

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 3

ROK XIV

1952

TRESC

ROZPRAWY

- Jan Białostocki*, Warszawskie „Leonardiana” str. 3
Ks. Szczesny Dettloff, Ze studiów nad Witem Stoszem . str. 25
Jadwiga Jaworska, Radziejowice, zespół architektoniczno-
parkowy z Wieku Oświecenia str. 57
Dariusz Kaczmarzyk, Rzeźby nagrobkowe Jakuba Monal-
diego str. 72

MISCELLANEA

- Andrzej Ryszkiewicz*, Wincenty Kasprzycki, Widok wysta-
wy sztuk pięknych w Warszawie w 1828 r. . . . str. 84
Franciszek Kotula, Wilkom cechu szewców w Łańcucie . str. 92

KRONIKA

- Kazimierz Buczkowski*, Feliks Kopera, Wspomnienie po-
śmiertne str. 95

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA 1952



C-III-1002

JAN BIAŁOSTOCKI

WARSZAWSKIE „LEONARDIANA“

Jedno tylko dzieło Leonarda posiadamy w Polsce: portret kobiecy w krakowskich zbiorach im. Czartoryskich, pochodzący z kolekcji puławskiej¹. Zespół „Leonardianów“ w Muzeum Narodowym w Warszawie jest nieliczny, większość obrazów z kręgu Leonardowskiego dopiero od niedawna znajduje się w zbiorach warszawskich, a niektóre z nich są w ogóle nie publikowane. Krótkie omówienie tego zespołu w roku jubileuszowym wielkiego artysty nie jest wzmianką o charakterze jedynie konwencjonalnym, lecz może przyczyni się choćby w niewielkim stopniu do opracowania — wciąż jeszcze niezupełnie zbadanych — zasobów obcej sztuki w polskich zbiorach.

Różne są motywy, które pozwalają związać osiem obrazów w grupę „Leonardianów“. Są tu dzieła, które wyszły z pracowni bezpośrednich uczniów da Vinci — inne są namalowane przez artystów, którzy doznali wpływów Leonarda, przejmowali jego formuły kompozycyjne, stosowali sposoby fakturowych czy też barwnych rozwiązań. Sztuka Leonarda oddziaływała przecież bardzo szeroko, dla wielu artystów stworzyła nowy a odtąd często powtarzany repertuar wizualny.

Warszawskie „Leonardiana“ zostały uszczuplone przez wywiezienie za granicę świetnego portretu kobiecego, który znajdował się w zbiorach Potockich, dawniej w Zatorze, potem w Jabłonie, a ostatnio (przed wojną) w Warszawie (ryc. 1)². Jest to znaczna strata, ponieważ obraz ten odznaczał się wysokim poziomem artystycznym; nasze „Leonardiana“ zyskałyby w nim odbicie portretowej działalności mistrza. Subtelne, zawołowane cieniami oblicze niewiasty świadczy o głębokim zrozumieniu artystycznego języka Leonarda przez autora obrazu. Autora tego Schaeff-

¹ Za własnoręcznością Leonarda wypowiedział się ostatnio Berenson B., *Pittura Italiana del Rinascimento*, Milano 1937, s. 239, (który dawniej oddawał obraz Boltraffiiowi) oraz podsumowujący dyskusję Goldscheider L., *Leonardo da Vinci Paintings and Drawings*, Oxford — London 1945, także Heydenreich L. H., *Leonardo*, Berlin 1943.

² Ol. drz., 54×45 cm. Obraz został wywieziony na życzenie właścicieli w r. 1940 do Włoch. Kopię obrazu sporządził ok. 1926 r. Jan Rutkowski w Warszawie na zamówienie właściciela obrazu. O dalszych losach tej kopii nie mamy wiadomości.

fer widzieć chciał w Boltraffiu³; Suida wiązał portret z Cesare da Sesto i postawił obok jeszcze dwa inne, tworzące wraz z warszawskim jednorodną grupę⁴, wreszcie — choć wcześniej od Suidy — Franz Bock⁵, stanowczo i — moim zdaniem — chyba słusznie odsądził Boltraffia od autorstwa portretu i oddał go Luiniemu, w oparciu zresztą o rysunkowe studium w Ambrosianie⁶.

I

Madonna Luiniego

Najbliżej może mistrza, wśród obrazów warszawskich, stoi „Madonna z Dzieciątkiem“, przypisywana Bernardino Luiniemu⁷, zakupiona do zbiorów Muzeum Narodowego w r. 1948 (ryc. 2). Na czarnym tle frontalnie ustawiona postać Marii, widziana do kolan, z Dzieciątkiem na lewej ręce; suknia o szerokim dekolcie, obnażającym ramiona, otwarta jest na lewej piersi. Dzieciątko, przytulone do Matki, wznosi prawą rączkę gestem błogosławieństwa, lewa spoczywa w prawej dłoni Marii. Głowa Matki, odchylona od osi, skłania się na lewo; jest otulona chustką, która przewiązana od spodu ujmuje też podbródek i tworzy dokoła jakby aureolę. Brak nimbów.

Ujęcie ikonograficzne, będące połączeniem i przetworzeniem Madonny okazującej Dzieciątko oraz karmiącej, jest dość rzadkie. Charakterystyczny dla typu „Hodigitrii“ gest lewej ręki Madonny wskazującej na Dzieciątko zmienił się na ujęcie rączki Dziecka. Obnażona pierś prawie nigdy nie występuje, gdy Dzieciątko błogosławi⁸, obnażenie takie zawsze jest uzasadnione sytuacją lub funkcją przedstawionych świętych postaci. Słynna Antwerpeńska Madonna Fouqueta jest odosobnionym przykładem takiego demonstracyjnego obnażenia piersi bez uzasadnienia tego czynnością karmienia dziecka. W takiej reżyserii sceny Madonny z Dzieciątkiem, jakie spotykamy w naszym obrazie Luiniego, niewątpliwie dochodzi do głosu „renesansowość“ ujęcia, upodobanie — zakorzenione zresztą w sztuce europejskiej już od w. XIII (francuska rzeźba katedralna) i XIV

³ Schaeffer E., *Ein unbekanntes Bildnis von Boltraffio*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission, III, 1909, Beiblatt für Denkmalpflege, Heft I, II, s. 170—1.

⁴ Suida W., *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, s. 224, il. 305.

⁵ Bock F., *Leonardofragen*, Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXXIX, 1916, s. 157.

⁶ Beltrami L., *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1904, t. 24 r.

⁷ Na drzewie, 74×56 cm; nr inw. 129127. Nabyta od Andrzeja Krasińskiego. W pierwszej poł. XIX w. obraz znajdował się w kolekcji Czartoryskich (Konstantego lub Jerzego) w Weinhaus w Austrii. Informacja od A. Krasińskiego.

⁸ Przykłady są bardzo rzadkie, np. „Paliotto“ w Jarves Coll. (Yale Un., New Haven), z XIII w.; Mozaika w Santa Maria in Trastevere, Rzym, z pocz. XIV w. Por. Jacques R., *Die Ikonographie der „Madonna in trono“ in der Malerei des Dugento*, Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz, V, 1937, zesz. I, s. 53—57.



Ryc. 1. Bernardino Luini (?), Portret kobiety, dawniej w zb. Potockich w Warszawie. (Repr. wg: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommision, III, 1909).



Ryc. 2. Bernardino Luini, *Madonna z Dzieciątkiem*, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. E. Kozłowska).

(niemiecka rzeźba ekspresyjna) — do humanizacji sceny religijnej, do jej świeckiego ujmowania. Właśnie w kręgu Leonarda da Vinci spotyka się niekiedy sytuację podobnie jak na naszym obrazie rozwiązana w *Madonnach Boltraffia i Giampietrina*^{8a}.

Szczególną redakcję ikonograficzną można tłumaczyć tym, że autor chciał zasugerować pewną szybkość przedstawionej akcji: Dzieciątko oderwało się właśnie od ssania i tuląc się jeszcze do piersi Matki wykonuje gest błogosławieństwa. Obraz zyskał przez to pewną żywość, stał się bardziej naturalny niż wiele współczesnych dewocyjnych wyobrażeń tego rodzaju. Dążenie do ożywienia obrazu naturalne jest u ucznia Leonarda; pragnął je osiągnąć także przez stosowanie szczególnych środków malarskich: *sfumata* i zamglenia ocieniające kąci ust, wykrój oczu, policzki, szyję — mimo iż ucierpiały wskutek przemalowań obrazu⁹ — nadają mu niedwuznaczne piętno szkoły Leonardowskiej. Malarz pozostawia widzowi ostateczną interpretację niesprecyzowanych sugestii wyrazowych. Miękkość faktury, a także typ urody kobiecej wiążą się wyraźnie z „*Moną Lizą*“, z tzw. „*Nagą Giocondą*“ (rysunek w Chantilly), ze „*Świętym Janem*“ z Luwru¹⁰.

Obraz tradycyjnie przypisywany jest Luiniemu. Atrybucja ta zyskała poparcie dzięki temu, że istnieje drugi obraz, prawie identyczny, również przypisywany temu mistrzowi, a który znajdował się dawniej w kolekcji Sir Williama Farrera w Londynie¹¹; sprawia on wrażenie silnie przemalowanego zgodnie ze smakiem XIX w., nie wykluczone też, że jest dawną kopią naszego egzemplarza. Oba obrazy mogą być zresztą autentyczne, wiadomo bowiem, że Luini powtarzał nieraz swe dewocyjne malowidła przedstawiające *Madonnę*¹².

Znane *Madonny* Luiniego, jak *Neapolitańska* lub *Mediolańska*, a także „*Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny*“ w Muzeum Poldi-Pezzoli w Mediolanie¹³, wykazują istotne podobieństwa do naszego obrazu. W układzie prawej ręki i obnażeniu lewej piersi można też znaleźć pokrewieństwo pomiędzy *Madonną warszawską* i obrazem „*La Columbina*“ w Ermi-

^{8a} Por. *Madonna Boltraffia* w muz. Poldi Pezzoli w Mediolanie oraz *Giampietrina* w galerii Borghese w Rzymie (Venturi A., *Leonardo da Vinci und seine Schule*, Wien 1941, 2 wyd., il. 89 i 93).

⁹ Dziewiętnastowieczne przemalowania zostały usunięte przez prof. Bohdana Marconiego w czasie konserwacji obrazu w r. 1948/9. Stan jego przed konserwacją, w czasie pracy i po jej ukończeniu pokazują fotografie zreprodukowane w publikacji: Bieliński J., *Zjawiska zachodzące w obrazach*, Wiedza Powszechna, b. m. 1949, s. 43—45.

¹⁰ Wyraźniej nawet z interpretacją tego obrazu przez tzw. *Giampietrina* (kol. Dr F. Sarasin, Bazylea); por. Suida, jw., il. 149. Szczególnie podobne przedstawienie szyi (dwie fałdki z lewej strony).

¹¹ Nie udało mi się stwierdzić, gdzie ten obraz jest obecnie. Znany mi z przezroczna firmy E. Buchmann we Wrocławiu, nr 779.

¹² Suida, jw., s. 235.

¹³ Tablice u Nicodemi G., *Bernardino Luini*, Firenze 1922, il. 45, 46, 47; także Williamson G. C., *Bernardino Luini*, London 1900, il. s. 60, 68.

tażu¹⁴. Trzeba jednak stwierdzić, że związki te — zaobserwowane zresztą jedynie przy porównaniu reprodukcji — nie są chyba tak ściśle, ażeby jednoznaczna atrybucja Luiniemu mogła być przyjęta bez wahania. Obraz należy niewątpliwie do kręgu tego artysty; Madonny Luiniego mają jednak cechy odróżniające je od kompozycji warszawskiej: oczy Madonn są zawsze spuszczone, a „maforium“ spływa z głowy na ramiona. Dalsze studia nad obrazem mogą oczywiście wpłynąć na ściślejsze określenie autorstwa i ewentualne sprecyzowanie miejsca tego obrazu wśród dzieł Luiniego.

II

„Salvator Mundi“

14 maja 1504 r. Izabella d'Este pisała do Leonarda¹⁵ prosząc go, aby — skoro nie może przybyć do Mantui celem wykonania jej portretu — namalował dla niej „uno Christo giovanetto de anni circa duodeci“, a więc — jak dodaje — w tym wieku, kiedy dysputował w świątyni; aby go namalował z tą słodyczą i wdziękiem wyrazu „che haveti per arte peculiare in excellentia...“ To właśnie zamówienie stało się zapewne przyczyną powstania w kręgu Leonarda typu młodocianego Chrystusa błogosławiącego, z globem, choć nic nie wiemy o dostarczeniu takiego obrazu mantuańskiej hrabinie. Znamy go tylko z replik uczniów.

Taki sam gest, w jaki składa się rączka Dzieciątka na naszym obrazie pędzla Luiniego, czynił prawą dłonią młody Chrystus namalowany przez mistrza, trzymający w lewej ręce glob ziemski, pokryty ciekawym rysunkiem lądów i mórz. Ten „Salvator Mundi“ znany jest nam tylko z obrazu wykonanego przez Marco d'Oggiono, obrazu, który zresztą długie wieki uchodził za oryginał Leonarda¹⁶. Malowidło znajduje się w Galleria Borghese w Rzymie (ryc. 3)¹⁷. Młodzieńczy Bóg jako „Salvator Mundi“ był inowacją; spotyka się co prawda Dzieciątko błogosławiące z kulą ziemską w rączce¹⁸, ale przeważnie tylko w kompozycjach przedstawiają-

¹⁴ Williamson, jw., s. 90. Obraz ostatnio przypisywany Francesco Melzi. Por. Von Weiner P.P., *Meisterwerke der Gemäldesammlung in der Ermitage zu Petrograd*, München 1923, il. 32; także Suida, jw., il. 302.

¹⁵ *Archivio Storico dell'Arte*, 1888, Fasc. I, s. 46, cyt. u Seydlitz W. von, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, II wyd., Wien 1935, s. 278 i 513.

¹⁶ Lermolieff I., *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei: Die Gallerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, s. 208-9.

¹⁷ Suida, jw., il. 140; Bodmer H., *Leonardo da Vinci* (Klass. d. K.), Stuttgart-Leipzig 1931, s. 375, nr 95; Berenson B., jw., s. 346; Obraz przypisywany M. d'Oggiono przez Frizzonio, A. Venturiego, Berensona i Longhiego.

¹⁸ Np. Mistrz Strassburskiego „Hołdu trzech króli“, Madonna z Dziec., por. Drey Fr., *Carlo Crivelli und seine Schule*, München 1927, il. XCV. Podobnie błogosławi mały Chrystus na kolanach Matki w „Madonnie kanclerza Rolin“ Van Eycka w Luwrze.

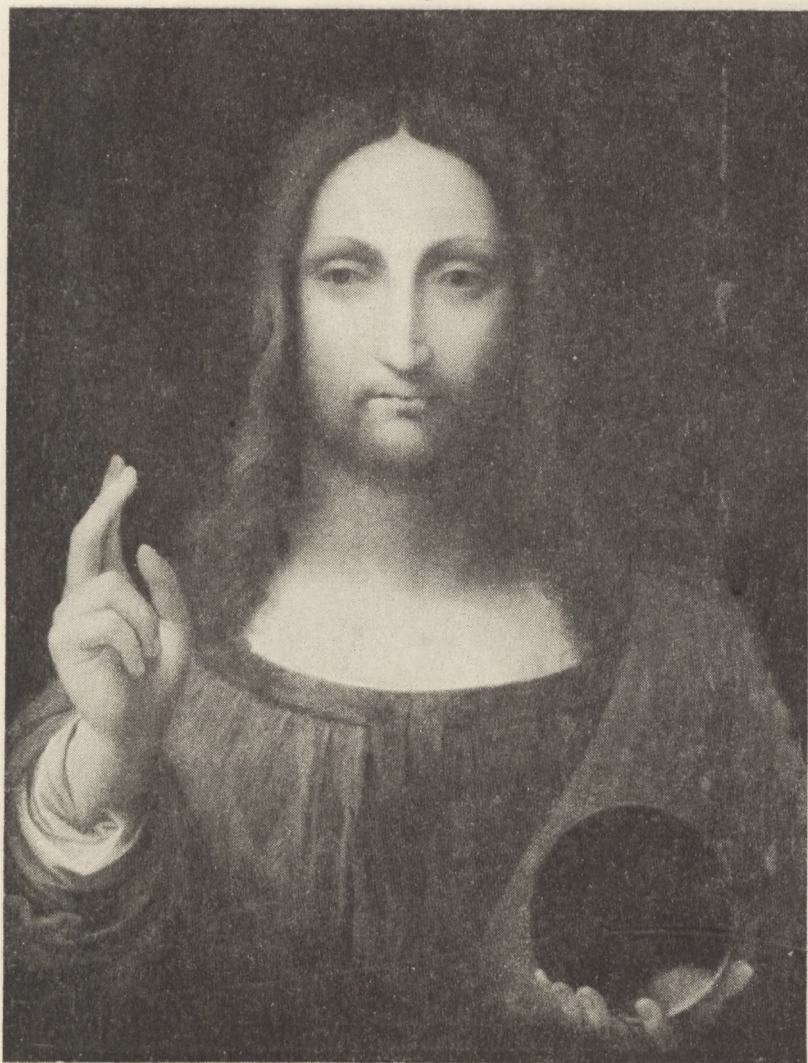


Ryc. 3. Marco d'Oggiono, *Salvator Mundi*, Galeria Borghese, Rzym. (Repr. wg: Suida W., *Leonardo u. sein Kreis*).

cych Madonnę z Dzieckiem¹⁹. Wydzielenie Chrystusa-chłopca w typie Salvatora Mundi nie przyjęło się nigdy szeroko; obok kilku powtórzeń tego przedstawienia²⁰ spotykamy transpozycję obrazu Leonarda, zbliżającą

¹⁹ Zdarzają się — tylko nieliczne — przedstawienia samego Dzieciątka błogosławiącego, i to w całej postaci, np. u Joosa v. Cleve (zb. Simon, Berlin; Friedländer M., *Altniederländische Malerei*, t. IX, nr 35, tabl. XXVII), gdzie dziecięcy „Salvator“ nagi stoi na uskrzydłonym globie, dzierżąc krzyż i błogosławiąc.

²⁰ Tzw. Giampietrino, Szkoła mediolańska, Pseudo-Boltraffio (por. Suida, jw., il. 147, 148, 233). Bardzo młody „Salvator“ Luiniego, bez kuli w Ambrosianie (Williamson, jw., il. s. 38).



Ryc. 4. Cesare da Sesto, *Salvator Mundi*, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski).

twarz Chrystusa do znanego typu „Veraikon“, upodabniającą jej redakcję do ujęć niderlandzkich²¹. To właśnie przekształcenie reprezentuje obraz znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (ryc. 4)²².

²¹ Np. głowa: Van Eyck w Berlinie (*Die Gemäldegallerie. Die deutsche u. Altnied. Meister*, Berlin 1929, s. 184, Nr 528); gesty te same, ale ujęcie w całej postaci: Mistrz Magdaleny Mansi (Filadelfia, zb. Johnson, Friedländer, jw., t. VII, nr 93, tabl. LXIV); także sądzący Chrystus u Van der Weydena i w jego kręgu.

²² Obraz ze zbiorów wilanowskich, Nr galerii wilanowskiej -- 74. Obraz znajdował się tam już przed zakupami St. Kostki Potockiego.



Ryc. 5. Cesare da Sesto (według Leonarda), *Salvator Mundi*, zb. L. A. Trivulzio, Mediolan. (Repr. wg: Suida W., jw.).

Glob trzymany przez Chrystusa, pozbawiony rysunku geograficznego — jest abstrakcyjny; twarz Bóstwa, pozaczasowa, przypomina znów bizantyńskie lub średniowieczne ujęcie tematu²³.

Autora obrazu szukać jednak należy wśród uczniów Leonarda, jak sądzę, w kręgu Cesare da Sesto, ponieważ stamtąd właśnie pochodzi najbliższa redakcja kompozycji, znajdująca się (dawniej) w zbiorach ks.

²³ Np. „Veraikon“ z kościoła św. Wita w Pradze; por. Matějček A., *Czech Gothic Painting*, Praha 1950, il. 152.

L. A. Trivulzio w Mediolanie (ryc. 5)²⁴. Podobieństwo obu obrazów jest zresztą uderzające i świadczy o ich bliskim, genetycznym powiązaniu. Charakterystyczny, dość skomplikowany rysunek fałd na rękawie Chrystusa znajduje odpowiedniki w innych dziełach Cesare da Sesto²⁵.

III

Czy Leonardo namalował „Chrystusa wśród Doktorów“?

Wzmiankowany już list Izabelli d'Este stał się podstawą przypuszczenia, że spod pędzla Leonarda wyszedł nie tylko obraz młodego „Salvatora Mundi“, lecz także scena dysputy dwunastoletniego Chrystusa z żydowskimi mędrkami w świątyni. Przypuszczenie to, znajdujące punkt wyjścia w cytowanym fragmencie listu, wysunięte zostało niedawno przez K. Clarka w celu wyjaśnienia genezy znanego obrazu Dürera, przedstawiającego tę właśnie scenę (ryc. 7)²⁶. Ponieważ znamy także, bardzo „Leonardowską“, kompozycję Luiniego na ten sam temat (ryc. 6)²⁷, Clark przedstawił hipotezę, że zarówno obraz Dürera jak i ta właśnie kompo-

²⁴ Suida, jw., il. 248. Inne ujęcie (dzieło przypisywane tzw. Salai'emu, w Galerii Czernina w Wiedniu) jest bardziej „mystyczne“, „niesamowite“ (Suida, jw., il. 249). Bardzo podobnie ujęty Chrystus znajduje się w kompozycji Giovanniego Belliniego „Wieczera w Emaus“. Oryginał wspomniany przez Vasarięgo zginął jak się zdaje podczas pożaru pałacu Razumowskiego w Wiedniu (Dussler L., *Giovanni Bellini*, Frankfurt a. M. 1935, s. 154); znany jest z ryciny P. Monaco (por. Gronau G., *Bellini*, Klass. d. K., Stuttgart-Leipzig 1931, s. 184) oraz kopii: Cateny w Bergamo, Diany w San Salvatore w Wenecji (repr.: Van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVII, 1935, s. 343). Chrystus ten różni się od typu spotykanego w kręgu Leonardowskim przez to, że glob trzymany w lewej ręce na obrazach mediolańskich jest tutaj błogosławionym właśnie bochenkiem chleba. Por. też Stechow W., *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles*, Zeitschrift f. Kunstgeschichte, III, 1934, s. 330. Obraz Belliniego datowany był 1490 (Vasari-Milanesi, *Vite*, III, 164), co pozwala wnosić, że ów motyw w Wenecji znany był wcześniej i że przejęty został przez szkołę mediolańską. Już w 1465 r. malował podobnego „Salvatora“ Antonello da Messina, może to on przyniósł do Wenecji ten temat w ujęciu zbliżonym do niderlandzkiego. Por. Lauts J., *Antonello da Messina*, Wien 1940, s. 13, il. 13. Por. także obraz Chrystusa błogosławiającego w Galerii Uniwersyteckiej w Getyndze, Van Marle, jw., s. 197. O występowaniu w Wenecji także typu młodzieńczego „Salvatora“ świadczy np. obraz Bartolomeo Veneto (w r. 1918 na aukcji zb. Mallmanna w Berlinie u Lepkego, por. Michalski E., *Zur Stilkritik des Bartolomeo Veneto*, Zeitschrift f. bildende Kunst, LXV, 1931—2, s. 179). Związki z Wenecją podkreślam szczególnie z uwagi na tok dowodowy poświęcony następnemu omawianemu tu obrazowi.

²⁵ Np. „Madonna i święci“ (Lady Carysfort, Elton Hall, Suida, jw., il. 290), „Madonna“ (mal. wraz z Bernazzanem, Brera, Suida, jw., il. 280).

²⁶ Panofsky E., *Albrecht Dürer*, Princeton, II wyd. 1945, t. II, s. 7, nr 12. Kol. Thyssen, Lugano (dawniej Schloss Rohoncz). Do 1934 obraz był w Rzymie w Palazzo Barberini.

²⁷ National Gallery, Londyn; Williamson, jw., il. s. 40 (jako Chrystus dyskutujący z faryzeuszami). O tym obrazie szczególnie: Suida W., *Pantheon*, 1928 (I), s. 72—4.

zycja Luiniego są interpretacjami zaginionego pierwowzoru pędzla Leonarda²⁸.

Kompozycja Dürera jest interesująca szczególnie z uwagi na to, że mistrz norymberski namalował ją podczas swego drugiego pobytu w Wenecji w błyskawicznym tempie — w ciągu pięciu dni, o czym świadczy napis na kartce trzymanej przez jednego z kapłanów. Inspiracje Leonardowskie w obrazie Dürera najwyraźniejsze są w karykaturalnie groteskowych typach żydowskich kapłanów, najprawdopodobniej związanych ze znanymi rysunkami da Vinci w Windsorze²⁹. Te zapożyczenia o charakterze fizjonomicznym nie wystarczają jednak, aby w dziele Dürera widzieć odbicie kompozycji Leonarda. Tym bardziej, że typ młodego Chrystusa u Dürera bardzo zasadniczo różni się od ujęcia Luiniego, zgodnego właśnie z zasadami Leonardowskiej redakcji.

To też Erwin Panofsky próbuje innego rozwiązania traktując je zresztą wyłącznie jako swobodne przypuszczenie: kompozycja jest dziełem Dürera, zaś londyński obraz jest jej interpretacją przez Luiniego w duchu Leonarda i przy zastosowaniu jego sposobów malarskich³⁰. W ten sposób unika się co prawda niedość ugruntowanej tezy o „zaginionym obrazie“ Leonarda, bezpodstawnie pomnażającej jego hipotetyczne „oeuvre“, ale z drugiej strony powstaje poważna trudność: przypisujemy Dürerowi stworzenie typu kompozycji bardzo wyraźnie związanego z włoskim sposobem artystycznego formułowania, typu kompozycji, który doskonale wynika z ewolucji schematu *Sacra Conversazione* — od wielkich ancon ołtarzowych do „półfigurowego“ obrazu dewocyjnego. Europie północnej ten rodzaj „półfigurowej“ fryzowej kompozycji jest prawie zupełnie obcy, pojawia się tam tylko wyjątkowo (np. obrazy Boscha w Princeton i Gandawie), we Włoszech północnych jest natomiast zupełnie naturalny³¹. Przypuszczenie, że mediolański artysta mógłby transponować ponownie na „włoski język“ obraz malowany „po niemiecku“, a inspirowany z kolei typem włoskim — jest bardzo mało prawdopodobne, mimo podawanego przez Panofskiego takiego właśnie przykładu z twórczości Tycjana. Wypadki przejmowania inwencji Dürerowskich w Italii nie są co prawda rzadkie³², przejmowane są jednak raczej takie typy kompozycyjne, któ-

²⁸ Clark K., *Leonardo da Vinci*, Cambridge 1939, s. 129. Pomysł ten powtarza też Goldscheider L., jw. w związku z rysunkiem głowy „faryzeusza“, który mógłby być przeznaczony do takiego obrazu.

²⁹ Np. repr.: Heydenreich L. H., jw., s. 191-3. Trzeba jednak zaznaczyć, że typy karykaturalnych twarzy mogły także pochodzić z tradycji niderlandzkiej (np. Boscha).

³⁰ Panofsky, jw., t. I., s. 114-6.

³¹ Włoski jest także typowy gest argumentującego Chrystusa. Por. na ten temat: Chomentowska O., *Le Comput digital dans l'art italien*, *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX (1938), s. 157 n.

³² Np. w kręgu manierystów florenckich. Por. Friedländer W., *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, *Repertorium f. Kunstwiss.*, XLVI, 1930, s. 49 n.; także Hagen O., *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, LIII, 1918, s. 223 n.; Weixlgärtner A., „Alberto Duro“, *Festschrift f. J. Schlosser*, Wien 1926, s. 162 n.; Hetzer Th., *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des XVI Jahrhunderts*, Berlin 1929.



Ryc. 6. Bernardino Luini, *Chrystus wśród mędrców żydowskich*, National Gallery, Londyn. (Repr. wg: *National Gallery Illustrations, Italian Schools*, 1937).

re wyróżniają się swą „transalpejską” odrębnością. Przykładem może być właśnie „Jezus nauczający w świątyni”, którego kompozycję Biagio Betti da Pistoia zapożycza do swego obrazu w San Silvestro al Quirinale w Rzymie (ost. ćwierć XVI w.) z drzeworytu Dürera (z cyklu „Życie Marii”, B. 91)³³. W wypadku jednak omawianej kompozycji byłoby bardziej już możliwe, iż Dürer popisywał się istotnie w swym „opus quinque dierum” samodzielną interpretacją wzoru Leonardowskiego³⁴ — gdyby nie to, że całe zagadnienie można, moim zdaniem, wyjaśnić w sposób znacznie prostszy, a to dzięki kompozycji Cima da Conegliano, znajdują-

³³ Repr. Baumgart F., *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischer Manierismus in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts*, Zeitschr. f. Kunstgesch., III, 1934, s. 232; Titi P., *Descrizione....*, Roma 1763, s. 281 wspomina go: „La disputa di Gesù Christo tra dottori è pittura del P. Biagio Betti... copiata dall' originale di Lionardo da Vinci (sic), ch'è nel palazzo Panfili...” (cyt. wg Baumgarta). Zagadkowe powiązanie z Leonardem Baumgart (s. 231) wyjaśnia przypuszczeniem, że w pałacu Panfili w Rzymie znajdowała się barwna kopia Dürerowskiego drzeworytu, określona jako dzieło Leonarda. Tradycja wiążąca temat „Chrystusa wśród doktorów” z Leonardem mogła powstać także z powodu obrazu Luiniego. Obraz Bettiego nie ma oczywiście nic wspólnego ze stylem Leonarda.

³⁴ O wpływie Leonarda na Dürera por. m.in. Pauli G., *Dürer, Italien und die Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921—2, wyd. 1923, s. 59 n; także Suida, jw., s. 253-5.



Ryc. 7. Albrecht Dürer, *Chrystus wśród mędrców żydowskich*, kol. Thyssen, Lugano.
(Repr. wg: Panofsky E., Albrecht Dürer).

cej się w Muzeum Narodowym w Warszawie, przedstawiającej ten sam temat dysputy Chrystusa i mędrców żydowskich (ryc. 8)³⁵.

Ten piękny obraz szkoły weneckiej ukazuje scenę w bardzo podobnym ujęciu; młody Chrystus zbliża się tu bardziej do redakcji Dürera niż Luiniego, której z kolei bliższy jest w ogólnym, spokojniejszym niż u Niemca układzie obrazu. Wobec istnienia malowidła Cima da Conegliano możemy spokojnie przyjąć — co zresztą narzuca się i bez tego — iż typ ikonograficzny, o którym mowa, powstał w Wenecji, w kręgu Giovanniego Belliniego, wśród którego uczniów taki właśnie rodzaj poprzecznej „fryzowej“ kompozycji półfiguralnej o charakterze Sacra Conversazione był przecież tak popularny. Na poparcie można by przytoczyć dziesiątki obrazów Cateny (choćby poznański), Mansuetiego (choćby warszawski), Girolamo da Santa Croce, czy też Cimy da Conegliano. Na taką genezę kompozycji wskazuje zresztą — oprócz ogólnego układu — także zespół szczególnie „weneckich“ typów fizjonomicznych.

³⁵ Ol. drzewo, 54×87,5 cm, nr inw. 131513, dawniej w zb. Potockich, Kraków. Por. Burckhardt R., *Cima da Conegliano*, Leipzig 1905; Logan-Berenson M., *I Dipinti Italiani a Cracovia*, Rassegna d'Arte, 1915, s. 28; Berenson B., jw., s. 125; Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, VI: *La Pittura del Quattrocento*, IV, s. 546; Pokaz Zbiorów Potockich (Przewodnik), Warszawa 1946, s. 3 (jako „jeden obraz Belliniego w Polsce autoryzowany przez uczonych europejskich“); Fiocco G., *Pitture Veneziane Ignote del Museo di Varsavia*, Arte Veneta, 1947, s. 277 (jako „tavoia ignota alla scienza“). Niektóre informacje bibliograficzne zawdzięczam śp. J. Żarnowskiemu.

Wobec istnienia obrazu Cimy hipoteza Panofskiego nie da się utrzymać: nie jest możliwe, by Dürerowski pierwowzór był zinterpretowany równocześnie „po mediolańsku“ przez Luiniego i „po wenecku“ przez Cimę. Również nie mamy potrzeby obciążać rachunku Leonarda jeszcze jednym „nieznanym“ pomysłem. Dürer nieraz poddawał się wpływom Belliniego³⁶, nic więc dziwnego, że malując w Wenecji popisowy majstersztyk obrał sobie taki właśnie wzór. Przecież także „Salvator Mundi“ Dürera (w Metropolitan Museum w New Yorku, z ok. r. 1503)³⁷ niedwuznacznie powiązany jest z weneckimi źródłami — może poprzez Jacopo de Barbari³⁸. Nie jest też bez znaczenia dla naszych wywodów, że genezę tego obrazu „Salvatora“ sprowadzano właśnie m. in. do wlywu Cima da Conegliano³⁹.

Nie sugeruję tu bynajmniej, że nasz obraz Cima da Conegliano był tym właśnie „Belliniowskim“ pierwowzorem; Berenson umieszcza go „po 1509“⁴⁰, a Dürer maluje swe dzieło w r. 1506. Sądzę raczej, że kompozycja Dürera odbija jakiś — nieznaną nam — pierwowzór, popularny może w warsztacie Belliniego⁴¹. Na istnienie bardzo podobnych obrazów w tym weneckim kręgu wskazuje dzieło (jedyne zresztą znane tego artysty) Nicolò de Barbari, „Chrystus i kobieta cudzołożna“, niesłusznie przez A. de Hevesy uważane za wynik oddziaływania Dürerowskiej „Dysputy“⁴². Sądzę dalej, że londyński obraz Luiniego jest adaptacją tego weneckiego pierwowzoru w duchu Leonarda da Vinci. Adaptacja jest najwyraźniejsza w postaci Chrystusa, którą Luini zapożyczył z Leonardowskiego „Salvatora“⁴³. Jak inaczej wyobrażał sobie tę scenę Luini, gdy nie

³⁶ Por. Panofsky E., *Zwei Dürerprobleme, II — Die „Vier Apostel“*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F., VIII, 1931, s. 18-48.

³⁷ Tietze H. i Tietze-Conrat E., *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, t. I (*Der Junge Dürer*), Augsburg 1928, nr 244; Panofsky E., *Dürer*, jw., nr 18.

³⁸ De Hevesy A., *Albrecht Dürer und Jacopo de Barbari*, Albrecht Dürer, Festschrift der Internationalen Dürer-Forschung, Leipzig-Berlin 1928, s. 35.

³⁹ por. Ricketts C., *Dürer and his Successors*, Burlington Mag., IX, 1906, s. 267. O wzorowaniu się Dürera na dziełach Cimy pisał też Wölfflin H., *Dürer und Cima da Conegliano*, Kunstwanderer, 1920, s. 137 oraz *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1926, s. 118/9, 182, 395.

⁴⁰ jw. Trzeba jednak dodać, że datowanie to jest dość ogólnikowe. „Niewierny Tomasz“ Cimy w Nat. Gallery (Van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, t. XVII, s. 422, il. 246) z lat 1502 — 1504 odpowiada na ogół dobrze stylowi naszego obrazu.

⁴¹ O metodzie pracy tego warsztatu por. uwagi Tietze-Conrat E., *An unpublished „Madonna“ by Giovanni Bellini and the Problem of Replicas in His Shop*, Gazette des Beaux-Arts, XC, 1948, s. 379-382.

⁴² Por. De Hevesy A., *A Picture by Nicolò de Barbari in Venice*, The Burlington Magazine, XLVIII, 1926, s. 206. Obraz był w Palazzo Mocenigo (S. Samuele) w Wenecji. Jego kompozycja związana jest wyraźnie z warsztatem Bellinich, a typy wschodnie przedstawiające faryzeuszów wskazują na pokrewieństwo z repertuarem fizjonomicznym Gentile Belliniego.

⁴³ Sam go malował wg Leonarda w oratorium Greco Milanese; fresk ten obecnie w Luwrze, repr. Williamson, jw., il. s. 30.



Ryc. 8. Cima da Conegliano, *Chrystus wśród mędrców żydowskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

trzymał się weneckiego wzoru, poucza jego sformułowanie plastyczne we freskach w Saronno⁴⁴, gdzie typ redakcji wiąże się ze średniowieczną tradycją tematu.

Obraz Cima da Conegliano nie jest więc właściwie „Leonardianum“, włączyłem go jednak do niniejszego omówienia, ponieważ interpretacja jego nie tylko rzuca pewne światło na genezę obrazu Dürera i londyńskie dzieło Luiniego, ale także pozwala krytycznie naświetlić próbę pomnożenia „nieznanych dzieł“ Leonarda.

IV

Dwa obrazy z kręgu Marco d'Oggiono

W Warszawskim Muzeum Narodowym znajduje się wielki obraz ołtarzowy⁴⁵, który przypisywany był jednemu z wybitnych uczniów Leonarda da Vinci — Marco d'Oggiono (ryc. 9)⁴⁶. Tradycyjne określenie, poparte opinią Thodego, interpretowane było dość sceptycznie w katalogu Muzeum Wrocławskiego, gdy obraz się tam znajdował. Wiese upatrywał raczej silną zgodność w typie Madonny i układzie apostołów z trypty-

⁴⁴ Repr. Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I., Freiburg i. B. 1928, s. 376, il. 176.

⁴⁵ Pochodzi z Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu; Por. *Katalog der Gemälde u. Skulpturen*, Schlesisches Museum der bild. Künste (opr. E. Wiese), Wrocław 1926 (IV wyd.), s. 51-2, nr 186.

⁴⁶ Thode H., *Archivio Storico dell'Arte*, III, s. 257.

kiem „Wniebowzięcia“ z Zakrystii Certosa di Pavia, który według opinii Vasario i Lanzi jest dziełem Andrea Solaria, wykończonym przez Bernardino Campi. Wyrażał też przypuszczenie, że obraz jest może tylko dziełem jednego z kremońskich naśladowców Leonarda w końcu XVI w.

Obraz przedstawia Wniebowzięcie. W dolnej części grupa dwunastu apostołów, którzy zebrani przy grobowcu wykonują manifestacyjne gesty zachwyty i zdumienia, oparte — w swym ostatecznym źródle — na brutalnie zinterpretowanym repertuarze Leonardowskiego „Cenacolo“. W górze unosi się w bezruchu hieratyczna postać Madonny z modlitewnie złożonymi rękami, otoczona przez cztery grające anioły, siedzące lub klęczące na obłokach; uskrzydłone główki anielskie (jedna z nich wspiera stopy Madonny) uzupełniają orszak. Jeszcze wyżej popiersie Boga Ojca z szeroko rozłożonymi rękami, namalowane na osobnej desce, uformowanej u góry w kształt wycinka koła (część ta oddzielona była dawniej od obrazu listwą ramy). Najlepiej namalowanym fragmentem obrazu jest krajobraz wypełniający tło; piętrzą się tam skały — błękitne, zamglone w dali; na jednej z nich wznosi się warowny zamek.

Przypisanie obrazu Marco d'Oggiono jest niemożliwe. Górna partia — Madonna w tradycyjnym lombardzkim typie Wniebowzięcia — powtarza dość dokładnie „Assuntę“ Bergognone'a z Mediolańskiej Brery⁴⁷, natomiast grupa apostołów jest nieudolną interpretacją poszczególnych postaci dwóch obrazów: „Wniebowzięcia“, namalowanego przez Marco d'Oggiono w jego późnym „zmanierowanym“ okresie⁴⁸, a znajdującego się również w Galerii Brera (ryc. 10)⁴⁹, oraz apostołów z wymienionego już w katalogu wrocławskim obrazu Solaria w Certosie (ryc. 11). Postacie z prawej strony naszego obrazu są powtórzeniem apostołów d'Oggiona, których typ w ostateczności sprowadza się do inwencji Leonarda da Vinci w jego niedokończonym „Pokłonie“ we Florencji: malarz przeinterpretował je w sposób szczególny, gubiąc to, co dla Oggiona w tym okresie jest charakterystyczne — żywość i wręcz niezwykłość, giętkość pozy i gestu, gubiąc typowe skróty perspektywiczne głów, które tak często na obrazie z Brera występują; żadna z twarzy u autora naszego obrazu nie pojawia się w skrócie; wskutek tego są one sztuczne, często nieudolnie przyklepione do ciał, które poruszają się jak marionetki, sztywno wymachując rękami. Burzliwy, jakby poruszony wichrem obraz d'Oggiona zastygł tu w hieratycznym bezruchu, któremu patronuje pozbawiony wyrazu Bóg Ojciec u góry⁵⁰.

Ta właśnie sztywność gestykulacji najsilniej może wskazuje na związek naszego malowidła z obrazem Solaria z Certosy⁵¹. Tablica z Kar-

⁴⁷ Venturi A., *Storia*, VII/IV, s. 905, il. 1604.

⁴⁸ v. d. Bercken E., *Malerei der Renaissance in Oberitalien* (H. d. K.W.), Wildpark-Potsdam 1927, s. 234.

⁴⁹ Suida, jw., il. 266.

⁵⁰ Motyw ten powtarzany jest w wielu północno-włoskich obrazach, np. Bellini: „Chrzest“, Vicenza, Sta Corona (Hendy P. i Goldscheider L., *Giovanni Bellini*, Oxford-London 1945, il. 86).

⁵¹ Por. Salmi M., *La Certosa di Pavia*, Milano (b.d.), tabl. 40.



Ryc. 9. Naśladowca Marco d'Oggiono, Wniebowzięcie, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).



Ryc. 10. Marco d'Oggiono, Wniebowzięcie, Brera, Mediolan. (Repr. wg: Suida W., Leonardo u. sein Kreis).



Ryc. 11. Andrea Solario, Wniebowzięcie, Certosa di Pavia. (Repr. wg: Salmi M., La Certosa di Pavia).

tuzji ma podobną kompozycję, wyraźnie dwustreficzną, podobny jest szeroki, ładny krajobraz i statyczna, reprezentacyjna koncepcja Madonny. Ugrupowanie postaci apostołów jest analogiczne, ale Solario ograniczył się do siedmiu osób, ponieważ inne występowały na — nieistniejących już dziś — skrzydłach. Ciekawe jest w naszym obrazie odwrócenie środkowej grupy trzech apostołów, z których jeden wskazuje palcem na unoszącą się w górze Marię, drugą ręką ujmując prześcieradło wewnątrz sarkofagu — czyżby udział grafiki, czy też naiwny wybieg naśladowcy?

Obraz Solaria jest wcześniejszy (artysta zmarł ok. 1520) niż Marco d'Oggiono, którego dzieło powstało pod koniec życia artysty a więc ok. 1530. Nasz interpretator korzystał z obu dzieł — Solaria trzymając się bardziej w układzie kompozycji, spokojnym i bardziej tradycyjnym, za Oggionem idąc raczej w niektórych szczegółach, typie fałd itp. Ten nieznanymi malarz lombardzki z poł. XVI w. — bo tak musimy go nazwać — najwięcej miał chyba zrozumienia dla interpretacji pejzażu, o ile nie korzystał tu z pomocy współpracownika, co wydaje się zresztą prawdopodobne.

Bliższa Markowi d'Oggiono jest natomiast niewielka deseczka „Zaślubin mistycznych św. Katarzyny“, która wystawiona była dawniej w galerii Muzeum Narodowego jako „szkoła Luiniego“⁵². Dokładniejsze zbadanie obrazka wykazało jednak, że związany jest najsilniej z kręgiem Marco d'Oggiono (ryc. 12). Postacie występujących w kompozycji „aktorów“ pojawiają się w innych obrazach artysty. Dzieciatko zachowuje się prawie identycznie (górna część ciała) w „Bożym Narodzeniu“ z Luwru⁵³, zaś Madonna jest powtórzeniem tejże postaci ze „Św. Rodziny“, dawniej w zb. Benson w Londynie⁵⁴; analogiczny wreszcie parapet namalował d'Oggiono na obrazie przedstawiającym Wenus w zbiorach Lederera (Wiedeń)⁵⁵.

Obraz warszawski jest dość twardo, ostro malowany. „Leonardowski“ uśmiech zamienił się na grymas, gestykulacja, mistrzowsko wykształcona przez Leonarda da Vinci w „Ostatniej Wieczerzy“, jest tu tylko ostentacyjną gimnastyką palców. Ale też malowidło ma niewątpliwie walory: ręka Madonny, przytrzymująca sztuczne co prawda i zmanierowane Dzieciatko, jest pełna wdzięku; delikatnie też namalowano woal. Brak jednak w obrazie tej miękkości, atmosferyczności, jaką winien był przecież przejąć uczeń od mistrza. Skądinąd nie brak w dziełach Marka przykładów twardego modelunku⁵⁶, na ogół przecież artysta chwalony był właśnie za subtelne i miękkie malowanie. Dla warszawskiego obrazka musimy więc poprzestać na określeniu: w typie lub — w rodzaju Marco d'Oggiono.

⁵² Drzewo, 53×42,6 cm; nr inw. 131788.

⁵³ Suida, jw., il. 253.

⁵⁴ tamże, il. 41.

⁵⁵ tamże, il. 258.

⁵⁶ Np. „Sebastian“ z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Suida, jw. il. 88); tenże temat w Poldi-Pezzoli, Mediolan (tamże, il. 84).





Ryc. 12. Marco d'Oggiono (?), *Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny*, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

V

Bardziej odległe echa
Leonarda

Nowatorski dorobek Leonarda stał się dla wielu artystów XVI w. w Europie repertuarem form kompozycyjnych, układów figuralnych, typów fizjonomicznych, które powtarzane są w mniej lub więcej samodzielnych przeróbkach czy powiązaniach zarówno w Italii jak i w Niderlandach. Kilka jeszcze obrazów Muzeum Warszawskiego świadczy o tych dalszych echach twórczości da Vinci.

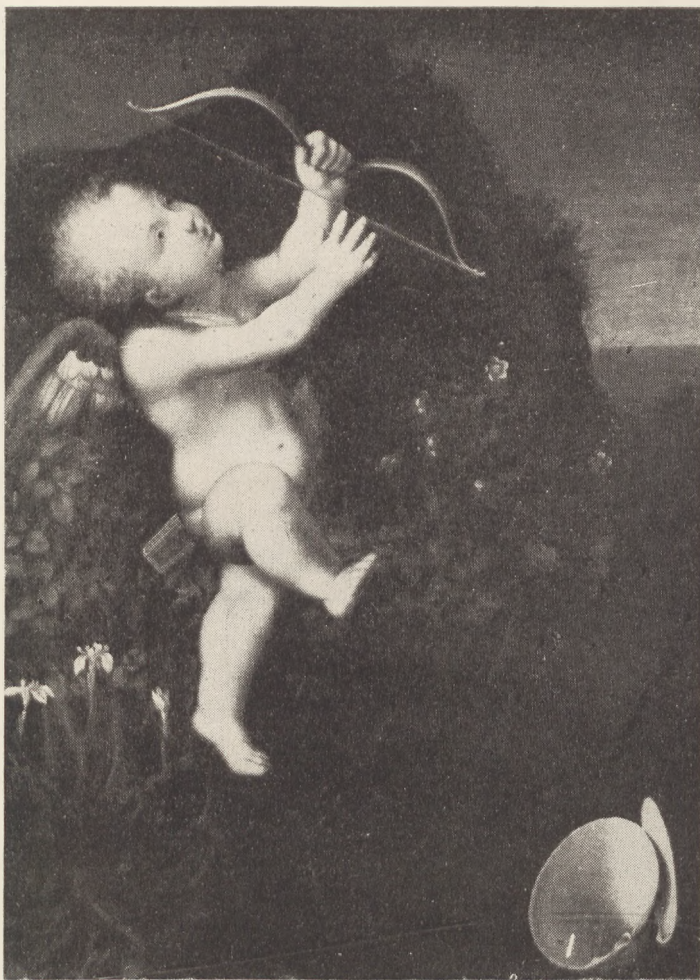


Ryc. 13. Cesare Magni (?), Pokłon Trzech Króli, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. Z. Tomaszewska).

Pierwszy, to włoski „Pokłon Trzech Króli“ z lat ok. 1530, przypisywany przez J. Żarnowskiego ferraryjskiemu malarzowi Ortolano⁵⁷, przez J. Starzyńskiego — lombardzkiemu artyście Cesare Magni (ryc. 13)⁵⁸. „Występujące w tle motywy jeźdźców, naiwnie zapożyczone z „Pokłonu trzech króli“ Leonarda da Vinci oraz wzorowana na tym dziele główna grupa Madonny — kierują uwagę w stronę lombardzkich naśladowców

⁵⁷ Żarnowski J., *Katalog Wystawy Obrazów ze Zbiorów Dra J. Popławskiego*, Warszawa 1936, s. 48-9. wym. 88,5×69 cm (przeniesiony z drzewa na płótno).

⁵⁸ *Katalog Galerii Malarstwa Obcego, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1938, nr 36, s. 20-21, nr inw. 34689.



Ryc. 14. Szkoła Mediolańska, Putto, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski).

mistrza“⁵⁹. Wydaje się jednak, że proponowana w katalogu galerii atribucja Cesare Magni nie rozwiązuje wszystkich trudności, podobnie zresztą jak poprzednia propozycja Żarnowskiego. Pokrewieństwa krajobrazu z malarstwem północnej Europy⁶⁰, a także związki z Niderlandami w kostiumach, nasuwają wątpliwości co do autorstwa Magniego. Czy istotnie krąg malarstwa ferraryjskiego nie jest środowiskiem odpowiedniejszym, ażeby w nim umieścić autora obrazu? Kwiaty i liście, oplatające architekturę oraz typowe dla Ferrary zamiłowanie do „Patinirów“ kraj-

⁵⁹ tamże.

⁶⁰ Np. Tryptyk z „Pokłonem Trzech Króli“ Joosa van Cleve, Kaiser-Friedrich-Muzeum, Berlin (Friedländer, jw., IX, nr 8, repr. *Gemäldegalerie*, jw., s. 170, nr 578).



Ryc. 15. Szkoła Mediolańska, Putto, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski).

obrazów znajdowałyby lepsze wytłumaczenie⁶¹. Obraz wymaga jeszcze dalszych studiów.

Mało znaczą swym poziomem artystycznym dwa malowidła, które wyobrażają igrające amorki, ogólnikowo przypisywane szkole mediolańskiej XVI w. (ryc. 14, 15)⁶². Są one przykładem transformacji stworzonego przez Leonarda typu dzieci, który najlepsze sformułowanie znalazł w znanej z późniejszych powtórzeń „Ledzie“.

Ta właśnie „Leda“ prowadzi nas wreszcie do ostatniego „echa“ Leonardowskiego. Jest to obraz mało znanego Niderlandczyka Vincenta Sel-

⁶¹ Por. na ten temat interesujące uwagi: Antal Fr., *Observations on Girolamo da Carpi*, *The Art Bulletin* XXX, 1948, s. 81 n.

⁶² Z gal. Wilanowskiej, nr 480 i 480 bis (drzewo). Prof. Fiocco wyraził przypuszczenie, że obrazy są dziełem niderlandzkiego italianisty.



Ryc. 16. Vincent Sellaer, *Leda*, Muzeum Narodowe w Warszawie.
(Fot. Z. Tomaszewska).

laera, najwcześniejszego — obok Michaela Coxcie — przedstawiciela szkoły Mecheln. Przedstawia właśnie Ledę (ryc. 16)⁶³. W twórczości italiانىsty Sellaera, która — dzięki najnowszym badaniom⁶⁴ — jest nam coraz lepiej znana, krzyżują się różne kierunki włoskich inspiracji. Kurt Stein-

⁶³ Katalog Galerii, jw. nr 125, s. 76—7; ol. drz., 110,8×87,7 cm; nr inw. 415.

⁶⁴ Por. Popham A. E., *Vincent Sellaer: Charity*, Old Masters Drawings, VI, 1931-2, s. 52-3; Bautier P., *Vincent Sellaer, peintre romanisant malinois*, Revue Belge d'Arch., VII, 1937, s. 337-9; Hoogewerff G. J., *Vincent Sellaer, en zijn verblijf te Brescia*, Annuaire des Musées Royaux, III, 1940-2, s. 17-27 (niestety mnie nieznana); Pfister-Burckhalter M., *Vincent Sellaer: Allegory of Charity*, Basel, Old Masters Drawings, XIII, 1938-9, s. 64-6.



Ryc. 17. Wg Leonarda da Vinci, *Leda* Galeria Borghese, Rzym, (Repr. wg: Nicodemi G., Leonardo).

bart⁶⁵ wyróżnił dwie fazy twórczości tego artysty: w pierwszej dominuje tendencja „Leonardowska“, w drugiej, od r. 1538⁶⁶, przeważają elementy rzymskie (Sarto, Rafael). Nasz obraz związany jest ściśle z pierwowzorami Leonarda: zarówno dzieci jak sama postać kobieca niedwuznacznie odbijają kompozycję jego „Ledy“ (ryc. 17). Postać tę Sellaer i jego warsztat, którzy „całe figury lub ich poszczególne części dosłownie przenoszą do

⁶⁵ Wescher P. i Steinbart K., *Vincent Sellaer*, *Münchener Jahrbuch*, N.F., IV, 1927, s. 356-365.

⁶⁶ Taki jest rok jedynego datowanego obrazu w Schleissheim, a nie 1583, jak błędnie informuje *Katalog Galerii*, jw., s. 76.

innych obrazów i tam stosują w związku z innymi tematami i innymi motywami“⁶⁷, wykorzystywali wielokrotnie (np. „Caritas“ w Prado). Nasz obraz jest jedną z wielu replik Sellaerowskiej „Ledy“⁶⁸, której oryginalną wersję należy chyba — za Steinbartem — widzieć w egzemplarzu berlińskim, opatrzonym podniszczoną sygnaturą.

*

Leonardowi przypisywano niejednokrotnie obrazy znajdujące się w polskich kolekcjach. W galerii Stanisława Augusta nazwiskiem da Vinci opatrzone były dwa obrazy: portret Franciszka I (najpewniej dzieło Joosa van Cleve)⁶⁹ i nieznane nam malowidło przedstawiające Judytę⁷⁰. W zbiorach Stanisława Kostki Potockiego wiązano z Leonardem nie tylko wyżej omówionego „Salvatora“, lecz także obrazy przedstawiające „Madonnę z Dzieciątkiem“⁷¹ i „Św. Rodzinę“⁷².

Koncentrując w niniejszym artykule zainteresowanie na obrazach znajdujących się w Warszawie, chcę tylko wspomnieć, że szkołę Leonarda reprezentuje w Polsce jeszcze kilka obrazów poza Warszawą, m.in. „Popiersie Madonny“ Luiniego (czy wedle tego artysty) w Muzeum Narodowym w Poznaniu⁷³, kupione jeszcze przez Atanazego Raczyńskiego, a także tegoż malarza „Trzy święte“ w zbiorach im. Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie⁷⁴.

Wszystkie te dalekie echa i odbłaski bledną oczywiście wobec dzieła tak pięknego jak krakowska „Dama z Gronostajem“, jeden z tych nielicznych portretów, które zawdzięczają swe powstanie dotknięciu Leonardowskiego pędzla.

⁶⁷ Wescher P., *Zu Vincent Sellaer*, Belvedere II, 1930, s. 14.

⁶⁸ Wymienia je *Katalog Galerii*, jw.

⁶⁹ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 58 i nr 910. Portret znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (przed wojną był w zbiorach Ordynacji Zamoyskich w Warszawie). Na autorstwo Joosa van Cleve wskazuje porównanie obrazu z analogicznymi portretami Franciszka I (znane są liczne egzemplarze, por. Friedländer, *Altniederl. Malerei*, IX, nr 72 i t. XLII—zb. Johnson w Filadelfii), aczkolwiek należy jeszcze rozważyć możliwość związania obrazu z warsztatem Clouetów.

⁷⁰ Mańkowski, jw., s. 58 i nr 1097 (jako „Ecole de Leonardo Vinci“).

⁷¹ Por. *Pamiętnik Interessów Samego JW Hrabiego Stanisława Potockiego*, rkp. Wilanów (bez n-ru). W dziale: kupna obrazów (r. 1808 podczas podróży do Francji): „Leonardo Vinci Nay. Panna z dzieckiem“ kup. za 600 livrów. Obraz dziś w Muzeum Narodowym. Jest to dzieło niderlandzkie z pocz. XVI w.

⁷² W szacunku zbiorów: „Notte et Prix des Tableaux de Varsovie“: „S. Famille de Leonardo Vinci“.

⁷³ Gumowski M., *Galeria Obrazów A. Hr. Raczyńskiego w Muzeum Wielkopolskim*, Rocznik Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, VI, 1931, s. 43. Obraz zniszczony przez dawne, nieudolne konserwacje. Dziś nie wystawiony. Reprodukacja u Gumowskiego, jw.

⁷⁴ Komornicki St., *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1924, s. 13/4, nr 58.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF

ZE STUDIÓW NAD WITEM STOSZEM

OŁTARZ ŚW. JANA CHRZCICIELA W CIESZYNIE WIELKOPOLSKIM A RZEŻBA SZWABSKA

Ażeby zwrócić uwagę zagranicznych historyków sztuki na mało znany, bo nigdy nie reprodukowany zabytek późnogotyckiej rzeźby śląskiej, ukryty w kościele wiejskim w Cieszynie (pow. Ostrów Wlkp.), a wydobyty na światło dzienne dopiero z okazji wystawy wielkopolskiej plastyki gotyckiej w 1936 r., zamieściłem w jednym z fachowych pism niemieckich artykuł niewielkich rozmiarów o tej płaskorzeźbie ołtarzowej, przedstawiającej św. Jana Chrzciciela na puszczy, a datowanej r. 1499¹ (ryc. 1, 2). Trudno dziś stwierdzić, czy była to szafa małego poliptyku, który miał skrzydła rzeźbione lub malowane, może swego czasu oparta na predelli i zakończona górą naczółkiem, czy też zachowała się w tym zabytku jedna z kwater jakiegoś obszerniej potraktowanego zespołu plastycznego². To ostatnie nie jest wykluczone, ponieważ z warsztatów śląskich wychodziły istotnie takie ołtarzyki, przeznaczone co prawda dla małych kościołów, jak np. poliptyk malowany dla kościoła w Pszczynie Górnej pow. Wschowa (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Poznaniu), mierzący tylko 1,25 m szerokości na 1,67 m wysokości, o skrzydłach ruchomych i nieruchomych, do połowy mniejszych³.

¹ *Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien*, Ztsch. d. Deutsch. Ver. f. Kunstw., 1935, Bd. 5, H. I, s. 16 n. W tym to okresie, mianowicie pomiędzy r. 1492 a 1499, notują akta kościoła św. Krzyża we Wrocławiu, gdzie ołtarz był pierwotnie umieszczony, niezwykle liczne fundacje, szczególnie paramentów (por. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1930, Bd. I, T. I, s. 201 n.).

² Lutsch H., *Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien*, Breslau 1889, Bd. II, s. 565, wspominając o nim, jako „Mittelbild eines Schnitzaltars“, nie podaje źródła tej wiadomości. Rządca kościoła cieszyńskiego ks. K. Flakowicz, na moje zapytanie, czy w oryginalnej ramie płaskorzeźby zachowały się ślady umocowań jakichś skrzydeł w postaci zawiasów lub choćby otworów po nich, doniósł mi, że stwierdzić dziś tego nie podobna. Cała płaskorzeźba bowiem, nieże podczas okupacji odnowiona przez Niemców, wmontowana została w drugą, nową ramę, z której trudno było by ją wyjąć.

Dla orientacji w rozmiarach ołtarza cieszyńskiego (1 m²) stwierdzam, że jest on o jakąś jedną trzecią mniejszy od jednej kwatery ołtarza Mariackiego Stosza, a nawet od jego predelli o 42 cm niższy. Jeżeliby zaś nasza płaskorzeźba istotnie miała stanowić środek jakiejś kompozycji o obszerniejszym programie ikonograficznym, trudno sobie wyobrazić, jakim celom mógłby służyć niewielki ołtarzyk, i to w strzelistym kościele św. Krzyża, w którym byłby chyba ginął dla oka.

³ Kothe J., *Kunstdenkm. d. Prov. Posen*, Berlin 1896, Bd. III, s. 198 n.

Nasze niezwykle interesujące dzieło rzeźbiarskie o poważnych walorach artystycznych dostało się do zapadłej wioski⁴ z kościoła św. Krzyża we Wrocławiu zapewne stąd, że kapituła katedralna, która w r. 1812 przejęła patronat kościoła cieszyńskiego, była po sekularyzowanej kapitule świętokrzyskiej również patronem wspomnianej świątyni wrocławskiej. Przeniesienie naszego ołtarzyka do Cieszyna tłumaczy się i tym, że był widocznie w kościele św. Krzyża niepotrzebny, ponieważ sprawiono już w 1803 r., na miejsce dawnych, ołtarze Matki Boskiej oraz św. Piotra i Pawła⁵.

Wskazywałem w wyżej wymienionym artykule na pewne cechy formalne zabytku, świadczące niewątpliwie o bliskiej łączności jego twórcy z krakowskim Witem Stoszem. Bowiem wyraźnie Stoszowskie jest podchodzenie realistyczne do formy figuralnej — obnażona noga (ryc. 3) i ręka, twarz św. Jana — jak nie mniej irracjonalne, nie uzasadnione żadnym ruchem rozwichrzenie płaszcza, w założeniu podobne do ujęcia szat na „Zwiastowaniu“ krakowskiego ołtarza Mariackiego. Tu jest ono jakby spowodowane nagłym pojawieniem się anioła i przełknięciem N. P. Marii, jako oddźwięk przyczyny zjawiska, tam zaś, u św. Jana, jako zmaterializowanie owego „wołania na puszczy“, które odzwierciedla gorejąca płomieniem apostołstwa twarz Prekursora. Poza tym podniosłem „estradowe“ Stoszowskie, bez głębi malarskiej, ujęcie postaci świętego, jakby przylepionego do skał, bogatego w różne sceny, figurki i budowle krajobrazu, jednakże wysoko wyniesionego ponad plan przedni. Mimo tych zajmujących i urzekających swym realizmem akcesoriów sama postać św. Jana panuje całkowicie nad tymi szczegółami kompozycji, podobnie jak to się dzieje także na „Zwiastowaniu“ ołtarza Mariackiego.

Wszystko to razem uważam za zbyt silnie ugruntowane argumenty, ażeby można, jak to uczyniono — jeszcze przed ogłoszeniem mojej rozprawki — kategorycznie a głośnie twierdzić, jakoby dzieło to było „dość dalekie od sztuki Stosza mimo pozornych podobieństw“⁶.

Nie przeczę jednak, że nasz uczony, uważający widocznie wszystkie te (przeze mnie później przytoczone) znamiona jako „styl czasu“, a zapatrzone w realistyczne, z całym rozmiłowaniem przez artystę potrakto-

⁴ Cieszyn przyłączony został do Polski w 1919 r.

⁵ *Die Kunstdenkm....* jw., s. 180.

⁶ Walicki M., *Gotyk wielkopolski*, Arkady, sierpień 1936, s. 440.

Autor uległ w obliczu szeroko rozwianego płaszcza św. Jana z klasycznymi Stoszowskimi „uszami“ pewnej psychozie, spowodowanej już przez Lossnitzera, który jednak w wielu przypadkach całkiem słusznie przestrzegał przed zbyt pochopnym przypisywaniem rzeźb, wykazujących ten motyw, samemu Stoszowi jako własnoręcznych. Wobec tego warto przytoczyć tu słowa, którymi trafnie charakteryzuje ten materialno-emocjonalny czynnik Stoszowskiej formy kompozycyjnej W. Pinder (*Die deutsche Plastik des XV Jahrhunderts*, Leipzig 1924): „Echt Stossische Formen [tj. ołtarza Mariackiego], die der ganzen südöstlichen Kolonialkunst vertraut wurden, sind die grosszügigen Ohrenbildungen der Falten, eine Form verselbständigten Eigenlebens des Gewandes, die aber nicht im Ornamentalen stecken bleibt: es ist Leidenschaft darin, wie in den durchfurchten und fast wild extatischen Köpfen, dem weiten Ausgraifen der Glieder und der Mäntel.“ (s. 28 n.)



Ryc. 1. Ołtarz św. Jana Chrzciciela w Cieszyńie Wlkp. 1499. (Fot. Woj. Urząd Kons. Poznań).



Ryc. 2. Postać św. Jana z ołtarza cieszyńskiego. (Fot. Woj. Urząd Kons. Poznań).



Ryc. 3. Noga św. Jana z ołtarza cieszyńskiego. (Fot. K. Alkiewicz).

wane szczegóły pejzażowego obramienia postaci św. Jana, miał pewną rację. Bo właśnie te części koncepcji istotnie nie są Stoszowskie. Są to pomysły twórcze, zaczerpnięte z jakiegoś innego środowiska artystycznego. Stosz mimo wyraźnych tendencji, by okraszyć swe sceny biblijne rzeźbionymi czy malowanymi widokami pejzażowymi, by postaci takie, jak np. Chrystus i św. Maria Magdalena w „Noli me tangere“, dla podniesienia nastroju umieścić w ogrodzie pełnym kwiatów, nie czynił tego nigdy kosztem tak wyraźnego skonstrastowania pierwszego planu i postaci z tłem krajobrazu, jak to widzimy u naszego anonima wrocławskiego, który daje mu wyraźnie odrębne zakończenie poziome nad głowę św. Jana.

Nadto w rzeczy samej rozwichrzone szaty Chrzyciela na pierwszy rzut oka wydać by się mogły wyrazem tego samego „ducha czasu“, jaki przejawia się np. u św. Krzysztofa, niedawno rozpoznanego jako młodzieńcza praca A. Dürera z ok. 1491 r. (ryc. 4), w której norimberczyk podobno oparł się kompozycyjnie i formalnie na zaginionym małym obrazie Schongauera⁷. Jest jednak w tym pozornym podobieństwie wielka

⁷ Tak czytamy u E. Buchnera, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin 1941, s. 156 n. Nie bardzo chce mi się wierzyć w tę zależność Dürera od wielkiego grafika kolmarskiego, ponieważ w dziele malarskim czy graficznym tylko sporadycznie spotykamy się z silniejszym jakimś poruszeniem szat, np. w małym miedziorycie chłopięcego „Salvator mundi“, B. 67, którego spokojna i frontalna pozycja ruchu tego

różnica pomiędzy tym, co widzimy u Dürera czy nawet wyjątkowo u Schongauera, a np. u Stoszowskiego anioła ze „Zwiastowania“ czy u Joachima na „Spotkaniu u Złotej Bramy“, czy też u św. Jana Ew. na rycinie „Opłakiwania“, a w końcu i u naszego „Chrzcziciela“ cieszyńskiego. U tamtych mistrzów to żywe i gwałtowne rozwianie szat ma swój powód w ruchu samej kroczącej postaci, jest więc z nią związane przez obserwację czysto obiektywną, gdy u św. Jana z Cieszyna dokonuje się ono, jak czasem u Stosza, bez tego środka podstawowego, jako ruch sam dla siebie, zatem subiektywny, irracjonalnie-dekoracyjny. I w tym właśnie widzę również jasny dowód wyrastania tej naszej płaskorzeźby z kontaktu jej twórcy ze sztuką krakowską mistrza Wita, tak że przyjąłem — na razie nieśmiało — nawet współpracę naszego anonima przy ołtarzu Mariackim. Tę hipotezę muszę jednak obecnie porzucić jako nieugruntowaną, ponieważ trudno sobie wyobrazić, iżby nasz rzeźbiarz, w r. 1499 liczący może lat ok. 30 lub mniej, zatem urodzony ok. 1470, mógł brać udział w pracach Stosza nad ołtarzem Mariackim, a nadto wybrać się dopiero przed 1499 r. na wędrowkę, jak to niżej zobaczymy. Zdolnemu niewątpliwie artyście chyba wystarczyły impulsy wyniesione ze studium krakowskiego arcydzieła Stoszowskiego.

Także inna jeszcze obserwacja świadczyć może o tej bliskiej łączności wrocławskiego mistrza ze Stoszem. Zachowała się na płaskorzeźbie cieszyńskiej we wcale dobrym stanie dawna polichromia⁸. Wynosi ona

nie uzasadnia, gdy znów w „Św. Michale walczącym z szatanem“, B. 58, jest on wyrazem bojowego wysiłku archanioła. Natomiast „Św. Krzysztof“ na miedziorycie Schongauerowskim, B. 48, koncepcyjnie jest trochę zbliżony do naszego Dürera, całkiem spokojny w całokształcie formy. Ten Dürerowski obrazek zdaje mi się raczej zdradzać zależność od Diericka Boutsy, w którego „Św. Krzysztofie“ z Philadelphii spostrzeżemy liczne analogie nie tylko w całości ujęcia, ale nawet w takich szczegółach, jak typ i gest małego Chrystusa (por. Friedländer M., *Die altniederländische Malerei*, Leiden 1934, Bd. III, Ab. LXXX — z podpisem „Bouts Folger“, gdy w tekście na s. 128 „Kommt als Arbeit Diericks in Betracht.“).

⁸ Barwna reprodukcja (*Arkady* 1936, s. 441) dość przejawiskawiona, daje mimo to pewne wyobrażenie o barwnych walorach kompozycji. Wg dokładnej i szczegółowej informacji rządcy kościoła w Cieszynie, ks. K. Flakowicza, za którą składam mu dzięki, barwy płaskorzeźby są następujące: płaszcz św. Jana złoty, na widocznej części odwrócia biały, odzienie skórzane, pod nim brązowe, baranek biały (zbrudzony), tło skalne na planie przednim ciemnobrunatne, miejscami rozjaśnione, w środkowej wyższej części żółtawo-brunatne, drzewka seledynowe w niektórych koronach, pnie jasno-brunatne, chatka i wiatrak u góry po stronie lewej brunatne, pustelnia po prawej żółtawa o dachu blade-ceglastym, kościół tamże ma dach czerwony, obramowany granatem, mur szary, kopułka wieży brudnoczerwona, woda koloru siniego, szuwar na prawo u dołu oliwkowy. Postacie: dwie figurki wśród skał w środku — lewa brązowa, prawa koloru siniego, kapelusz jasny brąz, brodaty pustelnik u góry na prawo ma habit w górnej części brązowy, w dolnej barwy sinej, przechodzący w dolnej jego partii w żółtawy, pies pod drzewami także brązowy, kobieta przy chatce po lewej, klęcząca za płotkiem, odziana w spódnicę brązową, górna część ubioru sina i chustka na głowie koloru skały, wpadającego w różowy, łabędzie po prawej na dole barwy brudnobiałej. Dokładny ten opis przydać się może przy ewent. jakiejś późniejszej restauracji jako pewnego rodzaju dokument.



Ryc. 4. A. Dürer, Św. Krzysztof. (Reprod. wg: E. Buchner, *M. Schongauer als Maler*, ryc. 91).

nasz utwór do rzędu tych kreacji plastycznych, które przy końcu XV w. nosiły miano „ein erhebtes Bild”⁹, tzn. czegoś, co zbliżało ją przez kolorystykę do rzędu tego rodzaju prac czysto malarskich. Podobne założenie kolorystyczne mają wszystkie reliefy Stoszowego chef-d’oeuvre w Krakowie. Cieszyński św. Jan wykazuje poniekąd jeszcze bogatszą paletę, co w tym późnym czasie zastanawia u artysty, który bądź jak bądź kroczy także własnymi drogami, odmiennymi — jak zaraz o tym będzie mowa — od wskazań Stosza. Widzę w tym momencie pewnego tradycjonalizmu jakby wysiłek tego mistrza, by przywrócić swemu utworowi, a nawet

⁹ Huth H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, s. 50 i przyp. 120.

podnieść znaczenie, jakie zdobył sobie ów „ehrhebtes Bild“ w ciągu 2 poł. XV w., zanim pojawi się w rzeźbie kult i wyraz samego materiału w dziełach nie polichromowanych (Stosz już w kamiennym Krucyfiksie Mariackim, Riemenschneider w ołtarzu rothenburskim — i Michał Anioł).

Natomiast bezwarunkowo obcym jest Stoszowi inny czynnik kompozycyjny ołtarza cieszyńskiego: wysoko wyniesiony ponad głowę i rozwiany płaszcz św. Jana, horyzont, który opada z nagłą i prawie gwałtownie, szczególnie po stronie lewej — na co zwracam już tu uwagę — bez dostatecznego pogłębienia w partiach bocznych krajobrazu i niemal pionowo. To nie jest Stosz. Tę to koncepcję, w tym czasie chyba dość niezwykłą, zaczerpnąć musiał nasz rzeźbiarz wrocławski z jakiegoś innego wzoru czy środowiska, szczególnie, że z podobnym ujęciem kompozycyjnym, o ile stwierdzić to zdołałem, w całej sztuce ówczesnej, mianowicie zaś niemieckiej, nie spotykamy się nigdzie — poza jednym przypadkiem i jednym ośrodkiem artystycznym, z którym na tej podstawie chciałbym to zjaszko powiązać.

Może tu wprowadzić nasunąć się przypuszczenie, że ten w wysokim stopniu jeszcze tradycjonalista, jakim okazuje się nasz anonim nawet wobec tegoczesnego Stosza (rozwiązane szaty), sięgnąć mógł do dawniejszych, już przebrzmiałych wzorów, że ojcem chrzestnym tej dziwnej tektoniki kompozycyjnej mógł być Mistrz E.S., mianowicie jego „Św. Jan Ew. na Patmos“ (L. 152, ryc. 5). Na tej to rycinie górnoreńskiego grafika bowiem spostrzeżemy podobny brak koordynacji strukturalnej postaci i planu przedniego z tętniącym życiem tłem o podniesionym horyzoncie, co więcej, z silniejszym jeszcze zatopieniem postaci świętego w licznych, a opartych na pilnej obserwacji, akcesoriach. Wystarczy jednak przypatrzeć się dokładniej koncepcji Mistrza E.S., ażeby przekonać się, że nie jest ona pomyślana tak zdecydowanie reliefowo, jak u naszego anonima wrocławskiego, że raczej opiera się mimo wszystko o kanon, jaki obowiązywał w malarstwie niderlandzkim tego czasu. Wystarczy też porównać ten sam temat, podjęty później przez Schongauera (B. 55), który pouczy, że naszemu rzeźbiarzowi w tym już czasie, kiedy powstawała płaskorzeźba cieszyńska, specjalnie zależało na wyrazistszym wyodrębnieniu — jako rdzenia całej kompozycji — samej postaci św. Jana, tak by nie rozpływała się w napierających na nią akcesoriach, choćby one były najbardziej zajmujące w swym opowiadaniu o rzeczywistości. A w tym wysiłku pomocnym stał się mu Stosz ze swym pełnym subiektywizmem temperamentem kompozycyjnym.

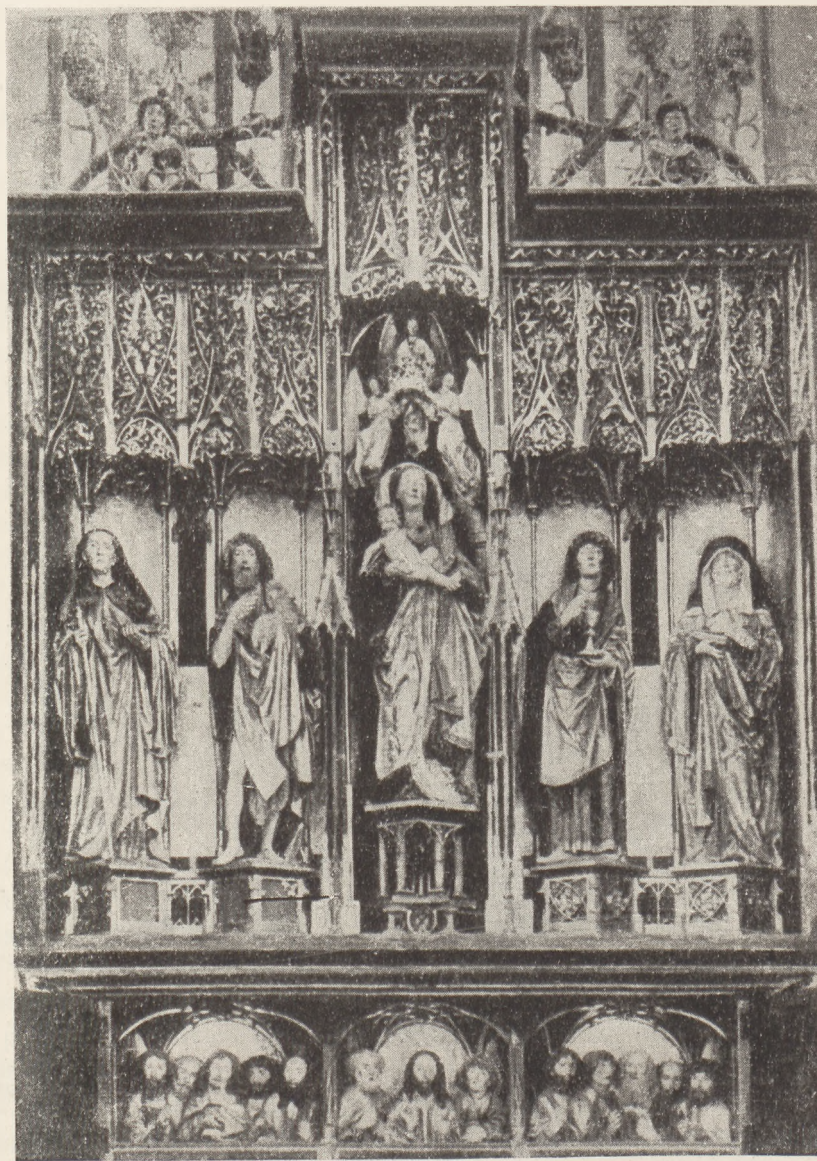
Co jednak najważniejsze: od powstania wspomnianego miedziorytu Mistrza E.S. (ok. 1465 r.) do naszej płaskorzeźby upłynęło sporo czasu, bo lat przeszło 30, w których sztuka środkowej Europy posunęła się od tego rodzaju irracjonalnych jeszcze założeń o poważny krok naprzód ku realistycznemu rozwiązaniu takich zagadnień twórczych. Szczególnie malarstwo i grafika niemiecka — bo rzeźba poszła własnymi drogami za głównym i przełomowym swym przywódcą, Mikołajem z Lejdy — przeszły po rytowniku górnoreńskim dość szybką ewolucję od naśladowniczego (poza Witzem) niderlandyzmu Herlina czy Pleydenwurfa do wyka-



Ryc. 5. Mistrz E. S., Św. Jan Ewangelista na Patmos. (Reprod. wg: A. Pestalozzi — Pfyffer, *Der Meister E. S. u. die Schongauer*, ryc. 16).

zującej już własne oblicze sztuki późniejszego Schongauera czy wczesnego Dürera. Trudno więc przypuścić, ażeby nasz bądź co bądź przecież pod niejednym względem postępowy snycerz wrocławski, szczególnie po tak bliskim zetknięciu się z Witem Stoszem, cofnąć się miał do wzorów o dawno przebrzmiałym założeniu kompozycyjnym. Mogły one dlań być najwyższymi bodźcami dla ogólnikowego zastosowania w jego dziele ich sugestywnego swym bogactwem szczegółów pomysłu, nie zaś samą zasadniczą strukturą układu. Wzoru bezpośrednio działającego na artystę należy szukać w okresie bliższym twórczości anonima. A taki wzór, wyjątkowy w owym czasie, istnieje w rzeczy samej.

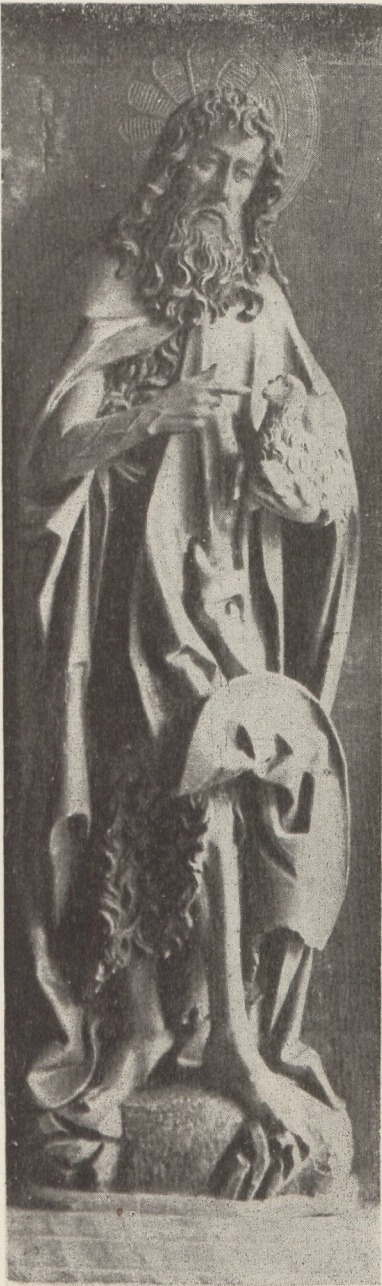
W r. 1494 stanął w kościele klasztorным w Blaubeuren niedaleko Ulmu rzeźbiony a częściowo malowany wielki ołtarz, wykonany w pra-



Ryc. 6. Szafa ołtarza Grzegorza Erharta w Blaubeuren, 1496. (Reprod. wg: G. Otto, G. Erhart, ryc. 11).

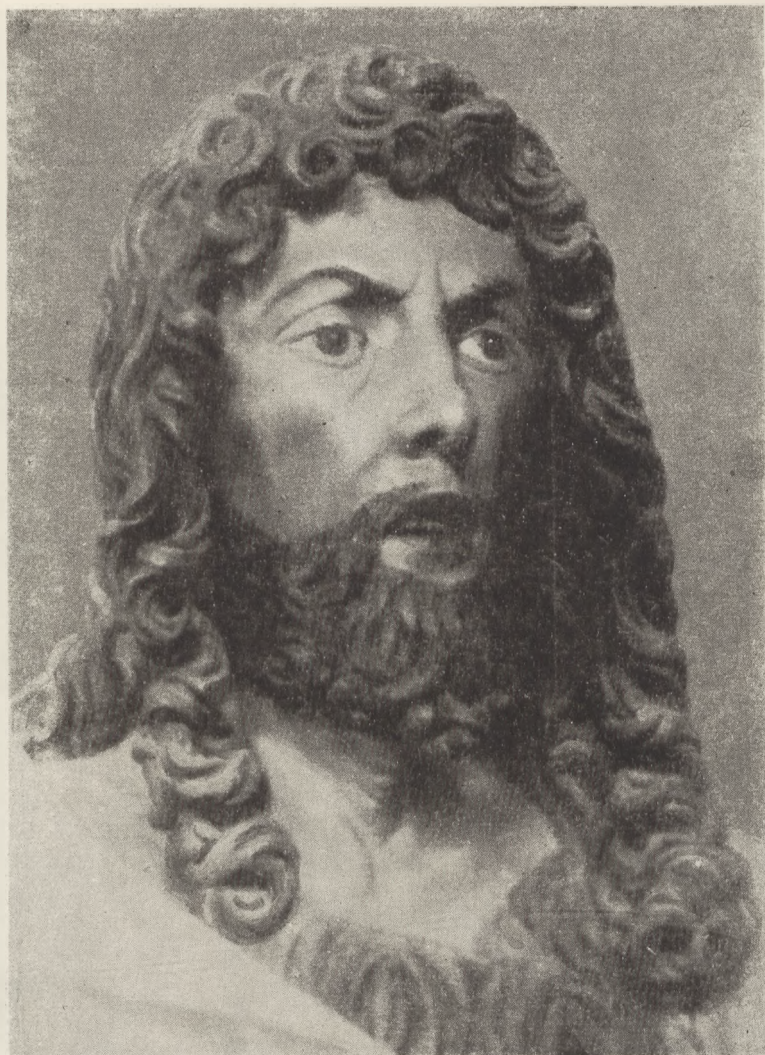
cowni rzeźbiarza Michała Erharta, którego współpracownikiem, samodzielnym już, był w owym czasie syn jego Grzegorz¹⁰. Pokażnych rozmiarów poliptyk przedstawia w swej części środkowej Madonnę z Dzie-

¹⁰ Otto G., *Gregor Erhart*, Berlin 1943, ryc. 10. Opis kościoła i jego wystroju rzeźbiarskiego u Bauma J., *Kloster Blaubeuren*, Augsburg 1926. Również Voegelen M., *Studien zum Hochaltar von Blaubeuren*, Monatsch. f. Kunstwiss., VII Jahrg., 1914, H. 2, s. 48-54 oraz Buchner E., *Die Meister des Blaubeurer Altars*, Münchn. Jahrb. 1925, s. 307 n.



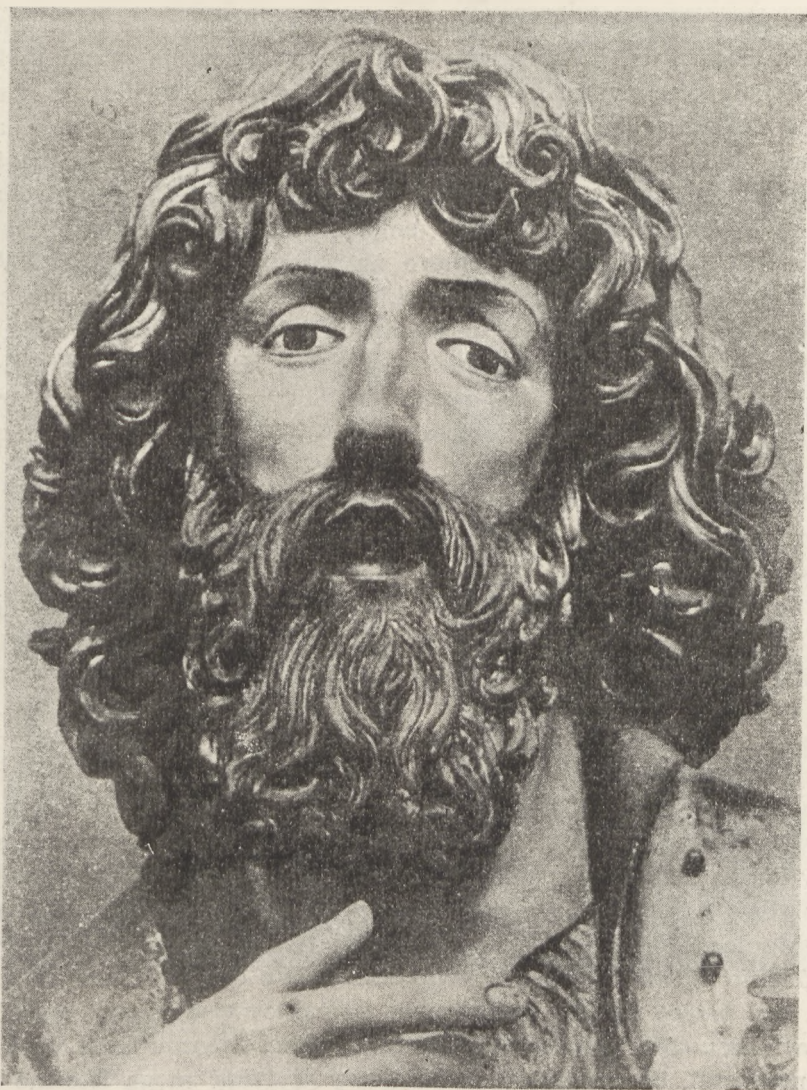
Ryc. 7. Św. Jan Chrzciciel z ołtarza wrocławskiego kościoła Bożego Ciała, 1497.
(Reprod. wg: Braune — Wiese, Schles. Malerei u. Plastik des Mittelalters, ryc. 85).
Ryc. 8. Św. Jan Chrzciciel z ołtarza w Blaubeuren. (Reprod. wg: Otto, jw., ryc. 17).

ciątkiem, wyróżnioną przez wyższe jej ustawienie w szerokim kompartymencie na podniesionym cokole i pod bogatszym baldachimem od 4 asystujących jej, oddzielnie umieszczonych postaci świętych (ryc. 6). Jest to więc typowa na całym terenie sztuki niemieckiej kompozycja późnogotycka,



Ryc. 9. Głowa św. Jana z ołtarza cieszyńskiego. (Fot. K. Alkiewicz).

jaką reprezentuje np. wcześniejszy ołtarz w St. Wolfgang M. Pachera, którego zasadnicza myśl kompozycyjna przekształca się w „Zaśnięciu Matki Boskiej“ ołtarza Mariackiego w zwartą aktywność grupową i sceniczną wszystkich figur. Grupa blaubeureńska, porównana ze sceną Stoszowską, traci z natury rzeczy — zwłaszcza jeśli zważyć charakterystykę postaci — wyraźniejszym od krakowskiej spirytualistycznym nastawieniem jej twórcy. Nie przeszkadza to wszakże, iż w Blaubeuren zaobserwować można podobne wyłamanie się z tego irracjonalizmu przez wyraźnie zaakcentowany realizm tych postaci w twarzach i obnażonych członkach ciała, jak u Stosza, choć te figury — ze względu na ich ściśle związanie z otaczającą je architekturą ołtarzową — nie są wy-



Ryc. 10. Głowa św. Jana z ołtarza w Blaubeuren. (Reprod. wg: Otto, jw., ryc. 21).

razem podobnie dynamicznego patosu twórczego, jaki podziwiamy w pozornie spokojnych figurach zespołu Stoszowskiego¹¹.

Inna rzecz, że postacie Erharta wykazują — co łączy się z wyrażeniem w nich podkreślanym owym irracjonalizmem ich odosobnienia —

¹¹ W swym niemieckim studium, *Ein vergessenes Prachstück...*, jw. (przyp. 1. ryc. 5 i 6) zwracałem szczególną uwagę na wyrażenie Stoszowski czynnik realistyczny, przejawiający się w całkiem identycznym sposobie traktowania nogi św. Jana cieszyńskiego i apostoła na prawym brzegu „Zaśnięcia” ołtarza Mariackiego. Ten motyw obnażonej nogi Chrzciciela, powtarzający się w końcowej fazie późnego gotyku na licznie w tym czasie rzeźbionych postaciach św. Jana, nie występuje nigdzie w tak zdecydowanie realistycznej formie, jak właśnie u Stosza i naszego wrocławskiego anonima.

daleko więcej pogłębionej aktywności emocjonalnej w stosunku do wi-
dza niż Stoszowskie, których wyraz duchowy pozostaje jakby uwięzio-
ny w zespole grupowym: bowiem każda z nich ikonograficznie stanowi
nieodzowną, mniej lub więcej z całością skoordynowaną część akcji,
skupionej około postaci Madonny. Takie właśnie nastawienie Erharta do
tego zagadnienia — ważnego szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu XV
w., kiedy to ten spirytualistyczny emocjonalizm w Niemczech nabiera
najwyższego napięcia, ażeby dopiero na samym przełomie do XVI w.
zejść na poziom realistycznej, ziemskiej rzeczywistości — dowodzi we
wszystkich swych przejawach, że mamy tu do czynienia ze spuścizną po
Multscherze. Ten to mistrz ulmski — nie zaś Mikołaj z Lejdy, twórca
urzekających, tryskających wyrazem duchowym i prawie barokowych
w ruchu postaci z Kancelarii sztrasburskiej — jest odpowiedzialnym za
formę rzeźb Grzegorza Erharta.

Weźmy dla przykładu najbardziej może pośród blaubeureńskich
posągów charakterystyczną pod tym względem postać św. Jana Chrzci-
ciela, obchodzącą nas zresztą najżywiej z całego zespołu ołtarzowego
choćby tematycznie (ryc. 7, 8). Jest w niej coś takiego, co zbliża ją do
cieszyńskiej przede wszystkim emocjonalnie: podobnie spowita w zarost
włosów i brody twarz o rozchylonych ustach „wołających na puszczy“,
o wzroku płomiennym proroka — z tą tylko różnicą, że w Cieszynie oczy,
a z nimi i twarz cała pała niemal ze namiętnością wybuchową — podob-
ne udzielanie się tej emocji całej postaci (ryc. 9, 10). Bo w Blaubeuren
jest św. Jan jedyną pośród asystujących figur o tak wyrazistym wy-
gięciu i poruszonym kontrapoście (naprzód wysunięta prawa noga),
a szaty kłębią się tak samowolnie, że po prawej stronie swym zmięciem
fałdów zdają się przełamywać kontur, poddany pod władzę obramienia
architektonicznego. Nie będę tu podkreślał takich szczegółów, jak odzie-
nie skórzane obnażające rękę i nogę Chrzciciela czy gest wskazujący na
jagnię, czy nawet wysoce realistyczne potraktowanie nagich części cia-
ła (u św. Jana cieszyńskiego za wzorem postaci Stoszowskich wyraźniej
zaakcentowane), bo wszystkie te przejawy wyrażać mogą istotnie tylko
„ducha czasu“, inne zaś, jak owo „Ecce Agnus Dei“, mogą być jedynie
wskazaniem hagiograficznym, choć w obu naszych przypadkach w swej
wyrazistości oddanym w formie indywidualnej jako również jeden z od-
dźwięków psychicznej ekspresji postaci.

Mimo wszystko jednak nie ulega wątpliwości, że temperament
twórczy naszego anonima wykazuje znacznie większe nasilenie aniżeli
widać to na św. Janie w Blaubeuren. Nawet jeśli wziąć pod uwagę owe
poddanie tej postaci Erhartowskiej pod komendę architektury ołtarzo-
wej, nakazującej zgoła odmienną, bo utemperowaną ekonomię formy,
pojmiemy, że „Chrzciel“ cieszyński zrodzony jest z innego ducha, z du-
cha Wita Stosza, tamten zaś z daleko powściągliwszego spadku formal-
nie spirytualistycznego Multschera, na którym oparli się obaj Erharto-
wie. Najwyraźniej zaś występują te różnice w pokrewnych sobie gło-
wach św. Jana: w Blaubeuren realizm jakby przytłumiony, w Cieszynie
mocno podkreślony, przewyższający nawet wyrazistość głów apostołów



Ryc. 11, 12. Skrzydła ołtarza w Blaubeuren. (Reprod. wg: Otto, *ju.*, ryc. 32 i 33).

krakowskiego ołtarza Mariackiego. Ażeby przekonać się o jednorazowym występowaniu tych właściwości motywicznych u obu wymienionych artystów, warto przypatrzeć się sposobom ekspresji duchowej twórców niemieckich (czy również niderlandzkich, a nawet włoskich) postaci św. Jana Chrzciciela w owym czasie, w których nie spotykamy się nigdzie z tak wyrazistym zaakcentowaniem momentu każącego Chrzciciela. Dla przykładu tylko przytoczę tu rzeźby z różnych środowisk artystycznych Niemiec, mianowicie: z Norymbergi pseudo-Stosza z kościoła św. Sebalda ok. 1476, z Lubeki Bernta Notkego z lektorium tamtejszej katedry 1477 oraz z Aarhus 1479, Riemenschneidera z rozproszanego ołtarza św. Magdaleny w Münnerstadt po 1490 (obecnie w Hassfurth), nieznanego mistrza górnoreńskiego w Lautenbach w Schwarzwaldzie z ok. 1490, czy wreszcie — co w naszym przypadku ma swoją szczególną wymowę ze względu na miejsce pochodzenia rzeźby



Ryc. 13. Szczegół z krajobrazu ołtarza cieszyńskiego. (Fot. K. Alkiewicz).

cieszyńskiej — ołtarz z wrocławskiego Bożego Ciała z 1497 r. U wszystkich tych rzeźbiarzy przedstawiony jest jedynie moment wskazywania na jagnię, a niczym nie zaznaczony „wołania na puszczy”. Wszystkie te postacie wyrażają jakby zadumę bez patosu i emocji, których również nie zauważymy nigdzie na obrazach niderlandzkich XV w. — poza jedynym wypadkiem u Rogiera v. d. Weyden, mianowicie na popiersiu jego św. Jana z Luwru (ok. 1451 r.). Ale i ta postać świętego o ustach otwartych, z których wydobywa się legenda „Ecce Agnus Dei”, nie wyraża ani w przybliżeniu ekspresji cieszyńskiego czy blaubeureńskiego Chrzcziciela; jest, można by powiedzieć, beznamiętną ilustracją słów Prekursora wskazującego na Chrystusa. Z podobnym ujęciem spotykamy się także już u Donatella, który po kontrapostycznie-statuarycznym swym „Giovannino” z Bargello i zadumanym starszym już „Chrzczicielu” z Berlina (obie rzeźby przed 1443 r.) w ostatnich swych dziełach na ten temat z Florencji (ok. 1451 r.) i z Sieny (1457 r.) podkreśla raczej ich charakter ascetyczny o niemal zastraszającym realizmie¹².

¹² Por. Lutze E., *Katalog der Veit Stoss-Ausstellung*, Nürnberg 1933, Ab. 1; Paatz W., *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939, ryc. 23 i 31; Gerstenberg K., *Tilman Riemenschneider*, Wien 1941, ryc. 14; Pinder W., *Die deutsche Plastik...*, jw., ryc. 70; Braune-Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929, ryc. 98; Friedländer M., *Die altniederländische Malerei*, Leiden 1934, 2 Bd., tabl. XXII; Planiscig L., *Donatello*, Wien 1939, tabl. 75, 77, 116 i 125.



Ryc. 14. Szczegół z krajobrazu ołtarza cieszyńskiego. (Fot. K. Alkiewicz).

Wynika z tego, że nasz wrocławianin pod względem wyrazu duchowego swego Chrzciciela nie poszedł utartą drogą ówczesnej plastyki. Nie zadowolili się nawet wzorami swego mistrza krakowskiego, któremu jedynie uległ w formie plastycznej, ale niewątpliwie zetknął się — zapewne osobiście — z pokrewnym mu w oddaniu patosu Erhartem i głośnym na swój czas jego utworem blaubeureńskim. Jednakże, jako nieposłednia indywidualność, potrafił on ze swych obserwacji poczynionych w dwóch środowiskach artystycznych wyciągnąć właściwe swemu nastawieniu psychicznemu wnioski.

Ale czy nie można by temu mojemu rozumowaniu zarzucić, że mimo wszystko za mało liczę się z owym osławionym „duchem czasu“, że mogłyby tu pośredniczyć wzory graficzne (choć nie wiadomo jakie), a ostatecznie, że właściwie ów „duch czasu“ mógł być spowodować to podobieństwo emocjonalne obu św. Janów przypadkowo? Na to odpowiem innym jeszcze argumentem i to zaczerpniętym z tegoż ołtarza w Blau-beuren.

Mianowicie na obu jego skrzydłach wyobrażone są w płaskorzeźbie „Boże Narodzenie“ i „Pokłon Trzech Króli“ (ryc. 11, 12), obie sceny zaś podane na tle szopy o niedociągniętej perspektywie, na obu postaciach bez wyraźniejszego powiązania ich z głębią. Co jednak dla naszych dociekań najważniejsze: nad rzeźbioną architekturą wznosi się bezpośrednio krajobraz (malowany), umieszczony na wysoko podniesionym horyzoncie, całkiem nie połączony ani tematycznie, ani formalnie perspektywą

ze scenami biblijnymi, potraktowany więc w pełnym oderwaniu od nich, samodzielnie, jako motyw ożywiający kompozycję całości. Nawet drogi po lewej stronie każdego z malowideł nie schodzą aż do dołu, ażeby tam zamienić się w płaskorzeźbę, lecz utykają na jej górnej granicy¹³. Te krajobrazy ożywiają zamki, woda ze statkami, skaliste wzgórza, drzewa, figurki ludzkie i zwierzęta. Punkt ich wzrokowy przesunięty jest na wysokość szczytów rzeźbionej architektury. Są to więc obrazy jakby przypadkowo tylko i czysto dekoracyjnie połączone z partią dolną¹⁴.

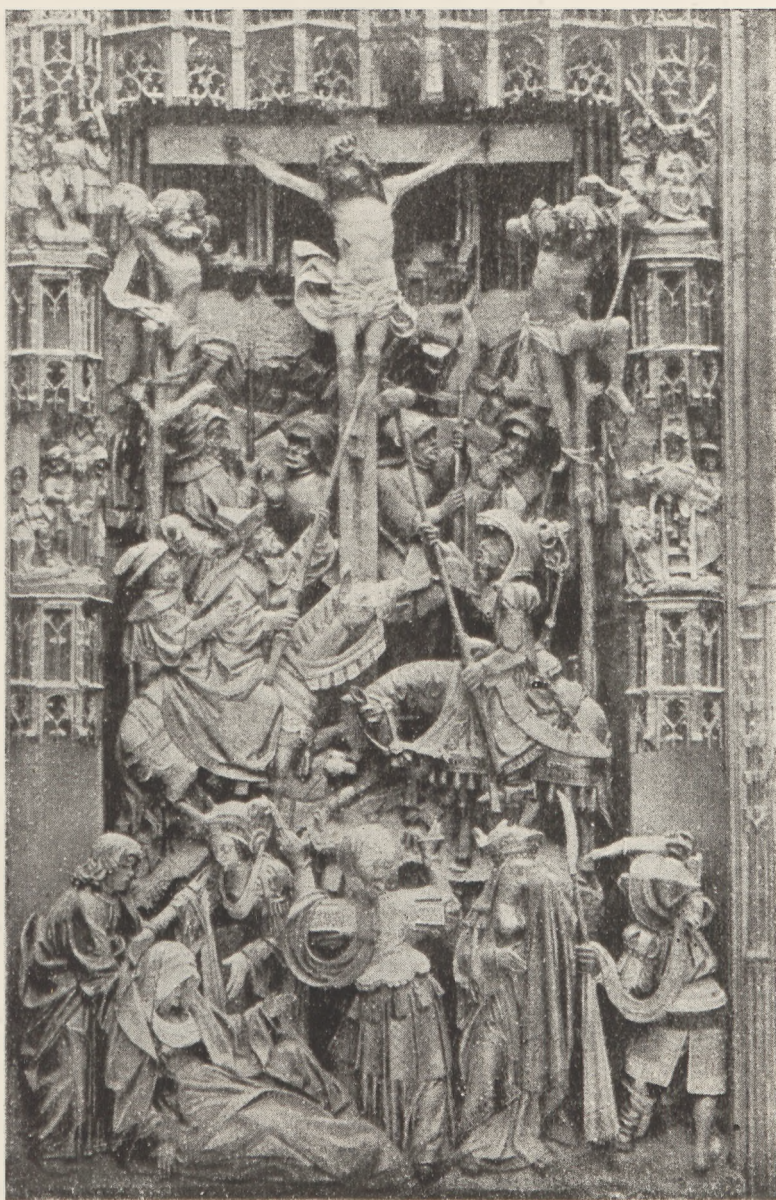
Prawda, że winę tego braku koordynacji obu części kompozycji w Blaubeuren w niemałej mierze ponosi odmienna ich technika plastyczna, rzeźbiarska obok malarskiej. Ale nie o to tu chodzi; ważna jest dla nas ta dwutorowość koncepcji tak w Blaubeuren jak w Cieszynie, ważne jest to, że w obu zabytkach jest użyty ten sam czynnik ożywiający sceny główne dodatkowym szerokim opowiadaniem o pięknie krajobrazu i jego życia, w pewnym od nich oderwaniu kompozycyjnym (ryc. 13, 14). Z tego rodzaju i w ten sposób stosowanymi pomysłami twórczymi nie udało mi się spotkać w tym okresie nigdzie w sztuce środkowej Europy — poza rzeźbą flandryjską.

Minał co prawda wtedy już czas, kiedy to niderlandyzm zaprawiał niepodzielnie sztukę niemiecką swym wielkim dorobkiem, zwłaszcza jeżeli chodzi o jej założenia formalne i kompozycyjne. Mimo to zachowuje on długo jeszcze, bo poza początek XVI w., silną pozycję w całej Europie na północ od Alp przez eksport gotowych ołtarzy rzeźbionych, w które zaopatrywały Antwerpia i Bruksela rozliczne kraje nie tylko sąsiadujące z Flandrią, ale dalekie, północne (Szwecja, Finlandia), południowe (Francja, Hiszpania, Włochy) i wschodnie (na naszym Pomorzu Wschodnim ołtarze w Gdańsku, Pruszczu i Żukowie). I takie to ołtarze późnogotyckie z eksportu flandryjskiego, które wobec zniszczenia przez obrazoburców niderlandzkich (1566 r.) zachowały się w ich ojczyźnie w znikomej tylko ilości, a których okazy poza krajem poważnie uzupełniają nasze wyobrażenie o walorach tego działu sztuki niderlandzkiej, znalazły się i zachowały z różnych okresów XV w. również w południowych Niemczech, szczególnie w Szwabii¹⁵.

¹³ Lewa strona „Pokłonu“ z powstarczającymi się zwalami skalnymi swą strukturą przywodzi na pamięć formacje skał z tyłu za postacią cieszyńskiego św. Jana. Warto tu przypomnieć, że Stosz łączy często malowane partie swego ołtarza z rzeźbionymi w ten sposób, że powtarza szczegóły tamtych na planie przednim w rzeźbie.

¹⁴ Podobne połączenie ze sobą płaskorzeźby z wysoko wyniesionymi łłami malowanymi widzimy wprawdzie także na tryptyku Grassera w bawarskim Ramersdorf z 1482 r. Lecz cała ta plastyka jest wyraźnie zwarta perspektywą figuralną w jeden organizm wizualny (por. Halm Ph. M., *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928, ryc. XXI—XXIII). Artysta monachijski wzoruje się tu niewątpliwie w swym założeniu strukturalnym na takich koncepcjach, już czysto malarskich, jakie znalazły w sztuce niderlandzkiej najdonioślejszy swój wyraz, np. w „Siedmiu Radościach N. P. Marii“ Memlinga — również z r. 1482 (por. Voll K., *Memling*, Stuttgart u. Leipzig 1909, ryc. 32-33).

¹⁵ Voegelen M., *Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall und ihre Beziehungen zur niederländischen Kunst*, München. Jahrb. d. Bild. Kunst, Bd. XIII 1923, s. 121 n.



Ryc. 15. Ołtarz flandryjski w Kirrlach w Szwabii. (Reprod. wg: Münch. Jahrb., Bd. XIII, ryc. 23).

Tam to właśnie znajdujemy nasz wzór motywiczny owej dwudzielnej koncepcji na kilku rzeźbionych ołtarzach pochodzenia flandryjskiego, przede wszystkim w Schwäbisch Hall i w bliższej czy dalszej okolicy. Najlepsze pojęcie o stosowaniu tego motywu w rzeźbie ołtarzowej flandryjskiej daje ołtarz „Ukrzyżowania“ w Kirrlach pow. Bruchsal (ryc. 15), z jednego z warsztatów antwerpskich, gdzie za Chrystusem na krzyżu widzimy ożywiony krajobraz, podobnie jak w Blaubeuren i Cieszy-

nie wysoko wzniesiony jako czynnik kompozycyjny¹⁶ wyodrębniony ze sceny Ukrzyżowania. Nie podobna odrzucić przypuszczenia, że ten flandryjski niezwykle gdzie indziej motyw zainteresował młodego Erharta pracującego naówczas jeszcze w ulmskim warsztacie swego ojca, który za młodu był niewątpliwie w bliskiej łączności z Multscherem, w pierwocinach swojej sztuki opartym na dorobku twórczym burgundzko-francuskim spadkobierców natchnień Slutera. Wobec tego nie dziwnego, że dawne zainteresowania kierownika pracowni Erhartowskiej i samego właściwego twórcy ołtarza w Blaubeuren mogły skierować się ku obserwacji dzieł rzeźby flandryjskiej, rozsianych z pewnością liczniej niż dziś po całym rejonie szwabskim. Obserwował wprawdzie nie po to, by z nich wziąć podstawową formę całokształtu kompozycji, która sztuce niemieckiej pozostała obcą, ale by włączyć do własnej koncepcji ten jeden choćby ożywczy moment koncepcyjny.

Lecz tu znów można by zapytać, dlaczego nie łączę naszego mistrza wrocławskiego bezpośrednio z Niderlandami, poco to kołowanie przez Szwabię i Ulm. Odpowiedź jest dość prosta. Pominąwszy, że ulubione dawniej i przy lada sposobności stosowane w historii sztuki wędrowki artystów-rzemieślników XV w. po doksztalceniu do Niderlandów przestały dziś już być monetą obiegową o pełnej wartości — w naszym przypadku staje takiej hipotezie na przeszkodzie wszystko, co powiedziałem wyżej o formie i wyrazie duchowym obu św. Janów.

Mozoli się wprawdzie również autorka monografii o G. Erharcie rzetelnie, ażeby wykazać w ołtarzu blaubeureńskim oddziaływanie sztuki niderlandzkiej końca XV w. (zwłaszcza zaś Hugona v. d. Goes i Memlinga) na jego twórcę, którego — choć dość nieśmiało — wyprawia po naukę i wrażenia artystyczne do Niderlandów. A czyni to m.in. przez podkreślenie pozornego podobieństwa św. Jana Chrzciciela w Blaubeuren

¹⁶ Voegelen zdaje się powstanie ołtarza w Kirrlach datować na ostatni dziesięć XV w., podczas gdy w różnych inwentaryzacjach niemieckich, podających dość liczne tego typu dzieła flandryjskie, determinuje się je powszechnie rokiem „ok. 1530“, który należy uważać za zbyt późniony.

Trafnie natomiast datuje się taki ołtarz niderlandzkiego pochodzenia — podobno przez Gdańsk — zbliżony do kirrlachskiego a znajdujący się w kościele św. Elżbiety (b. kościół Zakonu Niemieckiego) we Wiedniu na czas ok. 1500 r. (por. Schinerich A., *Wiens Kirchen und Kapellen*, Zürich 1921, s. 68, ryc. 15; nie wiadomo tylko, dlaczego autor mówi o „niederländische Gemälde“, kiedy ołtarz jest cały rzeźbiony). Jakkolwiek by było, późniejsza nawet od przyjętej przez autorkę data łączyłaby tego rodzaju ołtarze flandryjskie z formami ich z czasów dawniejszych. Voegelen podaje w reprodukcjach szereg innych ołtarzy XV w. pochodzenia flandryjskiego, które w ujęciu omawianego tu motywu zbliżają się do kirrlachskiego i wyraźnie go poprzedzają. Obchodzą nas tu bliżej: ołtarz z brabanckiego Megen w berlińskim Kaiser Friedrich Museum (ryc. 28), z zamku Lichtenstein w górach Schwäbisch Alb (ryc. 33), z Cregligen (ryc. 36), z Seebenstein w Dolnej Austrii (dar ze zbiorów ks. Lichtenstein (ryc. 12)). Autorka wskazuje przy tym również, jako na zabytek z założenia pokrewny, na ołtarz w brabanckim Ham-sur-Heure (ryc. 34). Nie znaczy to wszakże, ażeby autorka temu szczegółowi, o który nam tu chodzi, poświęcała jakąkolwiek uwagę jako czynnikowi koncepcyjnemu, odbiegającemu od zwyczajów plastyki niemieckiej.



Ryc. 16. Hans Memling, Św. Jan Chrzciciel, ok. 1477. (Reprod. wg: Voll, Memling, ryc. 17).

do środkowego apostoła po lewej stronie Chrystusa na gdańskim „Sądzie Ostatecznym“ Memlinga, jako prototypu tamtej rzeźby. Dobrze się stało, że Otto sama nie przywiązuje zbyt wielkiej wagi do tych swoich argumentów jako zanadto ogólnikowych i małej wagi, bo podpira je zaraz ważniejszym, a mianowicie, że „wichtiger als solche Einzelheiten war die spätgotische Stilisierung als Formprinzip, die Gregor Erhart bei den niederländischen Meistern bereits voll ausgebildet fand“¹⁷.

A w takim postawieniu kwestii ma autorka poniekąd słuszność, szczególnie w odniesieniu do sztuki szwabskiej, zwłaszcza do sztuki Ulmu, gdzie ten niderlandyzm od samego początku XV w. istotnie żył bez

¹⁷ Otto, Erhart, jw., s. 30.

przerwy aż do końca całego okresu późnogotyckiego, a doszedł do silniejszego napięcia niż w innych krajach i środowiskach artystycznych Niemiec. Tym mniej zaś było potrzebne konstruowanie owej wędrówki Erharta do Niderlandów, że wszakże na dzieła ich sztuki mógł się on napatrzyć do syta we własnym kraju, i to właśnie na dzieła sztuki rzeźbiarskiej. Zresztą owe impulsy niderlandzkie nie są u G. Erharta znów tak zdecydowane, ażeby przyćmiewać miały formy twórcze, wyrosłe na gruncie współczesnej mu czy poprzedzającej go bezpośrednio sztuki własnego regionu.

Jeżeli zaś przypatrzyć się formie i założeniu naszego ołtarza cieszyńskiego, dojdziemy jeszcze łatwiej, niż to dzieje się z Erhartem, do wniosku, że temu „zarażonemu“ Stoszem mistrzowi nie było po co wyprawiać się do Niderlandów. Wystarczy porównać ze sobą koncepcję „Św. Jana Chrzciciela“ z Cieszyna z tym samym świętym na monachijskim obrazie Memlinga z ok. 1472 r. (ryc. 16), ażeby od razu przekonać się, że nasz anonim co do formy, wyrazu, rozmieszczenia postaci Prekursora w przestrzeni jest tak samo daleki od wzorów wyraźnie egzystencyjnej sztuki niderlandzkiej typu Memlinga, jak w rezultacie i G. Erhart.

Dochodzi do tego wszystkiego forma tektoniczna scen na skrzydłach ołtarza w Blaubeuren i na całym cieszyńskim, które pod tym względem z niderlandzką nic wspólnego nie mają, odbiegają przede wszystkim strukturą swych płaskorzeźb daleko od ich całkiem malarskiego, częściowo prawie pełnoplastycznego ujmowania tematów. Posyłanie naszego anonima wrocławskiego po natchnienie artystyczne do Flandrii, ponieważ stamtąd pochodzi jeden — choć wcale odrębny od innych podobnych założeń tematycznych — motyw jego koncepcji, byłoby tak samo nieuzasadnione, jak wiązanie sztuki Stosza z twórczością niderlandzką jedynie dlatego, że młody król na „Pokłonie“ ołtarza Mariackiego przypomina tę samą postać z ołtarza kościoła św. Kolumby Rogiera v. d. Weyden. Prostsza zatem i pewniejsza będzie rzeczą przyjąć u zdolnego rzeźbiarza wrocławskiego zetknięcie się ze sztuką szwabską taką, jaką ją wyznaje Grzegorz Erhart w Blaubeuren, którą jednakże nasz wrocławianin splata z wrażeniami twórczości mistrza Wita.

Za czyją czy jaką podniętą nastąpiło to spotkanie się naszego rzeźbiarza oko w oko ze sztuką szwabską, trudno osądzić, nie zapuszczając się w zbyt śmiałe hipotezy. Jeżeli jednak mimo wszystko odważę się tu wskazać na pewne momenty (nie tylko natury artystycznej, ale i gospodarczej), które ten właśnie kontakt wschodnich rubieży sztuki z Zachodem i innym — poza Norymbergą — ważnym jej środowiskiem wytłumaczyć by mogły, czynię to dlatego, ażeby przypomnieć, że nie konieczne na samej Pegnicy kończyć się musiały u schyłku XV w. liczne wędrówki artystów z Polski, Czech czy Śląska. Tym środowiskiem był region szwabski, a przede wszystkim najżywszy ośrodek jego twórczości, Ulm. Trafnie charakteryzuje znaczenie tego ważnego dla sztuki niemieckiej regionu i jego żywotność C. Th. Müller w słowach: „Die Überlegenheit dieser oberschwäbischen Plastik lag in der organischen Ablösung der Kräfte, die einander im Wechsel der Generationen fast ein Jahrhundert

hindurch von der Zeit Multschers an lückenlos folgten.“ Omawiając zaś eksport dzieł sztuki szwabskiej do innych krajów, wspomina, choć ogólnikowo tylko, że pominąć mu trzeba wszystkie te liczne dowody osobistych, a jednorazowych kontaktów artystycznych, które stwierdzić można w tym okresie, o którym tu mowa, m.in. także w Polsce i na Spiszu¹⁸. Dowodnie świadczy o tym odkryte przed niedawnym czasem przez J. Szablowskiego nazwisko malarza „Zaśnięcia M. B.“ w Łąkach Górnych, podpisującego się „Lazarus Gertner V. Ulm“, z końca XV w.¹⁹.

Jest jednak jeszcze jeden moment, jak mi się wydaje, o znaczeniu poważnym, który w tej kwestii wchodzi w rachubę. Nasz anonimowy snycerz był w jakiejś łączności ze Stoszem w Krakowie, a ten pochodził, jak wykazał niedawno odnaleziony dokument, z miasta Horb w Szwabii²⁰. We Wrocławiu zaś od 1483 r. pracował znakomity rzeźbiarz Jakub Beinhart z Geislingen, a więc również Szwab z pochodzenia. Poza tym ujawniają się na epitafiach wrocławskich końca XV w. wyraźnie oddźwięki formalne, wskazujące na inspiracje południowo-niemieckie, szczególnie bawarskie i szwabskie. Czy ci ludzie i te dzieła pla-

¹⁸ Müller C. Th., *Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauerwerkstatt der Spätgotik*, München. Jahrbuch. d. bild. Kunst. N. F. Bd. XIII 1938/39, s. 64 n.

¹⁹ Szablowski J., notatka w *Prac. Kom. Hist. Szt. P.A.U.* t. VII, z. 1, s. 13, przyp. 2.

Warto tu jeszcze zanotować, że Kaczmarczyk K., (*Libri iuris civilis 1302—1500*, Kraków 1918) wymienia pomiędzy r. 1473 a 1506 kilku rzemieślników pochodzenia ulmskiego. Pośród nich zasługują na szczególną uwagę pozłotnicy jako do pewnego stopnia także artyści. W r. 1494 (nr 8714) zapisany jest jako nowy obywatel krakowski pozłotnik Andris Scheler, później, bo 1506 r., Mattheus Bochsler (nr. 9450). Dla naszej tezy najważniejszym wydaje mi się jednak „Wilhelm Meyer von Ulm ein goltslaer“, którego wymienia *Cracovia artificum* pod r. 1488 (nr 994), zatem jeszcze za czasu prac nad wykończeniem Stoszowskiego ołtarza Mariackiego. Te kontakty z Ulmem nie ustawały i później. Jeszcze w r. 1532 przyjmuje król Zygmunt Stary jako swego serwitora „pro fusionibus machinarum bellicarum Georgium Alger pidxidarium de Ulm“ ze znanej rodziny ludwisarzy i puszkarzy ulmskich (*Crac. art.*, II, nr 732).

²⁰ W tym niezmiernie ważnym dokumencie, odkrytym przez ks. dr Przybyszewskiego z Krakowa (por. B.H.S., XIV, z. 2, s. 62), w r. 1502 zanotowano jako prokuratora krakowskiego mienia Wita Stosza przyjaciela jego stolarza „Lassel“ (Laszlo) „Viti pictoris de Horb“. Wobec tego jasna jest rzeczą, że przydomek „Schwob“, którym nazywano brata Witowego, złotnika Macieja w Krakowie, nie jest przezwiskiem, jak to przypuszczał Lossnitzer a za nim literatura niemiecka, ale oznacza dzielnicę Niemiec, z której Stoszowie pochodzili. Odkrycie naszego polskiego archiwisty przekreśla również dochodzenie A. Jägera, który w zapowiedzianej już w r. 1938, a dotąd nie wydanej pracy pt. *Veit Stoss-Forschungen*, (Lipsk), próbował rodzinę Stoszą wywieść z Ravensburga, a zatem również ze Szwabii. Dość obszernie przytacza wywody Jägera, do których miał wgląd, G. Sappok w przedmowie do katalogu wrocławskiej wystawy dokumentów i reprodukcji dotyczących Stosza (*Der deutsche Meister Veit Stoss*, Breslau 1938, s. 4 oraz przyp. 4). Wspomina on tam o badaniach źródłowych Jägera jako dopiero co ukończonych. Naszpikowanie jednakże przez Sappoka różnymi „wohl“ i „wahrscheinlich“, wziętymi niewątpliwie z zapowiedzianej pracy Jägera, i ostateczne widać zaniechanie tej publikacji, wskazują na to, że przy dokładniejszych badaniach rachunek ravenburski nie wyszedł, co potwierdza dziś ostatecznie nasz krakowski dokument.

styczne nie mogły wpłynąć na zapewne młodego jeszcze naszego rzeźbiarza, by zaznajomił się z tym środowiskiem artystycznym, które ich wydało? Poza tym spotykamy się w tym właśnie okresie z nazwiskami pozłotników ulmskich, a więc także w pojęciu tych czasów artystów, którzy osiadają w Krakowie i tym samym stanowić mogli łącznik pomiędzy stolicą Polski a Szwabią.

Niepodobna mi dochodzić, nie mając pod ręką odnośnych archiwaliów śląskich, jak przedstawia się ta łączność we Wrocławiu. Bez kwestii jednakże zatrzymywali się ci artyści-rzemieślnicy po drodze i w tym mieście o żywo pulsującym życiu artystycznym na stałe, wskazując i tamtejszym plastykom drogę do swej ojczyzny z jej osiągnięciami twórczymi. Wszakże już w 2 ćw. XV w. spotykamy się we Wrocławiu z charakterystycznym dowodem takiego kontaktu w „Chrystusie Bolesciwym“ z kościoła św. Doroty, opartym w swej koncepcji i ruchu nawiązującym do tymże temacie Hansa Multschera z zachodniego portalu kolegiaty ulmskiej (po 1430 r.)²¹. Twórczość zaś tego rzeźbiarza o przełomowym znaczeniu, zrazu zaprawiona wspomnieniami sztuki burgundzkiej Slutera, później wyzwala się z nich ku własnym formom, nie mogła nie zwracać na siebie uwagi całego świata artystycznego środkowej Europy i rozślawić się także na jej wschodzie. Znalazł on następcę swoich idei twórczych w Michale Erharcie, ojcu Grzegorza, a współtwórcy ołtarza w Blaubeuren. Zapłodnione zaś nowymi ideami przez Jörga Syrlina st., współpracownika wielkiego Mikołaja z Lejdy, mogło to środowisko ożywiane nadto u schyłku XV w. przez twórczość malarzką Bartłomieja Zeitbloma czy Bernharda Strigla, odważyć się własnymi i sprowadzanymi z innych ośrodków szwabskich siłami na podjęcie tak poważnej pracy, jaką był ołtarz kościoła klasztorowego w Blaubeuren i w ogóle bogaty tej świątyni wystrój. A składały się nań poza wielkim ołtarzem liczne rzeźby przyścienne, tabernakulum, a przede wszystkim wzorowane na ulmskich i również jak tamte głośnie, figuralnie zdobione stalle (1493) i vespertolium (1496) w chórze kapłańskim, praca Jörga Syrlina mł.

O urzekającej sile tego wkładu twórczego zespołu zajętych w Blaubeuren różnych plastyków szwabskich, którego działania wobec zniszczenia w samym tym regionie licznych zabytków dziś nam już wyczerpująco wysledzić nie podobna, świadczyć może taki fakt, że jeszcze ok. 1503 r. powtórzył rzeźbiarz saski Hans Witten na północnym portalu kościoła benedyktyńskiego (po reformacji zamkowego) w Kamienicy (Chemnitz) ten sam program ikonograficzny, choć w indywidualnej formie plastycznej. Przede wszystkim zaś znalazł się tam również, podobnie jak w Blaubeuren ów „wołający na puszczy“ św. Jan²². Otto zaś wskazała na 2 figury rzeźbione tegoż świętego, skopiowane prawie dosłownie z ołtarza blaubeureńskiego²³. Wystarczy to jako dowód, że szczególnie Chrzcici-

²¹ Tą rzeźbą, o której referowałem już w Pozn. Tow. Przyj. Nauk zajmę się w osobnym artykule.

²² Hentschel H., *Hans Witten*, Leipzig 1938, ryc. 18, 19 i 23.

²³ Otto G., *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, Reutlingen 1927, s. 85 n. ryc. 89 i 90.

ciel z ołtarza w Blaubeuren pociągnął późniejszych rzeźbiarzy także z innych regionów artystycznych jako niecodzienny w swym ujęciu i wyrazie duchowym utwór rzeźbiarski.

Naszego anonima wrocławskiego mogło całe to okazałe i głośnie dzieło plastyki szwabskiej wabić tym więcej, że stało ono w kościele pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela, a tematycznie — nie mniej również formalnie — dawać ono mogło liczne impulsy, ponieważ przedstawiono na nim w 16 obrazach Zeitbloma i Strigla oraz dwóch innych nieznanymi malarzami, przybyłymi do Ulmu skądinąd, wyczerpująco sceny z życia Prekursora. A także inne części, rzeźbiarskie, bogatego wystroju wnętrza kościoła budziły zapewne ciekawość nowych inspiracji szukającego — poza zabranymi z Krakowa wrażeniami z dzieł Stosza — zdolnego i wrażliwego co do ich formy wędrowca.

Nie przeczę, że wszystko to razem wygląda dość hipotetycznie, tym więcej, że przecież nasz wędrowiec wrocławski pominąć nie mógł, jako miejsca postoju, Norymbergi, leżącej na najwięcej uczęszczanym szlaku handlowym do Ulmu. Tak przynajmniej nam się zazwyczaj zdaje, kiedy urzeczonym późniejszą sławą i żywo tętniącym życiem artystycznym tego miasta, zapominamy, że w czasie, o który tu chodzi, tj. w latach od 1494 (ukończenie ołtarza w Blaubeuren) do 1499 (data „Chrzciciela“ cieszyńskiego), było to życie zaledwie w pierwszej fazie swego rozwoju.

Uprzypomnijmy sobie jednak sytuację artystyczną Norymbergi w tym okresie dokładnie.

Wit Stosz, na którego twórczości krakowskiej wzorował się nasz wrocławianin, wraca nad Pegnicę w 1496 r., a pierwsze jego poważniejsze tam prace, kamienne tablice oraz drewniane „Chrystus Bolesny“ i „Matka Boska Bolesna“ Volckamerów dla kościoła św. Sebalda, powstają dopiero w r. 1499, zatem w roku wykończenia — niezawodnie już we Wrocławiu — płaskorzeźby cieszyńskiej. Adam Kraft wprowadził już 1492 r. umieścił na zewnątrz tegoż kościoła pierwszą swą rzeźbę, tryptyk wotywny dla Schreyerów-Landauerów. Ale ten ociężały, bez temperamentu w formie i wyrazie, w całym tego słowa znaczeniu mieszczański rzeźbiarz, którego w 7 lat później Stosz w swej życiem tryskającej pracy dla Volckamerów — jakby konkurencyjnej — miał pouczyć, jak podchodzić do zagadnień realizmu, mógł chyba odstraszyć naszego wrażliwego na te właśnie problemy artystę ze Wschodu. Wrażenia tego nie były zdolne naprawić również rzeźbione części skończonego w r. 1496 kamiennego tabernakulum dla kościoła św. Wawrzyńca, nawet mimo pewnego postępu, który pojawia się tu w stosunku do dzieła poprzedniego. A mniej jeszcze mógł odpowiadać zamierzeniom twórczym naszego rzeźbiarza Piotr Vischer, którego główne dzieło tego czasu, ozdobne kenotafium brązowe dla abpa Ernesta magdeburskiego, wykonał norymberski rotgissarz w r. 1496. Ani figurki dekoracyjne, przejęte częściowo z niewykonanego projektu na mauzoleum św. Sebalda z r. 1488,

swą niewyszukaną, tradycjonalistyczną formą, ani też sama postać dostojnika kościelnego, daleka od poruszonej we wszystkich szczegółach, a prawie że zastraszającej swym realizmem figury Stoszewego Kazimierza Jagiellończyka, na którą nasz wrocławianin niewątpliwie patrzył w Krakowie, nie mogły mu dać tych podniet, których szukał. Zadowolnić go mogła jedynie grafika Dürera, pokrewnego Stoszowi w dynamice swych postaci i ich emocji duchowej, wyrażonych wtedy właśnie (pomiędzy 1496 a 1498 r.) w żywiołowej drzeworytniczej „Apokalipsie“. Ale przecież dla niej jedynej chyba nasz rzeźbiarz dłużej w Norymberdze popasać nie potrzebował.

Ta krótka synchronizacja była potrzebna, ażeby podeprzeć tę moją „ulmską“ hipotezę. Cóż bowiem dziwnego, że zapewne młody jeszcze artysta wrocławski, nie znalazłszy, czego mu było potrzeba na gruncie norymberskim, podążył dalej by szukać nowych podniet w tym środowisku, w którym życie artystyczne było od dawna już w pełnym rozkwicie a wyżywało się m.in. w takich zadaniach, jak ozdoba rzeźbiarska kolegiaty ulmskiej, a równocześnie i monumentalny wystrój kościoła klasztorowego w pobliskim Blaubeuren. Dostać się zaś z Norymbergi do Ulmu nie było rzeczą zbyt uciążliwą, ponieważ leżał on przy wielkiej drodze handlowej, prowadzącej przez przełęcz Splügen względnie Septimer do Mediolanu, odległość zaś obu tych miast niemieckich od siebie była dość mała²⁴.

Inna jeszcze ważna rzecz o wielkim znaczeniu społecznym, — o której zwykło się zapominać, gdy mowa o wędrówkach średniowiecznych artystów-rzemieślników, którzy przecież musieli z czegoś żyć na miejscu nowego swego pobytu — mogła zachęcać do odwiedzenia tego żywotnego regionu artystycznego. Szwabia była bogata, a te bogactwa swe gromadziła przez cały niemal wiek XV, zasilana w jego początkach przez możnych uczestników soborów w Konstancji, później w Bazylei, a następnie przez tworzące się w różnych jej miastach towarzystwa kupieckie, organizujące cały jej handel wewnętrzny, ale przede wszystkim zagraniczny w sposób wzorowy i dający pełne dla niego bezpieczeństwo. Sam Ulm np. wywoził już od XIII w. materiały odzieżowe, zwłaszcza barchan, na Wschód, szczególnie do Polski, i to przez Wrocław. Handel ten był jeszcze w pełnym rozkwicie w 2 poł. XV w. Potężny Związek miast szwabskich („Schwäbischer Bund“ od 1488 r.), który patronował rozlicznym towarzystwom handlowym Augsburga, Ulmu, Ravensburga i inn., przyczynił się niemało do utrwalenia w ostatnich latach XV w. bogactwa Szwabii, którego wyrazem były również owe przedsięwzięcia artystyczne w kraju, jakie się dokonywały w tym właśnie czasie, jak również ożywiony ruch handlowy większych czy mniejszych dzieł sztuki, zwłaszcza kościelnej, poza granice kraju, nawet do „renesansowych“ Włoch.

²⁴ Kutrzeba St., *Handel Krakowa w wiekach średnich*, Kraków 1903, passim; Schleese K., *Die Handelsbeziehungen Oberdeutschlands insbesondere Nürnberg zu Posen im Ausgange des Mittelalters*, (dysertacja), Posen 1915, s. 65 n. (Ulm).



Ryc. 17. Tryptyk ze św. Hieronimem z katedry we Wrocławiu, po 1504. Muzeum Śląskie we Wrocławiu. (Fot. Muz. Śl. we Wrocławiu).

Takie więc pod każdym względem korzystne warunki artystyczne i społeczne mogły być silnym magnesem pociągającym naszego wrocławianina ku południowi Niemiec. Była to widocznie indywidualność mocna, która mimo oparcia się o krakowskiego Stosza, a następnie pod wrażeniem sztuki szwabskiej, nie poddała się temu eklektyzmowi, który stał się udziałem przeważnej części artystów śląskiego jego otoczenia. Nie znamy nazwiska tego wybitnego rzeźbiarza ani jego życia. Innych jego dzieł dotąd odnaleźć się nie dało. Nie jest to przecież jednoznaczne z koniecznością zaniechania dalszych dochodzeń, które naprowadziłyby na trop jego działalności artystycznej. Może znajdą się z czasem jakieś dokumenty pośród archiwaliów kościoła św. Krzyża we Wrocławiu czy tamtejszej kapituły metropolitalnej (o ile się zachowały), które rozproszyłyby mgły zalegające sprawę niewątpliwie wyjątkowej tej jednostki twórczej na gruncie wrocławskim.

Na razie jednak zwrócić mi wypadnie uwagę na pracę rzeźbiarską, która świadczyć się zdaje, że założenia artystyczne naszego anonima nie przeminęły całkiem bez echa na gruncie wrocławskim. Jest to tryptyk



Ryc. 18. Tryptyk ze św. Hieronimem, odwrocie skrzydeł. (Fot. Muz. Śl. we Wrocławiu).

św. Hieronima z katedry, z czasu po 1505 r. (ryc. 17)²⁵. W szafie przedstawiony jest ten Ojciec Kościoła pokutujący na puszcy, na skrzydłach zaś św. Jan Chrzciciel i św. Jan Ewangelista, stojący na gotyckich kon-

²⁵ Rozmiary całego ołtarza przy otwartych skrzydłach 239×169 cm. Na odwrocie skrzydeł malowane postacie 4 Ojców Kościoła przy pracy, z symbolami ewangelistów.

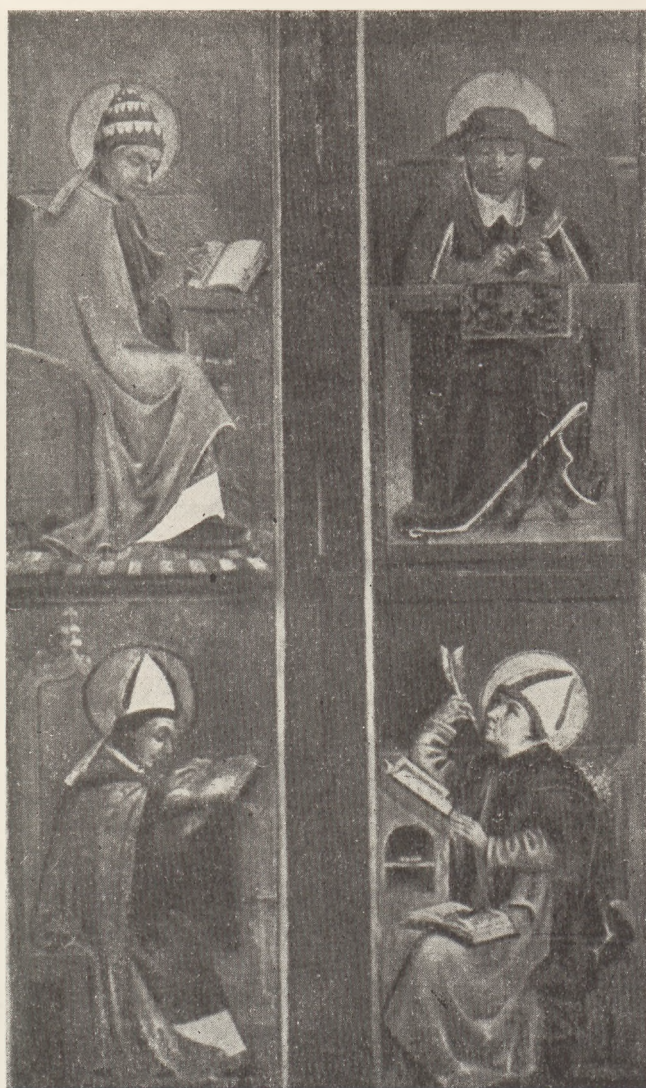
solach przed malowaną kotarą brokatową — wszystkie 3 figury w dość płaskim reliefie ²⁶. Postać św. Hieronima nie wznosi się wprawdzie ani w formie, ani też w wyrazie duchowym do wysokości dynamiki, jaką podziwiamy w rzeźbie cieszyńskiej. Ale już sam temat, niezwykle w swej koncepcji, bo ograniczający się do wyobrażenia jednej tylko postaci ze swym symbolem, lwem a bez uwydatnienia głębi pejzażowej, przywodzi na pamięć myśl twórczą naszego anonima w Cieszynie. Ten ostatni jednak nie może być twórcą ołtarza katedralnego ze względu na jawnie słabsze władanie w nim środkami wyrazu artystycznego.

Mimo to wszakże uważam pracę tego drugiego anonima wrocławskiego za ważny dowód, że wysiłek twórczy, złożony w ołtarzu św. Jana, nie zanika na terenie wrocławskim, choć nie znajduje tu wykonawcy w skali dynamicznej i formalnej wzoru Wita Stosza czy nawet rzeźby szwabskiej. Nasz snycerz św. Hieronima nie potrafił się wczuć dostatecznie w podstawowe intencje twórcze samego mistrza, na którym się wzorował, a którego bodaj nawet był uczniem, ani też nie umiał wyciągnąć stąd wniosków artystycznych, odpowiadających nastawieniu do naszego „Mistrza św. Jana Ewangelisty“. Nie mniej jednak mamy tu przed sobą wyraźny oddźwięk tych założeń artystycznych, zainicjowanych przez wybitnego rzeźbiarza, których spadkobierca wszakże nie stanął na poziomie swego mistrza.

Jedna jeszcze by się tu mogła zrodzić wątpliwość: czy ołtarz cieszyński, którego warsztat w swym niemieckim artykule umieściłem we Wrocławiu lub może w Krakowie, nie powstał w Szwabii, w Augsburgu, dokąd po wykończeniu ołtarza w Blaubeuren Erhartowie się przeprowadzili — że był on po prostu importem. Sądzę jednak, iż tak nie jest. Pominąwszy bowiem, że i w regionie szwabskim nie spotykamy się z niczym podobnym, piętno sztuki Stoszowskiej jest w tym dziele zbyt silne, podstawowe niejako, ażeby można przypuścić, jakoby nasz zabytek w zasadniczym swym zrębie powstać mógł z dala od Krakowa, w atmosferze twórczej o zasadniczo odmiennych założeniach formalnych i kompozycyjnych, choć z drugiej strony w tym jednym wypadku pokrewnej emocją.

Mała ta rozprawa powstała podobnie jak niedawna o trzech krakowskich krucyfikach późnogotyckich, zamieszczona w tym czasopiśmie, na marginesie moich studiów nad twórczością Wita Stosza, której poświęcić mam niebawem obszerną pracę monograficzną, przygotowaną właśnie takimi szczegółowymi artykułami. Tu chodzi mi o to, ażeby przypomnieć, że dla poważnych zagadnień rzeźbiarskich istniało w tych późnych latach u schyłku XV w. nieprzeciętnej wagi środowisko artystyczne w Szwabii, które miało swoją bogatą tradycję twórczą, a mogło poniekąd mierzyć się i z Krakowem Wita Stosza i z Würzburgiem Rie-

²⁶ Górna część tła, niestety pospolicie zmodernizowana, nie daje wyobrażenia, jak reliefy wiązały się z nim pierwotnie.



Ryc. 19. Skrzydło tryptyku z Zestaniem Ducha św. z Hassfurt, 1480-1490. (Repr. wg: B. H. Rottger, *Malerei in Unterfranken, Alte Kunst in Bayern*, s. 20).

menschnneidera. Tam to w samym początku XVI w. pojawiają się w Augsburgu razem z humanizmem Fuggerów i Peutingerów pierwsze jaskółki renesansu włoskiego w sztuce niemieckiej (u G. Erharta w jego „Vanitas“, małym „Salvator mundi“ ok. 1500 r. i w nagrobku Adolfa Occo z r. 1503), wcześniej, aniżeli w Norymberdze u Dürera, mimo pierwszej jego podróży do Włoch. Wpływ tego środowiska odegrać miał też później dość poważną rolę w częściowym „odszczepieństwie“ norymberskiego Stosza od zasad gotyckich.

A jeszcze z końcem XV w. wre w tym najgłośniejszym i najżywo-
niejszym szwabskim ośrodku życie artystyczne, którego tętno bije daleko



Ryc. 20. Skrzydło ołtarza z Czerniny, ok. 1515. (Reprod. wg: Braune — Wise, *Źw.*, tabl. 110).

żywiej niż w Norymberdze (nieruchawy Kraft, fabrykant ołtarzy — Wolgemut; Dürer stawia dopiero pierwsze kroki, Stosz wraca w 1496 r.), w Strassburgu czy na szlaku górnořeńskim, gdzie rzeźba żywi się już tylko reminiscencjami wielkiej twórczości Mikołaja z Lejdy; bo Schongauer, zapładniający ją swoją grafiką, umiera dla niej za wcześnie. Także inne ośrodki artystyczne Niemiec takie, jak np. Lubeka (Bernt Notke, Claus Berg), czy Saksonia (Hans Witten i inni) nie wykazują w tym czasie już albo jeszcze żadnej zbyt zdecydowanej dynamiki twórczej ani nie wydają na razie silnych indywidualności, które się dopiero rozwinąć mają, jak to dzieje się np. z Landshutem bawarskim (Hans Leinberger). W Niderlandach zaś następuje po świetnym wczesnym okresie sztuki dijońsko-flandryjskiej Slutera i jego wprowadzie mało wybitnych bezpośrednich następców — rozproszonych po czasie ok. 1440 po innych krajach, za wyjątkiem Tournai z Rogierem v. d. Weyden — stagnacja, ograniczająca się do powtarzania (w wielkim stopniu na eksport) tych samych pomysłów twórczych. Michał Pacher w Tyrolu a Erazm Grasser i malarz Jan Polak

w Monachium byli tam raczej zjawiskami o znaczeniu poniekąd efemerycznym, bez poważniejszych następstw dla dalszego rozwoju sztuki i nawet bez tzw. „szkoły“.



Ryc. 21. Św. Hieronim z ottarza w Mycielinie, ok. 1520. (Reprod. wg: Braune — Wiese, jw., tabl. 155).

Wobec takiego stanu rzeczy nie wolno spuszczać z oka niezmiernie żywotnego środowiska szwabskiego, szczególnie końca XV w., które da nam może również odpowiedź na zagadnienie początków twórczości Wita Stosza, pochodzącego z tego regionu.

ANNEKS

Na odwrocie skrzydeł w/w tryptyku św. Hieronima widzimy w dwóch kondygnacjach nad sobą malowane postacie siedzących lub klęczących czterech łańskich Ojców Kościoła przy pracy pisarskiej (ryc. 18). Warto o ten temat tu potrącić ze względu na jeden z dokumentarnych faktów infiltracji sztuki południowo-niemieckiej do twórczości śląskiej w późnym gotyku. Bowiem, o ile się nie mylę, jest to pierwszy, ale nie jedyny, bo później jeszcze powtarzany na Śląsku nowy program ikonograficzny, związany w tym wypadku ściśle z tematyką rzeźby ołtarza, szczególnie zaś ze sceną główną, przedstawiającą jednego z tychże Ojców Kościoła, św. Hieronima pokutującego. Na późniejszych tego rodzaju ołtarzach śląskich tak wyraźnego zwarcia tego wyobrażenia z podstawowym tematem już nie zauważymy.

Nasz tryptyk katedralny powstał niewątpliwie w jakimś warsztacie wrocławskim, który zatrudniał również malarzy, jak to działo się m. in. z pracownią Hansa Olmützera. Twórca malowideł różni się wyraźnie od rzeźbiarza formą plastyczną swych kreacji, szczególnie ich spokojem w ujęciu ruchu i draperii. Skąd bierze ten nieco prowincjonalny malarz swe sugestie twórcze? Otóż w kościele parafialnym w Hassfurt niedaleko Bamberg widzimy na skrzydłach rzeźbionego tryptyku z „Zesłaniem Ducha św.” w nieco odmiennym porządku, prawie że identyczne w kompozycji i formie postacie tychże świętych (ryc. 19). Malowidła hassfurckie przypisuje się malarzowi bamberskiemu Wolfgangowi Katzheimerowi (prac. od 1478 do 1508), który wykonać je miał w latach 1480—1490²⁷. Jakkolwiek by było, bliskie pokrewieństwo naszej koncepcji wrocławskiej z hassfurcką wskazuje na to, że ów malarz dolnofrankoński przeniósł swój temat i formę bezpośrednio czy pośrednio na grunt śląski, z tą jednakże zmianą, że doznały one już w ołtarzu ze św. Hieronimem w czasie ok. 1504 pewnego pogłębienia, co świadczy o jakimś jakby postępie w stosunku do pierwowzoru. Pominąwszy bowiem, że kompozycje wrocławskie ożywiają dodane do poszczególnych postaci symbole ewangelistów, artysta umieszcza je dość już swobodnie w jasno określonych i scharakteryzowanych architektonicznie wnętrzach. Twórca obrazów hassfurckich zaś ogranicza się do oddania głębi przez sprzęt (biurka, pulpit, krzesło, ławy) na tle neutralnym.

Jeszcze dalej posuwa się pod tym względem, wzorujący się na swym poprzedniku od „Św. Hieronima” artysta — zresztą doskonalszy od hassfurckiego jak i wrocławskiego — który podjął ten sam temat ikonograficzny w ołtarzu w Czerninie ok. 1515 r. (ryc. 20). Z zupełną już swobodą szafuje on swymi postaciami Ojców Kościoła — również z dodatkiem śląskiej widocznie proveniencji symbolów ewangelistów — w ich poruszeniu i umieszczeniu w przestrzeni wewnątrz²⁸.

Nareszcie ostatnie z szeregu dzieł tego typu ikonograficznego — ołtarz w Mycielinie z czasu ok. 1500 r. (ryc. 21), którego części malowane, niestety, są bardzo podniszczone, a z którego podaję tu w reprodukcji jedynie św. Hieronima — posuwa się jeszcze o jeden krok naprzód, dając widok przez okno na księżycowy krajobraz²⁹.

Pewne oparcie znajduje teza o owej infiltracji południowo-niemieckiej do naszej plastyki zachodniej w ołtarzu św. Wolfganga w toruńskim kościele św. Jana, którego skrzydła na awersie są również ozdobione siedzącymi postaciami Ojców Kościoła w 4 kwaterach. Ten tryptyk z r. 1502-03, zatem nieco wcześniejszy od wroc-

²⁷ Por. Rottger B. H., *Malerei in Unterfranken, Alte Kunst in Bayern*, Augsburg 1926 pod. ryc. s. 20. Natomiast nie podają tych malowideł jako pracy Katzheimera Thieme-Becker z 1926 r., ani też *Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern*, Bd. III, H. IV., München 1912, s. 78.

²⁸ Braune-Wiese w swej *Schlesische Malerei u. Plastik* (1926), Leipzig 1929, oddają cały ten ołtarz Hansowi Olmützerowi, co prawda ze znakiem zapytania (nr 115).

²⁹ Braune-Wiese, jw., nr 142, „Werkstatt des Meisters des Giessmannsdorfer Altars“ (mistrz z Gościszowic).

ławskiego³⁰, uznany jest zdaje się słusznie, za dzieło jakiegoś mistrza wyszkolonego w sztuce frankońskiej, co jednak nie przesądza faktu, że powstał w samym Toruniu, jak na to wskazuje pokrewieństwo jego z dawnym wielkim ołtarzem katedry Fromborskiej z r. 1507, wykonanym według przekazu historycznego w pracowni toruńskiej w swych częściach snycerskich. Analogie śląskie co do części malowanych prowadzą nas w każdym razie do regionu frankońskiego³¹.

Uważałem za wskazane podać w/w malowidła śląskie do wiadomości, ażeby i tym szczegółem uzupełnić obraz tego eklektyzmu, który jest cechą główną całej tej plastyki ze schyłku gotyku, nazywanej „śląską“. Bo co się na nią składa? Wymienię tylko dorywczo kilka faktów i nazwisk artystów. A więc: z malarzy — Mistrza z Gościszowic, wyszkolonego w warsztacie Pleydenwurfa-Wolgemuta w Norymberdze, dzieła samego Pleydenwurfa dla Wrocławia, owego nie znanego bliżej naśladowcę może Katzheimerera z Bambergu, z rzeźbiarzy — Jakuba Beinharta ze Szwabii, Hansa Olmützera z Czech, naszego mistrza krakowsko-szwabskiego ołtarza cieszyńskiego, Hansa Albrechta z Lubeki, nie mówiąc już o krakowskim Wicie Stoszu, którego przemożny wpływ na Śląsk zauważyć można tam długo na każdym kroku. Wobec tych różnorodnych prądów, które idą z różnych odmiennych od siebie środowisk artystycznych, a ostatecznie nie zlewają się w jakąś jaśniej określoną całość, trudno zorientować się w istocie tej sztuki „śląskiej“. Idzie ona raczej w tym okresie wszcz, obfitując w nieprzejrzaną bogactwo dzieł plastycznych, aniżeli w głębi samostnych zagadnień artystycznych, bo nie może wykazać się żadną osobowością twórczą na miarę Stosza, któraby wytyczyła jej była mogła własne drogi.

³⁰ Ołtarz św. Hieronima powstał z fundacji wrocławskiego kanonika dr Metzlrotha (zm. 1504), a wystawiony został przez wykonawców ostatniej jego woli (ślaska informacja dyr. Muz. Śląs. dr J. Güttlera, wg Wenzelka A., *Führer durch d. Erzbischöfl. Diozesanmus. in Breslau*, Breslau 1932, s. 20 n.

³¹ Por. Chmarzyński G., *Sztuka w Toruniu*, Toruń 1934, s. 39-40, gdzie znajduje się zestawienie innych jeszcze prac snycerskich tegoż warsztatu.



Ryc. 1. Jakub Sokołowski. Widok zamku i pałacu w Radziejowicach. Ok. 1820. Akwarela. Muzeum Narodowe w Warszawie. Nr inw. 183136. (Fot. Pracownia Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie).

JADWIGA JAWORSKA

RADZIEJOWICE ZESPÓŁ ARCHITEKTONICZNO-PARKOWY Z WIEKU OŚWIECENIA ¹

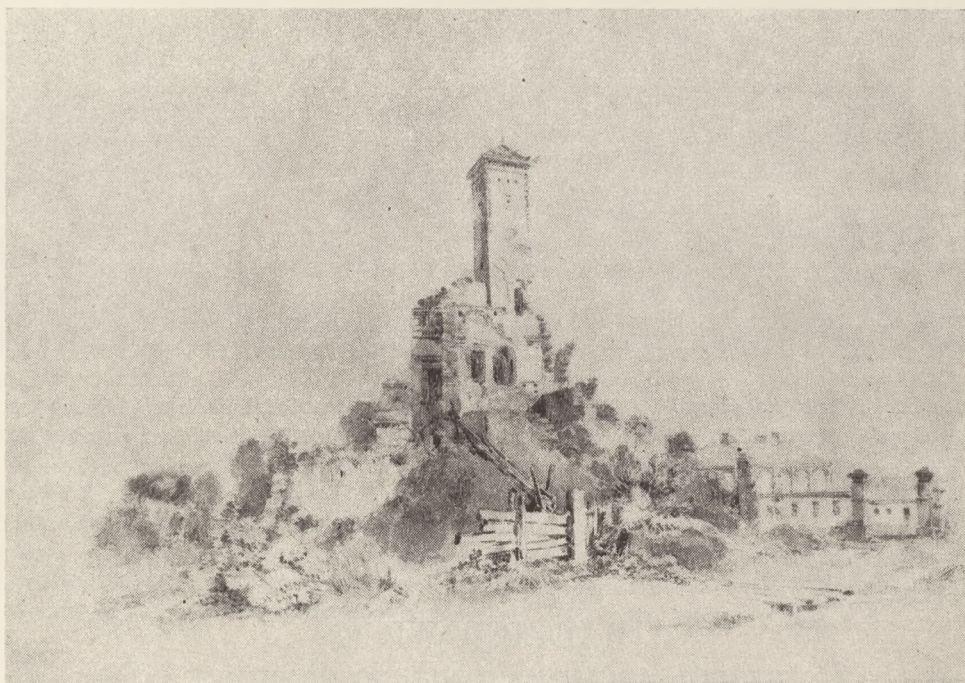
Radziejowice, położone pod Mszczonowem, o 45 km od Warszawy, były posiadłością Radziejowskich przez z górą trzy wieki, XV—XVII, do 1705 r., to jest do śmierci prymasa Michała Radziejowskiego, ostatniego z rodu. Spadkobiercami po kądzieli byli Prażmowscy. W ich posiadaniu dobra pozostają przez okres około 60 lat, po którym stają się własnością Aleksandra Ossolińskiego, starosty drohickiego ². Od 1782 r. należą do Kazimierza Krasińskiego, oboźnego w. kor. i jego żony Anny z Ossolińskich, która prawdopodobnie wniosła je w posagu ³. Około 1910 r. ówczesny właściciel, Edward Krasiński, sprzedaje Radziejowice dla wybudowania gmachu Biblioteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie. Nabywcami byli stryj Edwarda, Kazimierz i jego żona, Marta z Pusłowskich ⁴. Po reformie rolnej pałac przewidziany był na ośrodek szkolnictwa rolniczego, obecnie Państwowe Muzeum Archeologiczne posiada tu swe magazyny. W zameczku mieści się przedszkole gminne.

¹ Artykuł niniejszy zawiera fragmenty pracy magisterskiej pt. *Pałac w Radziejowicach*, wykonanej w Seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. dr. Stanisława Lorentza.

² Chlebowski B., art. w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego*, Warszawa 1888, t. VI, s. 788.

³ *Pamiętniki Józefa hrabiego Krasińskiego od roku 1790—1831*, skrócone przez dr Fr. Reuttowicza, Poznań 1877, s. 34.

⁴ Kraushar A., *Pamiętki Starej Warszawy, Pałac Czapskich*, Kurier Warszawski 1925, nr 51, oraz wg informacji p. Franciszki z Krasińskich Woronieckiej, Milanówek.



Ryc. 2. Zygmunt Vogel, Widok wieży w Radziejowicach. Ok. 1800. Rysunek podkolorowany akwarelą. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. (Fot. P. I. S.).

Historia architektury Radziejowic, obecną postać zawdzięczających sztuce Wieku Oświecenia (ryc. 1), zaczyna się znacznie wcześniej. Patronomiczna nazwa nasuwa przypuszczenie, że już na przełomie XIV i XV w. mógł tu istnieć pewnie drewniany dwór o charakterze obronnym. Dwór murowany, jak świadczą zachowane w piwnicach partie murów o wątku gotyckim przy kolebkowych sklepieniach, powstał jeszcze w końcu XVI w.⁵. Odpowiada on cechom topologicznym dworów renesansowych małopolskich⁶, różniąc się od nich wysoką wieżą, co pozostaje w związku z nizinym położeniem. Do najstarszych fragmentów rzeźbiarsko-epigraficznych należy wczesno-renesansowy kartusz z herbem Junosza oraz tablica marmurowa z napisem głoszącym o wizycie Zygmunta III dn. 20 lutego 1606 r. Inny kartusz z datą 1623 może świadczyć o jakiejś rozbudowie — może w tym czasie powstają dwie oficyny, które w 1646 r. widział w Radziejowicach Laboureur⁷. Wśród pozostałych fragmentów zasługują na uwagę

⁵ Pierwsza wiadomość o budowlach w Radziejowicach pochodzi od zmarłego w 1611 r. Jędrzeja Święcickiego, pisarza ziemi nurskiej. Por.: Jędrzej Święcicki, *Opis Mazowsza*, w wyd. Smoleńskiego Wł., *Pisma Historyczne*, Kraków 1901, t. I. s. 55—109.

⁶ Komornicki S., *Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia*, P. K. H. Szt., Kraków 1930, t. V.

⁷ Le Laboureur Jean de Bleranval, *Histoire de Relation du voyage de la Roynie de Pologne, et du retour de Madame de Guebriant, Ambassadrice Extraordinaire...*, Paris, cz. III, s. 6 i n.

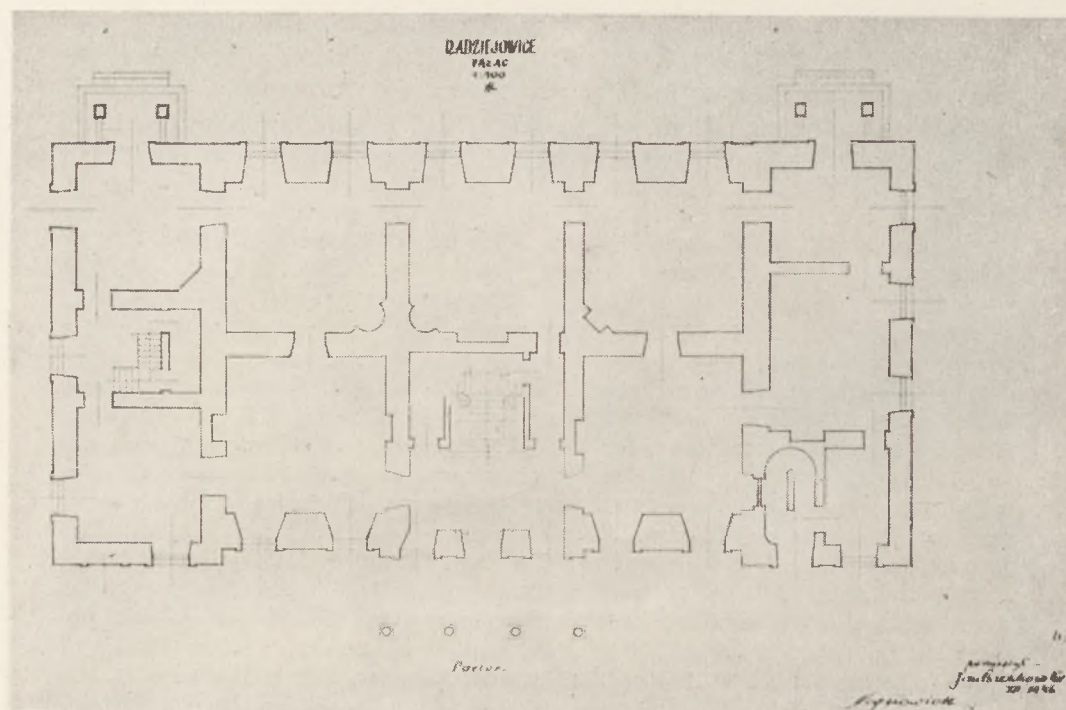
cztery typowe renesansowe okna, zaopatrzone w sentencje łacińskie, oraz para konsol. Ta ostatnia wykazuje pewne powinowactwo z konsolami w kaplicy św. Kazimierza w Wilnie, przypisywanej Constantino Tencalla⁸. W 1624 r. istniał już ogród, w którym w 1646 r. znajdują się drewniane pawilony⁹. Działalność prymasa Michała Radziejowskiego przypada tu

⁸ Morelowski M., *Odkrycia Wileńskie*, Alma Mater Vilmensis 1930, zesz. X, s. 43. Spostrzeżenie to zawdzięczam kol. Janinie Ruszczyc.

⁹ Pac S., *Obraz dworów europejskich na początku XVII wieku przedstawiony...*, z rękopisu wydał S. K. Plebański, Wrocław 1854, s. 7; Le Laboureur, jw. Obecny park angielski założony został w 1817 r. przez Aleksandra Alfonse. Mówi o tym napis na pomniku w parku: „Ce jardin a été tracé et planté par le C(olone) Alekx(andre) Alfonse pour son ami Jo(seph) le C(omt)e Krasiński 1817“. — Nazwisko Alfonse'a francuza naturalizowanego w Polsce, związane jest głównie z historią naszej kartografii. Notowany jako amator sztycharz, planista, budowniczy (kaplica w Dobrzelinie, pałac w Objezierzu). Park w Radziejowicach jest jego pierwszą znaną pracą w dziedzinie ogrodnictwa. Alfonse'a łączyć musiały z Józefem Krasińskim stosunki koleżeńskie w służbie wojskowej, a może i rzeczywista przyjaźń. Dowodem kontaktów między nimi jest portrecik wykonany przez Jakuba Sokołowskiego, jeden z serii akwarelowych karykatur osób bywających w domu Krasińskich. — Por.: Pomarański S., art. w *Polskim Słowniku Biograficznym*, P.A.U., Kraków 1935, t. I, s. 76-77; Lepsi L., art. w *Allgem. Lex. d. bild. Künstler*, t. I, s. 280; Łoza S., art. w *Słowniku architektów Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warsza-



Ryc. 3. Zamek w Radziejowicach. Wg reprodukcji drzeworytniczej obrazu olejnego Januarego Suchodolskiego. *Tygodnik Ilustrowany*, 1863, II, s. 344. Obraz ze zbiorów Muzeum Ordynacji Krasińskich, zaginiony. (Fot. Pracownia Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie).



Ryc. 4. Pałac w Radziejowicach. Rzut przyziemia. Pomiar Państw. Pracowni Konserwacji Zabytków Architektury w Warszawie. (Fot. Pracownia Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie).

przypuszczalnie na lata 1678-84 i polega prawdopodobnie na przebudowie jednej z oficyn na pałac barokowy¹⁰. Świadczą o tym zachowane w hallu pałacowym barokowe schody i nisza w obramieniu z marmuru (ryc. 6) oraz wmurowane w ściany zamku fragmenty: tablica z napisem „MICHAEL S(ACRAE). R(OMANAE). AE(CCLESIAE). CARDINALIS“, dwa kartusze, portal, fragment balustrady i zwornik z datą 1684.

Po wyrabowaniu Radziejowic w 1704 r.¹¹ po śmierci prymasa w 1705 spadkobiercy widocznie nie interesują się zamkiem, który około 1800 r. znajduje się w zupełnej ruinie (ryc. 2).

wa 1931; Stryjeński T., *Pałace i dwory z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w województwie poznańskim*, Warszawa 1929, s. 30-31; Kraushar A., *Typy i oryginały warszawskie...*, cz. I. Z czasów Królestwa Kongresowego 1816-1831, Warszawa 1912.

¹⁰ Uchwałą sejmu w 1677 r. zwrócono Michałowi Radziejowskiemu majątności Hieronima, skonfiskowane wyrokiem skazującym na banicję. Por.: F.M.S., art w *Encyklopedii Powszechnej*, Warszawa (1865), t. 21, s. 888. Wzmianka w testamencie prymasa „...Nidulum meum... ex foedis ruinis restitui, ornavi, ampliavi...” — zdaje się wskazywać, że dokonano tu jedynie przebudowy. Por.: Korytkowski J., *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, Poznań 1898, t. IV, s. 297 i n.

¹¹ Niewiadomego autora, podobno Erazma Otwinowskiego, *Pamiętniki do panowania Augusta II*, przez Edwarda Raczyńskiego wydane z rękopisu, Poznań 1838, s. 80.



Ryc. 5. Pałac w Radziejowicach. Fasada północna. (Fot. E. Kozłowska).

Odbudowę podejmują Krasińscy. Istnieją już zapewne wówczas w Radziejowicach cegielnia i hamernia ¹², a w 1786 r. uzyskany zostaje przywilej na stałe targi ¹³. W tym czasie zakładają też Krasińscy parafię i budują kościół ¹⁴. Ściślejsza data przebudowy pałacu przez Kubickiego nie daje się ustalić ¹⁵, prawdopodobnie jednak jest współczesna odbudowie zamku w 1802 r. ¹⁶.

¹² Akta Stanu Cywilnego gminy Radziejowice, od r. 1809.

¹³ Baliński M. i Lipiński T., *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana*, Warszawa 1843, t. I.

¹⁴ Kościół będący dziełem Kubickiego, usytuowany jest około 500 m od pałacu. Drewniany kościółek widoczny w akwareli Sokołowskiego (ryc. 1), usytuowany w pobliżu pałacu nad stawem, musiał być zbudowany przez Krasińskich w związku z utworzeniem przez nich parafii w 1786 r. i rozebrany zapewne po wybudowaniu kościoła murowanego. O ufundowaniu kościoła mówi napis na oprawie portretu Kazimierza Krasińskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, uprzednio w Muzeum Ordynacji Krasińskich, pochodzący być może z zakrystii drewnianego kościoła. Malarz nieznany, pastel na papierze, 43,3×34 cm w świetle ramy, nr inw. 183303. Na odwrocie na desce odręczny napis atramentem: „Zbiór portretów w Radziejowicach D.O.M. zmarły w roku 1802 Kazimierz na Krosnosielsu Hrabia Korwin Krasiński Oboźny wielki Koronny Orderów orła białego Etc: Kawaler Fundator tego Kościoła Radziejowskiego“. Ostatni wiersz wydrapany w drzewie mniejszymi literami, pismem odręcznym.

¹⁵ Materiały archiwalne, jakie mogły znajdować się w Bibliotece Ordynacji Krasińskich lub w Królikarni, zostały zniszczone w czasie ostatniej wojny.

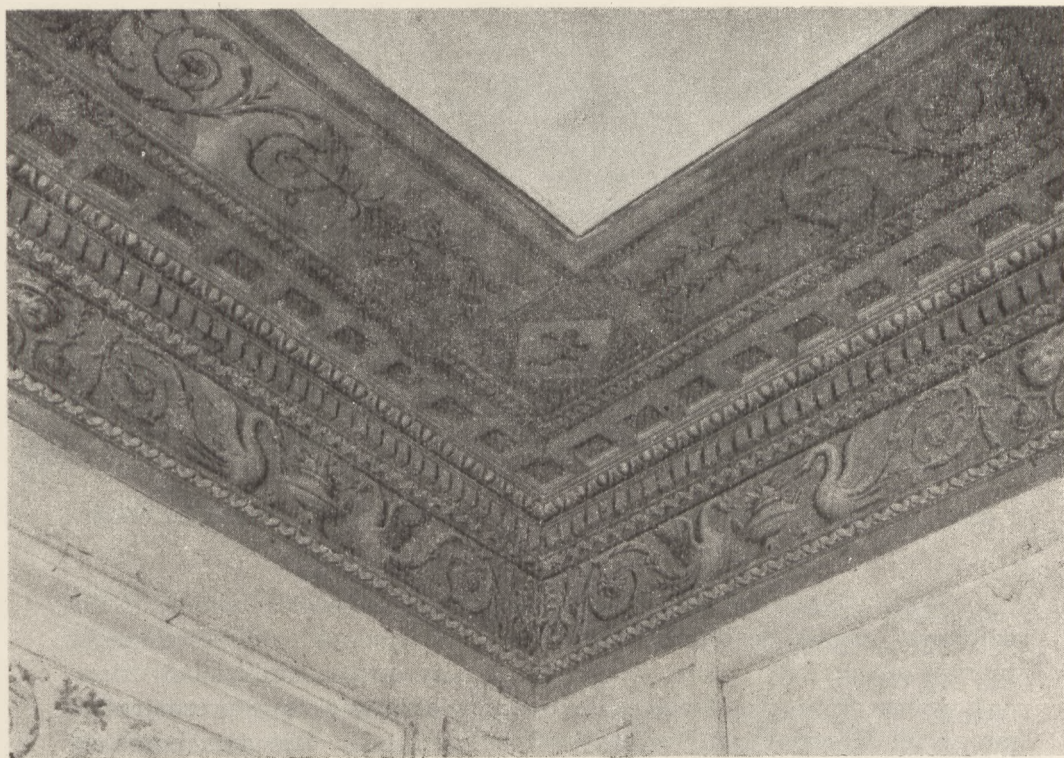
¹⁶ *Pamiętniki J. Krasińskiego*, jw., s. 33.

Na wybór przez Krasieńskich Radziejowic na swą rezydencję wpłynęła pewnie bliskość stolicy, a mogły też oddziaływać jeszcze inne okoliczności, których genezy należy szukać w kręgu zainteresowań historycznych i kolekcjonerskich Wieku Oświecenia. Zamieszczenie w 1801 r. przez J. U. Niemcewicza w Nowym Pamiętniku Warszawskim *Wypisu z podróży Pani de Guebriant, posłowej nadzwyczajnej do Polski za Władysława IV*, zawierającego opis Radziejowic sporządzony przez Laboureaux, spowodowało pewnie zainteresowanie się przeszłością miejscowości. Wiąże się z tym pewnie i rysunki zrujnowanego zamku, wykonane przez Z. Vogla, które musiały powstać nie później niż w 1802 r.¹⁷

¹⁷ Poza reprodukowanym widokiem ruin zamku od strony wschodniej, pochodzącym z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, znajdują się tamże dwa szkice oł., 24,7×10,3 cm, przedstawiające ruiny od zachodu oraz widok wnętrza. Szkicownik Z. Vogla *Vue et sites*, rys. 20 i 21, sygn.: Do teki 174 NN 370/392.



Ryc. 6. Pałac w Radziejowicach. Nisza w hallu. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 7. Pałac w Radziejowicach. Polichromia w salonie. (Fot. E. Kozłowska).

Istnieje ponadto bliski związek czasowy i formalny zameczku z pseudo-gotyckimi domkami w Puławach i Arkadii (Puławy 1798-1800, Arkadia przed 1800, Radziejowice 1802 r.) oraz ze znajdującymi się tamże wielkimi kolekcjami lapidarialnymi. Następne najbliższe ogniwo stanowi galeria gotycka w pałacu Wilanowskim, zbudowana przez Aignera w 1804 r. Oczywiście związki formalne traktować można tylko najogólniej, istnieją bowiem między wymienionymi ośrodkami pałacowymi znaczne różnice wynikające z przeznaczenia budynków. Domek Gotycki w Puławach zbudowany był między innymi na muzeum kolekcji fragmentów rzeźbiarskich, które wmurowane w ściany Domku posiadały charakter niejako stałej ekspozycji. Utrzymany w analogicznych formach pseudo-gotyckich „Przybytek Nieszczęścia i Melancholii“ w Arkadii, zamieniony w kilkanaście lat później na „Mieszkanie Rycerskie“ dla Michała Radziwiłła, pozostał mimo to jednym z wielu pawilonów ogrodowych zdobiących park, gdzie nagromadzone w ogromnej ilości fragmenty lapidarialne różnorodnego pochodzenia, wkomponowane były w architekturę według indywidualnego gustu Heleny Radziwiłłowej. Zameczek w Radziejowicach od początku przeznaczony był na budynek mieszkalny. Kolekcjonerstwo przejawiające się w lapidarium radziejowickim ogranicza się prawie wyłącznie do fragmentów przeniesionych z miejscowych ruin (nie ma tu zupełnie fragmentów pochodzenia antycznego) — a i te zostały przez Kubickiego wykorzystane w sposób najbardziej odpowiadający ich pierwotnym funkcjom.



Ryc. 8. Pałac w Radziejowicach. Supraporta w pokoju widokowym. (Fot. E. Kozłowska).

Która z koncepcji oddziałała silniej na pseudo-gotyckie i lapidarium Radziejowic, nie da się bliżej prześledzić, należy jednak zaliczyć zameczek tutejszy do szeregu ogniw pośrednich między sentymentalizmem osiemnastowiecznym a upodobaniem do średniowiecza w okresie preromantyzmu. Józef Krasiński w *Pamiętnikach* notuje: „...Do dziś dnia pozostały ruiny starego zamczyska utrzymane w całości przez architekta Kubickiego w 1802 roku, który nie kładąc stylu dawnego ochronił historyczną pamiątkę od upadku...”¹⁸, przy czym podkreśla związane z budynkiem wydarzenia historyczne oraz krążące o nim podania. Kubicki postawione tu przed nim zagadnienie, sui generis konserwatorskie, zrealizował w duchu pojęć epoki o „starych zamczyskach”. Formą stylową w tych warunkach mógł być tylko „styl gocki”¹⁹ – stąd ostrołuki wprowadzone do obramień okien i drzwi, okrągłe wieżyczki, pseudo-strzelnice, attyka naśladowująca krenelaże, ostrołukowe arkady krużganka łączącego zamek z pałacem (ryc. 3). Analogiczny motyw pseudo-gotyckiej galerii w Arkadii posiada charakter elementu dekoracyjnego, natomiast krużganek w Radziejowicach miał sens wyraźnie użytkowy.

Z przekazów w pamiętniku Krasińskiego wynika, że Kubicki był w latach 1782–1802 częstym gościem w domu Kazimierza Krasińskiego, dziedzica Radziejowic i zapewne inicjatora przebudowy²⁰. W działalności Kubickiego w Radziejowicach występują dwa etapy: 1. odbudowa zameczku połączona z przebudową pałacu, w którym projektuje teatr w mansardzie; 2. około 1820 r. buduje kościół²¹. Teatr powstaje w 1816 r. „...Zrobiony przed laty plan przez Kubickiego architekta, wykonał prosty cieśla Pietraszka; dekorację umalował przyjaciel domu p. Jakub Sokołow-

¹⁸ *Pamiętniki J. Krasińskiego*, jw., s. 33.

¹⁹ Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1929.

²⁰ *Pamiętniki J. Krasińskiego*, jw., s. 20.

²¹ Data ułożona w posadzce kościoła.



Ryc. 9. Pałac w Radziejowicach. Supraporta w pokoju sypialnym. (Fot. E. Kozłowska).

ski...“²². Niewymieniony w żadnej wzmiance kościół posiada wiele analogii z kościołem w Nadarzynie, zbudowanym przez Kubickiego w 1806 r.²³.

Pałac zaliczono do podwarszawskiej grupy pałaców Kubickiego, odznaczającej się prostokątnym planem i blokowym układem przy zastosowaniu kolumnowego portyku²⁴. Prostota planu pałacu w Radziejowicach (ryc. 4) — prostokąt z dwoma ryzalitami bocznymi i płytkim ryzalitem środkowym — zdaje się jednak być wynikiem adaptacji murów starego budynku renesansowego, w którym barok nie wprowadził większych zmian. Stąd lokalności posiadają właściwy renesansowym wnętrzom kubiczny układ prostokątnych pomieszczeń. Występujący w pałacach budowanych przez Kubickiego motyw okrągłej sali centralnej nie mógł być tu w tych warunkach zastosowany. Wprowadzony został jednak w odbudowanej prawie od fundamentów zachodniej części zameczku, gdzie powstaje sala owalna. Ponadto w pseudo-wieżyczce (nie objętej pomiarem), dobudowanej do wschodniej ściany pałacu, skomponowano owalne pomieszczenie z półcyrklastymi niszami, a w ryzalicie zachodnim, który w czasie przebudowy otrzymał inny niż posiadał, rozkład lokalności²⁵, wykreślona została na planie owalu klatka schodowa. Analogiczne klatki schodowe na planie owalu występują w pałacach w Bejskach i Pławowicach²⁶.

²² *Pamiętniki J. Krasińskiego*, jw., s. 125.

²³ Batowski Z., art. w *Allgem. Lex. d. bild. Künstler*, t. XXII, s. 32. — Józef Krasiński nie wspomina w pamiętnikach o budowie kościoła, tak przynajmniej wygląda ta sprawa w skrócie wydawcy.

²⁴ Tatarkiewicz Wł., *Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, Wiedza o Polsce, t. II.

²⁵ Wskazuje na to zamurowany w elewacji zachodniej pierwotny otwór okienny na piętrze.

²⁶ Szydłowski T. i Stryjeński T., *O pałacach i dworach z epoki po Stanisławie Augustie i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim*, Kraków 1925. oraz recenzja Mańkowskiego T., *Przegląd Historii Sztuki*, Kraków, R. I, zesz. 1-2, s. 130.

Jednym z głównych elementów pozostałych w pałacu po budynku barokowym jest mansardowy dach, drugim — schody i barokowa nisza w hallu. Wynikiem adaptacji starych murów jest zapewne nieregularne rozglifienie otworów okiennych w ryzalicie środkowym, świadczące o przesunięciu osi. Być może konsekwencją przesunięcia otworów jest też przesunięcie osi schodów o około 25 cm w stosunku do osi wejścia. Obydwie te nieregularności starano się zamaskować przez zastosowanie klasycystycznej dekoracji boazeryjnej w postaci ścianek osłaniających otwory okienne i odpowiadające im otwory wejściowe do korytarzyków biegnących wzdłuż schodów. Być może, rezultatem budowy na starych murach jest portyk dźwigający taras piętra, dostawiony do ryzalitu w miejscu, gdzie należało by oczekiwać bardziej monumentalnego rozwiązania kompozycji wejścia, występującego w pałacach Kubickiego, np. w Białaczewie czy Bejscach, budowanych współcześnie całkowicie od nowa ²⁷.

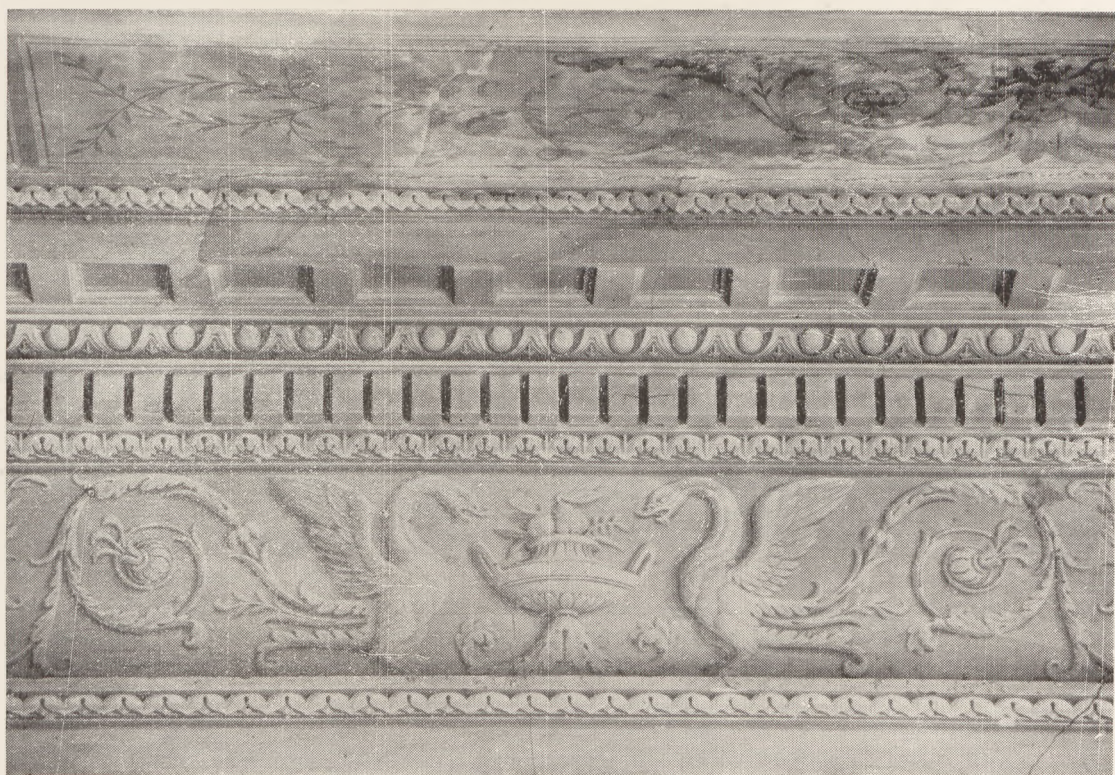
²⁷ jw.



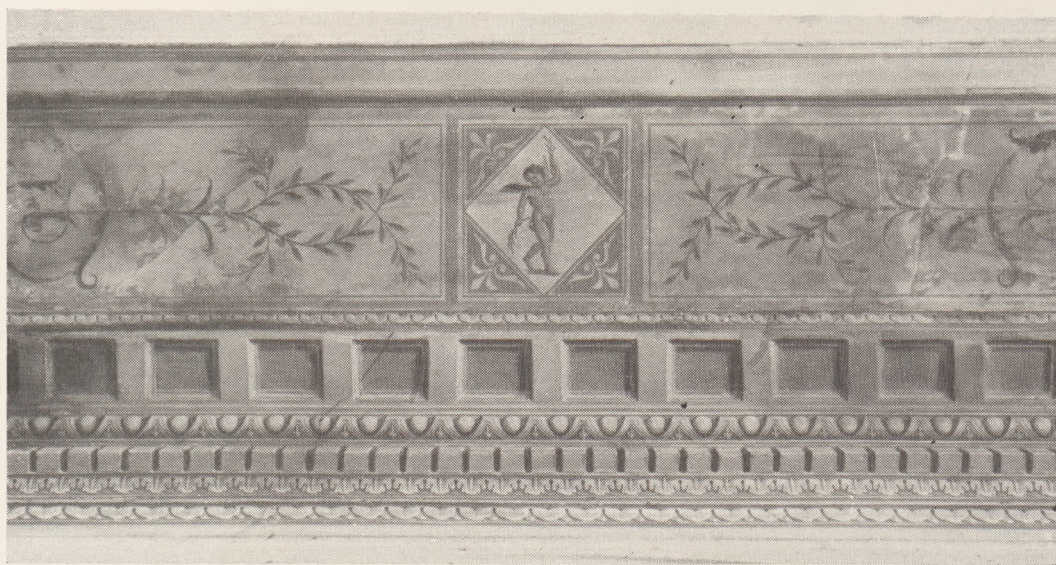
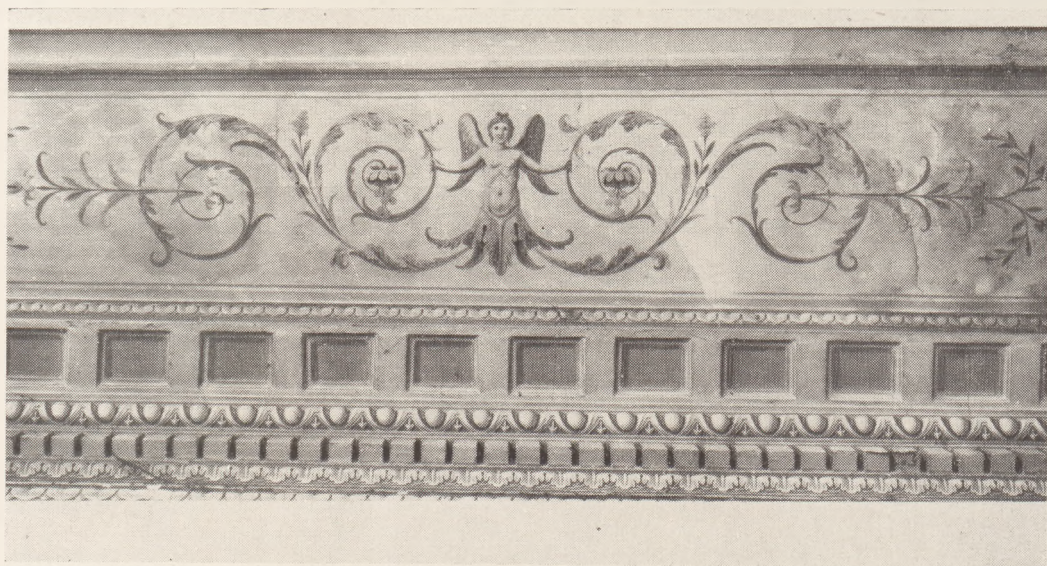
Ryc. 10. Pałac w Radziejowicach. Drzwi w pokoju sypialnym. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 11. Pałac w Radziejowicach. Polichromia w salonie. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 12. Pałac w Radziejowicach. Fragment fryzu w salonie. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 13, 14. Pałac w Radziejowicach. Fragmenty fryzu w salonie. (Fot. E. Kozłowska).

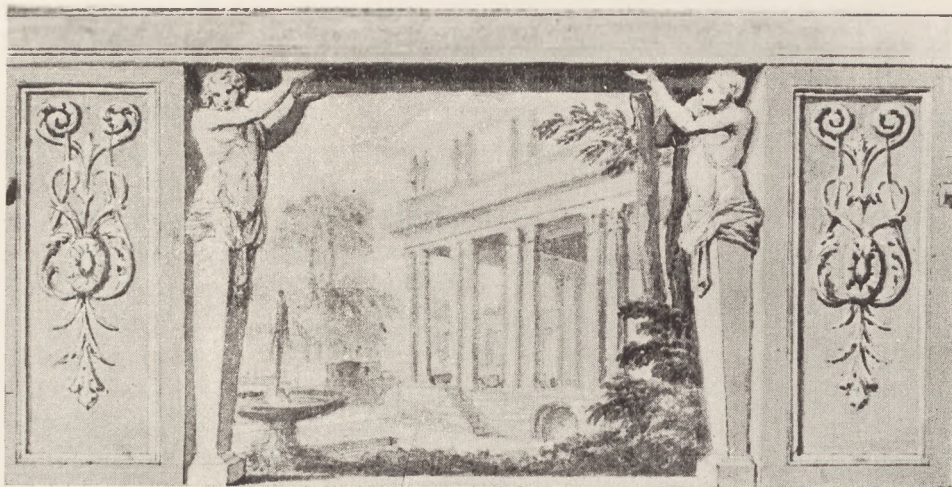
Dekoracja fasad skromna (ryc. 5) — pod dachem obiega belkowanie z silnie występującym gzymsem na konsolkach, mury wieńczy gładka prostokątna nadstawa, ryzalit środkowy posiada trójkątny tympanon, ozdobiony jedynie tarczą z herbem Ślepowron.

Formy dekoracji nieco sztywne, surowe, wskazują na cechy klasycyzmu postanisiaławowskiego. W całości wykonanych robót uderza niski poziom techniki. Budowę prowadzono nie tylko na starych murach, ale wykorzystano nadający się do użytku materiał z rozbiórki ruin — przykładem ślepe okno w ryzalicie zachodnim zamurowane palcówką. Wiele przemawia za tym, że zagadnienie przebudowy pałacu sprowadzało się raczej do gruntownego remontu niż do swobodnej koncepcji artystycznej. Najmniej korzystnie wypadła w tych warunkach kompozycja hallu i klatki schodowej. Wyposażenie kamiennych schodów w drewniane cokoły i balustrady daje efekt raczej ujemny — wykonane przy tym z pospolitego materiału, pomalowane olejną farbą, sporządzone zostały zapewne przez miejscowych stolarzy. Podobnie niskim poziomem techniki odznaczają się szczegóły wyposażenia wnętrza, jak konsolki, boazerie. Z wyposażenia wewnątrz pozostały jedynie resztki posadzek i boazerii oraz dwa klasycystyczne kominki. W całym trakcie południowym zachowana jest polichromia, w większości zatynkowana na kilka lat przed wojną.

Polichromia w pałacu powstaje w latach 1809-10 i zbiega się z datą ślubu Józefa-Wawrzyńca Krasińskiego, syna oboźnego, z Emilią z Ossolińskich²⁸. Znaczną różnicę czasu między budową pałacu a wykonaniem dekoracji polichromicznej spowodowała, być może, śmierć oboźnego w 1802 r. i wyjazd Józefa z matką w roku następnym za granicę. Zatynkowanie musiało nastąpić przypuszczalnie po r. 1832, wyjąwszy salę w ryzalicie zachodnim, której polichromia mogła być wcześniej przesłonięta²⁹. Niezatynkowane pozostały: 1. całe wyposażenie salonu (który posiadał ściany kryte tkaniną), składające się z dwóch fryzów obiegających sufit, połączonych ze sztukateryjnym gzymsowaniem (ryc. 7), czterech supraport oraz dekoracji wnęki lustrzanej, 2. w pokoju sypialnym — dwie supraporty (ryc. 9) i fragmenty plafonu, 3. w sali przylegającej do ryzalitu zachodniego — trzy supraporty (ryc. 8). Ponadto w tejże sali troje drzwi dwuskrzydłowych i w sypialni para — posiada dekorację groteskową barwną, olejną (ryc. 10). Polichromia na ścianach wykonana jest temperą, na tynku z zaprawą wapienną. Supraporty w sali zachodniej i gzyms podsufitowy w salonie wykonane en grisaille, pozostała dekoracja wielobarwna.

²⁸ *Pamiętniki J. Krasińskiego*, jw., s. 63.

²⁹ Zachwatowicz J., *Zbiory Sekcji Malarskiej Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej*, Biuletyn Nauk. Zakł. Arch. Pol. i Hist. Szt. Polit. Warsz., 1932, Nr 2; W. M., *Polskie Instytucje Naukowe*, Prz. Hist. Szt., R. I, zes. 1-2, s. 120. — Materiały te zaginęły w czasie wojny. — Pokój w ryzalicie zachodnim był gabinetem ojca p. Franciszki Krasińskiej, która nie przypomina sobie tutaj dekoracji polichromicznej. W pokoju tym widoczne są ślady polichromii: zarys kolumn z lewej strony wnęki kominkowej — oraz pas meandrowy między oknami prawdopodobnie obiegający ściany dokoła.



Ryc. 15. Antoni Smuglewicz. Projekt dekoracji ściennej. Rysunek tusz., akw., Muzeum Narodowe w Warszawie, Nr inw. 46935 a. (Fot. L. Sempoliński).

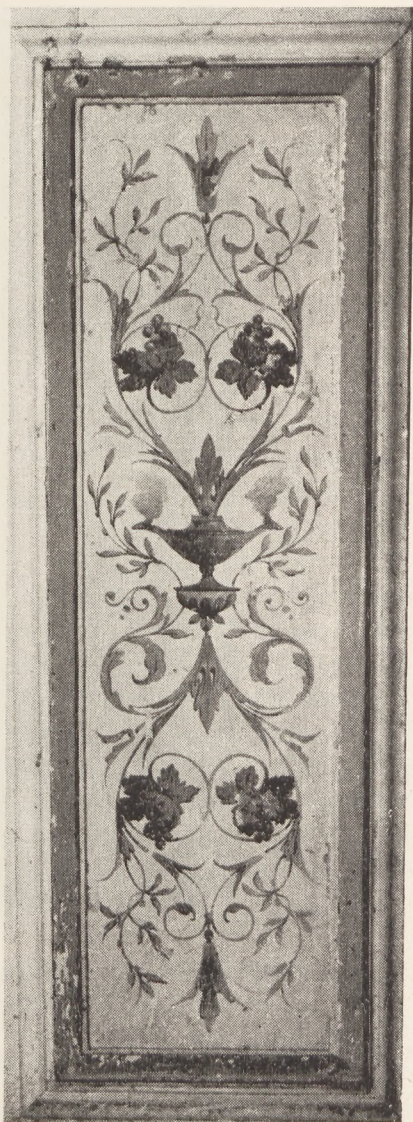
Najbogaciej wyposażona jest w malowidła sala sąsiadująca z ryzalitem zachodnim. Pod warstwą farby klejowej widoczne są wyraźnie zarysy kotar i obramień, tworzące oprawę znajdujących się tu krajobrazów. Widoków ma być cztery: Ojców, Pieskowa Skała i — podobno Łazienki. Stan zachowania polichromii dobry, poza częściowo uszkodzonymi freskami w salonie na skutek zniszczenia dachu w czasie ostatniej wojny.

Wśród motywów występują w polichromii w Radziejowicach powszechnie stosowane w tym okresie: smoki skrzydlate w heraldycznym układzie, przyczajone przy stole z owocami (ryc. 8), łabędzie heraldycznie zwrócone do wazy z owocami i kłosami (ryc. 12); w pokoju widokowym przebijają spod tynku zarysy gryfów ustawionych antytetycznie. Z motywów figuralnych występują uskrzydłone półpostacie, wyłaniające się z akantowych kielichów, powiązane z wiciami akantowymi (ryc. 13), występujące na suficie i w supraportach w salonie; putta chłopięce niosące różne przedmioty: gałązki palmowe, pochodnie, trójnóg, koszyk, snop, trąbkę — rozmieszczone w polach o kształcie rombów na fryzie sufitowym (ryc. 7 i 14); głowy postaci mitologicznych jak Merkury, Bakchus, głowy satyrów, głowy kobiece ze skrzydełkami lub w chustkach narzuconych na wysoko upięte włosy — wkomponowane we fryz z łabędziami. Palmety, wieńce i gałązki laurowe, kadzielnice, gałązki winorośli i winne grona, różnorodnego kształtu kwiatony, związane w całości kompozycyjne zwojami liści akantu, występują zarówno w supraportach, fryzach, jak i w dekoracji drzwi. Do oryginalniejszych koncepcji należy alegoria Fortuny w supraportach pokoju sypialnego: głowa kobieca z przewiązanymi wstążką oczami, podwiązana szalem pod brodą, dźwigająca wysoki kosz z kwiatami i kłosami,

umieszczona na tle skrzyżowanych strzał i wielkich spirali wici akantowych (ryc. 9).

Polichromia, wykonana przeważnie na białym tle, mieni się licznymi odcieniami tonów pośrednich między zasadniczymi barwami kompozycji kolorystycznej: zielono-niebiesko-żółtych, liliowo-niebiesko-różowych, mimo wielobarwności zharmonizowana, dzięki spatynowaniu w wielu partiach prawie pastelowa. Partie wykonane en grisaille — w supraportach ze smokami utrzymane w tonach kremowo-fioletowych, we fryzie z labędziami w popielato-lila.

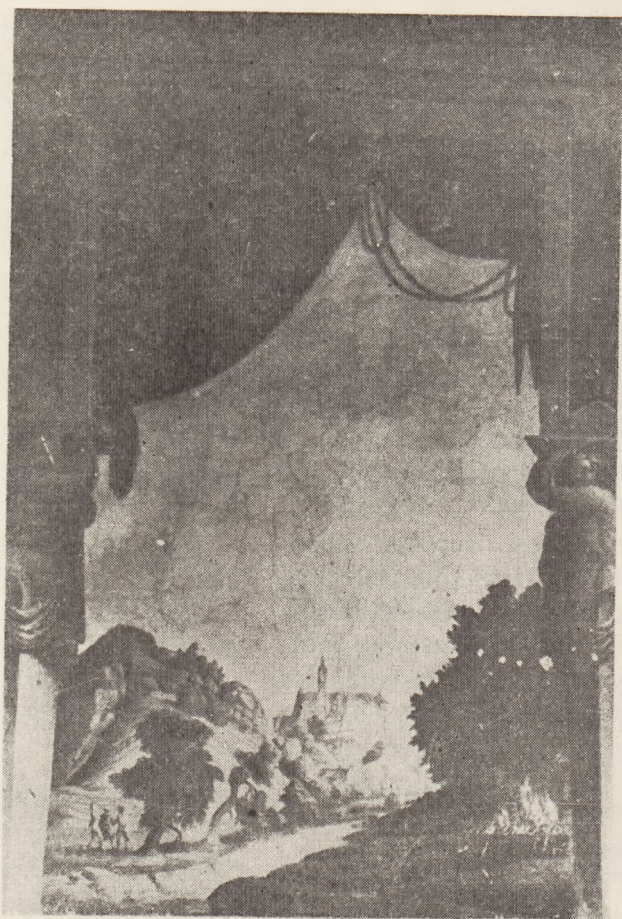
Kwestię twórcy, a raczej twórców polichromii w Radziejowicach zdaje się rozwiązywać wiadomość zachowana w Aktach Stanu Cywilnego gminy Radziejowice, z której wynika, że w latach 1809-1810 ze środowiskiem pałacowym byli związani malarze Adam Byczkowski i Józef Paszkiewicz. 16 października 1809 r. „...w przytomności Adama Byczkowskiego Profesji Malarzkiej Lat Piędziesiąt trzy liczącego i Józefa Paszkiewicza Profesji Malarzkiej Lat Dwadzieścia dziewięć liczącego w Radziejowicach zamieszkałych...” sporządzony został akt urodzenia synów „...Urodzoney Maryanny Rudney... w Radziejowicach zamieszkałej... na Folwarku Radziejowickim...” Akt jest własnoręcznie podpisany przez obydwu świadków³⁰. Druga wiadomość mówi, że 14 maja 1810 r. „...w przytomności Adama Byczkowskiego Profesji Malarskiej lat piędziesiąt Cztery liczącego w Radziejowicach zamieszkałego..., sporządzono akt urodzenia Ludwiki Nepomuceny Folkman, urodzonej „...w Domu pierwszym przy pałacu będącym w Radziejowicach...” Ojcem dziecka był „...Bogumił Folkman Murgrabia Pałacu Radziejowickiego...” który wraz z Byczkowskim podpisał dokument³¹.



Ryc. 16. Pałac w Radziejowicach. Fragment dekoracji drzwi w pokoju sypialnym. (Fot. E. Kozłowska).

³⁰ Akta Stanu Cywilnego gminy Radziejowice, Rok 1809, folio 10, nr 87.

³¹ jw., Rok 1810, folio 8, nr 22.



Ryc. 17. Pałac w Radziejowicach. Zamek w Pieskowej Skale. (Repr. wg: S. Zuhorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, Warszawa 1932).

Wymieniony tutaj Adam Byczkowski jest najprawdopodobniej identyczny z nieznanym z imienia malarzem Byczkowskim, zmarłym po r. 1815³², który w latach 1780-2 był uczniem i współpracownikiem Brenny w Natolinie, a w 1806-8 wykonuje tamże polichromię samodzielnie³³. Dokumenty stwierdzające pobyt Byczkowskiego w Radziejowicach uzupełniają biografię artysty jego imieniem — oraz pozwalają ustalić datę urodzenia na r. 1756. Materiał zabytkowy wzbogaca liczbę znanych dzieł o cały zespół polichromii w kilku salach. Ocena polichromii i przeprowadzenie szerszych analogii będzie możliwe dopiero po wydobyciu jej spod tynku. To, co jest dostępne dla oglądu, nie wskazuje na jakąś wybitniejszą inwencję artystyczną. Występujące tu motywy są charakterystyczne dla epoki, czerpane zapewne z rozpowszechnionych wydawnictw sztychowa-

³² Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1851, t. I, s. 82.

³³ Lorentz St., *Natolin*, Warszawa 1948, s. 65, 105-110, 180, 181, 309, 313, 315.

nych. Można ponadto zasygnalizować pewne bliżej określone zbieżności. Relacje z Brenną znajdują tu swój wyraz w kolorycie mieniącym się gamą odcieni pośrednich między zasadniczymi tonami kompozycji barwnej³⁴. Samodzielnym wkładem są niewątpliwie dające się zauważyć tendencje realistyczne. Kwiaty w koszu na głowie Fortuny przypominają rysunkiem kwiaty maku, są wprowadzane w trzech kolorach, ale wyraźnie realistycznie potraktowane. Podobnie w grotesce zdobiącej drzwi w pokoju sypialnym (ryc. 16), w opracowaniu winnych gron i liści utrzymanych w barwach jesiennych i w opracowaniu piór łabędzi.

Byczkowskiemu można by tu przypisać fryzy, supraporty, ewentualnie plafony. Widoki natomiast należało by raczej wiązać z Paszkiewiczem. Józef Paszkiewicz, ur. w r. 1781 w Wilnie, zm. 1 października 1844 r. w Warszawie — „...uczeń Bacciarellego... robił portrety z natury podobieństwem osób zalecające się, krajobrazy i kopie rozmaite...”³⁵ Zachowały się jego widoki Łazienek i Demblina³⁶. Polichromia w Radziejowicach byłaby pierwszą znaną dekoracją ścienną tego malarza. O zatynkowanych obecnie widokach, na podstawie jednego znanego tylko z reprodukcji (ryc. 17), nie podobna coś bliżej powiedzieć³⁷. Krajobraz ujęty jest w iluzjonistyczne obramienie, które w widocznych na zdjęciu fragmentach składa się z elementów architektonicznych, dźwiganych przez dwa atlanty en gaine oraz z rozwieszanej między słupami niesymetrycznie podwiązanej sznurami draperii; w głębi zamek w Pieskowej Skale. Wzorem była tu może akwarela Z. Vogla „Vue de Piaskowa Skala prise du Couchant”³⁸. Być może, że i pozostałe widoki wykazują podobne związki. Kompozycja obramienia krajobrazu posiada charakter kulis, wyraźnie zaczerpnięty z dekoracji teatralnych i wykazuje zbieżności w partiach atlantów z analogiczną koncepcją dekoracji polichromicznej Antoniego Smuglewicza (ryc. 15)³⁹.

³⁴ Dessins des Arabesques executés anciennement à Natolin par Vincent Brenna, w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

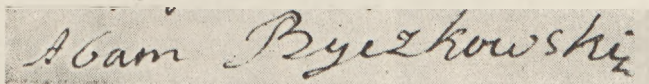
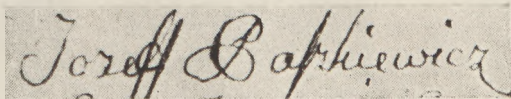
³⁵ Rastawiecki, jw., t. II, s. 88.

³⁶ Batowski Z., art. w *Allgem. Lex. d. bild. Künstler*, Leipzig 1932, t. XXVI, s. 289.

³⁷ Zahorska St., *Dzieje malarstwa polskiego*, Warszawa 1932, s. 39, repr. 148.

³⁸ Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, T. 175, nr 222.

³⁹ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 46935 a, rys. tusz., pędz., podkolr. akw., 30,2×36,5.

Ryc. 18 i 19. Podpisy: Adama Byczkowskiego i Józefa Paszkiewicza w r. 1809.
(Fot. E. Kozłowska).

DARIUSZ KACZMARZYK

RZEŻBY I NAGROBKOWE JAKUBA MONALDIEGO

W wykazach dzieł Jakuba Monaldiego, pomocnika Andrzeja Le Bruna i najwybitniejszego po nim rzeźbiarza u nas w drugiej połowie w. XVIII, obok rzeźb alegorycznych w Zamku i Łazienkach, posągu Kazimierza Wielkiego w rotundzie pałacu Łazienkowskiego, głów i po-



Ryc. 1. Nagrobek prymasa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego w kościele parafialnym w Skierniewicach. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 2. Alegoria Sławy, fragment ryc. 1.

persi portretowych oraz rzeźb kościelnych, wymieniane są pomniki nagrobkowe: prymasa Ostrowskiego w kościele w Skierniewicach i Mikołajowej Radziwiłłowej w kościele w Szydłowcu oraz figury czy szkic do pomnika biskupa Młodziejowskiego i projekty mauzoleum ojca króla, Stanisława Poniatowskiego. Dwa pierwsze pomniki są znane i były publikowane, natomiast nie były wiadome losy rzeźb do nagrobka kanclerza Młodziejowskiego, nawet przypuszczano, że pomnik ten nie został wykonany ¹.

W czasie katalogowania zabytków sztuki powiatu gostyńskiego w r. 1950 pomnik ten odnalazłem w kościele parafialnym w Słubicach ². Kościół został wystawiony w r. 1791 przez podkomorzego gostyńskiego,

¹ Batowski Z., *Giuseppe Monaldi*, Thime-Becker, Allg. Lex. d. b. K., t. XXV; Mańkowski T., *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, s. 68-69 i 76-77.

² Kaczmarzyk D., *Katalog zabytków sztuki pow. gostyńskiego woj. warszawskiego*, 1950, złożony do druku w P.I.S., s. 14.



Ryc. 3. Płaczące putto, fragment ryc. 1.

Józefa Andrzeja Mikorskiego współcześnie z pałacem. Rozległe założenie pałacowe o dziedzińcu zamkniętym oficynami bocznymi, związanymi z korpusem głównym przez półkoliste skrzydła arkadowe, oraz z pawilonami parkowymi i ogrodowymi rzezbami dekoracyjnymi, świadczą o wielkich ambicjach zubożonego szlachcica. Rozgłos zapewnić miała nowej rezydencji publikacja serii sztychów z pałacem, pawilonami i fragmentami parku, wykonana już po śmierci Mikorskiego przez litografa G. Berenda w Warszawskim Instytucie Litograficznym Szkolnym³.

Pomnik kanclerza wielkiego koronnego, Andrzeja Stanisława Kostki Młodziejowskiego, biskupa poznańskiego i warszawskiego, nie był pierwotnie przeznaczony do Słubic. Miał on stać w kolegiacie warszawskiej,

³ 9 plansz z widokami pałacu w Słubicach, wykonane przez litografa G. Berenda, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 99812.



Ryc. 4. Portret prymasa A. K. Ostrowskiego, fragment ryc. 1.

w której Młodziejowski został w 1780 r. pochowany⁴. Kapituła jednak przeciwstawiła się z jakiegoś powodu wystawieniu w kolegiacie pomnika Młodziejowskiemu, a nawet nie chciała zapłacić rzeźbiarzowi za jego wykonanie.

Jakub Monaldi wykonał pomnik po 1780, a przed 1784 r., gdy niewątpliwie dla uzyskania należności za tę pracę udzielił plenipotencji Józefowi Nowaczyńskiemu, aby prowadził sprawę z Andrzejem Reptowskim, prałatem kolegiaty warszawskiej, tytularnym kanonikiem poznańskim i bliżej nieokreślonym „szlachetnym“ Mroczkiewiczem⁵. Pretensje

⁴ *Gazeta Warszawska*, 29. III. 1780.

⁵ Łopaciński H., *Kilka szczegółów o Mateuszu Tokarskim*, S.K.H.S. t. VII (1900), s. CCLXVI; *Kalendarz Polityczny dla Królestwa Polskiego i W. X. Litewskiego na 1794*, s. 214, Prałaci Kolegiaty Warszawskiej.

artysty zostały zaspokojone, lecz nagrobek jeszcze w 1796 r. nie był ustawiony. Kapituła, w której imieniu występował Reptowski, chciała się go nawet wówczas pozbyć z dużą stratą, korzystając ze sposobności sprzedaży, jaką proponował wielki koniuszy, Michał Grabowski. M. Bacciarelli mianowicie w liście z 27 grudnia 1796 r., niezależnie od przesyłanego Stanisławowi Augustowi projektu na nagrobek dla jego ojca, obiecuje nakreślić drugi „plus historié, pour emploiere les figures du Mausolée progettée du chancelier (!) Młodziejowski“. Szkic pomnika kanclerza znalazł u Monaldiego i dla przypomnienia załącza królowi. List kończy słowami: „Mr le Grand Ecuier (!) qui a parler (!) avec Mr le Chanoine Reptowski m'a dit qu'on pourroit avoir la figure de Marbre, et une grande partie du



Ryc. 5. Nagrobek kanclerza Andrzeja Młodziejowskiego w kościele w Słubicach. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 6. Alegoryczna postać kobiety, fragment ryc. 5.

Mausolée du Chancelier Młodzieiowski, pour le quart de la Somme qu'il a couter (!)"⁶.

Zamiar Bacciarellego nie został urzeczywistniony. Po r. 1796 wykupił widocznie rzeźby Mikorski, zaprzyjaźniony i spowinowacony przez żonę z biskupem⁷. Na decyzję ustawienia mauzoleum Młodziejowskiego w Słubicach oprócz przyjaźni i wdzięczności wpłynęła jeszcze niewątpliwie chęć pochwalenia się w nowej wielkiej rezydencji powinowatym kanclerzem-biskupem i dziełem znakomitego rzeźbiarza królewskiego.

⁶ Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkp. 4843, s. 191. Cytaty z uzupełnieniami: Mańkowski T., jw., s. 76—77.

⁷ *Gazeta Warszawska*, 5. IV. 1780; Żychliński T., *Złota księga szlachty polskiej*, Poznań 1879, s. 207.



Ryc. 7. Geniusz Śmierci, fragment ryc. 5.

Pomnik musiał być ustawiony przed 1799 r., gdyż w tym roku zmarł Mikorski we Wrocławiu ⁸.

Pomnik, wys. wraz z cokołem ok. 4,57 m, wykonany jest z marmuru białego i czarnego, a insygnia i rama z brązu. Orderowe popiersie Młodziejowskiego w medalionie ustawione jest na sarkofagu. Podtrzymuje je alegoryczna postać kobiety nadnaturalnej wielkości w szacie antykizowanej. Uzupełnia kompozycję płaczące putto, u którego stóp siedzi orzeł.

Rzeźby pomnika Młodziejowskiego wykonał Monaldi w rok lub dwa po wzniesieniu w Skierniewicach pomnika prymasa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego, który go sobie wystawił jeszcze za życia ⁹. Projekt po-

⁸ Tablica nagrobkowa J. Mikorskiego w kościele w Słubicach, wystawiona przez jego syna.

⁹ Korytkowski J., *Arcybiskupi gnieźnieńscy*, Poznań 1892, t. V, s. 147-148.



Ryc. 8. Portret kanclerza A. Młodziejowskiego, fragment ryc. 5.

mnika naszkicował architekt Efraim Szreger do wznoszonego przez siebie kościoła ¹⁰, a rzeźbiarz po wykonaniu figur umieścił z lewej strony posagu Sławy sygnaturę: JACOBUS MONALDI | ROMANUS INVEN. ET | FECIT A^o MDCCLXXX. Brak jest trąby w uniesionej ręce Sławy i pochodni w prawej ręce siedzącego Geniusza, które zaginęły ¹¹.

Pomnik Ostrowskiego z czterobarwnego marmuru różni się wystrojem architektonicznym od późniejszego znacznie cokołu pomnika Młodziejowskiego, grupy figuralne natomiast wykazują uderzające podobieństwo schematu kompozycyjnego, jak i opracowania rzeźbiarskiego. A więc

¹⁰ Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1849, t. II, s. 219; Batowski Z., *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1928, t. 30. Fotografia zaginionego podczas okupacji projektu wnętrza kościoła w Skierniewicach znajduje się w P.I.S.

¹¹ Korytkowski J., jw., s. 147.

i tu nadnaturalnej wielkości niewieści posąg alegoryczny (Sława) podtrzymuje wsparty na urnie medalion z orderowym popiersiem zmarłego, płaczące putto po stronie przeciwnej równowazy kompozycję. Podobny jest układ i ruchy postaci, potraktowanie antykizowanych szat, gładki modelunek ciała. Popiersie Ostrowskiego, wykonane za życia prymasa, żywsze jest i bardziej indywidualne w charakterystyce niż portret Młodziejowskiego wykonany już po jego śmierci.

Inny zupełnie charakter ma rzeźba Monaldiego, użyta do pomnika Radziwiłłowej w Szydłowcu. Wiadomo jest, że Monaldi wykonał w 1795 r.



Ryc. 9. Nagrobek Radziwiłłów w kościele w Szydłowcu. (Fot. D. Kaczmarzyk).



Ryc. 10. Posąg kobiety w nagrobku Radziwiłłów.

figurę do mauzoleum ks. Radziwiłłowej, wdowy po Mikołaju ¹², która prawdopodobnie w r. 1796 zakupiła jeszcze bloki marmurowe ze zbiorów Stanisława Augusta ¹³. Ona więc sprowadziła w r. 1796 rzeźbę do Szydłowca. Klasycystyczny portyk, w którego wnęce ustawiony jest posąg, wznosił w 1807 r. brat Radziwiłłowej, Feliks Gawdzicki, proboszcz szydłowieckiego kościoła ¹⁴.

Rzeźba z białego marmuru, o wymiarach — wys. 78, dł. 169 i szer. 50 cm, przedstawia leżącą uśpioną kobietę, wspartą prawym ramieniem na urnie. Na płycie z lewej strony umieszczona jest sygnatura artysty:

¹² „Monaldi s'occup actuellement à modellere la figure du Mosolée(!), pour la Veuve Pe Radzivil.“ Z listu Bacciarellego z 4 listopada 1795 r. Bibl. Narodowa w Warszawie, rkp. 4842, s. 243; Tatarkiewicz Wł., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919, s. 58.

¹³ Mańkowski T., *iw.*, s. 88.

¹⁴ Wiśniewski J. Ks., *Monografia dekanatu koneckiego*, Radom 1913, s. 286.



Ryc. 11. Autor nieznany. Szkic do nagrobka. Muzeum Narodowe w Warszawie, Nr inw. 29612, rys. 87. (Fot. L. Sempoliński).

MONALDI. ROM [INV. ET SCUL.] ANNO 179(?)¹⁵. Z prawej strony jest pęknięcie, które przebiega ukosem przez stopy i płytę. Motyw do tej klasycystycznej rzeźby zaczerpnął Monaldi niewątpliwie ze śpiącej Ariadny z Muzeum Kapitolńskiego.

¹⁵ Dolnej części dziewiątki i czwartej cyfry, którą była piątka, brak wskutek uszkodzenia.

(F. M. S.), *Kościół parafialny w Szydłowcu*, Tyg. Ill. 1862, t. II, s. 224 — podaje mylnie datę 1790; Kieszkowski J., *Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w 1897 roku*, S.K.H.S., t. VI, s. 354.

Podobny schematem kompozycyjnym do rzeźb w pomniku prymasa Ostrowskiego i kanclerza Młodziejowskiego jest bliżej nieokreślony rysunek piórkiem nieznanego autora znajdujący się zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁶. Artysta przedstawia tu szkic grupy plastycznej do nagrobka, której głównym elementem jest siedząca alegoryczna postać w hełmie na głowie, z tarczą i mieczem u stóp. Na urnie wznosi się medalion z popiersiem. Z prawej strony siedzi płaczące putto. Części architektoniczne: obelisk i fragment cokołu są ledwie zaznaczone. Szkic wskazuje, że nagrobek miał być przeznaczony dla kogoś wsławionego bojami, może więc dla Stanisława Poniatowskiego, kasztelana krakowskiego. Wiadomo jest, że Stanisław August nosił się od dawna z zamiarem wystawienia mauzoleum swemu ojcu. We wspomnianym liście z 1796 r. przewidywał Bacciarelli poważny udział Monaldiego w wykonaniu projektu przez siebie sporządzonego¹⁷. Może z tymi pomysłami wiąże się i rysunek z Muzeum Narodowego. Stanisław August interesuje się nagrobkiem dla ojca jeszcze w 1797 r.¹⁸. Pomnik jednak nie został wykonany. Ojciec króla miał do 1943 r. tylko skromną tablicę rokokową w kościele, obecnie zburzonym, w Rykach¹⁹, a matka, Elżbieta z Czartoryskich — epitafium rokokowe z portretem w kościele w Janowie²⁰.

Rzeźby w nagrobku prymasa Ostrowskiego i kanclerza Młodziejowskiego powstały w okresie najbardziej twórczym Jakuba Monaldiego, posąg zaś do nagrobka Radziwiłłowej jest ostatnim dziełem, zamykającym trzydziestoletnią jego pracę rzeźbiarską w Polsce²¹.

¹⁶ Nr inw. 29612, rys. 87.

¹⁷ Bibl. Narodowa w Warszawie, rkp. 4843, s. 191; Mańkowski T., jw., s. 76.

¹⁸ „Varsovie 4 Jenvier 1797... Mr le staroste Rix, remettra a Ve M. un Morceau de marbre rouge, pour servir dans le Mausolée du Pere de Ve M. cai le marbre d'Angelterre que S A le Pr Primat a faivenire(!)“. Bibl. Narodowa w Warszawie, rkp. IV. 4843, s. 195.

¹⁹ Janowski A., *Grób ojca królewskiego*, Ziemia 1910, s. 757—773.

²⁰ As, *Rodzina Stanisława Augusta*, Kraj 1898, s. 56.

²¹ Ostatnia wiadomość o Monaldim w liście Bacciarellego: „à Petersbourg le 19 fevrier 1798. ... J'aurais bien à dire encor quelque chose de l'etat deplorable de Monaldi et Bing, outre Leurs misere Leurs santé est totalement delabrée et on crainte dans peu la fin du dernier“. Bibl. Narodowa w Warszawie, rkp. IV. 4843, s. 233.

ANDRZEJ RYSZKIEWICZ

WINCENTY KASPRZYCKI, WIDOK WYSTAWY SZTUK PIĘKNYCH
W WARSZAWIE W 1828 R.

Szczęśliwie pozyskany niedawno do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie obraz Wincentego Kasprzyckiego¹ dorzuca nie tylko poważne dzieło do nielicznego, znanego nam oeuvre tego malarza, nie tylko przekazuje wizerunki kilku artystów ze stołecznego środowiska związanego z „Królewskim Uniwersytetem“, ale przede wszystkim informuje o samym wyglądzie jednej z dziewięciu wystaw warszawskich I poł. ubiegłego stulecia, jako jedyny znany dziś przekaz ikonograficzny.

Obraz nieźle zachowany, namalowany jest olejno na płótnie, cienko i gładko kładzioną farbą. Widoczne są liczne spękania krakelur oraz kilka plam prymitywnych, brudnych przemałówek (na suficie, ścianach i paru obrazach); partie portretowe pozostawione nietknięte — jedyny wyjątek stanowi twarz młodzieńca zażywającego tabaki. Gama kolorystyczna uboga, utrzymująca się na ogół w szarozielonej ziemistej tonacji z lekkimi akcentami błękitu na surdutach niektórych postaci z prawej strony. Ściana z obrazami dość umiejętnie stonowana, bardziej pstrokate jedynie kwiaty i duże płótno z Chrystusem i Samarytanką. Zgniła zieleń ścian ucisza i te akcenty. Głębia przestrzeni osiągnięta wyłącznie liniźnie, bez próby przeprowadzenia perspektywy powietrznej. Na ogół przy znacznej swobodzie prowadzenia pędzla — zdarzają się niedociągnięcia rysunkowe i pewne nieporadności, szczególnie przy malowaniu głów: niektóre profile (piąty od prawej i postać środkowa, z tabakierką) poprawione są widocznie przez artystę z pozostawieniem nieczystej plamy farby kryjącej. Światło przeprowadzone nie-

konsekwentnie, problem ten wydaje się dla artysty prawie nie istnieć. Reasumując — obraz pod względem formalnym pozostawia niejedno do życzenia. Wielka jednak wartość dokumentarna skłania do bliższego omówienia tej tematycznie niezwykle interesującej pozycji.

Płótno przedstawia salę gabinetu mineralogicznego Uniwersytetu Warszawskiego, w której miała miejsce wystawa 1828 r. Sala opróżniona jest na cel ekspozycji, z pozostawieniem jednak pustych gablot przyściennych na mineralogiczne okazy. Oświetlenie jednostronne sprzyjało ekspozycji, którą zgrupowano na ścianie przeciwległej oknom, pozostawiając środek sali i ścianę z oknami wolną od wszelkich eksponatów. Pod tym też względem różnił się sposób urządzenia tej wystawy od ekspozycji 1836 r., liczącej zresztą o około 50 dzieł więcej² (circa 230 w 1828 r. i 278 w 1836). O pokazie 1836 — pisała bowiem prasa: „Na samym wstępie uderza główna ściana ozdobiona wielkimi obrazami historycznymi znanych mistrzów i widokami różnych miejscowości krajowych... Wielka ściana naprzeciw okien bogato jest przystrojona dziełami artystów i amatorów płci obiej... W oknach jest liczny dobór mniejszych obrazów i rysunków... W środku sali stoi stół od dołu kwiatami p. Baier (Beyer) i jej uczenic przystrojony, na którym wznoszą się posągi i płaskorzeźby... Przed tymże stołem jest płaskorzeźba..., a między tymi rzeźbiarskimi dzie-

¹ Nr inw. 158518 ol. pł. 94 × 111 cm; zakupiony w r. 1951 w Lipsku w firmie antykwarskiej Otto Lettow przez delegata Min. Kult. i Szt. w Berlinie Stefańskiego.

² Por. Kozakiewicz St., *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—45*, Wrocław 1952. Z pracy tej, do której dodano w trakcie druku reprodukcję obrazu Kasprzyckiego, czerpię wszelkie dane dotyczące wystaw.



Ryc. 1. Wincenty Kasprzycki, Widok wystawy sztuk pięknych w Warszawie w r. 1828. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

łami Krakowiaczek z gliny przez zduna Niwińskiego ulepiony“³. (Podkreśl. moje).

Na ekspozycji 1828 r. — lewą ścianę pokrywa siatka drewnianego rusztowania, tak gęsto zawieszona obrazami (zresztą nieporządnie i bez większego przemyślenia), że niektóre wydają się przysłaniać częściowo sąsiednie. Prymitywna poręcz pozostawia mniej więcej metrową przestrzeń wolną, nie dopuszczając zbyt natarczywych widzów do bezpośredniego zetknięcia się z obrazami, co m. in. na poprzednich wystawach wywołało nawet zabawną polemikę⁴. Żadnych

³ *Kurier Warszawski*, 1836, nr 299 z dn. 9.XI. Ekspozycję urządzono wówczas w gmachu tzw. pomuzealnym Uniwersytetu Warszawskiego.

⁴ J. Bentkowskiego i I. Kochanowskiego w *Orle Białym*, 1819. W nocy redakcyjnej czytamy o obrazie drugiego z polemistów (*Orzeł Biały*, 1819 t. II, s. 115): „Wschód księżycą“

napisów przy obrazach nie umieszczono, natomiast w dolnych rogach przymocowano białe karteczki w numerem odpowiadającym pozycjom katalogu.

Całość wystawy, mimo niewątpliwych starań jej „komisarza“, w dzisiejszym pojęciu, Antoniego Blanka — estetycznego wrażenia nie robi. Taki też jej beładny wygląd sumiennie zarejestrował Kasprzycki, który namalował swój obraz podczas trwania ekspozycji, wyraźnie dążąc do wiernego odtworzenia wyglądu sali, widzów i artystów — gospodarzy. Mimo zaledwie dwumiesięcznego okresu otwarcia (24.V. — 20.VII.) płótno swoje zdążył jeszcze w sali wysta-

świeżo odmalowany, oddany był na ekspozycję publiczną. Któryś z spektatorów, nie przestając na obejrzeniu okiem, dotknął palcem świeżej farby i z okrągłego zrobił czworograniasty księżyc“.

wowej pokazać, budząc zrozumiałe zainteresowanie zwiedzających. „Na wystawę sztuk pięknych przybył obraz wystawiający tegoroczną wystawę w perspektywie, przez W. Kasprzyckiego“ — donosił *Kurier Warszawski*⁵ — „Dzieło to w czasie ekspozycji wykonane, ze wszech miar interesujące, zaleca się dokładnym wykończeniem i dowodzi znajomości tego rodzaju malarstwa. Jako zbiór obrazów piątej wystawy, zasługuje na uwagę, gdyż obraz ten przypominać będzie wzrost sztuk pięknych w kraju naszym, zwłaszcza iż autor, podejmując wykonać ten szczęśliwy pomysł umieścił w tymże obrazie celniejszych artystów w kraju będących, przez co stał się obraz nierównie interesowniejszym“. „Nie brakuje autorowi na talencie rysowania osób, jako też na gruntownym posiadaniu sztuki rysunku w perspektywie“ — dodaje recenzent *Gazety Polskiej*, po kilku krytycznych uwagach dotyczących innych płócien naszego artysty⁶ — „dowiodł to w wygotowanym na prędce obrazie przedstawiającym salę wystawy sztuk pięknych, w którym nie tylko z wszelką dokładnością cała wystawa w perspektywie od drzwi wchodnych oddaną została, lecz osoby w niej umieszczone doskonale i z mocnym podobieństwem trafione są. Talent pana Kasprzyczego, gdyby był należycie wspieranym, postawiłby go z chlubą kraju w rzędzie pierwszych malarzy dekoracyjnych“.

Mimo tego zainteresowania obraz nie został wzięty pod uwagę przy rozdziale nagród, ani też i później nie wypłynął, o ile udało mi się stwierdzić, ani w literaturze, ani na wystawach. Rastawiecki cytuje go, nie podając właściciela. Samo płótno zniknęło też po zwinieniu wystawy 1828 r. Pojawiło się dopiero ostatnio, kiedy — nieomal przypadkowo i niespodziewanie — ukazało się (zresztą jako anonim i bez bliższego określenia tematu) na rynku antykwarycznym w Lipsku, by znaleźć właściwe miejsce zabezpieczenia w warszawskim Muzeum Narodowym.

Obraz Kasprzyczego jest prawdziwym unikatem w naszym malarstwie. Niewiele też chyba podobnych przedstawień znajdzie się w sztuce europejskiej tego okresu. Swym kameralno-mieszczańskim charakterem jakże daleko odbiega od dworskich przedstawień XVIII-wiecznych galerii Luwru, odcina się też zupełnie różną atmosferą, programem wystawy i malarstwa, od późniejszych znacznie, pierwszych widoków wystawy Zachęty w krążgankach pobernadyń-

skiego klasztoru pędzla Władysława Maleckiego. Zapelnia on poważną lukę w naszej wiedzy o wystawiennictwie warszawskim, którego pierwszą jaskółką były rozwieszane na sznurach obrazki czy ryciny, stanowiące uliczny kramik artystyczny, jaki zainstalował sobie na rogu Senatorskiej i Miodowej skromny „brokanter“ stanisławowskiej Warszawy (co zanotował w swej „Ulicy Miodowej“ Canaletto) — a którą to znajomość stołecznych ekspozycji sztuk pięknych kontynuować dopiero będą drzeworyty pism ilustrowanych z trzeciej ćwierci ubiegłego wieku. Obraz Kasprzyczego daje nam wejrzeć w ważny rozdział artystycznego i towarzyskiego życia Warszawy 1 poł. XIX w., jaki stanowiły popularne periodyczne wystawy; daje swą szczerą jakby dziennikarską, reportażową migawką utrwalone życie na salach ekspozycji. Dla zagadnień kostiumologii tego czasu nie jest też bez znaczenia.

Wiemy już z prasy współczesnej, że na obrazie sportretował Kasprzyczy „celniejszych artystów w kraju będących“, niewątpliwie spośród tych, którzy wzięli udział w przedstawionym pokazie. Niedosyć, mimo pozorów, precyzyjny rysunek obrazu wykonanego wyraźnie pośpiesznie, w niektórych partiach omal że szkicowo — wbrew założeniu artysty i stosowanej poza tym przez niego „canalettowskiej“ manierze — przy niewielkim materiale portretowym plastyków 1 poł. XIX w. — nie pozwala jeszcze określić wszystkich portretowanych postaci. Dadzą się one z pewnością zidentyfikować z biegiem czasu. Cechy portretowe posiada na obrazie na pewno 7 postaci zgrupowanych wzdłuż okien w prawej części obrazu. Grupa dwóch mężczyzn zających tabaki na środku pierwszego planu nie daje już tej pewności, 3 figurki zwiedzających (nachylona po lewej, oraz dwóch mężczyzn nieco w głębi, w partii środkowej) — konkretnych portretów zapewne nie przedstawiają.

Z grupy artystów najłatwiejsza do identyfikacji i nie budząca najmniejszych wątpliwości jest postać profesora malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Antoniego Brodowskiego (stoi czwarty od prawej), wykazująca pełną zgodność rysów twarzy, mimo różnicy piętnastu lat, z popularnym autoportretem artysty z 1813 r. Prawie niewątpliwym jest również stojący obok niego (frontalnie, ostatni z omawianej grupy) drugi profesor — Antoni Blank⁷. Pozostałe portrety tylko warunkowo dają się w chwili obecnej związać z konkretnymi osobami. Tak np. patrząc na nas młody artysta siedzący obok Bro-

⁵ Nr 187 z 14.VII.1828.

⁶ J. M.... w *Gazecie Polskiej* nr 213 z 6.VIII. 1828 w rubryce *Wiadomości naukowe*.

⁷ por. choćby wizerunek własny na „Obrazie rodzinnym“ z wystawy 1825 r.

dowskiego (trzeci od prawej) wykazuje znaczne podobieństwo rysów twarzy z późniejszym o ok. 10 lat niedatowanym autoportretem Marcina Zaleskiego z Muz. Narodowego w Warszawie (reprod. w katal. Galerii Malarstwa Polskiego z 1938, tabl. 106). Artysta umieszczony w prawym, dolnym rogu obrazu (pierwszy), zarówno ze względu na miejsce, jakie w obrazie zajmuje, jak i na najdokładniejsze opracowanie twarzy i „autoportretowe” jakby upozowanie figury sugeruje możliwość wizerunku własnego Kasprzyckiego. Oczywiście przesłanki takie mogą okazać się zawodne przy braku konfrontacji z innym portretem tego malarza-wedutysty. W szczególności mógłby rozwiązać niepewność autoportret artysty, o którym wspomina w uzupełnieniach Rastawiecki⁸. Wreszcie — jako zupełnie proble-

⁸ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, t. III, Warszawa 1857, s. 259. Portret miał się znajdować w zbiorze Franc. Zielińskiego w Kielcach. W znanej kolekcji Tomasza Zielińskiego w Kielcach były tylko 2 weduty Kasprzyckiego: „Szaniec na Pradze” i „Most maurytański z pomnikiem N. Potockiej w Natolinie”; por. Sobieszczański F. M., *Wycieczka w niektóre strony Gubernii Radomskiej*, Warszawa 1852, s. 162.

matyczne — zanotuje jeszcze pewne podobieństwo rysów twarzy centralnej figury obrazu (w profilu, z tabakierką w ręce, w jasnych spodniach) do późniejszych znacznie wizerunków Aleksandra Kokulara. Nie znajduje też pewnego poparcia ikonograficznego sugestia portretu Rafała Hadziewicza w postaci młodego artysty stojącego tuż za Blankiem (en face, szósty od prawej).

Próby identyfikacji rozwieszonych na ścianie obrazów z poszczególnymi pozycjami katalogu nie dają również w pełni zadowalających rezultatów. Przedstawione dość umownie, w skrócie perspektywnym, na ogół nie dają się z pewnością związać ze znanymi obrazami, w znacznej większości zresztą dziś już nie zachowanymi w dostępnych zbiorach. Tak więc z portretów w górnym rzędzie tylko jeden daje podstawy do oznaczenia: szósty obraz od lewej, przedstawiający portret starszego mężczyzny w wysokim kołnierzu, to zapewne dzieło Jana Klemensa Minasowicza (Nr kat. 62 lub 63) — wizerunek Augusta Minasowicza. Pozostałe — to dzieła takich artystów, jak Brodowski, Blank, Antoni Ziemięcki, Karol Liszewski, Jan Szad-



Ryc. 2. Grupa artystów warszawskich, fragment ryc. 1. (Fot. H. Romanowski).



Ryc. 3. Ściana z obrazami naprzeciw okien, fragment ryc. 1. (Fot. H. Romanowski).

kowski, Franciszek Sobiepan, Minasowicz, Wilhelm Hühne, Jan Sikorski, Kokular, Oleszkiewicz czy Fr. Lampi (wymieniam wszystkich portrecistów, którzy wzięli udział w wystawie 1828 r.). Duży obraz religijny bez ram — odpowiada Nr 47 katalogu: „Chrystus przy studni z Samarytanką, olejno malowany, własnego pomysłu przez Lipskiego, nauczyciela rysunków w szkole wojewódzkiej w Łukowie“. Ten wzorowany na

włoskim malarstwie akademickim obraz (ale z Samarytanką, do której pozowała zapewne polska dziewczyna wiejska) powiększa nieliczny zachowany poczet obrazów Jakuba Lipskiego (1787—1854), reprezentowanego na wystawie malarstwa warszawskiego 1 poł. XIX w. (IPS 1936) dobrym realistycznym studium starca ze zbiorów poznańskiego muzeum. Umieszczony poza katalogiem 1828 r. obraz Blanka o analogicznym

temacie „Chrystus z Samarytanką“ wydaje się nie wchodzić raczej w rachubę.

W rzędzie niższym trzy obrazy z kwiatami odpowiadają pracom Henryki Beyer, (chyba tylko pierwsze dwa, mniejsze; trzeci — zbyt banalny, jak na tę utalentowaną niewątpliwie artystkę), Celińskiej, Zofii Lessel lub Leonarda Stolla. Następującego dalej wnętrza kościelnego określić nie umiem (Nr 48 „Obchód żałobny Aleksandra I w katedrze Warszawskiej“ przez Minasowicza?). Dalej wisi być może Nr 42 — obraz samego Kasprzyckiego, przedstawiający wnętrze londyńskiej katedry, za nim może Nr 53 — Fr. Skarbka „Widok Kudowy“, następnie — saksońskie widoki Breslauera (?). Dolny rząd małych płócien nie daje już żadnych wyraźnych wskazówek. Są to zapewne wystawione wówczas kopie z Ruisdaela, Teniersa, Pottera i innych.

Umieszczone w głębi sali, obok kolumn, rzeźby dadzą się łatwiej oznaczyć. Oba orły polskie, przemycające niewątpliwie akcent patriotyczny na wystawę, gdzie wisiały liczne portrety carskie (nie uwzględnione na naszym widoku) — to dzieło Ludwika Kaufmana, zanotowane wprawdzie w katalogu wystawy (Nr 115) jako tylko jedna rzeźba, ale wzmianka w *Kurjerze Warszawskim*⁹ prostuje tę wiadomość, wymieniając dwa orły; „ortom wypracowanym przez J.P. Kaufmana“ przyznała też Deputacja (jury) pochwałę. Stojące obok orla popiersie (gipsowe?) jest dziełem również Kaufmana (Nr 111—113) względnie ucznia, Rzewuskiego. Paweł Małiński wystawił wówczas tylko popiersie odlane z brązu.

Szczególne jednak zainteresowanie budzi mała ściana poprzeczna (w głębi), na której zawieszono zaginiony, ale powszechnie znany z reprodukcji, szkicu i kilku kopii obraz Brodowskiego „Cesarz Aleksander I nadający dyplom ustanowienia Uniwersytetu w Warszawie Radzie uczelni“ (Nr 1) oraz — nieznaną dotąd z reprodukcji i zapewne niezachowany obraz Blanka — „Edyp w Kolonos“ (Nr 5). Obraz Blanka, choć przedstawiony na płótnie Kasprzyckiego bardzo schematycznie — jest znaleziskiem wysoce wartościowym, powiększającym wiedzę o warszawskim malarstwie klasycyzmu o jeszcze jedno reprezentatywne malowidło. Obraz był pogłoszem konkursu, jaki ogłosiła w 1823 r. Komisja Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wysuwając trzy tematy historyczne w klasie „kompozycji wyższych i akademickich“ — tj. Zaślubiny Jadwigi z Jagiełłą (wystawili obrazy

na ten temat: Kokular, Pfanhauser i Kasprzycki), Edyp i Antygona oraz Perykles broniący Aspazję przed Areopagiem. Szczególne zainteresowanie wzbudziły obrazy zawdzięczające swoje powstanie drugiemu z tych konkursów. Pomijając nieznane zresztą i niezbyt frapujące prase ówczesną płótno Pfanhausera na ten temat (wyst. 1825 Nr Kat. 184) — trzy wielkie obrazy (zgrupowane na wystawie 1828) z Edypem i Antygona pędzla Brodowskiego, Kokulara i Blanka stanowią (obok „Parysa i Heleny“ oraz „Gniewu Saula na Dawida“ Brodowskiego) najcharakterystyczniejsze utwory neoklasycznego kierunku w naszym malarstwie, którego główny nurt przebiegał przez stolicę Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Kompozycje Brodowskiego i Kokulara znane są powszechnie i wielokrotnie reprodukowane¹⁰. Teraz przybywa materiał ikonograficzny i do trzeciej z nich.

Obraz Blanka, zamieszczony w katalogu wystawy pod Nr 5 nosił następujący tytuł: „Edyp w Kolonos. Obraz oryginalny, historyczny olejno malowany w naturalnej wielkości przez prof. Ant. Blanka, przedstawiający scenę z tragedii Sofoklesa, z wiersza 1160, gdy Tezeusz zwracając ojcę córki mówi do Edypa: Oto masz na powrót twe córki, które ci nieskazitelne zwracam pomimo grózb nieprzyjacielskich hufców, etc...“ W odróżnieniu więc od obu pozostałych kompozycji przedstawiających dwie tylko postacie: oślepiego Edypa prowadzonego przez Antygona¹¹ — Blank poszedł na koncepcję wielofigurową i bardziej teatralną w swym założeniu, które zmuszało do wyrażenia literackiej fabuły w bardziej skomplikowanej scenerii i przy ruchliwej gestykulacji. Obrazy Brodowskiego i Kokulara kładły większy nacisk na stronę psychologiczną i nastrój sceny — co w realizacji dawało, mimo pseudoantycznych pozorów, utwory przesiąknięte duchem romantyzmu. Blank utrzymał się w kanonach klasycystycznych.

Oddźwięk prasowy obrazu był znaczny. Czytamy np. w *Gazecie Polskiej*:¹² „Pan Blank obrał sobie z tragedii Sofoklesa scenę, kiedy

¹⁰ Kokular w Muz. Nar. w Warszawie, nr inw. 157; Brodowski — do wojny ostatniej w zbiorach Tow. Zachęty Szt. Pięknych, nr inw. 287; zaginiony w latach 1939—44; por. *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich...*, Warszawa 1951, nr 73.

¹¹ W analogicznym układzie występują obie postacie na litografii Karla Briułłowa (1799—1852); repr.: *Apollon*, 1912, zes. 1, po s. 64.

¹² Nr 213 z 6.VIII.1828.

⁹ *Kurier Warszawski*, nr 191 z 18.VII.1828.



Ryc. 4. Obraz A. Blanka, *Edyp w Kolonos*, fragment ryc. 1. (Fot. H. Romanowski).

Edyp przybywszy do Attyki i w mieście Kottan-nas zamieszkawszy, miał sobie przez Tezeusza, króla ateńskiego, oddane obie córki Ismenę i Antygone, które mu porwał Kreon, król Te-bów, następca Edypa w zamiarze przymuszenia go, by przy nim osiadł, a które Tezeusz aż bojem odzyskał. Obraz ten prawdziwie historyczny najmocniejsze czynił wrażenie tak przez rzecz samą, jak i przez układ piękny grupy z 8 osób naturalnej wielkości złożony. Edyp siedzący przyciska do łona swego obiedwie córki. Tezeusz stoi przed nim z ręką jeszcze po oddaniu córek wyciągniętą; za nim czterech jego rycerzy zadziwionych i rozczulonych. Jasność kolorytu i sposób układu nadaje obrazowi temu pewny ton uroczysty¹³. Inne recenzje stawiają jednak wyżej — i słusznie — obrazy Kokulara, a szczególnie Brodowskiego. Oba też znalazły rychło

nabywców: „Edyp” Brodowskiego jeszcze w pierwszej połowie wieku dostał się do zbiorów radcy stanu Popławskiego, a od spokrewnionych z nim Łuszczewskich przeszedł następnie do kolekcji Zachęty. Płótno Kokulara, za które dostał tytuł członka Akademii św. Łukasza w Rzymie, stało się własnością Szkoły Sztuk Pięknych, by z jej zbiorami utworzyć następnie zawiązek galerii polskiego malarstwa Muz. Narodowego w Warszawie.

Natomiast obraz Blanka zniknął — efemerycznie tylko pojawiając się na wielkiej wystawie retrospektywnej 1898 r. w Warszawie jako własność Józefa Leona Kona w stolicy¹³. Zain-

¹³ por. *Katalog wystawy retrospektywnej niezżyjących malarzy polskich w salach redutowych w Warszawie*, Warszawa 1898, s. 41, Nr 401: Blank Antoni — Edyp, wł. J. L. Kon.

teresowania większego i wówczas nie wzbudził. Dziś, jak i przed ostatnią wojną, nie był też historykom sztuki znany. Obraz Kasprzyckiego pozwala nam się z tą wysoce interesującą i charakterystyczną kompozycją zapoznać przynajmniej w ogólnych zarysach.

*
* *
*

Kim był autor omawianego obrazu — Wincenty Kasprzycki? Wiedza nasza o tym artyście właściwie się nie posunęła od czasu Rastawieckiego¹⁴. Tak więc opierają się wyłącznie na Rastawieckim: Mycielski, Bożo Antoniewicz i Świeykowski, Bieliński¹⁵, Piątkowski¹⁶ i Kopera. Nie wiele więcej podaje sumienny *Pamiętnik Wystawy 1936* w opracowaniu J. Sienkiewicza, nie wnoszą nic nowego i katalogi innych wystaw¹⁷ czy wydawnictwa leksykograficzne. Natolin Stanisława Lorentza daje szereg repro-

250 × 250 cm; również: *Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej...*, Warszawa 1898, s. 12; Piątkowski H. w swym *Albumie sztuki polskiej*, Warszawa 1901, opartym wyłącznie na materiale wystawy 1898 r. — obraz Blanka niestety pominął. *Bibliografia Grajewskiego* żadnej reprodukcji tego płótna nie zarejestrowała.

¹⁴ Rastawiecki E., jw., t. I. (1850), s. 219—222, t. III, s. 258-59.

¹⁵ *Uniwersytet Wileński*, t. II (1899-1900), s. 748-49. Jako ucznia szkoły wileńskiej wymienia Kasprzyckiego również Tatarkiewicz Wł., *O wileńskiej szkole malarstwa*, Południe, 1921, z. I, s. 16.

¹⁶ *Wielk. Encyklopedia Powsz. Ilustrowana*, t. XXXV, s. 19.

¹⁷ Np. katalogi wystaw: 1894 (Lwów), 1898 (Warszawa); *Pamiętki starej Warszawy*, Warszawa 1911 (obrazy Kasprzyckiego podano anonimowo). *Malarstwo polskie realizmu mieszczańskiego 1 poł. XIX w.*, Poznań 1951 i szereg innych. Z muzealnych — np. *Katalog Galerii Mielżyńskich*, 1912.

dukcji obrazów Kasprzyckiego, cytowana praca Stefana Kozakiewicza uściśla dane dotyczące udziału w ekspozycjach (1819, 28, 36, 41, 45) i przypomina opinie współczesnej krytyki artystycznej. Trzydzieści kilka obrazów olejnych, o których mamy informacje, drugie tyle akwarel podwarszawskich widoków. Nieco rysunków, parę litografii oraz — według Rastawieckiego — kilka wielkich widoków do kosmoramy: „Spalenie Pragi“, „Praga po spaleniu“, „Grota Poryzippa pod Neapolem“ i „Kościół Św. Piotra w Rzymie“ (w dwu pierwszych „sztucznym urządzeniem ognie i dymy były ruchome, co widokom tym nadaje wiele złudzenia życia i prawdy“) — wyczerpują nieliczne oeuvre artysty. Złożyły się na nie przede wszystkim weduty i wnętrza, parę portretów, nieco kompozycji akademickich, próby tematów historycznych oraz szereg kopii. Z prasy współczesnej wiemy, że artysta był obrotny, posiadał własną fabrykę farb i pędzli¹⁸, znajdował arystokratycznych protektorów (Józef Ossoliński, Aleksander Potocki). Wzmianki z ówczesnych gazet, na które powołuje się autor *Słownika malarzów*¹⁹ podają tylko datę zgonu (zmarł 27.V. 1849 przeżywszy lat 47 i pochowany został na Powązkach) oraz informację, że zimowy widok wiaduktu w Warszawie „pomimo zbyt małego swego rozmiaru nabyty został do jednej znakomitej prywatnej galerii za sumę zł.p. 3000“. Z Warszawy w zasadzie się nie ruszał, lata 1821—28 spędzone w Wilnie należą chyba do wyjątków. Tak przedstawia się skromny zasób wiedzy o zdolnym warszawskim malarzu architektury, przypomniany na marginesie wysoce interesującego obrazu z 1828 r.

¹⁸ *Gazeta Warszawska*, nr 162 z dn. 21.VI. 1838 oraz *Kurier Warszawski*, nr 166 z dn. 25.VI.1838.

¹⁹ *Kurier Warszawski*, 1849, nr 138 i nr 142.

FRANCISZEK KOTULA

WILKOM CECHU SZEWCÓW W ŁAŃCUCIE

Znalezienie nieznanego dotychczas wilkomu należącego do najwyższej klasy i bezsprzecznie polskiego pochodzenia jest do pewnego stopnia rewelacją, tym bardziej, że stało się to po ostatniej, specjalnie niszczycielskiej wojnie. Był on własnością cechu szewców w Łańcucie, miście ongiś niezwykle żywotnym, posiadającym liczne i bogate cechy. Znajdował się w domu ostatniego cechmistrza, Ob. Franciszka Króla. Właściciel, który ze szczególnym pietyzmem ochraniał pamiątkę swego cechu, zwłaszcza podczas hitlerowskiej okupacji, skoro dowiedział się o wysokiej wartości kulturowej zabytku, oddał go natychmiast łącznie jeszcze z innymi pamiątkami cechowymi do Muzeum w Rzeszowie, gdzie w tej chwili znajduje się pod nr inw. 2146.

Łańcucki wilkom imponuje w pierwszym rzędzie rozmiarami. Wysokość jego wynosi 29 cm, górna średnica 17 cm, naczynie może więc pomieścić około półtora garnca płynu. Utopiony jest z zielonkawego szkła, z licznymi, większymi i mniejszymi pęcherzykami wewnątrz masy. Pęcherzyki te pękając na powierzchni szkła uczyniły ją chropawą. Stopa naczynia wydatnie została powiększona przez falistą krawędź, jakie mają inne wilkomy polskiego pochodzenia, np. wilkom krakowskiego cechu kapeluszników, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (zb. Czartoryskich), cechu garncarskiego z Łagowa, poznańskiego cechu szewskiego i inne¹. Owych falistych karbów w krawędzi podstawy było trzynaście, z czego brak trzech i to jest jedyny defekt w naszym zabytku.

Tak górna jak i dolna część obwodu naczynia zostały ozdobione równoległymi pasami ciągłymi w różnych kolorach, rzędami białych perełek i wreszcie, co najważniejsze, owe różnokolorowe pasy zostały zamknięte ornamentami z linii falistych. Ten szczegół, łącznie z falistą krawę-

dzią łączy wilkom łańcucki z wilkomami cechów krakowskich, ustala ich wspólne pochodzenie, a zarazem i polskość².

Do dekoracji wilkomu użyto farb naszkliwanych w czystych kolorach, a to: błękitnym, purpurowym, żółtym, seledynowym, białym za wyjątkiem cielistego. Techniczna strona wykonania jest najwyższej jakości, farby ze szkłem tworzą

² jw., s. 34.



Ryc. 1. Wilkom cechu szewców w Łańcucie, z r. 1662, Muzeum w Rzeszowie, scena główna z pracującymi szewcami. (Fot. St. Witowski).

¹ Buczkowski K. i Skórczewski W., *Dawne szkła polskie*, Kraków 1938.

WILKOM CECHU SZEWCÓW W ŁAŃCUCIE

tak nierozzerwalną całość, że dotychczas nie ma najdrobniejszego odprysku.

Środkowa część wilkomu jest nadzwyczaj bogato ozdobiona. Czynnikiem dekoratywnym są tu przede wszystkim postacie ludzkie, a jest ich w porównaniu z innymi wilkomami cała galeria, bo aż siedem. Ów środkowy pas dekoracyjny został podzielony na cztery pola, przy czym czynnikiem dzielącym są podwójne łądygi konwalii, zaś między nimi trzecia łądyga, ozdobiona już fantazyjnymi kwiatami w kolorze żółtym.

Frontalną i można powiedzieć honorową płaszczyzną jest ta, na której umieszczono datę: „ANNO DOMINI — 1662” (ryc. 1). Poza tym na wilkomie nie ma żadnych innych napisów. Ale scena wyraziście głosi, że to wilkom szewców. Przy warsztacie bowiem, na którym leżą typowe XVII-wieczne narzędzia szewskie, siedzą jakby mistrz i czeladnik szyjąc buty. A jeśli się przyjmie, że taki cenny przedmiot jak wilkom mógł być zrobiony tylko na zamówienie i że

malarz najprawdopodobniej ozdobił go według życzenia zamawiających, dobrze to świadczy o łańcuckich mistrzach szewskich, że na honorowym miejscu kazali przedstawić i mistrza, i czeladnika przy ich codziennej, zawodowej pracy.

Na pozostałych natomiast polach widzimy już sceny odświeżne, ściśle sceny przedstawiające zabawę. Po obu stronach honorowej sceny stoi dwoje młodych ludzi, może chłopiec i dziewczyna, a może sądząc z ubrania głowy kobiety młode małżeństwo, najwidoczniej adorujący pracujących rzemieślników, jakby pijących za ich zdrowie. Młodzi zapatrzeni są w siebie, ona z kokieteryjnym uśmiechem na ustach trzyma w ręce dzban wykonując ruch, jakby chciała nalać płynu do kielicha trzymanego przez młodego mężczyznę (ryc. 2 i 3).

I wreszcie ostatnia scena przedstawia też zabawę, może nawet zaloty. Dwoje młodych ludzi siedzi na beczce i czule trzyma się pod ręce, inny młodzieniec toczy z beczki płyn, najpraw-



Ryc. 2. Wilkom cechu szewców, jw. Widok boczny, postać męska adorująca pracujących szewców, (Fot. St. Witowski). Ryc. 3. Wilkom cechu szewców, jw. Widok boczny, postać kobieca adorująca pracujących szewców. (Fot. St. Witowski).



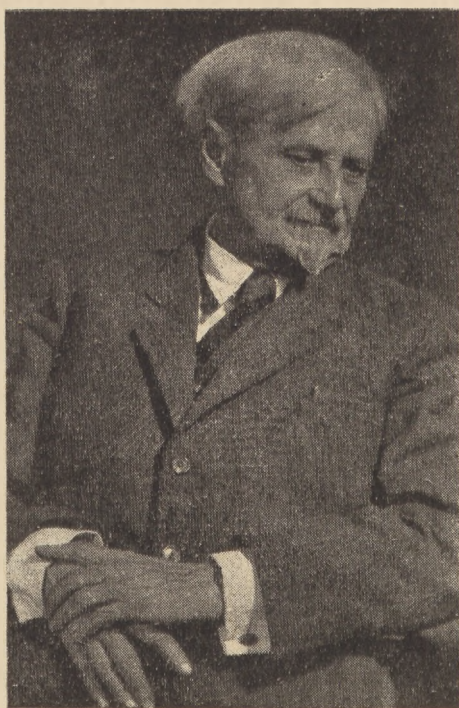
Ryc. 4. Wilkom cechu szewców, jw. Scena zabawy. (Fot. St. Witowski).

dopodobniej piwo. Scena bardzo ludzka i bardzo realistyczna (ryc. 4).

Nad osobami i scenami na wszystkich polach malowane są fantazyjne i wybitnie dekoracyjne gwiazdy i gwiazdeczki, do których namalowania malarz użył farb w kolorach żółtym, niebieskim i białym.

Poza spojrzeniem na łańcucki wilkom czy to jako na zabytek techniki rzemieślniczej, czy jako na dzieło sztuki, patrząc na galerię postaci o wybitnie polskim charakterze i bardzo realistycznie malowanych, musi się je potraktować jako pewnego rodzaju album kostiumologiczny polskiego mieszczaństwa. Mówię, polskiego, bowiem nie ulega wątpliwości, że w XVII w. strój mieszczański był prawie jednakowy na obszarze całej Polski. Mogły być jednak pewne cechy lokalne, które malarz uwzględnił na wilkomie, dlatego strona kostiumologiczna wymaga specjalnego studium. Tymbardziej, że liczne elementy strojów, uwidoczniionych na naszym wilkomie, z łatwością odnajdujemy w strojach ludowych we współczesnej nam fazie, a przede wszystkim w odrębnym regionie kostiumologicznym Rzeszowiaków.

W zakończeniu na jeszcze jeden moment należy zwrócić uwagę. Otóż na łańcuckim wilkomie mieszczenie, w których współcześni na pewno widzieli samych siebie, przy odświętnych strojach mają szable. Wiadomo, mimo że mieszczenie niemal wszędzie byli obowiązani do posiadania broni i do obrony swego miasta, iż rzadko które z miast miało prawo pozwalające bez specjalnej potrzeby nosić jego mieszkańcom szable przy boku, a więc dla celów wyłącznie dekoracyjnych. Być może, że Łańcut połączony z takimi rodami, jak Stadniccy i Lubomirscy, leżący przy szlaku częstych napadów tatarskich i różnych pochodów wojennych, mający bardzo burzliwą historię, uzyskał prawo noszenia szabel. Ale jeśli go nie miał, to ambitni łańcuccy mieszczenie bodaj na rycinach chcieli dorównać czy to innym miastom, czy może nawet samej szlachcie, czego dowodów w strojach najpierw mieszczańskich a następnie chłopskich na terenie Rzeszowszczyzny można znaleźć bardzo wiele.



Fot. M. Ryś.

FELIKS KOPERA

WSPOMNIENIE POŚMIERTNE

Feliks Kopera urodził się w Krakowie dn. 12 maja 1871 r. Ojciec jego, Jan, był palaczem kolejowym. Po ukończeniu gimnazjum, w którym naukę umożliwiły mu starania matki, Marii z Tokarskich, odbywa na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1891—1896 studia z zakresu historii sztuki, filologii słowiańskiej i romańskiej. Pod wpływem prof. Mariana Sokołowskiego zainteresowania jego skierowują się przede wszystkim w kierunku historii sztuki.

Uzyskawszy stypendium, dopełnia swe wykształcenie w r. 1896/7 na uniwersytecie w Bazylei u Wölfflina i Burckhardta, w r. 1897 w Berlinie u K. Frey'a, później w Instituto delle Belle Arti u Brockhausa, a wreszcie w Rzymie, gdzie w Archiwum Watykańskim zbiera materiały dla Akademii Umiejętności.

Sztukę bizantyńską i cerkiewną poznaje pod kierunkiem prof. Pokrowskiego w Instytucie Akademii Duchownej w Petersburgu. Pobyt w tym mieście wykorzystuje przeprowadzając badania nad zabytkami polskimi w tamtejszej Bibliotece Publicznej. Pracuje następnie w Moskwie, Kijowie i na Krymie, uzupełnia swe wia-

domości w zakresie sztuki bizantyńskiej w Konstantynopolu, a w powrotnej drodze do kraju zwiedza Bułgarię, Serbię i Węgry.

W r. 1900 Kopera zostaje docentem U. J., uzyskawszy veniam legendi z zakresu historii kultury w Polsce i we wschodniej Europie. W tym samym czasie przyjmuje obowiązki kustosza przy zbiorach E. Hutten-Czapskiego. W r. 1901 obejmuje stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie. W r. 1910 zostaje profesorem tytularnym U. J., a w r. 1918 członkiem korespondentem Akademii Umiejętności.

W latach 1905—1918 pełni obowiązki konserwatora okręgu tarnowsko-rzeszowskiego. W latach 1921 i 1922 jako członek Komisji Rewindykacyjnej przejmuje zabytki polskie w Moskwie i Petersburgu. Przez wiele lat bierze czynny udział w życiu artystycznym i kulturalnym czy to jako vice-prezes Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, czy jako członek Zarządu Towarzystwa Miłośników m. Krakowa. Wiele instytucji kulturalnych mianuje go swym członkiem honorowym. Komisja Historii Sztuki P. A. U. wybiera

go w r. 1945 na swego prezesa. Tę samą godność piastuje już od r. 1930 w Związku Muzeów Polskich. Od r. 1945 był przewodniczącym Krakowskiego Oddziału i vice-przewodniczącym Centralnego Zarządu Związku Historyków Sztuki. W uznaniu zasług odznaczony został w r. 1950 krzyżem komandorskim Polonia Restituta z gwiazdą.

Działalność F. Kopery zdążyła w trzech kierunkach — naukowym, muzealnym i konserwatorskim. Jako uczonego charakteryzuje go umysłowość żywa, kojarząca przesłanki naukowe i wnioski, subtelnie wyczuwająca wartość artystyczną studiowanych obiektów; w pracach naukowych cechowało go dążenie do badania dzieł mało dotąd znanych.

Naukowa spuścizna Kopery obejmuje ponad sto prac, do czego dodać należy wielką ilość artykułów o treści naukowej w prasie codziennej. Studia romanistyczne i historyczne ułatwiły mu zajęcie się przede wszystkim nieznanymi kodeksami miniaturowymi związanymi z Polską. Na pierwszy plan wybija się praca: *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece Publicznej w Petersburgu* (Spr. Kom. do Bad. Hist. Szt. w Pol., t. VII)¹. Praca to tym cenniejsza, że rękopisy te uległy częściowo zniszczeniu, spalone przez hitlerowców w czasie powstania warszawskiego w 1944 r.

Równolegle prowadzi Feliks Kopera badania starych polskich rękopisów, druków i drzeworytów (*Druki Polskie w Bułgarskim Muzeum Narodowym w Sofii*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, t. III, Kraków 1898; *Rękopisy i druki greckie w XVI w. u nas*, Spr. Kom..., VI, 1900; *Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Em. hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1900; *Illuminowane rękopisy księgozbiórów OO. Dominikanów i Karmelitów w Krakowie* — z L. Lepszym — Kraków 1926).

Współpraca z numizmatykiem Emerykiem Czapskim zwraca uwagę Kopery na numizmatykę i medalierstwo. Odtąd na łamach *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych*, których był jednym z redaktorów i w *Sprawozdaniach Kom. Hist. Sztuki* omawia nie tylko długie szeregi cennych numizmatów, lecz zestawia je w kompleksy (*Monety rzymskie znalezione na naszych ziemiach*, Wiad. num.-arch., III, 1898; *Monety znajdowane w grobach na Rusi*, jw.; *Polskie medale Padwana w zbiorach esteńskich w Modenie*, jw., IV. 1902). To docenianie ważności numizmatyki znajduje swój wyraz w refe-

racie na III Zjeździe historyków polskich — *O potrzebie krytycznego wydania średniowiecznych monet polskich z uwzględnieniem historii sztuki i kultury*. Nawet, będąc u zmierzchu dni swoich, mimo nadwątłego bardzo wzroku, śleddzi Feliks Kopera wyobrażenia na starych monetach z wykopalisk, aby zawrzeć rozważania w artykule: *Artystyczna wartość monet piastowskich* (Wiad. num.-arch., t. XXI, 1940—48).

Wiele prac tego polskiego badacza wyrosło z zainteresowań historycznych, co obserwuje się m. in. w następujących pracach: *Insignia koronne za Piastów*, Kraków 1895; *Tak zwana Korona Bolesława Chrobrego i inne insignia koronne Polski* (Przegląd Polski 1898); *Dzieje skarbcu koronnego*, Kraków 1904; *O napisach na mieczu koronacyjnym Królów polskich* (Wiad. num.-arch., t. VII, 1917).

Krąg działalności naukowej Feliksa Kopery rozszerza się z biegiem czasu na opracowanie poszczególnych zabytków architektury, rzeźby i malarstwa w Polsce, obejmując zwłaszcza ulubione przezeń okresy: sztuki średniowiecznej i renesansowej.

Z badań nad zabytkami architektury w Polsce należy wymienić studia: *O kościołach na Wawelu* (Rocznik Krakowski, t. VIII, 1906); *Średniowieczna architektura kościoła i klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie* (jw., t. IX, 1907) oraz opracowane wraz z Hendlem studia o kościołach św. Jana i św. Idziego w Krakowie (jw., t. IX i Bib. Krak. nr 29, 1905). Należy też wymienić pracę wykonaną razem z L. Lepszym — *Kościoły drewniane Galicji Zachodniej*, Kraków 1916.

Rzeźba polska znalazła swe opracowania w publikacjach: *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931 (razem z J. Kwiatkowskim), w monumentalnym dziele *Pomniki Krakowa*, Kraków 1904 (razem z M. i St. Cerchami), w badaniach nad Padowanem (*Jan Maria Padowano*, Kraków 1938) i Cinim (*Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków 1916). Przypomnieć należy pracę *Grobowiec króla Jana Olbrachtta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim* (Przegląd Polski, 1898).

Interesował się też Feliks Kopera sztuką Stwosza, dając temu wyraz w kilku pracach i publikacjach: *Wit Stwosza w Krakowie*, (Rocz. Krak., X., 1907); *Wita Stwosza wielki ołtarz N. P. Marii w Krakowie*, Kraków 1912 i in.

Również polskie malarstwo cechowe średniowieczne i renesansowe znalazło w Koperze nieustrudzonego badacza, jak o tym świadczą *Obra-*

¹ Przy zestawieniu prac F. Kopery korzystałem ze spisów użyczonych mi przez Marię Koperową.

zy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Wiek XIV—XV, Kraków 1929 (razem z J. Kwiatkowskim) i szereg komunikatów dotyczących dzieł malarstwa związanych z Polską, a znajdujących się za granicami kraju.

Całość nie byłaby dostatecznie naświetlona, gdyby nie wspomnieć o opracowaniach dotyczących zabytków rękodzieła artystycznego i kultury materialnej w Polsce. Zwraca w nich uwagę Feliks Kopera m. in. na *Inwentarze sreber królewskich z r. 1575* (Spr. Kom..., t. VI, 1900), polskie wyroby kaflarskie (*Przyczynki do historii kafli w Polsce w XIV i XV w.*, Wiad. num.-arch., t. V, 1904/5), broń polska w Ermitażu petersburskim (Spr. Kom..., t. VII, 1906), dawne witraże i tkaniny (*O tkaninach i haftach w Polsce*, Pelplin 1928; *Alte polnische Glasmalereien*, Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, München—Leipzig 1913, nr 9).

Objąwszy swymi badaniami tak liczne działy, F. Kopera uważa za swój obowiązek przejść do syntez, z których należy wymienić: tekst do wspomnianych *Pomników Krakowa*, *Historię architektury* w t. VI Rocznika Krakowskiego, *Dzieje Budownictwa i Rzeźby w Polsce*, Lwów 1907, *Historię Sztuki w Polsce* (w XIII t. *Encyklopedii Guttenberga*, 1931), *Sztukę Polską od czasów najdawniejszych do renesansu*, (Polska jej Dzieje i kultura, Warszawa 1931), *Polskie malarstwo religijne* (w wydawnictwie o polskiej sztuce religijnej — Katowice 1932 r.), opracowania historii sztuki polskiej dla wydawnictw zagranicznych — włoskich, węgierskich i niemieckich, a przede wszystkim 3 tomowe *Dzieje Malarstwa w Polsce*, Kraków 1925—29. Miał też Feliks Kopera przygotowane materiały do szeroko pojętych dziejów rzeźby i architektury w Polsce i marzył do ostatniej chwili o wydaniu bogato ilustrowanej historii sztuki w Polsce.

Prof. Kopera tworząc syntezy, dobrze zdawał sobie sprawę z braku wielu ogniów, uważał jednak te syntezy za niezbędnie potrzebne dla otworzenia oczu rodaków na rolę i znaczenie kultury artystycznej w Polsce i jej ciągły rozwój. Uważał też, że umożliwią one w przyszłości badaczom łatwiejsze wypełnienie luk.

Słusznie zauważył prof. Kozicki², że Koperze należy się przede wszystkim uznanie „za zdumiewający akt cywilnej odwagi więcej niż benedyktyński trud zbierania luźnych materiałów historycznych, gdyż nikt dotąd nie chciał na-

rażać na szwank swego imienia i słuchać do końca swego życia zarzutów na temat opuszczenia, niedokładności, niezbyt ugruntowanych wniosków itd.”

Działalność Feliksa Koperę jako dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie jest tak wielostronna i zrosła z długoletnim rozwojem tej instytucji, że trzeba się ograniczyć do podkreślenia tylko najważniejszych momentów.

Warunki rozwoju Muzeum Narodowego w Krakowie nie były zbyt korzystne. Stanowiąc własność Krakowa i znajdując się pod opieką pełnej dobrej woli, ale ograniczonej w środkach gminy m. Krakowa, mogło rozrastać się głównie drogą ofiarności. W rezultacie za dyrekcji Koperę Muzeum Narodowe w Krakowie rozrosło się niepomniernie, powiększając ilość kilku tysięcy obiektów do około dwustu tysięcy zabytków i pozyskało w tej liczbie znajdujące się na wysokim poziomie kolekcje Jasińskiego, Czap-skiego, Duninów, Baracza, Rusieckiego, Nowaka i inne. Udało się też Feliksowi Koperze pozyskać dla instytucji kilku kolekcjonerów polskich mieszkających za granicą.

Dyrektor Kopera gromadził zbiory, kładąc nacisk w myśl zresztą statutu na sztukę polską. Pierwszy w Polsce stworzył bogaty dział zabytków polskiego cechowego malarstwa i rzeźby, jedną z najbogatszych w kraju galerii malarstwa XIX i pocz. XX w., dopełnił kolekcję numizmatów, artystycznych druków i grafiki, zebrał kolekcje polskich pasów, fajansów, porcelany, szkła, kilimów i sprzętów. Z drugiej jednak strony miał pełne zrozumienie dla sztuki innych krajów. Katastrofalny brak miejsca w Muzeum Narodowym chciał zwalczyć dyrektor Kopera długoletnim mozolnym staraniem się o budowę nowego gmachu. Jego wytrwałość i energia osiągnęłaby swój cel, gdyby nie wojna powodująca zniszczenie i przebudowanie wnętrza nowego budynku. Mimo tych jednak trudności Muzeum Narodowe w Krakowie przez wiele lat przed pierwszą wojną światową było ośrodkiem ruchu muzealnego w Polsce.

W szczególnie ciężkich dla instytucji chwilach najazdu hitlerowskiego hart i odwaga dyrektora umożliwiła uratowanie nie tylko wielkiej części zbiorów Muzeum Narodowego, lecz i wielu kolekcji należących do instytucji i osób prywatnych.

Po uwolnieniu Krakowa oddał się z zapałem pracy nad restytucją Muzeum i jego oddziałów. Przeniesiony w r. 1950 w stan spoczynku, żył nadal myślą o swej instytucji, wspominał ją nawet ciągle w ostatnim dniu swego życia.

² Recenzja A. Schroedera z *Dziejów malarstwa w Polsce*, Kurier Lwowski, 13.V.1926.

KRONIKA

Nieprzeciętne też były zasługi Feliksa Koperę na polu konserwacji, zwłaszcza w okresie, gdy za czasów zaborczych pełnił honorowy urząd konserwatora w okręgu tarnowsko-rzeszowskim. Z jakim zapałem a czasem z silnym sarkazmem występował zawsze w obronie zagrożonych zabytków, świadczą setki artykułów polemicznych w prasie. Jeden ze środków przeciwdziałających katastrofalnemu stanowi rzeczy widział Kopera w inwentaryzacji, do której gorąco zachęcał. „Jeżeli do dziś dnia nie mamy książki podającej całokształt sztuki w Polsce” — pisze — „to dlatego, że nie mamy inwentaryzacji i nie wiemy, co posiadamy. Drukuje się materiał archiwalny, ale ten materiał jest ślepy i, bez inwentaryzacji, prawie że nie ma wartości“.

Dyrektor Kopera w osobistym zetknięciu pozyskiwał z dziwną łatwością przyjaźń ludzi i zaufanie. Cechowały go przede wszystkim niezwykła skromność i prostota, nie często spotykana dobroć i pobłażliwość. Pozbawiony był cienia zawiści, a ułatwiając pracę naukową młodym ludziom cieszył się szczerze z ich naukowych osiągnięć.

Był zawsze pełen optymizmu, zaszczepiając go w swoim otoczeniu. W ciągłej swej żmudnej pracy znajdował wypoczynek i radość. Zmarł dn. 27.III.1952 r.

Kazimierz Buczkowski

EWA FARYASZEWSKA

Studentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie poległa na Starym Mieście wraz z kolegą swoim z Akademii Leszkiem Świdorskim dn. 28 sierpnia 1944 r. podczas akcji ratowania ginących dzieł sztuki. Żona zaś Leszka Świdorskiego, Kazimiera ze Schmidtów, również wówczas ranna, zginęła rozstrzelana przez hitlerowców dn. 2 września tegoż roku.

Informacja ta jest sprostowaniem nieścisłej wiadomości podanej w nekrologu ZYGMUNTA MIECHOWSKIEGO w nr 4 *Biuletynu Historii Sztuki* za r. 1951, s. 206.

Redakcja



Warunki prenumeraty na rok 1953:

Prenumerata roczna — 48 zł.

Wpłaty przyjmują *najpóźniej do dnia 15.XII.1952 r.* wszystkie placówki pocztowe (dział gazetowy) oraz listonosze miejscy i wiejscy.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komisyjnej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

Poprzednie numery kwartalnika „Biuletyn Historii Sztuki” oraz innych czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać: w księgarni „Domu Książki”, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 7 (która na zamówienie wysyła również czasopisma poza Warszawę za zaliczeniem pocztowym) oraz w kiosku P. I. S., Warszawa, Długa 26 i w kiosku Muzeum Narodowego w Warszawie, Al. Jerozolimskie 3 (sprzedaż na miejscu).

Nakład 3000+50. Format A 1. Arkuszy 6¹/₂. Papier ilustracyjny 90 g 61x80. Oddano do druku 15.VII 1952 r.

Druk ukończono 25.XI 1952. Warszawska Drukarnia Naukowa, Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 314, 3-B-27611.

<i>Markiewicz M.</i> , Zagadnienie surowca i ozdobnych a tanich tkanin w produkcji manufaktur tkackich wieku Oświecenia str. 157 — 167 . . .	Nr	4
<i>Mrozińska M.</i> , Satyra na Dyрекję Budowli Jego Król. Mości Stanisława Augusta str. 138 — 149	Nr	4
<i>Nieć J.</i> , Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej str. 168 — 176 . .	Nr	4
<i>Ruszczyćówna J.</i> , Portret F. Rokotowa w Muzeum Narodowym w Warszawie str. 109 — 111	Nr	1
<i>Świechowscy A. i Z.</i> , Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim str. 95 — 108	Nr	1

R E C E N Z J E

<i>Kozakiewicz St.</i> , Na marginesie dwóch prac o Aleksandrze Kucharskim (Jallut M., Kucharski, dernier peintre de Marie-Antoinette, Lille 1939; Batowski Z., Aleksander Kucharski, Warszawa 1948) str. 217 — 228 .	Nr	4
<i>Piwcki K.</i> , Tadeusz Dobrowolski, Polskie malarstwo portretowe, ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu, Kraków 1948 str. 117 — 126 . .	Nr	1
<i>Tatarkienicz Wł.</i> , Z powodu książki o Natolinie (Lorentz St., Natolin, Warszawa 1948) str. 209 — 217	Nr	4

K R O N I K A

Wspomnienia pośmiertne

<i>Lorentz St.</i> , Antoni Wi czorkiewicz str. 204 — 205	Nr	4
<i>Lorentz St.</i> , Zygmunt Miechowski str. 206	Nr	4
<i>Rercki Z.</i> , Jan Morawiński str. 207 — 208	Nr	4
<i>Wallis M.</i> , Wacław Husarski str. 181 — 185	Nr	2-3
<i>W. Z.</i> , Zjazd Historyków Sztuki str. 192 — 193	Nr	2-3
Z działalności Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej str. 185 — 191	Nr	2-3

BIULETYN HISTORII SZTUKI

R. XIII, 1951

SPIS TREŚCI

Od Redakcji str. 3—4	Nr 1
<i>Starzyński J.</i> , W nawiązaniu do sztuki polskiego Oświecenia str. 3—4 . .	Nr 4

R O Z P R A W Y

<i>Batowski Z.</i> , Marcello Bacciarelli. Okres pierwszy: lata 1731 — 1765/66. Z rękopisu prof. Z. Batowskiego opracowała N. Batowska z pomocą A. Chyczewskiej str. 75—96	Nr 4
<i>Jakimowicz I.</i> , Twórczość Józefa Szermentowskiego. Ze studiów nad początkami realizmu w polskim malarstwie pejzażowym str. 5—54 .	Nr 1
<i>Kopydłowski B.</i> , Unikaty i nieznane rzeźby Kändlera w zbiorach polskich str. 138—165	Nr 2-3
<i>Król A.</i> , Kasper Fodyga budowniczy checiński z początku XVII wieku str. 88—117	Nr 2-3
<i>Lorentz St.</i> , Architektura wieku Oświecenia, w świetle przemian w życiu gospodarczym i umysłowym. Próba analizy wybranych przykładów str. 5—38	Nr 4
<i>Lorentz St.</i> , Prace architekta Louis'a dla Zamku Warszawskiego str. 39—74	Nr 4
<i>Mańkowski T.</i> , Rzeźby Schlütera w pałacu Krasińskich w Warszawie str. 118—137	Nr 2-3
<i>Michałowski K.</i> , Zbiór antyków grecko-rzymskich w Nieborowie jako wyraz kolekcjonerstwa polskiego w dobie Oświecenia str. 124—137 . . .	Nr 4
<i>Przybyszewski B. ks.</i> , Stanisław Samostrzelnik str. 47—87	Nr 2-3
<i>Suchodolska M.</i> , Realistyczny obraz wsi polskiej w twórczości Jana Piotra Norblina str. 97—123	Nr 4
<i>Tomkiewicz Wł.</i> , Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku, cz. I, str. 55—94	Nr 1
cz. II, str. 5—46	Nr 2-3

M I S C E L L A N E A

<i>Bernhard M. L.</i> , Naśladownictwa waz greckich str. 194—203	Nr 4
<i>Dettloff Sz. ks.</i> , Czy ołtarz bodzentyński jest istotnie dziełem Marcina Czarnego? str. 166—173	Nr 2-3
<i>Filariski Z.</i> , List wdowy po Andrzeju Schlüterze w Archiwum w Gdańsku str. 174—180	Nr 2-3
<i>Gebethner St.</i> , Komentarz do art. J. Niecia, Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej str. 176—183	Nr 4
<i>Herbst St.</i> , Dom bankiera warszawskiego i zakład przemysłowy z XVIII wieku str. 150—156	Nr 4
<i>Kopydłowski B.</i> , Problem sztuki w hutnictwie żelaza w wieku XVIII str. 184—193	Nr 4
<i>Kozakiewicz St.</i> , Nieznany szkic Riepina do obrazu „Aresztowanie agitatora” str. 112—116	Nr 1