to Samuel Marolois, sławny francuski matematyk z pierwszej połowy XVII w., mieszkający w Holandji i tam drukujący swe prace. Nas ze względu na temat zainteresuje specjalnie jego „Perspective contenant la théorie pratique et instruction fondamentalle d'icelle" z ilustracjami Hondiusa i J. de Vries Vredemana, która doczekała się 5 wydań. Na frontispisie tejże Perspektywy z r. 1628 czytamy tytuł, którego zbieżność z treścią naszych ksiąg matematycznych jest uderzająca (brak tylko: „l'Aritmétique" a byłaby kompletna): „Opera Mathematica ou oeuvre math. traitant de Géometrie, Perspective, architecture et fortification par S. Morolois de nouveau revues, augm. et corr. par Alb. Gérard mathématicien" [17]).

Na tym podręczniku opiera się Naroński w głównej mierze, gdy pisze rozdziały poświęcone „Optyce albo Perspektywie". Korzysta równocześnie jednak dla tej części i dla całego dzieła z t. zw. przez się Alstediusa — J. H. Alsted: Scientiarum omnium Encyclopaedia septem tomis distincta. Herborn 1630, Lugd. 1649.

Potem znany nam już z kiejdańskiej szkoły Adam Freytag swą poczytną wtenczas Architectura militaris...[18]) dostarcza autorowi rękopisu swego materjału w zakresie fortyfikacyj, tu także rolę swoją odgrywa i księga Mathiasa Dögen: L'Architecture militaire modern ou Fortification... Amsterdam... 1648 [19]).

Rzecz charakterystyczna, wszyscy ci autorowie książki swe drukują w Holandji; „kontynuowanie" zaś ich pracy rozumie Naroński, jako uprzystępnienie jej czytelnikowi w zrozumiałym dlań języku. W ten sposób z samego założenia tworzy dzieło par excellence kompilacyjne, co zresztą sumiennie zaznacza w częstych przypiskach i odsyłaczach do nazwisk.

Rozpatrując kolejno rozdziały rękopisu warszawskiego, pominiemy narazie przedmowę oraz tablice terminów, a zatrzymamy się na krótko przy „Rabdologji", t. j. nauce szybkiego liczenia zapomocą drewienek, według systemu niejakiego Joannes Neperus Baro. Znajomość tej metody ma ułatwić czytelnikowi późniejsze

obliczenia przy ćwiczeniach perspektywicznych i zadaniach fortyfikacyjnych. Przypomina się tu mimowoli ku innym celom zastosowany Nowy sposób Arythmetyki J. A. Gorczyna z 1647 roku. Rabdologja ta jest w dziele Narońskiego tylko wstawką, częścią niewspółmiernie ważniejszą będzie „Opisanie Optiki albo Perspektiwy", „która nauka nie ieno samym Mathematykom ale wszelkim Malarzom, Budowniczym y wszelkich nauk kunsztownych ludziom" służy.

Dział ten liczący stron 86, datowany 1658, opiera się przedewszystkiem, jak to z punktu Naroński zaznacza, na książce S. Marolois. Sumiennie drogą definicyj uczy on tutaj poszczególnych elementów tej wiedzy, po przez reguły generalne, ciągłe wykresy, rysunki i zadania i tak kolejno poczynając od perspektywicznego odwzorowania na płaszczyźnie, jakbyśmy to dziś powiedzieli od planów rzutu, daje dalej perspektywy brył, stożków, kuli, wreszcie konstrukcje cieni.

W tych perspektywicznych zadaniach i rysunkach napróżnobyśmy szukali konkretniejszych zapowiedzi stosunku autora do założeń czysto architektonicznych, jego stylowego jakby nastawienia; przeciwnie, w licznych wykresach i rzutach różnych wieloboków — pentagonów, octogonów i t. d., daje on znaczną przewagę swoim zainteresowaniom militarnym, które w następnej części szeroko potraktuje. Natomiast w ilości perspektyw wnętrz, sal, budynków i t. p. jest Naroński bardzo powściągliwy, a tylko na zakończenie tej części podaje, iż o „budownictwie wojennem, a także pałacowem niżey masz traktat opisany, tam tedy do wiadomości y nauczenia się reguł odsyłam". Niestety, tych o ile chodzi o architekturę cywilną, nie znajdujemy.

Stosunek Narońskiego do przyjmowanego z drugiej ręki materjału jest godny podkreślenia. W wielu wypadkach dosłownie kopjuje poszczególne ryciny Hondiusa i zaznacza „tedy masz w Marolosie więcey tym podobnych figur, które po większej części brałem y ia...", w niektórych wszakże wypadkach nieznacznie zmienia zapożyczony rysunek, a nawet go spolszcza, przedziewając występujące postacie w kontusze i stroje polskie[20]).

Następna część rękopisu warszawskiego, objętościowo (str. 176) i treściowo najważniejsza, to Architectura Militaris. Podstawowe źródła do tego działu to A. Freytag i M. Dögen, często wymieniany jest też i S. Marolois, czasem Nicolaus Goldman Ślęzak. Po przez krótki historyczny rys różnego typu warowni przechodzi autor do szczegółowego zajęcia się nowoczesną fortyfikacją. Kolejno daje przegląd jej najróżniejszych systemów regularnych i irregularnych, dokładnie zajmuje się budową, ścisłe daje obli-

czenia, wzory i wykresy, a nieraz odwołuje się do wiadomości z rozdziałów o perspektywie.

Przedewszystkiem wprowadza doświadczenia holenderskie i francuskie, aczkolwiek także nie gardzi nowo-włoskiemi fortyfikacjami. Przyczynę tego tłumaczy dobitnie sam: „A isz w tey xiędze moiey Cudzoziemskie Fortece wystawuie, a nie nasze Polskie y Litewskie, które się znayduią na niektórych mieyscach od Panow wielkich zbudowane. Tedy niech będzie wiadomo to że żadney Fortece ieszcze doskonale sporządzoney, któreby miały Raueliny wszędzie przed kortynami Hornuerki, alarmplace drogi zakryte, y zaś sowite rowy drugie, y za nimi znowu drugie drogi zakryte palami ostrokretowane we dwoie; nie mamy niegdzie zgoła. Dlate[go] abym przychęcił Panów Fortificatorow, że ieśli maią Fortecę budować, y cale ią nie podobną do dobycia uczynić, tedy tak maią Fortificować, iako tu wystawuie w kilku przykładach".

Zgodnie z współczesnem ujmowaniem tematu, mówiąc o architekturze wojennej, nie ogranicza się dosłownie do budownictwa — interesuje go i walka, a więc zagadnienia taktyczne ataku i obrony z obwarowaniem, sypaniem wałów, robieniem podkopów, zakładaniem min i z wszystkiemi robotami innemi typu saperskiego.

Nie pomija też i taktyki ścisłej, szyku wojskowego, układu obozu, rozwinięcia się wojsk etc. — temu wszystkiemu wiele poświęca miejsca, wiele daje przykładów i to pierwszorzędnego znaczenia dla historji wojskowości, zwłaszcza, że są one wielokrotnie czerpane z doświadczenia własnego i swoich współziomków, co tej części rękopisu nadaje najbardziej oryginalny charakter.

Tom uzupełniają zestawione przez autora „Tablice titułów Rachunkowych, Rozmiarowych, Budowniczych z łaciny na polski tłumaczone — z autora Reynolda" (16 str.), „Tituły słów, terminów", użytych w rozdziałach, poświęconych perspektywie i „Tablica summariczna architectury Militarem". Materjał to bogaty do ustalenia polskiego słownictwa technicznego, ciekawy do porównania z terminami, przyjętemi przez St. Grzepskiego w dziele „Geometria to iest miernica nauka" (1556) oraz ze słowniczkiem przy „Callitecnicorum" B. Wąsowskiego (1678). Znamienne, iż Naroński słownik swój układa w czterech językach — łacinie, niemieckim, francuskim i polskim, podczas gdy Wąsowski zastąpi niemiecki i francuski językiem włoskim.

Poznawszy tak cały rękopis J. Narońskiego, możemy zgóry supponować, iż przewidywany w nim dział „Budownictwa Pałacowego" nie odbiegłby od innych swym charakterem kompilacyjnym. Dzieła, z których dotąd korzystał nasz autor, wielkich rewelacyj w tym zakresie nie zapowiadały. Jedno co wymaga podkreś-

lenia, to stałe i zdecydowane orjentowanie się na Holandję. Nie można wszakże stąd większych wyciągać wniosków.

Sucha, o fachowej treści księga nasza, zachowuje wysoki poziom graficzny, nieoczekiwany tu w swej zdobności. Bogate esyfloresy o motywach roślinnych lub rozfantazjowanych linij wypełniają marginesy kart, rozpoczynających rozdziały. Żywemi kolorami mienią się inicjały. Pasja świetnego kaligrafa (rysunki spotykane są słabsze), wyginającego i wybrzuszającego litery, rzucającego całe wstęgi ornamentów, uderza odrazu w oczy. Nie jest to jedyna taka praca Narońskiego; nie mówiąc o nieznanych mi mapach i Geometrji, nie można pominąć tu rękopisu Bibljoteki Krasińskich — Statutu Litewskiego, którego czysto i zdobnie rysowane litery łudzą widza rzekomym drukiem. Statut robiony był dla Radziwiłła; z obydwuch tych prac przemawia na dobre styl zdobnych, XVI-wiecznych ksiąg niemieckich. Byłobyż to echo zamiłowań środowiska Radziwiłłów?

Dział o perspektywie i budownictwie w tym stanie, w jakim się dziś znajduje, nie pozbawiony jest pewnego interesu dla historyka sztuki polskiej. Zbliża nas on do tak często spotykanego w dziejach naszej architektury XVII i XVIII w. typu geometry i inżyniera [21]). Ukazuje cały zakres jego fachu w rzeczowej treści tych Ksiąg Matematycznych, wreszcie w słowach samego autora, niejako na marginesie wypowiedzianych, precyzuje, że:

> „Architect Militaris Ingenierem nazwany... nie tylko biegłym ma być w matematyce i w naukach ściśle fachowych... ale... ma tesz umieć y Picturą aby y kolorem farb rzecz własną figurze należytą ukazał..."

Ma też być historykiem, geografem i retorykiem. „O zacności i powadze Ingenierów" daje pojęcie miejsce jakie oni zajmują w hierarchji wojskowej, a więc „Po panu tego woyska — Hetman Wielki, Hetman Polny, Magister Artyleryi i czwarta osoba Ingenier, po nim wszytkie Pułkowniki..."

Zbliża nas przytem rękopis warszawski do takiego to szerokiego typu geometry w sposób nie papierowy, poprostu bowiem uplastycznia samego autora, dorzucając do jego życiorysu szereg ważkich pozycyj, i stawiając go mocniej na tle kultury kresów Rzeczypospolitej. Mecenasowska rola kalwińskich Radziwiłłów uwydatnia się w tych paru rysach dość znacznie. Uprzytamniają się związki, jakie istniały pomiędzy Polską a Holandją, do której torowały drogę autorytety takich voyage'ów naukowych, jak królewicza Władysława i księcia Janusza Radziwiłła, w której gościli i kształcili się Grodziccy, Freytag, a czynny udział w sztuce przyjęli Lubienieccy.

Tak zatem ów tom rękopisu o Perspektywie i budownictwie przenosi nas w atmosferę XVII wieku, gdzie nietylko wojna, lecz i pozytywna praca myśli wpisywała swe daty do kart historji.

Józef Naronowicz - Naroński swój wkład dając, postawił datę 1659 r. Podówczas to skreślił słowa wstępu, w którym tłumaczy się dlaczego zarzuca łacinę. Przemawiają względy rzeczowe i patrjotyczne, przemawia też i ambicja, że język polski, jako łatwy do zrozumienia przez licznych słowian, może być językiem naukowym szerszym, a więc pisze po polsku:

„Na cześć y na Chwałę Bogu, y na wygodę sławę y ozdobę
Rztey Korony Polskiey y W. X. L. y wszytkiego
Narodu Słowiańskie[go] y Sarmackiego..."

PRZYPISY:

1. *Bender:* Katalog vojenno-uczenago archiva glavnago upravlenija generalnago sztaba. S. Peterburg 1910, Nr. 246 (41.171).
2. *B. Olszewicz:* Polska kartografja wojskowa. Warszawa 1921, str. VI.
3. Wiadomość uzyskana od Zarządu Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, któremu niniejszem serdecznie dziękuję za ułatwienie pracy.
4. Bibljoteka Akademji Umiejętności w Krakowie. Rkps 1452. Cf. *F. Kucharzewski:* Piśmiennictwo techniczne polskie. Warszawa 1911, t. I, str. 109 (odb. z Przeglądu Technicznego 1908 — 1910, 1911) i *M. Ruxerówna:* O nieznanej geometryi Józefa Naronowicza-Narońskiego z roku 1659. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akad. Um. w Krakowie t. XVIII. str. 26. Kraków 1913.
5. *B. Olszewicz*, o. c.; *tenże:* Kartografja polska XVII w. Polski Przegląd Kartograficzny. Lwów 1931, str. 128 — 131 (oraz osobna odbitka). Tamże zebrana bibljografja.
6. Bibljoteka Ordynacji hr. Krasińskich. Rkps. Nr. 131 (401).
7. *J. Wolff:* Senatorowie i dygnitarze W. Księstwa Litewskiego. Kraków 1885, str. 74.
8. Poniżej tytułu wyrysowana lilja z rozstawionemi wokół literami: u góry I — N — N, u dołu zaś trzy nieczytelne, prawdopodobnie G — M — R.
9. *S. Łoza:* Słownik architektów... Warszawa 1932, str. 22.
10. Bibljoteka Ordynacji hr. Krasińskich. Rkps. Nr. 3387 oraz Bibljoteka Narodowa w Warszawie. Rkps. Nr. Pol. Q. IX. 5.
11. *S. Tomkowicz:* Ordynaci Zamoyscy i sztuka. Zamość 1920, str. 11.
12. Ernest Stegman — przypuszczalnie spokrewniony z trzema rektorami szkoły arjańskiej w Rakowie, między innymi z Joachimem, autorem podręcznika matematycznego z 1630 r. Cf. Encyklopedja Polska Orgelbranda, t. XXIII, str. 104 — 106. Warszawa 1866; *H. Merczing:* Podręcznik matematyczny szkół polskich za Zygmunta III. Kraków 1908 (odbitka z Rozpraw Wydz. Mat.-Przyr. Akad. Um. Serja III, t. 7. Dział A, zesz. 2); Słownik Geograficzny, t. IX, str. 508. Warszawa 1888 (artykuł B. Chlebowskiego o Rakowie).
13. Wielka Encyklopedja Ilustrowana, t. XXII, str. 269; Słownik Geograficzny, t. IV, str. 17 — 19. Warszawa 1883.

14. Na służbie Janusza i Bogusława Radziwiłłów jest wtenczas znakomita rodzina arjańska Przypkowskich. Cf. *W. Budka:* Przypkowscy i rola ich w ruchu reformacyjnym. Reformacja w Polsce. Warszawa 1926, r. IV, str. 60 — 73; *S. Kot:* Ideologja polityczna i społeczna Braci Polskich zwanych arjanami. Warszawa 1932.
15. J. w., przypis 4 i 5.
16. *F. Kucharzewski,* o. c.
17. *J. G. T. Graesse:* Trésor de livres rares... Dresde s. a., t. IV, str. 409.
18. Architectura militaris nova et aucta, oder Newe vermehrte Fortification von Regular Festungen, von Irregular Vestungen und Aussen werken, von praxi Offensiva et Deffensiva, auf die neweste Niederländische praxin gerichtet und beschrieben. Lejda 1631.
19. L'Architecture militaire moderne ou Fortification. Confirmée par diverses histoires tant anciennes que nouvelles et enrichie des Figures des principales Fortesses qui sont en l'Europe par Matthias Dögen Natif de Drambourg en la Marche, Mise en François par Helie Poirier, Parisien à Amsterdam. Chez Louys Elzevier 1648.
20. Do porównania posługiwałem się oprawnym tomem rycin H. Hondiusa, obejmującym także ilustracje do Perspektywy S. Marolois, wg. J. Vredemana de Vries (wyd. Haye 1615) — w Bibljotece Uniwersytetu Warszawskiego.
21. Nie wyczerpując długiej listy nazwisk inżynierów-architektów, z współczesnych Narońskiemu wymienić możemy: A. del Aqua, J. Dekan, O. Krygier, K. Mieroszewski, J. Solari (cf. *S. Łoza:* Słownik architektów). Charakterystyczne, że jeszcze w r. 1690 ks. St. Solski w swym Architekcie Polskim uwzględnia fortyfikacje. Architekturą militarną zajmowano się w Polsce bardzo szeroko. Tomasz Zamoyski jest autorem dzieła: Tractatus artis militaris continens architecturam militarem... 1616 (Bibljoteka Zamoyskich. Rkps. Nr. 1836). Król Jan III sztukę tę studjuje.

SZYMON ZAJCZYK — ARCHITEKTURA BAROKOWYCH BÓŻNIC MUROWANYCH W POLSCE.

(Zagadnienia i systematyka materjału zabytkowego).

Grotte, Krautheimer, Szyszko - Bohusz i inni w pracach nad architekturą bóżniczną wysuwali na pierwszy plan potrzebę ustalenia typu bóżnic i ich linji rozwojowej, co umożliwiłoby stwierdzenie stopnia wpływu na architekturę bóżniczną żydostwa i czynników wypływających ze szczególnych jego dziejów, warunków życiowych i jego struktury socjalnej w społeczeństwie europejskiem.

W świetle dotychczasowych badań możemy za Krautheimerem stwierdzić, iż o ile chodzi o architekturę bóżniczną, to mowy być nie może o zachowaniu pewnych form plastycznych, pochodzących z czasów starożytnych. Niesposób natomiast zaprzeczyć, iż odrębność religijna i rytualna i szczególna pozycja religji żydowskiej w łonie chrześcijańskich społeczeństw Europy były czynnikiem, od-

działywującym bardziej lub mniej wybitnie w zależności od epoki i kraju na bóżnicę, rozumianą jako zespół pewnych elementów, np. podział i układ wnętrz, stosunek wnętrz do elewacji i t. d. Niekiedy wpływ religji na architekturę bóżniczną sprowadzał się nie tylko do stawiania programu budowlanego, uwzględniającego pewne potrzeby rytualno - liturgiczne, lecz wykraczał poza szranki celowości; mianowicie pewne opisy biblijne zapładniały wyobraźnię twórcy, usiłującego niekiedy wskrzesić pradawne formy, znane mu tylko z przekazu literackiego. Mam na myśli m. in. kopułę drewnianej bóżnicy w Wołpie, której forma, mojem zdaniem, zdradza swój literacki pierwowzór: biblijny opis namiotu Przybytku Pańskiego.

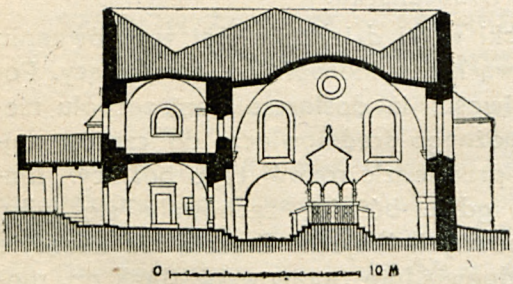
Nie wgłębiając się w dzieje religji i rytuału żydowskiego w epoce starożytnej, w której wytworzyło się pojęcie synagogi odmienne od pojęcia świątyni, odrazu przechodzimy do sprecyzowania programu stawianego przez liturgję i rytuał środkowo- i wschodnio-europejskiego żydostwa budownictwu bóżnicznemu, od epoki średniowiecza począwszy. Program ten sprowadza się do dwuch zasadniczych momentów. Pierwszym będzie potrzeba istnienia mównicy (bimy), z której odczytuje się w pierwszym rzędzie słowa Pisma Świętego, niezależnie od ołtarza (aron-kodesz), którego rola sprowadza się w znacznej mierze do przechowania rodałów. Wnętrze z przewagą bimy - mównicy (bima zostaje umieszczona w centrum wnętrza), stanowi zasadniczą cechę architektury bóżniczne j środkowo- i wschodnio - europejskiej począwszy od średniowiecza. Drugim zasadniczym punktem tego programu jest oddzielenie mężczyzn od kobiet podczas nabożeństwa.

Materjał zabytkowy Polski w tej dziedzinie jest w porównaniu z Europą zachodnią i środkową niezwykle obfity i interesujący. Posiada on tę zasadniczą właściwość, iż dostarcza nam zespołu nieomal bez luk w czasie. Od późnego średniowiecza do czasów najnowszych możemy w Polsce prześledzić rozwój typu bóżnicy. Inaczej w pozostałej Europie, gdzie bóżnice zachowały się tylko z pewnych epok i tylko w pewnych krajach. Zresztą nie wszędzie zachowane bóżnice zostały odpowiednio opracowane (brak np. monografji bóżnic włoskich).

Doskonałego opracowania doczekały się właściwie tylko średniowieczne bóżnice Europy środkowej, ściślej Niemiec i Czech. Badania dotychczasowe nad polską architekturą bóżniczną opierały się na nielicznym stosunkowo materjale zabytkowym. W dużej mierze również i z tego powodu przedwczesna rekonstrukcja linji rozwojowej architektury bóżnicznej wymaga zasadniczych korekt. Grotte oparł się prawie wyłącznie na kilku zaledwie bóżnicach

małopolskich i wielkopolskich, Szyszko - Bohusz wciągnął w zakres swych rozważań kilka bóżnic z województwa Kieleckiego, Lubelskiego i Warszawskiego. Pomimo, iż opieram się na częściowo powtórnie zbadanym materjale zabytkowym, znanym z prac Grottego, Szyszko-Bohusza i innych i prawie na wszystkiem, co się z tej dziedziny zachowało na terenie województw centralnych i kresowych, muszę jednak zaznaczyć, iż ostateczne ustalenie typów bóżnic i ich rozwoju stanie się możliwe dopiero po wciągnięciu do naszych rozważań grupy bóżnic małopolskich i niektórych wołyńskich, dotychczas niezbadanych.

W polskiej architekturze bóżnicznej rozróżniamy dwie epoki: renesans i barok. Epoka renesansu wniosła wielką zmianę do architektury bóżnicznej. Zarzucenie planu średniowiecznej hali dwunawowej o sześciu polach sklepiennych i dwuch słupach, — typu bóżnicy, który doskonale wydobywał znaczenie dwuch zasadniczych elementów synagogi: dominującą w centrum mównicę, zaznaczoną dwoma potężnemi słupami, i ołtarz przystawiony do ściany. Renesans w polskiej architekturze bóżnicznej zerwał z tym typem średniowiecznym. Salę męską zbliżył do regularnej figury kwadratu, całość pokrył jednem polem sklepiennem. Dla lepszego podkreślenia centralności przeprowadził jednolity podział ścian. O ile chodzi o salę męską, to mamy bardziej konsekwentnie przeprowadzoną centralność założenia niż w typie bóżnic średniowiecznych. Pozatem jest momentem ważnym tendencja do komponowania sali męskiej łącznie z emporą żeńską i z przedsionkiem w zwartą bryłę. Natomiast moment emocjonalny średniowiecznej bimy, wydobyty



Ryc. 1. Pińczów. Bóżnica. Przekrój poprzeczny.

dwoma potężnemi słupami, podkreślającemi monumentalnie jej znaczenie, został przygaszony. Powyższe uwagi możemy wyraźnie prześledzić na materjale zabytkowym. Chodzi mi w pierwszym rzędzie o bóżnice w Pińczowie i Szydłowie. Bóżnica pińczowska (ryc. 1) składa się z dwuch wyraźnie zarysowanych części, złączonych w bryłę prostopadłościanu, — sali męskiej i piętrowej empory z parterowym przedsionkiem. Bóżnica szydłowska miała pierwotnie taki sam zwarty i prosty układ wnętrz. Tylko, mojem

zdaniem, owe przedziały na trzy wnętrza były zapewne drewniane i dlatego się nie zachowały. W chwili obecnej całe wnętrze bóżnicy sprowadza się do jednej wielkiej podługowatej sali, której kształt z jednej strony i nieobecność empory i przedsionka z drugiej przemawiają za słusznością powyższego przypuszczenia. Bardzo ważnym argumentem jest ta okoliczność, iż kubatury obu bóżnic są jednakie. Bóżnica Nachmanowicza we Lwowie, bóżnica w Zamościu, następnie bóżnica Mojżesza Isserlesa (Remu) w Krakowie nie posiadają tak zwartych zespołów wnętrz, gdyż w chwili powstania składały się wyłącznie z jednej sali. Wśród tej grupy bóżnic renesansowych spotykamy różne rozwiązania sklepień, zwłaszcza interesującemi są sklepienia bóżnic Nachmanowicza we Lwowie i w Zamościu, gdyż świetnie podkreślają centralność założenia wnętrza. Wśród tych bóżnic znajdujemy także piękne przykłady rozwiązania kompozycji ścian, jednolicie przeprowadzone dla całego wnętrza. Ta grupa bóżnic renesansowych, których powstanie przypada prawie wyłącznie na ostatnią ćwierć XVI wieku, ewent. początek XVII, nie stworzyła jednak trwałego i jednolitego typu. Zadanie to przypadnie t. zw. dziewięciopolówce.

Bóżnice renesansowe, omówione powyżej w kilku słowach, znajdują się na terenach województw: Krakowskiego, Kieleckiego, Lubelskiego i Lwowskiego. Centralne ich założenie stanowi cechę wspólną dla całej architektury renesansowej, zwłaszcza świeckiej. Sala męska bóżnicy pińczowskiej jest nieomal kopją wnętrza bramy, prowadzącej na dziedziniec wawelski. Bima tejże bóżnicy powtarza motyw balasków, połączonych łukami, znany z nagrobka Monteluppich i t. d. Przykłady te, jak i wiele innych, świadczą o pochodzeniu form sztuki bóżnicznej tego okresu.

Wiek XVII dostarcza nam najciekawszego i najcenniejszego materjału zabytkowego. W tej epoce powstają nowe typy bóżnicze, które sprowadzają się do dwóch zasadniczych odmian. Cały materjał bóżniczny, pochodzący z wieków XVII i XVIII, da się podciągnąć pod te dwie odmiany, lub posiada charakter pośredni między jedną a drugą. Rzecz ciekawa, iż obie odmiany tego typu powstały w pierwszej połowie wieku XVII. Druga połowa XVII wieku i w. XVIII prawie nic nowego nie wnoszą do założeń ogólnych. Wiek XVIII główne wysiłki zwraca w kierunku dekoracji bóżnic i plastyki ołtarzowej. Powstanie nowego typu bóżnicznego, t. zw. dziewięciopolówki, nie zostało właściwie do dnia dzisiejszego wyświetlone. Przypuszczalnie dziewięciopolówka powstała na terenie Małopolski zachodniej na pocz. XVII wieku lub ewent. w końcu XVI w. W Małopolsce zachodniej trzebaby szukać jego najstarszych przykładów. Dziewięciopolówka różniła się od poprzednich rene-

sansowych wnętrz jednopolowych większą pojemnością przy równoczesnem zachowaniu kwadratu w planie; główną jednak zaletą tego typu było to, iż stwarzał on monumentalne wnętrze o wybitnie zaznaczonem założeniu centralnem bez zastosowania kopuły, dźwigniętej na przecięciu naw, która ogromnie podwyższyłaby budynek, wchodząc tem samem w konflikt z prawodawstwem państwowem i kościelnem. Wśród bóżnic dziewięciopolowych, jak zaznaczyliśmy, rozróżniamy zasadniczo dwie odmiany. Różnice między niemi sprowadzają się do odmiennego rozwiązania przestrzeni międzysłupowej, czyli miejsca, przeznaczonego na bimę i podkreślającego centralność założenia budynku. Dziewięciopolówka w redakcji najprostszej przedstawia się w sposób następujący: sklepienie w sali męskiej, kwadratowej w planie, podzielone jest na dziewięć pól, spoczywających na ścianach i na czterech słupach. Między temi słupami mieści się bima, która w ten sposób przestaje być wolnostojącą we wnętrzu mównicą, przestaje być wdzięcznym sprzętem i meblem, jak w jednonawowych bóżnicach renesansowych, lecz ściśle związana z architekturą wnętrza, wyrastając nieomal z niej, zaznaczona czterema potężnemi słupami, nabiera cech monumentalnych i wzniosłych. Ta zasadnicza zmiana charakteru bimy, skąd do modlących się dochodziły słowa boże, pozostaje w ścisłym związku z życiem religijnem żydostwa XVII wieku. W przeciwieństwie do bóżnic renesansowych, w których bimy są zwykle rozbudowane w formie altany, w dziewięciopolówkach bimy altanowe są niezwykle rzadkie, bo zbyteczne, gdyż cztery słupy centralne znacznie potężniej akcentują jej obecność. W dziewięciopolówce wnętrze jest wyraźnie halowe. Tendencja wyraźniejszego zaakcentowania centralnego założenia, a tem samem dobitniejszego zaakcentowania bimy, wywołała drugą odmianę tego typu, sprowadzającą się do zniżenia poziomu środkowego pola sklepiennego, przeważnie mniejszego od pozostałych. Międzysłupową przestrzeń, znajdującą się nad zniżonem polem sklepiennem, zamurowywano, tworząc tem bryłę wewnątrz próżną nakształt sześcianu zawieszonego nad bimą, a opierającą się na czterech słupach. Ów sześcian, niejednokrotnie pięknie zdobiony, tworzył niby koronę albo baldachim bimy. Istnieje pewna grupa bóżnic tej odmiany, dotychczas nie uwzględniana w literaturze naukowej, a która poszła jeszcze dalej po linji akcentowania bimy. Cała międzysłupowa przestrzeń ukształtowana jest w tych bóżnicach na wzór kaplicy. Kopułka międzysłupowa, osadzona w połowie nieomal filaru, otrzymuje nad sobą, t. j. we wnętrzu wyżej opisanego sześcianu, latarnię. Przebite otwory okienne w czterech ścianach sześcianu, prowadzą do latarni, umieszczonej we środku sześcianu. Ta odmiana dziewięciopolówki

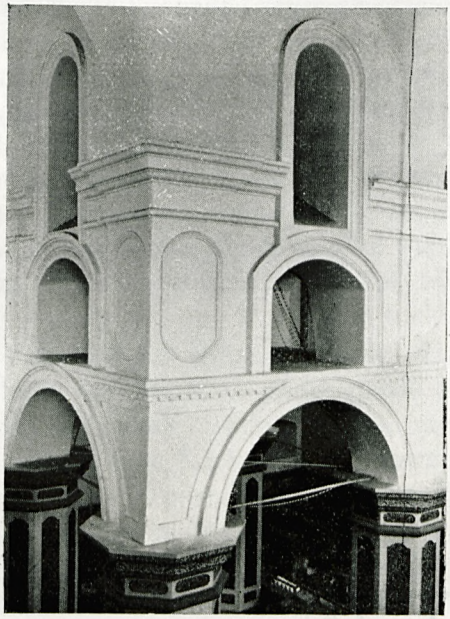
sprowadza się do ustawienia kaplicy w środku wnętrza, lecz pewne człony klasycznej kaplicy uległy tu redukcji (m. i. zanikł bęben i t. d.). W klasycznej koncepcji kaplicy ogólny układ bryły jest w dużym stopniu umotywowany tendencją koncentrycznego naświetlenia wnętrza, w tym natomiast wypadku ten moment całkowicie odpada, gdyż właśnie wnętrze bimy, kopułki i latarni zostają szczególnie zaciemnione w stosunku nawet do całego wnętrza bóżnicy. Jest to najsłabsza strona tej koncepcji. Jednakże brak ten zniknie, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż nabożeństwa przy świetle sztucznem są w bóżnicach conajmniej równie częste, jak i przy dziennem (sztuczne światło już w bóżnicach średniowiecznych odgrywało bardzo wielką rolę). Zawieszone lampy i świeczniki w latarni i pod kopułką oświetlały wnętrze bimy i rzucały smugi światła z latarni przez okna do wnętrza bóżnicy, stwarzając niezwykle teatralne efekty świetlne o charakterze barokowym, czyli zgodnym z duchem czasu.

Do scharakteryzowanych zasadniczych cech bimy trzeba dodać, iż istnieje jeszcze pewien moment w budowie bimy, który ma duże znaczenie dla ogólnego ukształtowania wnętrza. Powyżej zaznaczyłem, iż przestrzeń zajmowana przez bimę w rzucie poziomym sali męskiej, czyli inaczej rzec, środkowe pole sklepienne jest zwykle nieco mniejsze od pozostałych. Otóż stopień zmniejszenia tego pola ma doniosłe znaczenie dla ogólnego wrażenia, jakie sprawia wnętrze. Mianowicie im mniejsze jest to pole, im słupy bimy bardziej są zbliżone do siebie, tem wnętrze staje się lżejszem, bardziej przestronnem i ażurowem. Natomiast o ile zmniejszenie jest nieznaczne, to wnętrze robi wrażenie bardziej surowe, ciężkie, ponure i mniej przestronne, — załadowane słupami. O ile chodzi o ustosunkowanie się odmian bimy do tego zagadnienia, to mogę stwierdzić, iż znaczne zmniejszenia spotkałem tylko w drugiej odmianie, z wykluczeniem zresztą grupy bóżnic o bimie kaplicowej, gdzie bima wypełnia w planie nieomal w pełni $^1/_9$ część wnętrza. Ważnym momentem we wnętrzu sali męskiej jest kompozycja ściany. Przedewszystkiem trzeba podkreślić tendencję identycznego komponowania wszystkich czterech ścian, co ma znaczenie przedewszystkiem dla uwypuklenia centralnego założenia. Konstrukcja sklepienia dziewięciopolówki narzuca trójdzielność ściany, zaznaczonej trzema lunetami, trzema otworami okiennemi i częstokroć pilastrami, dzielącemi każdą ścianę na trzy części. Jedynie ściana wschodnia różni się od pozostałych obecnością ołtarza. Jednak właściwie różnica ta sprowadza się do części środkowej ściany wschodniej, dwie boczne części są zawsze utrzymywane w charakterze pozostałych ścian. Tego trzymano się ściśle zwłaszcza w wieku XVII. Obok pionowego podziału ścian zapomocą pilastrów, spotykamy się rów-

nież z tendencją podziału poziomego. Motyw ślepej arkady przeniesiony z attyki do wnętrza i umieszczony pod oknami, tworzy poziomy podział ściany. Perpendykularyzm filarów zostaje powtórzony i zaakcentowany na ścianach. W południowej Polsce, poczynając od Wołynia, przeważają tendencje poziomego podziału ściany. Spotykamy często typy mięszane, pionowe pilastry dochodzą do ślepej arkady. Równolegle z przejściem od renesansowego wnętrza do barokowej dziewięciopolówki, od renesansowej bimy-sprzętu do barokowej „bimy-wieży" (stosuję porównanie użyte w pewnej siedemnastowiecznej inskrypcji umieszczonej na bimie), podlega pewnemu rozwojowi również i ołtarz. Linja jego rozwoju biegnie od niewielkiego renesansowego aediculum do wielokondygnacjowych, bujnie rozrosłych kompozycji. Zresztą na tej płaszczyźnie wypowiedział się może najlepiej wiek XVIII.

Omówienie ołtarzy bóżnicznych barokowych, związanych luźniej od bimy z architekturą, wykracza poza ramy tego artykułu. Ograniczam się do stwierdzenia, iż trójdzielny układ ścian w dziewięciopolówce wyznaczał granice na płaszczyźnie ścian, w obrębie których ołtarz mógł rozwijać swą tendencję do powiększania się. Przekroczenie owych naturalnych granic wpływało negatywnie na harmonijny wyraz wnętrza. Doskonałym przykładem takiego niepodporządkowania się jest ołtarz w Wyszogrodzie (r. 1810). Charakterystyczna dla dziewięciopolówki tendencja do normalizacji i ustalenia zasadniczych założeń architektury i jej dekoracji nie ograniczyła się do sali męskiej, lecz objęła całość budowli. Sala męska jest głównym zrębem, dokoła którego z trzech stron (oprócz wschodniej, ołtarzowej) gromadzą się wąskie, parterowe przybudówki (podwyższenia w znacznej ilości wypadków są późniejsze), przeznaczone dla kobiet i na przedsionek.

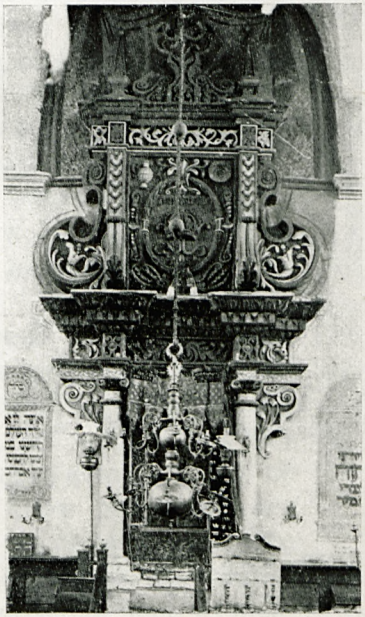
W architekturze bóżnicznej wnętrze dominuje nad stroną zewnętrzną, na co wpłynęło zapewne prawodawstwo państwowe i kościelne. Budowniczy skrępowany prawodawstwem główny wysiłek artystyczny kierował na wnętrze. Cechą charakterystyczną dla architektury bóżnic jest brak czołowej reprezentacyjnej elewacji frontowej. Jednak architekci bóżnic XVII wieku wytworzyli pomimo skrępowania formę dla bryły bóżnicznej, której niesposób odmówić pewnych walorów estetycznych. W odróżnieniu od kościelnej architektury barokowej, w której zewnętrzna strona bywała sprowadzana do jednej płaszczyzny-elewacji, w bóżnicy przejawia się tendencja do oddziaływania bryłą (analogje z architekturą ratuszową). Efekt artystyczny zostaje osiągnięty w głównej mierze dzięki umiejętnemu posługiwaniu się kontrastem.



Ryc. 2. Słonim. Bóżnica. Bima.

Ryc. 3. Nowogródek. Bóżnica. Bima.

Ryc. 4. Maciejów. Bóżnica. Fragment bimy.



Ryc. 5. Tykocin. Bóżnica. Ołtarz z 1642 r.

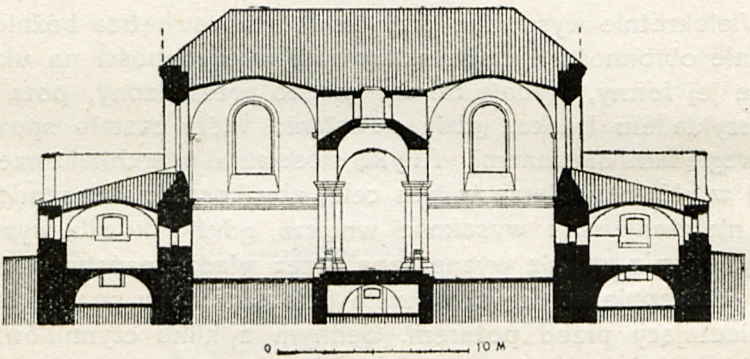
Wielkiemu zrębowi bryły sali męskiej przeciwstawiają się niskie, wąskie przybudówki z trzech stron obiegające gmach. Kontrastem surowych, wielkich murów jest drobna, ślepa arkada attyki, opasująca główny zrąb bóżnicy i będąca jedynym momentem w zewnętrzu bóżnicy, posiadającym pewne formy stylowe. Umieszczona na jednym z narożników „wieża", przeważnie dochodząca do wysokości bóżnicy, powtarza w zmniejszeniu sześcian głównego zrębu. Zresztą przypuszczalnie owa skarłowaciała wieża, spotykana dość często, pochodzi mojem zdaniem od istotnej wieży, o charakterze obronnym, jaka znajduje się np. w bóżnicy łuckiej.

Wielokrotnie wysuwane przy omawianiu zewnętrza bóżnicy zagadnienie obronności i podnoszony wpływ obronności na ukształtowanie jej formy, wydaje mi się mocno przesadzony, poza jedynym przykładem Łucka, gdzie powstanie wieży zostało spowodowane względami obronnemi. Attykę stosowano w architekturze bóżnicznej w głównej mierze w tym celu, aby kosztem dwuspadowego dachu nie zmniejszać wysokości wnętrza, gdyż całkowita wysokość bóżnicy bywała zwykle wyznaczana przez władze państwowe i kościelne. Następnie attykę stosowano jako środek w pewnej mierze zabezpieczający przed pożarem. Jednym z kilku czynników, i to nie najważniejszym, które spowodowały zastosowanie attyki do bóżnic, były względy obronne.

Nie wszystkie jednak bóżnice XVII i XVIII w. posiadają dachy attykowe, nie wszystkie również posiadają wieże i są obudowane z trzech stron. W architekturze bóżnicznej spotykamy dachy różnorodne. Następnie istnieje spora ilość bóżnic, których zewnętrzna strona tworzy bezładną bryłę całkowicie zlekceważoną i zaniedbaną przez swego budowniczego, lecz rzecz ciekawa i charakterystyczna — pod tą bezkształtną maską spotykamy często wnętrze dobrej klasy. Ciekawie przedstawia się zewnętrze bóżnicy w Słonimiu (r. 1642). Ściana wschodnia, pozbawiona przybudówek, posiada charakter barokowej elewacji kościelnej.

Bóżnice murowane typu dziewięciopolowego rozprzestrzeniają się nietylko po całej Polsce, lecz sięgają poza jej granice, zarówno zachodnie, jak i wschodnie. Znajdujemy bóżnice w typie polskiej dziewięciopolówki na Ukrainie, w Niemczech, w Czechach i na Węgrzech. W pierwszej połowie XVII wieku spotykamy się już ze wszystkiemi odmianami dziewięciopolówki, które powtarzają się przez circa 250 lat, czyli do połowy XIX w. W pierwszej połowie XVII wieku spotykamy pierwszą odmianę dziewięciopolówki (niezłączone, wolnostojące słupy) w pewnem rozproszeniu, lecz w większych centrach miejskich. Znane nam przykłady z pierwszej połowy XVII w. powstały nieomal równocześnie: bóżnica we *Lwowie*

(z lat *1624 — 1632*) bóżnica w *Wilnie* (po roku *1633*), i bóżnica w Ostrogu (pierwsza połowa XVII wieku). Do pewnych hipotez i poszukiwań daje asumpt okoliczność, iż bóżnice lwowska i ostrogska posiadają niektóre elementy o kształcie prawie identycznym, a mianowicie: w pierwszym rzędzie głowice kolumn, które w formie nie są ani schematyczne, ani pospolite, co zaprzecza możliwości przypadkowego podobieństwa. Drugą odmianę dziewięciopolówki (zniżenie kopułki i utworzenie w ten sposób nad bimą wspomnianej bryły sześcianu) reprezentuje w pierwszym rzędzie nieco wcześniejsza od



Ryc. 6. Pińsk. Bóżnica. Przekrój poprzeczny.

powyższych, a temsamem najstarsza (jak dotychczas!), dziewięciopolowa bóżnica w *Łucku* (zezwolenie królewskie na budowę pochodzi z roku *1626*, a w roku *1628* budowa była na ukończeniu). W piątym dziesiątku XVII wieku powstaje interesująca grupa drugiej odmiany dziewięciopolówek (o bimie kaplicowej) na terenach województw: Poleskiego, Nowogródzkiego i Białostockiego. Bóżnice owe znajdują się w *Pińsku* (z roku *1640*), w *Słonimiu* (z roku *1642*, ryc. 2) i w *Nowogródku* (r. *1648*, ryc. 3) Bóżnica w *Tykocinie* (r. *1642*) jest dziewięciopolówką o odmianie częściowo drugiej. Grupa ta powyższych czterech bóżnic została wybudowana w przeciągu ośmiu lat na niewielkiej stosunkowo przestrzeni. Charakter tych bóżnic jest prawie jednolity (z. w. Tykocina). Uderza w tej grupie bóżnic pewna niezależność bóżnicy wileńskiej powstałej o osiem lat wcześniej. Powyższy spis bóżnic obejmuje zabytki dziewięciopolowe, które zostały zbadane i jednocześnie zostało stwierdzone, iż ich budowa przypada na pierwszą połowę XVII wieku. Gdybyśmy na mapie powyznaczali wszystkie powyższe bóżnice, otrzymalibyśmy wielki łuk, którego jeden wierzchołek byłby w Wilnie, drugi we Lwowie, a droga jego szłaby nie przez województwa centralne, lecz przez kresy wschodnie. W wieku XVIII spotykamy dziewięciopolówki zarówno w odmianie pierwszej, jak i drugiej, lecz za-

rzucono zupełnie pomysł bimy kaplicowej. Przy omówieniu epok późniejszych ograniczam się do bardziej ogólnego zreferowania materjału zabytkowego. W bóżnicach XVII-go wieku rzuca się w oczy naogół spotykany schematyzm w kształtowaniu członów architektonicznych, jak głowica, gzyms, wspornik i t. d. oraz ubogie i skąpe ich stosowanie. Cały wysiłek kieruje budowniczy na ogólną konstrukcję bryły. Dopiero w wieku XVIII przejawia się pewna dążność do zindywidualizowania formy, jako przykład przytoczę słupy z bóżnicy w *Druji* (rok *1765—6*), albo szczegóły architektoniczne w bóżnicy w *Maciejowie* (ryc. 4, rok wykończenia budowy i dekoracji *1781*, dzieło nieznanego dotychczas *Ezechiela syna Mojżesza z Sokala*). Architektura bóżniczna XVII i XVIII w., a zwłaszcza niektóre jej odmiany robią wrażenie koncepcji wybitnego architekta, opracowanej i zrealizowanej w znacznej mierze przez przeciętnych rzemieślników. Nasuwa się tu potrzeba rozwiązania autorstwa najstarszych typów dziewięciopolówki. Z wieku XVI znamy kilku architektów Włochów, którzy budowali bóżnice, lecz z wieku XVII zwłaszcza jego pierwszej połowy są dotychczas nieznani. W zachowanym protokóle t. zw. sejmu Żydów litewskich (1623 — 1761), który odzwierciedla nieomal całe życie żydowskie ówczesne, zarówno prywatne, jak i publiczne, o budownictwie bóżnicznem — głucho. Przytaczając powyższy fakt, zaznaczam potrzebę dalszych poszukiwań, któreby miały na celu skonkretyzowania udziału żydowskiej myśli teologicznej w powstaniu bóżnicy barokowej. Udział Żydów budowniczych w architekturze bóżnicznej dał się stwierdzić dopiero w końcu wieku XVII, a zwłaszcza i w pierwszym rzędzie w w. XVIII.

WYKAZ WAŻNIEJSZEJ LITERATURY.

A. Grotte: Deutsche, böhmische und polnische Synagogentypen. Berlin 1915.

R. Krautheimer: Mittelalterliche Synagogen. Berlin 1927.

A. Szyszko-Bohusz: Materjały do architektury bóżnic w Polsce. Prace Kom. Hist. Sztuki t. IV, zeszyt I. 1927.

M. Bałaban: Zabytki historyczne Żydów w Polsce. Warszawa, 1929.

Enciclopaedia Judaica, t. III. Berlin 1930 [*R. Wischnitzer*].

Jüdisches Lexicon, t. I. Berlin 1930, str. 804—810. [*Alf. Grotte*].

Pozatem dzieła historyczne *M. Bałabana, M. Schorra, M. Bersohna* i innych. Większość podanych dat stanowi rezultat własnych badań autora. Tekstu inskrypcyj bóżnicy w Tykocinie, w których zawarty jest rok jej powstania, udzielił mi łaskawie mec. Adam Kohn. Ryc. 4 z fotografji *Ed. Hersteina*, ryc. 2, 3 i 5 w/g. zdjęć autora, ryc. 1 i 6 w/g. pomiarów Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej.

VOŁODIMIR SIČYNŚKIJ (PRAHA) – ARCHITEKTURA MIASTA CHEŁMA W RYCINACH Z 1780 ROKU

Wśród starych rycin miasta Chełma, mających duże znaczenie dla historji architektury, zwracają uwagę miedzioryty w berdyczowskiem wydawnictwie, przechowywanem w Bibljotece Ossolińskich we Lwowie: Koronacya cudownego obrazu Nayświętszey Maryi Panny w Chełmskiey Katedrze obrządku greckiego..... w Berdyczowie w Drukarni Fortecy Nayświętszey Maryi Panny 1780 r. Jak wiadomo drukarnia OO. Karmelitów Bosych w Berdyczowie w przeciągu 80 lat swego istnienia (1760 — 1840) wydała około 230 różnych dzieł, odznaczających się doskonałem drukarskiem wykończeniem i pięknemi rycinami (cf. J. Rolle: Drukarnia i sztycharnia w Berdyczowie. Rocznik dla archeologów r. 1871. Kraków 1874, str. 14). Równie dobrze wykonane są ryciny w omawianem wydaniu Koronacji.

E. Rastawiecki (Słownik rytowników polskich. Poznań 1886, str. 253) wymienia tylko dwie ryciny (NN. 21 i 22) z pośród ośmiu, zdobiących to dzieło. Są to:

1. Ogólny widok m. Chełma z napisem: *Civitas Chełmensis in Russia.* Podpis rytownika: *Cum Gratia et Privilegio Sac. Reg. Majes. T. Rakowiecki Sc: Berd.* Miedzioryt z dwuch płyt, wymiary 61×26 cm. (ryc. 1).

2. Po § 1 — *Faciata Katedry Chełmskiey obrządku greckiego.* Miedzioryt, wym. 17×27 cm. (ryc. 3).

3. Po § 3-im — Matka Boska. Podpis rytownika: *To. Christ. Winkler Sc. Viennae.* Miedzioryt, wym. 19×32 cm.

4. Str. Hhhhh 2 — *Ubranie Facyaty Katedralney które było podczas koronacyi Obrazu Chełmskiego Matki Boskiey R. 1765.* Miedzioryt, wym. 31×26 cm.

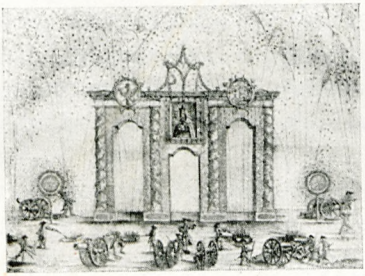
5. Str. Iiiii — *Brama tryumfalna przed Pałacem Staroscinskim stała, Herbem J. W. Domu Rzewuskich iako osobliwych mieysca tuteyszego Dobrodzieiow przyozdobiona i oznaczona C. P. S. R. M.* Podpis rytownika: *T. Rakowiecki Sc.* Miedzioryt, wym. 18×26 cm.

6. Tamże — *Brama Tryumfalna przed Kancellaryą Ziemską stała, Herbem Przeswietney Ziemi Chełmskiey oznaczona, y kosztem tey że Przeswietney Ziemi wystawiona. C. P. S. R. M.* Podpis ryt.: *T. Rakowiecki Sc. Berdiczoviae.* Miedzioryt, wym. 17×26 cm. (Ryc. 4).

7. *Brama tryumfalna przed Cmentarzem Katedry od strony Pałacu Staroscinskiego stała, Herbami J. W. Domu Potockich, iako wielkich mieysca tuteyszego Dobrodzieiow przyozdobiona y kosztem wystawiona.* Podpis rytownika: *T. R. Sc. B.*

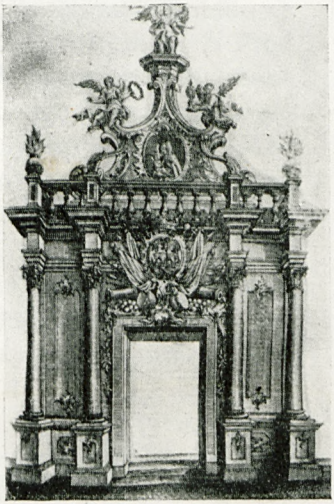
8. *Faierwerk w Dzień Korunacyi Obrazu Matki Bosskiey Chełmskiey, wielkim kosztem y nakładem P. U. (ryc. 2).*

Ryc. 1. Widok m. Chełma (fragment).



Ryc. 2. Iluminacja w dniu koronacji obrazu M. B. Chełmskiej.

Ryc. 3. Chełm. Elewacja d. katedry Unickiej.



Ryc. 4. Chełm. Brama triumfalna z herbem ziemi chełmskiej.

T. Rakowiecki sc.

Cztery z pośród rycin noszą podpis rytownika T. Rakowieckiego, a możliwe, że i ryciny 2, 4 i 8 są pracami tego samego artysty.

Działalność berdyczowskiego rytownika Teodora Rakowieckiego przypada na lata 1767 — 1780. Wykonał on około 80 rycin, przeważnie miedziorytów i kilka drzeworytów. Z tej ilości słownik E. Rastawieckiego wymienia 55 rycin, D. Rowińskiego — 3, i Popova — 7 (Materjały do słovnyka ukrajińskych graveriv. Kijów 1926, str. 91; Dodatok I. Kijów 1927, str. 24). Do wybitniejszych prac T. Rakowieckiego należy 15 rycin do wielkiego wydawnictwa: Ozdoba y obrona ukraińskich krajów, przecudowna w Berdyczowskiem obrazie Marya watykańskiemi koronami od Benedykta XIV papieża... ukoronowana. W Berdyczowie 1767 (cf. Pamiętnik wystawy starych rycin polskich ze zbioru D. Witke-Jeżewskiego. Warszawa 1914, str. 92); dalej widok berdyczowskiej fortecy (1768 r.), serja obrazów Matki Boskiej Berdyczowskiej, obraz Józefata Kuncewicza (1771), „Milatyńskie" Rozpięcie (oryginalna płyta drzeworytnicza w Ławrskiem Muzeum w Kijowie) i Matka Boska z rysunkiem kościoła o trzech kopułach (oryginalna płyta w Muzeum Szkoły Poligraficznej w Kijowie).

Miedzioryty Rakowieckiego z wydawnictwa Koronacja M. P. są ciekawe przedewszystkiem ze względu na swe sztychy architektoniczne. Tak więc na ogólnym widoku Chełma (ryc. 1), wykonanym na dwuch płytach, zaznaczone są szczegółowo wszystkie ważniejsze gmachy i zaopatrzone w następujące wyjaśnienia:

1. Ecclesia S. Spiritus. 2. Ecclesia et Conve. P. P. Reform: 3. Ecclesia et Conv. R. R. P. P. Schol. Piar: 4. Domus Nobilium. 5. Curia Civitatis. 6. Ecclesia S. Nicolai et Seminari Ruthen: 7. Processio cum Sa Imagine. 8. Porta Triumphalis. 9. Cancelaria Castrensis. 10. Archivus Teralis. 11. Porta Civitatis. 12. Pallatium Capitan. Chelm. 13. Porta triumphalis. 14. Fortalitium Antiquum. 15. Monasteriu Ord: S: B: M: 16. Cohortes Polonorum. 17. Porta ad Semitorium(?). 18. Porta triumphalis. 19. Domus Episcopalis. 20. Cathedralis Ecclesia B. Virginis Ritus Rutheni.

Szczególnie ciekawe są budowle świeckie, jak kamienica pod L. 4 (Domus Nobilium), murowany ratusz, który istniał tylko do roku 1789, i cały szereg budynków ze starożytnemi formami podwójnych dachów, gankami, podcieniami i t. d.

Rycina Rakowieckiego przypomina inną podobną rycinę miasta Chełma, zdobiącą dzieło chełmskiego biskupa, Jakuba Suszy: Phenix tertiatio redivivus. 1684. W niektórych popularnych wydawnictwach (np. P. Batiuszkov: Chołmskaja Ruś. S. Petersbug 1887, str. 25) rycina ta figuruje z napisem: Miasto Chełm w XVI stuleciu, bez względu na to, że widzimy na niej budynki barokowe.

W miedziorytach Rakowieckiego z 1780 roku największe znaczenie mają ryciny 4-ch triumfalnych bram oraz Ubranie Facyaty Katedralney. Były to oczywiście budowle okolicznościowe o charakterze dekoracyjnym, wystawione tylko z okazji uroczystych procesyj, więc istniały niedługo, i dlatego obecnie mamy o nich pojęcie tylko zawdzięczając wymienionym rycinom. Na miedziorytach prezentują się one jako wspaniałe budowle, pokryte delikatnemi ozdobami i dekoracyjnemi figurami. Wykonane były przez dobrego mistrza, obeznanego z klasycznemi porządkami i bogactwem rokokowej dekoracji. Na osobliwą uwagę zasługuje kompozycja bramy, wyobrażonej na miedziorycie Faierwerk (ryc. 2). W ogólnem ujęciu wykazuje ona raczej charakter stylu Ludwika XVI doby przedempirowej, jakkolwiek motywy zdobnicze, skomponowane dość oryginalnie, utrzymane są w stylu Ludwika XIV (cf. motywy dekoracyjne w Palais de Justice w Rennes).

Rysunki bram nawet w szczegółach wykonane są z dobrem poczuciem form architektonicznych, tak że mimowoli nasuwa się przypuszczenie, że i same bramy mogły być budowane przez Rakowieckiego, bądź też wykonane podług jego rysunków-projektów. Przypuszczenie tego rodzaju mieści się najzupełniej w ramach ówczesnej kultury artystycznej. Ponadto wiadomo, że tenże Rakowiecki wykonał ryciny siedmiu triumfalnych dekoracyjnych bram w związku z berdyczowskiemi uroczystościami, zamieszczone w wydawnictwie: Ozdoba i obrona ukraińskich krajów..... w 1767 r.

Należy jednak zaznaczyć, że w starych rycinach architektonicznych XVIII w. zwykle wyobrażano budowle nie podług rysunków z natury, lecz tylko ich projekty, czyli idealne widoki w ortogonalnych projekcjach, lub w teoretycznem ujęciu perspektywicznem. Prawdopodobnie to samo dotyczy również i rysunków triumfalnych bram Chełmskich. Ryciny wykonane są bardzo dobrze i dokładnie, ale czy w rzeczywistości bramy te były tak wykonane, pewności nie mamy. Nie umniejsza to jednak znaczenia omówionych miedziorytów, jako cennego świadectwa ówczesnej kultury i artystycznych kierunków, panujących w drugiej połowie XVIII wieku.

BRONISŁAW POŚWIK (Z. A. P.) REKONSTRUKCJA WARUNKÓW I PROCESU PRACY JAKO BADANIA POMOCNICZE DLA HISTORJI KAFLARSTWA.

Garncarstwo i kaflarstwo dawnych i nowszych czasów (a nawet jeszcze nowoczesną produkcję ceramiczną) cechuje nadzwyczajny konserwatyzm w stosowaniu materjałów i metod raz już ustalonych. Dzięki temu wytworzyły się tradycje, które dostarczyły całemu skomplikowanemu procesowi pracy recept i przepisów na każdą najdrobniejszą czynność. Wierność, z jaką stosowano się do tych przepisów, jest zupełnie zrozumiała, jeżeli weźmie się pod uwagę, że powstały one na drodze empirycznej, i że zdun z ich pomocą dawał sobie radę z całym szeregiem bardzo skomplikowanych zjawisk z dziedziny fizyki, chemji nieorganicznej i koloidalnej.

Z drugiej strony te metody pracy i recepty bardzo się między sobą różniły w zależności od epoki, stopnia doskonałości technicznej, od surowców i warunków lokalnych.

Dzięki temu badania nad techniką wyrobów ceramicznych dostarczyć nam mogą ważkich kryterjów pomocniczych dla historji ceramiki. Nieraz już dopatrywano się w śladach procesów technicznych wskazówek pomocniczych; przeważnie jednak poprzestawano na rejestrowaniu tylko najwidoczniejszych z tych śladów, zbierając w ten sposób materjał, posiadający większe znaczenie dla zbieraczy i znawców, aniżeli dla historyka sztuki.

Jednakże, zbierając również wszelkie inne, mniej widoczne ślady procesów technicznych, dążyć należy do zrekonstruowania z ich pomocą pełnej ich morfologji, i prowadzić do jak najdalej idącego odtworzenia warunków i procesu pracy. W ten sposób dopiero otrzymamy materjał, wystarczający do rozpoznania niektórych czynników społecznych, ekonomicznych, geograficznych i t. d., i pozwalający na nawiązanie na tej drodze kontaktu z całokształtem historji.

Trzymając się takich zasad i ograniczając się do kaflarstwa, niniejsza praca ma na celu wyjaśnienie i ustalenie roli, jaką mogą odgrywać badania techniki jako metoda pomocnicza w studjach nad historją ceramiki. Praca ta rozpada się na 3 rozdziały, z których pierwszy obejmuje badania, mogące dać wyjaśnienia co do gatunku i charakteru użytych materjałów. Przytem położono nacisk na to, aby użyć uproszczonych sposobów badania, żeby, o ile możności, obejść się bez pomocy fachowych mineralogów i chemików. Nie opisuję w tym rozdziale dokładniej tych procesów, odsyłając zainteresowanych do odnośnych podręczników mineralogji i chemji.

Rozdział drugi daje schematyczny zarys zachodnio-europejskich typów kafli. Ponieważ cała rozprawa ma charakter analityczny, położono więc w tym rozdziale większy nacisk na umożliwienie logicznego rozklasyfikowania istniejących odmian, niż na wykazanie obfitości ich form. Dlatego rozważano jedynie charakterystyczne formy zasadnicze, a ich odmiany albo formy przejściowe czytelnik może sam rozklasyfikować.

Rozdział trzeci wreszcie zawiera badania natury ceramiczno-technologicznej, pozwalające odtworzyć proces pracy i jego właściwości uzależnione od czasu i miejsca produkcji, według śladów pozostawionych na kaflach. Narazie można tylko bardzo ogólnikowo wypowiedzieć się co do chronologji i lokalizacji sposobów roboty. Praca ta chciałaby stworzyć możliwości takiego dokładnego, chronologicznego, terytorjalnego ustalania i klasyfikacji przez wskazywanie na ślady i cechy, często tak nieznaczne, że mogą być pominięte, a które jednak charakteryzują produkt.

Z powodu braku miejsca tylko takie cechy mogły być omówione, które bądź występują powszechnie w kaflach wszelkiego rodzaju, bądź są właściwe conajmniej jednemu typowi kafli (w pojęciu zastosowanem w rozdziale: „Typologja kafli").

Specjalne ślady jakichkolwiek manipulacyj przy procesie roboty, uwarunkowane osobliwym kształtem, będą dla laika łatwo zrozumiałe na podstawie wyjaśnień tego rozdziału.

Konieczność oszczędzania miejsca wywołała jeszcze jedną formalną właściwość tej pracy. Nie można było obszernie wyjaśniać przy każdym poszczególnym opisie sposobów badania, jaką korzyść historyk może z niego wyciągnąć. W takich wypadkach zaznaczono za pomocą podkreślenia, co przy tem badaniu może być zdatnem jako materjał dla wniosków historycznych.

I.

BADANIE MATERJAŁÓW.

A. Badanie jakości gliny.

Nb. szlify do badań mikroskopowych nie dają się przeważnie doszlifować do zwykłej grubości (0.01 — 0.03); ze względu na kruchość skorupy posiłkować się trzeba szlifem 2 — 3 razy grubszym od zwykłego. Trzeba się jednak starać o przygotowanie jak najcieńszego szlifu ze względu na badania konoskopowe oraz ortoskopowe w polaryzowanem świetle.

1. *Procentowa zawartość gliny właściwej.* Odłamek skorupy poddaje się działaniu anilinowej farby (np. błękit metylowy); tlenek

glinu z gliny właściwej zabarwia się na kolor ciemno - granatowy, skaleń na jasny, a kwarc pozostaje bezbarwny. Procentową zawartość gliny właściwej określa się dosyć dokładnie, stosując gęstszą lub rzadszą siatkę. Glina, zawierająca większą ilość gliny właściwej nosi nazwę tłustej, małą ilość — chudej (por. także III A[1]1a oraz III A[2]3).

2. Z pośród *krystalicznych minerałów* wypalona glina zawiera przeważnie kwarc, skalenie i jasne miki (muskowity); jako charakterystyczna przymieszka występuje czasami turmalin, granat, rutyl, cyrkon i inne. Bada się ich procentową ilość (przy pomocy siatki), oraz kształt odłamków (co jest ważne przy ustalaniu pochodzenia gliny, np. czy pochodzi ona z pierwotnych czy wtórnych złóż).

3. Dla ustalenia charakteru *składników organicznych* należy badać przez lupę gołem okiem jednostronny szlif większych rozmiarów. Z kształtu szczelin, które powstały po nich, wnioskuje się, czy były to składniki naturalne, np. korzonki, czy też umyślnie dodane, jak sieczka i t. d.

4. Obecność i ilość *tlenku wapnia* bada się w wyrobach fajansowych i majolikowych, które ze względu na cynowe szkliwo przeważnie zawierają CaO (przez stopienie z sodą w tyglu platynowym; dalsze badanie na węglu oraz zapomocą spektrometru, względnie uproszczonej analizy ilościowej). Jako wskazówka obecności CaO służy często kolor skorupy, który w wypadku gdy występują związki żelaza jest żółty lub brązowawo-zielonkawy.

5. *Obecność związków żelaza* nadaje skorupie żółto-czerwonawe albo szare zabarwienie (patrz III C[2]).

B. Badanie szkliwa.

1. O ile zna się już jakąś glazurę z innych kafli, to przy badaniu nowych wystarcza często jako kryterjum tożsamości poza ogólnym wyglądem *badanie pęknięć włoskowatych*. Porównywać można tylko miejsca o jednakowej grubości szkliwa i oczywiście na skorupach równej jakości. Dla lepszego uwidocznienia pęknięć włoskowatych należy wysmarować je atramentem albo grafitem, lub też, jeśli glazura jest ciemna, wywołać zapocenie powierzchni przez chuchanie.

Nb. Szlify do badań pod mikroskopem nie powinny być robione wzdłuż warstwy glazury, ponieważ nie jest ona jednakowa w całej grubości warstwy — przy powierzchni zawiera więcej Pb, a przy skorupie mniej.

2. *Zawartość Pb* w szkliwie o prostej budowie chemicznej ustala się przy pomocy współczynnika załamania.

3. *Obecność barwnych tlenków metali* zazwyczaj można ustalić dosyć dokładnie na podstawie koloru szkliwa. Pewniejsze rezultaty dadzą badania zapomocą perły boraksowej lub fosforowej według przepisów technicznej analizy jakościowej; w ważniejszych wątpliwych wypadkach — analiza ilościowa (patrz p. 5).

4. *Badania na węglu zapomocą dmuchawki* potwierdzić mogą rezultaty badań, opisanych pod punktem 1 i 2, oraz wykazać ewentualną obecność *innych metalów*, jak np. Ca, Mg, Al, Cd, Bi i t. d.

5. Dokładniejszych wiadomości o składzie chemicznym szkliwa dostarcza *analiza ilościowa*, która w ważniejszych wypadkach jest najodpowiedniejszym sposobem badania. Dla samego ustalenia tożsamości szkliwa, które znajduje się na różnych zabytkach jednego pochodzenia, sposoby badań 1, 2 i 3 często okażą się wystarczające.

Nb. Badanie engoby i farb do malowania nad i pod glazurą stanowi specjalne zagadnienie, nie dotyczące całej dziedziny kaflarstwa, i dla braku miejsca zostaje w tej pracy pominięte.

II.

TYPOLOGJA [1]).

A. Nieskładane kafle.

1. *Kafle garnkowe wypukłe* (ryc. 1). Najwcześniejszy typ kafla, pochodzi od rzymskich garnków sklepiennych, używanych w architekturze do budowy kopuł oraz pieców piekarskich (cacabus oznacza w późnej łacinie garnek, potem kafel).

Typ rozpowszechniony w krajach, leżących w obrębie „limes romanus", t. j. górnych Niemczech i krajach Alpejskich. Na malowidle ściennem z XIV w. w Konstancji przechował się jeszcze wizerunek pieca, budowanego z takich kafli [2]).

2. *Kafle garnkowe wklęsłe* (ryc. 2).

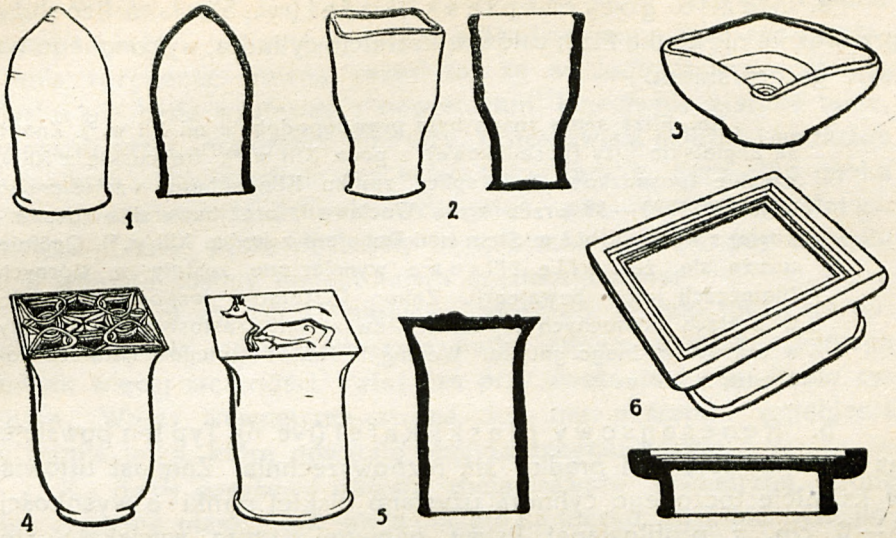
a. patrz III A12.

b. kafle miskowe (ryc. 3), patrz III A13.

2a i 2b to najwięcej rozpowszechnione typy w okresie gotyku, występujące jednak i później na terenach prowincjonalnych, zachowujących miejscowe tradycje niemal do dziś dnia.

3. *Kafle półcylindryczne* — mało używane, mają jednak znaczenie dla systematyki jako pierwotna forma późno-gotyckiego kafla wnękowego (por. II B 2).

Wszelkiego rodzaju nieskładane kafle najbardziej rozpowszechniły się w czasach gotyku, jednak także i później chętnie były stosowane.



Ważniejsze typy kafli: 1. Kafel garnkowy wypukły, 2. kafel garnkowy wklęsły, 3. kafel miskowy, 4. kafel kratowy, 5. późnogotycki płaski kafel, 6. renesansowy płaski kafel.

B. Składane kafle.

1. *Typy garnkowe.*

a. Kafel kratowy (ryc. 4). Tułów stanowi albo głęboki kafel garnkowy (A 2a), albo płytszy nieco miskowy (A 2b), którego otwór zamknięty jest przezroczem.

b. Kafel miskowo-wnękowy. Tułów stanowi zwykły kafel miskowy, którego otwór zwężony jest ozdobną ramką.

2. *Typ półcylindryczny* — kafel wnękowy, posiada tułów półcylindryczny, którego dolna ścianka jest zawsze płaska, podczas gdy góra albo jest zakończona również płasko, albo też boki półcylindra sklepiają się nakształt małej absydy.

Typy 1a, 1b i 2 charakterystyczne są dla późnego gotyku.

3. *Kafle płaskie* składają się z mniej lub więcej płaskiego lica, wykonanego z plastra, do którego dodano z tyłu tułów. Ponieważ tułów ten zamknięty jest od przodu płaszczyzną lica, otrzymał otwór od strony ognia i dlatego toczony był na kole garncarskiem jak garnek bez dna (cylindryczna rura), lub też składany z listew glinianych, tworzących ramkę.

a. Późno-gotycki płaski kafel (ryc. 5). Jako lico służy przeważnie niewielka fliza; tułów w kształcie cylindra, wykonanego na kole garncarskiem.

Nb. Fliza sama znana była prawdopodobnie od XII w.[3]). Znane są angielskie flizy (posadzkowe) z pocz. XIII w.[4]), francuskie z XII[5]), czeskie (posadzkowe) w kaplicy zamku Klingenberg, wzniesionego w latach 1230—53 przez króla Wacława I, oraz bawarskie (posadzkowe) z Passauerhof w Stein nad Dunajem z końca XIII w.[6]). Ogólnie uważa się, że kafle flizowe wynalezione zostały w Górnych Niemczech albo Szwajcarji. Zakon Cystersów rozpowszechnił je w krajach północnych i Polsce. Powszechne zastosowanie znalazły w czasach późnego gotyku. Według S. Ambrosianiego najstarsze pochodzą z XIV w.

b. Renesansowy płaski kafel (ryc. 6). Typ ten powstaje na początku XVI w. i prędko się rozpowszechnia. Zamiast tułowia w kształcie toczonego cylindra używano niskiej ramki o wysokości 5—6 cm. z profilowanej listwy glinianej, którą wyciskało się z prasy.

Nb. Dalszy rozwój kaflarstwa szedł w kierunku powiększania rozmiarów kafli, tak że w czasach baroku, rokoko i empiru niejednokrotnie cały piec składał się z kilku wielkich części. Do takich części pieca tułów, wykonany przy pomocy prasy, już się nie nadawał. Używano listew, wyciętych z wielkich plastrów gliny.

III.

PROCES PRACY.

A. Formowanie.

A[1]. Nieskładane kafle.

1. *Kafle garnkowe wypukłe* robiło się w dwojaki sposób — albo tak, jak się toczy garnek, albo jak butelkę.

a. Pierwszy sposób nie wymaga wiele zręczności od garncarza, a zato więcej pracy, ponieważ po zrobieniu garnka (por. III A[12]) trzeba czekać aż do zesztywnienia gliny i wtedy po raz drugi umieścić na toczku, ale dnem do góry, i zewnętrzną stronę tego dna zaokrąglić i wygładzić, używając do tego wpierw noża albo innych ostrych narzędzi, a potem gładkiej deseczki (cieniec), czasem też wilgotnej lub mokrej skóry. Przy takiem wykonaniu sam środek wewnętrznej strony dna jest płaski lub lekko zaokrąglony, w żadnym zaś razie nie jest lejkowaty.

α) Istnieją niektóre rodzaje gliny, przeważnie tłuste, które w stanie sztywnym, to znaczy półsuchym nie pozwalają na gładzenie zapomocą wody, ponieważ tworzy ona mniejsze lub większe

rysy. Wtedy używanie mokrej skóry lub gąbki jest wykluczone i trzeba gładzić na sucho nożem albo drzewem. Taki rodzaj gładzenia rozpoznać można przez to, że w żadnym razie ziarnka piasku nie bedą wystawać z powierzchni. Przeciwnie ziarnka takie, wyrwane przez instrument gładzący, pozostawiają dziurki i podłużne drapnięcia. Powierzchnia zaś wygładzona mokrą skórą albo gąbką nie posiada takich dziurek i drapnięć, ale wyraźnie wystające ziarnka piasku, które pozostały na miejscu, podczas gdy dookoła nich wymyte zostały delikatniejsze cząsteczki gliny.

b. Drugi sposób (analogiczny do tego, w jaki toczy się butelkę) pozwala na wykończenie kafla jednym ciągiem, wymaga jednak więcej zręczności, zwłaszcza przy zwężaniu i zamykaniu cylindra. Wtedy wewnętrzna strona dna ma pośrodku wgłębienie w formie lejka, które powstało przy zamykaniu kafla.

2. *Kafle garnkowe wklęsłe* mają zawsze zewnętrzną stronę dna zupełnie płaską, tak jak ją obcięto na toczku, gdyż nie było potrzeby zaokrąglania tej strony, która potem nie była widoczna. Z tej samej przyczyny były one zawsze toczone jak garnek, a nie jak butelka.

3. *Kafle miskowe* używane były zazwyczaj na nadbudówki kopulaste do pieców. Po zrobieniu na kole miski zgniatano krawędź, nadając jej kształt prostokąta. Drobne różnice w kształcie krawędzi oraz śladach toczenia wewnątrz kafla, wyzyskiwanych nieraz dla prymitywnej ornamentacji, zależne są od sposobu toczenia i stanowić mogą charakterystyczne cechy lokalne i czasowe.

A². Składane kafle.

Różne sposoby wykonania tych kafli, poza temi, które omówione zostały pod A¹ i które przy kaflach składanych dotyczą tylko tułowia, w mniejszym stopniu zależne są od typu kafli, a w pierwszym rzędzie od charakteru gliny, wielkości kafla i rodzaju ornamentacji. — Składane kafle składają się z dwuch części — lica (płyta, przezrocze, obramienie i t. d.) i tułowia.

1. *Tułów* — patrz II B i III A¹.

2. *Lico.* Frontową część kafli albo wykonywano ręcznie, modelując również i ornamentacje ręką, lub w całości formowano przy pomocy negatywu, albo wykonywano częściowo tylko ręką, posługując się równocześnie do wyciskania ornamentacji negatywami.

a. Negatywy mogły być rzeźbione w drzewie (gruszka, lipa, bukszpan). W takim razie stare negatywy pozostawiały ślady słojów. Ślady takie można było usuwać przez retuszowanie, i obecność ich świadczy o niestarannej robocie.

b. Grawerowane negatywy (materjał miękki kamień, albo glina, grawerowana w stanie półsuchym, a potem wypalana) poznać

można po charakterystycznym stylu robót grawerskich i śladach użytych instrumentów.

c. Negatyw mógł także być zdjęty z jakiegoś pozytywu (materjał negatywu — glina, a w nowszych czasach gips). Takie negatywy trudno rozpoznać z samych tylko kafli, chyba że pozytyw jest znany. Gliniany negatyw z powodu kurczenia się jest zawsze o ca 15% mniejszy od pozytywu, tak że kafel, który wychodzi z takiego negatywu, jest o ca 30% mniejszy od pierwowzoru. Przy użyciu gipsu do odlania negatywu jedno skurczenie odpada i dlatego różnica między kaflem i jego pierwowzorem wynosi tylko ca 15%.

3. *Montowanie* (łączenie lica z tułowiem). Najbardziej zasadniczym problemem przy wyrobie kafli składanych jest takie połączenie tułowia z licem, ażeby przy suszeniu i wypalaniu części te nie uległy rozpadnięciu. Dlatego też sposoby łączenia są szczególnie znaczące.

a) Przy wyrobach z gliny tłustej nie wystarczy zwilżyć wodą miejsca połączenia. Należy je naskrobać aby były szorstkie i łączyć przy pomocy bardzo miękkiej gliny lub papki gliniastej (szlam).

b. Tłusta glina, w stanie jeszcze plastycznym, łączy się na sucho bez wody i ilastego mułu.

c. Chudą glinę można również łączyć mułem ilastym. Prostszy jednak i prędszy sposób polega na lekkiem nadrapywaniu, a potem namoczeniu wodą odpowiednich płaszczyzn; po złożeniu powstałe szczeliny zasmarowuje się miękką, zmoczoną w wodzie gliną. Sposób ten stosuje się zwykle przy chudej glinie i jest dla niej charakterystyczny.

d. Im bardziej glina zesztywnieje, tem mocniej i staranniej trzeba łączyć poszczególne części ze sobą. W takich wypadkach może zajść potrzeba łączenia nawet chudej gliny nie wodą, lecz mułem ilastym.

Ślady tych manipulacyj dają się łatwo rozpoznać i zrozumieć. Najcharakterystyczniejsze ślady pozostawia dla c. miękka glina, którą zasmarowywano szczeliny; dla a. typowe są ślady narzędzia modelującego, łączenie zaś sposobem b. nie pozostawia śladów narzędzia. Dla zbadania płaszczyzny złączenia od wewnątrz rozbić należy kafel wzdłuż spojenia krótkiemi uderzeniami.

4. *Wykończanie.* Jeżeli zależało na starannem wykonaniu, to po całkowitem zesztywnieniu kafla prostowano i wygładzano tułów

i lico, oraz fazowano kanty. Dla wyprostowania bito odpowiednie miejsce listwą, wygładzano przeważnie nożem albo skrobaczką i kawałkiem skóry, a fazowano nożem. Zabiegi te pozostawiały odpowiednie ślady.

B. Glazurowanie.

1. *Pudrowanie minją albo glejtą.* Zanurzano lico kafli w wodzie i pudrowano puszkiem. Ten sposób glazurowania rozpoznać można po nierównościach szkliwa, które miejscami jest grube, a miejscami wygląda tak, jakby wsiąkało do skorupy, dając zaledwie trochę blasku. Taki sposób pozwala na glazurowanie bez poprzedniego wypalenia (bardzo niezdrowy dla garncarza — zatrucie ołowiem nieuniknione).

2. *Płynną mieszanką* glazurowano przeważnie kafle, które były już raz jeden wypalone bez szkliwa, ponieważ płynne szkliwo może wywoływać na niewypalonej skorupie pękanie, a nieraz także odpadać po wysuszeniu.

a. Polewanie. Trzymano kafel lewą ręką tak, by lico znajdowało się w pozycji pionowej, i z małego garnka polewano mieszanką kafel wzdłuż górnej krawędzi, zaczynając od lewego rogu. Wzdłuż bocznych krawędzi (które przy glazurowaniu miały kierunek pionowy) powstają charakterystyczne ślady szkliwa, które łukowato spływa poza krawędzie na boki. O ile przy polewaniu źle trafiono na górną krawędź, może ona być zupełnie pozbawiona szkliwa, lub też jej boki mogą posiadać nieregularne plamy. Dolna krawędź, po której polewa spływa, bywa zupełnie czysta. Jeżeli kafel jest duży, albo posiada mocno reljefowane ornamenty, polewanie powtórzyć trzeba parę razy. Wówczas szkliwo nie jest już zupełnie równe, jak przy jednorazowem polaniu, i zachowuje ślady powtórnego spływania mieszanki glazurowej.

b. Zanurzanie (sposób stosowany najczęściej przy kaflach kratowych). Brak śladów, wymienionych pod a. Wszystkie krawędzie bywają równomiernie poplamione lub czyste.

c. Glazurowanie przez obtoknięcie stosowane bywało przy kaflach miskowych, garnkowych i wnękowych.

d. Kombinowany sposób, polegający na wypłukaniu, a potem zanurzeniu brzegów, bywał używany przy kaflach wnękowych z ramką.

e. Nakładanie szkliwa pędzlem stosowane było przy użyciu różnobarwnych glazur na jednym kaflu.

C. Wypalanie.

C[1]. Temperaturę określić można:

a. Przez dokładne zbadanie składników mineralnych pod mikroskopem (zmiany i przekształcenia tych minerałów przez ogień).

b. Według szkliwa, którego skład chemiczny dla każdej wysokości temperatury jest odmienny.

C[2]. Przeprowadzenie wypalania. Jeżeli pod koniec procesu wypalania zmieniono ogień z utleniającego na redukujący, lub też odwrotnie z redukującego na utleniający — co często miewało miejsce dla różnych względów —, to głębsze warstwy skorupy wykazują jeszcze wpływ działania pierwszego ognia, a końcowy ogień zdążył tylko powierzchownie zmienić skorupę. Redukujący ogień wywołać może w skorupie osad C, który farbuje ją szaro aż do koloru czarnego, a w każdym jednak razie zmienia wszystkie związki Fe na dwuwartościowe, które dadzą skorupie szaro-zielonkawe zabarwienie. Utleniający ogień wyklucza wszelkie osady węgla, a zamienia związki Fe na trzywartościowe o żółtawo-czerwonawem zabarwieniu.

C[3]. Ilość wypalań. Dwukrotne wypalenie — przed i po nałożeniu glazury — podnosi wprawdzie koszty, pozwala jednak na daleko solidniejsze wykonanie.

1. Gruby szlif poprzeczny pod słabym mikroskopem wykazuje przy jednorazowem wypaleniu daleko idące przeobrażenia powierzchni skorupy, podobne do działania erozji. Glazura rozpuszcza niektóre części skorupy i granica między glazurą a skorupą staje się bardzo nierówna. Przy dwukrotnem wypaleniu zjawisko to występuje znacznie słabiej, albo znika prawie zupełnie, zależnie od temperatury pierwszego ognia i różnicy temperatury między pierwszym a drugim.

2. Przy jednorazowem wypaleniu różnice współczynnika załamania światła w grubości warstwy glazury, o których była mowa pod I B Nb, są daleko większe niż przy dwukrotnem. Różnica ta powstaje przez działanie glazury na skorupę (patrz III C[3] 1), dzięki czemu glazura w pobliżu skorupy wzbogaca się o SiO_2 i Al_2O_3.

D. Sposoby umieszczania w piecu.

1. Przy wypalaniu bez glazury umieszczenia kafli, zarówno jak i innych wyrobów ceramicznych, jest mało skomplikowane i nie pozostawia śladów na ich obróbce.

2. Przy wypalaniu glazury umieszczenie kafla w piecu wymaga specjalnej uwagi ze względu na to, że płaszczyzna pokryta glazurą niczego nie może dotykać i że trzeba ułożyć kafle warstwami w ten sposób, aby ogień miał wszędzie wolny dostęp; warstwy te muszą być zbudowane statycznie, aby nie zawaliły się podczas wypalania.

a. Kafle miskowe, garnkowe i kratowe wypala się przeważnie licem do góry, co powoduje osadzenie się na samym dnie kafla większej ilości glazury dzięki spływom.

b. Kafle płaskie wypala się przeważnie licem w pozycji pionowej. Wtedy jednostkę budowlaną warstwy (szychty) stanowi zazwyczaj para kafli, przystawionych ściśle tułowiem do siebie i złączonych miekką gliną, która łączy je tylko podczas procesu wypalania, a po wypaleniu łatwo daje się usunąć, pozostawiając jednak często drobne ślady. Ażeby kafel stał pewnie, umieszcza się dolną jego krawędź na małych kawałkach plastycznej, albo już wypalonej gliny. Często glazura przykleja te cząsteczki gliny do kafla, pozostawiając w ten sposób wyraźne ślady tego zabiegu. Istnieje zwyczaj umieszczania kafli odwrotnie do kierunku ich glazurowania w celu przeciwdziałania spływaniu glazury, tworzącemu się zarówno przy samem glazurowaniu, jak i potem w trakcie wypalania.

PRZYPISY:

1. Literatura do rozdziału II: *Walcher v. Molthein:* Kachel- und Töpferkunst. 1922, zesz. 5; tenże: Deutsche Keramik der Sammlung Figdor. Wien 1910; *K. Strauss:* Schlesische Keramik. Strassburg 1928; *S. Ambrosiani:* Typologie d. älteren Kacheln. Stockholm 1910.
2. *Walcher v. Molthein:* Deutsche Keramik der Sammlung Figdor. Wien 1910.
3. *F. Jaennicke:* Geschichte d. Keramik. Leipzig 1900 podaje bardzo wczesne daty. Ponieważ jednak jego wiadomości są nieraz mało krytyczne, wolimy z pracy tej tutaj nie korzystać.
4. *Ch. H. Read:* Guide to english Pottery and Porc. in British Museum.
5. Catalogue du Musée ceramique de Sèvres.
6. Sammlung Walcher v. Molthein. Deutsche Keramik des XV-XIX Jh. Wien 1917, ryc. 324 — 28.

SZTUKA POLSKA

Wydawnictwo „Wiedza o Polsce". Warszawa [1932]. Publikacja zbiorowa.

Dość nieoczekiwanie nawet dla wąskiego kręgu specjalistów ukazała się w roku ubiegłym nowa synteza sztuki w Polsce w postaci pracy zbiorowej. Popularno-naukowy jej charakter oraz związek z większą encyklopedyczną całością („Wiedza o Polsce") zbliża ją poniekąd do wydanego uprzednio opracowania pióra dr. Kopery i dr. Tretera w ramach również szerszej publikacji — „Polska jej dzieje i kultura" (Trzaska, Ewert i Michalski). Podobny typ prac jest trudny do omówienia, gdyż na zadania i metody popularyzacji można mieć często subjektywny pogląd, istnieje zaś ponadto zawsze obawa przespecjalizowania recenzji. Powaga podejmowanych tematów powoduje wszakże w konsekwencji przymus rzeczowej ich oceny. Zamieszczając powyższą zbiorową recenzję, czynimy to w przeświadczeniu, iż tylko ta forma może być odpowiednikiem dla założeń omawianej pracy. W jej obrębie monografja dr. Zahorskiej jest do pewnego stopnia wyjątkiem, jako jedyna w tym zbiorze prac synteza pewnej całości, ujęta przez jednego autora. Nie mniej jednak i tu wypadało zastosować system recenzji zbiorowej, chociażby z uwagi na jednolitość podejścia i przedewszystkiem wagi tematu.

Oddając głos poszczególnym recenzentom, trzeba na tem miejscu podkreślić rażącą niejednolitość redakcyjną wydawnictwa, przedstawiającego się jako zbiór indywidualnych, nieskoordynowanych metodycznie rozpraw, oraz fatalną korektę publikacji, nie odznaczającej się zresztą estetycznym i współczesnym układem graficznym.

I.

DR. MICHAŁ WALICKI: ŚREDNIOWIECZNA ARCHITEKTURA W POLSCE. ROMANIZM I GOTYK.

Przy ocenie pracy trzeba liczyć się z jej przeznaczeniem. Praca dra Walickiego, pomieszczona w wydawnictwie „Wiedza o Polsce", jest przeznaczona dla szerokich warstw czytelniczych. Na dwudziestu stronach formatu 4-ki przedstawił autor ilustrowane 20 rycinami dzieje średniowiecznej architektury na obszarze współczesnej Polski. Zwięzłość pracy dra Walickiego rozstrzyga o jej zaletach i usterkach; zaletą jest przejrzystość układu, osiągnięta przez umiejętne zestawienie faktów i trafne ich wartościowanie, przeszkodą w realizacji planu przymus hurtownego niejako gromadzenia zjawisk, wynikający zapewne z warunków ustalonych przez redakcję wydawnictwa.

O treści pracy informują tytuły krótkich, naogół jednostronicowych ustępów. Uwagi wstępne poświęcił autor omówieniu podstaw duchowych i socjologicznych procesu włączania młodego narodu w orbitę kultury zachodniej. Zagadnienia szczegółowe podporządkował tytułom: I. architektura romańska, 1. budownictwo Małopolski, 2. romanizm na Mazowszu i ziemiach centralnych, 3. architektura romańska Wielkopolski i Kujaw, 4. budownictwo na ziemiach ruskich XI i XII w., — II. przyswojenie stylu gotyckiego, 1. nowe czynniki kulturalne, 2. protogotycka sztuka Cystersów, 3. budownictwo zakonów żebrzących, 4. dalsze przenikanie stylu gotyckiego na prowincję, — III. architektura gotycka za ostatnich Piastów, 1. budownictwo Małopolski, 2. gotyk w Wielkopolsce i na Kujawach, 3. architektura Pomorza i jej znaczenie, 4. budownictwo militarne i świeckie w Polsce XIV w., 5. architektura wschodnio-chrześcijańska przy końcu epoki piastowskiej, — IV. dzieje architektury w państwie Jagiellonów, 1. pogląd ogólny, 2. rozwój budownictwa kościelnego w Małopolsce, 3. budownictwo późnogotyckie w Wielkopolsce, 4. budownictwo późnogotyckie na Mazowszu, 5. budownictwo późnośredniowieczne na kresach wschodnich, 6. — (w tekście zamiast Nr. 6. poraz drugi Nr. 5) świeckie budownictwo gotyku w Polsce XV i XVI w., 7. życie gotyku w dobie renesansu — tradycjonalizm form architektonicznych.

Jak wspomniałem na początku, przedstawiony w pracy obszar zabytkowy pokrywa się z Polską współczesną; nie mógł więc autor uwzględnić Śląska z Wrocławiem, który łączność polityczną z państwem polskiem utracił ostatecznie dopiero w roku 1335. W związku z faktem relacyj kulturowych między Polską a prowincją śląską musiał wprawdzie autor dotknąć niejednokrotnie zagadnień śląskich, lecz nad właściwem ich ujęciem zaciążyło wyeliminowanie Śląska, jako równouprawnionej z innemi dzielnicy. A przecież szerokie uwzględnianie tej ziemi przynajmniej aż do r. 1335 w obrębie ogólnopolskich dziejów byłoby zupełnie uzasadnione, tembardziej że jej pomijanie utrudnia jasne przedstawienie faktów zachodzących gdzieindziej; n. p. zobrazowanie działalności Piotra Własta (Strzelno, Konin) bez omówienia zabytków wrocławskich i na górze Sobótce nie jest możliwe, taksamo wyjaśnienie źródeł budownictwa krakowskich zakonów żebrzących, co zresztą znalazło wyraz w omawianej pracy.

Ze sposobem wykładu autora możnaby się w zupełności godzić, gdyby nie pewne uogólnienia nie zawsze jasne z powodu swej szkicowości, a dla niespecjalistów zapewne niedostępne, jak np. na str. 492 ustęp o obcych zabytkach, poświęconych św. Stanisławowi

wraz z ich interpretacją, jako plastycznego uzewnętrznienia wewnętrznej dynamiki procesów kulturalnych, „samo istnienie których posiada wymowę o szerszem ogólno-europejskiem już znaczeniu dla dziejów kultury duchowej", — albo (na tej samej stronie) zalecenie wyrzeczenia się mechanistycznego pojmowania pochodu form sztuki średniowiecznej, a zaraz potem opis kolektywnej działalności romańskich „Bauhütte", których system pracy nie był chyba wolny od mechanizacji, zaś stapianie się różnorodnych form „w zobjektywizowaną już formułę w chwili gdy tematem ich pracy stawał się skromny polski kościół" było niewątpliwie wynikiem zmechanizowania bardziej indywidualnych uprzednio procesów twórczych. Niemniej autor w zasadzie ma rację, gdyż istotnie poglądy mechanistyczne w żadnej z dyscyplin humanistycznych nie są pożądane, tylko że próba przedstawienia tych zasadniczych i skomplikowanych zagadnień w zdaniach niemal szkicowych nie mogła dać pozytywnego rezultatu, stwarzając niekiedy z krzywdą autora pozór werbalizmu. To samo odnosi się do wprowadzonych przez autora pojęć takich jak „wizjonerstwo romańskiej sztuki figuralnej", celem przeciwstawienia jej „idealistycznemu naturalizmowi gotyku" (str. 498), zwłaszcza że tezy o wizjonerstwie nie rozwija dalsza część zdania, mówiąca tylko o piętrzeniu przez architekta starszej generacji jednakowych kompartymentów, powtarzanych niemal bez zmian, co przywodzi na myśl nie tyle wizjonerstwo, ile znowu mechanizację.

Mimo nagromadzenia dużej ilości faktów, można zauważyć w wykładzie pewne luki, zwłaszcza w części poświęconej sztuce romańskiej. Brak np. wzmianki o dawnej rotundzie na Skałce i kościele św. Wojciecha w Krakowie, zbyt pobieżnie potraktowano ustęp o romańskich resztkach zamku wawelskiego. Przesunięcie daty pierwszej bazyliki romańskiej na Wawelu (późniejszego kościoła św. Gereona) na czasy Hermanowskie wbrew opinji pierwszego monografisty kościoła Szyszki-Bohusza wymagało kilku słów wyjaśnienia.

Jeśli chodzi o nieliczne zresztą usterki rzeczowe, to należy przedewszystkiem wymienić ustęp o rzeźbiarskiej dekoracji kościoła Marjackiego w Krakowie (str. 501), a mianowicie umiejscowienie tych rzeźb wewnątrz kościoła, podczas gdy stanowią one zewnętrzne klucze ostrołukowych framug okiennych i wsporniki gzymsu. W związku z romańskiemi zabytkami Strzelna (str. 495) należało wspomnieć o działalności rodu Łabędziów, nie Duninów (przydomek Dunin jest synonimem rzekomo duńskiego pochodzenia rodu Łabędziów, do którego należał Piotr Włast). Niezawsze też zadowala praca z punktu widzenia stylistycznego: n. p. zamiast „kościółek w Hrast" (str. 493) powinno być „w Hraście", podobnie: „w Řipie" i „Goldbergu", zamiast „w Řip" i „Goldberg" (str. 496); inne

usterki należy położyć na karb niedbałej korekty, dopuszczającej nawet przekształcenia nazw miejscowych, n. p. na str. 496 w Lubaniu, zamiast w Lubiniu. Przypuścić zatem należy, że redakcja wydawnictwa przeprowadzała korektę na własną rękę.

Powyższe uwagi nie powinny zdeprecjonować pracy dra Walickiego, bo spowodowane tendencją krytyczną uwypuklają cienie, pomijając światła. A przecież usterki muszą zejść na plan dalszy wobec pozytywnych zalet pracy o architekturze polskiej, pierwszej tego rodzaju w naszej literaturze naukowej. Jej wartość uzasadniona trafnem przedstawieniem bogatego materjału w oparciu o skrzętnie wyzyskaną literaturę i samodzielne badania autora (Strzelno), oraz przejrzystem rzutowaniem rozwojowych linij budownictwa, podnoszą ustępy o ruskich zabytkach kresowych. Ustępy te oparte przeważnie na własnych badaniach autora, publikowanych już częściowo w rozprawach monograficznych, stanowią nowość w polskiej literaturze przedmiotu i jako takie otwierają jej nowy, a bardzo interesujący rozdział.

Tadeusz Dobrowolski.

II.

PROF. DR. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: NOWOŻYTNA ARCHITEKTURA W POLSCE – OD RENESANSU DO KLASYCYZMU.

Wydawnictwa poświęcone w całości historji sztuki w Polsce, zwłaszcza syntezom jej gałęzi i epok, były nawet w okresie konjunktury księgarskiej rzadkością. Dziś mieszczą się takie opracowania z reguły kątem w wydawnictwach zbiorowych. Zamiast na to utyskiwać bądźmy raczej wdzięczni wydawcom encyklopedycznych „zwierciadeł", że chcą i umieją zrobić w nich odpowiednie miejsce dla historji sztuki, zwłaszcza gdy są szczęśliwi w wyborze współpracowników.

Praca prof. Tatarkiewicza w „Wiedzy o Polsce", ścieśniona do 40-u stron i 65-ciu rycin (w czem tylko 5 planów, 3 elewacje, ani jednego przekroju), przeznaczona dla szerszej bądź co bądź publiczności, wychodzi z tych nader trudnych warunków zwycięsko. Dla fachowego czytelnika naukowa wartość pracy bodaj zyskuje na tem, że ujęcie przez autora zasadniczych zagadnień można uchwycić w kilku rzutach oka. Budowa jest prosta: z czterech rozdziałów trzy poświęcone są dziejowemu przedstawieniu materjału, ogólnemu rozwojowi i charakterystyce stylów, ich geografji, oraz osobom artystów. Rozdział ostatni dzieli ten sam materjał według typów budowlanych (kościół, zamek, dwór, kamienica miejska), któ-

rych rozwój potraktowany tu jest bezosobowo, raczej w związku z warstwami i organizacjami społecznemi, od jakich budowle te zależały swem przeznaczeniem.

Już w rozdziale I autor odstępuje od przyjętego przez siebie porządku i poświęca dwa ustępy omówieniu typów architektury świeckiej i kościelnej w obrębie dziejów renesansu. Ten kierunek swych dawnych zainteresowań uzasadnia autor twierdzeniem, że okazalsze artystyczne budowle w Polsce bywały dziełem cudzoziemców, zatem należy „badać typy budownictwa, aby znaleźć to, co w dawnej architekturze polskiej było naprawdę znamienne, własne i stałe" (str. 33). Otóż wydaje mi się, że przeprowadzenie tej zasady w przykładach nie przekonywa bez reszty o jej słuszności. Okazuje się bowiem, że nietylko wielki przełom w połowie XVII w., ale i każdy nowy kierunek stylowy, a zwłaszcza przeobrażenia w strukturze społecznej, wprowadzały daleko idące zmiany do poszczególnych rodzajów budowlanych: prowadziły poprostu do wytwarzania się nowych typów, co wydaje się równoznaczne z nabywaniem rutyny przez rzemieślników naśladujących dzieła twórcze. Nawet najbardziej stały, zdawałoby się, rodzaj — dwór szlachecki, nie jest tu całkowitym wyjątkiem. Niemniej spojrzenie na tak rozległy temat w obrębie jednej pracy z dwu różnych punktów, historycznego i systematycznego, przyczyniło się znakomicie do rozjaśnienia obrazu, wtłoczonego z konieczności w zbyt ciasne ramy.

Jedną z najcenniejszych cech pracy prof. Tatarkiewicza jest trafny i ściśle przeprowadzony podział na okresy, a każdego z nich na fazy. Renesans ma ich, zdaniem autora dwie: włoski za Jagiellonów i spolszczony za Wazów; sądzę, że w obszerniejszem opracowaniu wprowadziłby autor trzecią, pośrednią, obejmującą lata mniej więcej 1560 — 1590, w których to spolszczenie przygotowuje się w pracach włoskich i polskich artystów, pracujących już nietyle dla dworu, ile dla pomniejszych osób i miast. Zamiast tego wprowadził autor właśnie tutaj osobne omówienie attyki i typu architektury świeckiej, oraz kościelnej. W okresie barokowym widzi trzy fazy: początki za Wazów, rozkwit za Jana III i rokoko za Augusta III. Wskazuje dobitnie na różnice między środowiskiem krakowskiem, przyjmującem już barok pod koniec XVI w., a innemi, jak zamojsko-lubelskie, archaizującemi jeszcze do połowy XVII w. W tym czasie stwierdza autor przełom, spowodowany w części najazdem szwedzkim, w części zaś zmianami w ideologji, w ustroju społecznym i geografji gospodarczej Polski, stwarzającemi podstawy do ostatecznego rozkwitu baroku w drugiej połowie XVII w. Dostrzeżenie i podkreślenie znaczenia tego przełomu okaże się niewątpliwie twórczą podstawą w dalszych badaniach nad barokiem w Polsce. — Klasy-

cyzm wreszcie dzieli prof. Tatarkiewicz na fazy: 1-ą za Stanisława Augusta z odmianami francuską, włoską i antyczną (głównie wileńską), 2-ą porozbiorową do r. 1815 i 3-ą za Królestwa Kongresowego. Dodatkowo wprowadza autor ustęp o stylach historycznych w XIX w., w którym nie starczyło miejsca na podkreślenie znaczenia romantyzmu jako jednej z przyczyn „jawnego rezygnowania z twórczości" w architekturze. Ten sam brak miejsca stał się i w poprzednich rozdziałach powodem, że osoby i fakty są często tylko wyliczone w zbyt długich ciągach, bez możności oświetlenia indywidualnego; że trafne i interesujące charakterystyki wypadają zbyt skąpo (str. 12); że brak w tekście odsyłaczy do rycin, że wreszcie niema spisu rzeczy. Wynagradza nas zato obszerna, rozumowana bibljografja.

Pełne wyzyskanie wyników prac monograficznych, wśród których własne rozprawy autora o grupie kościołów późnorenesansowych (1926) i o klasycyzmie (1916 — 1925) zajmują miejsca nader poczestne, jasne spojrzenie na całość i trafny jej podział, czynią z omawianej pracy wyborny wstęp do obszernego, naukowego (t. j. bez ubocznych zadań publicystycznych) opracowania syntetycznego dziejów nowożytnych w Polsce i wskazują, że prof. Tatarkiewicz będzie chyba najbardziej powołanym do podjęcia tego trudu.

Stefan S. Komornicki.

III.

KS. PROF. DR. SZCZĘSNY DETTLOFF: RZEŹBA POLSKA DO POCZĄTKU XVIII WIEKU.

Nad całością pracy, będącej pierwszą próbą syntetycznego ujęcia historji rzeźby w Polsce, zaciążyły i zaciążyć musiały dwie okoliczności. Pierwszą z nich jest szczupłość miejsca, przeznaczonego na rzeźbę, drugą — brak nietylko opracowań ogólnych, ale i monograficznych dla szeregu okresów, większości artystów i dzieł sztuki. Niedostateczna ilość miejsca sprawiła, że materjał dowodowy mógł być wprowadzony w bardzo ograniczonej formie, a same dzieła, podlegające omówieniu, musiały ulec ścisłej selekcji, brak zaś opracowań, a nawet inwentarza zabytków zmusił autora do wysunięcia zastrzeżenia, że poprzestaje na ujęciu w całokształt samych tylko zagadnień, związanych z dziejami naszej rzeźby. Stanowisko to w zasadzie słuszne i usprawiedliwione nie uwalnia jednak recenzenta od obowiązku wykazania tych opuszczeń w materjale zabytkowym, które jego zdaniem bądź przyczyniłyby się do wyraźniejszego sprecyzowania wysuniętych zagadnień, bądź też same nowe problemy nasunęły.

Praca podzielona została na 4 rozdziały wg. głównych epok stylowych — okres romański, gotycki, renesansowy i barokowy. Najszerzej i najwnikliwiej potraktowana została rzeźba gotycka stanowiąca, jak wiadomo, przedmiot specjalnych zainteresowań autora. Nic też dziwnego, że rozdział ten ujęciem swym, gruntowną znajomością zabytków (zwłaszcza z terenu województw poznańskiego i pomorskiego, co jest w naszej literaturze naukowej nowością, godną podkreślenia) oraz oryginalnością i samodzielnością sądów odbiega od innych, które poprzestają na klasyfikacji materjału, oznaczeniu głównych prądów i wpływów oraz krótkiem omówieniu zabytków. Niebrak przy omawianiu rzeźby gotyckiej pewnych akcentów o charakterze polemicznym (np. sprawa autorstwa i środowiska artystycznego, z jakiem się wiąże tryptyk św. Trójcy z kaplicy Świętokrzyskiej katedry krakowskiej, pisowni nazwiska — Stosz czy Stwosz i t. d.), których należałoby może unikać ze względów dydaktycznych, tem bardziej, że brak miejsca nie pozwalał autorowi na uzasadnienie swego stanowiska i przytoczenie przekonywujących argumentów, obalających obowiązujące dotąd opinje.

Ze wszystkich rozdziałów najpobieżniej potraktowany został ustęp, poświęcony rzeźbie romańskiej. Prawda, że mała ilość zachowanych dzieł plastyki tego okresu oraz jej charakter prowincjonalny nie daje wiele możliwości do odtworzenia ewolucji i rozwoju tej gałęzi sztuki w Polsce. Dałoby się jednak, rezygnując z tych szerszych zamierzeń, powiązać niektóre zachowane zabytki rzeźby romańskiej (np. portal kościoła w Tumie pod Łęczycą) z pewnemi ogniskami sztuki romańskiej na zachodzie i dać w ten sposób obraz jeśli nie rozwoju, to w każdym razie krzyżowania się wpływów, przenikających do Polski wraz z zakonnikami z różnych krajów zachodu. Wydaje się również niesłusznem pominięcie lub niedostatecznie szerokie omówienie ważniejszych zabytków rzeźby dekoracyjnej i to zarówno romańskiej, jak i gotyckiej. Takie np. dekoracje żeber sklepienia naw bocznych katedry gnieznieńskiej, jedyne w swoim rodzaju, zasługiwałyby na parę słów uwagi.

Naszkicowany przez autora zarys rozwoju plastyki renesansowej i barokowej w Polsce nie nasuwa żadnych większych zastrzeżeń i wydaje się być słuszny. Poruszone na tem miejscu zagadnienia krzyżowania się wpływów obcych, oddziaływania środowiska i twórczości rodzimej, przedstawione w sposób prosty i jasny, poparte dobrze dobranemi przykładami, stwarzają w pierwszym rzędzie, że praca spełni dobrze swą rolę dydaktyczną, której ma służyć. To też uwagi, jakie się nasuwają w odniesieniu do tych rozdziałów, stanowią nietyle zarzuty pod adresem omawianej pracy, ile dezyderaty, które winny być uwzględnione w dalszych badaniach naukowych.

Na plan pierwszy wysuwa się tutaj potrzeba bliższego zdefinjowania pojęć renesansu włoskiego i niderlandzkiego w tej postaci, w jakiej występuje on w rzeźbie polskiej oraz przeprowadzenia wyraźniejszego rozgraniczenia dzieł, które powstały w kręgu oddziaływań tych wpływów. Dalej staje się koniecznem zwrócenie większej uwagi na rozprzestrzenianie się renesansu północnego w Polsce. Sprawa ta nie zostaje wyczerpana przez ogólnikowe wskazanie na rolę pośredniczącą Gdańska i Królewca, a częściowo i Niemiec z Wrocławiem na czele. Pozostaje niewyjaśniona kwestja narodowości samych artystów, tworzących w duchu renesansu niderlandzkiego, oraz tych przemian w wewnętrznej strukturze społeczeństwa, które sprzyjały przyjęciu się form północnych mimo zakorzenionej już sztuki włoskiej i dużej ilości artystów włoskich, między którymi niebrak bardziej zdecydowanych indywidualności artystycznych. Wydaje się, że zjawisko to nie da się uzasadnić biernością społeczeństwa wobec coraz częściej stwierdzanego wpływu wymagań fundatora na powstawanie dzieła sztuki. Dalsze badania wyjaśnią, czy istnieje jaki związek pomiędzy temi przemianami, a postępem reformacji w Polsce, pociągającym za sobą, jak wiadomo, wzmożenie stosunków kulturalnych z głównemi centrami ruchu nowatorskiego, jakiemi były miasta niderlandzkie. Na krótką chociażby charakterystykę zasługują wpływy sztuki niemieckiej, kształtującej się zwłaszcza od 2-ej poł. XVI w. w sferze oddziaływań renesansu niderlandzkiego. Niesłusznie pominięty nagrobek Ostrogskich w Tarnowie — świetny przykład oddziaływania antwerpskiego warsztatu Cornelisa Florisa na twórczość wrocławianina, Jana Pfistera, — zasługiwał na uwagę także jako jedna z największych kompozycyj nagrobnych w Polsce, zarówno pod względem wymiarów, jak i wielkiej ilości rzeźb figuralnych i ornamentacyjnych, które składają się na monument o iście barokowym już rozmachu.

Pomijając parę mniej istotnych opuszczeń w materjale zabytkowym, zwrócić należy przedewszystkiem uwagę na nagrobki Tarnowskich w Tarnowie, z których jeden nosi podpis Padovana, dwa zaś inne są mu przypisywane, i które stanowią w ten sposób niewyzyskany materjał do charakterystyki twórczości tego artysty. Dalej zasługiwał na omówienie tk. zw. lament opatowski z nagrobka Szydłowieckich w Opatowie — dzieło jedyne w swoim rodzaju, — tem bardziej, że uplastycznia ono w sposób najlepszy związki, jakie zachodziły pomiędzy poezją trenoidalną i epitafjalną, a rzeźbą nagrobną (cf. J. Bołoz - Antoniewicz: „Lament" opatowski i jego twórca. Prace Kom. Hist. Sztuki, t. II. Kraków 1922).

Również niesłusznie, zdaniem recenzenta, ograniczył się autor prawie wyłącznie do omówienia plastyki nagrobnej, omijając

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

w pierwszym rzędzie interesujący problem rzeźby dekoracyjnej, tem ciekawszy, że umożliwiłby stwierdzenie stopnia wpływu, jaki niezawodnie wywierała kaplica Zygmuntowska w zakresie dekoracji zwłaszcza innych kaplic. Zasługiwałyby na omówienie takie zabytki, jak kaplica Firlejów w Bejscach, Matki Boskiej w katedrze włocławskiej, Tarnowskich w Łowiczu i t. d. Dalej zbyt mało miejsca poświęcono ołtarzom, zarówno kamiennym, jak i drewnianym. Wymieniony i pokrótce omówiony z tej grupy dzieł ołtarz Bodzentyński należałoby dla równowagi zestawić z którymś ze znaczniejszych ołtarzy, powstałych pod wpływem flamandzkim (np. ołtarz główny z Żukowa w wojew. pomorskiem).

Wreszcie sprostować należy sprawę autorstwa kaplicy św. Kazimierza w Wilnie, przypisywanej przez autora wślad za dawniejszymi badaczami Danckersowi i na tej tylko podstawie powiązanie drewnianych, pokrytych srebrną blachą posągów, zdobiących wnętrze tej kaplicy, ze sztuką niderlandzką. Już Tomkowicz (Prace Kom. Hist. Sztuki, t. II, str. LXIII) podnosił, że budowniczym tej kaplicy był niejaki Constantino, ostatnio zaś sprawę ostatecznie rozstrzygnął Morelowski (Alma Mater Vilnensis, z. X. Wilno 1932), stwierdzając autorstwo Constantina Tencalli, architekta nadwornego króla Władysława IV.

Na zakończenie ostatnia uwaga dotyczy braku bibljografji do dziejów rzeźby w Polsce, czem różni się omawiana praca od innych rozdziałów, składających się na całość wydawnictwa „Sztuka w Polsce".

Wysunięte tutaj zastrzeżenia i uzupełnienia nie są w stanie w niczem umniejszyć wartości pracy, której układ jasny i żywa treść działają zachęcająco na czytelnika. Zbyt wiele trudności było do pokonania, aby pierwsza praca syntetyczna z zakresu plastyki sprostać mogła wszystkim stawianym wymaganiom. Większemu nagromadzeniu materjału zabytkowego i szerszemu omówieniu wszystkich problemów stała na przeszkodzie szczupłość miejsca, zaś duża rozpiętość chronologiczna tematu przy braku odpowiednich opracowań nasuwała trudności wielokrotnie nie do przezwyciężenia. Omawiana praca poza swemi wartościami dydaktycznemi stać się winna punktem wyjścia dla przyszłych obszernych prac syntetycznych.

Witold Kieszkowski.

IV.

WACŁAW HUSARSKI: RZEŹBA POLSKA OD WIEKU XVIII.

P. Wacław Husarski zdaje nam sprawę z dziejów rzeźby w Polsce od XVIII w. Praca obejmuje 13 stron tekstu, którego część zajmują ilustracje. Przed przystąpieniem do jej oceny na-

leży zaznaczyć, że trudności, jakie leżą przed badaczami rzeźby w Polsce, są istotnie znaczne. Na syntetyzowanie i ostateczną precyzję zagadnienia jest jeszcze przedwcześnie. Opublikowane materjały są bardzo fragmentaryczne, ubogie i rozproszone, a przytłaczająca większość zabytków jest jeszcze nieopracowana. Trudno więc winić autora, że praca jego nie stała się tak jak to być mogło ostateczną konfrontacją cząstkowej wiedzy o rzeźbie. Do tego prowadzić musiałyby szczegółowe, długoletnie badania specjalne. Autor jednak zlekceważył samo zagadnienie, nie postarał się o zaznaczenie tych wszystkich nieoświetlonych właśnie problematów i o wypunktowanie tych właśnie nierozwiązanych zagadnień i nieopracowanych faktów. Gdyby warunek ten był zachowany, praca choć tak krótka otwierałaby czytelnikowi szerokie perspektywy na prawdziwą, choć niezbadaną jeszcze dokładnie rzeczywistość. Autor, wyczerpawszy ubogie i łatwo dostępne materjały fragmentarycznych poszukiwań, nie pokusił się o wypełnienie chociażby tylko wymownemi znakami zapytania tak licznych luk i braków, a poprzestał jedynie na ułożeniu tego surowego i ubogiego materjału w pewnej chronologicznej kolejności.

Już przy pierwszem przejrzeniu pracy rzuca się w oczy brak równowagi poszczególnych jej części. Z dziesięciu małych rozdziałów, na jakie została podzielona, na wiek XVIII przypada tylko dwa. Dla przykładu zatrzymamy się na rozdziale pierwszym, który traktuje o historji rzeźby do wstąpienia na tron Stanisława Augusta. — Dzieje pierwszej połowy XVIII wieku autor zamyka w dwuch słowach — okres stagnacji. Dalej zaznaczywszy, że okazy rzeźby rokokowej kościelnej rozsiane są po całej Polsce, omawia względnie obszernie, czerpiąc z pracy d-ra Bochnaka, rokoko lwowskie. Poza Lwowem wymienia Przemyśl, Buczacz, Hodowice, z plastyki zaś świeckiej wspomina o rzeźbach, zdobiących pałac Brühlowski i ogród Saski. Jak na całą rzeźbę pierwszej połowy XVIII w. to stanowczo zamało. Czy istotnie nie dałoby się nic więcej wymienić z tak u nas obficie reprezentowanej późnobarokowej rzeźby kościelnej, czy jest to istotnie okres stagnacji, czy też tylko okres ten nie jest dokładnie zbadany i znany autorowi? Czy nie dałoby się także uzupełnić tych kilku danych z rzeźby rokokowej dalszemi przykładami? Zwykły inteligentny czytelnik, dla którego przeznaczona jest książka, staje zdezorjentowany, lub też zorjentowany fałszywie. Przecież co krok w licznych kościołach stołecznych i prowincjonalnych spotykał rzeźbę XVIII-wieczną.

Żałować należy, że autor pominął milczeniem całą grupę rzeźb późnobarokowych i rokokowych na Wołyniu, w kościołach Międzyrzecza Koreckiego, Dubna, Porycka i Wiśniowca. Co do grupy

zabytków Małopolski Wschodniej, o których praca wspomina, to warto przypomnieć, że architekt Bernardo Merettini, twórca katedry św. Jura, kościoła w Horodence i ratusza w Buczaczu silnie wpłynął na prowincjonalną architekturę sakralną „od Łopatyna pod Brodami na północy, po Kołomyję na południu" (Sprawozdania z czynności i posiedzeń Pol. Akad. Um. 1931 r. — dyskusja w związku z referatem dr. Zbigniewa Hornunga: Bernardo Merettini i jego główne dzieła...). Niewątpliwie niejeden zabytek rzeźby rokokowej znalazłby się w tych licznych prowincjonalnych świątyniach, jak np. figury głównego ołtarza w Nawarji. Niezrozumiałe jest również pominięcie kościoła Dominikanów w Tarnopolu, wyposażonego jak wiadomo w ciekawe rzeźby rokokowe. Warto było także wspomnieć o późnobarokowej i rokokowej rzeźbie kościołów wileńskich — św. Katarzyny, św. Teresy, św. Jana i t. d., tem bardziej, że wysoki poziom artystyczny tych prac i fakt oddziaływania wileńskich warsztów snycerskich na rzeźbę w Prusach Wschodnich, stwierdzony przez naukę niemiecką (cf. A. Ulbrich: Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen. Königsberg 1926 — 1929, t. II, str. 801), jak najbardziej potrzebę tę uzasadniał. Niedaleko sięgając Augustjanie, czy Franciszkanie warszawscy mogli byli także dostarczyć ciekawych przykładów. Wkońcu wspomnieć należy o wyjątkowo zharmonizowanem, jednolitem i pięknem wnętrzu rokokowem kościoła w Łapszach Wyżnych, albo późnobarokowych i rokokowych rzeźbach kościoła we Frydmanie, będących przykładem penetracji XVIII-wiecznej rzeźby na głęboką prowincję.

Parę również przykładowych uwag poświęcić należy rzeźbie XIX wieku w ujęciu autora. Przedstawiony jest tu pewien wybrany zespół artystów w układzie chronologiczno - stylowym; autor jak gdyby całkowicie zapomniał o potrzebie powiązania twórczości ich z życiem artystycznem kraju. Zamiast oceniać każdego z nich po kolei i omawiać ich artystyczny rodowód, należało przedewszystkiem oznaczyć główne centra zagraniczne, skąd czerpali oni swą wiedzę rzeźbiarską i omówić choć pokrótce powstanie placówek nauki rzeźby kraju — Wydziałów sztuk pięknych przy Uniwersytetach — i ich stosunek do nauki rzeźby, oraz powstałych później towarzystw artystycznych. Omawiając ostatnie dziesiątki lat, wypadało przedewszystkiem zastanowić się nad szkołami, kształcącemi młodych rzeźbiarzy i nad systemem nauczania; pogłębiłoby to znakomicie pracę i przyczyniło się do głębszego wniknięcia w twórczość przedstawicieli młodego pokolenia.

Kończąc tę krótką notatkę należy zwrócić jeszcze uwagę na przeciążenie pracy ocenami wartości omawianych dzieł. Sprawa ta w zasadzie konieczna niekiedy staje się u autora odgłosem dziś

już przebrzmiałych polemik dziennikarskich, jak np. w słusznej skądinąd, ale zbędnej ocenie pomnika Mickiewicza, czy Chopina w Warszawie.

Maciej Masłowski.

V.

DR. STEFANJA ZAHORSKA: DZIEJE MALARSTWA POLSKIEGO

a) MALARSTWO ŚREDNIOWIECZA I RENESANSU.

Świat średniowiecza polskiego jest stosunkowo bogaty i barwny. Plastyczne jego uzewnętrznienie w formach artystycznych wypada naogół interesująco, obrazując dokładnie charakterystyczną bio-socjologiczną i duchową strukturę. Świat ów nie został jak dotąd ogarnięty syntetycznem wejrzeniem, umiejącem wartościować i naświetlać zachodzące w nim procesy. Medjewiści, będący niedawno świadkami narodzin świetnej w swej wnikliwości syntezy artystycznej kultury polskiego renesansu pióra dr. S. Komornickiego, nie zdobyli się niestety jak dotąd na podobny ekwiwalent w zakresie swej specjalności. Ze wszech miar wdzięczne to zadanie w zacieśnieniu zresztą do jednego rozdziału ze swej historji malarstwa poniekąd podjęła ostatnio dr. Zahorska; znana umiejętność autorki w kierunku nowego wartościowania zjawisk kultury artystycznej w najszerszem tego słowa znaczeniu zapowiadała rezultat w wysokim stopniu interesujący.

Pierwsze już zastrzeżenia wywołuje szersza introdukcja autorki na temat duchowej struktury średniowiecza. Podkreślam — średniowiecza w znaczeniu ogólno-europejskiem, nie specjalnie polskiego (str. 99 — 101). Fazy tej kultury nie dadzą się zamknąć w schemat — od dogmatyzmu do dramatyczności, od ideoplastyki do form realistycznych. Przedewszystkiem zaś conajmniej przebrzmiałem jest traktowanie wieków średnich wyłącznie pod kątem konfliktów moralnych i wizyj eschatologicznych. Nie sprowadzajmy tych skomplikowanych procesów średniowiecznej psychiki do symplicznego pseudo-średniowiecznego dwudziału nieba i piekła, sublimacji życia i tragicznego bytowania na „niższym biologicznie i kulturalnie szczeblu". To już jest obrazowanie z przed ćwierćwiecza, fotomontaż zupełnie niewspółczesny. Przypominam tu prace Maritain'a, Anitchkof'a, Huizing'i i Lempertza, które z rzadką sugestywnością i wielkim materjałem dowodowym zrekonstruowały nam pełny i pozytywny stosunek gotyckiego człowieka do przyrody, odrębne zasady naturalizmu średniowiecznego oraz poczucie duchowej wspólnoty tego człowieka z przyrodniczą mecha-

niką wszechświata. Podobnie jak Giotto, czerpiący pełną dłonią z rzeźby francuskiej, wyznacza drogę nie realizmowi, lecz tylko indywidualizmowi późno-średniowiecznemu, odkrywa problem indywidualności (Rosenthal), tak też i polska „Księga Rodzaju" (nie w Leningradzie, lecz już od kilku lat w Bibljotece Narodowej w Warszawie) nie ma nic wspólnego z mało tu mówiącym terminem „realizmu" i „zapowiedzi protorenesansu" (101); jest ona klasycznym dokumentem zasad sztuki XIII wieku, opartej o normy estetyki tomistycznej, o hasła: *„Claritas, Integritas, Consonantia"*. Pamiętajmy, że jest to przecież okres swoistego Ethosu w sztuce średniowiecznej, „klasycyzmu" katedralnej plastyki francuskiej. W jakież to proste kategorje stylistyczne idealizmu czy realizmu zamkniemy analizę postaci Księżny Uty, przygasłej i niespokojnej jednocześnie, zasłaniającej się płaszczem od chłodu, wiejącego z wnętrza katedry Naumburskiej? Podobnie upatrywanie wszędzie w sztuce średniowiecza rzeczy irracjonalnych, przyjęte jako zasada, nie zawsze wychodzi na dobre. Pisząc o minjaturze, przedstawiającej Daniela w lwiej jamie (Księga 8 proroków) mówi autorka: „nawet lwy w jaskini Daniela naładowane są jakgdyby treścią wewnętrzną, reprezentują idee moralne — zwierzątka, pętające się w inicjale „U" zdają się również marzyć o nieśmiertelności duszy". Jeśli to jest metoda „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", to chyba tylko odbita w krzywem zwierciadle.

Architektura omawianej części pracy dr. Zahorskiej nie posiada niestety cech przejrzystej i logicznej konstrukcji w oddzielnych swych członach. Ustępy o instruktywnym dla czytelnika znaczeniu przeplatają się z przeglądem szczegółowym, system omawiania poszczególnych zagadnień jest stosowany niekonsekwentnie. Co więcej, ustępy o szerszem, wyjaśniającem niejako znaczeniu, nie spełniają należycie swej roli. Rozwój pojęć średniowiecznego malarstwa w zakresie perspektywy i rozbudowy przestrzennej, stosunek symbolizmu do realizmu w późnym gotyku, zmiany w obrazowaniu ikonograficznem, przedewszystkiem jednak ewolucja skali barwnej— to naczelne bodaj kryterjum każdego historyka sztuki średniowiecznej — żaden z tych problemów nie został tutaj podjęty jako całość, o ile pominiemy kilkanaście dość luźnie rzuconych zdań. W ramach literatury o gotyckiej sztuce Niemiec, w których orbicie kształtowała się bądź co bądź sztuka gotyckiej Polski, nietrudno byłoby to uczynić. Czytelnik odbiera przytem przykre wrażenie, że większość skreślonych przez autorkę uwag powstała poza autopsją samych objektów, odzwierciadlając jedynie stosunek autorki wyłącznie do fotografji zabytku. Tylko założywszy tę swoistą „metodę wczuwania się" w dokument fotograficzny, można wytłumaczyć

obfitość przeoczeń i werbalizmów, zawartych w pierwszych trzech rozdziałach omawianej pracy. Wyliczam poniżej w charakterze przykładów te z nich tylko, których bądź dałoby się uniknąć drogą uważniejszej lektury istniejących już opracowań, bądź też są konsekwencją niedostatecznie motywowanych sądów własnych autorki. Nie poruszam natomiast tych nieścisłości i błędów rzeczowej natury, które usunąć mogłaby jedynie wąska specjalizacja lub autopsja bardzo szerokiego i często niepublikowanego jeszcze materjału, co rzecz prosta, nie może obarczać autora syntetycznej i popularyzatorskiej w zasadzie pracy.

Tak więc już Pajzderski zwrócił był w swoim czasie uwagę na ze wszech miar istotny i nader znamienny związek polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie ze stylem Biblia pauperum, którą to łączność, nader ważką dla samej genezy zabytku, zupełnie pomija autorka. Malowidła ścienne Torunia są znacznie lepiej scharakteryzowane u Heuera i zwłaszcza Ehrenberga; podobnie obrazy gotyckie toruńskie znalazły poza znaną dr. Zahorskiej pracą Morelowskiego ze wszech miar interesujące naświetlenie ze strony Worringera i zwłaszcza Kaemmerera, którego dłuższa rozprawa w Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen (1919) przynosi fascynujące szczegóły do stosunków artystycznych Polski, Pomorza i Flandrji. Graduał łęczycki (1467), posiadający liczne analogje w malarstwie krakowskiem, stanowczo nie zasługuje na tak pochlebną ocenę, jaką mu wystawia autorka, podczas gdy jednocześnie zaledwie wymieniona jest Biblja Gnieźnieńska z 1414 r., będąca klasycznym nieledwie przykładem wielkiego minjatorstwa tego okresu. Związek Stygmatyzacji św. Franciszka w krużgankach franciszkańskich w Krakowie z analogiczną kompozycją Giotta jest conajmniej luźny, i w żadnym wypadku nie zasługuje na miano „wręcz kopji". Grupowanie dzieł w zespoły warsztatowe, jakie parokrotnie usiłuje samodzielnie przeprowadzić autorka, nie należy do najszczęśliwszych prób tego rodzaju. Przykładem grupa, skupiona przez autorkę dokoła tryptyku z Dobczyc (str. 112), w której wyszczególnione są tak wręcz przeciwstawne sobie dzieła, jak Madonna z Tuchowa (ca 1460), obraz św. Stanisława u Franciszkanów krakowskich (ca 1470), św. Rodziny z Ołpin (ca 1520) lub obraz Koronacji NMP ze Starego Bierunia (ca 1530). Pomijając znaczną i wątpliwą do utrzymania rozpiętość chronologiczną, są to dzieła zupełnie odrębnych założeń formalnych, nie pokrywających się ze zmianami uzależnionemi od warunków czasowych, będące produktem zupełnie odmiennych generacyj psychicznych. Podobne uwagi nasuwa zestawienie wotywnego obrazu Lubrańskiego (ca 1510) z obrazem Zdjęcia z krzyża z kościoła św. Idziego (ca 1460) i częściowo z poliptykiem augustjańskim.

Własne ekspertyzy autorki, wypowiadane w odniesieniu do poszczególnych obrazów, rzadko są przekonywujące. Trudno się zgodzić na obecność remanentów stylistycznych Bodzentyńskiego ołtarza w ołtarzu z Lusiny (mylnie wprowadzonym jeszcze przed omawianą pracą do literatury pod mianem ołtarza z Krzywaczki); tryptyk z Szańca jest raczej parafrazą Schongauerowskich motywów, co słusznie już był zauważył Husarski, niż kontynuacją założeń czeskiego idealizmu. Wpływ wrocławskiego mistrza św. Barbary w takich dziełach jak Zwiastowanie z Jodłownika, ołtarze z Kasiny Wielkiej, Moszczenicy i t. p. (115) jest zupełnie nie do pomyślenia, chociażby z racji niewspółmierności ogniw zestawionego kręgu. Wreszcie chociażby brak elementów Stoszowskich w współczesnem mu malarstwie polskiem: słuszna niewątpliwie uwaga, o ile ograniczymy ją ściśle do osobistej formy Stosza, który zresztą jako malarz nie wywarł był nigdzie indywidualnego wpływu. Natomiast nowa morfologja sztuki końca XV w., ujęta w termin gotyckiego baroku, była zjawiskiem mającem ugruntowane swe podstawy w Polsce i conajmniej krzywdzącem jest odsądzanie psychiki polskiej od umiejętności jej wyczuwania; przykładem chociażby diasporyczna sztuka Jana Polaka, mylnie zresztą zaliczonego przez Zahorską do szkoły norymberskiej zamiast polsko-bawarskiej, oraz plastyczna wymowa wielkich ołtarzy Olkusza, Warty, Lusiny i Bodzentyna. Związanie poliptyku z Szydłowca z kręgiem Mistrza ołtarza z Giessmansdorf polega zapewne na przekształceniu pewnego ustępu z pracy podpisanego.

Granica między malarstwem renesansu a gotyku przeprowadzona jest naogół przez autorkę słusznie i prolegomena jej do tego rozdziału brzmią raczej przekonywująco. Wszakże w charakterystyce struktury twórczości renesansowej, jaką nam daje dr. Zahorska, wyraźny sprzeciw budzą ostre jej słowa, wypowiedziane pod adresem artystycznego mecenatu, ściślej sprowadzania obcych artystów do Polski. Proceder ten, o ogólno - europejskiem rozpowszechnieniu, niesłusznie potraktowany został jako czynnik „sui generis" izolujący podłoże lokalne. Bądź co bądź większość procesów artystycznych w Polsce, zwłaszcza zaś średniowiecznej, należy rozpatrywać jako dzieje inicjatywy kulturalnej lub rzadziej już artystycznej. Charakterystyka występujących w Polsce malarzy renesansowych obfituje w niedociągnięcia jak i w poprzednim rozdziale. W znacznym stopniu dotyczą one stosunku malarstwa do grafiki. Twórczość Lenza z Kitzingen trafnie wprawdzie została powiązana z ołtarzem Bodzentyńskim, nie omówiony jednak został jego wyraźnie eklektyczny charakter, ujawniający się m. in. w posiłkowaniu się rycinami Schongauera (obraz Zaśnięcia NMP.

w Kielcach). Hans Suess v. Kulmbach nie był uczniem Wolgemuta. Obraz św. Anny z Galerji Tarnowskich z 1519 r. wywołał naśladownictwa drzeworytnicze, jak np. drzeworyt z druku Wietora z 1522 r. (Terlecki i Betterówna). Czołowe niewątpliwie dzieło minjatorstwa przełomu XV i XVI w., jakiem jest Graduał Olbrachta, opracowany przez Terleckiego, nie został należycie wyodrębniony. Porównywanie go do Graduału Łęczyckiego jest werbalizmem, zwłaszcza gdy się zważy, iż właśnie zestawiana minjatura Zwiastowania z królewskiego graduału jest przerysem z ryciny Schongauera, podobnie jak np. druga z nich, przedstawiająca Króla na Majestacie, jest parafrazą ryciny F. v. Bocholta, czy może raczej Israela van Meckenem. Zabagniona sprawa warsztatu Stanisława Krakowianina nie doznała tu próby krytycznego naświetlenia; możnaby raczej mniemać, iż autorka nie ma wyrobionego poglądu na tą tak ważną kwestję dla polskiej sztuki XVI w. Z przyczyn zupełnie niezrozumiałych pominięty został srebrny ołtarz kaplicy Zygmuntowskiej (G. Pencz?), obraz św. Jerzego ze skarbca katedry wawelskiej (swobodna trawestacja ryciny Burgmaira przez H. Dürera), ołtarzyk Zygmunta Augusta (?) w Muzeum Czartoryskich, obraz Wniebowzięcia z Poznania i szereg innych pozycyj, domagających się omówienia, co jak na autorkę znaną z cennej pracy o początkach renesansu w Polsce jest nie do usprawiedliwienia. Wydawało się bądź co bądź oczywistem, iż właśnie mając tę pracę poza sobą, autorka jest specjalnie predystynowana w kierunku rozszerzenia naszej znajomości początków renesansu w Polsce i w zakresie malarstwa, zwłaszcza zaś będzie mogła dać nam bliższą charakterystykę wzajemnych stosunków polsko-węgierskich w tym czasie. Fascynujący ten problem, ściśle związany z kwestją spiską, pozostał jednak w pracy dr. Zahorskiej nietkniętym, mimo istnienia coraz to większej, poświęconej tym zagadnieniom, literatury węgierskiej; praca dr. Zahorskiej o rzeźbie renesansowej w Polsce świadczyła wymownie o umiejętności czerpania z tej literatury. Luka w obecnej pracy wydaje się być tem dotkliwsza.

Niewytłumaczonem się zdaje być również opuszczenie czołowej pozycji renesansowego malarstwa Wielkopolski, jaką pod kątem formy reprezentuje publikowana już Madonna z Gostynia, ujawniająca charakterystyczną polską formułę renesansową. Przy omawianiu boguszyckiego ołtarza nieomówiona została sygnatura malarza I. S., jednego z niezwykle rzadkich polskich monogramistów tego okresu. Zaliczenie K. Boguszewskiego do epoki baroku zdaje się być niezupełnie przekonywujące; żyje on w niej co prawda, reprezentuje wszakże formę malarstwa późnego renesansu. „Bizantynizm" jego Madonn nie jest zjawiskiem oryginal-

nem; oba obrazy (ze Środy i Ryczywołu) są to typowe dla swego czasu, rozpowszechniane przez polskich Jezuitów, kopje i trawestacje obrazu MB. z kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie, otoczone specjalną czcią w dobie kontrreformacji (reprod. u Van Marle'a i Kondakova). Przeoczenie tego faktu obciąża jednak w pierwszym rzędzie monografistkę tego malarza, dr. Głębocką-Piotrowską.

Abstrahując od licznych braków bibljograficznej natury, trzeba podnieść jeszcze dwie zasadnicze usterki. Pierwszą z nich jest brak próby dokładniejszego rozgraniczenia flamandzkiego i italskiego renesansu w Polsce; tylko wpływy flamandzkie, a zwłaszcza pewnych rycin niderlandzkich mogłyby rzucić światło na genezę szeregu dzieł malarstwa cechowego w końcu XVI w. (np. obraz Zmartwychwstania w kościele Jezuitów w Krakowie). Drugą jest nieuwzględnienie pozycji Prus Wschodnich, których rola dla malarstwa portretowego w Polsce XVI w. wydaje się być bardzo ważna, i naszkicowana już została w swoim czasie przez Ehrenberga: ostatnio wysoce wartościowy materjał porównawczy przyniosły cenne prace Holsta.

Praca dr. Zahorskiej nie wnosi nic nowego pod kątem rzeczowego uzupełnienia znanego dotąd materjału w zakresie średniowiecza i renesansu, bądź też odmiennej klasyfikacji zaobserwowanych dotąd związków przyczynowych. Zapewne nie jest to jedyny rodzaj twórczości naukowej. Umiejętność zcementowania osiągniętych dotąd wyników w zwartą całość, konsekwentne rozpatrzenie tej całości pod pewnym kątem widzenia, sprawdzenie dawniejszych rezultatów drogą odmiennej metody naukowej, przedewszystkiem zaś uprzystępnienie tego materjału czytelnikowi, uczynienie go zrozumiałym i sugestywnym, to niewątpliwie twórczość zupełnie równoznaczna z poprzednią. Warunkiem jej wartości jest jednak pewne maximum dopuszczalnych błędów, którego przekroczenie buduje zdeformowany obraz plastycznej rzeczywistości.

Metoda pracy, zastosowana przez autorkę, ujawnia tendencję rozpatrywania procesów formalnych malarstwa średniowiecza i renesansu na tle pewnych szerszych zagadnień kultury ówczesnego życia duchowego i społecznego epoki, jest więc istotnie próbą nową i w tym względzie wartościową. Nietyle jednakże metoda socjologiczna, będąca często raczej bronią socjologów i ekonomistów, piszących o sztuce (np. Bechtel), niż samych historyków sztuki zaważyła na konstrukcji tej książki, ile raczej wskazania Maxa Dvořáka, przedewszystkiem zaś materjalistyczna djalektyka W. Hausensteina zaciążyły na kapitale spekulacyjnym pracy. Modernistyczny język, bogato wyposażony w zapas terminów współ-

czesnej psychologji i zwłaszcza psychanalizy wnosi specjalne i często sympatyczne zabarwienie, aczkolwiek pewne neologizmy (np. „wyabstrahowywanie człowieka od tła") są trudne do strawienia. To pewna jednak, że w ramach istniejącej dotąd polskiej literatury, książka Zahorskiej stanowić będzie interesującą lekturę dla inteligentnego czytelnika, dla którego zresztą jest przeznaczona; w charakterze próby zbliżenia do współczesnego człowieka odległego świata artystycznej retrospekcji jest to niewątpliwie praca pożyteczna. Obfitość natomiast ściśle rzeczowych zastrzeżeń, jaką budzą omówione rozdziały tej książki, jest przecież zbyt znaczna, by móc nad niemi przejść bez dyskusji i uznać tę pracę jako pozycję o trwalszem naukowem znaczeniu.

Michał Walicki

b) MALARSTWO BAROKOWE.

Po trzytomowych „Dziejach malarstwa" F. Kopery, którego zasługą było podanie bogatego materjału rzeczowego jednak w ujęciu dość surowem, winna była przyjść kolej na bardziej systematyczne opracowanie całości. Zadania tego podjęła się w pracy swej S. Zahorska, rozwijając zalety żywego i swobodnego wykładu. Dzięki wydawnictwu F. Kopery i niektórym pracom specjalnym autorka miała drogę w pewnym stopniu utorowaną. Samodzielność autorki wyrazić się mogła przedewszystkiem w nowem ugrupowaniu i bardziej konstrukcyjnem ujęciu faktów znanych już skądinąd. W poniższych uwagach pragniemy podnieść parę zastrzeżeń, dotyczących zwłaszcza poglądów autorki na malarstwo polskie w dobie baroku.

Przebiegając dzieje malarstwa polskiego p. Zahorska usiłowała w pierwszym rzędzie zwrócić uwagę na twórczość artystów miejscowych. W kilku ustępach swej pracy wyraziła żal pod adresem kapryśnego i zmiennego w umiłowaniach mecenasostwa naszych królów i magnatów, a twórczości malarskiej od XVI do XVIII wieku, rozwijającej się przeważnie pod ich opieką, zarzuciła brak związku z podłożem lokalnem i t. zw. niższemi warstwami. Niewątpliwie każdy z polskich historyków sztuki radośnie powita i uwydatni wszelkie objawy samodzielnej rodzimej twórczości, dające się w tym charakterze naukowo uzasadnić pod względem historycznym i formalnym. Ale poszukiwanie oryginalności za wszelką cenę tam, gdzie mamy do czynienia tylko ze zwyczajnym barbaryzmem, może niekiedy rozrzewniającym swą naiwnością, wynikającym jednak z braku szkoły i nieudolności technicznych — nie wyjdzie zapewne na korzyść objektywnych metod naukowych. Taki np. zachwyt autorki na temat obrazów w krużgankach kościoła po-bernardyńskiego w Wilnie, niepoparty wszechstronną analizą ani repro-

dukcjami tych dzieł, nieznanych niemal nikomu poza specjalistami — posiadać musi wszelkie znamiona gołosłowności. Wogóle ze względu na dydaktyczne i bądź co bądź popularyzatorskie przeznaczenie pracy, wyszłoby jej na dobre raczej omówienie mniejszej ilości dzieł wybranych w sposób wyczerpujący i wszechstronny,. niż przytaczanie wielkiej mnogości przykładów bez należytego naświetlenia. Tą drogą najlepiej dałby się również wytłumaczyć stopień oryginalności naszych malarzy rodzimych wobec równocześnie działających w Polsce artystów napływowych.

W omawianiu zjawisk artystycznych autorka stara się jak najpełniej uwzględnić podłoże społeczno-kulturalne. Niestety jednak ustępy, malujące to podłoże, nie zostały w dość jednolity sposób zespolone z całością pracy, umiejętność historyczno-kulturalnego spojrzenia nie przeniknęła analiz formalnych. Owe wstępy wprowadzające (np. do baroku), słuszne może jeśli chodzi o stosunki ogólno-europejskie, wykazują brak sprowadzenia do odrębnych warunków polskich. Brak np. uwydatnienia istotnych cech społeczno-duchowej struktury polskiego baroku, określenia zjawisk tak ważnych dla rozwoju artystycznego, jak ideologja szlachecko-ziemiańska lub pojęcie sarmatyzmu, którego późniejsza walka z cudzoziemczyzną jest tak ważnym czynnikiem w naszej kulturze XVIII wieku. Również i wielki katolicki ruch odrodzeńczy, płomieniem uniesień ogarniający dusze u schyłku XVI i w XVII wieku, w odniesieniu do polskich zjawisk artystycznych nie został przez autorkę należycie wyczuty. A tu przecież tkwią właściwe klucze do zrozumienia tak bardzo przez autorkę ze względu na swą samorodność wychwalonego malarstwa cechowego lub działu tak bardzo związanego z życiem szerokich mas, jak polska grafika dewocyjna w XVII i XVIII wieku, całkowicie przez autorkę pominięta. Jeśli chodzi o stosunki polskie: znajomość i zrozumienie postawy duchowej fundatora jest również nieodzownym warunkiem odczucia rytmu rozwojowego w dziejach ruchu artystycznego. Historja sztuki polskiej od XVI do XVIII wieku jest w dużym stopniu historją mecenatów i polskiej inicjatywy artystycznej. To, że obok mniej licznych Polaków przeważają artyści napływowi w niczem sprawy nie przesądza, tego rodzaju zjawisko nie jest bowiem właściwością tylko naszych stosunków, a ponadto wobec zagranicy możemy się również wykazać pewną wymiennością kulturalną nawet w dziedzinie sztuki.

Pracy p. Zahorskiej wytknąćby można pewne usterki natury metodycznej i konstrukcyjnej. Przyjmując w zasadzie ujęcie historyczno-rozwojowe, autorka tok ten w pewnej chwili przerywa, przechodząc jakby na ujęcie działowe i wprowadzając dłuższy ustęp,

poświęcony malarstwu ściennemu i dekoracji monumentalnej barokowej i rokokowej, religijnej i świeckiej — zamiast poszczególne odgałęzienia tejże omawiać w następstwie czasowem w związku z innemi zjawiskami pokrewnemi. Na tem załamaniu wiele straciła jasność wykładu, a niektórzy malarze, jak np. Bacciarelli omawiani są w kilku miejscach, przez co zaciera się ich sylweta. Pozatem w wielu wypadkach wybitne jednostki artystów Polaków zostały przez autorkę potraktowane nieco po macoszemu, jakkolwiek zdawałoby się, że właśnie ich szersze omówienie leżałoby w linji zamierzeń autorki. W ten sposób zbyty został tak wybitny artysta jak J. Ziarnko, tak zajmujący rysownik jak Treter, a np. zagadkową postacią Macieja Morawy i grafiką polską XVII i XVIII w., wykazującą szereg wartościowych prac, autorka wcale się nie zainteresowała. W szczególnie rażący sposób wypadła charakterystyka Siemiginowskiego, autorka nie poparła żadną próbą krytycznego zestawienia jego „oeuvre" i rozróżnienia przekazów wiarygodnych od niewiarygodnych. W ujęciu p. Zahorskiej zatraciły się ponadto osoby braci Lubienieckich, a charakterystyki Czechowicza i Kuntzego nie wypadły oryginalnie ani przekonywująco.

Z pośród ważniejszych braków w opanowaniu literatury wytknąć należy nieuwzględnienie szkicu prof. Batowskiego o Koeberze, pracy H. Kairukstyte-Jacynienie o kościele w Pożajściu, ks. Umińskiego o Treterze, Bołoz-Antoniewicza o malowidłach kościoła po-jezuickiego we Lwowie, Husarskiego o malowidłach w Lubieszowie, Hornunga o Stroińskim, by na tych kilku przyczynkach poprzestać. Z drugiej strony nie przemawia nam do przekonania zastosowany przez autorkę sposób cytowania rękopisu pracy p. M. Bogdziewicza o malarstwie ściennem. Z pracy tej przytoczony został długi ustęp kilku-stronicowy, zawierający wielką ilość szczegółów, zestawień i określeń w formie apodyktycznej; wnioski te idą na odpowiedzialność autora, a krytycznie nastrojony czytelnik nie może sprawdzić podstaw, które go do tych wniosków doprowadziły.

Niestaranna korekta, liczne błędy w podpisach pod ilustracjami oraz chaotyczny układ tychże utrudniają posługiwanie się pracą p. Zahorskiej zwłaszcza tym czytelnikom - samoukom, dla których książka w zasadzie była przeznaczona. — Żałować należy, że praca p. Zahorskiej mimo włożonego w nią zapału i wysiłku nie stała się tem, czem ją mogła była i powinna uczynić autorka, mająca wszelkie dane do napisania pożądanej syntezy malarstwa polskiego. W stanie obecnym praca ta uznana być może jedynie za podręczny skrót i zestawienie dotychczasowych badań.

Juljusz Starzyński.

Od Redakcji. Recenzja końcowych rozdziałów pracy dr. S. Zahorskiej nie mogła ukazać się w druku wobec niedostarczenia na czas rękopisu przez autora.

IL SETTECENTO ITALIANO

Roma-Milano 1932 Tom I. 26 str. 330 tabl.
Tom II. 33 str. 357 tabl.

Dzieło zbiorowe, rodzaj wielkiego katalogu wystawy weneckiej z 1931 r. Przedmowa U. Ojetti'ego oraz krótkie artykuły specjalistów z każdego działu (obrazy, meble i t. d.) nie mają większego znaczenia. Wielka ilość ilustracyj wykonanych starannie daje po raz pierwszy pojęcie o bogactwie i różnorodności sztuki włoskiej tej epoki. Tom I zawiera głównie malarstwo i grafikę (w układzie katalogowym, alfabetycznym według autorów), tom II sztuki stosowane.

Omawiamy tutaj jedynie tom I. Góruje w nim nad resztą miast włoskich — rzecz prosta — Wenecja i ilością i jakością obrazów, rysunków i rycin. Cały szereg indywidualności artystycznych wysuwa się na pierwszy plan. Pojęcie o twórczości G. B. Piazzetty dają poza obrazami liczne rysunki i sztychy. Że sztuka Piazzetty nie miała swych źródeł wyłącznie w Wenecji, o tem świadczą obrazy G. M. Crespi'ego, jedynie wielkiego malarza bonońskiego tej epoki, mistrza Piazzetty. Niestety nie znajdujemy tu wzmianki o jego grafice, natomiast jego obrazy religijne, mitologiczne i rodzajowe stawiają tego mistrza na jedno z pierwszych miejsc w malarstwie europejskiem XVIII w. Objąwszy bogate dziedzictwo tradycji miasta rodzinnego, Carraccich i przedewszystkiem Caravaggia stwarza pod wpływem Rembrandta i Guercina kompozycje oryginalne w swej kolorystyce i światłocieniu. Tematy religijne i mitologiczne przetwarza w sceny intymne, rodzajowe. Wpływ Crespi'ego na Piazzettę a z nim na całe malarstwo Wenecji widnieje w wielu dziełach reprodukowanych w tej książce. Obok Piazzetty widzimy w obrazach i rysunkach Sebastjana Ricci'ego kontynuację heroicznego stylu, który swój szczytny wyraz znajduje w twórczości wielkiego Tiepola. Nawet w książce która ze względu na swój charakter katalogu wystawy nie obejmuje malarstwa monumentalnego, Tiepolo góruje nad całym XVIII w. włoskim. Widać jak raz jeszcze z tradycji sztuki weneckiej wyrasta mistrz, który obejmuje dziedzictwo Veronesa a zarazem wchłonął w siebie tradycję całych Włoch a nawet obce (Rubens) i daje malarstwu monumentalnemu

ostatni wyraz. Zarazem grafika jego wykazuje ile mu zawdzięcza sztuka rodzajowa. Twórczość syna jego Domenica zdaje się w tym kierunku rozwijać sztukę ojca. Wydawnictwo omawiane wyjawia też jasno jak malarstwo (i grafika) stają się w ciągu XVIII wieku coraz bardziej przedmiotem zbytku i wykwintnego zdobienia mieszkań wyrafinowanych zbieraczy. Obrazy rodzajowe, pejzaże i idealne (architektury, ruiny) zajmują wielką część tego tomu. Wenecja i tutaj stoi na pierwszem miejscu. Pietro Longhi jest reprezentowany wielką ilością obrazów rodzajowych, scen z życia towarzyskiego, z życia włościan i t. d., obaj Canaletto szeregiem pejzażów i wedut architektonicznych. Obrazy i rysunki Guardiego dają pojęcie o bogactwie twórczości tego mistrza, który przewyższa Longhich i Canalettów pod względem oryginalności tematowej i technicznej. Guardi prowadzi malarstwo rodzajowe we Włoszech do najwyższych szczytów rozwoju, a obrazy jego religijne uzupełniają skalę jego możliwości artystycznych. Z portrecistów weneckich (poza Tiepolem) wydawnictwo podkreśla znaczenie Alessadra Longhiego, Carriery, oraz Ghislandiego, którego zaliczyć należy do Wenecjan pomimo, że pochodził z Bergamo, tak samo jak Ricci z Belluno.

Drugie miejsce po Wenecji zajmuje Neapol ze Solimeną na czele. Zestawienie reprezentatywnych portretów oraz obrazów batalistycznych tego mistrza i jego szkoły z martwemi naturami De Cara lub Belvederego wykazuje rozpiętość tematów i bogactwo sztuki ówczesnego Neapolu.

Wyróżnić jeszcze należy rolę Genui i przedewszystkiem Magnasca, którego twórczość jest o wiele bogatsza niż ogólnie znane pejzaże fantastyczne z mnichami pozwalały dotąd przypuszczać. W dowód tego wspomnieć należy o licznych obrazach rodzajowych i rysunkach tego mistrza.

Z północnych Włoch uderza jeszcze talent Bazzaniego z Mantui, stojącego pod wpływem Halsa.

Jak bardzo nikły w dziejach tego rozwoju jest udział Rzymu, który stracił swe wszechmogące znaczenie, wynika z małej ilości Rzymian, wymienionych w tej publikacji. Najważniejszymi są: Batoni, karykaturzysta Ghezzi, oraz Pannini i Piranesi. Ci ostatni doszli do wielkiego rozgłosu na podstawie obrazów i rycin, przedstawiających malownicze ruiny — specjalnie ruiny Rzymu. Twórcą tego rodzaju kompozycyj jest Marco Ricci, wenecjanin. Jego dzieła ujawniają, że to on był ogniwem łączącym sztukę Poussin'a i Dughet'a z twórczością wymienionych Rzymian.

Wydawnictwo uwydatnia po raz pierwszy całokształt malarstwa XVIII w. we Włoszech, wykazuje jego różnorodność, jego odrębność

oraz zarazem jego możliwości asymilowania sobie pierwiastków obcych, pochodzących z Francji czy z Niderlandów, tak samo co do strony czysto artystycznej (Rubens, Rembrandt, Watteau) jak i co do tematów (malarstwo rodzajowe). Najbardziej podnieść należy, że po raz pierwszy mamy możliwość poznania całej działalności jednych i tych samych artystów jako malarzy, rysowników i rytowników w jednem i tem samem wydawnictwie.

Karolina Lanckorońska.

KRONIKA.

XIII Międzynarodowy Kongres Historji Sztuki w Sztokholmie (4—7 września 1933 r.). Rozesłany został do osób zainteresowanych 2-i okólnik Komitetu Wykonawczego Kongresu, zawierający obok listy członków Komitetu Honorowego, Międzynarodowego Komitetu Historji Sztuki, Komitetu Wykonawczego, Komitetu Organizacyjnego Szwedzkiego i poszczególnych Komitetów Narodowych oraz szczegółowego programu Kongresu, także i wykaz referatów, zgłoszonych na poszczególne Sekcje. Bardziej interesujące referaty z punktu widzenia nauki polskiej podajemy poniżej:

Posiedzenie plenarne. Temat zasadniczy: Kiedy i w jakich warunkach można po raz pierwszy lub w sposób specjalnie interesujący z historji sztuki pewnego narodu wydobyć charakter narodowy. V. Molé (Kraków): Polens Stellung in der Kunstgeschichte. — Na zakończenie Kongresu Senator A. Venturi (Rzym) wygłosi referat p. t.: Cinquanta anni d'esperienza storico-artistica.

Sekcja 1-a. Sztuka średniowiecza (dla krajów poza-Alpejskich do XV w. włącznie). Temat 1-y: Geografja artystyczna Europy w wiekach średnich. W. Anderson (Lund): Ausbreitungsgebiet des gotländischen Steins als Material für Taufsteine und Architekturtelle; A. Brosig (Poznań): Kolonialkunst oder Lokalkunst; P. Frakl (Halle): Die Aufgaben der Kunstgeographie; H. Kjellin (Karlstad): Mittelalterliche Kunstbeziehungen zwischen Skandinavien und dem Ostbalticum: J. Puig i Cadafalch (Barcelona): a. Caractères généraux de la géographie artistique, b. La géographie artistique de la formation de l'art roman; J. Roosval (Stockholm): Limites du bloc baltique-saxon pendant le Moyen Age.

Temat 2-gi: Sztuka przed XV w. Costiesco-Ghyka (Minister Rumunji, Stockholm): Influence de la mystique pythagoricienne des Nombres sur le développement de l'architecture occidentale. Temat 3-ci: Sztuka w XV w. J. Roosval (Stockholm). Les retables belges en Suède et en d'autres pays nordiques. Etudes sur les caractères et les limites d'un grand terrain d'exportation pour l'art d'Anvers, de Bruxelles et de Malines; T. Szydłowski (Kraków): Veit Stoss' Marienaltar in Krakau un seine neuaufgedeckte ursprüngliche Bemalung.

Sekcja II. Sztuka renesansu i baroku. Temat 2-gi: Stosunki Włoch z innemi krajami Europy w XVI i XVII w. R. Josephson (Lund): Progrès et triomphe de l'italianisme dans le nord de l'Europe; S. Komornicki (Kraków): La géographie artistique de la Renaissance italienne en Pologne; M. Morelowski (Wilno): L'influence néerlandaise et italienne dans l'architecture de Wilno; J. Starzyński (Warszawa): Le mécénat artistique du roi Jean Sobieski; W. Tatarkiewicz (Warszawa): La Renaissance du XVII siècle; E. Tietze-

Conrat (Wien). Der Ausgleich zwischen Italien und dem Norden in der. Graphik der Renaissance. Temat 3-ci: Sztuka europejska oprócz problemu bezpośrednich wpływów włoskich. M. Charageat (Paris): Sculptures d'Adrien de Vries au château de Drottningholm; A. Hahr (Uppsala): Schwedische Burgen aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit; M. Morelowski (Wilno): Les portraits de Danckers de Ry à Gripsholm, à Wilno et à Moscou; P. Saintenoy (Bruxelles): Les architectes belges dans l'Europe nordique.

Sekcja III. Sztuka XVIII i XIX w. do impresjonizmu. 2-gi temat: XIX w przed impresjonizmem. E. Kaufmann (Wien): Die Krise der Baukunst um 1800 (Französische Revolutionsarchitektur).

Sekcja IV. Sztuka nowoczesna. P. M. Bardi (Roma): Razionalismo; K. Martin (Karlsruhe): Der Surrealismus.

Sekcja V. Sztuka bloku nordyckiego (Blok Atlantycki i Blok Bałtycko-Saski) w epoce średniowiecza. Temat 2-gi: Architektura przedchrześcijańska w krajach nordyckich. C. Petranu (Cluj): L'architecture en bois de la Transylvanie; A. Rachénov (Sofia): Traits communs à l'ancienne architecture bulgare et à l'architecture barbare d'Occident à l'époque suivant les invasions. Temat 4-y: Rzeźba romańska i gotycka. M. Mackeprang (Kobenhavn): Mittelalterliche Taufsteine in Dänemark; E. Maclagan (London): An Important Mediaeval Scandinavian Ivory.

Sekcja VI. Sztuka wczesno-chrześcijańska i jej związki z sztuką klasyczną i wschodnią. Temat 1-szy: Problemy bizantyjskie. W. Born (Wien): Ursprung der russischen Buchmalerei; H. Kjellin (Karlstad): Escatologische Motive in der russischen Ikonenkunst; A. Rubinstein (Paris): L'élément populaire dans la peinture d'icones russes depuis le XIV-e siècle; N. Toll (Praha): The Icon of Our Saviour by Rublev in the Soldatenkov Collection; W. Weidle (Boulogne s/Seine): Eléments occidentaux et nordiques dans la peinture d'icones russes. Temat 4-ty: Problem Eurazji w wiekach średnich i nowożytnych. F. Sarre (Berlin): Der Einfluss des Orients auf die europäische Keramik im Mittelalter.

Sekcja VII. Muzeologja. Temat 1-szy: Technika muzealna i pedagogja. G. Brière (Paris): La réorganisation d'un musée historiqe (Versailles); A. Calabi (Milano): Museotecnica della medaglia e degli altri piccoli ogetti a relievo; A. Gauffin (Stockholm): Démonstration des oeuvres de la sculpture par cinématographe; P. Vitry (Paris): Les musées de province en France. Origines et ressources; E. Zorzi (Venezia): Esposizione biennale d'arte contemporanea a Venezia come tipo di esposizione periodica internazionale. Temat 2-gi: Opieka nad zabytkami. A. Baeckström (Stockholm): Kulturgeschichtliche Inventarisation der schwedischen Herrenhöfe und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte; G. Cirilli (Venezia); Criteri generali dei restauri dei monumenti con riferimento particolare ai monumenti della Venezia Giulia nel dopo-guerra ed alla cattedrale di Ancona; S. Curman (Stockholm): Restauration de peintures murales en Suède; J. Folch i Torres (Barcelona): Le problème du feu dans les musées. Précautions adoptées à Barcelone; G. Gerola (Trento): Alcuni criteri nel restauro di integrazione; R. Götherström (Stockholm): Méthodes préventives contre les incendies dans les musées; G. Pacchioni (Torino): Criteri seguiti nell'ordinamento della R. Galleria di Torino.

Sekcja VIII. Historja i zasady krytyki artystycznej.

Sekcja XIX. Sztuka stosowana i sztuka ludowa. Temat 1-szy: Sztuka stosowana. M. Crick-Kuntzinger (Bruxelles): Contribution à l'histoire de la

tapisserie anversoise au XVII-e siècle. Manufacture de Michel Wauters; L. Keil (Lisboa): Les tapisseries de la Découverte des Indes. Temat 2-gi: Sztuka ludowa. R. Buscaroli (Bologna): Valori nella pittura di paese del Seicento bolognese; S. Erixon (Stockholm): Introduction à l'étude de la peinture décorative des paysans en Suède: B. Kurth (Wien): Zur ikonographie der deutschen Bildteppiche des Mittelalters.

Z okazji Kongresu zostaną zorganizowane następujące wystawy: Zamek Królewski (meble francuskie, obrazy, porcelana, biżuterja, szkło, kryształy, dywany i gobeliny), Muzeum Narodowe (kolekcja najciekawszych rysunków, rzeźba i malarstwo chińskie), Muzeum Nordyckie (ludowe malarstwo ścienne na papierze, XVIII i XIX w. — tradycje średniowiecznego malarstwa monumentalnego), Muzeum Historyczne (sztuka szwedzka z pierwszych 10 wieków naszej ery), Kr. Akademja Sztuk Pięknych (ikony rosyjskie ze zbiorów p. O'ofa Aschberg), Liljevalchs Konsthall (wystawa wykopalisk szwedzkich na wyspie Cypr, 1927 — 31, od epoki kamienia do czasów rzymskich), Zbiory Dalekiego Wschodu (bronzy chińskie i mongolskie).

Pozatem program przewiduje liczne wycieczki: do Skanji (Lund — Katedra, Uniwersytet, Muzea i t. d.), do zamku Skokloster, do prowincyj w okolicach jeziora Mälaren (kościoły wiejskie z końca średniowiecza, katedry w Uppsali, Västerås, Strängnäs oraz ołtarze, importowane z Belgji w tych kościołach), do Ostrogocji — Gothembourg (kościoły wiejskie z XII w., pierwsze klasztory Cysterskie — Alvastra i Vreta, zamek Vadstena z XVI w. i Sturefors z pocz. XVIII, muzea w Gothembourg i t. d.), do Gotlandji (muzea i architektura miasta Visby i wyspy Gotland).

CZĘSTOCHOWĄ. Muzeum Djecezjalne. Dzięki inicjatywie J. E. Księdza Biskupa dr. T. Kubiny, znanego ze swej działalności społecznej oraz żywego zainteresowania dla spraw nauki i sztuki, powstaje obecnie w Częstochowie Muzeum Djecezjalne, którego znajdujące się dopiero w zaczątku zbiory znalazły narazie pomieszczenie w prywatnem mieszkaniu ks. Biskupa. Zapoczątkowany niezwykle szczęśliwie zbiór obecnie już obejmuje szereg cennych pozycyj, zasługujących już teraz na najkrótsze bodaj omówienie.

Wśród kilkudziesięciu zebranych przedmiotów, pochodzących jak dotąd zresztą niemal wyłącznie z terenu wieluńskiego dekanatu, ilościowo pierwsze miejsce zajmuje rzeźba. Najstarszą chronologiczne pozycją w jej szeregu jest Pietà z Sokolnik (wym. circa 95×88 cm.), pochodząca z lat około 1430 i utrzymana w typie prowincjonalnych rozwiązań współczesnych śląskich koncepcyj tego tematu w rzeźbie. Z kolei trzeba wymienić cztery figurki św. Niewiast, pochodzące z Bolesławca (św. Dorota, Małgorzata, Katarzyna i Barbara), tworzące niegdyś wraz ze znaną już uprzednio Madonną (obecnie w posiadaniu art. mal. J. Bukowskiego) typowy „Ołtarz czterech Dziewic", powstały w swej charakterystycznej formie około 1400 r; nasz ołtarz powstał znacznie później, odnieść go wypadnie zapewne do połowy tego stulecia: określenie Madonny środkowej jako dzieła końca XV w., którą to definicję, w oparciu o ołtarz Świdnicki (1492) napotykany w rozprawce dr. I. Betha (Spraw. Kom. Hist. Sztuki. VIII, str. CCCXXXIII, fig. 28) jest stanowczo nieuzasadnione. Znajdujące się obecnie w muzeum częstochowskiem figurki o wysokości wahającej się w granicach 38×45 cm. zachowały mimo przemalowań pierwotną kompozycję barwną, przeprowadzoną w ten sposób, że suknie świętych są złote, płaszcze białe niebiesko-podbite, atrybuty złote (koszyk) i c. bronzowe z czerwonym (smók, koło). Późniejszą epokę reprezentuje figura św. Jakuba Starszego, pochodząca z Gorzkowic (około 1500) przeszło metrowej wysokości,

dość grubej roboty. Dużą natomiast subtelność cięcia wskazuje interesująca, niewielkich rozmiarów płaskorzeźba „Zdjęcia z krzyża", pochodząca z Ochędzyna (wym. 22 × 33 cm.), dzieło utalentowanego snycerza późnego renesansu, prawdopodobnie Polaka, co specjalnie zdaje się być w tym wypadku interesującem wobec znacznych walorów formalnych rzeźby, która zachowała też delikatne resztki oryginalnej i dobrze zestrojonej polichromji. Czas powstania tego dzieła określałbym na drugą połowę XVI wieku. Wysoce interesującym zabytkiem historyczno-kulturalnym z końca XVIII stulecia jest kompletna szopka z Koniecpola, złożona z 48 kukiełek nie licząc zwierząt. Skład jej tworzą marjonetki przedstawiające św. Rodzinę, Trzech Królów, dalej widzimy ośmiu pasterzy, 16 osób świty królewskiej w polskich strojach, w tem 4 murzynów, pozatem jednego arcykapłana, oraz 17 żołnierzy w czerwonych mundurach stanisławowskiej epoki, z oficerami na czele, reprezentujących dwa różne regimenty. Pierwszorzędnej doniosłości dla historyka ludowego teatru w Polsce, zabytek ten zasługuje na specjalne opublikowanie zarówno pod kątem teatrologicznym jak i formalnym. Rzadkość zabytku tego rodzaju, a zwłaszcza zachowanych w takim komplecie, przewyższającym ilościowo znane jasełka tynieckie, jest faktem dostatecznie podnoszącym wagę odkrycia szopki koniecpolskiej i przedewszystkiem trwałego jej zabezpieczenia.

Z obrazów pierwsze miejsce zajmuje interesujące istotnie skrzydła tryptyku z Naramic, czas powstania którego przypada na lata circa 1490. Na awersie widzimy wizerunki św. Katarzyny, Barbary, Wojciecha i Stanisława, namalowane na złotem, wyciskanem tle; na rewersie — postaci M. B. Bolesnej i Chrystusa, oraz sceny Ogrójca i Pojmania. Wymiary poszczególnej kwatery wynoszą 40 × 73 w świetle ram. Na podkreślenie zasługuje konsekwentnie przeprowadzona w tym ołtarzu zasada rytmicznej zmienności barwnej zastosowana w opracowaniu obu skrzydeł i wskazująca na wpływ malarstwa niemieckiego. Interesującą pozycją muzealną są również skrzydła zewnętrzne tryptyku z Wierzbia, przedstawiające Zwiastowanie, powstałe zapewne po r. 1500. Malarstwo cechowe baroku reprezentują dobrze interesujące obrazy znacznych rozmiarów z kościoła bernard. w Wieluniu, przedstawiające sceny Zmartwychwstania i Narodzenia (XVII w.), ciekawy zaś materjał ikonograficzny dwa niewielkie obrazy ze scenami z legendy św. Pawła i Antoniego, pochodzące z klasztoru OO. Paulinów w Częstochowie. Przemysł artystyczny reprezentowany jest przez dwa późnogotyckie ornaty z Lgoty i Kruszyny, pierwszy z wizerunkiem M. B. na kolumnie, drugi ze sceną Ukrzyżowania o tle wykonanem haftem wirkowym i kładzionym.

Cenny kulturalnie zawiązek zbiorów Muzeum Djecezjalnego w Częstochowie jest dokumentem rzadkiej w naszych warunkach światłej i wytrwałej troski o przysłość Djecezjalnego Muzeum, dla rozwoju którego projektowany w budowie gmach specjalny oraz wytrawne kierownictwo najbardziej autorytatywnego czynnika w osobie Czcigodnego Pasterza Djecezji stwarzają zabezpieczające tą przyszłość ramy.

M. Walicki.

KRAKÓW. Konserwacja cudownego Krucyfiksu, t. zw. królowej Jadwigi w Katedrze na Wawelu. W nawie obiegającej wielki ołtarz Katedry Wawelskiej, pomiędzy skarbcem a kaplicą św. Katarzyny, stoi barokowy ołtarz z czarnego marmuru, a w nim na tle srebrnem, wytłaczanem w wielkie kwiaty, darze kanonika Serebryskiego z połowy XVII wieku, zawieszony czarny drewniany krucyfiks, silnie odbijający od tła, na którem grają światełka od świec woskowych. Siatka z czarnego tiulu, przysłaniająca krucyfiks i tło, dodaje im jakiegoś mistycznego czaru. Pierwszy Leon Wyczółkowski odkrył

piękno tego ołtarza, oddał go cudownie w barwach i znalazł licznych naśladowców. Styl krucyfiksu daleki jest od sztuki miejscowej, jak i niemieckiej. Chrystus jest bez zarostu, a włosy ma niewielkie, toteż zdawna nałożono perukę o kręconych kędziorach. Ciało Zbawiciela o uogólnionej anatomji, jak bywa stale na płaskorzeźbach z XIV wieku francuskich z kości słoniowej, ma zupełnie podobną pozycję i podobnie bogato fałdowaną zasłonę bioder. Wiadomo, że od końca XIII wieku rozwinęła się we Francji, a zwłaszcza w Paryżu, rzeźba w kości słoniowej, a licznie przybywający na dwór papieski do Avignonu z całej Europy, nabywali te rzeźby jako łatwe do przewozu pamiątki, a stąd tak są częste, a nieoczekiwane wpływy sztuki francuskiej, zwłaszcza w rzeźbach w odległych stronach, pod któremi to wpływami powstał i nasz krucyfiks.

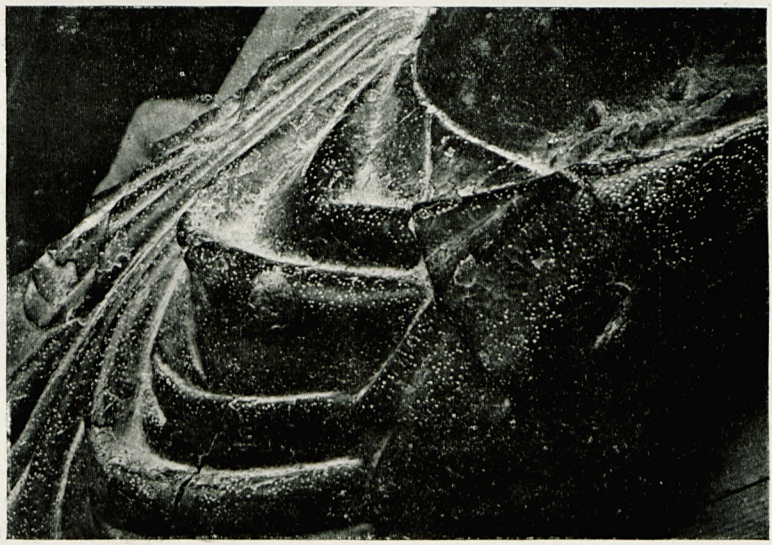
Pierwotnym patronem Katedry Wawelskiej był św. Salwator, czyli Zbawiciel, a później dopiero wszedł św. Wacław. Stąd to prof. Wojciechowski w swej monografji Katedry, wydanej w r. 1900, wyraził przypuszczenie, że ten krucyfiks tworzył środek tryptyku z wielkiego ołtarza, którego skrzydłami były malowane postacie św. Stanisława i Wojciecha, zawieszone dziś wysoko wewnątrz Katedry, nad wejściem bocznem. Tymczasem krucyfiks, jak wskazuje styl, pochodzi z czasów Kazimierza Wielkiego, gdy dwa malowidła, mające na tle wielkie sploty kwiatowe, są z końca wieku XV. Zdawna uważano ten krzyż za cudowny i wieszano tu dary wotywne, które stały się łupem Szwedów. Ocalało srebrne złocone strzemię Kara Mustafy, wykładane turkusami, z własnoręcznym napisem na pergaminie Jana Sobieskiego: „Ten którego noga była w tem strzemieniu za łaską Bożą jest zwyciężony".

Pierwotnie krucyfiks, jak wszystkie drewniane rzeźby gotyckie, pomalowany był w naturalnych barwach. Za czasów baroku pozłocono go, gdy ulubione były figury w całości złocone. W r. 1826, gdy okazała się konieczność wzmocnienia drzewa, zeskrobano pozłotę z podkładem kredowym, a wedle upodobań romantyzmu do naturalnego drzewa, pomalowano krucyfiks farbą ciemno-bronzową, naśladującą drzewo, która tak zciemniała, że zdala wygląda prawie jak czarna. Ta barwa tak się stała tradycyjna dla tego krzyża, że kiedy zaszła obecnie konieczność daleko idącej naprawy, nikt nie myśli o jej zmianie

W końcu czerwca ubiegłego roku, w obecności Księcia Metropolity A. S. Sapiehy i przedstawicieli Kapituły z Ks. Infułatem Marcelim Ślepickim na czele, pod kierownictwem inż. Henryka Kramkowskiego z Zamku Wawelskiego, zdjęto postać Ukrzyżowanego. Sam krzyż dębowy, z nowszych czasów, okazał się w doskonałym stanie, zato sama figura uległa daleko idącemu zniszczeniu od korników i rozkładu drzewa. Zaproszony jako rzeczoznawca, art.-mal. Bogdan Meleniewski, który przez siedem lat przebywał w Rzymie, zajmując się też restauracją obrazów, podał niedawno wprowadzony sposób wyniszczenia korników przez zamknięcie w cynowej skrzyni, do której wstawia się naczynie z nieczyszczoną naftą, która ulatniając się, zmusza korniki do wydostania się nazewnątrz i impregnuje drzewo. Dla uszczelnienia wieka po zamknięciu zalepia się woskiem. Zabieg ten trwa przez kilka miesięcy. Konserwacji podjęli się artyści malarze Kasper i Stanisław Pochwalscy, znani z tego, że doskonale odnowili wewnętrzne skrzydła tryptyku z kaplicy Zygmuntowskiej.

Żeby nie wynosić krucyfiksu poza obręb Katedry, przygotowano miejsce na chórku w Skarbcu, gdzie go ostrożnie przeniesiono po rozkładanej drabinie, gdyż schody okazały się za ciasne. W końcu lutego b. r. otwarto skrzynię i stwierdzono, że nafta wyparowała w znacznej części, a robaki powychodziły. Dalsza praca polegała na zapuszczaniu drzewa t. zw. chińską parafiną, która bardzo silnie usztywnia drzewo. Na szczęście znacznie więcej zniszczona była

Ryc. 1. Głowa Chrystusa z krucyfiksu królowej Jadwigi w katedrze na Wawelu.



Ryc. 2. Fragment draperji z krucyfiksu królowej Jadwigi w katedrze na Wawelu (przed restauracją).

odwrotna strona, gdy na zewnętrznej utrzymała się skorupa z farbą, tak że barwa zupełnie nie uległa zmianie. Koszta w całości pokrywa Kapituła, pomimo swych nader szczupłych obecnych dochodów.

Ks. Tadeusz Pomian-Kruszyński.

LUBLIN. Restauracja malowideł w kościółku drewnianym w Goźlinie (pow. garwoliński). W Goźlinie znajduje sie b. ciekawy kościółek drewniany p. w. N. M. P. wzniesiony w r. 1776 przez Marjanów, którzy tu mieli swój klasztor. Budowany jest z bali sosnowych, kładzionych we wieńce, trójnawowy, z transeptem i prezbiterjum zamkniętem prostokątnie. Od frontu posiada on dwie niewysokie wieże o barokowych hełmach.

Kościółek ten ozdobiony jest polichromją, niemal współczesną powstaniu jego, zapewne dzieło samych zakonników. Część jej umieszczona na ścianie za ołtarzem głównym, oraz na ścianach transeptu jest malowana na płótnie naklejonem wprost na belki. Ściany boczne prezbiterjum, stropy w całym kościele i ściany naw bocznych są pokryte polichromją malowaną na drzewie, nieszalowanych od wewnątrz ścian kościoła lub na drewnianych stropach. Malowidło na płótnie za ołtarzem głównym wyobraża wspaniałą architekturę barokową, upstrzoną postaciami amorków i obramowującą obraz N. P. M. Niepokalanie Poczętej. Po obu stronach tabernaculum widzimy dwie wycięte w desce i malowane figury klęczących aniołów. Na ścianach prezbiterjum przedstawił artysta po 6 z każdej strony postaci apostołów, stojących jako rzeźby w otwartych na daleki krajobraz przęsłach klasycznego portyku. Na stropie prezbiterjum znajduje się wyobrażenie św. Trójcy.

W ramionach transeptu za ołtarzami widzimy malowaną na płótnie architekturę, podobnie jak w ołtarzu głównym. Z obrazów ołtarzowych dwa tylko są starsze a to: św. św. Antoni i Marcin, w trzecim umieszczono cudowny obraz M. B. w srebrnej sukience i koronie. Na stropie na skrzyżowaniu naw przedstawiono mistyczną gwiazdę Madonny z odpowiedniemi napisami. Pozostałe stropy pokryto ornamentami ujmującemi klasycyzujące rozety. Na ścianach naw bocznych umieszczono medaljony z postaciami 4 ewangelistów.

Wartość artystyczna tych malowideł jest wcale znaczna, szczególnie interesujące są postacie apostołów w prezbiterjum i ich tło pejzażowe. Dzieła te są tem ciekawsze, że jest to bodaj jedyny kościółek drewniany w tej okolicy, posiadający podobną polichromję. Niestety stan zachowania jej jest nieszczególny. Malowidła na stropach i ścianach naw bocznych są niemal zupełnie zniszczone. Lepiej zachowały się partje w prezbiterjum i w transepcie, konieczna jest jednak śpieszna ich restauracja. Koniecznem będzie również zdjęcie malowideł malowanych na płótnie i odpowiednie ich zabezpieczenie. Do prac tych przystąpi się jeszcze w ciągu b. r.

X. Piwocki.

LWÓW. Sekcja Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego. Na posiedzeniu Sekcji w dniu 4 maja b. r. inż. dr. Marjan Osiński wygłosił referat p. t.: Ze studjów nad architekturą zamku w Żółkwi.

Dział Architektury Polskiej przy Katedrze Architektury Historycznej Politechniki lwowskiej.

Szczupłość materjału inwentaryzacyjnego z zakresu architektury polskiej, jakim w niedostatecznej dla celów nauczania mierze dysponowały katedry Wydziału Architektonicznego, skłoniła jego Radę do podjęcia starań o kreowanie osobnego „Instytutu badania Architektury polskiej" pomyślanego jako instytucja pomocnicza dla całego Wydziału i służąca tak celom nauczania, jak i podejmowania badań naukowych.

Na podstawie referatu prof. Witolda Minkiewicza Rada uchwałą z dnia 25. I. 1923 r. wniosła o kreowanie tej placówki, wybierając równocześnie w ramach projektowanej organizacji pierwszym jej kierownikiem ś. p. Władysława Klimczaka. Naskutek ponowienia wniosku Rady w dniu 6. V. 1924 r. Instytut znalazł wyraz w budżecie Politechniki na rok 1924/25 w formie dotacji na jego wyposażenie, w roku następnym niestety już skreślonej.

Dzięki inicjatywie kierownika, prof. Klimczaka, przeszły zdjęcia pomiarowe i materjały poszczególnych zakładów do Instytutu, który mimo braku dotacji i podstaw oficjalnych rozwijał się w związku z Katedrą Architektury I, powiększając i ogniskując zbiory. Po śmierci prof. Klimczaka materjał naukowy Instytutu oddano w opiekę Zakładowi Architektury Historycznej, tak że odtąd (1929) stanowi jego część składową jako „Dział Architektury Polskiej", pomieszczony w osobnym skromnym lokalu w gmachu im. M. Magdaleny, należącym do zabudowań Politechniki.

Zbiory tego działu dotyczą z natury rzeczy głównie terenu Małopolski, t. j. czterech jej województw, pozatem cześciowo także woj. śląskiego i lubelskiego, a składają się na nie książki (120), mapy (70), zdjęcia pomiarowe (138 objektów na 1248 tablicach rysunkowych) oraz fotografje (1368).

Nie dysponując osobnemi siłami pomocniczemi ani odpowiedniemi funduszami zakład nie może narazie rozwinąć szerszej pracy programowej w zakresie badań nad architekturą polską, zmuszony do oparcia się jedynie na pomocy słuchaczy i to w ramach potrzeb katedry Architektury Historycznej. Mimo to może się poszczycić zebraniem znacznego materjału z zakresu polskiego budownictwa wiejskiego, małomiasteczkowego i monumentalnego. Posiada opracowane już inwentaryzacyjnie całości, np. domy w rynku jarosławskim oraz domy mieszczańskie w Krzemieńcu (obie wykonane przez Związek Studentów Architektury i oczekujące naukowego ujęcia), pozatem kościoły lwowskie, a obecnie przeprowadza zdjęcia zabytkowych domów i gmachów użyteczności publicznej oraz pomników zanikających już cmentarzy lwowskich.

W ostatnim roku zakład nawiązał łączność z badaczami sztuki, pracującymi na terenie Lwowa, służąc im pomocą w studjach nad lokalną architekturą (Katedra ormiańska), pozatem stoi w kontakcie z zakładem Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, ofiarowując mu pomoc w rozwiązywaniu problemów budowlanych na terenie Małopolski.

Rekonstrukcja Lwowa z połowy XVIII w. (Od Redakcji: Poniżej zamieszczamy komunikat inż. Janusza Witwickiego, który pracował w r. 1929 z ramienia Magistratu przy wykonaniu diogramy dawnego Lwowa, a od dłuższego czasu zajmuje się studjami nad historją fortyfikacji i architektury m. Lwowa, które mają posłużyć do wykonania plastycznej panoramy miasta).

Od czasu wykonania diogramy dawnego Lwowa datują się metodyczne prace nad rekonstrukcją tego miasta. Dotychczas wykonano: 1° rekonstrukcję t. zw. Wałów Gubernatorskich w modelu drewnianym w skali 1 : 500 (oddającą system obronny Lwowa przedrozbiorowego od strony płn.-wsch.), 2° rekonstrukcję perspektywiczną z lotu ptaka śródmieścia (oddającą ilość i sytuację wody, system fortyfikacyjny fos, wałów i murów i rozłożenie kościołów, klasztorów, budynków publicznych i bloków kamienic), 3° rekonstrukcję perspektywiczną z lotu ptaka całości dawnego miasta z przedmieściami (określającą ilość i dyslokację stawów we Lwowie, system obronnych zamków i klasztorów, łączonych wałami, i rozłożenia kościołów, pałaców i rezydecji świeckich). Ponadto wykonano model projektu panoramy plastycznej dawnego Lwowa, ustalającej w sposób plastyczny i opisowy program prowadzonych prac rekonstrukcyjnych i wielo-

stronne sposoby wyzyskania modelu miasta z wieku XVIII. Obecnie wykonuje się drewnianą mapę plastyczną terenu śródmieścia w skali 1:500 z powodu braku jakichkolwiek funduszów na wykonanie jej w skali 1:200, projektowanej dla panoramy plastycznej starego Lwowa.

Janusz Witwicki.

RZYM. Camerata degli Instituti di Roma w Stacji Rzymskiej P. A. U. Zwyczajem rzymskich instytutów naukowych organizowania corocznie zebrań, mających na celu przedstawianie rezultatów studjów, przeprowadzonych w Rzymie przez członków, dnia 30 marca br. członkowie Stacji Rzymskiej P. A. U. zorganizowali cameratę, na której w obecności przedstawicieli instytutów włoskich i zagranicznych (130 osób), wygłoszone zostały dwa referaty: dra Bohdana Kleszkowskiego, — Il platonismo italiano e la dottrina degli Oracoli Caldaici, oraz dr. Karoliny Lanckorońskiej, — Appunti sull, interpretazione del Giudizio Universale de Michelangelo.

Dr. Karolina Lanckorońska w wymienionym referacie na temat Sądu Ostatecznego Michała Anioła zastanawia się nad zagadnieniem, skąd pochodzi tak odmienne od dotychczasowych przedstawień eschatologicznych ujęcie tematu u Michała Anioła. Raz jeszcze wylicza źródła literackie, z których mógł czerpać: Pismo św., Boską Komedję, Hymn Dies Irae. Z Pisma św. pochodzi sam temat. Boska Komedja wpłynęła tylko ogólnie na wyobrażenia eschatologiczne Michała Anioła. Dies Irae oddaje ujęcie średniowieczne stosunku człowieka do Boga w chwili ostatecznej, odpowiada ono nie tyle ujęciu tematu przez Michała Anioła, ile raczej temu, którego wyrazem jest fresk w Camposanto w Pizie. Z analizy tego obrazu oraz hymnu Dies Irae wynika, że średniowiecze ujmowało ten temat jako spełnienie obietnic Pisma św., oraz zbawienie wybranych dzięki bezgranicznemu miłosierdziu bożemu, podczas gdy u Michała Anioła wszystkie postacie, wybrani i potępieni, wyrażają zgrozę i przerażenie w obliczu przemocy wszechwładnej, wobec której siła ludzka jest niczem, nawet gdy chodzi o pokolenie cyklopów, jak tutaj. Sacco di Roma, pojęty wówczas jako Sąd Boży, wpłynął zapewne na ten nastrój. Prelegentka wykazuje w dalszym ciągu, że poczucie niemocy ludzkiej wobec przemocy bożej, jako reakcja przeciwko wywyższeniu człowieka w czasach renesansu, znajduje swój wyraz w całem życiu duchowem epoki. Wyraża się ono w nauce o zadośćuczynieniu przez łaskę bożą jedynie, którą to naukę wyznawała w Rzymie grupa osób, z którą Michał Anioł pozostawał wówczas w bliskich stosunkach. Z pośród tej grupy wymienić należy przedewszystkiem Vittorię Colonna, która o Sądzie Ostatecznym pisze, że nè ci sarà tempo di misericordia, nè loco di grazia.

Fakt że poraz pierwszy u Michała Anioła nie występuje moment wstawiennictwa Matki Boskiej, czy Świętych u Chrystusa, aby jeszcze w chwili ostatecznej ubłagać jego łaskę, zestawia prelegentka z dokumentem, według którego Vittoria Colonna docebat sanctos non esse intercedendos. Szkic do Sądu Ostatecznego, który powstał w roku 1534-5 przedstawia jeszcze Matkę Boską, rzucającą się synowi do stóp. Zmiana w pojęciach artysty nastąpiła więc później, zatem po powstaniu szkicu, t. zn. w czasie gdy poznał Vittorię Colonna i jej przyjaciół.

Streszczając, z komunikatu wynikało, że dzieło Michała Anioła wyraża prądy epoki porenesansowej, a nie jest zatem ani dziełem poganizującem, ani nie wyraża powrotu do średniowiecza.

WARSZAWA. Cenne nabytki Muzeum Narodowego. W wyniku dłuższych pertraktacji Muzeum Narodowe w Warszawie zdołało w ciągu kwietnia b. r.

sfinalizować zakup większej i bardzo cennej kolekcji zagranicznej dzieł sztuki, reprezentujących przeważnie obcy przemysł artystyczny epoki XIV-XVIII stulecia w ogólnej liczbie 82 sztuk. Ta niezwykła w naszych warunkach trazakcja muzealna jest wydarzeniem o doniosłem znaczeniu kulturalnem. Wystawa pozyskanego zbioru, zorganizowana specjalnie przez Dyrekcję Muzeum, umożliwiła bliższe zapoznanie się z całokształtem kolekcji, która w sposób pierwszorzędny uzupełnia posiadany dotąd przez Muzeum zespół eksponatów. Clou tej kolekcji tworzy zespół majolik włoskich, niemal wyłącznie pochodzących z pierwszej połowy XVI wieku. Reprezentowane są w nim manufaktury Castel Durante, Gubbio, Venezia, Urbino, Deruta, Siena, Faenza. W liczbie tych 46 okazów nietylko jest kilka wręcz pierwszorzędnych, lecz co ważniejsza, i wszystkie pozostałe cechuje wysoki poziom artystyczny, czyniący je godnemi każdego europejskiego Muzeum. Oprócz fajansów są również licznie reprezentowane wyroby z metalu. W grupie zegarów wieżyczkowych do najciekawszych należą: zegar norymberski ze złoconego bronzu (XVI w.), drugi również bronzowy, wyrób niemiecki XVI w., dalej znów norymberski w kształcie Hostji (XVI w.), wreszcie zapewne wileńskiej roboty z herbem Korab, pocz. XVII w. (Gierke?). Z puharów wymienić należy przedewszystkiem srebrny, złocony (Nautilus) wyrób norymberski (XVI w.), dzieło Esaiasa zur Linden, publikowany u Rosenberga pod Nr. 4135, znany zaś z wystawy Amsterdamskiej 1886 r. Poczesne miejsce zajmuje puhar ślubny, (Augsburg XVII w.). Z szeregu innych zatrzymuje uwagę zwłaszcza puhar t. zw. „ananasowy", norymberski z XVII w., gdański z XVII, wreszcie augsburski z XVII, wykonany ze srebra i kości słoniowej. Wśród argentylji kościelnych na czoło wysuwa się srebrny posążek św. Karmelity, wyrób hiszpański lub raczej może portugalski z XV w. Uzupełniają ten dział — kielich srebrny złocony z XV w., pochodzący z kolekcji Batermana, oraz relikwjarz gotycki w typie Ostensorium (XV w.). Oddzielną pozycję stanowi kilka bronzów figuralnych, a więc grupa Psychomachji, dzieło zapewne Giovanni'ego da Bologna (XVII w.), alegoryczna figura Prawdy(?), przypisywana Tiziano Aspetti (XVI w.), oraz dwie bronzowe postacie aniołów również włoskiej roboty z pocz. XVI w. ze zbiorów londyńskiej kolekcji Hesseltine'a. Bardzo interesująco przedstawiają się poszczególne objekty sztuki kościelnej, jak witraż z Ostrzyhomia z lat circa 1330, przedstawiający św. Jana Ewangelistę, skrzydła dyptyku z kości słoniowej francuskiej roboty końca XIV w. ze scenami Niesienia Krzyża i Pojmania, oraz kilka rzeźb — gotycka Madonna z końca XV w. o dobrze zachowanej polichromji, szkoły frankońskiej lub polskiej, druga włoska siedząca z XIV w. prowincjonalnej roboty, trzecia wenecka z około 1500 r., wreszcie polichromowana figura św. Michała, datująca się z pocz. XVI w., mniejszej wartości formalnej (Francja?). Ubogi w renesansowe i barokowe sprzętarstwo dział mebli Muzeum Narodowego również pozyskał szereg cennych okazów. Przybyły dwa dressoiry włoskie z XVI w., kredensik francuski z końca XVI w. wskazujący stylem swych rzeźb na filungach na tradycje Pillona, dalej dużej wartości tumba renesansowa włoska (z kolekcji Paby'ego), wreszcie niezwykle efektowna późnorenesansowa szafa niemiecka (Fryzja?) z r. 1639, rozwiązana w duchu francuskich sprzętów tego typu. Uzupełniają przegląd tych dzieł Aubusson z przełomu XVII — XVIII wieku z wytkanym herbem Waga(?) oraz imponujący baldachim turecki z końca XVIII wieku, związany tradycją z rodziną pierwszych Sasów. W luźnym niejako związku z tą interesującą kolekcją przedmiotów sztuki stosowanej pozostają obrazy — portret starca, malowany przez Leopolskiego, oraz sygnowany (A. B.) obraz Brouwera (scena pijacka), publikowany przez Hofstede de Groot'a (Beschreibung und krit. Verzeichnis d. Werke .... d. Holländ. Maler des 17 Jh., t. III, str. 638) i Wurzbacha (t. I, str. 198)

Michał Walicki

III

DWUDZIESTOPIĘCIOLECIE DZIAŁALNOŚCI TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE. 1906 – 1932

W bieżącym roku 1933 Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości zamknęło pierwsze dwudziestopięciolecie swego istnienia i działalności. Przed rozpoczęciem nowego okresu godzi się rzucić okiem wstecz, by uświadomić sobie przebytą drogę. Jest to sprawa tem ważniejsza, że tylko do roku 1914 istnieją obszerne sprawozdania z prac i czynności Towarzystwa ogłoszone drukiem. Czas pozostały, lata 1914 — 1932, pełne wydarzeń i wysiłków niezwykłej doniosłości, niestety nie posiadają jeszcze swego obszernego pamiętnika, dostępnego szerszemu kręgowi czytelników. Chcąc wypełnić tę dotkliwą lukę, a zarazem unaocznić społeczeństwu i ogółowi członków Towarzystwa doniosłość prac dokonanych w przebytym okresie, z których czerpać będziemy podnietę do dalszych w przyszłości, Zarząd Towarzystwa postanowił ogłosić zarys niniejszy. Sprawozdanie to oparte jest na sprawozdaniach z działalności, do roku 1914 ogłaszanych drukiem, i innych wydawnictwach Towarzystwa, na dokumentach rękopiśmiennych w archiwum Towarzystwa, a w szczególności na referacie o działalności Towarzystwa w okresie ubiegłych 25 lat, przygotowanym przez członka Zarządu, inż. arch. Kazimierza Skórewicza, i złożonym przezeń Zarządowi na posiedzeniu w dniu 28.III.1933 r.

I.

27 października 1906 roku w sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa zebrało się grono osób dla inauguracji Towarzystwa Opieki nad Pamiątkami Historycznemi i Zabytkami Sztuki i Kultury Polskiej. Wkrótce jednak przystąpiono do zmiany nazwy oraz niektórych punktów statutu. Po naradach organizacyjnych oraz uzgodnieniu ze stanowiskiem Komisji do Badania Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności, już w dniu 10 marca 1907 r. odbyło się Walne Zgromadzenie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, a od dnia 8 kwietnia rozpoczęły się systematyczne posiedzenia Zarządu w wynajętym na ten cel lokalu (Nowy Świat 41).

Początkowo Zarząd sam rozstrzygał wszelkie sprawy, wchodzące w zakres działalności Towarzystwa, lecz wkrótce utworzono ko-

misje, które następnie przekształcono w autonomiczne wydziały: Architektoniczny, Starej Warszawy i Gospodarczy oraz Komisję Muzealną. Zarysowała się również potrzeba zawiązania sekcji malarsko-rzeźbiarskiej. Dla bliższego kontaktu z poszczególnemi miejscowościami kraju powołano delegatów i korespondentów oraz tworzono koła miejscowe. Nawet z Petersburga nadesłano propozycję założenia tam Koła Towarzystwa. W Warszawie dla napływających zbiorów Towarzystwa i darów oraz dla przechowania zbiorów archeologicznych Erazma Majewskiego została powzięta myśl budowania muzeum, a władze kościelne na wniosek Towarzystwa zadecydowały o potrzebie założenia muzeum archidjecezjalnego. Jednocześnie uchwalono założenie własnego organu dla ogłaszania dokonanych prac oraz wiadomości wchodzących w zakres zadań Towarzystwa.

Na czoło poczynań Towarzystwa już w pierwszym okresie jego działalności wysunął się Wydział Architektoniczny, w skład którego wchodzili fachowcy zarówno ze starszego jak i młodszego pokolenia. Praca, powierzona kompetencji tego Wydziału, wykonywana była nietylko z zapałem i ofiarnością, nietylko z głębokiem wniknięciem w istotę zadań, lecz co najważniejsze, uwieńczona dobremi wynikami. Pierwsze protokułowane posiedzenie Wydziału odbyło się w dniu 5 września 1907 r. Od tego czasu do końca 1908 r. rozpatrzono 51 spraw, dotyczących konserwacji zabytków. Opinje wydawano na podstawie sprawozdań delegowanych na miejsce członków Wydziału. Już w tym pierwszym okresie przystąpiono do wykonania szeregu doniosłych prac konserwatorskich w Nowogródku, Czersku, Iłży, Czerwińsku, Brześciu Kujawskim, Brochowie i Sandomierzu (kościół Św. Jakuba).

Dla zaznajamiania szerszych kół z przeszłością polskiej sztuki i kultury, Zarząd Towarzystwa rozpoczął działalność popularyzatorską. Pierwszy tego rodzaju odczyt wygłosił T. Korzon o Czersku. W rzędzie pierwszych wydawnictw Towarzystwa ukazał się przedruk „Gościńca" A. Jarzębskiego (opis Warszawy z 1643 roku) oraz ilustrowany „Kwestjonarjusz", który miał ułatwić szerszemu ogółowi orjentowanie się w zabytkach godnych uwagi.

Wmurowaniem w ściany domów warszawskich tablic pamiątkowych ku czci Stanisława Staszica, Antoniego Malczewskiego i Juljusza Słowackiego zakończył się wstępny okres prac Towarzystwa. Niestety umarł wtedy Adam hr. Krasiński, jeden z sześciu inicjatorów i pierwszy prezes Towarzystwa. W roku 1909 objął przewodnictwo w Zarządzie Zygmunt Gloger, a po jego śmierci w 1910 roku Edward hr. Krasiński, który pozostał na tem stanowisku do 1927 roku; po nim objął tę godność inż. Zygmunt Słomiński, piastując ją bez przerwy aż do chwili obecnej.

Gorące debaty wynikające w łonie Wydziału Architektonicznego i nowo powstałej Sekcji Malarsko-rzeźbiarskiej o sposobach, rozciągłości i granicach prowadzenia prac konserwatorskich, chęć wymiany zdań w tych sprawach z przedstawicielami prac w wielkich ośrodkach innych części Polski spowodowały zwołanie konferencji do Warszawy. Odbyła się ona w roku 1909, w dniach 8, 9 i 10 maja pod przewodnictwem Marjana Sokołowskiego. Przybyli delegaci z Krakowa, Poznania i Lwowa. Powzięte uchwały miały stanowić tymczasowe wytyczne w kierowaniu sprawami robót konserwatorskich.

W ciągu roku 1909 Wydział Architektoniczny rozpatrywał sprawy 50-ciu budowli zabytkowych bądź podlegających zmianom, bądź konserwacji, a w tymże czasie Wydział Malarstwa i Rzeźby rozpatrzył 9 spraw w zakresie malarstwa kościelnego i polichromji w kościołach zabytkowych. Praca Wydziału Starej Warszawy przeniosła się na grunt praktyczny bezpośredniej opieki nad domami Starego Miasta.

Momentem zwrotnym było nabycie przez Towarzystwo kamienicy Baryczków. Od tej chwili rozpoczęło się odrodzenie Starego Miasta. Wkrótce przy mozolnych staraniach doszło do usunięcia straganów i brudów rynkowych. W porozumieniu z Wydziałem Architektonicznym i z jego intensywną pomocą, szczególnie po zakupieniu kamienicy Baryczków w 1910 r., propaganda Towarzystwa na rzecz wykupów i uporządkowania staromiejskich domów rozwinęła się tak szybko, że w ciągu dwóch lat wygląd rynku i domów zmienił się całkowicie. Znikają szpetne szyldy, porządkują się wejścia, odsłaniają portale. Wślad za robotami konserwatorskiemi i restauracyjnemi, prowadzonemi przez Wł. Marconiego i J. Wojciechowskiego w kamienicy Baryczków, odnowiono dom Fukiera, dalej dom nr. 21 w rynku, na placu Zamkowym dom nr. 93 oraz dom Johna, nieco później zaś w rynku Starego Miasta dom X. X. Mazowieckich, zakupiony dla Towarzystwa Miłośników Historji; nakoniec wzorzyście wybrukowano rynek.

Poza kamienicą Baryczków, nabytą dzięki wydatnej ofiarności publicznej w 1910 roku, własnością Towarzystwa były również ruiny zamku w Iłży wraz z 6-ma morgami gruntu (dar ks. T. Lubomirskiego), wieża w Wojciechowie (dar A. Popławskiego), ruiny zamku w Raciążku. Pozatem pod zarządem Towarzystwa pozostawał zamek w Czersku, stanowiący wówczas własność rządową. Posiadłości te, znajdujące się pod bezpośrednią opieką Towarzystwa, miały być zarazem ośrodkami krzewienia jego idej oraz pobudką do zakładania kół miejscowych.

Dla zdobycia nowych funduszów oraz poglądowego szerzenia wiedzy o zabytkach, Zarząd Towarzystwa uchwalił urządzanie wystaw

retrospektywnych. Pierwszą próbą tego rodzaju była wystawa „Starej Warszawy", otwarta w salach ratusza dnia 28 maja 1911 r.; zgromadziła ona 1886 eksponatów pierwszorzędnej wartości artystycznej i historycznej. Wiadomo jak wybitne znaczenie kulturalne i naukowe miało również szereg wystaw retrospektywnych, urządzanych w ciągu lat następnych z dużym wkładem energji ze strony ówczesnego Sekretarza Towarzystwa, dr. Wł. Kłyszewskiego. Wystawy te starannie przemyślane, zaopatrzone w wyczerpujące i bogato ilustrowane katalogi, opracowywane przez specjalistów, tworzyły piękną tradycję i dobrze się zasłużyły naszej historji sztuki, budującej właśnie wówczas swe podstawy naukowe. Po wystawie „Starej Warszawy" rychło następują dalsze: w 1912 roku „Minjatury, tkaniny i hafty", w 1913 „Ceramika i szkło", w 1914 „Stare ryciny polskie" ze zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego, tak zasłużonego w zakresie zbierania graficznych dokumentów do dziejów sztuki polskiej, oraz wystawa budownictwa wiejskiego pod nazwą „Wieś i miasteczko", w 1915 roku „Ubiory w Polsce", w 1916 „Siedziby królewskie (Zamek, Łazienki)", w dalszych latach: „Portret kobiecy XVIII stulecia" — „150 lat malarstwa polskiego w szkicach", ze zbiorów D. Witke - Jeżewskiego — w roku 1919 wystawa fotograficzna polskiej architektury monumentalnej — „Bianco e Negro", wystawa włoskiej grafiki współczesnej — „Tempore Belli", najcenniejsze dzieła sztuki z pałaców warszawskich — „Sztych angielski XVIII wieku" — wystawa druków polskich — wystawa malarstwa flamandzkiego i holenderskiego — wystawa sztuki francuskiej — „Warszawa za Stanisława Augusta", rewindykowane z Rosji obrazy Canaletta oraz rysunki Vogla — „Karykatury polskie" — w 1925 roku „Portrety królów polskich w grafice" — 1926 „Wschód w Polsce", dywany i makaty. — W 1927 roku miał miejsce pokaz prac konkursowych na rozplanowanie placu Saskiego oraz dwie wystawy: „Sztuka polska w Zbiorach Państwowych" i „Wystawa konserwatorska", urządzona wspólnie z Zakładem Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej podczas II Zjazdu Konserwatorskiego. Ostatnia z wystaw w Kamienicy Baryczków, urządzanych staraniem Towarzystwa, odbyła się w 1928 roku i miała za temat zbiory Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu.

Dla rozwoju sprawy opieki nad zabytkami nader doniosłe znaczenie posiadał wielki ogólno - polski zjazd konserwatorski, który odbył się w Krakowie w lipcu 1911 r. i był poniekąd dalszem ogniwem w akcji, zapoczątkowanej w 1909 roku konferencją warszawską, zwołaną za sprawą Towarzystwa. Uchwały zjazdu ogłoszone w „Pamiętniku" walnie przyczyniły się do ustalenia naczelnych haseł i zasad konserwatorstwa polskiego.

Obok wielkich poczynań organizatorskich, rozwija się nadal praktyczna działalność Wydziału Architektonicznego: w 1910 roku rozpatrzono 62, a w następnym roku 26 spraw konserwatorskich. Z ważniejszych należy wymienić sprawę zamierzonych robót w kaplicy M. B. Częstochowskiej na Jasnej Górze oraz ogłoszenie konkursów na uzupełnienie mansardami elewacji domu Johna na placu Zamkowym, na ołtarz wielki w Pabjanicach i na polichromję kościoła w Lubieńcu. Wydatnie wzbogacają się również zbiory Towarzystwa, jakkolwiek prace Komisji Muzealnej ustały. Natomiast powołano osobną Komisję dla uporządkowania istniejącego księgozbioru oraz bibljoteki, ofiarowanej przez Józefa hr. Tyszkiewicza z Łohojska.

W 1912 roku Towarzystwo osiedliło się ostatecznie w odrestaurowanej kamienicy Baryczków. Jako inauguracja odbyło się uroczyste Walne Zgromadzenie w bogato przybranem makatami i kobiercami wnętrzu, gdzie została otwarta wystawa „Minjatury, tkaniny i hafty". Jednym z najpodnioślejszych momentów tej uroczystości było nadanie godności członka honorowego Tadeuszowi Korzonowi, jednemu z najbardziej zasłużonych członków Zarządu Towarzystwa. Na tem samem zebraniu powzięto uchwałę, w myśl której co miesiąc miały się odbywać zebrania o charakterze artystyczno-naukowym dla ogółu członków Towarzystwa. Niezwłocznie też zapoczątkowano tę akcję dwoma odczytami A. Kraushara na temat: „Życie domowe mieszczan warszawskich w wiekach ubiegłych".

Rok 1912, pamiętny jako data przeniesienia się Towarzystwa do własnego gmachu, równocześnie jednak zaznacza się szeregiem nowych rozległych planów. Powraca myśl o własnem wydawnictwie p. t. „Materjały do Historji Sztuki w Polsce", w którem obok wyczerpujących studjów naukowych miałyby się znaleźć krótkie sprawozdania z delegacyj i prac Towarzystwa. Tym planom towarzyszy wewnętrzna reorganizacja. Czynności dotychczasowego Wydziału Gospodarczego przejmuje Zarząd. Natomiast wydziały: Architektoniczny, Malarsko-rzeźbiarski i Starej Warszawy zespalają się w jeden Wydział Konserwatorski, który odtąd wszechstronnie zajmować się będzie sprawami właściwej opieki nad zabytkami. Natomiast zadanie naukowego opracowywania zebranych materjałów powierzono nowo powstałemu Wydziałowi Historji Sztuki, który jednak nie wykazał większej żywotności, zamierając po sześciu zaledwie zebraniach.

Rok 1912 był rokiem kulminacyjnym w działalności i rozwoju Towarzystwa O. n. Z. P. Liczyło ono wówczas 2 członków honorowych, 55 członków o składkach jednorazowych oraz 2725 członków z opłatą roczną, dwa wydziały: Konserwatorski i Historji Sztuki,

z któremi współpracowało 107 delegatów i korespondentów zamiejscowych i warszawskich. W salach własnego gmachu Towarzystwo posiadało bogate i wartościowe zbiory muzealne, archiwum ikonograficzne, bibljotekę, składającą się z 1560 dzieł, kartotekę i pracownię fotograficzną oraz zbiór rycin (oprócz fotografij), wykazujący 12000 pozycyj.

W połowie 1913 roku ustąpił wielce zasłużony pierwszy sekretarz Towarzystwa, Kazimierz Broniewski, i zmienił się skład Zarządu. Sekretarzem Towarzystwa został dr. Władysław Kłyszewski, pozostając na tem stanowisku aż do 1930 roku.

W 1913 roku tworzy się Komisja Muzealno - Bibljoteczna pod kierownictwem Br. Gembarzewskiego, przy pomocy subsydjum Kasy im. Mianowskiego, rozpoczynając porządkowanie i katalogowanie zbiorów. Jednocześnie pod kierunkiem J. Wojciechowskiego działa Pracownia Inwentaryzacyjna, zajmująca się opracowywaniem materjałów zebranych przez Wydział Konserwatorski (sprawozdania delegatów, rysunki pomiarowe, szkice i t. d.). Na prowincji wydatniejsza działalność rozwija się w Kazimierzu nad Wisłą i w Lublinie, dla których to miast pracują Komisje mieszane z członków miejscowych i warszawskich. W Kazimierzu zakupiono nawet kamienicę (t. zw. Ulanowskich) przy ulicy Senatorskiej z przeznaczeniem na siedzibę miejscowego Koła Towarzystwa O. n. Z. P.

II.

Po roku 1912 ukończył się pierwszy okres wysoce owocnej działalności Towarzystwa. Wybuch wojny światowej w 1914 roku zmusza Towarzystwo do ponownego skupienia wysiłków: zaczyna się dlań nowy okres chlubnej działalności.

Już w listopadzie 1914 roku Zarząd nawiązał współpracę z Centralnym Komitetem Obywatelskim, wszczynając wielką akcję społeczną celem ratowania zabytków polskiej sztuki i kultury, znajdujących się na terenach, objętych pożogą wojny. Dla ratownictwa zagrożonych zabytków zostaje powołany osobny Komitet Konserwatorski, pracujący równolegle z Wydziałem Konserwatorskim, który począwszy od 19 stycznia 1915 roku wznowił swe regularne posiedzenia wtorkowe. Z ramienia Komitetu podejmowano szereg delegacyj do miejsc nawiedzonych wojną; uruchomione były również przy Towarzystwie pracownie dla naprawy dzieł uszkodzonych i wykonywania odlewów, pracownia fotograficzna i inwentaryzacyjna, korzystające z zapomóg Kasy im. Mianowskiego. Dla opieki nad poszczególnemi budowlami stworzono instytucję kuratorów. Podjęto również ważną akcję zbierania wykazów pamiątek, rzeczy i archiwów wywiezionych przez Rosjan.

Wyżej wspomniany Komitet Konserwatorski kierował szeregiem ważnych robót, podejmowanych przy pomocy Sekcji Robót Publicznych Komitetu Obywatelskiego. Obok prac nad gmachami warszawskiemi, Komitet czuwał nad należytą odbudową zniszczonego przez wojnę i pożar Kazimierza nad Wisłą oraz rozwinął akcję w kierunku ochrony zabytków polskich na kresach wschodnich. W zakresie spraw bieżących rozważano konserwację malowideł w kościele Św. Trójcy w Lublinie, stan muzeum djecezjalnego w Warszawie, organizację Koła Sztuki Zdobniczej przy Towarzystwie i t. d. — Komitet Konserwatorski zakończył swe czynności po swem XLV-em i ostatniem posiedzeniu w dniu 25.IV.1919 r., licząc na dalszą urzędową opiekę nad zabytkami prawowitych władz polskich.

Moment ustąpienia Rosjan z Warszawy zastał Towarzystwo dobrze przygotowane pod względem organizacyjnym. Natychmiast roztoczyło ono pieczołowitą opiekę nad opuszczonemi przez Rosjan gmachami historycznemi, powierzając ją specjalnie powołanym kuratorom. Zamek królewski objął K. Skórewicz, pałac Łazienkowski z parkiem J. Kłos, Biały Domek z Pomarańczarnią Wł. Tatarkiewicz, pałac Brühlowski St. Szyller, pałac Prymasowski J. Dziekoński, pałac Rzeczypospolitej R. Swierczyński, pałac Paca Ł. Wolski, Bank Polski M. Straszak, pałac Namiestnikowski K. Jakimowicz, t. zw. „Sapieżyńskie Koszary" K. Kłos, gmach Izby Skarbowej R. Gut.

Żywą działalność rozwinęła teraz istniejąca przy Towarzystwie Pracownia Inwentaryzacyjna, którą kierował J. Wojciechowski, potem T. Wiśniowski, a na Zamku K. Skórewicz. Prace pomiarowe i rysunkowe, przeprowadzone w budynkach tak długo niedostępnych dla badań polskich historyków i architektów, umożliwiły urządzenie wystaw: „Siedziby królewskie" oraz „Polska architektura monumentalna". Do rzędu prac wybitnych zaliczyć należy plan Warszawy z oznaczeniem gmachów zabytkowych, sporządzony przez J. Wojciechowskiego, T. Tołwińskiego i Z. Kalinowskiego, oraz T. Sawickiego plan murów obronnych Starej Warszawy. Prace inwentaryzacyjne rozciągnęły się jednak i poza Warszawę na prowincję, gdzie tylko można było dotrzeć wobec trudności, wywołanych okupacją i stanem wojennym.

Długoletnia, ofiarna praca kulturalna zjednała Towarzystwu tak wielki autorytet, że i władze okupacyjne musiały się z nim liczyć. Zaznaczyło się to wyraźnie w pracach nad odbudową Kalisza, dzięki temu również udało się w kilku wypadkach uchylić grożącą rekwizycję dachów miedzianych, ruchomości, dzwonów, organów. Równocześnie zaś delegaci Towarzystwa zbierali dane, dotyczące zniszczeń wojennych w zakresie zabytków, co w przyszłości mogło posłużyć za podstawę do odbudowy lub rewindykacyj.

W życiu kulturalnem Polski odrodzonej, właśnie wówczas kształtującem swe podstawy i formy organizacyjne, Towarzystwo O. n. Z. P. miało odegrać niepoślednią rolę. Z jego współpracy i doświadczeń skorzystały rozliczne nowopowstające instytucje, jak np. Rada Artystyczna m. st. Warszawy, Wydział Budowlany Rady Głównej Opiekuńczej, Komisja do spraw odbudowy kraju przy Departamencie Gospodarstwa Krajowego Rady Stanu, Rada Sztuki przy Departamencie Sztuk Pięknych. Z łona Komitetu Konserwatorskiego wyszedł pierwszy projekt ustawodawstwa zabytkowego, wspólnie z Kołem Architektów przygotowano konferencję w sprawie odbudowy kraju, a w Lublinie wzięło Towarzystwo udział w zjeździe przedstawicieli miast i miasteczek.

Nowopowstającej państwowości polskiej Towarzystwo oddało znaczne usługi jako ośrodek, skupiający wówczas szereg najwybitniejszych jednostek w danym zakresie. Wielu z pośród zasłużonych członków Towarzystwa objęło naczelne stanowiska w nowopowstających ministerstwach i instytucjach rządowych, wielu odegrało rolę kierowniczą w organizowaniu naukowego, artystycznego i społecznego życia w Polsce odrodzonej. Ważnym jest również i ten materjał rzeczowy, którym Towarzystwo rozporządzało w tak przełomowej chwili. Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej natychmiast otrzymał odbitki ze zbiorów fotograficznych, Muzeum Narodowe w wieczysty depozyt zbiory muzealne Towarzystwa, Ministerstwo Sztuki i Kultury materjały do ustawodawstwa zabytkowego i praktyki konserwatorskiej, Magistrat stolicy plan Warszawy z zaznaczonemi gmachami zabytkowemi: cenny dokument dla sprawy opieki nad zabytkami.

Spełniając czynności organizacyjne na usługach młodej państwowości polskiej, Towarzystwo nie zaniedbywało jednak swych bezpośrednich zadań opieki nad zabytkami. Doświadczenie, wzrastające z roku na rok, doprowadziło do znacznego wydoskonalenia metod konserwatorskich, a liczba instytucyj i osób, zasięgających opinji Wydziału, znacznie się powiększyła. Wydatna była również ilość rozpatrzonych i załatwionych spraw konserwatorskich. Dzięki udziałowi Towarzystwa uratowano wielką ilość zagrożonych zabytków, a wiele poddano umiejętnej konserwacji lub odnowieniu. Wśród nich znajdowały się pierwszorzędne, epokowej wartości pamiątki architektury. Między innemi udało się uratować kościoły w Bliżynie, Cegłowie, Sochaczewie, Grójcu, Kazimierzu Kujawskim, Kodrąbiu, Ożarowie Wieluńskim, Zborówku, Zajączkach. Z rad i pomocy Towarzystwa korzystano przy pracach konserwatorskich w katedrze w Sandomierzu, Kazimierzu nad Wisłą i Lublinie, w Bodzentynie przy pomniku biskupa F. Krasińskiego, w Szadku przy

ołtarzu, przy freskach w Czerniakowie. O Towarzystwo wreszcie oparła się restauracja znakomitych malarskich ołtarzy skrzydłowych w Bodzentynie, Olkuszu i Siennie. Z pośród prac konserwatorsko-restauratorskich w Warszawie, które były omawiane na posiedzeniach Wydziału Konserwatorskiego, do znaczniejszych należą roboty dotyczące Zamku, Łazienek, gmachów Ministerstwa Skarbu przy ulicy Rymarskiej, kościoła Garnizonowego, pałacu Krasińskich, pałacu Namiestnikowskiego, pałacu Brühlowskiego i t. d., — wszędzie poczęto usuwać naleciałości powstałe za rządów rosyjskich, celem wydobycia kształtów dawnej sztuki i historycznej prawdy. — Niestety jednak zdarzały się wypadki, w których, pomimo usiłowań, najczęściej skutkiem braku środków pieniężnych nie zdołano uratować zagrożonego zabytku. Do takich bolesnych strat należą np. wieża-dzwonnica w Ćwińsku, kościoły w Czeladzi i w Rzeszowie, a w Warszawie przed wojną cenny pałac Karasia.

Obok braków pieniężnych, które nie pozwoliły Towarzystwu na utworzenie własnych pracowni konserwatorskich, jedną z głównych przyczyn usterek w zakresie opieki nad zabytkami była niedostatecznie rozwinięta działalność na prowincji. W myśl kilkakrotnych uchwał w dniu 4 września i 27 października 1916 r. został utworzony regulamin kół prowincjonalnych, potwierdzony 4 czerwca 1917 roku. W międzyczasie powołano do życia koła w Przasnyszu, Będzinie, Lublinie, Łodzi, Łęczycy, Wilnie, Białymstoku, Kazimierzu n/Wisłą. Lecz brak styczności z Zarządem w Warszawie, brak wymiany korespondencji doprowadził do zaniku prawie wszystkich kół, mimo że niektóre z nich początkowo nadsyłały regularne sprawozdania. Skutkiem braku lub zaniku kół prowincjonalnych najbardziej cierpiała sprawa opieki nad zabytkami w danych miejscowościach. Podczas gdy niektóre z nich, jak np. w Lublinie lub Będzinie, gorliwie zajmują się zabytkami swego regjonu, inne swym brakiem pieczołowitości dopuszczają nieraz do znacznych strat. Niedość żywotna akcja prowincjonalna stanowiła największą bolączkę Towarzystwa; postulat jak najbardziej rozgałęzionej sieci kół prowincjonalnych, tworzącej niezbędną społeczną podstawę dla roztoczenia wszechstronnej opieki nad zabytkami, znalazł później swój wyraz w uchwałach II Zjazdu Konserwatorskiego w Warszawie w 1927 roku.

III.

Znakomitym przykładem wyników, osiągniętych w pracy Towarzystwa poza Warszawą, jest akcja, którą rozwinęły koła zorganizowane w Piotrogrodzie, Kijowie, Moskwie, Mohylowie, Mińsku i wielu innych miast rosyjskich. W Piotrogrodzie zawiązano Koło

Towarzystwa już w 1908 roku z inicjatywy Al. Borawskiego; początkowa liczba 24 członków stopniowo urosła do 115 w 1913 roku.

W lutym 1915 roku udała się do Piotrogrodu delegacja Zarządu Towarzystwa w osobach Prezesa hr. E. Krasińskiego oraz W. Kłyszewskiego i K. Skórewicza celem znalezienia oparcia o czynniki rządowe dla ratownictwa zabytków zagrożonych zniszczeniem wojennem. Konferencja warszawskiej delegacji z czynnikami rządowemi uprawomocniła Koło Piotrogrodzkie do działania w imieniu Towarzystwa O. n. Z. P. Rychło urosła liczba członków do 171 i rozpoczęła się praca Koła w kierunku ochrony zabytków na terenie wojny oraz ocalenia mienia polskiego, wywożonego do Rosji. Zarząd Koła ukształtował się w następującym składzie: St. Glezmer — Prezes, Al. Borawski i ks. prof. M. Godlewski — Wiceprezesi.

Przy pomocy Centralnego Komitetu Obywatelskiego oraz dzięki ofiarności publicznej udaje się Kołu zdobyć pewne środki finansowe, które pozwalają na niezwłoczną akcję w celu ratowania kulturalno-zabytkowego mienia polskiego. Jednocześnie dla rozpowszechnienia tej idei ratowniczej w ośrodkach polskich, rozrzuconych po całej Rosji, Koło wydaje odezwy i kwestjonarjusze, prowadzi propagandę prasową, wspomaga polskie organizacje ratownicze w Mińsku, Odesie, Kijowie, zabiegając równocześnie o pozyskanie korespondentów w Charkowie, Humaniu, Jekaterynburgu, Czerepowcu, Rewlu, Pietrozawodsku, Taganrogu, Tomsku i t. d.

Dzięki staraniom Koła, rosyjskie Ministerstwo Komunikacji powstrzymało na wszystkich kolejach odbywające się licytacje przedmiotów ewakuowanych z Polski. Równocześnie Koło otrzymało mandat zaopiekowania się mieniem, posiadającem „znaczenie religijne, archeologiczne lub artystyczne i muzealne". Czynności te częściowo zostały objęte przez odpowiednie organizacje w Moskwie i Smoleńsku oraz przez delegatów i korespondentów w Mińsku, Woroneżu, Charkowie, Samarze i Kijowie. Przy pomocy ks. biskupa Cieplaka roztoczono również opiekę nad polskiemi dzwonami; delegat Towarzystwa odnalazł je w Kursku, Charkowie, Snowsku, Kamce i Segowie. W tym okresie zwiększa się zasięg prac Towarzystwa, liczba członków wzrasta do 525, a budżet 1917-1918 r. wynosi 24189 rubli ros. W Piotrogrodzie Koło zebrało i zakupiło 1576 cennych druków; otrzymało 26 tysięcy egzemplarzy cennych książek i inkunabułów i uratowało 169 dzwonów, które udało się wydobyć z twierdzy Pietropawłowskiej. Staraniem Koła urządzono szereg odczytów, które następnie powtarzane były na prowincji. Środki finansowe niezbędne dla prowadzenia tak szeroko zakrojonej akcji przeważnie uzyskiwane były dzięki ofiarności publicznej.

W zakresie swych zadań społecznych Koło współpracowało ściśle z utworzoną przez nowy rząd rosyjski w 1917 roku Komisją Likwidacyjną dla spraw Królestwa Polskiego pod przewodnictwem Al. Lednickiego. Po roku ówczesny rząd rosyjski rozwiązał Komisję Likwidacyjną.

W końcu w 1918 roku nastąpił gremjalny wyjazd działaczy polskich z Piotrogrodu do Polski. Grupa pozostałych Członków Zarządu obrała Prezesem Koła Aleksandra Pawłowskiego, który jednocześnie przez przedstawiciela Rady Regencyjnej mianowany został oficjalnym delegatem rządu polskiego dla spraw opieki nad zabytkami. Następujący teraz trzyletni okres 1919-1921 przypada na czas największego napięcia rewolucji rosyjskiej. Śmiałe i otwarte stanowisko Koła, jego czujna opieka nad całością mienia narodowego były szanowane nawet przez zmienne władze sowieckie, dzięki czemu udało się ocalić niemal wszystkie składy i archiwa łącznie z cenną bibljoteką Akademji Duchownej. Koło współdziałało z „Komisją Polską", utworzoną przy sowieckim „oddziale opieki nad zabytkami przeszłości i sztuki". Gdy w początkach 1921 roku Komisję rozwiązano a członków jej poczęto aresztować, opiekę nad polskiem mieniem przejął Narkomindieł. Wobec tego stanu rzeczy Prezes Koła złożył odpowiedni memorjał Komisji Reewakuacyjnej o całokształcie spraw Koła i cennym dobytku kulturalnym, przechowywanym w jego składach, których zawartość następnie uległa częściowemu rozgrabieniu.

Ostatnie posiedzenie Zarządu odbyło się dnia 21 marca 1922 roku. — Na zakończenie należy jeszcze nadmienić, że w ciągu swego istnienia Koło Piotrogrodzkie utrzymywało żywy kontakt i współpracę z Polskiem Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Moskwie, założonem przez dr. Marjana Morelowskiego.

IV.

Lata 1918 — 1920 w życiu Towarzystwa O. n. Z. P. zaznaczyły się jednak najściślejszą współpracą z czynnikami rządowemi, które udzielając wydatnej pomocy finansowej, nawzajem w szerokiej rozciągłości korzystały z doświadczenia, pomocy i usług Towarzystwa. Niemal wszystkie ważniejsze sprawy, dotyczące zabytków, w tym czasie w mniejszym lub większym stopniu opierają się o Towarzystwo. Głos jego wybitnie zaważył na kształtowaniu się ustawodawstwa zabytkowego i organizacji zbiorów państwowych, oficjalni delegaci Towarzystwa wchodzili w skład najważniejszych Rad i Komisyj.

Powrót po wojnie do stanu normalnego zaznaczył się przedewszystkiem ustąpieniem Komitetu Konserwatorskiego, którego zadania objęło Ministerstwo Sztuki i Kultury, a pozostałe zadania To-

warzystwa zogniskowały się w Wydziale Konserwatorskim. Cele te streszczały się teraz w następujących punktach: 1) popularyzowanie wiedzy konserwatorskiej wśród społeczeństwa, 2) praca w komisjach i delegacjach do spraw opieki nad zabytkami, 3) prowadzenie badań w dziedzinie sztuki i kultury polskiej oraz ogłaszanie ich drukiem, 4) organizowanie ochrony zabytków przez delegatów i koła prowincjonalne. Z takiemi wytycznemi od 1920 r. objął kierownictwo nowy prezes Wydziału Konserwatorskiego, prof. Marjan Lalewicz, trwając na tem stanowisku w ciągu następnych 12 lat, najtrudniejszych w dziejach Towarzystwa.

Zdawałoby się, że po skończonych wojnach najlepsze siły zwrócą się ku opiece nad zabytkami narodowej przeszłości dla zachowania ich w kraju zniszczonym przez wojnę. Stało się jednak inaczej. Główny wysiłek pochłonęły potrzeby państwa, jego budowa i organizacja. Państwowe urzędy konserwatorskie, które przejęły główną pracę opieki nad zabytkami, nie otrzymują dostatecznej ilości pracowników, ani środków pieniężnych. Rzecz jasna nie posiada tych środków i Towarzystwo Opieki nad Z. P., do którego niejednokrotnie zwracały się czy to instytucje, czy osoby prywatne o pomoc pieniężną na ratowanie zabytków. Te wspólnie odczuwane niedomagania ustaliły w tych latach pożyteczną i owocną współpracę konserwatorów państwowych z Wydziałem Konserwatorskim Towarzystwa. Ujawniła się ona w całkowitem podtrzymaniem przez b. wojewodę Wł. Sołtana i konserwatora, ś. p. dr. Z. Rokowskiego, wystąpień Wydziału, mających na celu stałą i fachową konserwację pałacu Wilanowskiego. W zarządzonych pod groźbą interwencji Rządu pracach konserwatorskich przyjmują czynny udział wysunięci przez Wydział p. J. Wojciechowski, jako architekt, i p. J. Biernacki, jako rzeźbiarz, wykonywujący kapitalną renowację rzeźb na frontowych elewacjach od strony wjazdu. W tym też czasie ma miejsce energiczna postawa prezesa Towarzystwa, hr. Ed. Krasińskiego, zajęta w sprawie wywozu zagranicę historycznych karabeli ze zbiorów wilanowskich. W roku 1921 ma miejsce wystąpienie Towarzystwa do Głównego Urzędu Ziemskiego, uwieńczone pomyślnym rezultatem, mające na celu uzyskanie odpowiednich przepisów do Ustawy Rolnej, zabezpieczających zbiory i architektoniczne zabytki majątków od zagłady i zniszczenia, dla braku możności ich zachowania przy wykonywaniu reformy rolnej. Gdy w roku 1920 powstała konieczność ustosunkowania się do ewentualnego zwrotu przez Rosję mienia kulturalnego, wywiezionego z Polski po jej rozbiorach, Towarzystwo, które miało swego przedstawiciela w osobie prof. M. Lalewicza w biurze prac kongresowych przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych, wykonało podstawową pracę przygotowawczą, co umożliwiło odrazu wią-

czenie odpowiednich klauzul w preliminarjach pokojowych w Borysowie, jak również obronę tych klauzul na konferencji pokojowej w Rydze. W związku z całą tą akcją zostało w kwietniu 1921 r. złożone Towarzystwu przez prof. M. Lalewicza szczegółowe sprawozdanie z przebiegu i wyniku rokowań w Rydze nad artykułami XII i XIV tegoż traktatu. W tymże roku 1921 Towarzystwo zajęło się właściwą konserwacją ruin w Czersku, które stały się faktyczną własnością Towarzystwa. Przeprowadzone prace pod kierownictwem inż. arch. A. Karczewskiego przyczyniły się do uporządkowania tego zabytku w takim stopniu, że stał się on obecnie zabytkową cząstką Warszawy, zwiedzaną przez turystów rodzimych i zagranicznych. Prócz tego Towarzystwo przeprowadziło dwa wielkie konkursy architektoniczne. Pierwszy dotyczył opracowania planowej konserwacji zadrzewienia Łazienek i Belwederu wraz z zaopatrzeniem tych terenów w przepływową wodę artezyjską, dającą możność zainstalowania wodotrysków i fontann. Dorywcze bowiem poczynania administracji prowadziły stopniowo do zaniku tych wielkich założeń ogrodowych, których ślady pozostają jeszcze w t. zw. drodze królewskiej. Drugi konkurs dotyczył uregulowania placu Saskiego w związku z postawieniem pomnika ks. J. Poniatowskiego. Szło o to, aby zapoczątkować wielką akcję, mającą na celu uporządkowanie historycznej Warszawy, w szczególności jej placów takich jak dzisiejszy plac Piłsudskiego, plac Zamkowy, plac Krasińskich, plac Teatralny, Stare Miasto i inne. Uzyskane z wielkim trudem fundusze pozwoliły na ogłoszenie konkursu, którego wyniki stanowiły temat wielkiego zainteresowania społeczeństwa warszawskiego. W latach tych Wydział Konserwatorski przez swych stałych przedstawicieli przyjmował udział w pracach Rady artystycznej m. st. Warszawy, Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego i innych.

Jednocześnie z tą działalnością ma miejsce długi okres borykania się Zarządu z wzrastającemi trudnościami finansowemi, które doprowadzają Towarzystwo do wyzbycia się posiadłości poza warszawskich oraz sprzedaży najbardziej wartościowych ruchomości. Szczególnie krytycznym był rok 1929, w którym stanęła przed Towarzystwem groza utraty najcenniejszego dorobku — Kamienicy Baryczków. Wobec tak wielkiego niebezpieczeństwa Zarząd pod przewodnictwem Prezesa, inż. Zygmunta Słomińskiego, wzmaga swe wysiłki, przyczem ofiarnie współdziałają wszyscy członkowie Zarządu, ale główny ciężar spraw gospodarczych z natury rzeczy ponoszą: Skarbnik Kazimierz Stefański i Gospodarz inż. Witold Matuszewski. Do wybrnięcia z trudności finansowych szczęśliwie dopomogło w 1930 roku wynajęcie sal wystawowych w Kamienicy Baryczków Instytutowi Propagandy Sztuki. Po ustąpieniu Instytutu w 1932 roku sale

wynajęto Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki, która w nich urządziła stałą wystawę malarstwa i rzeźby polskiej XIX i XX wieku. Akcja zmierzająca do uzdrowienia gospodarczo-finansowych podstaw, wszczęta przez Zarząd w 1929 roku, została uwieńczona pomyślnym skutkiem, o czem można było oznajmić na Walnem Zebraniu w dniu 15 stycznia 1933 roku; ocalono byt Kamienicy Baryczków i zbiory naukowe Towarzystwa (bibljotekę, archiwum fotograficzne i inwentaryzacyjne), znaczną część najuciążliwszych zobowiązań uregulowano, a resztę rozłożono na dogodne spłaty.

Powyżej scharakteryzowane trudności finansowe podważyły byt Towarzystwa w latach powojennych. Na pracach Towarzystwa odbiło się również nieporozumienie, które miało miejsce pomiędzy Zarządem a Departamentem Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. na tle osobistych wystąpień ówczesnego Dyrektora Towarzystwa, dr. Władysława Kłyszewskiego, w sprawie sprzedaży t. zw. dywanu wilanowskiego. Wynikłą w ten sposób sprawę rozpatrywała osobna komisja, powołana przez P. Ministra W. R. i O. P., ś. p. Sławomira Czerwińskiego, pod przewodnictwem Prezesa T. O. n. Z. P. inż. Zygmunta Słomińskiego. W wyniku prac Komisji oraz po ustąpieniu dr. Kłyszewskiego z Towarzystwa, sprawa została ostatecznie zlikwidowana w drodze osobistego porozumienia się Prezesa Towarzystwa O. n. Z. P. z P. Ministrem W. R. i O. P.

Ale nawet w latach podobnych niepowodzeń i największych gospodarczych i organizacyjnych trudności Towarzystwa, ani na chwilę nie ustała praca Towarzystwa w kierunku opieki nad zabytkami kulturalnej przeszłości, doskonalenia naukowych i technicznych środków ich poznania i utrwalenia oraz szerzenia w społeczeństwie ich umiłowania. W zakresie zewnętrznych posunięć Towarzystwa w tej dziedzinie na uwagę zasługuje przedewszystkiem organizacja II Zjazdu Konserwatorskiego w 1927 roku oraz prowadzenie polichromji kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie. Wydział Konserwatorski nadal rozstrzyga szereg ważnych spraw, dotyczących opieki nad zabytkami, równolegle zaś powstał drugi Wydział Naukowy. Nowy Wydział natychmiast rozwinął nader żywotną działalność, skupiającą w sobie obok zasłużonych przedstawicieli starszego pokolenia znaczną ilość młodych sił architektów wraz z historykami sztuki i kultury. Akcję popularyzatorsko-naukową wszczęło Towarzystwo, urządzając od 1930 roku cykle odczytów na tematy z historji sztuki, które z roku na rok cieszą się coraz większem powodzeniem.

II Ogólnopolski Zjazd Konserwatorski odbył się w Warszawie w dniach 3, 4 i 5 listopada 1927 roku. W związku ze Zjazdem urządzono w Gmachu b. Szkoły Podchorążych Wystawę Konserwator-

ską, złożoną z eksponatów Towarzystwa O. n. Z. P., Urzędów Konserwatorskich, Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej i innych Instytucyj. Wystawa Konserwatorska ujawniła niezwykle wysoki poziom naukowy i techniczny, wyrażający się zarówno w doniosłości nowych metod badawczych i inwentaryzatorskich, jak w zwróceniu uwagi na wielką ilość dotychczas nieznanych lub zapomnianych zabytków architektury, malarstwa i rzeźby. W rezolucjach Zjazdu największy nacisk położono na ratowanie zabytków budownictwa drewnianego ze względu na grożące im niebezpieczeństwo zatraty. Pozatem powzięto doniosłe uchwały w sprawie inwentaryzacji zabytków oraz zwrócenia uwagi w wyższych uczelniach na przygotowanie pracowników odpowiednio wyszkolonych w zakresie opieki nad zabytkami. Wśród postanowień Zjazdu szczególnie jedna uchwała była doniosła dla spraw organizacyjnych Towarzystwa, w myśl której cała społeczna akcja w zakresie opieki nad zabytkami przeszłości miała się zcentralizować w warszawskiej siedzibie Towarzystwa przez powołanie stałej „Delegacji Towarzystw Opieki nad Zabytkami". W skład tak pojętego związku wejść miały istniejące Towarzystwa w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Wilnie, Lublinie, Katowicach i Łucku. Pozatem projektowano rozwinięcie jak najbardziej rozgałęzionej sieci kół prowincjonalnych.

Do poważniejszych prac w zakresie opieki nad zabytkami przeszłości zaliczyć należy głośną sprawę polichromji Rynku Starego Miasta, nad którą Towarzystwo rozwinęło swój protektorat w 1928 roku; około pracy tej, podjętej przy pomocy Komitetu Rozbudowy Miasta Warszawy, skupił się szereg najznakomitszych sił artystycznych. Dzieło to podjęto, by odrodzeniem Rynku Starego Miasta uczcić przypadającą w tym roku dziesiątą rocznicę odrodzenia Polski; dostojne, stare, niegdyś w XVII wieku polichromowane kamienice mieszczańskie miały znowu przystroić się w barwne szaty.

V.

Pomimo piętrzących się w ostatnich latach trudności, wewnętrzna praca Towarzystwa w kierunku doskonalenia się w zakresie swych zadań ani na chwilę nie ustała. Ogniskowała się ona w dwóch Wydziałach. Wydział I. Konserwatorski pod przewodnictwem prof. Marjana Lalewicza w roku 1932 liczył 36 członków czynnych. Wydział II. Naukowy, przemianowany później na Wydział Historji Sztuki i Kultury, kierowany był przez prof. dr. Oskara Sosnowskiego, a liczył w 1932 roku 35 członków czynnych i 33 stałych gości. Żywe tętno pracy w obydwu Wydziałach w ostatnich latach 1929—1932 zasługuje na nieco obszerniejszą charakterystykę.

W latach 1929 — 1931 Wydział Konserwatorski otrzymał nowy regulamin, odbył 13 posiedzeń i jedną zbiorową wycieczkę. Wśród spraw Konserwatorskich na plan pierwszy wysunęła się konserwacja Tumu pod Łęczycą; skutkiem wystąpień Wydziału Departament Sztuki rozpoczął prace konserwatorskie dla ratowania wież jeszcze w 1930 roku, powierzając kierownictwo inż. arch. J. Witkiewiczowi.

W lutym 1931 roku Wydział miał możność dokładnego obejrzenia prac, dokonanych w Łęczycy, oraz zapoznania się z zastosowanemi w tym wypadku nowoczesnemi sposobami ratowania starych murów pozbawionych zaprawy (zastrzyki cementowe pod wysokiem ciśnieniem). Na posiedzeniach Wydziału rozpatrzono pozatem projekt przebudowy ratusza w Szydłowcu, pałacu w Dębince, sprawę kościoła Bernardynów w Warce, pałacu i t. zw. kapliczki w Dęblinie i innych, a w szczególności dwa zagadnienia aktualne dla Warszawy, mianowicie Reduty na Woli i b. pałacu Działyńskich. Energiczne wystąpienie Prezydjum Wydziału w czasie przygotowań do uroczystości, związanych ze stuleciem powstania listopadowego, mające na celu stworzenie z Reduty pamiątki narodowej w swej całości oraz niedopuszczenie do postawienia w granicach Reduty nowej plebanji, niestety nie zostały uwieńczone powodzeniem. Natomiast pertraktacje prowadzone ze Zborem Ewangelickim w sprawie odnowienia b. pałacu Działyńskich zakończyły się powierzeniem wykonania projektu renowacji inż. arch. A. Karczewskiemu, przedstawionemu przez Wydział. W następstwie projekt ten był przez Wydział rozpatrzony i zaakceptowany. W końcu 1931 r. dzięki referatowi prof. Kłosa Wydział zaznajomił się z projektem robót konserwatorskich, mających na celu ratowanie kadedry w Wilnie oraz stworzenie w podziemiach krypty królewskiej. W związku z rozpatrywanemi sprawami do aktów Wydziału zostały złożone na piśmie opracowania prof. O. Sosnowskiego o Reducie Wolskiej, dyr. Br. Gembarzewskiego o kościołku Św. Wawrzyńca na Woli, W. Tańskiego „O źródłach bijących i zamarłych na terenie Warszawy", K. Skórewicza „O pokryciu dachów Zamku Królewskiego w Warszawie" i inne. Poza teren Polski wychodził referat H. Marcoin o ostatnich wykopaliskach starożytnego Rzymu oraz sprawozdanie prof. M. Lalewicza i dr. A. Lauterbacha z prac Międzynarodowego Kongresu dla spraw konserwatorskich, zwołanego do Aten w 1930 roku.

W roku 1932 Wydział Konserwatorski odbył 9 posiedzeń. Do ważniejszych należała sprawa konserwacji murów obronnych byłego pałacu Wiśniowieckich w Pińsku, wzięta pod uwagę przez władze na skutek wystąpień Wydziału w związku z planami regulacyjnemi miasta. Odnowiła się również sprawa Reduty Wolskiej w związku z referatem i projektem, złożonym przez arch. J. Zachwatowicza.

Z innych zagadnień, dotyczących opieki nad zabytkami, omawiano konserwację t. zw. wieży zegarowej w Płocku oraz prace, dokonane w Snowiu i Wołożynie. Akcja Wydziału o udział Polski w wystawie w Bruges, poświęconej historycznym pałacom i ich zabytkom, a organizowanej przez „Union International pour le pacte Roerich" — niestety nie odniosła pożądanego skutku. W ciągu 1932 roku pracowała osobna Komisja, wyłoniona przez Wydział dla spraw konserwacji zabytków sztuki kościelnej w związki z warunkami, wytworzonemi przez zawarcie Konkordatu. Zagadnieniom teoretyczno-konserwatorskim poświęcone były referaty inż. arch. A. Karczewskiego „Poglądy na konserwację zabytków" oraz inż. arch. K. Skórewicza „Charakter prac konserwatorskich i ich terminologja". Ponadto odbyła się wycieczka Wydziału do nowoutworzonego Muzeum Archeologicznego im. Erazma Majewskiego. — Prezydjum Wydziału w roku 1932 stanowili PP. prof. M. Lalewicz, arch. J. Lisiecki i arch. J. Łukasik.

Wydział II Tow. O. n. Z. P. zawiązany został z inicjatywy prof. dr. Oskara Sosnowskiego dnia 17.VI.1929 roku; obecnie nosi nazwę Wydziału Historji Sztuki i Kultury. Zadaniem jego w pierwszym rzędzie było stworzenie naukowego odpowiednika praktycznych zadań, spełnianych przez Wydział Konserwatorski oraz stworzenie ośrodka, skupiającego pracowników danej dziedziny do wspólnego wysiłku na gruncie przyjacielskiej wymiany poglądów. Dotychczasowy zupełny brak takiego ośrodka krystalizacyjnego na gruncie warszawskim stanowił wielką bolączkę, szczególnie dotkliwie odczuwaną przez młode pokolenie humanistów i architektów. Odrazu od pierwszej chwili powstania Wydziału osiągnięto wysoki poziom pracy, wygłaszanych referatów i toczących się dyskusyj. W ciągu 1929-1931 roku odbyło się 30 posiedzeń, na których wygłoszono 41 referatów i komunikatów, dających bądź to nowe opracowania rozległych zagadnień naukowych, wchodzących w zakres teorji i historji sztuki i kultury, bądź też szereg ważnych przyczynków o nieprzemijającej wartości.

Już sam przegląd najważniejszych tematów, poruszonych w latach 1929-1931, pouczy dostatecznie o bogactwie i zasięgu zainteresowań Wydziału. Omawiane były tematy z architektury i rzeźby romańskiej (Strzelno), budownictwa cerkiewnego, sztuka średniowieczna na Pomorzu i sztuka późno-gotycka (malarstwo i snycerstwo cechowe na Mazowszu, poliptyk kaliski z XV wieku), przyczynki archiwalne dotyczące ruchu artystycznego (Poznań), znaczenie jurydyk w rozwoju terytorjalnym Warszawy i plany miast polskich. Z czasów nowożytnych prace malarskie Abrahama van Westerveldt, weduta wenecka i Canaletta widoki Warszawy, pałac w Świacku, dzieje zbiorów na zamku w Wiśniowcu, fortyfikacje

w XVII i XVIII wieku. Sztukę współczesną w pracach Wydziału reprezentowało zagadnienie stosunku Wyspiańskiego do Matejki oraz współczesnej sztuki narodowej. Ze spraw metodycznych omówiono poglądy M. Dvořaka na istotę historji sztuki, ze sztuki ludowej: grażdę huculską i ludowy drzeworyt. Ponadto złożono szereg sprawozdań z wycieczek i wyjazdów badawczych na Wołyń, na teren województwa łódzkiego, do Małopolski Wschodniej, do powiatu sieradzkiego i dziśnieńskiego, do Kowna, na zjazd urbanistów w Rzymie, na zjazd Związku Muzeów w Tarnowie i t. d. Omawiano zagadnienia z zakresu teorji i praktyki inwentaryzacji, przedstawiono wiele komunikatów o pojedyńczych zabytkach sztuki oraz zrecenzowano pewną ilość nowych wydawnictw naukowych.

Nazwiska referentów: dr. K. Adamowiczówna, prof. dr. Wł. Antoniewicz, prof. dr. St. Arnold, prof. dr. Z. Batowski, arch. P. Bogdziewicz, dr. Gwido Chmarzyński, arch. St. Filipkowski, B. Guerquin, arch. A. Karczewski, mgr. W. Kieszkowski, dr. M. Kociatkiewiczówna, arch. P. Koziński, dr. A. Lauterbach, dr. T. Makowiecki, dr. J. Puciata - Pawłowska, dr. Ks. Piwocki, dr. arch. J. Raczyński, arch. K. Saski, prof. dr. O. Sosnowski, dr. J. Starzyński, prof. dr. Wł. Tatarkiewicz, doc. Wł. Tomkiewicz, dr. M. Walicki.

W roku 1932 Wydział Historji Sztuki i Kultury odbył 18 posiedzeń, na których wygłoszono 17 referatów. Dostateczne pojęcie o wciąż rosnącem bogactwie i głębokości zainteresowań badawczych Wydziału może dać już samo zestawienie tematów i autorów: W. Husarski: autoreferat książki p. t. „Le stile romantique" — zast. prof. dr. K. Michałowski: „Knossos, konserwacja i restauracja" — arch. Fr. Piaścik: „Rozplanowanie osiedli wiejskich w ich rozwoju dziejowym" — Sz. Zajczyk: „Stan badań nad architekturą bóżniczną w Polsce" — M. Bogdziewicz: „Twórczość malarska Wojciecha Gersona na tle epoki" — dr. J. Dutkiewicz: „Ołtarz gotycki z XV w. z Ptaszkowej" — prof. dr. St. Arnold: „O metodzie badań miast środkowo- i zachodnio-europejskich" — dr. J. Starzyński: „Rysunki Canaletta w Warszawskiem Muzeum Narodowem" — dr. St. Herbst: „300 lat państwowej ochrony zabytków w Szwecji" — prof. P. Francastel: „Une fondation polonaise à Versailles" — prof. dr. Z. Batowski: „Nieznana spuścizna Rastrellego" — dr. K. Piwocki: „Pałac Sanguszków w Lubartowie" — dr. A. Lauterbach: „Subjektywne i objektywne kryterja historji sztuki (referat dyskusyjny)" — dr. T. Mańkowski: „O kobiercach perskich Zygmunta III-go" — dr. K. Piekarski: „Bibljoteka Wilanowska" — dr. T. Makowiecki: „Sztuka obca a obrazy sceniczne Wyspiańskiego" — prof. dr. L. Niemojewski: „Nowa architektura w świetle starych zasad". — W ciągu kilku lat swego istnienia Wydział stał się wybitną pozycją na tle

życia umysłowego Warszawy, ogniskując niemal wszystkich tu działających pracowników w zakresie historji sztuki i dziedzin pokrewnych, będąc dla nich nader pożądanym ośrodkiem wypowiadania się i wymiany poglądów. Przewodniczył Wydziałowi prof. dr. Oskar Sosnowski, wice - przewodniczącym był dr. A. Lauterbach, a sekretarką dr. Z. Rothertowa.

Celem zapewnienia współpracy i wzajemnej wymiany zdań w wielu wypadkach odbywają się wspólne posiedzenia dwóch Wydziałów, niekiedy zaś nawet posiedzenia wspólne z innemi instytucjami o pokrewnych celach. Dla uzyskania kontaktu z szerszemi kołami społeczeństwa w ciągu 1932 roku rozpoczęto drukowanie kwartalnych sprawozdań z działalności Towarzystwa w formie dodatku do „Biuletynu Naukowego", wydawanego przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej. W ten sposób Towarzystwo pozyskało obecnie zawiązek własnego organu; wyszły już trzy tego rodzaju publikacje, zawierające sprawozdania z ostatnich okresów działalności Wydziałów I i II, częściowo nawet ze streszczeniem wygłoszonych referatów.

W celu szerzenia kultury artystycznej i wiedzy o sztuce dawnej w jak najszerszych kręgach postanowiono przystąpić do akcji popularyzatorskiej w formie odczytów; zawiązana została Komisja Odczytowa w osobach: dr. J. Puciata-Pawłowska, dr. Z. Rothertowa i arch. J. Zachwatowicz. W roku 1931 urządzono wspólnie z Wydziałem Kultury Magistratu m. Warszawy cykl odczytów p. t. „Piękno miast polskich": o Warszawie mówił dr. A. Lauterbach, o Poznaniu i Gnieźnie dr. W. Dalbor, o Krakowie arch. A. Karczewski, o Wilnie prof. J. Kłos; ponadto prof. Kłos wygłosił odczyt p. t. „Nowoodkryte groby królewskie w Bazylice Wileńskiej". — W przeciwieństwie do zwartego cyklu z 1931 roku, w roku następnym dobór tematów był o wiele swobodniejszy i wkraczał w dziedzinę sztuki współczesnej. W 1932 roku zostały wygłoszone następujące odczyty ilustowane przezroczami: W. Husarski „Malarstwo impresjonistyczne w Polsce i na Zachodzie" — R. Zrębowicz „Polska grafika współczesna" — prof. dr. L. Niemojewski „Architektura współczesna w Polsce i na Zachodzie" — dr. J. Starzyński „Sztuka baroku w świetle nowych badań" — dr. T. Makowiecki „Wyspiański a sztuka obca" — W. Husarski „Najnowsze kierunki w malarstwie w Polsce i na Zachodzie". Odczyty cieszyły się powodzeniem u licznie gromadzącej się publiczności; tak udatnie wszczęta akcja prowadzona jest w dalszym ciągu i śmiało można jej wróżyć pomyślny rozwój w przyszłości.

Z końcem 1932 roku Towarzystwo O. n. Z. P. przekroczyło granicę dwudziestopięciolecia wytrwałej działalności, wciąż rozwijając się pomimo niepomyślnych warunków, godząc w coraz to nowe dziedziny, a nie uroniwszy żadnego z zadań dotychczas spełnianych. Żywe tempo pracy w chwili obecnej oraz szeroko zakrojone zamierzenia pozwalają żywić nadzieję, że Towarzystwo i nadal spełniać będzie z pożytkiem swój obowiązek społeczny.