

Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



722

ZBIORY PAŃSTWOWE RZPLTEJ

ARRASY JAGIELLOŃSKIE ODZYSKANE Z ROSJI

PRZEWODNIK PO WYSTAWIE

Napisał
DR. MARJAN MORELOWSKI



WARSZAWA
NAKLADEM DYREKCJI ZBIORÓW PAŃSTWOWYCH
W Zarządzie Gmachów Reprezentacyjnych Rzplitej
MIN. ROBÓT PUBLICZNYCH

1923



Colour Chart #13



722

ZBIORY PAŃSTWOWE RZPLTEJ

A R R A S Y
J A G I E L L O Ń S K I E
O D Z Y S K A N E Z R O S J I

PRZEWODNIK PO WYSTAWIE

Napisał

DR. MARJAN MORELOWSKI



W A R S Z A W A

NAKLADEM DYREKCJI ZBIORÓW PAŃSTWOWYCH
W Zarządzie Gmachów Reprezentacyjnych Rzplitej
MIN. ROBÓT PUBLICZNYCH

1923

4/2 1923 nrk. 1500

722

ZBIORY PAŃSTWOWE RZPLTEJ

ARRASY
JAGIELLOŃSKIE
ODZYSKANE Z ROSJI

PRZEWODNIK PO WYSTAWIE

Napisał

DR. MARJAN MORELOWSKI



GŁÓWNY ZARZĄD POLITYCZNY
WOJSKA POLSKIEGO
Zarząd II

Nr inw. 3253.

W A R S Z A W A

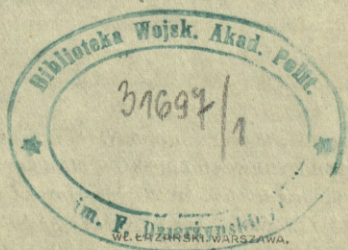
NAKŁADEM DYREKCJI ZBIORÓW PAŃSTWOWYCH

W Zarządzie Gmachów Reprezentacyjnych Rzplitej

MIN. ROBÓT PUBLICZNYCH

1923

4(09) : 061.4



PRZEDMOWA.

Ze stu pięćdziesięciu sześciu arrasów, wymienionych szczegółowo w kilku dokładnych wykazach z XVIII w. (np. w wykazie z r. 1768 p. t. „*Specificatio Aulaeorum Reipublicae quae in Conventu Carmelitarum Varsoviae inveniuntur*“), udało się Delegacji Polskiej w Moskwie, pracującej pod przewodnictwem ministra pełnomocnego, p. Antoniego Olszewskiego, odzyskać główną część tej wspaniałej kolekcji, a mianowicie sztuk 91. Brak tedy jeszcze 65 sztuk, które na razie trudno w Rosji odszukać, Należy jednak spodziewać się, że przy odpowiednich staraniach obu delegacyj, tj. polskiej i rosyjsko-ukraińskiej, będzie można odnaleźć i resztę, zwłaszcza, że obecnie nikt niema powodu wątpić w lojalność i dobrą wolę rządu sowieckiego, który, nie solidaryzując się z aktami grabieży carów rosyjskich, zwrócił już narodowi polskiemu, w myśl ryskiego traktatu, poważną część polskiego, państwowego, mienia kulturalnego.

Arrasy te — zwane w dawnej Polsce zarówno: oponami, szpalerami, obiciami — stanowiąc dziś najcenniejszy, także pod artystycznym względem, dział Zbiorów Państwowych Rzeczypospolitej, są zarazem niestychanej wagi dokumentem kultury polskiej w dobie jagiellońskiej, w XVI wieku, wy-

rażnym wskaźnikiem poziomu umysłowego, tak samego króla, jak i najbliższego jego otoczenia.

Wszak przepyszne te tkaniny nie dostały się podówczas na dwór wawelski drogą przypadku czy okazijnego kupna! Zostały przez Zygmunta Augusta wprost, z myślą o Wawelu, zamówione i dla niego umyślnie, u najlepszych ówczesnych mistrzów wykonane. Świadczy to znakomicie o zmysle estetycznym tego króla, o duchowym jego dostojństwie.

Aż do czasu upadku Rzeczypospolitej w XVIII wieku, arrasы jagiellońskie były przechowywane troskliwie, z przesadną może nawet — jak na owe czasy — starannością. Tem się tłumaczy ich doskonały na ogół stan konserwacji, światło ich barw.

Widoczne zaś uszkodzenia arrasów naszych, liczne pocięcia ich, obcięcie granatowych szlaczków (zachowało się ich jednak dotąd około 160 metrów), nieudolne łączenie z sobą różnych zresztą części, zawdzięczamy okresowi carskiego regime'u, rosyjskiej niewoli; obowiązkiem naszym będzie możliwie szybko usunąć te ślady haniebnego zniszczenia.

Zanim ukaże się obszerniejsza, bogato ilustrowana monografia naukowa, niniejszy rozumowany „Przewodnik“, którego napisania podjął się Dr. Marjan Morelowski, członek Delegacji Polskiej w Moskwie, poinformuje dostatecznie szeroki polski ogół o pochodzeniu, istocie i artystycznej genezie jagiellońskich arrasów, chlubie polskich zbiorów państwowych.

DR. MIECZYŚLAW TRETER
Dyrektor Zbiorów Państwowych

Warszawa, w styczniu 1923.

ARRASY JAGIELLOŃSKIE ODZYSKANE Z ROSJI.

Do końca lata 1922 Delegacja Polska Specjalna odzyskała dziewięćdziesiąt jeden arrasów z liczby stu pięćdziesięciu sześciu, wywiezionych ze Skarbca b. Rzeczypospolitej do Rosji w r. 1794 przez generała Buxhoewdena, po upadku powstania Kościuszki. Odzyskiwanie trwało około 9 miesięcy. Oddawano nam arrasy małymi partjami po kilka i kilkanaście. O każdą z nich, pomimo umowy, prezes Delegacji, P. Minister A. Olszewski, musiał toczyć całą kampanję, rozwijając swą niepospolitą energję i pomysłowość, aby pokonać opór bierny lub czynny, zarówno przedstawicieli delegacji rosyjskiej i rządu sowieckiego, jak i rosyjskich muzeologów. Choć walka o odzyskanie reszty tej niezwyklej kolekcji trwa dalej, ufamy w jej pomyślny koniec. Z najbardziej odpowiedzialnej strony złożono w tej mierze, w Lud. Komisarjacie dla Spraw Zagranicznych w Moskwie, szczególnie wiążące oświadczenie, podkreślając, że zwrot całości jest sprawą „godności

sowieckiego rządu". Te słowa społeczeństwo polskie winno dobrze zapamiętać, aby mózgi się przekonać o ich rzetelności. Czekać zaś niecierpliwie na ich spóźniające się spełnienie, może ono z odzyskanych arrasów nabrać wyobrażenia o wspaniałości i charakterze wszystkich sztuk, ileż oddane, reprezentują dobrze wszystkie rodzaje, wszystkie grupy, na jakie kolekcja ta się rozpada, pomimo, że jest ona wyjątkowo jednolitą i nierozdzieloną.

Przystąpmy do pokrótkego wyjaśnienia głównych zagadnień, jakie nasuwają się przy oglądaniu tej wielkiej pamiątki przeszłości.

I. Co to są arrasy? Arrasy, po staropolsku nazywane są także „oponami, obiciami, szpalerami“ dokładniej „racami“ (od włoskiego „arazzo“), po francusku „tapisseries à haute lisse“ albo, „à basse lisse“, (zależnie od tego, czy były wykonane na warsztacie stojącym pionowo czy horyzontalnie), po angielsku „tapestrys“ po niemiecku „Tapeten“ lub „Bildteppiche“. Wyprawdzają one swą pierwszą nazwę od miasta Arras w północno wschodniej Francji, które zwłaszcza w średnich wiekach słynęło z tego rodzaju artystycznych wyrobów.

Zgoła niesłusznie są one nazywane w Polsce „gobelinami“. Nazwa ta na Zachodzie przysługuje tylko (identycznym zresztą—co do techniki) tkaninom „obrazowym“, wykonywanym od XVII w. w słynnych paryskich warsztatach „Gobelins“, noszących nazwę od rodziny farbiarzy, osiadłych

na temże miejscu od XV wieku. Podobnie, tkaniny takie dostarczane z Aubusson, mienia się „aubussonami“. Nazwa „tapisserie“ jest jedyną, obejmującą wszelkie rodzaje w tym zakresie. Że jednak już od szesnastego wieku, zarówno we Włoszech jak w Polsce, pod arrasami rozumiano tapiserje wogóle, przeto powinniśmy pozostać przy tym terminie, o ile chodzi o wieki średnie i o dobę odrodzenia, a dopiero późniejsze nazywać wedle fabryk bądź to, „gobelinami“ i „aubussonami“, bądź też „tapiserjami brukselskiemi“ i t. p. Chcąc się wyrażać ściślej a zarazem czysto po polsku moglibyśmy używać określenia „opony obrazowe“, z dodatkiem: „francuskie, włoskie, flamandzkie“ i t. p.

Z dywanami z jednej, a haftami z drugiej strony, mają „arrasy“, „gobeliny“ i t. p. opony obrazowe tę cechę wspólną, że są tkaninami *ręcznemi*, na których rysunek (ornament lub obraz) dokonany jest nie farbą lecz barwną nitką. Różnią się jednak one od tamtych przez następującą zasadę. Na dywanach wzór jest niejako „ustawionym“ na osnowie t. j. utworzonym ze sterczących do góry i strzyżonych koniuszków supełków, zawiązywanych na osnowie. Na haftach zaś ornament czy postacie naszyte są na gotową tkaninę, stanowiącą najczęściej tło dla nich jednolite. Natomiast na arrasach, obraz jest *wetkanym* w osnowę, przyczem nitka danego koloru zajmuje tylko tyle przestrzeni, ile tkacz artysta znajduje jej na malowanym wzorze (kartonie),

który odtwarza i wedle wymagań swej techniki przetwarza. Na tkaninach zaś maszynowych nitka się nie urywa, lecz w części niepotrzebnej dla obrazu, biegnie dalej pod spodem t. j. z odwrotnej strony tkaniny.

Sekrety tej sztuki posiadała już odległa starożytność. Kolebką jej, podobnie jak dla dywanów, był niewątpliwie Wschód. Warsztat w zasadzie takisam, jak używany później na zachodzie po dziś dzień, dla wykonania „arrasów“, widnieje już na egipskich malowidłach ściennych i na greckich wazach. To, co o tej technice pisze Owidiusz (Metamorfozy, Ks. VI. Arachne) i Pliniusz, nie pozostawia nas w najmniejszej wątpliwości, że czasy nowsze uczyniły tylko postęp w udogodnieniu manipulacji warsztatem i jedynie, być może w wysubtelnieniu rezultatów. Po zapadnięciu się kultury antycznej, — nowe zetknięcie ze wschodem za czasu krucjat, podnosi wysoko tkactwo artystystyczne na Zachodzie, prym bierze Francja, zwłaszcza we wspomnianem Arras i w Tournai, w piętnastym wieku, poczem od początku szesnastego, naczelne miejsce zajmuje właściwa Flandrja, przedewszystkiem przez Brukselę, aby od połowy wieku siedemnastego ustąpić sławy Paryżowi.

Rozwój tkactwa arrasowego we Flandrji pierwszej połowy szesnastego wieku jest wprost olbrzymi. Dobrą podstawę dla niego stworzyła wspólna niderlandzka ojczyzna przez ów niebywały rozkwit jej w dziedzinie przemysłu włó-

kienniczego, który w ostatnich stuleciach średnio-wieczna zaważył nawet na szalach polityki a zwycięsko współzawodniczył z najpotężniejszymi włoskimi Confrerie della lana, ze świetnymi organizacjami cechów sukiennych Toskanji. Związki te, i tu i tam, finansowo potężne, rywalizowały z książętami krwi także w popieraniu sztuk pięknych, — toteż rozwój wielki niderlandzkiego malarstwa w końcu średnich wieków, stworzył dla rozkwitu sztuki arrasowej drugą najszerszą podstawę artystyczną. Trzecią, dało niewątpliwie zamiłowanie przepychu, jakie cechuje w wieku piętnastym ostatnich książąt Burgundji — dziedziców Flandrji, — owych Filipów Dobrych i Karolów Śmiałych, którzy wespół z dygnitarzami miast, dworu i kościoła, żądni sławy i piękna, zdobią i stroją zamki, ratusze, domy i przybytki Boże, zapamiętane, olśniewająco, legendarnie. Najsuchsze dokumenty tej epoki, wyliczające ilości i rodzaje wszelakich ozdób, a zwłaszcza arrasów, zawieszanych w czasie bankietów, polowań i wjazdów monarszych, na ścianach wnętrz, w namiotach i po ulicach miast, czyta się dziś pomimo całej ich prawdy, jak baśń z tysiąca i jednej nocy.

Dlaczego jednak przy równych warunkach sztuka arrasowa nie rozwinęła się równie wspaniale we Włoszech? Niewątpliwie odegrał tu dużą rolę klimat i jego następstwa. W krajach położonych na północ od Alp, wszelkie wnętrza wymagały więcej zabezpieczenia 'od zimna.

Szczelność murów, drzwi i okien, ich błony względnie „szyby“, system ogrzewania kominami, wszystko to pozostawiało niemało do życzenia, toteż obwieszanie komnat i sal tkaninami było tam od głębokiego średniowiecza w szczególniejszym użyciu, jako praktyczny sposób zabezpieczenia się od wilgoci i chłodu murów, od zimna z zewnątrz. Natomiast szczęśliwa swem słońcem Italja, nie odczuwała potrzeb tych tak dalece, i z pewnością dlatego także rozwinęła na większą skalę malarstwo freskowe, dokonywane wprost na świeżym tynku. Z włoskich warsztatów arrasowych wybiły się najwięcej florenckie, znamienne jest jednak, że sławę ich gruntują sprowadzeni przez Medyceuszów, dopiero w r. 1546, mistrzowie flamandzcy: J. van Roost i M. Karcher.

II. Historję arrasów jagiellońskich i zmienne ich koleje znamy szczegółowo, ileż tematem tym, jako szczególnie ważnym w dziejach polskiej kultury, zajmowało się w przeciągu XIX wieku około 20 uczonych polskich jakoto: Ciampi, A. Grabowski, L. Siemieński, Kołaczkowski, Łepkowski, Rastawiecki, Z. Gloger, Pawiński, T. Korzon, A. Kraushar, St. Tomkowicz, F. Kopera, St. Cercha, Romer, T. Wagner, J. hr. Mycielski, J. Pagaczewski i in. Idąc za ich wskazówkami i przedrukami starodawnych opisów, odszukali arrasy nasze w pałacach i muzeach Gaczkiny i Petersburga, Wł. Spasowicz, K. Przeździecki, M. Piotrowski, Al. Czołowski i B. Wydzga. Ci trzej ostatni najwięcej, dzięki ułatwieniom

jakie stworzyła rewolucja 1917 r. i utworzona za rządów Kiereńskiego, Komisja likwidacyjna pod przewodnictwem Al. Lednickiego. Ponadto, broniąc praw wskrzeszonej Rzeczypospolitej, do tego znakomitego zbioru, dokonaliśmy jako członkowie Delegacji Specjalnej, dalszych badań archiwalnych w kraju i poszukiwań za arrasami w Rosji, a dzięki tym wszystkim wysiłkom roporządzamy istotnie w tej mierze wyjątkowo dokładnym zbiorem wiadomości.

Wszystkie 156 arrasów naszych sprawił dla pałacu na Wawelu ostatni na tronie polskim Jagiellończyk, głównie między latami 1553 a 1564. Najważniejsza ich część ukazuje się w r. 1553, ku entuzjazmowi sproszonych gości, na ścianach królewskich świetlic zamku krakowskiego, podczas wesela Zygmunta Augusta z trzecią jego żoną, Katarzyną Mantuańską, z rodu Habsburgów. Jak się okazuje z Panegiryku współczesnego, pióra słynnego St. Orzechowskiego, rozwieszono wtedy przedewszystkiem arrasy ze scenami biblijnymi z dziejów pierwszych rodziców, Noego i Mojżesza. Że zaś dramatyczny obraz potopu, oraz sceny budowania arki, wejścia do niej ze zwierzętami, opuszczenia jej i dziękczynnia po opadnięciu wód, najwięcej uderzały wyobraźnię naszych przodków, całą tę serję ochrzczono krótko „Potopem“ a resztę kolekcji, przedstawiającą oprócz grotesków, werdiury, (jakby rozmnożenie się zwierząt po potopie), nazywano „obiciem na kształt potopowej roboty“.

Zygmunt August zapisał cały ten zbiór siostrom swoim, ze szczególnem uwzględnieniem Anny Jagiellonki, a po ich śmierci samej Rzeczypospolitej Polskiej na własność. Od r. 1581 przynależały one do Skarbca naszego państwowego, zazdrośnie strzeżone przez Sejm i Podskarbach koronnych, bez rozporządzenia których, nawet królom późniejszym, nie wolno ich było ze Skarbca na uroczystości wydobywać. Z przeniesieniem się stolicy za Zygmunta III Wazy, od r. 1606, z Krakowa do Warszawy, przeniesiono i arrasy nasze na Zamek warszawski, — co spowodowane było zwłaszcza tą okolicznością, że pałac na Wawelu zniszczony pożarami, pustoszał coraz bardziej, wskutek dalszych klęsk i wojen chyląc się coraz bardziej ku upadkowi. Jedną z właściwości zasadniczych, dla których arrasy szczególniej przypadały do smaku dawniejszym władcom i wielmożom, było to, że pomimo olbrzymich nieraz rozmiarów, dawały się z łatwością zwijać i przenosić, że ruchliwym monarchom dawnych czasów mogły towarzyszyć w częstych podróżach, i rozpięte w mgnieniu oka, zamieniać w czarowne wnętrza, to namiot w czasie wojen, albo hucznych łowów, to znów wielkie ściany opuszczonego zamku, który na postój królewski upatrzono, to nawy kościelne, jakie, z okazji ważnych uroczystości, miały, wobec dostojnych gości, wspaniałość ukazywać królewską. Zachowane dokumenty świadczą, że i u nas, arrasy niektóre, służyły do ce-

łów podobnych, bądźto w czasie pompy żałobnej ku pamięci księcia krwi, Karola Ferdynanda Wazy, bądź też w obozie, bądźto w czasie procesji Bożego Ciała. Jeszcze w pierwszej ćwierci XVIII wieku, „szpalerami“ naszego zbioru dekorowano ołtarze, rozstawione w to święto na placach Starej Warszawy.

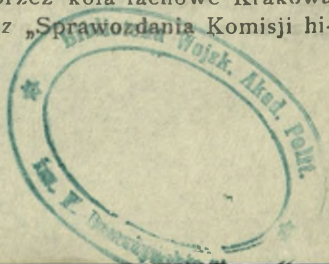
Jako przedmioty szczególniejszej ceny, ratowały też one Rzeczpospolitą w dniach szczególniejszej opresji i pustki w skarbie. W obliczu wroga, dla ratowania ojczyzny, zastawił je Jan Kazimierz bogatemu kupcowi gdańskiemu Grattemu za pożyczkę. Ta właśnie okoliczność i dzieje ówczesnego odzyskania zbioru, namnożyły liczbę dokumentów, dających nam możność stwierdzenia niezbitcie, że arrasy nasze od czasu wypełnienia testamentu Zygmunta Augusta do końca dziejów dawnej Rzpltej, były ściśle traktowane przez naród cały jako własność państwa, a nie panującego. Istna burza zerwała się na Sejmie, gdy się okazało, że Jan Kazimierz dokonał zastawu bez osobnego pozwolenia władzy ustawodawczej. Nie pomogły perswazje, że król uczynił to na potrzeby Rzeczypospolitej, a nie na własne. Echa skandalu odbijają się długo nawet w uchwałach sejmików prowincjonalnych i krakowskiej Konfraterni Męki Pańskiej (w 1669 r.). Za podskarbiego Przebendowskiego wykupione, arrasy wracają do Skarbcza, i z tem większą ostrożnością wydawane są królom na uroczystości. Jeszcze za Stanisława Augusta, gdy król chce

nieuporządkowany na razie Zamek ozdobić nimi na swą koronację, spisuje się drobiazgowo protokóły i opisy 156 wydanych i odebranych z powrotem sztuk „potopowego“ obicia, a nie mniej dokładnie prowadzi się rachunki z ich czyszczenia i przechowywania na składzie. Po ukończeniu przebudowy głównych sal Zamku warszawskiego, Stanisław August przestaje ich używać, zdając sobie dobrze sprawę, że nowy styl, w jaki przyoblekł wnętrza swej rezydencji, nie odpowiada ani ozdobami i podziałami płaszczyzn, wymiarom arrasów, ani swym charakterem nawskroś nowym,—wiekowi ich i cechom tak odmiennym. Dlatego też Stanisław August sprawił dla Zamku warszawskiego kilkadziesiąt francuskich tapiserji nowego stylu.

Jeszcze za Wazów, gdy Zamek warszawski nosił cechy wybitne wczesnego baroku, arrasy nasze, bardziej pokrewne, bo renesansowe, godziły się poniekąd dostatecznie, z panującym wokół stylem. Za Stanisława Augusta architektura wnętrza, w stylu Ludwika szesnastego i budzącego się neoklasycyzmu, klóciła się ze stylem renesansowym opon, dopasowanych dobrze jedynie do świetlic Wawelu, w tym samym stylu zbudowanych. Tam też jedynie były one i są dziś na swoim miejscu, nie mówiąc o tem, że Zamek warszawski zachował po większej części piękno wewnętrznej zdobnej swej architektury Stanisławowskiej, podczas gdy na Wawelu barbarzyństwo łączne naszych różnych zaborców

pozostawiło nam w spadku jedynie odrapane ściany, wymagające spiesznie wskrzeszenia dawnej wspaniałości, w której „obicia potopowe“ naczelną grały rolę. A że odrestaurowanie Wawelu, nie jest tylko sprawą Krakowa, lecz prawdziwie sprawą całej Polski, ba, nawet z punktu widzenia historii sztuki i kultury, sprawą o znaczeniu międzynarodowym, przeto cieszyć nas musi niepomniernie możność wskrzeszenia tego jedyne go w swoim rodzaju pomnika zbiorowego piękna, jakim jest Wawel z tak doniosłym dla całości jego urządzeniem dekoracyjnym. I byłoby istotnie barbarzyństwem prawdziwym, gdyby ci, którzy resztę arrasów w Rosji zatrzymują, nie spełnili swych obietnic, a całość, tak przez swą jednolitość rzadką i szacowną, poćwiartowali. Toteż należy przypuszczać, że tego wstydu w obliczu cywilizowanego świata żaden rząd na siebie nie weźmie.

III. Pochodzenie i znaczenie artystyczne arrasów jagiellońskich są godne szczególnej uwagi. Otwiera się tu przed nami jedna z najświetniejszych kart w dziejach malarstwa i sztuki dekoracyjnej Zachodu, łącząca dwa największe centra twórcze w epoce Odrodzenia, Flandrję i Włochy. Zanim, w przygotowanej większej publikacji, piszący te słowa przedstawi rezultaty swych badań, streści je tutaj pokrótce, zaznaczając, że są już one dzisiaj zgodnie przyjęte przez koła fachowe Krakowa i Warszawy. (Patrz „Sprawozdania Komisji hi-



storji sztuki“, Polskiej Akademii Umiejętności, luty — grudzień 1922).

Przy arrasach, w przeciwieństwie do obrazów, trzeba dojść do wyjaśnienia współdziałania w pracy conajmniej dwu, a często czterech i więcej artystów, a mianowicie: autora pierwszego projektu obrazu (zasadniczego, małych rozmiarów) i autora szerokiej (od XVI wieku) i wspaniałej bordiury — rami, a dalej artysty, który pierwotny projekt powiększył na olbrzymim kartonie o rozmiarach identycznych z arrasem, bo ten tką się wedle niego. Taki „cartonnier“ jest współtwórczym już choćby dlatego, że musi wypracować dekoracyjne detale szat, figur i pejzażu. Wreszcie przychodzi sprawa artysty-tkacza naczelnego, nie mówiąc o jego pomocnikach. Tkacz ten nie jest zwykłym kopistą. Rysunek, barwy, światłocień, rozłożone pędzlem, musi on przetłumaczyć na wymowę i właściwości nitek barwnych, które zupełnie innym procederem (n. p. przez klinowate wstawienie obok siebie 2 pasm różnych kolorów) dają zamierzony odcień lub efekt. Tęsamem stylizuje on, a to właśnie nadaje arrasom odrębny urok. Często artysta tkacz przynależy do zupełnie innej ojczyzny niż artysta, autor projektu i kartonu. Tak np. Rafael i Giulio Romano dostarczyli projektów na wiele arrasów wytkanych w Brukseli. Arrasy nasze wszystkie wykonano w temże mieście, stolicy Flandrii; stąd Zygmunt August nazywał je „flandryjskimi oponami“. Znaki wytkane na skraj-

nym brzeżku bordiur potwierdzają to w pełni. Widnieją tam obok ogólnego znaku warsztatów brukselskich (B tarcza B), znaki tkaczy, skombinowane z liter, powstawianych jedno w drugie. Pomijam tu znaki wymagające dłuższych wyjaśnień, jako mylnie dotąd zagranicą czytane. Tu należy znak FN v G najprawdopodobniej słynnego Franciszka van Geubel, inny podobny do sygnatury Michała van Coxcyen, lub wreszcie znak PK a raczej JK, który różnie tłumaczymy. Zupełnie pewne są znaki: Jana van Tigen (JAN v TIG) Wilhelma Pannemaker (W nad niem 4 albo P) zaś P v A oznacza pewno Pietra van Aelst. „Cyfry“ te zna nauka zagraniczna jako widniejące także na najslawniejszych arrasach Madrytu i Wiednia, które w spadku po Habsburgach — (dziedzicach Flandrji od końca XV wieku),—pysnią się najwspanialszemi zbiorami wszelkich tapiserji.

Bardziej zawikłaną była sprawa autorstwa kartonów. Uchodziły one dawniej za pochodzące z pod ręki Rafaela; w niedawnej przeszłości przynajmniej za dzieła szkoły włoskiej. Przy dokładniejszej analizie okazuje się, że cały szereg postaci wzorowany jest istotnie na różnych postaciach Rafaela, zwłaszcza z fresków w Watykanie, jakoto: Dysputa o Najśw. Sakramencie, sceny z genezy i potopu na loggiach Watykanu (porównaj n. p. u nas Noego rozmawiającego z Bogiem Ojcem, syna Noego przyklękającego na scenie wnijsčia do arki, — mężczyznę dźwi-

gającego omdlałą na scenie potopu, w środku, i t. d.) albo na obrazach Rafaela jak „Transfiguracja“ i pośrednio na freskach Michała Anioła (Bóg Ojciec w obłokach) oraz na freskach i obrazach malarzy włoskich, jak uczeń Rafaela Giov. da Udine (bordiury), albo Garofalo (zwierzęta). Jednakowoż styl całości naszych arrasów różni się zasadniczo od stylu szkoły włoskiej tem, że ta ostatnia w onej epoce jest więcej akademicką, linearnie kaligraficzną, lubującą się więcej w „uszlachetniających uogólnieniach“ tak linji, jak wielkich plam barwnych, podczas gdy styl naszych obrazów arrasowych zdradza wyraźnie rękę flamanda, wprawdzie zależnego od włosków, ale niemniej przywiązanego silnie do tradycyjnego flamandzko - niderlandzkiego realizmu. Ten, zdradza się w większej liczbie zawitych lecz i uroczych szczegółów, bądźto w ornamencie szat, bądź w detalach fryzur, bądź w gąszczach roślinnych, bądź w pojedynczych nawet drzewach gęsto oplatanych drobiazgiem liści bluszczowych, bądź zwłaszcza w tej fenomenalnej ilości różnorodnego zwierza (na widoczną uciechę rozmiłowanego w łowach Zygmunta Augusta), — malowanego w charakterystycznych detalach z naturalistyczną pasją. Wszystko to jest bardzo flamandzkie. Obłe wzgórza i rodzaj pokrywających je drzew oraz gotyckich w dali budowli, wskazuje na artystę, który malując je patrzył wprost na pejzaże leśne w okolicach Brukseli. Jest to bowiem do-

słownie ta sama okolica, ta sama „forêt de Soigne“, która, jak dokumenty stare stwierdzają, widnieje na sławnych arrasach, zwanych „Piękne polowania cesarza Maksymiljana“. Wytkano je wedle kartonów Barend van Orley, głównego przedstawiciela szkoły brukselskich romanistów z pierwszej połowy szesnastego wieku. Ponadto, ze wszystkich znanych nam dotąd reprodukcji arrasów, najpodobniejszymi,—z bardzo pokrewnymi procesjami zwierząt i pejzażami—są „opony“ w galerji arrasowej florenckiej, ze scenami z Genezy i arrasy z historją Abrahama w Wiedniu, przypisywane temuż B. van Orley. Nasze różnią się jedynie pewnem zmiękczeniem linii i nieco mniejszą dozą realistyczną. Bardzo bliski stylem temu mistrzowi, uczeń jego Michał Coxcyen, sławny ongiś pod nazwą „flamandzkiego Rafaela“, odznaczał się właśnie temi cechami. Niektóre nasze postacie, jak Noe i jego syn—liczne drzewa i głębie, a zwłaszcza zwierzęta, są dosłownie identyczne z temi, jakie spotykamy na obrazach M. Coxcyen w muzeach Antwerpii i Wiednia. Że zaś M. Coxcyen przeżył (aż do r. 1592) swego mistrza van Orley († 1540), że w dodatku był nadwornym, wysoce cenionym malarzem Marji Węgierskiej, Namiestniczki Flandrji, że podobnie jak Orley słynął jako autor kartonów arrasowych, wszystko staje się jasnym. Zygmunt August był z ową Marją (z domu Habsburg) skoliigaconym wielokrotnie n. p. przez żonę Katarzynę z tegoż rodu, powtóre przez to, że Marja była

wdową po królu węgierskim Ludwiku Jagiellończyku (który zginął pod Mohaczem 1526 r.) i t. d. Z dworu wawelskiego zamówienie arrasów poszło oczywiście do krewniaczki brukselskiej Marji, ona zaś wskazała ulubionego artystę M. Coxcyen. Ten — zapatrzony w wielkie wzory B. v. Orley częścią wytkane, częścią może wskutek wczesnej śmierci porzucone — stworzył kapitalne, wspólne duchem z Barendem van Orley — dzieło, w postaci tej niepospolicie pięknej i wyjątkowo obfitej całości, jaką jest nasza kolekcja. Tylko bordiury groteskowe wielkich arrasów i same groteskowe arrasy, zdają się być wprawdzie pokrewnej, ale innej jeszcze ręki. Niektóre motywy są dosłownie identyczne z motywami znanymi na arrasach, tkanych wedle kartonów drugiego ucznia Barenda, Piotra Koecke Van Aelst (n. p. na serji „siedmiu grzechów“ w Wiedniu) a częścią znanymi z prac Cornelisa Floris, jednego z głównych, obok Koecka, twórców motywów dekoracyjnych owego czasu. Za współudziałem Piotra Koecke przemawia jeszcze osobliwa dokładność stycznych danych. Otóż dzięki ś. p. Stanisławowi Cercha wiemy, że Zygmunt August utrzymywał, za stałą roczną pensją, zwłaszcza od 1561 do 1564 niejakiego Rodryka Dermoyen, jako dostawcę „Cortin“. Mylnie tylko Cercha rozumiał pod niemi makaty, podczas gdy słowo to oznacza w łacinie naszej XVI wieku arrasy. Obecnie, po zbadaniu bliższem, okazuje się z literatury zagranicznej, że ten Ro-

dryk Dermoyen był istotnie dostawcą arrasów i to także dla cesarza Karola V, że był najbliższym towarzyszem pracy Piotra Koecke, z którym jeździł nawet do sułtana dla dostawy tapiserji. Autorstwo bordiur z pod ręki P. Koecke zdaje się być przez to wszystko tem bardziej niezbitem, a rezultaty powyższe rzucają światło na gust i wielki styl w mecenasostwie Zygmunta Augusta, który istotnie zwracał się do samych największych wówczas firm, warsztatów, pośredników i artystów.

Wszystko to odbija się też przepysnie na naszych arrasach. Reprezentują one ewolucyjnie, drugi najświetniejszy styl sztuki arrasowej. Porzucono już wówczas, nie bez szkody, styl dawny, więcej czysto dekoracyjny, gdzie prawie nie było dalszych planów, wszystko widniało na pierwszym, więcej płasko, ileże wielkie tkaniny zdobnicze najlepiej wtedy cel swój artystyczny spełniają. Przesunięto się do stylu nowego, więcej rywalizującego w tkaninie z obrazem perspektywicznym, sztalugowym, do stylu, w którym XVII wiek, brnąc za daleko, doszedł do absurdu. W dobie naszych arrasów pamiętano jednak jeszcze wielką lekcję epoki poprzedniej. Oto dla silniejszej dekoracyjności skupiono na arrasach jagiellońskich uwagę widza, na wielkich postaciach, na wielkich pniach drzew pierwszego planu, dzieląc niemi kompozycję na 2 lub 3 piękne „rozdziały“. Przy bogactwie świetnie wetkanej nitki jedwabnej i zło-

to—srebrnej, stworzono w ten sposób całość w bogactwie jednolitą, zaś w jednolitości pełną bogactwa i bujności — iście królewską. Różnorodne formaty wskazują niemniej jak dowody dokumentalne, że zakrywały one nietylko ściany ale też odrzwia i okna (nocą) a prawdopodobnem jest, że zwieszały się też z baldachimu łoża królewskiego, zamieniając komnaty bądź w galerję wielkich scen Pisma, bądź w ustronia lasów dziewiczych, pełne dziwnego zwierza, by król lubownik działał za dnia i zasypiał wieczorem wśród osobliwych łowieckich obrazów.

WYKAZ ODZYSKANYCH ARRASÓW JAGIELLOŃSKICH.

UWAGA. Wykaz niniejszy oparty jest na zestawieniu arrasów dotąd odzyskanych, z różnemi szczegółowemi opisami arrasów naszych, pochodzącemi z poprzednich wieków, jak np. odnaleziony przez Rastawieckiego dokument z roku 1764, lub odszukane przez Delegację Polską Specjalną dokumenty z wieku siedemnastego i ośmnastego, z lat 1669, 1731, 1768 i t. p. Wszystkie one stwierdzają, że za Stanisława Augusta Poniatowskiego Skarbiec Rzeczypospolitej posiadał 156 arrasów obicia Potopowego¹⁾, które wywiózł do Rosji generał Buxhoevden po upadku powstania Kościuszki. Akcja Delegacji, w celu odbieru reszty, jest w toku. Całość odzyskanych arrasów choć łącząca się jednoczesnością i jedno-

¹⁾ Wszystkie powyższe arrasy z liczby 156 sztuk, poza grupą „Potopu“, zwano w owych dokumentach „obicie na kształt potopowej roboty“, zaznaczając tem już podówczas ściśle związek techniczny i stylowy wszystkich 156 sztuk między sobą.

litością stylu i wykonania ich w tychsamych warsztatach brukselskich, najwcześniej od r. 1540, a najpóźniej do końca lat sześćdziesiątych szesnastego wieku—dzieli się na wyraźne pod-serje, a mianowicie na:

1) 17 arrasów figuralnych z historją Adama i Ewy, Abła i Kaina, Noego, oraz Wieży Babel (po odzyskaniu 2 jeszcze należnych sztuk, będzie ich razem 19). Jest to właściwy ośrodek kolekcji, rozmiarami należący do największych na świecie (wysokość do 5 m., szerokość do 5 m.).

2) 25 arrasów ze zwierzętami na tle pejzażu (jakby rozmnożenie zwierząt po potopie). Brak jeszcze dalszych 23 sztuk, głównie wąskich i wysokich, „pro columnis“ jak mówią dokumenty, albo między okna i t. p. (tak zwane „entre-fenêtres“). Wszystkie mają formę prostokątną, jedynie trzy z liczby odzyskanych zostały w Rosji poprzekrawane i otrzymały formę łukowatą. Rozmiary podługowatych przeciętnie 150 cm. na 300 do 350 cm., rozmiary wąskich a wysokich około 400 cm. na 100 do 250 cm.

3) 13 sztuk arrasów z herbami Polski i Litwy. Z tych 12 jest bardzo pokrewnego typu, a odróżnia się jeden większy z herbem Polski i herbem Korczaka z podpisem: „Scabellum pedum tuorum“, to znaczy „podnózek stóp twoich“. Nosi on datę 1560 oraz litery C. K. C. H. z których dwie pierwsze, ze względu na herb Korczak, przypisują jako ofiarodawcy, współdziałającemu przy budowie pałacu na Wawelu, magnatowi pol-

skiemu Krzysztofowi (Cristophorus) Komorowskiemu. Jak dodatkowo objaśnia profesor J. hr. Mycielski, był on hrabią na Orawie, C. H. oznacza więc Comes Horawiae. Arrasy te, za wyjątkiem ostatniego, były używane prawdopodobnie do ozdoby przestrzeni ponad drzwiami (supraporty) lub ponad oknami. Rozmiar 12-u przeciętnie: 150 — 160 cm. na 250 — 360 cm.; w porównaniu z dokumentami odzyskano wszystkie.

4) 8 sztuk typu t. zw. „grotesków“. Słowo to, oznacza kompozycje fantastyczne, złożone z pasów, wstęg, osobliwych konsol, wiązanek kwiecica i owoców, między którymi jawią się postaci mitologiczne, zwierzęta i t. d. Pomysł dekoracyjny tego typu rozwinął na wielką skalę, czerpiąc z motywów antycznych, Rafael i jego szkoła, w freskach Loggii watykańskich w Rzymie. Flamandzkie kreacje tego rodzaju różnią się od powyższego ich pierwotniejszą bujnością i gęstszym wypełnieniem przestrzeni. W porównaniu z dokumentami odzyskano z Rosji wszystkie sztuki. Rozmiary siedmiu sztuk przeciętnie 240 cm. na 180 cm., jednej sztuki 300 cm. na 360 cm. Litery S. A. oznaczają Sigismundus Augustus (Zygmunt August).

5) 5 sztuk z wielkimi brodatymi satyrami, trzymającymi na tle pejzażu tarcze z temi samymi literami. Rozmiary circa 240 cm. na 220 cm. W stosunku do dokumentów odzyskano z Rosji wszystkie sztuki.

Zarówno te ostatnie, jak ośm poprzednich, nazwane są w dokumentach „portyrami“, służyły więc do zawieszania przed drzwiami.

6) 10 sztuk formy od góry owalnej, z herbami na tle pejzażu i zwierząt, a mianowicie siedem z herbem Polski, trzy z herbem Litwy. Jak dowodzą dokumenty, sztuk takich było dawniej 33. Służyły prawdopodobnie do wypełnienia pół półkrągławej formy pod łukami sklepiennymi. Wszystkie atoli były dawniej mniejsze o podłużny pas figuralno-roślinny, w formie bordiury u dołu, doszyty w Rosji, a wzięty z kawałków naszych niewątpliwie arrasów, pociętych w barbarzyński sposób. Szerokość ich przeciętna 260 cm. do 330 cm.

7) 13 sztuk arrasów małych, stanowiących obicie na 5-u taburetach, 6-u fotelach i jednej kanapie. W Rosji pozostają jeszcze 2 kanapy podobnie obite. Roboty stolarskiej jest nowsza i niedostosowana stylowo.

Oprócz wyżej wymienionych brakujących arrasów, wywieziono do Rosji w r. 1794 ponadto 14 arrasów małego formatu, zawierających kompozycje roślinno figuralne w tym rodzaju, co wymienione w punkcie 6 i 7, a częściowo ozdobionych w pośrodku herbami państwowymi. Delegacja Polska Specjalna posiada szczegółowy opis, z rozmiarami, wszystkich brakujących 65 arrasów, w Rosji się znajdujących. Dla zorientowania widza, podaje się poniżej wyjaśnienie szczegółowsze scen przedstawionych na arra-

sach biblijnych, ograniczając się tylko do nich w tej mierze, ileż reszta tłumaczy się sama przez się dostatecznie i wystarczająco została objaśniona wyżej.

TREŚĆ SCEN BIBLIJNYCH.

1. Scena środkowa: Bóg Ojciec zakazuje Adamowi i Ewie jeść owoce z drzewa zakazanego. Scena boczna lewa: Stworzenie Ewy. Scena boczna prawa: grzech pierworodny. Napis łaciński u góry (w tłumaczeniu): „Bóg nakazuje Adamowi i Ewie aby nie jedli jabłka z drzewa życia, oni za nieposłuszeństwo wygnani są z raj” (księga Genesis XI). Rozmiar 466 na 867 cm.

2. Scena objaśniona napisem łacińskim: „Rozkazuje Bóg Adamowi, aby uprawiał ziemię. Gen. III”. Rozm. 470 na 538 cm.

3. Scena objaśniona napisem łacińskim: „Abel składa Bogu ofiarę, dzięki wierze jego lepszą niż (ofiara) Kaina. Gen. III”. R. 468 na 587 cm.

4. Kain wyprowadza Abła w pole, aby go zabić. Napis łaciński oznacza słowa Kaina: „Wyjdźmy w pole”. R. 482 na 252 cm.

5. Scena objaśniona napisem łacińskim: „Nie-sprawiedliwy Kain uwiedziony złością zabija sprawiedliwego Abła. Gen. IV”. R. 465 na 548 cm.

6. Scena objaśniona napisem łacińskim: „Kain przez Boga dotknięty (i) przerażony ucieka, goniącego ścigają zemsta i rozpacz. Gen. IV”. R. 465 na 534 cm.

7. Scena objaśniona napisem łacińskim: „Noe przechadza się z Bogiem; któremu Bóg przyszedł zapowiada potop i arkę—chronicielkę zbudować rozkazuje. Gen. VI“. R. 471 na 533 cm.

8. Scena budowania arki przez Noego z rodziną. Napis łaciński: „Noe (pełen) wiary dla zbawienia swej rodziny gotuje arkę. Bezbożnicy patrzą na męża zaradliwego. Gen. VII hebr. XI“. R. 462 na 800 cm.

9. Wejście Noego do arki z rodziną i zwierzętami. Napis łaciński: „Noe z całą rodziną i wszelkiego gatunku zwierzętami wkracza do arki wśród pośmiewiska bezbożników. Gen. VII“. R. 483 na 803 cm.

10. Właściwa scena potopu. Napis: „Przy zalewie wód wszystko ginie jedna tylko wśród nawałnic ratuje się arka. Gen. VII“. R. 480 na 745 cm.

11. Wyjście z arki Noego. Napis: „Po ustąpieniu wód Bóg wyprowadza uratowanego Noego z całą rodziną i wszystkimi zwierzętami z arki. Gen. VIII“. R. 460 na 893 cm.

12. Scena dziękczynna za uratowanie z potopu, objaśniona napisem: „Noe, zbudowawszy ołtarz, składa Bogu ofiary ze wszystkich zwierząt świata. Gen. VIII“. R. 468 na 714 cm.

13. Scena błogosławieństwa Bożego (po potopie). Napis łaciński: „Bóg błogosławi Noemu i synom jego i ukazuje im położony na obłokach (łuk) tęczy, oznakę wieczystego z niebem przymierza. Gen. IX“. R. 458 na 620 cm.

14. Scena główna: Noego, upitego, syn okrywa

płaszczem, dwaj inni synowie za nim. Scena boczna (wcześniejsza) po prawej: Noe uprawia winnicę. Napis łaciński: „Noego upitego, obnażonego, wyśmiewa syn młodszy, zawstydzeni pozostali. Gen. IX^a. R. 465 na 606 cm.

15. Scena z historii wieży Babel, której budowę widzimy poza wielką środkową postacią przywódcy. W górze Bóg Ojciec. Napis: „Zstępuje Bóg aby ujrzeć gród i wieżę. Gen. II^a. R. 430 na 433 cm.

16. Scena pomieszania języków i wywołanego tem zamieszania. Napis: „Pomieszajmy mowę ich“. R. 484 na 302 cm.

17. Scena rozproszenia się ludności, której część udaje się na łodzi w podróż morską, część (w głębi) w podróż lądową z wielbłędami i t. p. Napis: „Rozprasza ich Bóg“. R. 486 na 273 cm.

Z powyższych arrasów, czternaście pierwszych oraz 4 małe, podługowate, ze zwierzętami, odesłano wcześniej, wiosną 1922 r., na Wawel.

Objaśnienie znaków wytkanych.

Z powodu barbarzyńskiego obchodzenia się w Rosji z arrasami, które nie tylko nie doczekały się tam żadnego naukowego opracowania, ale co najgorsze, były dla zastosowania do apartamentów cesarskich przykrawane, część ich straciła bordiury i szlaczki, na których znajdowały się cenne dla historii sztuki znaki tkackie. Znaczna większość zachowała je. Wszystkie są brukselskimi. Oprócz 21 razy powtarzającego się znaku:

„B tarcza B“ (lub odwrócone), który był wspólnym znakiem wszelkich warsztatów brukselskich, widnieją na arrasach naszych po jednym albo po dwa znaki samych najsłynniejszych maîtres-tapissiers brukselskich z połowy XVI wieku t. j. właścicieli i kierowników tkackich przedsiębiorstw arrasowych. Ze znaków tych niektóre przypisaćby można także malarzom kartonów do arrasów (t. zw. maîtres cartonniers) pracującym dla danego przedsiębiorstwa. Większość znaków widniejących na naszych arrasach znajduje się na najsłynniejszych i największych arrasach flamandzkich, w głównych tego rodzaju kolekcjach światowych, jak w Wiedniu i Madrycie, to też znaczenie ich już z dawna próbowała wyjaśnić nauka zachodnia (Müntz, Guiffrey, Pinchart, Conde de Valencia, Birk, Schmitz, Baldass i inni) i tak:

1) znak w postaci wielkiego W. z krzyżkiem i czwórką u góry oznacza słynnego kierownika własnych warsztatów tkacko-artystycznych w Brukseli, Wilhelma Pannemaker (arras biblijny drugi, ósmy i czternasty).

2) Znak skombinowany z liter I, A, T, G, oznacza Jana Van Tigen, podobnego kierownika w Brukseli, a później (po r. 1570) w Niemczech (w Wesel). Znak ten widnieje na naszych arrasach biblijnych 5 i 13 i na innych.

3) Znak podobny do skombinowanych odwróconych w lewo liter F, N, V, G, — znany z wielu zagranicznych arrasów, należy najprawdopodobniej czytać „François van Geubel“ temwięcej, że

ten ostatni znanym jest jako wykonawca słynnej serji „Polowań cesarza Maksymiljana“ (wedle kartonów B. van Orley) bardzo pokrewnych przez pejzaż i zwierzęta z naszymi arrasami. Müntz czytał en znak, niesłusznie przewrócony do góry nogami, mylnie, przypisując go Mikołajowi Leyniers, innemu słynnemu tkaczowi, bez żadnej racji. Znak ten jest na naszych arrasach biblijnych, herbowych i ze zwierzętami.

4) Znak P. V. A. wskazywałby na Pietera van Aelst, słynnego tkacza, czynnego już od r. 1515, którego nie należy mylić z malarzem Pieterem Coeck Van Aelst, autorem rysunków bordiur, bardzo pokrewnych z naszymi, a urodzonego dopiero w r. 1502 (Znak ten widnieje na arrasach biblijnych 4 i 12).

5) Znak złotem tkany, bardzo skomplikowany i za każdym razem rysujący się z małą odmianą, a najwięcej podobny do położonych bokiem liter I z pętlicą, M albo X oraz K albo R, znanym jest z mantuańskiej (obecnie wiedeńskiej) repliki, wykonanej w Brukseli z kartonów Rafaelowskich „Dziejów apostolskich“ i t. p. arrasów, obecnie we Florencji i Madrycie. Przypomina silnie zarówno znak tkacza Michała Karcher, który w 1536 r. przeniósł się z Brukseli do Włoch, jak i znaną z obrazów sygnaturę malarza Michała Coxcyen, tak zwanego Rafaela flamandzkiego, ucznia B. van Orley i niewątpliwie autora kartonów do naszych arrasów. Z tego powodu i z okoliczności, że pojawia się u nas i na za-

g- 2029/2112ko

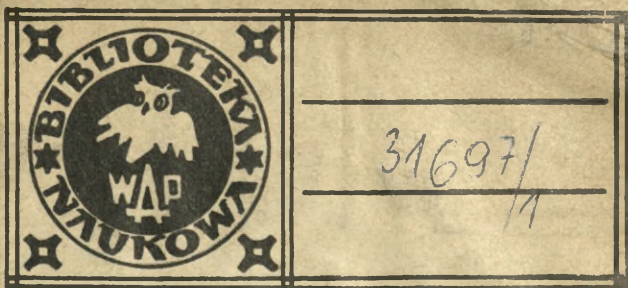
granicznych arrasach w towarzystwie znaku znanych *maitres-tapisseries*, — znak ten przypisaćby można raczej Michałowi Coxcyen jako *maitre-cartonnier* naszych arrasów. Pojawia się u nas 16 razy na arrasach biblijnych, jak № 16, oraz na arrasach zwierzęcych i herbowo-groteskowych.

Ponadto pięć razy pojawiają się razem z sąsiadującymi znakami brukselskimi, znaki dotąd przez naukę niewyświetlone dostatecznie.

Zagadnienie, dlaczego przy jednolitości stylowej kompozycji wszystkich arrasów, opatrzone są one różnymi znakami warsztatowymi, tłumaczy się w naszym wypadku podobnie, jak w wielu innych, stwierdzonych w serjach zagranicznych, tą okolicznością, że tkanie jednego arrasu zajmowało bardzo wiele czasu, główny więc dostawca królewski rozdzielił zamówienie między kilka warsztatów naraz, — aby cała serja dokonana była prędzej.

Czytelników, pragnących zapoznać się szczegółowiej z *historją losów* naszej kolekcji odsyłam do mego memorjału p. t. „156 arrasów flamandzkich Rzeczypospolitej“ opublikowanego w zeszycie IV „Dokumentów Delegacji Polskiej“, Warszawa 1922, i w osobnej odbitce — Ponadto autor przygotowuje obszerną ilustrowaną monografię z tego zakresu. Dzieje odzyskiwania naszej kolekcji z Rosji i odnośne pisma, tak bardzo zasłużonego w powyższej sprawie, Prezesa Delegacji Polskiej p. Ministra Ant. Olszewskiego, zawierają będą także kolejno ukazujące się dalsze zeszyty cytowanych „Dokumentów Delegacji“.





31697/
11