
"Gródek i mury miejskie między
Gródkiem a Wawelem", Stefan
Świszczowski, "Rocznik Krakowski",
T. XXXII, 1950, zesz. 1 : [recenzja]

Ochrona Zabytków 4/3-4 (14-15), 228-229

1951

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

przez krakowskiego artystę, tego co mógł usłyszeć o kasetonach i głowach w Arco di Trionfo. Główną różnicę między obu zabytkami stanowi to, że w Neapolu kasetony umieszczone są na sklepieniu, na łuku, zaś na Wawelu na płaskim stropie. Wobec żywego zainteresowania się w Neapolu astrologią można się zapytać, „czy twórca głów w neapolitańskich kasetonach nie przedstawił w nich symbolicznie sklepienia niebieskiego usianego gwiazdami i istot zamieszkujących międzygwiazdne przestrzenie, czy nie personifikował cnót i wad ludzkich“. Podobnie mogło być i na Wawelu.

Jan Białostocki, Jan Breughel a Polska (s. 322—323) — Autor zestawia kilka wzmutenek źródłowych o dostawach obrazów Jana Breughela dla Wazów w Polsce.

Stanisław Lorentz, List V. Brenny do Stanisława Kostki Potockiego (s. 324—329, il. 1—2). Autor publikuje pełny tekst nieznanego listu Brenny z r. 1789 z Petersburga do St. Potockiego, zawierający dokładne informacje o pracach artysty w pierwszych latach po przybyciu do Rosji (Pawłowski, pałac Kamienioostrowski).

Kronika:

Zawiera trzy nekrologi zmarłych ostatnio historyków sztuki polskich: ś p. Witolda Kieszkowskiego (St. Lorentz), ś p. Józefa Jodkowskiego (St. Hoppe) i ś p. Jana Zarnowskiego (T. Mańkowski) (s. 330—335).

PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY R. 1950.

Juliusz Starzyński, Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego (nr 1—2, str. 8—12, il. 6) — Gierymski — realista obiektywny — zdawał sobie sprawę z niewystarczalności wyrafinowanych środków impresjonizmu dla wyrażania humanistycznej treści dzieła. Kierunek ten, jak jego polski odcień (Podkowiński, Pankiewicz) znajduje przeciwstawienie w sztuce Gierymskiego („Chłopska trumna“, „Pejzaż z trzema drzewami“, „Snop zboża“). Dzieła jego, mimo późniejszego załamania i klęski są dla nas wspaniałym źródłem wzruszeń i konfrontacji w poszukiwaniach narodowych źródeł realistycznej tradycji malarstwa“.

Tatiana Dymitrowa Lilianowska, Hipolit Dębicki. Artysta polski wojownikiem o demokrację w Rumunii i Bułgarii (nr 1—2) str. 13—16, il. 4). — Autorka wydobywa z zapomnienia świetne kariatury polityczne artysty z lat 1869—1872 i 1876—8, pełne myśli patriotycznej i postępowej.

Janusz Bogucki O Matejce (nr 3—4, str. 4—10, il. 8). Komplex treściowy, widoczny w dziełach Matejki ma swe głębokie uzasadnienie ideowe i klasowe. Twórczość Matejki jest ożywiona teorią społeczno-wychowawczą. Elementy realistyczne Matejki ulegają znaczeniu i zagmatwaniu przez elementy idealistyczno-irracjonalne. Matejko jest nieswiadomym ale niemniej twórczym poprzednikiem sztuki naszych czasów.

Józef Edward Dutkiewicz, Wit Stwosż (nr 5—6, str. 3—12, il. 10). Ołtarz Mariacki jest największym i najbardziej postępowym dziełem mistrza. Sztuka Stwosza wyraża treść ogólnoludzką. Tym zbliża się ona „na odległość wyciągnięcia ręki do naszej epoki“.

Mieczysław Porębski, Formalizm w Polsce wobec tradycji narodowej (nr 7—8—9, str. 29—36, il. 9). Pierwszy etap formalizmu to impresjonizm, który jest bierną rentierską kontemplacją zjawisk. Tradycja jako ciąg ideowych i twórczych doświadczeń przestała dla niego istnieć. Zastąpiła ją pogon za egzotyką i urojeniami. W Polsce etapy formalizmu wyznają: ekspresjonizm, formizm (1917—22) i abstrakcjonizm. Odmianą kosmopolitycznej pogoni za egzotyką był „wielki styl narodowy“, zwracający się do średniowiecza i sztuki ludowej, charakteryzujący się zewnętrzną stylizacją bez głębszego wnikięcia w istotę treści. Ale najbardziej polską odmianą formalizmu był nie formizm i abstrakcjonizm, lecz „kapizm“, szczególnie niebezpieczny przez swą kompromisowość, specyficzną zachowawczość apelujący do bezideowego „gustowania“ i odwołujący się do kryterium „poziomu artystycznego“, opanowujący opinię publiczną i wartościowanie dzieł pod kątem widzenia form. Moment dzisiejszy domaga się zmiany spojrzenia na malarstwo polskie XIX w. Szermentowski, Kotsis, Malecki, Gerson, Gierymski, a nie Michałowski czy Rodakowski wysuwają się na plan pierwszy, „nie tylko dla walorów formalnych, lecz przede wszystkim dla warunkującej te walory rzetelnej realistycznej obserwacji, czujnie rejestrującej przemiany, jakie wkóło zachodzą“.

ROCZNIK KRAKOWSKI T. XXXII 1950 zesż 1

Stefan Świszczowski, Gródek i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem (s. 1—44, il. 32). Pełne rezultaty badań ogłaszanych przez autora dotąd fragmentarycznie (Spraw. K. H. S. IX, 1948, str. 177—9; por. „Przełąd“ w „Ochronie Zab.“ II, zesż. 3/6, str. 138). Przed-

stawia kolejno obecny stan Gródka, Bramę na Gródku, jej rekonstrukcję i wygląd pierwotny, dzieje Gródka w latach 1312—1627, powstanie klasztoru na Gródku, rekonstrukcję pierwotnej sytuacji Gródka oraz mury miejskie przy klasztorze św. Józefa i św. Andrzeja a w zakończeniu daje krótką wzmiankę o murach w południowo-wschodniej części miasta.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ I CZYNNOŚCI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI t. LI, 1950.

A. Maśliński, Inowacje twórcze architektury renesansu włoskiego w stosunku do antyku rzymskiego (nr. 1 str. 6—7). Autor stwierdza, że „w architekturze renesansowej nawrót do antyku idzie w parze z ciężeniem ku barokowi“. Grecja stworzyła u schyłku formy, z których czerpała architektura bizantyńska i romańska. Zaś ze spuścizny antyku rzymskiego, jego średniowiecznej interpretacji tworzy nowe wielkie wartości renesansu.

Piotr Bohdziewicz, O rozbudowie zamku królewskiego w Warszawie w latach 1569 do 1572 (nr 1, str. 8—11). Na podstawie materiałów archiwalnych w Archiwum Głównym w Warszawie (z lat 1569—1572 i 1575) autor ustala porządek robót budowlanych na zamku i zestawia je z widokiem u Scharffenberga z r. 1581. Jako twórcę nowych fragmentów zamku autor przyjmuje Giovanni Battiste di Quadro z Lugano autora renesansowej przebudowy ratusza w Poznaniu.

M. Fredro-Boniecka, Sprawa obsadzenia katedry malarstwa po śmierci Smuglewicza w r. 1807 (z. 1, str. 32—8). Na opróżnioną katedrę na uniwersytecie wileńskim Aleksander Chodkiewicz, członek Komisji Edukacyjnej Litwy, wysunął kandydaturę Józefa Oleszkiewicza jednak bezskutecznie (w r. 1811 katedrę otrzymał J. Rustem). Oleszkiewicz wyjechał do Petersburga zastępując tu jako portrecista. Autorka uzupełnia spis jego obrazów nowymi pozycjami.

Ks. T. Kruszyński, Znaczenie pierścienia w dawnych wiekach i pierścienie Królowej Bony (nr 1, str. 37—40) Autor omawia genezę, znaczenie i sposób noszenia pierścienia oraz kolekcję 250 pierścieni po królowej Bonie.

T. Mańkowski, Marcin Altomonte — malarz nadworny Jana III (nr 4, str. 179). Artysta działa w Polsce w latach 1684 do 1703, maluje portrety, sceny historyczne, batalistyczne oraz scenę z elekcji w r. 1697.

Adam Bochnak, Gobeliny z historią Jakuba w katedrze na Wawelu (nr 4, str. 182—3). Seria składa się z 8 sztuk i powstała około r. 1660. Wykonał ją brukselski tkacz Jakób van Zeunen (analogicznie do swej serii w Wiedniu), opiekując się na Reymboutsie van Orleyu i Reymboutsie.

R. Gansiniec, Grobowiec Bolesława Chrobrego, (nr 5, str. 262—3). Autor omawia krytycznie dotychczasowe opracowania przedmiotu i kładzie główny nacisk na zebranie wszystkich tekstów źródłowych, ich tłumaczenie i rzeczowe objaśnienie. Tumba grobowca z XIV w. zachowała się aż do r. 1772, nową płytę wykonał kamieniarz Schöps. Jednakże zwłoki króla nie zostały przeniesione do tego odnowionego grobowca. Dopiero około r. 1840 powstał — wspólny dla Mieszka I i Bolesława Chrobrego — pomnik w Złotej Kaplicy, dzięki ofiarności i energii E. Raczyńskiego. Tumba grobowa należy do starszej grupy pomników, wykazując podobieństwo do tumb królowej Rychezy w Kolonii. Po bokach tumbi zamiast żałobników umieszczone były postacie apostołów, co oznacza, że Chrobrego uważano za świętego.

T. Mańkowski, Koberzec perski w skarbcu Katedry krakowskiej (nr 7, str. 455—458). Koberzec stanowi połowę całości, której druga część znajduje się w zbiorach Musée des Arts Décoratifs w Luwrze (od drugiej poł. XIX w.); jest zdobyczą z pod Wiednia. Powstał w jednej z dworskich manufaktur perskich koberców (karkanów) w Tebriz w drugiej ćwierci XVI w. za panowania szacha Tahmaspa.

Ks. B. Przybyszewski, Projektowana budowa Kaplicy Saskiej przy Katedrze krakowskiej (nr 7, str. 458—460). Na podstawie materiałów archiwalnych kapitułnych krakowskich autor stwierdza, że August III zlecił sprawę budowy kaplicy-mauzoleum swej dynastii biskupowi krakowskiemu A. St. Załuskiemu. Sprawa upadła po śmierci króla i biskupa. Projekt wykonał arch. Fr. Placidi ok. r. 1755, a nie jak dotąd przyjmowano ok. r. 1733.

J. Lepiarczyk, Kilka uwag o projekcie Franciszka Placidiego Kaplicy Saskiej przy Katedrze na Wawelu (nr. 7, str. 460—462). Kaplica miała stanąć na miejscu renesansowej kaplicy Tomickiego. Pierwowzoru kaplicy nie ma. Ogólnie podobieństwo łączy ją (rzut) z Hofkirche Chiaverego w Dreźnie. Placidi nawiązuje bezpośrednio do sztuki rzymskiej, motywy dekoracyjne zaś bierze ze sztuki Pozza, Pöppelmana, a zwłaszcza