

BIULETYN
HISTORII SZTUKI

ROK XIII

1951

Nr 1

(4)

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI I KULTURY MATERIALNEJ



C-III-1002

KOMITET REDAKCYJNY:

Przewodniczący: *prof. dr Juliusz Starzyński*. Członkowie:
Doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr An-
drzej Jakimowicz, mgr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław
Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Ksawery
Piwocki, dr Zdzisław Rajewski, dr Roman Reinfuss, mgr Zbigniew
Rewski, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *dr Jan Białostocki*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 17

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 1 - (4)

ROK XIII

1951

T R E Ś Ć.

Od Redakcji str. 1

R O Z P R A W Y

Irena Jakimowicz, Twórczość Józefa Szermentowskiego str. 5

Władysław Tomkiewicz, Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku — I str. 55

MISCELLANEA

Aleksandra i Zygmunt Świechowscy, Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim str. 95

Janina Ruszczyćówna, Portret F. Rokotowa w Muzeum Narodowym w Warszawie str. 109

Stefan Kozakiewicz, Nieznany szkic Riepina do obrazu „Aresztowanie Agitatora“ str. 112

R E C E N Z J E

Ksawery Piwocki, Tadeusz Dobrowolski, Polskie malarstwo portretowe str. 117

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
W A R S Z A W A 1951

OD REDAKCJI

Biuletyn Historii Sztuki i Kultury ukazywać się począł w r. 1932, jako organ Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, kierowanego przez prof. dr Oskara Sosnowskiego. Jednocześnie historyków sztuki i architektów, pracujących w dziedzinie historii architektury oraz w dziedzinie konserwacji i inwentaryzacji zabytków, Biuletyn w polskiej historii sztuki okresu międzywojennego odegrał poważną rolę. W ośmiu jego tomach, które ukazały się do r. 1939, zawarte są cenne i bogate materiały do historii sztuki polskiej od wczesnego średniowiecza aż do XIX wieku. Prócz rozpraw zamieszczał Biuletyn drobne komunikaty w dziale miscellaneów oraz recenzje z prac naukowych w dziedzinie historii sztuki obcej i polskiej.

W r. 1945 Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, przystępując do wydawnictwa periodycznego organu, dla nawiązania do pozytywnej tradycji z okresu przedwojennego w porozumieniu z Zakładem Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej wznowiła Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, nadal jako organ kwartalny. Zachowano również charakter wydawnictwa, w którym zamieszczano artykuły, krótkie komunikaty i recenzje. Tej nowej serii wydawnictwa ukazały się do r. 1949 cztery tomy. W r. 1950, w związku z reorganizacją prac naukowo-badawczych w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Biuletyn przejął Państwowy Instytut Sztuki, który w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Historyków Sztuki i Kultury Materialnej opublikował rocznik Biuletynu za rok 1950, jako jednotomowe wydawnictwo.

Zmiany organizacyjne były wyrazem głębokich przemian, jakie zaszły w ostatnich latach w dziedzinie polskiej historii sztuki, a które skryształizowały się w toku prac przygotowawczych Podsekcji Badań Sztuki I Kongresu Nauki Polskiej. Na licznych konferencjach naukowych i zebraniach dyskusyjnych, organizowanych przez Państwowy Instytut Sztuki przy współpracy Stowarzyszenia, pogłębiły się i utrwaliły metody pracy zespołowej, co pozwoliło podejmować opracowania zagadnień zasadniczej wagi i obejmujących całokształt sztuki polskiej. Opracowano kolektywnie zasady periodyzacji dziejów sztuki polskiej, przygotowano rozprawę o postępowych tradycjach realistycznych, umożliwiającą ustalenie w ogólnych zarysach podstaw wartościowania zjawisk artystycznych, i przystąpiono do kolektywnego przygotowania akademickiego podręcznika

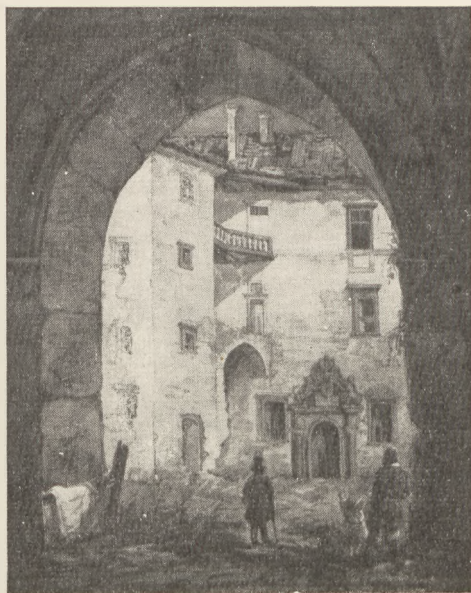
Historii Sztuki Polskiej. Mogliśmy wreszcie ułożyć program planowych badań w dziedzinie historii sztuki w oparciu o dyskusje metodologiczne, przeprowadzane w różnych środowiskach i na zjazdach międzyśrodowiskowych. Wszystkie te czynniki określiły, jaki ma być obecnie charakter Biuletynu Historii Sztuki.

Okazało się bowiem, jak pilną potrzebą nauki w naszej dziedzinie jest rewizja dotychczasowych poglądów na rozwój sztuki polskiej od czasów najdawniejszych, jak inaczej dziś interpretujemy problem rotund, najstarszych naszych budowli murowanych, czy problem pierwszych wielkich katedr, jak inne zagadnienia dostrzegamy w późnogotyckim realizmie i sztuce Wita Stwosza, jak wiele aktualnych problemów poruszała sztuka baroku, jak ciekawe, a dotąd nieujawnione pierwiastki zawiera sztuka Wieku Oświecenia i wreszcie — jak podstawowe zagadnienia realizmu, a zwłaszcza realizmu krytycznego tkwią w sztuce polskiej XIX i początku XX w.

Trzeba opracowywać nową prawidłową interpretację zjawisk, opartą o metodę materializmu historycznego i dialektycznego, trzeba też opracowywać i publikować nieznane lub przemilczane fakty z naszej przeszłości artystycznej, zwłaszcza zaś te, które świadczą o organicznym rozwoju sztuki polskiej oraz jej własnym dorobku artystycznym.

Zaniedbania w tym zakresie są ogromne, uniemożliwiające stworzenie syntetycznego obrazu dziejów sztuki polskiej, i dlatego jednym z głównych obowiązków Biuletynu, jako periodyku naukowego, organu polskiej historii sztuki, jest przyczyniać się do ich wyrównania. Dziś, gdy nie tylko studenci szkół artystycznych i uniwersytetów, młodzież szkolna i wąskie grona miłośników sztuki dawnego typu, ale całe społeczeństwo korzysta ze zdobyczy kulturalnych przeszłości, czego świadectwem jest choćby frekwencja w muzeach i na wystawach, wyrażająca się cyfrą kilku milionów zwiedzających rocznie, obowiązkiem naszym jest stworzyć naukowe podstawy własnej oceny dzieł sztuki minionych epok do w. XIX włącznie, a w ten sposób przygotowywać i do zrozumienia procesów rozwojowych sztuki na etapie walki o socjalizm.

Od r. 1951 Biuletyn ukazywać się znów będzie jako kwartalnik — organ Państwowego Instytutu Sztuki oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej. Biuletyn zamieszczać będzie rozprawy, komunikaty i recenzje z zakresu sztuki polskiej i obcej. Szczególną wagę przywiązywać będzie do prac ujawniających wartościowe, a odrębne narodowe polskie osiągnięcia w dziedzinie sztuki, zwłaszcza zaś te, które tworzyły i rozwijały postępowy nurt realistyczny w naszej sztuce. Przedmiotem specjalnego zainteresowania Biuletynu będzie też sztuka narodów słowiańskich i narodów związanych z Polską, w jej rozwoju dziejowym. Wreszcie — będziemy starać się stopniowo coraz to bardziej rozwijać dział recenzji, by zaznajamiać czytelników z osiągnięciami w dziedzinie historii sztuki nauki polskiej oraz postępowej nauki obcej, w szczególności zaś przodującej nauki radzieckiej i nauki krajów demokracji ludowych.



Ryc. 1. Dziedziniec zamku w Szydłowcu, akwarela, 1852. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

IRENA JAKIMOWICZ

TWÓRCZOŚĆ JÓZEFA SZERMENTOWSKIEGO

ZE STUDIÓW NAD POCZĄTKAMI REALIZMU W POLSKIM MALARSTWIE
PEJZAŻOWYM¹

„...nam synom cudownego dziewiętnastego wieku należałoby rozpa-
trzeć się... i odciąć owe fałsze, któreśmy przejęli od klasycznych poglądów
na naturę... z jakimże upodobaniem spotykaliśmy opisy naturalne, gdzie
wszystkie przedmioty podpatrzone wiernie, określone sumiennie, do tyła
że nawet charakteryzują okolice. Mamy już tak piękne opisy miejscowości
w powieściach Kraszewskiego, w poezjach Syrokomli, Gawędach Pola
i wielu innych utworach, że doprawdy życzyć by tylko należało teraz
o podobne usiłowania ze strony malarzy dla przeniesienia ich na płótno“.²
Te słowa Zenona Fiszypowiedziane pod pseudonimem Tadeusza Pada-
licy w r. 1855 na łamach *Gazety Warszawskiej* mogą świadczyć dowodnie,
jak w połowie XIX w. w świadomości krytyki artystycznej narastają ele-
menty widzenia realistycznego rzeczywistości i jak zaczynają się krystal-
lizować postulaty względem malarzy pejzażystów, postulaty, których kry-
terium stanowi wierność naturze, chwytnie cech charakterystycznych,
rodzimość.

¹ Na artykuł niniejszy składają się 2 fragmenty — rozdział pierwszy i ostatni
pracy magisterskiej, będącej monografią Józefa Szermentowskiego, wykonanej w Se-
minarium Historii Sztuki Nowoczesnej i Krytyki Artystycznej Uniwersytetu War-
szawskiego, pod kierunkiem prof. dr Juliusza Starzyńskiego. Obszerna część życiorys-
sowa nie została w artykule uwzględniona.

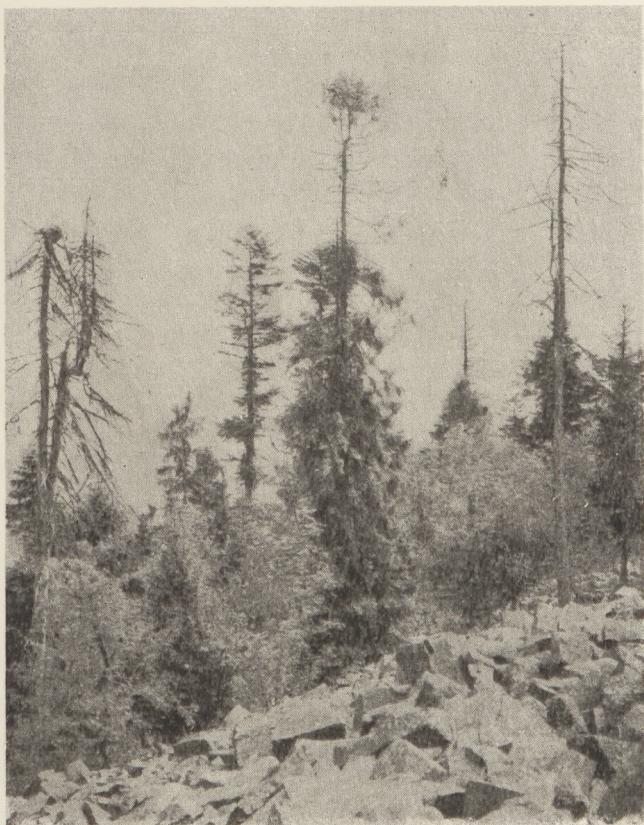
² Padalica Tadeusz (Zenon Fisz), Listy, VI, *Gazeta Warszawska*, 1855, N. 233, s. 3



Ryc. 2. Scena rodzajowa na tle pejzażu, olej, 1858. Państwowe Muzeum we Wrocławiu.
(Fot. Janina Mierzecka).

Jakże naiwnie brzmią w tym zestawieniu słowa przedstawiciela starszej generacji i odmiennego światopoglądu Januarego Suchodolskiego, który niewiele wcześniej, dając dobre rady rozpoczynającemu zawód malarzski synowi, Zdzisławowi, pisze podkreślając potrzebę dokładnego studium detali ludzkiego ciała: „...dlatego radzę ci, żebyś się przymusił... trzeba z temi detalami nudnemi pieścić się i przymuszać żeby je robić z łatwością w każdej pozycji z doskonałym rysunkiem i ze staraniem, ażeby te nosy, uszy, oczy, usta były koniecznie piękne, piękniejsze jak w oryginale czy martwym czy żywym...Pejzaże, część nieodbycie potrzebna w rodzaju, który obierasz, jest osobną nauką, mającą swoje osobne prawa, tu liście różnych drzew i krzewów i grupowanie ich, odgrywa rolę nosów i uszów, nie będzie Kalamem nigdy ten, co nie robi dobrze, doskonale drzewa, reszta łatwiej przychodzi“.³ Dla Suchodolskiego, który miał silne poczucie konieczności doskonalenia rzemiosła, na którym jemu samemu zresztą zbywało, sprawa studium natury łączy się jeszcze nierozzerwalnie

³ Treter Mieczysław, *Januarey Suchodolski, Korespondencja artysty z lat 1849—1869*, Lwów, 1911, s. 9. List do syna Zdzisława, Warszawa, 7. II. 1854.



Ryc. 3. Gołoborze w Puszczy Jodłowej. (Fot. E. Massalski).

z nieodzowną korektą idealizującą, z obowiązkowym upiększaniem modelu.

Nurt realistyczny w polskim malarstwie pejzażowym pojawia się dopiero w połowie XIX w. W pierwszej połowie wieku najpowszechniej uprawiana jest weduta miejska oparta na tradycji XVIII-wiecznej — twórczości Canaletta, która takie elementy pejzażowe jak zieleń, niebo traktuje pobieżnie i schematycznie, albo wybiera motywy parkowe, gdzie przyroda ujarzmiona przez człowieka traci swoje cechy naturalne. Niemniej rozpowszechnione było pokrewne weducie miejskiej malarstwo zabytków architektonicznych, w którym główny nacisk padał na wartość „archeologiczną” obiektu, a romantyczne zamięlowanie do ruin i fantastyki dyktowało wybór i ujęcie motywu, przy czym natura była również tylko dodatkiem. Malarstwo tego typu siłace się nierzadko na swego rodzaju rodzimość, graniczy często z dyletantyzmem. Nawet tacy rzecznicy swojskości i ludowości jak Jan Feliks Piwarski nie są wolni w pejzażu od sugestii klasyczno-romantycznych, idealistycznych wzorów niemieckich, głównie Düsseldorfu. Postulatów realizmu nie spełnia też drobiazgowa i sumienna twórczość Jana Nepomucena Głowackiego, kształconego w Wie-

dniu krakowskiego malarza Tatr, ani jego uczniów. Niewątpliwą jednak zasługą jego jest, że pejzażowi, który stał na szarym końcu przestrzeganej wówczas skrupulatnie hierarchii rodzajów malarskich jako najmniej „wzniosły“, wyrobił w kraju prawo obywatelstwa, uczyniwszy go głównym tematem swojej działalności artystycznej.

Już w r. 1839 Wincenty Pol występując przeciwko kosmopolityzmowi w malarstwie polskim, nawoływał malarzy do zainteresowania się krajobrazem polskim i ludem. Podkreślał tu głównie momenty romantyczne, niezwykle, bogactwo i różnorodność, zaś malarstwo pejzażowe traktował jedynie jako wstęp do malarstwa rodzajowego i historycznego, szczególnie historycznego, bo „...Już z wyrazu twarzy i postawy każdego szczepu wyczytasz przeszłość jego. Tutaj jest tedy dla sztuki przejście od ludu do dziejów, czyli z obrazów życia do historycznego malarstwa“, które powinno stanowić główne zainteresowanie artysty, ponieważ „...Cały ten świat jest właśnie światem sztuki, cały leży w przeszłości, w księdze, w grobie, w podaniu zamknięty“⁴. Pol więc, przedstawiciel wstecznej ideologii szlacheckiej, upatrując tematów dla malarza głównie w przeszłości, nie doceniał wagi i znaczenia dla sztuki otaczającej rzeczywistości, a co za tym idzie, dalekim był od sformułowania postulatów i kryteriów realistycznych w odniesieniu do pejzażu.

Z konsekwentnym przemyślanym programem rodzimego malarstwa krajobrazowego wystąpił w r. 1856 w listach do *Gazety Warszawskiej* Józef Ignacy Kraszewski⁵. Pisarz, głoszący wówczas konieczność poszukiwania prawdy, reprezentuje w tym okresie swej działalności stanowisko w pewnym sensie realistyczne. Ukochanie ojczyzny i jej uroki, przy czym jednak sentyment zaciera ostrość widzenia krytycznego, stwarza swoistą sielankę, w której dworek szlachecki i chata chłopska są równorzędnymi elementami rodzimości. Obraz wsi, który ma w oczach i który chciałby widzieć na płótnie ma cechy statyczne, jest pogodną i sentymentalną afirmacją nie tylko wiejskiej natury, ale i stosunków społecznych, panujących wówczas na wsi. Stosunki te jak wiadomo bynajmniej na sielankę nie zakrawały. Wieś była wówczas terenem najostrzejszej walki klasowej a problem chłopski stanowił sprawę najbardziej palącą. To też miarą postępowości w tym okresie jest właśnie stosunek do problemu chłopskiego. Kraszewski, jakkolwiek właściwego stanowiska zająć tu nie potrafił, ma jednak niezaprzeczane zasługi w propagandzie rodzimości. A już to samo, na tym etapie drogi sztuki polskiej ku realizmowi w zakresie pejzażu miało pewne cechy postępu w stosunku do niedostrzegania problematyki wiejskiej w dotychczasowym malarstwie.

Podjmując zagadnienie malarstwa pejzażowego i jego możliwości rozwojowych na polskim terenie „Bajki to są wierutne — woła — żeby

⁴ Pol Wincenty, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, Dzieła prozą, Lwów, 1877. t. IV, s. 369—383.

⁵ Kraszewski Józef Ignacy, Listy do *Gazety Warszawskiej*, *Krajobrazy*, *Gazeta Warszawska*, 1856, N. 79, 82, 84. Ukazały się następnie w zbiorze *Gawędy o literaturze i sztuce*. Lwów, 1857.



Ryc. 4. Oracz, olej, ok. 1856—8, własność prywatna.

włoskiego koniecznie nieba potrzeba było malarzowi do obrazów i włoskiego powietrza dla nadania mu tego życia, które się z niego wylewa w dzieła. I nasze niebo północy ma swoje wdzięki nieopisane⁶. „Potrzeba być trochę ślepym lub bardzo uprzedzonym, żeby nie widzieć piękności, w jakie kraj nasz obfituje...” Kraszewski w sposób jasny rozróżnia wedutę (widok) i krajobraz, albo jak też wówczas mówiono — krajowidok. „Widok, to portret miejsca mniej więcej piękny i wierny, z którego... zrobi... partacz suchy inwentarz cegieł i gzymsów. Krajobraz, to utwór, który zarazem odtwarza daną myśl Bożą wyrażającą się w naturze i piękno, jakie w niej zawarte uwydatnia“. W tłumaczeniu na język dzisiejszy — jest to postulat realistycznej syntezy danego typu pejzażu. Kraszewski gani polskich malarzy współczesnych za nieumiejętność wyboru, za gadatliwość, drobiazgową przeładowanie szczegółami. Artysta „...musi wyidealizować

⁶ A. Z. W., korespondent Gazety Warszawskiej z Odessy (O krajobrazach, Odessa 25. IX. *Gazeta Warszawska* 1856, N. 281, 282), twierdzi wręcz, że właściwy pejzaż mógł powstać tylko na północy, gdzie „...Ubóstwo rzeczywistej natury wynagrodzono głębokim jej zamilowaniem, skąd taka pieszczotliwa wierność odwzorowi — chciano mieć obraz natury jak portret ukochanej osoby z najmniejszymi szczegółami, które w pamiątkach i wspomnieniach stają się świętością“.

naprzód by być wiernym. Idealizowanie to nie na pewnej elegancji linii, ale na uczuciu z jakim malarz na naturę patrzy i stronę jej chwytą, zależy“, bo „...sztuka postrzegła wreszcie, że nieskończonych rodzajów piękności natury zobowiązują ją do pełnego rozmaitości i charakteru idealizowania wszystkiego, co Bóg dał dla niej jako surowy materiał natchnienia“. W sposób paradoksalny Kraszewskiego pojęcie idealizowania, jak z tekstu wynika, zbliża się do dzisiejszego pojęcia realizmu. Postuluje on mianowicie jedno z głównych zadań każdej sztuki realistycznej — utrwalenie w zjawiskach jednostkowych cech ogólnych, typowych. Mówi o „indywidualnych cechach pejzażu“ i o „zidealizowaniu piętn wybitnych“. Ten „idealistyczny realizm“ zatracą czasem jednak rzeczywiście o idealizm. Kraszewski obok Teodora Rousseau jako wzór do naśladowania poleca przede wszystkim Calame'a jakkolwiek ma tu na myśli nie jego efektowne świerki miotane burzą, ale bardziej rzetelne studia z natury, zaleca poznanie jego metody pracy, nie przejmowanie motywów zupełnie obcych polskiemu pejzażowi. Malarzowi „...miłością wszystkiego co swoje i wszechstronną znajomością kraju potrzeba się uzacnić, podnieść do pojęcia natury... trzeba go poznać głębiej, umiłować, wżyć się w jego tajniki, trzeba może zatęsknić za nim, może po nim zapłakać... Kto chce kraj nasz odwzorować żywo, musi pójść na wieś, do dworku szlachcica, do chaty chłopa, w zaścianek, nad staw i młynek, do pasieki, pod kościółek stary i dzwonnice, pod figurę w lesie, i tu dopiero znajdzie, odwzoruje co właściwie jest naszym... Charakterem najogólniejszym pejzażu naszego jest niewątpliwie spokojna jakaś tęsknota; najczęściej składają się nań linie poziome, które w naturze wyrażają spoczynek“. Kraszewski zwracał się „...do wioski jako nietkniętego materiału, a najistotniejszej części kraju, który zawsze najgłówniej żył żywotem wiejskim, bo miasta nasze pachły taki niemczyzną“. Ten zwrot do wsi nie oznacza jednak bynajmniej u Kraszewskiego, głosiciela solidaryzmu narodowego i chwalcę rzekomo patriarchalnych stosunków wiejskich, które jeśli nie są idealne, to tylko z winy jednostek, — jakichś prób głębszego krytycyzmu. Słomiana strzecha pociąga go swą malowniczością, a w przeciwieństwie do elegantów i amazoнок w modnych ubiorach zaleca sztafaż ludowy bo „...siermięga, łachman, ludowy strój, to zawsze jedne, piękne i nie starzejące się stroje, i przestając być nawet prawdą stają się pamiątką... Bryka krakowska, brodzka buda, wóz chłopa z chudą szkapą, sanie parą wołów ciągnięte... to akcesoria właściwe, nie elegancje, przemijające, na które patrząc zdaje się że przyszły po francusku szydzić z naszego biednego, smutnego a kochanego kątku ziemi“. „...Ale któż będzie miał odwagę — wzdycha Kraszewski — wziąć kij i torbę, tekę i ołówek i pójść z niemi i z książką szukać natchnienia u strzech słomianych, w polach pustych, pod omszonymi krzyżami?... ale jak historia miała swego Zoryana Chodakowskiego — kończy — tak sztuka mieć go powinna i będzie“.

Gdyby Kraszewski bliżej się przyjrzał poczynaniom uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie na przełomie lat 40- i 50-tych musiałby uznać rzucone przez siebie pytanie za pytanie retoryczne. Byli oni bowiem tymi właśnie, którzy się odważyli.

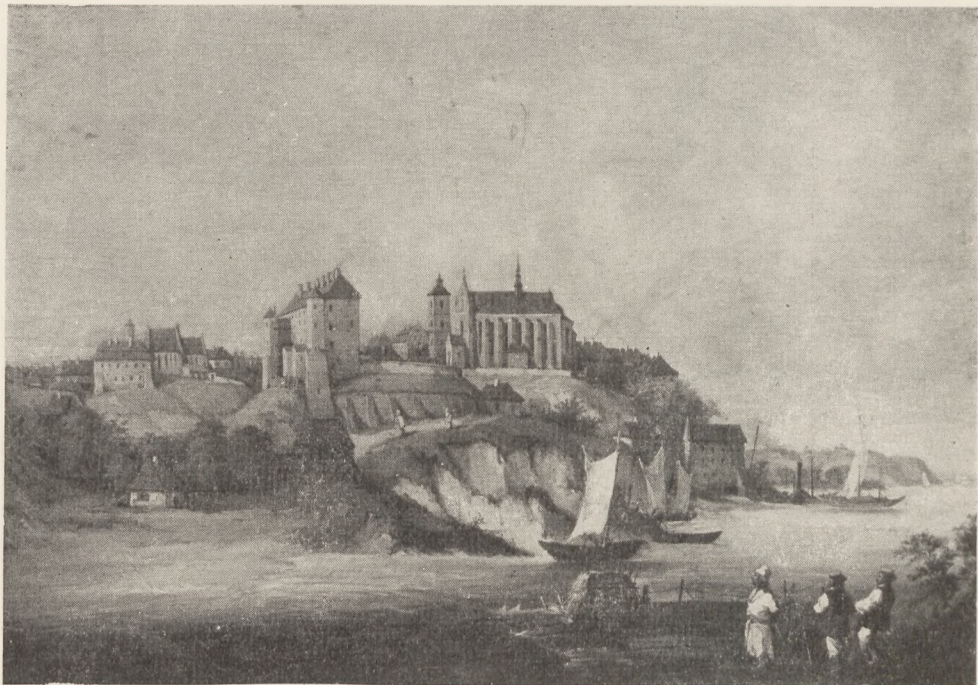


Ryc. 5. Przejście wojska przez wieś, akwarela ok. 1853. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

Po pierwszym szczególnie ciężkim dziesiątku lat popowstaniowych, lat terroru paskiewiczowskiej pacyfikacji kraju, po owym okresie całkowitego niemal zastoju i martwoty na polu gospodarczym, kulturalnym i naukowym w pozbawionej najżywoźniejszych, najlepszych elementów społeczeństwa Warszawie powoli zaczęło się w latach 40-tych kształtować nowe społeczeństwo, nowy typ inteligencji miejskiej, tworząc sobie samodzielnie nowe ramy działalności ekonomicznej i kulturalnej. Po upadku powstania listopadowego i stłumieniu ruchu wolnościowego obrona „sprawy narodowej” znajduje wyraz w kulcie pamiątek narodowej przeszłości, we wzmożonym zainteresowaniu wszelkiego rodzaju swojszczyzną od życia i sztuki ludu poczynawszy, na pejzażu skończywszy. W dziedzinie naukowej okres ten zaznacza się rozwojem etnografii, studiami nad wczesną słowiańszczyzną, wzmożeniem badań archeologicznych; w okresie 1844—1853 Kazimierz Stronczyński pracuje nad inwentaryzacją zabytków w Królestwie Polskim. W literaturze powieść chłopska Kraszewskiego, twórcy realistycznej powieści polskiej, poezje Lenartowicza, w pewnym sensie *Pieśń o ziemi naszej* Wincentego Pola znajdują swoje miejsce w tym samym nurcie. W r. 1840 zaczyna wychodzić *Biblioteka Warszawska*, w r. 1844 zostaje otwarta Szkoła Sztuk Pięknych.

Nurt ten ma swoje wyraźne oblicze klasowe. Zamożne ziemiaństwo jest mu niechętnie. „...Dwory wiejskie były zczudzoziemczale — pisze Marrené-Morzkowska, znająca stosunki ówczesne z własnych doświadczeń — używały prawie wyłącznie języka francuskiego. Bony z paryskim akcentem rugowały w sercach zamiłowanie rzeczy wiejskich”⁷. January Su-

⁷ Marrené Morzkowska Waleria, *Cyganeria Warszawska*, Warszawa, 1905, s. 12.



Ryc. 6. Widok Sandomierza, olej, 1855. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

chodolski znów pisze: „...u nas sztuka nigdy wzrostu większego nie weźmie, bo nasi Panowie nie mają potrzeby sztuki swojej krajowej, bo łatwiej wyperswadować sobie, że nie ma u nas artystów, nikt nic nie umie, nie czytałem o nikim w żurnalu francuskim“⁸. Ziemianie zainteresowani głównie w utrzymaniu swych dóbr stanowili naogół element reakcyjny, przeciwny wszelkim reformom, w stosunku do rządów carskich, popierających ekonomicznie tę warstwę, reprezentowali stanowisko ugodowe. Pozytywny stosunek do polskości wyrażał się głównie w bezkrytycznej apoteozie kontuszowej, dziarskiej i awanturniczej przeszłości ze wszystkimi jej błędami i wadami. Stąd entuzjazm dla *Pamiętek Soplicy*. W przeciwieństwie do kosmopolitycznej i ugodowej arystokracji drobna szlachta nastrojona była patriotycznie. Jakkolwiek rzadko zdobywa się na rzeczywistą postępowość, odegrała niemniej ważną rolę w formowaniu się nowej inteligencji miejskiej, dostarczając ciągle miastu nowych przybyszów. Zubożała bowiem po klęskach powstaniowych, szykanowana przez zaborcę drobna szlachta często zmuszona była szukać w mieście nowych sposobów egzystencji. I tam nawet „...mimo poniesione klęski, mimo warunki zmienione, dworek szlachecki jako ognisko polskości i myśli narodowej zawsze wyżej wystrzela ponad kominy fabryczne“⁹. Warstwa

⁸ Treter Mieczysław, *January Suchodolski*, j. w., s. 45, List J. Suchodolskiego z Warszawy do Szymona Dutkiewicza w Krakowie, 1. XII. 1848.⁹

⁹ Zdanie Ludwika Górskiego, cytowane w: Kott Jan, *O Lalce Bolesława Prusa*, Warszawa, 1949, s. 21.

ta mająca silne poczucie zdeklasowania, zapatrzona w ideał wiejskiej przeszłości, w dużym stopniu przyczyniła się do nadania powstającej inteligencji polskiej charakteru pewnej bierności, stworzenia typu raczej konsumcyjnego, skłonnego do marzeń i postawy romantycznej. Stąd też przenikały idee solidaryzmu narodowego do warstwy drobnomieszczańskiej.

Swoistą reakcją na zacofanie posesjonatów i filisterstwo burżuazji stanowiła w Warszawie działalność młodych literatów, rozwijająca się w latach czterdziestych literatura krajowa, w dużym stopniu upolityczniona. Ośrodkami życia literackiego o charakterze postępowym były czasopisma wnoszące ideowy ferment do atmosfery opanowanej przez ziemiańska konserwę. Szczególnie ważną rolę odegrał *Przegląd Naukowy* założony w r. 1842, wokół którego skupiała się grupa Entuzjastów i Entuzjastek z Narcyzą Żmichowską. Redaktorem pisma i wodzem ideologicznym był Edward Dembowski. Tu ma swe miejsce działalność grupy literackiej t.zw. Cyganerii Warszawskiej, szczególnie ożywiona w latach 1841—3. Światopogląd Cyganerii kształtował się między innymi w bliskich związkach z ruchem wolnościowym epoki Wiosny Ludów. Łącząc ich związki z kręgiem Dembowskiego i Kamińskiego, a więc z ludźmi o poglądach radykalnych. Wspólny im jest pozytywny stosunek do ludu. Kwestia bytu niepodległego łączyła się nierozzerwalnie ze sprawą reform społecznych, przede wszystkim uwłaszczenia chłopów. Dembowski pisze: „...Niby koszmarna zjawia zarysowała się przed nami kwestia życia ludu na wsi, nędzna vegetacja tych, którzy mieli być kiedyś — w przyszłości niedalekiej — arystokracją nowej kultury polskiej, kultury pracy“¹⁰. Cyganie, romantycy czystej wody, podchodzą do sprawy z „entuzjastyczną“ egzaltacją. Głosili zdecydowany antyurbanizm, „...szli do chat wieśniaczych, z głęboką wiarą, iż tam znajdują serca czyste i gorące, nieskalane samolubstwem. W rzeczywistości nie mieli wyobrażenia o istocie ludu, znali go tylko z marzeń, a w tych marzeniach były jeszcze odbłyśki szkoły Roussa o doskonałości pierwotnego człowieka“¹¹. „...Lud więc był wielbiony, a nawet ubóstwiany bezkrytycznie i obdarzony na kredyt wszystkimi wymarzonemi cnotami, jakich brakowało innym warstwom społecznym“¹². Zebrany w pieszych wędrówkach po kraju materiał pieśni i podań ludowych z całą ich fantastyką wcielali do swych utworów literackich.

Cyganie, którym obciążenie pochodzeniem ziemiańskim i postawa romantyczna skłaniająca do uciekania od rzeczywistości nie pozwalały na ostre realistyczne widzenie, mieli tę jednak zasługę, że niejako przetrarli szlaki wędrówek wiejskich. Szlakami tymi poszli następnie, pod przewodnictwem Piwarskiego, uczniowie Szkoły Sztuk Pięknych. Ci malarze rodzajowi i pejzażyści, którzy byli w głównej mierze synami rodzin drobnomieszczańskich i zdeklasowanych drobnoszlacheckich,

¹⁰ Kawyn Stefan, *Cyganeria Warszawska, z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa, 1938, s. 17.

¹¹ Marrené Morzkowska, j. w., s. 18.

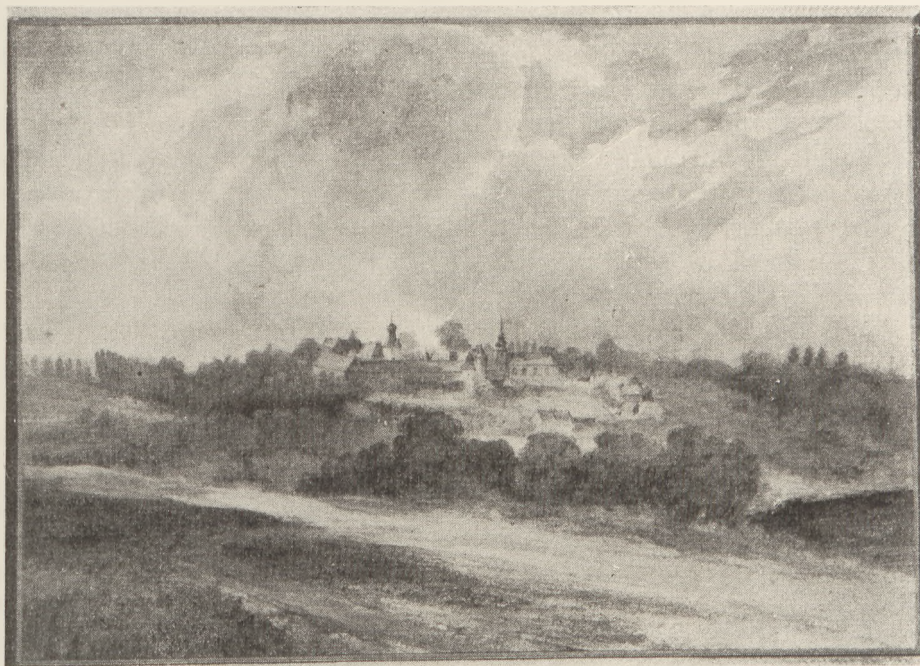
¹² j. w., s. 16.

weszli w skład formującej się miejskiej inteligencji zazwyczaj jako jej element postępowy. Podłożem ich kontaktu ze wsią w twórczości artystycznej nie był zachwyt egzotyką, ale odczucie piękna i swojskości kraju lat dziecinnych. Zbliżenie się do natury, ciągłe jej studium stają się podstawą rozwoju nurtu realistycznego w malarstwie warszawskim 2 poł. XIX w. Rzadkie więc wypowiedzi krytyki ówczesnej deprecjonujące malarstwo pejzażowe tego okresu, uważające jego rozwój za sztucznie wywołany akcją dziennikarską, nie mają głębszych podstaw¹³. Nad działalnością tych malarzy zaciążyły jednak szerzące się idee solidaryzmu narodowego w sensie silnego zabarwienia sentymentalizmem, zacierającym istotne zagadnienia i konflikty klasowe. Malarze ci stwarzają cały aparat nastrojowo-sentymentalnych akcesoriów o charakterze sielankowej swojszczyzny. Pochyłe krzyże, kręte dróżki, figury przydrożne, mostki nad strumieniem, słomiane strzechy i wieże kościółków są obowiązującymi elementami pejzażu. Chłop jest przedmiotem pogodnego humoru lub cikliwego współczucia.

Krytyka ówczesna zdawała sobie sprawę z dokonujących się przemian. Dał temu wyraz, rzeczowy i przekonywujący, pisarz i krytyk krakowski Lucjan Siemieński. Jakkolwiek reprezentował on ideologię kół reakcyjnych i ugodowych, a w dziedzinie sztuki zajmował wsteczne stanowisko idealistyczne z zachowaniem całej tradycyjnej hierarchii wartości rodzajów malarskich, był na tyle jednak baczny obserwator życia artystycznego, że proces ten nie uszedł jego uwagi. W sprawozdaniu z Wystawy Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1856, porównując malarstwo polskie do zagranicznego, pisze: „...Na pierwszy rzut oka... uderza Cię ta odrębność, szczególnie w obrazach niektórych malarzy warszawskich, najliczniej w tym roku reprezentowanych; wiele tam prostoty, wiele prawdy, pochwycionej z natury, a to szczególnie w krajobrazach, tym jedynym rodzaju, który dziś zastępuje wielką epokę religijnych natchnień, jeżeli pejzaż lub rodzajowy obrazek zastąpić takowe jest w stanie“¹⁴. Ubolewając dalej nad dotychczasowym smutnym stanem polskiego malarstwa pejzażowego, pisze: „...Ze smutkiem wyznaję, że nic znośnego nawet nie zdarzyło mi się widzieć z polskich krajobrazów, co by przypominało naturę kraju, jego powietrze, jego fizjonomię; zawsze przedmiot wystawiony przez malarza mógł się odnieść do wszystkich ziem środkowej Europy, jeżeli tylko, rozumie się, nie widać było naszej chałupy. — ...tymczasem kościółek wiejski i wioska sandomierska p. Gersona pokazały, że ten młody malarz trafił na drogę mogącą stworzyć krajobraz polski. Nie szukał on pięknej natury z zasianymi trawnikami, regularnymi drzewy, z eleganckim pałacykiem, ale wziął taki zakątek, gdzie charakter całego kraju żywiej się maluje... Owa nieestetyczność na jaką zazwyczaj narzekamy w widokach wiejskich, pod pędzlem artysty nabrała szczególnego wdzięku, bo wdzięku prawdy. Te niepoetyczne wierz-

¹³ *Gazeta Warszawska*, 1857, N. 171. Sprawozdawca z wystawy w Szkole Sztuk Pięknych w artykule *Sztuki Piękne*, polemizuje z tym zdaniem.

¹⁴ (Siemieński Lucjan), *Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie*, Czas, 1856, N. 74.



Ryc. 7. Widok na Karczówkę, akwarela, przed 1860, własność prywatna we Wrocławiu.
(Fot. J. Mierzecka).



Ryc. 8. Widok na Karczówkę. (Fot. E. Massalski).

by pilnujące płotów, te kontury poszarpane, te linie fantastyczne, aż do nieba zasianego tłukącymi się jedne o drugie chmurami — wszystko to precudnie schwycone z siłą i prawdą — lizaniny nie ma, pretensji do efektu ani trochę, ale wieś nasza, że tak powiem, z duszą i ciałem“¹⁵. Jakkolwiek dla Siemieńskiego w hierarchii rodzajów malarskich pejzaż stoi na końcu, uznaje on ważność tej dziedziny, bo „...z życia naszego ludu brane temata mają to dobrego, że zmuszają niejako do samodziel- nego obserwowania, do brania wzorów z pierwszej ręki, którą jest natura i człowiek z nią związany“¹⁶.

Ma tę świadomość i krytyka warszawska. Sprawozdawca *Gazety Warszawskiej* z wystawy w Szkole Sztuk Pięknych już w r. 1857 pisze: „...Pejzażyści dobrze to czują, że natura jest i nauczycielką najwyższą i natchnienia dla nich źródłem. Może dlatego, może też dla istoty tego rodzaju malarstwa, występują oni w sposób bardziej widza uderzający“¹⁷.

Krytyk krakowski w r. 1857¹⁸ uznaje wyższość środowiska warszawskiego nad krakowskim: „...napływ lepszych utworów francuskich i niemieckich, a nawet dawnych mistrzów szkół włoskich, a nadewszystko obrazów nadesłanych przez artystów warszawskich, zmodyfikował dziką zarozumiałość... Z kądże wyszedł Rodakowski, Kossak, Tepa, skąd Gerson, Pilati, Szermentowski, Kostrzewska, Maleszewski, Zamett, Strazyński, Górecki i tylu innych? Z kąd? mniejsza o to, dość że żaden z nich nie był uczniem szkoły sztuk pięknych w Krakowie“.

* *

*

Józef Szermentowski zajmuje w sztuce polskiej tego okresu pozycję bardzo ważną. Urodził się w r. 1833 jako syn mieszczanina bodzentyńskiego Stanisława, miejscowego malarza¹⁹. Uwarunkowanie twórczości Szermentowskiego wrażeniami z okresu dzieciństwa jest tak wyraźne, że już współcześni niejednokrotnie je podkreślali²⁰. Polskość jego pejzaży aż po lata ostatnie ma wyraźne zabarwienie kolorytem lokalnym; dla jego pejzażu polskiego reprezentatywnym staje się kraj- obraz kielecki, uchwycony w jego cechach charakterystycznych. Mo- mentem warunkującym w dużej mierze postawę Szermentowskiego wo-

¹⁵ j. w., N. 100.

¹⁶ j. w., *Czas*, 1869, N. 113.

¹⁷ *Sztuki Piękne, Gazeta Warszawska*, 1857, N. 172.

¹⁸ (Siemieński Lucjan), *Dzisiejszy stosunek Towarzystwa Sztuk Pięknych do kraju i do artystów i nawzajem*, *Czas*, 1857, N. 95.

¹⁹ Gminna Rada Narodowa w Bodzentynie, *Akta urodzonych w r. 1833*, N. 17. Do r. 1860 (tj. do wyjazdu do Paryża) na obrazach podpisywał się „Szermentowski“, w listach do ok. 1862. W metrykach rodziny występują obie wersje nazwiska, nawet w podpisach ojca Józefa, Stanisława.

²⁰ Gerson Wojciech, Józef Szermentowski, artysta malarz, ur. d. 16 lutego 1833 roku † d. 6 września 1876 roku, *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1876*, s. 96—110.



Ryc. 9. Krajobraz wiejski, akwarela, 1853. Muzeum Narodowe w Warszawie.

bec obserwowanych zjawisk jest pochodzenie społeczne i środowisko ludzi i spraw, wśród których upływała jego młodość. To poznanie w codziennym doświadczeniu, zbliżenie do ziemi i prostego człowieka pozwoliło mu później na zajęcie postawy realistycznej w twórczości. Jako malarz wyszedł on ze środowiska warszawskiego, z pokolenia artystów urodzonych ok. 1830 r., którzy studiując na przełomie lat 40- i 50-tych w Szkole Sztuk Pięknych, dokonali zbiorowego wysiłku w kierunku tworzenia sztuki narodowej²¹. Był jednak malarzem, który umiał wykorzystać strony dodatnie środowiska, a przełamawszy sentymentalne konwencje dać w pewnych swych utworach, które cechuje głęboki humanizm, realistyczną syntezę pejzażu polskiego. W każdym razie przed Maksymilianem Gierymskim był malarzem najszczerzym i najkonsekwentniejszym w odтворzeniu swego kraju. Niesłusznie zapomniany, przyćmiony sławą Matejki, Grottgera, Gierymskich, wymaga rewindykacji i to rewindykacji wszechstronnej, różnej od kampanii prowadzonej w jego obronie przez

²¹ Przełomowość tego okresu niejednokrotnie podkreśla Piątkowski. Píše on m. in.: „...Pokolenie to pierwsze rzuciło utarte ślady naśladownictwa zagranicy, spojrzęło przed siebie i naturę otaczającą, przyrodę własną zaczęło odzwierciedlać, przebiegając kraj z kijem podróżnym w reku i pudełkiem z farbami na plecach”. Piątkowski Henryk, Henryk Pillati, *Tygodnik Ilustrowany*, 1894, I. 234.

krytyków „kapistowskich“. Podjęcie i opracowanie tematu twórczości Szermentowskiego nabiera szczególnej aktualności dziś, gdy współczesne malarstwo polskie na progu epoki socjalistycznej szuka oparcia i nawiązania do własnej realistycznej tradycji.

Naczelnym zagadnieniem twórczości Szermentowskiego, sprawą wymagającą najszerszego potraktowania, jest pokazanie jego drogi ku realizmowi w działalności artystycznej, wykazanie, jak przez różnorodne wpływy i podniety płynące ze środowisk, w których przebywał i tworzył, przebija jego zasadnicza postawa realisty, jak krystalizuje się indywidualność i świadomość artystyczna.

Twórczość Szermentowskiego można podzielić na trzy zasadnicze okresy, dla których głównym wyznacznikiem jest przybierana przez malarza mniej lub bardziej realistyczna postawa wobec rzeczywistości, a których daty graniczne zgrubsza pokrywają się z głównymi okresami życiorysu. A więc:

1. Spędzone głównie w Warszawie i na prowincji lata ok. 1851—1860, stanowiące okres nauki i formowania się osobowości artystycznej malarza, który możnaby nazwać okresem kształtowania się widzenia realistycznego artysty.

2. Lata 1860—1868 zamykające pierwszy pobyt w Paryżu w charakterze stypendysty, później samodzielnego malarza, uzupełniającego tu swą wiedzę, zaznaczające się obok bardziej posuniętego studium natury i wzbogacenia warsztatu pewnym odejściem od rodzimości pod wpływem obcych wzorów zarówno malarstwa muzealnego jak współczesnego.

3. Okres ostatni — 1868—1876, otwierający się dłuższym pobytem w kraju jest okresem pełnej dojrzałości artystycznej, w którym mimo chwilowych załamań powstają obrazy dające realistyczną syntezę polskiego pejzażu.

Lata pięćdziesiąte, które Szermentowski spędził w Warszawie, stanowią osobny rozdział w życiu miasta. Po niepowodzeniu ruchów wolnościowych roku 1846 i 1848 coraz częściej rzucane są hasła spokojnej, twórczej pracy w dziedzinie kulturalnej i ekonomicznej, hasła, które po klęsce roku 1863 urosną do szerokiego programu pozytywistycznego. Następuje proces kapitalizacji w całym Królestwie Kongresowym. Wzrasta kapitalistyczny przemysł, co w znacznym stopniu ułatwił rozwój kolejnictwa — w latach 1845—8 rozpoczyna się budowa kolei warszawsko-wiedeńskiej, w r. 1862 przebiega już przez Warszawę linia kolejowa łącząca Berlin z Petersburgiem. Zniesienie w r. 1850 granicy celnej z Rosją i następstwa wojny krymskiej otwierają dla handlu Kongresówki wielkie możliwości. W następstwie wymienionych faktów tworzy się i rośnie warstwa plutokracji. Sama zresztą Warszawa jest jeszcze w tym czasie mało zindustrializowana, a w swym wyglądzie zewnętrznym ma jeszcze cechy na poły wiejskie. Dopiero w latach 70-tych nastąpi pełny rozkwit kapitalizmu. W stosunkach wiejskich zaznacza się ciągły postęp kapitalizmu



Ryc. 10. Odlewnia żelaza w Bialogonie pod Kielcami (?), akwarela, przed 1860, własność prywatna, (Fot. J. Kłodowski).

agrarnego. Wielcy obszarnicy widząc, że gospodarka pańszczyźniana jest systemem przestarzałym, mało wydajnym, stosują częściowe oczynszowanie i rugi, dzięki czemu zyskują tanią najemną siłę roboczą dla folwarku. Następuje proces rozrastania się latyfundiów, folwarku kosztem wsi, który ulegnie pewnej zmianie po r. 1864, kiedy po uwłaszczeniu zaczyna się proces odwrotny. Wielcy obszarnicy zyskują wpływy i znaczenie w różnych dziedzinach. Andrzej Zamoyski na przykład patronuje powstaniu Towarzystwa Rolniczego w r. 1857, finansuje budowę statków parowych na Wiśle, wspiera finansowo i patronuje powstającemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych (1860). W latach 50-tych przygasa sprawa chłopska, która w latach 1846 i 48 wybuchła z wielką siłą i stanowiła naczelne zagadnienie ruchu. Bunt chłopski odezwa się dopiero w r. 1861. W tym też roku mają miejsce pierwsze strajki robotników w Łodzi. Ale walka klasowa z całą ostrością zarysuje się dopiero w latach 70-tych, gdy w wyniku uwłaszczenia wzrośnie liczebnie klasa robotnicza. Żywsze rozbudzenie ruchu wolnościowego następuje dopiero ok. 1861 r., wyrażając się w manifestacjach i akcji żałoby narodowej. Lata więc 50-te to dla Warszawy lata pewnego uspokojenia i względnego dobrobytu mieszczaństwa.



Ryc. 11. Widok wsi kieleckiej (okolice Dębna), olej, 1855. Muzeum Narodowe w Warszawie, Dep. w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach.

W Warszawie wraz z ogólnym rozwojem sztuki rozwijają się instytucje artystyczne, ułatwiające pracę twórczą artystom. Po dłuższej przerwie w ruchu wystawowym (od r. 1845 wystaw w Warszawie nie było) w r. 1858 powstaje Krajowa Wystawa Sztuk Pięknych, która w r. 1860 przekształca się w Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. W r. 1862 powstaje Muzeum Sztuk Pięknych, załóżek dzisiejszego Muzeum Narodowego.

Kształtująca się inteligencja miejska, rekrutująca się z warstw drobnomieszczańskiej i drobnoszlacheckiej jest w pewnym sensie spadkobiercą idei okresu Wiosny Ludów. W dziedzinie sztuki artyści z tej warstwy pochodzący bardziej lub mniej świadomie wcielają w życie postulaty realizmu. Jest to zresztą okres budzenia się dążeń realistycznych w sztuce na terenie całej prawie Europy. W r. 1855 występuje w Rosji Czernyszewski, a w Paryżu Courbet ogłasza manifest realistyczny; w r. 1863 powstaje grupa Pieriedwiżników.

Czasy warszawskie Szerementowskiego to przede wszystkim okres nauki — u Kostrzewskiego, Kossaka i w Szkole Sztuk Pięknych, — który



Ryc. 12. Ze wspomnień Wołynia, akwarela, 1856. Własność prywatna w Krakowie.
(Fot. Wł. Gomuła).

charakteryzują ciągle poszukiwania właściwego dla artysty tematu i wyrazu artystycznego w zdecydowanie obranym od początku rodzaju pejzażowym. Prócz pejzażu zresztą podejmuje Szermentowski w tych latach i inne tematy, jak obok obrazów rodzajowych studia zwierząt, wnętrza, podobno kwiaty²², portret, w skromnym zresztą bardzo zakresie. Należy przy tym zaznaczyć, że człowiekiem jako tematem obrazu interesował się Szermentowski bardzo mało; spełnia on prawie wyłącznie rolę sztafażu, nawet w obrazach rodzajowych nie jest do pomyślenia bez szerokiego tła pejzażowego, a w portrecie nie wychodzi poza granice naiwnej nieco wierności modelowi, jak o tym świadczą portrety z trózných czasów: Pani Prozor i Panny Grabowskiej z r. ok. 1859²³, Aleksandra Rycerskiego z ok. r. 1863²⁴ czy Wojciecha Święckiego z r. 1873²⁵. Żadne z tego typu

²² Szermentowski Eugeniusz, Wielki pejzażysta, *Przegląd Artystyczny*, 1946, N 10.

²³ Szkice olejne w Albumie Olszyńskiego, s. 523, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁴ rysunek, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.

²⁵ rysunek reprodukowany w *Kłosach*, 1874. I. 117.

obrazów nie stanowią poważniejszych osiągnięć i żadne, poza nurtem rodzajowym, nie znajdują wyraźniejszej kontynuacji w dalszej twórczości.

W omawianym okresie nie widać w twórczości Szermentowskiego silniejszych wpływów malarstwa „muzealnego“, jak się przynajmniej dzisiaj wydaje sądząc z zachowanych obrazów. O ile na Kostrzewskiego na przykład wyraźnie oddziaływało rodzajowe malarstwo holenderskie XVII w. („Odpust“, „Pożar miasteczka“) niewątpliwie między innymi obrazy z galerii protektora artystów Tomasza Zielińskiego, na Gersona znów we wczesnym okresie pejzaż holenderski, to na Szermentowskiego zbiór ten musiał wywrzeć wpływ zapewne raczej w sensie ogólnego wyrobienia artystycznego, jako pewna podnieta bez sprecyzowanego kierunku. W jednym może tzw. „Pejzażu włoskim“ z r. 1853 ze zbiorów Mariana Keniga widać posiłkowanie się obcym wzorem XVIII-wiecznego pejzażu komponowanego. W niewielkiej tej akwareli schematyczne traktowanie bardzo wydłużonych drzew i ubóstwo koloru zdradzają zupełny brak obserwacji natury.

Nawiązanie do dawniejszych okresów malarstwa, zresztą zapewne poprzez działanie Szkoły w osobie eklektyka Hadziewiczza, wyraziło się w takich obrazach, jak niedatowane „Pojenie rannego“²⁶ i „Św. Franciszek“ z ok. 1855 r., znany tylko z opisu²⁷. „Pojenie rannego“ noszące charakter ćwiczenia szkolnego jest kompozycją w guście klasycznym; w skalistym pejzażu o charakterze konwencjonalnym umieszczone są postacie dwu prawie nagich młodzieńców, odznaczające się wadliwością rysunku i zupełnym brakiem zalet koloru. Fryzury młodzieńców według mody z I ćwierćwiecza XIX w. świadczą o zapożyczeniu od wzoru pochodzącego z tego okresu. W „Św. Franciszku“ według Gersona „...siła barw przypomina szkoły hiszpańskiej religijne dzieła malarskie“²⁸.

Z oddziaływaniem Szkoły łączą się też powstałe ok. 1854 r. weduty miejskie Warszawy, będące zapewne ćwiczeniami szkolnymi u Zaleskiego. Działanie jego musiało być czas jakiś dość silne, skoro w r. 1857 *Dziennik Literacki* nazywa Szermentowskiego uczniem Zaleskiego²⁹. Obrazy takie jak „Widok na oddział straży ogniowej na Nalewkach“³⁰, nieco późniejszy „Widok na Zamek Królewski“³¹, łączący się z nimi typem ujęcia „Ratusz w Sandomierzu“³², należą zresztą do najsłabszych jego prac. Drobiazgowo traktowane, suche, pełne błędów perspektywicznych, pozbawione perspektywy powietrznej, dosyć ciemne w kolorze, o barwach intensywnych bez jakiegokolwiek kompozycji kolorystycznej nie przekraczają poziomem wielu trzeciorzędnych naśladowców Zaleskiego.

²⁶ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁷ „Św. Franciszek“, własność Heleny Sadkowskiej w Bodzentynie jest tak zczerniała i zniszczony, że niewiele da się o nim powiedzieć.

²⁸ Gerson W., j. w., s. 102.

²⁹ Wystawa obrazów w Krakowie, *Dziennik Literacki*, Lwów, 1857, s. 440.

³⁰ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

³¹ j. w.

³² j. w. (kopia).



Ryc. 13. Pejzaż, olej, 1860 zaginiony, d. własność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Studia w dziale pejzażowym Szkoły Sztuk Pięknych, w której Szermentowski studiował w latach ok. 1852—1857, odbywały się metodą dość przestarzałą. Rozpoczynano je, jak i w innych działach, od kopiowania wzorów litografowanych. Były to specjalnie do studiów szkolnych przeznaczone wydawnictwa francuskie autolitografii albo litografii z rysunków Calame'a, dających gotowe recepty na malowanie różnych gatunków drzew, roślin, skał, lasów, gór, jak zapewne *L'École du paysagiste, L'étude du paysage, Leçon de dessin appliquée au paysage, Forêt et montagnes*. Były tam też sztychy współpracownika Calame'a, Fortuné Feroggio, autora albumów z widokami architektonicznymi i pejzażowymi, jak *L'Italie, Promenades pittoresques et fantaisistes*. Hipolita Boug d'Orschviller'a malarza widoków szwajcarskich oraz Jean Baptiste Louis Hubert'a, autora litografowanej serii *Croquis d'après nature* z 1833 r. Po ćwiczeniach na tego rodzaju wzorach, które, pomijając niewłaściwość samej metody stosowania ich w nauce, nie mogły nauczyć realistycznego spojrzenia na naturę, rysowano z natury na papierach białych i kolorowych poszczególne elementy pejzażowe. Na III roku malowano już pejzaże akwarelą lub tuszem czy sepią i wykonywano studia olejne pni, drzew itp., a w czasie niepogody kopiowano obrazy w pracowni. Na IV roku robiono

szkice olejne pejzaży i zwierząt z natury, na V obowiązywało wykonanie kompozycji pejzażowej. Niejaką pomocą dla uczniów były, stanowiące własność Szkoły, krajobrazy oryginalne Hobbemy, prawdopodobnie Ruisdaela, kopie z pejzaży Rosa di Tivoli itp.³³

Szermentowski, który wstępując do Szkoły miał już za sobą samodzielne studia krajobrazowe w terenie, jak „Krajobraz wiejski“ z 1853 r.,³⁴ niewątpliwie był dość oporny na działanie tego rodzaju metody nauczania, jakkolwiek jakieś wpływy musiały stąd doń przeniknąć, skoro jeszcze w r. 1856 zarzucano mu uleganie manierze Ferogia³⁵. Wydaje się jednak, że naogół w dziale malarstwa pejzażowego praktyka odbiegała znacznie od tekstu instrukcji, a to dzięki działalności profesorów tej katedry — Piwarskiego, a od r. 1849 Chrystiana Breslauera. Obaj ci nauczyciele wprowadzili w swoim malarstwie pejzażowym mimo uznania potrzeby i konieczności studium natury, nie umieli się całkowicie wyzwolić od wpływów niemieckiego pejzażu o charakterze idealistycznym. Piwar-

³³ Instrukcja nauczania Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie z r. 1856 oraz Inwentarz z r. 1857 (Akta Szkoły Sztuk Pięknych K. R., 16 vol. V), według pracy niedrukowanej mgr A. Vetulaniego, *Pejzaż młodzieńczy Gersona*, 1945.

³⁴ akwarela, Muzeum Narodowe w Warszawie.

³⁵ *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, 1856, N. 13.



Ryc. 14. Las dębowy, olej, 1861. Muzeum Narodowe w Warszawie.

ski, wielbiciel Szwajcara Calame'a, jakkolwiek robił wiele sumiennych studiów natury, w obrazie dbał przede wszystkim o „układ piękny“ i jak pisze Gerson „...umiał sam zająć stanowisko pomiędzy szamotaniem się nowatorskiej naiwności³⁶, a ubitym szlakiem teoryj klasycznych“³⁷. Breslauer, uważany przez Gersona za przedstawiciela kierunku naturalistycznego, kształcił się w Düsseldorfie, gdzie główną wówczas indywidualnością był Andrzej Achenbach, który mimo zadatków realistycznych w studiach z natury, był przedstawicielem malarstwa późno-romantycznego, twórcą pejzażu skandynawskiego. W licznych podróżach po Szwajcarii, Norwegii zatracą Breslauer, mimo dużej ścisłości i rzetelności, zdolność oddania charakteru pejzażu polskiego. „...Utwory Breslauera, skończone do granic możebności, wymuskane, przyjemne w kolorze, dają nam naturę upiększoną, czystą, porządną, lecz bez głębszych studiów i prawdy“ — pisze Piątkowski³⁸. Obaj jednak, jeżeli nie swą twórczością, to jako pedagodowie wpłynęli korzystnie na rozwój swych uczniów.

Piawarski, rozmiłowany w swojszczyźnie, we własnych dziełach idący zresztą raczej po linii rodzajowości, wywodzącej się jeszcze od Norblina, kładł duży nacisk na pracę w terenie. Robił z uczniami studia w dni słoneczne i bezsłoneczne, zwracając uwagę na porę dnia i rolę światła w krajobrazie. Obaj profesorowie urządzali częste wycieczki z uczniami w okolice Warszawy — na Bielany, Saską Kępę, do Tarchomina i dalej — do Ojcowa. Uczniowie ci, jak Gerson, Kostrzewski, Olszyński, Cegliński, urządzają także samodzielne wędrówki po kraju.

Studia terenowe były też niewątpliwie najważniejszą szkołą Szermentowskiego. W okresie wakacyjnym wyjeżdżał, jak świadczą o tym zachowane obrazy, głównie w Kieleckie i do rodzinnego Bodzentyna, a także jako jeden z pierwszych na Wołyń³⁹. Obok więc pracy w Szkole wielki, nawet czy nie większy wpływ na kształtowanie się osobowości Szermentowskiego miało środowisko koleżeńskie — grupa skupiająca się wokół Marcina Olszyńskiego — i całe pozaszkolne życie wypełnione wspólną pracą, studiami i zabawą.

Na twórczości Szermentowskiego zaważyły silniej osobiste kontakty ze starszymi kolegami, naogół zresztą wpływy te były raczej krótkotrwałe. Taki charakter miało zetknięcie się z dojrzałą już wówczas sztuką Juliusza Kossaka, która nie była zresztą recypowana przezeń w sposób bierny. Może o tym świadczyć mały sepiowy obrazek „Przejście wojska przez wieś“, prawdopodobnie z ok. 1853 r.⁴⁰. Temat i ujęcie formalne zupełnie przypominają Kossaka: zgrabne lekko malowane konie i postacie ułanów stylizowane na rok 1830. Ale zamiast pogodnej afirmacji buńczucznego

³⁶ mianem tym określa Gerson malarzy szkoły barbizońskiej.

³⁷ Gerson Wojciech, J. F. Piawarski jako malarz krajobrazu i jego „Wnętrze lasu“ *Tygodnik Ilustrowany*, 1871, II. 187.

³⁸ Piątkowski Henryk, *Polskie malarstwo współczesne, szkice i notaty*, Petersburg, 1895, s. 57.

³⁹ *Gazeta Warszawska*, 1856, N. 189.

⁴⁰ sepią, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.



Ryc. 15. *Las dębowy*, 1861, fragment. Ryc. 16. *Przed burzą*, olej, c.k. 1861, własność prywatna, fragment.

szlachecko-wojackiego życia Szermentowski odtworzył epizod z wojny, ukazujący ją w bardziej realnym świetle, w aspekcie klęski, jaką niesie ona z sobą dla ludności cywilnej. Żołnierze nie odznaczają się wesołym animuszem, a jeden z nich rozmawia ze strapioną wieśniaczką, stojącą na progu spalonej chaty.

Najsilniejsze i stosunkowo najtrwalsze związki łączyły Szermentowskiego z twórczością Kostrzewskiego. Dotyczą one głównie wątku rodzajowego w jego malarstwie. W pejzażu bowiem, którym się Kostrzewski zresztą w tych latach żywo interesował, mimo wspólnych studiów w terenie, Szermentowski pozostał samodzielny i z pewnością bardziej postępowy od swego nauczyciela, pozostającego pod silnym wpływem idealizowanego pejzażu Piwarskiego, i przejmującego prawie niewolniczo np. typ półuschniętego drzewa. Lekcję Kostrzewskiego widać szczególnie silnie w latach 1856—1860 we wprowadzaniu na pierwszy plan pejzażu sportych postaci wieśniaków oraz w ich potraktowaniu malarskim. Są to naogół sceny z życia codziennego ówczesnego chłopca, a więc orka, chłop wiozący drzewo z lasu, dziewczęta wracające od sianokosów, chrzest, czy spowiedź w wiejskim kościółku, na które malarz patrzy z sentymentem dla swojskości, z zamiłowaniem w pewnej odrębności regionu, traktując temat z pogodą i humorem („Chrzest na wsi”)⁴¹ albo z marzycielską zadumą („Kobziarz”)⁴².

W obrazach tych, poza sympatią dla ludu, znanego malarzowi zbliska i zainteresowaniem barwnością i charakterem zaobserwowanej sceny,

⁴¹ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁴² j. w.



Ryc. 17. Pogrzeb chłopski, olej, 1862, fragment. Ryc. 18. Schronienie przed burzą, 1873, rysunek wg reprodukcji drzeworytu. Kłosa 1873, I. 313, fragment.

brak świadomości istotnych konfliktów społecznych. Jedynie może w takim obrazie, jak „Leśnik odbierający chłopom siekiere“, znanym tylko ze wzmianek, pobrzmiwały jakieś silniejsze akcenty społeczne. Przyczyną tego rodzaju naogół biernej postawy, jaką w tym czasie zajmował Szermentowski, był może układ stosunków, jaki zapanował w latach pięćdziesiątych, kiedy Szermentowski rozpoczynał swą działalność artystyczną, a który cechował się pewnym uspokojeniem i chwilowym przytępieniem walki klasowej na terenie Kongresówki, w każdym razie w jej objawach zewnętrznych. Szermentowskiego łączy z Kostrzewskim w obrazach rodzajowych tego okresu nie tylko postawa wobec człowieka, ale i jego ujęcie. Maluje z rozmachem, czasem dość szkicowo podobne postacie niskie i przysadkowate, w barwnych strojach, których silna charakterystyka graniczy z karykaturą, jakkolwiek nigdy nie występują one w tak ożywionej akcji i z takim zróżnicowaniem wyrazów jak u Kostrzewskiego.

Najważniejszą dziedziną twórczości Szermentowskiego w tym okresie, w którym odegrał on na terenie malarstwa warszawskiego, a w dalszych konsekwencjach ogólnopolskiego, rolę pionierską był pejzaż. Po tej linii rozwija się dalej główny nurt jego twórczości w jej cechach najbardziej odrębnych, specyficznych.

Pejzaże tego okresu przedstawiają dużą rozmaitość tematów i ujęć, będącą wynikiem ówczesnego stadium poszukiwań właściwej drogi. Pierwsze lata twórczości obfitują głównie w widoki miast i poszczególnych obiektów zabytkowych, odtwarzanych częściowo według założonego sobie programu zebrania szeregu widoków z ciekawszych miejscowości.



Ryc. 19. Kościółek wiejski, olej, ok. 1862. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Tego rodzaju młodzieńcza pasja była nie tyle dziedzictwem romantycznego zamięłowania do ruin i miejsc malowniczych a odznaczających się urokiem tajemniczości, ile raczej oddźwiękiem szerzących się zamięłowań „archeologicznych” i szerokiej akcji inwentaryzacyjnej. Z jednej strony stanowi w pewnym sensie kontynuację działalności Vogla, czy Zabieli, z drugiej idzie po linii prac o charakterze inwentaryzacyjnym: Ceglińskiego czy Lerue, podlegając też wpływow takich widoków Piwarskiego o charakterze rodzajowym, jak „Targ w Opatowie”. Od wszystkich tych malarzy różni się Szermentowski zasadniczo tym że szacunek dla zabytku nie przesłania mu natury, że nie zapomina o związku architektury z otaczającym ją pejzażem. Prace te, jak „Widok Sandomierza” z r. 1855⁴³, „Dziedziniec zamku w Szydłowcu” z r. 1852⁴⁴, „Kościół Świętokrzyski” z r. 1859⁴⁵ czy „Widok na Karczówkę”⁴⁶, cechuje przede wszystkim duża ścisłość obserwacji, jak o tym mówi porównanie

⁴³ olej, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

⁴⁴ akwarela, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

⁴⁵ olej, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, depozyt w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach.

⁴⁶ akwarela, własność dr Jochelsona we Wrocławiu.



Ryc. 20. *Pogrzeb chłopski*, olej 1862. Ministerstwo Kultury i Sztuki, Dep. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

obrazów z fotografiami zabytków, ścisłość zarówno w oddawaniu architektury (jakkolwiek nie bez błędów perspektywicznych), jak i charakteru krajobrazu tak w rzeźbie terenu jak w typie roślinności.

W pierwszych już pracach tego rodzaju, jak „Dziedziniec zamku w Szydłowcu“, a więc w jednym z pierwszych wogóle obrazów Szermentowskiego, malowanych jeszcze przed wstąpieniem do Szkoły Sztuk Pięknych, znać dużą świadomość zamierzeń artystycznych. Przemyślano zarówno sam pomysł układu — widok z zacienionej bramy na jaśniejszą przestrzeń⁴⁷, zasugerowany może przez jakąś pracę Richtera, jak i staranną mimo pewnego jeszcze ubóstwa kompozycję kolorystyczną, do której wyzyskano jako elementy równoważące zarówno skrawek nieba, jak postacie trojga ludzi i wiszące na płocie płachty. Reprezentacyjnym dla tego kierunku jest „Widok Sandomierza“. Zabytek przestaje tu być zabytkiem „samym w sobie“. Patrzą nań ludzie, i to nie turyści, wyżywający się estetycznie, ale zwyczajni, „tutejsi“ ludzie, zajęci swą codzienną

⁴⁷ Układ ten powtarza się i w późniejszych obrazach Szermentowskiego, jak „Chrzest“, czy „Spowiedź“ (obraz znany z reprodukcji w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1859. s. 85).



Ryc. 21. Krajobraz nadwiślański, olej, ok. 1866—8, własność prywatna w Krakowie. (Fot. Wł. Gomuła).

pracą — flisacy. To ożywienie widoku potęguje radość żywych intensywnych barw, ostro wyodrębniających cieszące oko malarza przedmioty — od czerwonych i żółtych murów, poprzez zieleni do jaskrawego błękitu pogodnego nieba letniego.

Z biegiem czasu widoki zabytków schodzą na plan dalszy, by zniknąć niebawem zupełnie. Wyjątkiem będzie malowany w r. 1873, na zamówienie zresztą, „Widok zamku w Montrésor“⁴⁸. Znamiennym przykładem formy szczątkowej może być „Widok Bodzentyna“(?) z ok. 1855 roku⁴⁹, w którym najważniejszy jest młyn wodny na pierwszym planie, a ruiny zamku i katedra ledwo majaczą w głębi poza rzeką.

Najistotniejszą część twórczości pejzażowej stanowią drobne rozmiarami pejzażyki wiejskie, w których najlepiej wyraziła się osobowość Szermentowskiego i które znalazły swą kontynuację i pełnię realizacji w najlepszych jego utworach z następnych okresów. Najwcześniejszy znany — akwarela z r. 1853 ujawnia już bezpośredniość studium natury i bystrość obserwatora. Zdradza to choćby taki szczegół, jak cień od nie-

⁴⁸ znany z reprodukcji w *Kłosach* 1874, II, s. 385.

⁴⁹ akwarela, dawniej własność M. Sommera, Warszawa, zaginiony, znany z reprodukcji w *Sztukach Pięknych*, 1934, s. 419.



Ryc. 22. Studium drzew, akwarela, 1870, własność prywatna w Krakowie.

widocznego na obrazku drzewa. Inna znów akwarela — „Odlewnia żelaza w Białogonie“ (?) ⁵⁰ nosi dokumentujący napis: „W dniu 2 Czerwca Szkicowane z natury“. Studia tego rodzaju robione przez Szermentowskiego i jego kolegów, jak Gerson, Kostrzewski, samodzielnie, mają tę wyższość nad ówczesną metodą szkolną, zalecającą studium poszczególnych elementów pejzażowych, że ujmują dany motyw w całym jego naturalnym otoczeniu.

Pejzażyki takie, naogół z Kielecczyny i Krakowskiego, mnożące się zwłaszcza ok. 1855 r., jak „Widok wsi kieleckiej z okolic Dębna“ ⁵¹, „Pejzaż o zachodzie słońca“ ze zbiorów dr. Głazła w Krakowie, są przeważnie bliskimi widokami bardzo prostych i zwyczajnych motywów wiejskiego krajobrazu, jak chata wśród drzew z żurawiem, chata w opłotkach, młyn, wiatrak, droga wśród lasu itp. Połączone są najczęściej z widokiem dalekim, z widniejącym na horyzoncie kościołkiem i pasmem lasu. Uderza w tych obrazach wielka świeżość obserwacji, brak jakiegoś sztywnego schematu kompozycyjnego, jednolitość ujęcia, czemu sprzyja pewna

⁵⁰ własność prywatna, Kielce.

⁵¹ olej, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, depozyt w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach.



Ryc. 23. W parku, olej, 1873. Muzeum Państwowe we Wrocławiu.

wstrzemięźliwość malarza, który będąc wiernym oglądanej rzeczywistości umie z niej wybierać i nigdy nie przeładowuje szczegółami swych prac, które cechuje swoboda i naturalność układu. Jego wierność naturze nie znalazła jeszcze w tym okresie pełni wyrazu realistycznego, ale nie jest też pedantycznym naturalizmem.

Postawę malarza z tego okresu cechuje przede wszystkim bardzo prosty stosunek zdrowego twórczego entuzjazmu dla krajobrazu wiejskiego stron rodzinnych, a radość z umiejętności odtwarzania go wyraża się w ujęciu graniczącym z naiwnym nieco realizmem, jakkolwiek nie mającym nic wspólnego z prymitywną naiwnością w typie np. pejzażu Skarbka. Cieszy go konkretność, uchwytność zjawiska, którą wyraża w mocnych, nasyconych kolorach, każących mu naogół zapominać o subtelnościach perspektywy barwnej. Maluje energicznymi pociągnięciami

pędzla, które „idąc za kształtem“ przedmiotów zostawiają wyraźne pierzaste smugi. Bliższe życie z pejzażem mogło mu pozwolić na tę swobodę traktowania, którą współcześni z niejaka obawą traktowali jako zbytnią brawurę. Jak dalece Szermentowski potrafił w tym okresie oddać charakter kieleckiego krajobrazu, ściślej nawet roślinności, typ drzew, mogą świadczyć zestawienia obrazów z fotografiami pejzażowymi tych okolic.

W tych małych obrazkach jest Szermentowski najbardziej postępowym malarzem spośród pejzażystów polskich tego okresu. Nawet wczesne olejne pejzaże Gersona, jak „Pejzaż“ z r. 1856 w Muzeum Narodowym w Krakowie, więcej wykazują związków z malarstwem holenderskim zarówno w kompozycji, jak w kolorystyce. Zresztą i Szermentowski nie jest tu jeszcze całkowicie wolny od brązowo-rudego tonu w zieleni drzew, a ton ogólny tych obrazów mimo barwności jest jeszcze dość ciemny. Dla okresu ok. 1855 r., mimo całego obiektywizmu i wierności naturze, charakterystyczne jest maniereczne, łukowate wygięcie gałęzi liściastych drzew, będące może echem jakichś szkolnych wzorów.

Jedną z największych zalet pejzaży Szermentowskiego tego okresu jest całkowity niemal brak sentymentalizmu, tak charakterystycznego dla malarzy szkoły warszawskiej. Brak tu takich dyktowanych ekliwocia rekwizytów, jak pochyłe krzyżyki, kręte ścieżki nad urwiskiem z samotnymi figurkami pobożnych wieśniaków uchylających czapki przed walącą się figurą, malowniczych krzywych mostków i rozpadających się płotków. Takie obrazki, jak „Wiejski cmentarz“⁵², będący nocnym pejzażem z poświatą księżycową pobłyskującą spoza dramatycznie skłębiionych chmur, ze szlochającą nad grobem wieśniaczką pośród pochyłych krzyży, należy do rzadkości. Koncesją na rzecz malowniczości są częste w tych latach zachody słońca, wprowadzane zresztą nie tyle ze względów emocjonalnych, co raczej będące — dla niewyrobionego jeszcze kolorysty — okazją do podniesienia barwności obrazu przy pomocy koloru czerwonego. Charakterystyczne są dla Szermentowskiego w tym czasie i w innych obrazach oraz szkicach drobne akcenty czerwone, nie tylko w zestawieniu z zielenią, ale i w mniej szczęśliwym połączeniu z ciepłymi brązami.

Osobne zagadnienie stanowią akwarele malowane z wielką swobodą, szerokimi plamami czystych jasnych barw. Tu najbardziej widoczna jest bezpośredniość kontaktu z naturą. Koloryt opierający się na zestawieniach barw zimnych niebieskich i zielonych z ciepłymi jasnymi brązami i ugiem przypomina żywo akwarele Gersona z tego okresu. Zwłaszcza narzuca się tu porównanie „Pejzażu z drogą“⁵³ Szermentowskiego z akwarelami Gersona choćby z Albumu Olszyńskiego. Może też oddziaływały nań pejzażowe akwarele Kossaka, utrzymane w jasnym perłowo-szarym kolorystyce. Możliwe upatrywać dalekiego podobieństwa z nimi w akwarelowym „Widoku Karczówki“ ze zbiorów dr Jochelsona. Rysunki Gersona, zwłaszcza z cyklu „Powiśle“, znów przypomina reprodukowany w Wędrowcu rysu-

⁵² olej na blasze, własność Władysławy Piątkowskiej, Warszawa.

⁵³ akwarela, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach.

nek „Kościółka wiejskiego“⁵⁴, starannie opracowany, nie noszący zresztą cech studium z natury. O charakterze innych rysunków Szermentowskiego z tego okresu nic niestety nie wiadomo, ponieważ wszystkie, jakie istniały w zbiorach publicznych (Muzeum Narodowe w Warszawie) zaginęły.

*

*

*

Zasadnicze przemiany w twórczości Szermentowskiego nastąpiły w związku z wyjazdem do Francji. Działanie nowego środowiska na malarza musiało mieć zapewne charakter wstrząsu, skoro zmiana następuje szybko, bo już w r. 1860 i to nie w formie zmiany kierunku linii rozwojowej, ale jako gwałtowny przeskok w formach widzenia rzeczywistości, jakkolwiek postawa wobec niej się nie odmienia. Ta postawa w zasadzie realistyczna, zainteresowanie konkretnością rzeczy warunkuje rodzaj percepcji, wrażliwość na określone, bliskie mu zjawiska.

W okresie przyjazdu Szermentowskiego Drugie Cesarstwo było u szczytu rozwoju i rzekomej potęgi. Czasy te pełne wewnętrznych sprzeczności i konfliktów niezmiernie wnikliwie charakteryzuje Engels we wstępie do *Wojny domowej we Francji* Karola Marksa: Wewnętrzne właśnie burżuazji „...pozwoliły awanturnikowi Ludwikowi Bonaparte opanować wszystkie organy władzy — armię, policję, aparat administracyjny, a 2 grudnia 1851 r. zburzyć ostatnią twierdzę burżuazji — Zgromadzenie Narodowe. Rozpoczęło się Drugie Cesarstwo, wyzyskiwanie Francji przez bandę awanturników politycznych i finansowych, lecz zarazem i rozwój przemysłu, o jakim nie mogło być mowy przy małoduszynym i bojaźliwym systemie Ludwika Filipa, przy wyłącznym panowaniu drobnej tylko części wielkiej burżuazji. Ludwik Bonaparte pozbawił kapitalistów władzy politycznej pod pozorem, że będzie bronił burżuazji przeciwko robotnikom, robotników zaś przeciw burżuazji, ale zato jego panowanie sprzyjało spekulacji i działalności przemysłowej, słowem rozkwitowi i bogaceniu się całej burżuazji w niesłychanym dotąd stopniu. W większym jeszcze stopniu sprzyjało jego panowanie rozwojowi korupcji i masowych nadużyć, których ośrodkiem stał się dwór cesarski, otrzymujący w ten sposób zawsze odsetki od narastających bogactw. Ale Drugie Cesarstwo było apelem do francuskiego szowinizmu, oznaczało żądanie przywrócenia granic Pierwszego Cesarstwa utraconych w r. 1814, a przynajmniej granic pierwszej republiki. Cesarstwo francuskie w granicach starej monarchii, a nawet w jeszcze bardziej okrojonych granicach z r. 1815, było na dłuższą metę niemożliwe. Stąd konieczność prowadzenia od czasu do czasu wojen... Żaden podbój jednakże nie olśniewał tak bardzo wyobraźni francuskich szowinistów jak podbój lewego, niemieckiego brzegu Renu... Przy istnieniu Drugiego Cesarstwa żądanie zwrotu lewego brzegu Renu...było tylko kwestią czasu“⁵⁵. Bonaparte w wyniku swojej polityki nie miał innego

⁵⁴ Wędrowiec, 1903, s. 755.

⁵⁵ Marks Karol, *Wojna domowa we Francji*, Warszawa 1949, Wstęp Fryderyka Engelsa, s. 8, 9.

wyjścia, jak tylko wojnę, która go zawiodła do Sedanu i do Wilhelms-höhe, a której bezpośrednim wynikiem była rewolucja paryska 1870 r.

Sztuka, która się w tym środowisku wielkiej burżuazji podoba, która znajduje uznanie i poparcie u dworu, to błyskotliwa, powierzchowna, anegdotyczna, w miarę zmysłowa, łatwa, eklektyczna, dekoracyjna sztuka akademicka, sztuka oficjalnych salonów, jak mówi Focillon „...une plastique faite du faux-goût de l'époque et des grâces fringantes de la Parisienne”⁵⁶.

Sztuka oficjalna, jakkolwiek przytłaczająca ilościowo, jest tylko jednym z nurtów bogatego życia artystycznego tego okresu. Gromadzą się wówczas, spiętrzają najróżnorodniejsze kierunki. Żyje jeszcze romantyzm, zarówno w wydaniu Ingres'a jak i Delacroix, zarówno w ich dziełach ostatnich, jak w twórczości epigonów, rośnie i dojrzewa realizm zapładniając już impresjonistów. Żyją i działają jeszcze pejzażyści z Barbizon. Wprawdzie należą oni do pokolenia romantycznych samotników generacji rozpoczynającej działalność artystyczną ok. 1830 r., wprawdzie obcy są swą ideologią ludziom 1848 roku, stanowią jednak wartości-

⁵⁶ Focillon Henri, *La Peinture aux XIX et XX siècles, Du réalisme à nos jours*, Paris, 1928, s. 74.



Ryc. 24. *Poddaństwo* olej, 1873, własność prywatna, w/g reprodukcji drzeworytniczej, *Kłosa* 1874 I 36.

wy element postępowy ze względu na swoje szczere i uparte poszukiwanie prawdy. Synowie drobnomieszczańskich rodzin paryskich, jak Rousseau, mieli oni niejako we krwi sentyment do wsi francuskiej, ściślej do okolicznych lasów i pól w całym wdzięku ich naturalności i prostoty. Jeżeli sięgają po lekcję do przeszłości, do holenderskich pejzażystów XVII w., to lekcją jest dla nich jedynie ich bliski, intymny stosunek do natury. Specyficzną prawdę własnego pejzażu odkrywają uczciwie i indywidualnie — sami.

Wszystkie sprawy artystycznego życia Francji Drugiego Cesarstwa koncentrują się w Paryżu. Paryż jest nie tylko miastem wielkich interesów, wymiany handlowej, ale centrum artystycznym o żywym ruchu wystawowym i rozgałęzionym szkolnictwie. Jest to ośrodek, który zapładnia szereg artystów z różnych zakątków Europy, często powodując wykrystalizowanie się ich narodowych odrębności, jak to miało miejsce z Israelem, Menzlem, czy Stevenssem. Niewątpliwie, podobnie też malarstwo francuskie — za pośrednictwem głównie szkoły barbizońskiej — wpłynęło na twórczość Szermentowskiego, który po chwilowej utracie równowagi dochodzi, zdobywając kulturę artystyczną, do sprecyzowania narodowego charakteru swej sztuki.

Pod wpływem barbizończyków, w ich otoczeniu i na ich terenie działalności maluje Szermentowski wierne naturze studia pejzażowe, nie dlatego, żeby go pejzaż z okolic Fontainebleau specjalnie pociągał, bo nadal pozostaje pod sugestią uroku stron rodzinnych, ale z wyraźnym programem zdobycia jaknajrozleglejszej wiedzy malarskiej. Nabiera tu większej śmiałości, zwiększa format obrazów, porzuca staromodne i jakby zgóry zmuszające do drobiazgowego traktowania owalne kształty ram. Sam zauważa po niedługim czasie studiów w terenie, że zaczyna inaczej widzieć. Tu bowiem niewątpliwie musiał oczyścić swą paletę z tonów rudych i brązowych; zieleni nabiera mocnej soczystości, czasem żywej, czasem jakby przydymionej, jaka cechuje niektóre obrazy Rousseau.

Doskonaląc precyzję widzenia natury i umiejętności techniczne, różnicuje i wzbogaca Szermentowski swój warsztat malarski. Wyraźniej różnicuje przede wszystkim szkic, notatkę z natury i obraz „skończony“. Przy powstawaniu obrazu na plan pierwszy w świadomości artysty wysuwa się zagadnienie kompozycji, której mogli go nauczyć zarówno niektórzy z malarzy szkoły barbizońskiej, jak malarstwo muzealne, dostępne tu dla malarza w niespotykanej dotąd ilości i jakości. Kompozycja rozwija się, naogół rzecz biorąc, w kierunku większej intymności. Dążność ta w ostatnich latach życia znajdzie wyraz w często powtarzającym się temacie wnętrza parku czy lasu, oczywista przy współistnieniu szeregu innych układów kompozycyjnych. Zasadniczą rolę w obrazie zaczyna odgrywać drzewo, zarówno pojedyncze, jak ich grupa wyraźnie wydzielona. Pełne życia i naturalności drzewo ze studium, w obrazie ulega pewnej stylizacji, malarz szuka w nim monumentalności. Drzewo, stając się ośrodkiem kompozycji, a w każdym razie najbardziej podkreślonym elementem, staje się prawie symbolem swego gatunku. Rodowód wiedzie



Ryc. 25. *Pieniny*, olej, 1863. Muzeum Narodowe w Krakowie.

ono wyraźnie od Ruysdaela, którego wpływ na Szermentowskiego w latach 1860—61 jest uderzający, ogranicza się zresztą w swej formie bezpośredniej prawie wyłącznie do tych lat. Kontakt ten nie pozostaje bez wpływu i na kolor, który w takich obrazach, jak „Las dębowy“⁵⁷ prześiada częściowo „muzealnym“ brunatnym tonem. Drzewa te to przeważnie dęby o zwartych gęstych koronach i dramatycznie pokręconych, częściowo uschłych gałęziach, wyrastające najczęściej spośród wielkich głazów i rysujące się ostro sylwetą na tle nieba. Dąb będzie zresztą Szermentowskiego długo interesował jako ten typ drzewa, które pozwala na wyraźne określenie kształtu w całej jego bryłowatości.

W obrazach tych, jak zaginiony „Pejzaż“ z r. 1860 ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „Odpoczynek oracza“⁵⁸, „Las dębowy“ Szermentowski zatracą częściowo swą oryginalność, popadają w pełną sztuczność i stylizację. Bezpośrednie nawiązywanie w tym okresie do wzorów Ruysdaela daje w wyniku obrazy o charakterze w pewnym sensie kosmopolitycznym, bardzo przypominające twórczość wielu malarzy eu-

⁵⁷ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁵⁸ olej, j. w.



Ryc. 26. *Studium wioski polskiej, olej, ok. 1868. Muzeum Narodowe w Krakowie.*

ropejskich połowy XIX w., którzy się tą metodą posługiwali, a przede wszystkim Aleksandra Calame. Wydaje się poza tym nie wykluczone, że Szermentowski mógł nawiązywać i do jego dzieł bezpośrednio. Calame był malarzem bardzo popularnym w Europie w połowie XIX w., a jego obrazy wystawiane w Paryżu w latach 1839—42 i 1864 cieszyły się dużym powodzeniem. Prócz rozpowszechnionych szeroko sztychów mógł też Szermentowski widzieć jakieś jego obrazy będąc (prawdopodobnie) w Szwajcarii. Przemawiałyby za tym takie fakty, jak stylizacja dębu, czasem przypominająca bardziej interpretację Ruysdaela przez Calame'a, niż Ruysdaela samego, a zestawienie „Odpoczynku oracza“ z „Pejzażem letnim“ Calame'a wykazuje wielkie podobieństwo kompozycji — zwarta grupa wielkich drzew pośrodku pola z łanami zboża, pod nimi grupka drobnych postaci, — i koloru — ostrość zestawień zimnych barw zieleni i nieba. Zbieżności te zresztą mogły też powstać niezależnie.

Mimo wymienionych tu cech jednak pejzażu Szermentowskiego z tego okresu nawet, nie można nazwać kosmopolitycznym. W obrazach takich, jak „Las dębowy“ wpływ malarstwa muzealnego dotyczy raczej kompozycji, kształtu drzew, koloryt zaś mimo przewagi tonów rudych wykazuje dużą indywidualność malarza, który z wielką bystrością obser-



Ryc. 27. Kościółek wiejski, olej. 1870, własność prywatna.

wuje naturę. Chodzi mu przy tym wyraźnie o nadanie swym dziełom za wszelką cenę znamion narodowych. W obrazach tych, pomijając malowanie na podstawie studiów z kraju przywiezionych, polskość wyraża się dość powierzchownie w dodanych elementach ikonograficznych, jak postaci wieśniaków, kościółki wśród drzew na horyzoncie, swojskie łąny zboża. Znać tu posługiwanie się fotografią która miała malarzowi w czasach oderwania od kraju zastąpić w pewnej mierze szkice z natury. W przeciwieństwie do Aleksandra Gierymskiego na przykład, dla którego fotografia była jednym z narzędzi poznawania świata w jego najbardziej skomplikowanych przejawach (trudny kształt, ruch), dla Szermentowskiego jest to swego rodzaju kompendium widoków krajowych i krajowych typów ludowych.

Zdarzało się, że Szermentowski jedną fotografię prawie bez zmian użytkował w kilku obrazach, jak o tym świadczy choćby grupa dwu dziewczyn — stojącej i siedzącej — w „Lesie dębowym“ i „Przed narzą“ z r. 1861⁵⁹ oraz w rysunku z r. 1873⁶⁰, a także z tej grupy wzięte

⁵⁹ olej, dawniej własność Opechowskiej, Warszawa, znany z reprodukcji w *Albumie reprodukcji obrazów z wystawy Sto lat malarstwa polskiego z prywatnych zbiorów warszawskich w Pałacu Łazienkowskim*, Warszawa, 1929.

⁶⁰ rysunek „Schronienie przed burzą“, reprodukowany w *Kłosach*, 1873, I, s. 313.



Ryc. 28. *Wspomnienie 1863 r.*, olej, 1866, własność prywatna w U. S. A.
(dawniej w zbiorach J. Olszewskiego).

dziecko w „Pogrzebie chłopskim“ z r. 1862⁶¹. Nie przeszkadza to, że w „Lesie dębowym“ grupa ta tworzy doskonale szarmonizowaną całość z tłem pejzażowym⁶². Zdarza się też, acz rzadziej, raczej chyba nawet wyjątkowo, w okresach dłuższej niebytności w kraju, malowanie pejzaży całkowicie z fotografii, jak „Widok Karpat“, wówczas mu nieznanych, wystawiony na Salonie 1865 r. (dziś nieznan). Do wyjątków dość niezwykłych należy portret konny Lucjana Siemieńskiego⁶³ malowany bezpośrednio na fotografii, która następnie została przemyślnie naklejona na płótno. W dodatku fotografia musiała przedstawiać kogo innego, skoro Szermentowski wyciął głowę nieznanego i zastąpił ją głową Siemieńskiego.

Jak wynika z omówionych spraw, na powstanie obrazu w tym już okresie składa się cały szereg elementów. Głównymi momentami pracy wstępnej były przygotowawcze studia z natury, ulegające w okresie lat

⁶¹ olej, własność Ministerstwa Kultury i Sztuki, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie.

⁶² w kolorystyce przypomina ona postacię dziewczęce Gersona (np. w „Zachwyceniu“), choć jest od nich znacznie prawdziwsza.

⁶³ olej, własność Biblioteki Narodowej w Warszawie.



Ryc. 29. Ostatnie liście, 1875, rysunek wg reprodukcji drzeworytniczej, *Tygodnik Ilustrowany*, 1877, II. 200.

60-tych korekcie w sensie stylizacji według wzorów XVII-wiecznych, fotografie jako materiał pomocniczy, zwłaszcza do sztafażu. Czy Szermentowski robił w sposób systematyczny studia rysunkowe z natury, jest rzeczą raczej wątpliwą. Z nielicznych wzmiankowanych rysunków pejzażowych nic się nie zachowało, a reprodukowany w *Wędrowcu* nie jest szkicem z natury. Wydaje się, że brak tych rysunków nie jest dziełem przypadku, że nie na skutek jakichś szczególnych kolei losu wszystkie uległy zniszczeniu, ale że po prostu musiało ich być bardzo mało, jeżeli wogóle kiedykolwiek spełniały ważniejszą rolę. Wydaje się, że Szermentowski obdarzony dużym poczuciem koloru odrazu w plenerze malował olejne studia, odrazu kolorem budując formę. Oba te elementy zawsze współgrają u niego, nigdy kolor nie rozbija formy, zawsze ją podkreśla i wyodrębnia. Rysowanie zawsze niewątpliwie sprawiało mu więcej trudności, zwłaszcza postaci ludzkiej.

Mimo tej metody pracy nie można Szermentowskiego nazwać plenerystą, gdyż obrazy właściwie malował, a w każdym razie wykańczał gruntownie w pracowni. Ciągłe jednak studium natury sprawia, że wyzwala się szybko ze sztucznej stylizacji drzewa, które zyskuje znów na naturalności i indywidualnym zróżnicowaniu. Jako osiągnięcie pozytywne

pozostaje mu jednak duża dyscyplina formy, organiczne poczucie kształtu, które skłania często do nadawania naprzykład koronie drzewa formy ogólnej zbliżonej prawie do prostokąta, a przypominającej czasem głowę bardzo wyrośniętego kalafiora.

Stosunek obrazu skończonego do szkicu może ilustrować „Pogrzeb chłopski“ z r. 1862 z Muzeum Narodowego w Warszawie i szkic do niego, jakim jest „Kościółek wiejski“ w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Jest to szkic o przemyślanej już kompozycji, tej samej wielkości co obraz, w podobnym utrzymaniu kolorze. Wydaje się, że zarys kompozycji powstał w pracowni, a także partie, jak drzewa i niebo o bardzo subtelnej grze mało zresztą zróżnicowanych barw, mogły być malowane bezpośrednio z natury. Szkic uderza poza tym większą płaskością przedmiotów o nieopracowanym jeszcze modelunku. W obrazie zostało przede wszystkim sprecyzowane zagadnienie światła, które logicznie przeprowadzone modeluje przedmioty podnosząc bryłowatość kształtu i nadając obrazowi cieplejszy koloryt. Zakomponowane jest tu niebo, po którym kłębią się wyraźniej ukształtowane obłoki, a przyciemnienie przy ramie podnosi zwartość kompozycji. Drzewa doprowadzone są do ogólnego kształtu prawie prostokątnego.

W samej technice malowania zachodzą u Szermentowskiego w tym okresie zasadnicze przemiany. Zmienia się faktura — krótkimi dotknięciami pędzla kładzie obok siebie barwy bardziej oczyszczone i jednocześnie bardziej zróżnicowane, przez co osiąga bogatszą powierzchnię barwną. Z biegiem czasu paleta coraz bardziej się rozjaśnia, malarz coraz lepiej czuje działanie przestrzeni, atmosfery; drzewa w oddaleniu stają się jasno niebieskie z żółtawymi tonami w słońcu. O wysokich osiągnięciach w tej mierze może świadczyć mały owalny obrazek z ok. 1866—8 r. ze zbiorów prywatnych w Krakowie, przedstawiający najprawdopodobniej pejzaż nadwiślański, w którym zwłaszcza traktowanie nieba i zieleni wykazuje wielką wrażliwość na najsubtelniejsze zestawienia barwne, uniejętność dostrzegania w najprostszych zjawiskach wielkiej różnorodności barw, które jednocześnie umie artysta doskonale zharmonizować w ogólnym perłowo-stalowym tonie. Zwłaszcza w ostatnim okresie twórczości potrafi Szermentowski osiągnąć duże zróżnicowanie faktury, w zależności od przedstawianego przedmiotu. Zielen w oddaleniu i partie zacienione maluje rozcierając farbę, natomiast w partiach oświetlonych kładzie ją dość grubo, krótkimi dotknięciami, wywołując czasem wrażenie jakiejś migotliwości. Szczególnie jest to widoczne w niewielkim obrazku „W parku“ z r. 1873⁶¹. To samo zjawisko zachodzi w akwarelach, które nie zmieniając się wiele w kolorze, malowane są teraz drobnymi plamkami i dochodzą nieraz do wielkiej subtelności („Park“⁶⁵, „Studium drzew“ ze zbiorów prywatnych w Krakowie).

Omówiony powyżej „Pogrzeb chłopski“ szczególnie jest zuamienny dla postawy społecznej malarza, dla którego wspomnienie rodzinnego

⁶¹ olej, Muzeum Państwowe we Wrocławiu.

⁶⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 30. Hrabiowskie zaproszenie, czyli zdradzone incognito, 1875, rysunek w/g reprodukcji drzeworytniczej, Kłosy 1875 I. 369.

kraju łączy się zawsze z obrazem cierpiącego nędzę ludu. Rozłąka z krajem, ciężkie warunki bytu na obczyźnie, wieści dochodzące o wypadkach krajowych wpłynęły niewątpliwie na pogłębienie stosunku malarza do człowieka i do problemów społecznych, zmieniając charakter wątku rodzajowego jego obrazów. Temat zresztą pogrzebu nędzarza jest dość częsty w malarstwie polskim XIX w. Między innymi podejmowali go — Gerson i obaj Gierymscy. Szermentowski jednak w obrazach takich jak „Pogrzeb chłopski“ czy „Poddaństwo“⁶⁶ zdradza szczególnie obiektywne i ostre widzenie problemów społecznych ówczesnej wsi polskiej, jakiego nie można dostrzec u żadnego ze współczesnych mu malarzy polskich. Obrazy te rzeczowo i obiektywnie pokazują problem upośledzenia chłopą, którego nędzę i samotność zestawia z obojętnością otoczenia. Pożądany efekt osiąga zresztą, zwłaszcza w „Pogrzebie“, bez sztucznej nastrojowości. Chłop z dzieckiem w pełnym świetle dnia stoją samotni przy trumnie przed zamkniętą furtą cmentarza kościelnego, zdaleka widnieje obojętna postać kościelnego. W obrazie znów „Poddaństwo“ uderza nieby-

⁶⁶ dawniej własność E. Szumner Szermentowskiego, Warszawa, zaginione; obraz znany z reprodukcji w *Kłosach*, 1874. I s. 36.

wała wręcz w tych czasach wnikliwość w dostrzeganiu rozwarstwienia w łonie samego społeczeństwa wiejskiego. Okryta łachmanami rodzina chłopska, która przyszła „na sprawę“ do wójta, stoi z pełną rezygnacją boso na śniegu przed zamkniętym zamożnym jego domem. Na ganku natomiast stoi bogacz wiejski trzymając koszyk z łapówką, która dodaje mu pewności, że swoją sprawę załatwi pomyślnie. Obraz ten postępowy w swojej idei, nie jest jednak dobrym dziełem sztuki, nie wyraża jej bowiem adekwatnymi środkami. Czuje się tu szczególnie wyrażnie, jak artysta łamie się z trudnościami warsztatowymi, jak brakuje mu umiejętności rysunku figury ludzkiej, jak pomaga sobie swego rodzaju symbolizmem wprowadzając nieuprawiany przezeń naogół pejzaż zimowy dla podniesienia nastroju.

Oderwanie Szermentowskiego od środowiska społecznego, z którego wyszedł, od konkretnych spraw i bolączek sprawia, że jednak jego obraz ludu często widziany jest w pewnym zniekształceniu, w krzywym zwierciadle solidaryzmu narodowego, częściej wówczas postawy twórców, którzy unikając zgłębiania właściwych konfliktów ograniczają się do biernego współczucia nędzy. Stąd płynie nadmierny sentymentalizm, który ze łąz w oku odwołuje się do miłosierdzia i filantropii możliwych. Częste tematy tego rodzaju obrazów to „Ubodzy“,⁶⁷ „Sieroty“,⁶⁸ „Powrót z lekarstwem“,⁶⁹ „Wiatr biednemu w oczy“.⁷⁰

Specjalną reakcję wywołały w twórczości Szermentowskiego wypadki krajowe, które od r. 1861 zaznaczały się ciosami dla narodu, by skończyć się klęską powstania styczniowego. Silne przeżycie spraw znanych tylko z relacji, brak siły i konkretności bezpośredniego wrażenia sprawiło, że znalazły one swoje odbicie w twórczości Szermentowskiego w formie ckliwego symbolizmu. Szczególnie jaskrawym przykładem może być znany z licznych opisów obraz „Po burzy“, malowany pod bezpośrednim wrażeniem klęski, ok. 1864 r., mający przez zjawisko w przyrodzie symbolizować burzę dziejową, pojmowaną jedynie w sposób emocjonalny. Tu też należy cała seria „Zburzonych gniazdek“ na tle pejzażu po burzy. Dopiero w r. 1866 obraz o tym temacie — „Pejzaż“, dawniej ze zbiorów Kazimierza Pochwalskiego, staje się pogodnym pejzażem z drobnym sztafażem o rodzajowym charakterze — grupa dzieci wiejskich pod drzewem, z którego strącono gniazdko.

Jedynym obrazem związanym ze sprawą powstania, w którym symbolizm został zredukowany do minimum, jest malowane z dalekiego dystansu, bo w r. 1866 „Wspomnienie 1863 r.“.⁷¹ Smutek klęski wyraża tu postać kobiety w parkowym pejzażu jesiennym, który zresztą pozbawiony jest jakichkolwiek dążeń do efektywności. Obraz ten dziwnie przypomina nastrój ostatnich rozdziałów *Wiernej rzeki* Żeromskiego. Znacznie

⁶⁷ ⁶⁸ znane tylko ze wzmianek.

⁶⁹ obraz znany z reprodukcji w *Kłosach*, 1865, I, s. 112.

⁷⁰ olej, „Biednemu zawsze wiatr w oczy“ z r. 1875, Muzeum Narodowe w Warszawie; rysunek „Wiatr biednemu w oczy“ z r. 1866, reprodukowany w *Kłosach*, 1866, II, s. 89.

⁷¹ olej, dawniej ze zbiorów J. Olszewskiego, obecnie własność prywatna w U.S.A.



Ryc. 31. Jezioro w lesie, olej, po 1868, Muzeum Narodowe w Poznaniu, dep. E. Szermentowskiego.

później wątek narodowy przewinie się w innej zupełnie formie, bardziej rodzajowej, w obrazie „Lekcja geografii” (inaczej „Wdowa”) z r. 1875, znanym z reprodukcji w *Kłosach*. Młoda matka naucza chłopca otoczonego zabawkami o charakterze wojennym, pod patronatem wiszącego na ścianie portretu męskiego — zapewne ojca poległego w walce.

Pod koniec lat 60-tych tęsknota za krajem i brak bezpośredniej z nim styczności powodują powstanie szeregu obrazów noszących nawet w tytule charakter wspomnieniowy. Trudno o nich coś bardziej konkretnego powiedzieć, ponieważ znane są głównie ze skąpych bardzo wzmianek.

* *

*

W ostatnim okresie tj. od r. 1868, twórczość Szermentowskiego znajduje w zakresie pejzażu pełnię swej dojrzałości, osiągając w niektórych dziełach całkowitą adekwatność treści — charakteru rodzimości pejzażu — i formy malarskiej, dostatecznie już ukształtowanej do realistycznego



Ryc. 32. *Studium drzew, olej, po 1868. Muzeum Narodowe w Warszawie.*

oddania widzianej rzeczywistości. W okresie tym malarz dyskontuje wiedzę techniczną zdobytą w poprzednim, którą gruntuje w dalszym ciągu działalności. „Anteuszowe“ zetknięcie z ziemią ojczystą wlało w jego dzieła, nową treść, a raczej odświeżyło, wzbogaciło i utrwaliło jego wiedzę o polskim krajobrazie.

Malowany w r. 1858 w Szczawnicy „Widok Pienin“⁷² jest jednym z pierwszych obrazów polskich, odtwarzających góry w sposób prosty i naturalny, bez sugestii obcych wzorów, bez poszukiwania egzotyki i efektowności, nie popadając z drugiej strony w pewną swoistą abstrakcyjność i ahumanizm, jakim odznaczają się w większości późniejsze pejzaże Gersona.

Przykładem najbardziej wymownym jest studium „Wioski polskiej“ ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. W pejzażu tym wykazał Szermentowski dużą umiejętność wyboru takiego motywu, takiego fragmentu krajobrazu, który przy silnej sugestii indywidualności, jednostkowości danego zjawiska zbiera niejako w sobie charakterystyczne cechy

⁷² olej, Muzeum Narodowe w Krakowie.

pejzażu kielecko-krakowskiego. Obraz narzuca przekonanie o ścisłości obserwacji przedmiotu i prawdziwości wizji, spojrzenia syntetyzującego liczne wrażenia szczegółowe. Podkreślić należy też umiejętność uchwycenia nastroju polskiego krajobrazu z jego pochmurnym niebem i błotnistą drogą, co nie daje jednak wrażenia smutku, ale wielkiego spokoju, usposabiającego do refleksji.

Nastrój w pejzażach Szermentowskiego nie ma nic wspólnego z efektowną melancholią romantyczną, ani z sentymentalnym *stimungiem* monachijskim. Fakt ten stoi w ścisłym związku z konkretnością stosunku malarza do rzeczywistości. Stąd płynie wybór pory roku i dnia, w jakich Szermentowski najchętniej widzi krajobraz. Poza pierwszym okresem twórczości, gdy zdarzają się częste zachody słońca i, rzadsze zresztą, widoki nocne z poświatą księżyca oraz poza bardzo rzadkimi wyjątkami pejzażu jesiennego („Wspomnienie 1863 r.“, „Kępa nadwodna“) czy zimowego („Poddaństwo“, „Biednemu zawsze wiatr w oczy“) najulubieńszą porą roku jest dla artysty pełne lato oglądane w pełni dnia, albo na 2 lub 3 godziny przed zachodem. Są to bowiem warunki pozwalające na ścisłą obserwację zjawisk, na dojrzenie przy dużym wyrobieniu całego bogactwa barwy w monotonnej, zdawałoby się, zieleni letniej. Jednym z ważniejszych źródeł nastroju w obrazach Szermentowskiego jest światło — albo rozproszone, blade, od ukrytego za obłokami słońca, albo rzucające żywy blask z pogodnego nieba. W omawianym, ostatnim okresie twórczości, problem światła staje się naczelnym zagadnieniem malarzskim obrazów Szermentowskiego. Nietylko modeluje ono formę, ale staje się ważnym elementem kompozycji, jasnym snopem, prawie reflektorowo oświetlając środkową część obrazu. W formie szczególnie wyraźnej występuje to zjawisko w takich obrazach, jak „Obóz cygański“ z r. 1868,⁷³ „Kościołek wiejski“⁷⁴ z r. 1870, czy „W parku“ z r. 1873. Pewną odmianą tego typu kompozycji jest wnętrze lasu, czy cieniasta aleja otwierająca się w głębi na bardzo jasno oświetloną przestrzeń („Skraj lasu“,⁷⁵ „Pasowanie na rycerza przez dziadunia“⁷⁶, „W parku“).

Rzadkie wypadki stosowania odmiennej pory roku i dnia wpływają z zamiaru usymbolizowania w dosłownej przenośni określonych spraw ludzkich przy pomocy krajobrazu, w czym oczywiście malarz najczęściej chybia celu tworząc całości nieprawdziwe, sentymentalne, jak na przykład „Wiatr biednemu zawsze w oczy“. Związane z tym typem twórczości malowanie pamięciowe odbija się niekorzystnie na poziomie dzieła, zubożając formę wypowiedzi malarskiej.

Pewne załamania linii realistycznej w kierunku symbolistycznym i religijnym mają miejsce w ostatnich latach życia malarza, co tłumaczy się jego ówczesnym stanem zdrowia i nastrojem, klimatem psychicznym. Należą tu takie obrazy, jak „Gwiazda zaranna“ z r. 1874⁷⁷,

⁷³ olej, własność prywatna, zaginiony (?).

⁷⁴ j. w.

⁷⁵ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁷⁶ olej, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁷⁷ olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 33. *Bydło schodzące do wodopoju*, olej, 1876. Muzeum Narodowe w Krakowie.

w którym pejzaż o realistycznych założeniach, jakkolwiek wyraźnie noszący ślady całkowicie pamięciowego malowania, połączony jest ze zjawiskową acz bardzo konwencjonalną postacią Madonny w chmurach, jak „Wiatr biednemu zawsze w oczy“ z r. 1875 oraz z tegoż roku pochodzący rysunek „Za późno“ reprodukowany w *Tygodniku Ilustrowanym*, w którym artysta rozrzewniony swą dolą wprowadza nawet postacie alegoryczne — Sławy i Śmierci. Częściową odpowiedzialność może tu ponosić Cyprian Norwid, blisko wówczas z Szermentowskim zaprzyjaźniony, któremu ten gatunek alegorii i tego typu ładunek treściowy i emocjonalny nie był obcy w twórczości plastycznej.

Drugim źródłem tego rodzaju odchyień od właściwej linii twórczości była presja środowiska burżuazyjnego. Ze szczególną jaskrawością wyraziła się ona w rysunkach, które Szermentowski w najcięższych finansowo okresach nadsyłał do pism warszawskich⁷⁸. Rysunki reprodukcyjne zamawiano głównie z dzieł najbardziej reprezentacyjnych akademickich malarzy francuskich, jak Bouguereau, Cabanel, Cot, z polskich przede wszystkim Bakałowicz. Na dobro Szermentowskiego należy zapisać, że w miarę możliwości starał się wybierać obrazy rodzajowe o zewnętrznych chociaż elementach ludowości.

⁷⁸ należy przypuszczać, że rysunki takie umieszczał i w pismach francuskich.



Ryc. 34. Gierzyński Maksymilian, Bronowice, olej, 1867. Muzeum Narodowe w Krakowie.

Z tych jednak kontaktów, zarówno z dziełami, jak i osobistych, przesączyło się nieco i do własnej jego twórczości. Coraz częściej pojawiają się w pejzażach parkowych piękne panie w wytwornych strojach — „W parku“, „Miesiąc maj“⁷⁹ „Imieniny mamy“⁸⁰. Malowane bardzo drobiazgowo, gładką fakturą, w „pastelowych“ kolorach stanowią element rażący swą obcością w interesującym realistycznym pejzażu, malowanym śmiało, o zróżnicowanej fakturze, jak to ma miejsce w obrazie „W parku“. Z tego typu sympatii acz lepszego gatunku powstała zapewne kopia „Źródła“ Ingres’a. Nie była ona chyba robiona na zamówienie prywatne, o czym świadczyłby fakt, że znalazła się w r. 1872 na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie skąd zakupił ją hrabia Konstanty Zamoyski.

Ciekawe zagadnienie stanowi adaptacja przez Szermentowskiego własnych obrazów do celów reprodukcyjnych. Niech za przykład bez komentarza posłuży zestawienie „Wspomnienia 1863 r.“ z r. 1866 z rysunkiem reprodukowanym w *Tygodniku Ilustrowanym* pod tytułem „Ostat-

⁷⁹ znany z reprodukcji w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1875, I, s. 324.

⁸⁰ znany tylko ze wzmianek.



Ryc. 35. Malecki Władysław, *Widok na Białogon*, olej, 1870. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

nie liście“, z r. 1875. Ten sam obraz, o identycznej kompozycji został „uzupełniony“ w sensie podniesienia atrakcyjności, rozwinięcia anegdoty. Kobieta otrzymała suknię według mody z lat 70-tych oraz żałobny welon na głowę, na pniu drzewa jakaś ręka wypisała litery budzące rzewne wspomnienia. Po prawej zrobił malarz przerwę w zaroślach, spoza których widać przed gankiem dworku naładowaną rzeczami karetę i zaafelowane drobne figurki.

Obok tego są i takie rysunki rodzajowe o charakterze autobiograficznym jak „Zdradzone incognito“⁸¹, czy „Najpewniejsi amatorzy“ z r. 1875⁸², które odznaczają się wyjątkowo poprawnym rysunkiem, żywością mimiki i gestu oraz dużym poczuciem humoru.

Twórczość Szermentowskiego zamyka się jednym z lepszych jego obrazów, jakim jest „Bydło schodzące do wodopoju“⁸³. Dzieło to, jakkolwiek, odznaczające się dużą wiedzą techniczną, znaczy jednak pewną regresję realistycznej twórczości Szermentowskiego, jej charakteru rodzimego. Obraz ten cechuje bogactwo koloru, wielka sprawność techniczna,

⁸¹ reprodukowany w *Kłosach*, 1875, I, s. 369.

⁸² reprodukowany w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1876, I, s. 401.

⁸³ olej, Muzeum Narodowe w Krakowie.

wyrażająca się przede wszystkim w umiejętnym zróżnicowaniu gatunków drzew i ich oddalenia, w zróżnicowaniu faktury. Malarz niewątpliwie zamierzał zawrzeć tu swą wiedzę o kraju, o polskim pejzażu, jednak świeżość wrażeń musiała się już w tym czasie nieco zatrzeć i zbyt widoczna jest tu sugestia kompozycji dzieł współczesnego mu Troyona.

* *
*

Twórczość Szermentowskiego jest jednym z przejawów ogólnoeuropejskiego nurtu sztuki mieszczańskiej 3 ćwierci XIX w., która w malarstwie pejzażowym przechodzi rozwój od napoly romantycznego sentymentalizmu, malowniczości motywów i stylizacji wedle wzorów holenderskiego malarstwa XVII w. do samodzielnego ujęcia realistycznego, do tworzenia się w poszczególnych krajach wyraźnych odrębności narodowych. Szermentowski, jakkolwiek silnie ulegał w pewnym okresie wpływom paryskiego środowiska, umiał szczególnie wyraziście zachować, wypracować i udoskonalić odrębne, oryginalne narodowe oblicze swej sztuki, ponieważ, jak mówi o nim Gerson „...Droga Szermentowskiego w sztuce napiętnowana była... dążeniem do prawdy“⁸⁴.

W stosunku do malarzy z Barbizon, których twórczość była dlań czynnikiem ożywczym i pobudzającym, odskocznia niejako dla samodzielnej działalności, reprezentuje on postawę bardziej w pewnym sensie realistyczną, tworzy dzieła czasem bardziej prawdziwe i przekonujące; mniej błyskotliwe od Diaza czy Dupré, bardziej naturalne od wielu kompozycji Daubigny czy nawet Rousseau. Przede wszystkim różni się od nich swoją postawą humanistyczną, wyrażającą się nie tylko w silniejszym naogół ożywieniu sztafażem, ale w świadomym podejmowaniu zagadnień społecznych.

Duże natomiast pokrewieństwo postawy twórczej wykazują jego dzieła z obrazami pejzażystów rosyjskich z kręgu Pieredwiżników, których cechuje zarówno realistyczne ujęcie intymnego typu pejzażu, jak postawa społeczna, zabarwiona zresztą znacznie silniej krytycyzmem. Kontakty osobiste w ostatnich latach życia z takimi malarzami, jak przede wszystkim Polenow, pozwalają się domyślać jakichś wzajemnych oddziaływań.

Zestawienie Szermentowskiego z innymi współczesnymi mu pejzażystami polskimi pozwala ujrzeć jego twórczość we właściwych proporcjach. Malarze ci reprezentują naogół znacznie niższy poziom i są znacznie mniej samodzielni. Następcy Głowackiego w Krakowie, jak Płonczyński są przedstawicielami realizmu blisko graniczącego z naiwnością; w Warszawie Schoupe nie porzuca romantycznego i efekciarskiego malowania gór, Kostrzewski z natury dość powierzchowny przerzuca się coraz bardziej na malarstwo rodzajowe i karykaturę. Gerson porzuciwszy

⁸⁴ Gerson W., J. Szermentowski... *Sprawozdania...*, s. 109.



Ryc. 36. Kościółek wiejski w krakowskiem, 1874. w/g reprodukcji drzeworytniczej. Kłosa 1875 II. 353.

młodzieńcze zainteresowanie pejzażem, którego rezultatem były często obrazy (akwarele zwłaszcza) stanowiące duże osiągnięcia na drodze ku realizmowi, wróci doń dopiero pod koniec życia i to w sposób dość jednostronny. Jeden z najzdolniejszych uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, młodszy nieco kolega Szermentowskiego — Feliks Brzozowski długi czas nie mógł się uwolnić od wzorów Calame'a, a i później nie stworzył dzieł wybitniejszych. Powierzchnowa i obliczona na efekt jest sztuka Marszewskiego, Adam Malinowski pozostał do końca drobiazgowym malarzem, prawie dyletantem. Breslauer dalej tworzy swe pejzaże idealistyczne. Inni malarze pozostający pod wpływem Wiednia czy Monachium gubią się naogół w nieokreślonej nastrojowości. Najlicniejsza grupa malarzy trzeciorzędnych kontynuuje linię pejzażu sentymentalnego z ludowym sztafażem. Również i późniejszy pejzaż, nawet w twórczości tak wybitnych jego przedstawicieli jak Chelmoński czy Stanisławski bardziej jest jednostronny, bardziej impresyjny i nie osiąga tego stopnia prawdziwości i zdolności syntezy, co pejzaż Szermentowskiego.

Ze współczesnych równy Szermentowskiemu miarą talentu jest jedynie Malecki, którego twórczość zresztą bardzo różnorodna i nierówna nosi jednak charakter odmienny. Naogół więcej w jego pejzażach sentymentalnej nieco nastrojowości, często przedmioty pozbawione są częściowo swej konkretności, drzewa lekko malowane tracą bryłowatość kształtu, a nierzadko gubią swoje cechy gatunkowe. Wydaje się, że jego studium natury było bardziej powierzchowne (kolorowane rysunki pejzażowe) mimo dużej często subtelności i wrażliwości kolorystycznej. Nie umiał też w tej mierze co Szermentowski uchwycić w sposób syntetyczny cech polskiego krajobrazu („Bociany“), choć jednostkową prawdę danego widoku, zwłaszcza architektury, umiał bardzo wiernie odtworzyć („Wawel“). Wydaje się, że w pewnych momentach działała nań sztuka Szermentowskiego z okresu dojrzałego, jak mógłby o tym świadczyć „Pejzaż z Białogonu“ z Muzeum Narodowego w Poznaniu, w którym zresztą niektóre cechy obrazów Szermentowskiego — bliski widok wsi, bryłowatość zwartych koron drzew, przejęte są dość powierzchownie, a całość w swej kompozycji bardziej aranżowanej, nieco teatralnej i mało naturalnym kolorze, bardzo się różni. Pozatym znaczna część jego twórczości pozostaje w wyraźnym związku z dojrzałą twórczością Maksymiliana Gierymskiego.

Wydaje się, że pewien wpływ, jakkolwiek dość raczej ogólnikowy wywarł Szermentowski na Maksa Gierymskiego we wczesnym okresie jego działalności. Wpływ ten wyraził się w dużej śmiałości faktury, w kompozycyjnym ujęciu bliskiego widoku wiejskiego, w traktowaniu drzew. Najbardziej zbliżają się do koncepcji Szermentowskiego takie



Ryc. 37 Brodowski Józef, *Bracia mleczni*, olej, 1881. Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków.

obrazy Gierymskiego jak „Pejzaż z Bronowic“, studium drzew w „Powrocie Pana Tadeusza“, „Sosny“.

Sugestia obrazów Szermentowskiego wyrażała się często w przejmowaniu zupełnie zewnętrznym kształtu drzewa, albo innych poszczególnych motywów, jak to miało miejsce między innymi u Wastkowskiego, ucznia Brzozowskiego, a szczególnie jaskrawo występuje czasem u Józefa Brodowskiego. Potrafi on nawet w tle sceny rodzajowej dokładnie skopiować kościółek wśród drzew z obrazu Szermentowskiego, robiąc to w dodatku o tyle mechanicznie, że zachowuje charakterystyczne dla Szermentowskiego oświetlenie, nieusprawiedliwione w jego obrazie.

Mimo tego rodzaju oddziaływań, zapewne znacznie bardziej rozgałęzionych, brak jest w sztuce polskiej jakiegoś wyraźniejszego nawiązania do twórczości Szermentowskiego, brak jakiejś linii rozwojowej wiodącej od jego kierunku. Jedną z przyczyn była zapewne długa jego nieobecność w kraju, gdzie znane były tylko poszczególne obrazy, gdzie nie działała osobowość malarza. Poza tym młodsza generacja co zdolniejszych artystów sięgnęła znów po wzór bezpośrednio do Francji, tym razem do malarstwa impresjonistycznego, sugerując na długie lata nie tylko malarzom ale i społeczeństwu poczucie bezwzględnej wyższości tego środowiska i konieczności czerpania stamtąd nauki i doświadczeń. Stąd oderwanie od rodzimości i prosta droga do ujęć formalistycznych i kosmopolityzmu w sztuce. Wydaje się, że dziś dopiero zaistniały warunki i potrzeba nawiązania w malarstwie pejzażowym do tego nurtu tradycji, który reprezentuje malarstwo Szermentowskiego.

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ

AKTUALIZM I AKTUALIZACJA W MALARSTWIE POLSKIM XVII WIEKU — I.

Powiedziano kiedyś, że „burza baroku przeszła nad malarstwem polskim bokiem“, że „nieco bliższy staje się barok malarstwu polskiemu dopiero w ciągu wieku XVIII, przede wszystkim na terenie malarstwa religijnego“.

Mimo pewnej przesady, jaka się kryje w zdaniu powyższym, zawiera ono sporo prawdy. Nie możemy się już dzisiaj zgodzić bez reszty na twierdzenie, że w pierwszej połowie XVII wieku „cały szereg wybitnych dzieł, powstających z inicjatywy dworu królewskiego, lub przodujących rodów magnackich, dynamiką swych form oraz rodzajem obranych pierwowzorów świadczy już najwyraźniej o świadomym wkroczeniu w orbitę baroku, i to przeważnie w jego rzymskiej redakcji“¹. Chyba zbyt śmiałym byłoby nawet powiedzenie, że i w drugiej połowie tego stulecia malarstwo polskie nie było odbiciem ówczesnej rzeczywistości, a stanowiło jedynie „sferę wpływów kultury artystycznej Zachodu“². Jak nam się bowiem dzisiaj wydaje, malarstwo nasze, w przeciwieństwie do architektury i rzeźby, bardzo długo opierało się barokowi włoskiemu, zarówno jego idealistycznej formie, jak i kosmopolitycznej treści. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa cechowego, które, zapóźnione w swym rozwoju, uległo wprawdzie nastrojom kontrreformacji, lecz kontynuowało nadal swe formy, ustalone w dobie późnogotyckiego realizmu. Stąd zapewne wypływają te pozorne niekonsekwencje, te dziwne sprzeczności, wobec jakich stajemy nieraz zdumieni, patrząc na obraz, w którym obok wizyjnej sztuki kontrreformacyjnej występują równocześnie żywe reminiscencje końca średniowiecza.

Świadomie użyłem zwrotu „wydaje nam się“, gdyż na syntetyczną ocenę naszego malarstwa XVII wieku jest jeszcze za wcześnie.

Sądzę, że mimo posuniętej naprzód inwentaryzacji, dzisiaj równie dalecy jesteśmy od pełnej znajomości naszego malarstwa XVII-wiecznego, jak i przed laty dwudziestu, gdy Juliusz Starzyński wysuwał pewne postu-

¹ M. Walicki i J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa, 1936, s. 162.

² Tadeusz Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa, 1946, s. 80.

laty programowe w odniesieniu do badań nad sztuką polską doby barokowej, ubolewając słusznie nad trudnymi warunkami pracy naukowej na tym polu i pożałowania godnym indywidualnym rozproszeniem naszych wysiłków. „W sprawie metody badawczej — pisał on³ — nasuwa się konieczność jak najszerszego uwzględnienia tego, co nazwałbym socjologicznym podłożem ruchu artystycznego w Polsce barokowej. Wejdzie tu w grę sprawa indywidualności fundatorów, a co za tym idzie, badanie mecenatów... Obok psychiki tych jednostek kierowniczych należy badać reakcję i wrażliwość artystyczną masy szlacheckiej i nieszlacheckiej“. Wy-suwając dalej konieczność badań ikonograficznych, proponował autor podjęcie studiów „nad socjalnym stanowiskiem artystów, ich wykształceniem zawodowym, organizacją pracy... Dopiero jak najszersze uwzględnienie kulturalno-społeczne podglebia, przy równoczesnym powstawaniu monografii jednostkowych i grupowych pozwoli może kiedyś dokładniej określić, na czym w istocie polega polskość naszego baroku. Mocna bowiem odrębność polskiej twórczości artystycznej... zdaje się nie ulegać wątpliwości“.

Postulaty te, choć nam się dziś wydają dość skromne, nie zostały dotychczas zrealizowane. Sądzę, że zawiniło w tym wypadku nie tyle „rozrzucenie i nieuporządkowanie“ zabytków naszego malarstwa tej doby, ani nawet skąpe w istocie podstawy archiwalne, ile pewne uprzedzenia naszych historyków sztuki, o jakich pisałem już gdzieindziej. Przede wszystkim z zasobów naszego malarstwa XVII wieku przetrwały do naszych czasów, skutkiem kataklizmów dziejowych i braku konserwacji, zaledwie resztki, a te, które ocalały, stawiają historyków sztuki w pozycji żenującej. Przyzwyczajeni do patrzenia na obraz od strony jego formy i wartości estetycznej, historycy sztuki do niedawna nie umieli, czy raczej nie chcieli, spojrzeć na dawne malarstwo jako na odbicie ówczesnej rzeczywistości polskiej, jako na dzieła, odpowiadające potrzebom i upodobaniom epoki. Obok formy spostrzegali jedynie tematykę, nie wnikając zazwyczaj w głębszą treść, niejednokrotnie ukrytą. Słabość operowania formą naszych malarzy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku wywołała przecież przed pół wiekiem ze strony bardzo autorytatywnej opinii, iż szanujący się historyk sztuki polskiej musi poprzestać co najwyżej na renesansie, gdyż po nim aż po drugą połowę XVIII wieku sztuki w Polsce w ogóle nie było. Dla nas wszakże ma to pogardzane niesłusznie malarstwo swe wartości, wypływające z tradycji realizmu narodowego, i stanowi ono ważne ogniwo w rozwoju nurtu realistycznego sztuki polskiej.

Ponadto w malarstwie naszym tego okresu uderza jego odmienność, czy odrębność, w porównaniu ze sztuką zachodnioeuropejską, co oczywiście stwarza trudności przy przeprowadzaniu klasyfikacji. Wreszcie w malarstwie naszym tej doby, odznaczającej się przecież właściwymi dla epoki przeciwieństwami występuje wyraźnie wielokierunkowość, dająca się

³ Juliusz Starzyński, Z badań nad sztuką baroku w Polsce, *Biuletyn Naukowy wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej*, Warszawa, 1932, Nr 1, s. 35—37.

spostrzec nie tylko w rozwarstwieniu ówczesnej sztuki, ale, co charakterystyczniejsze, zbiegająca się niekiedy w granicach jednego dzieła. To rozszczepienie malarstwa, ta równoczesność odmiennych nurtów i płątna rozlicznych pierwiastków, wzajemnie z sobą sprzęgniętych — wszystko to zniechęcało badacza, skłonnego naogół do posługiwania się etykietami o ustalonej formie.

Jak słusznie powiedziano, nie sposób wniknąć w istotę malarstwa polskiego w tzw. dobie baroku bez uwzględnienia socjologicznego podłoża ówczesnego ruchu artystycznego w Polsce. Wydaje mi się, iż, abstrahując od sztuki ludowej tego okresu, o której prawie nic nie wiemy, malarstwo ówczesne trzeba najpierw rozpatrywać od strony treści, którą miało wyrażać, od potrzeb, jakim miało służyć, a wreszcie od strony jego odbiorcy, czyli, inaczej mówiąc — dokonać jego rozwarstwienia. Tutaj, z grubsza biorąc, wysuwają się dwa zasadnicze ogniska: malarstwo reprezentacyjne, dworskie, wyrażające interesy monarchów i służące potrzebom mecenatu władczego, oraz sztuka, wyrażająca nastroje szerokich mas szlacheckich, jak również i mieszczaństwa. Z kolei ze sztuki dworskiej, drogą naśladownictwa i współzawodnictwa rozwija się malarstwo obsługujące wielkich feudałów, zarówno świeckich jak i duchownych. Przykładem tego będzie działalność artystyczna Tomasza Dolabelli dla Zygmunta III i kanclerza Zadzika. Malarstwo, obliczone na szersze masy, podzielić można przede wszystkim na szlachecko-mieszczańskie i kościelne. Pierwsze, obsługujące dwory średniej szlachty i patrycjat miejski, wyrażać się będzie przede wszystkim w tematyce portretowej, tak modnej wówczas, a służącej głównie dumie rodowej, czy osobistej odbiorców. Wreszcie — sztuka kościelna, przed którą po Soborze Trydenckim otworzy się wielkie zadanie propagandowego oddziaływania na masy¹. W wykonaniu zadania tego będzie się Kościół posługiwał zarówno dogasającym środowiskiem cechów malarskich, jak i siłami własnymi w osobach malarzy klasztornych, lecz nie będzie on unikał żadnych środków wypowiedzi artystycznej, pamiętając o celu głównym — o reakcji mas odbiorczych, i dla celu tego będzie musiał niekiedy przechodzić do porządku dziennego nad postanowieniami trydenckimi.

Malarstwo dworskie na większą skalę rozpoczyna się u nas z chwilą przybycia Dolabelli. Nie przechowały się czołowe, reprezentacyjne jego obrazy, malowane dla królów, ale, sądząc z opisów współczesnych i śladów, jakie po obrazach Dolabelli pozostały w grafice, możemy sobie wyobrazić, że były to malowidła, które realizm historyczny początkowo poświęcały na rzecz alegoryzmu, wskazanego zarówno przez kontrreformację, jak też uprawianego przez manierystów i barokistów włoskich. Jednakże kierunek ten nie odpowiadał nawet Zygmuntowi III. Wystarczy porównać dwa istniejące sztychy z niezachowanych obrazów dworskich Dolabelli: apoteozę zwycięstw Zygmunta III i przyjęcie Szujskich przez tegoż króla. W pierwszym sztychu mamy wyraźną maniery, po-

¹ Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, s. 15—17.

sługującą się rozlicznymi symbolami (choć i tu wystąpią w sztafażu fragmenty realistyczne), — drugi będzie już tylko wiernym, kronikarskim odtworzeniem sceny historycznej.

Jeszcze za życia Zygmunta III w sztuce dworskiej pierwiastki idealistyczne, czerpane z doświadczeń włoskich, zaczęły ustępować na rzecz pierwiastków realizmu niderlandzkiego, co się już wyraźnie zaznaczyło w czasach Władysława IV zarówno w malarstwie portretowym, jak i historycznym. Wystarczy z kolei porównać wspomnianą „Apoteozę” z obrazem, przedstawiającym kapitulację Szeina⁵: i tu mamy jeszcze w obłokach współdziałający ze zwycięzcami Olimp, symbole chwały i klęski, lecz dolna partia obrazu jest już wiernym odbiciem chwili, opisanej przez relatorów, czy naocznych świadków. A i sam Dolabella na starość „zbarbaryzował się”, jak o nim powiedziano, to znaczy uległ lokalnej skłonności do realistycznego referowania zdarzeń bez uciekania się do idealistycznej symboliki, co wyraźnie widać w cyklu kieleckim, który jest niewątpliwie dziełem warsztatu mistrza Tomasza. Jak się na dworze Wazów przełamywały pierwiastki idealizmu włoskiego na rzecz nie tylko recepcji niderlandzkich, ale już i realistycznego malarstwa holenderskiego, świadczy przygotowywany w tej chwili do druku inwentarz resztek zbiorów Jana Kazimierza, wykazujący już znaczny bardzo odsetek obrazów flamandzkich i holenderskich.

Już inaczej sprawa ta przedstawiać się będzie w ostatniej ćwierci XVII wieku, na dworze Jana III. Jak i w całej Polsce, tak i na dworze królewskim da się zauważyć zwycięstwo intencji idealistycznych sztuki barokowej w jej potrydenckim, włoskim wydaniu. Wprawdzie w wielkich obrazach batalistycznych, uzależnionych niejednokrotnie od grafiki, mamy próby realistycznego odtworzenia pola bitwy (np. „Bitwa pod Chocimem” van Kessela), ale już obrazy Altomontego zdradzają wyraźne odejście od założeń realistycznych i ciążenie ku alegoryczności. Ku czemu siedł dwór Sobieskiego, wyraźnie wskazują dzieła jego wychowanka, Jerzego Eleutera Szymonowicza, i dekoracja Wilanowa, wykonana przez warsztat Callota.

Podobnie rzecz się miała na terenie mecenatu magnackiego. Omawiane poniżej cykle malarskie Mniszchów, Zadzika, czy Radziwiłła, wyraźnie wskazują, że oligarchowie przede wszystkim hołdowali wierności kronikarskiej⁶. Jak początkowy pociąg do malarstwa włoskiego, wyraźny jeszcze na gruncie renesansu, ustępować zaczął w upodobaniach możnowładców na rzecz realizmu północnego, świadczy o tym inwentarz zbiorów zamku wiśnickiego z r. 1661, zawierający część obrazów po kanclerzu Ossolińskim i zbiory Lubomirskich: o ile w spuściźnie po kanclerzu znajdowały się obrazy Raffaella, Tycjana, czy Correggia, o tyle Aleksander

⁵ Obraz ten reprodukował W. Tomkiewicz w pracy *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV. Biuletyn Historii Sztuki*, XII, 1950, s. 151.

⁶ Innym tendencjom hołdował „zwłószczy” marszałek Wolski, ale jego obrazy znamy tylko z testamentu, w którym kazał poniszczyć wszystkie „nagości”.

Lubomirski lubował się już w scenach rodzajowych i martwej naturze malarzy holenderskich ⁷.

To „wyrastanie“ z malarstwa włoskiego wynikało niewątpliwie na tle ogólnych upodobań do realizmu plastycznego, jakimi się odznaczały masy szlacheckie. Szlachcic ówczesny krzywym okiem patrzył na obcą i niezrozumiałą dlań alegoryczność. Dla niego portret musiał być „podobny“, to jest wierny zarówno w swej części fizjonomicznej jak i kostiumowej. W scenach historycznych odbiorca szlachecki nie chciał widzieć niezrozumiałych dlań przenośni, lecz możliwie wierne, kronikarskie odtworzenie zdarzeń dziejowych. Nawet w malarstwie religijnym dość daleki był on (do czasu) od zachwycania się wizyjnością i ekstatycznością, zachwalaną przez sztukę kontrreformacji. Przywykł on do fabuły religijnej, ujętej w duchu realizmu późnogotyckiego, w sposób nieraz brutalny przemawiającej do wyobraźni.

Sztukę dworską, hołdującą idealizmowi, odrzucił widz szlachecki, jako nie prawdziwą, oderwaną od życia. Malarzy, posługujących się fantazją, uważał on za wierutnych kłamców („dwadzieścia myśliwych, dwadzieścia malarzów, pogrzebowych kaznodziejów tyleż — kopa łgarzów“) ⁸. Malarz, zdaniem ówczesnej opinii szlacheckiej winien był malować to tylko, co widział na własne oczy, a impulsem jego twórczości winna być nie fantazja artystyczna, lecz świat obiektów rzeczywistych. Niewątpliwym rzecznikiem opinii szlacheckiej był w tej mierze Wacław Potocki, gdy pisał w swej fraszce pt. „Malarzowi“:

Historie i różne rzeczy ludzkich klótnie
Wyrażałem różnymi farbami na płótnie,
I chociażem sam tego nie widział swym okiem,
Anim mógł widzieć — ludziom stawiałem widokiem.
Co było i nie było, nieba, piekła, bogi,
Starych zamków struktury, wielkich miast pożogi,
Bajki, sny, przypowieści, com tylko zamyślił,
Królów, mędrców, rycerzów — wszystkim pędzlem kryślił ⁹.

Oczywiście, że upodobania te odpowiadać musiały i mieszczaństwu, przywykłemu do dawnych form malarstwa cechowego, które zresztą przystosować musiało swe dzieła do potrzeb i innych odbiorców. Rzecz jasna, że miasta, w których w XVI i XVII wieku przebywało wielu artystów obcych, i to głównie włoskich, nie mogły nie ulec w pewnej mierze wpływom renesansu, a następnie i baroku. Wiemy, że w okresie tym patrycjat wielkich miast zbierał obrazy włoskie, jakkolwiek do naszych czasów one nie dotrwały, zniszczone przez pożogi wojenne i fanatyzm religijny okresu „sarmatyzmu“; świadczą o tym zarówno zachowane inwentarze mieszczańskie jak i głosy współczesnych. Przecież już Sebastian Petrycy, sam

⁷ Rękopiśmienny inwentarz wiśnicki, pochodzący ze zbiorów w Suchoj Nr 7/12, znajduje się obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych.

⁸ Wacław Potocki, *Jovialitates*, r. 1747, s. 27—28.

⁹ *Tamże*, s. 61.

zresztą mieszczanin, otarty o Włochy, lecz zarażony duchem purytanizmu potrydenckiego, ubolewał nad dekorowaniem domów mieszczańskich „Jowiszami i Wenerami“. Kaznodzieje katolicy o upodobania te posądzali głównie mieszczan-różnowierców, przeciw którym grzmiał z ambony Fabian Birkowski: „A naszy heretykowie tak psu oczy przedali, że Chrystusa ukrzyżowanego obraz z łożnicy, z izb wyrzucają, a na to miejsce Faunów i malowanych Kupidynek, Wenerów i Fortun nad stołem nawieszają, aby z nimi wespół obiedali i wieszczerzali mięsopusty. I nie ma miejsca obraz Panny Najświętszej na żadnym miejscu, a plugawa Venus obraz ma i miejsce, a jeszcze przedniejsze w domu. Drukarz jeden registr spisał tych malarzów i snycerzów, którzy, sztucznie wprowadzie, ale nie wstydliwie malowali albo rzeźbali“¹⁰. Jeszcze przecież w roku 1741 arcybiskup Mikołaj Wyżycki, usuwając z kościołów wszelkie obrazy o treści świeckiej, wzywał wiernych, głównie mieszczan, aby w domach swych nie cierpieli „*imagines profanas scandali occasione praebentes*“.¹¹

Żałować należy, że nie znamy owego „regestru“, o którym w ferworze kaznodziejskim wspominał Birkowski. Narzekania kleru wydają się jednak pod tym względem nieco przesadne. Być może, że chodziło tu o obrazy importowane, bo, jak się dzisiaj orientujemy, nasze malarstwo cechowe zupełnie nie przejęło się duchem i tematyką renesansową, kultywując przez cały wiek XVI raczej dawne przyzwyczajenia, nabyte w dobie gotyku.

Toteż w stuleciu XVII w miastach wyraźnie górę bierze skłonność ku malarstwu realistycznemu, traktującemu tematy aktualne, zwłaszcza odkąd kontakty zagraniczne poczęły się kurczyć, a cechy miejscowe, wraz z „partaczami i biegunami“ twórczość swą, wobec stale postępującego zubożenia miast, dostosowywać musiały do potrzeb i upodobań dwóch głównych odbiorców, którymi byli szlachta i kler.

Kościół polski, w myśl wskazań trydenckich, musiał również zwrócić baczną uwagę na malarstwo religijne, jako jeden ze środków oddziaływania na masy wiernych. Kontrreformacja stwarzała wyraźne przepisy dla twórczości artystycznej, stwarzała specjalne typy ikonograficzne, ustalała atrybutykę świętych, usuwała nagość i „zbędny“ sztafaż, wprowadzała symbolikę i posługiwanie się alegoriami, pragnęła oddziaływać na masy przez nawrót do tematyki średniowiecznej oraz przez specjalne podkreślanie tematyki ekstatycznej i przedstawianie scen męczeństwa świętych. Ta ostatnia tematyka prowadziła do głównego celu, którym była walka z wszelkiego rodzaju herezją. Widz, współczujący ze świętym, męczonym przez niewiernych, łatwo tych ostatnich utożsamiał z różnowiercami. Obrazy mistyczne i ekstatyczne miały wywoływać wzrost uczuć religijnych, tematyka martyrologiczna — nienawiść do świata akatolickiego.

¹⁰ Fabian Birkowski, *Głos krwie...*, Kraków, 1629.

¹¹ Tadeusz Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów, 1936, s. 76.

W Polsce wytyczne sztuki kontrreformacyjnej, jakkolwiek niezawodnie znane z dzieł teoretycznych Molanusa i Fabriana¹², nie przyjęły się łatwo ani prędko. Na okoliczność tę wpłynął zarówno pewien opór stosowany nawet przez hierarchię kościelną, przeciw wprowadzeniu wielu uchwał trydenckich, jak i zbyt mała rola, jaką w życiu przeciętnego Polaka odgrywała sztuka, jak wreszcie i to, że nie można było oddziaływać przy pomocy środków niezrozumiałych i nie przemawiających do psychiki polskiej. Jakże bowiem można było trafić do odbiorcy polskiego przy pomocy wizyjności i ekstatycznej wzniosłości, skoro bliższa mu była powierzchnowa dewocja, niż mistycyzm religijny. Szlachcic polski, sam okrutny i z okrucieństwem otrząskany, nie reagował zbyt silnie na męczeństwo mało mu zresztą znanego św. Bartłomieja, czy św. Sebastiana (podobnych męczenników na pograniczu polsko-tatarskim było bardzo wielu). Jeżeli już podawało się taką tematykę, to trzeba ją było zaktualizować, przenieść na grunt rodzimy, dogadzając dumie i rosnącej megalomanii narodowej. Stąd zjawia się malarstwo, poświęcone martyrologii patronów polskich, jak św. Wojciech i św. Stanisław, rozpowszechnia się malarska narracja żywotów takich świętych narodowych, jak Jacek, Kazimierz, czy Stanisław Kostka.

Walka ze „zbędnym sztafażem“, za który niegdyś tak wiele wymówek od św. Officium otrzymał Paolo Veronese, też nie miała wielkich widoków powodzenia. Szlachcic, czy mieszczanin polski, przywykł do tego rodzaju akcesoriów i lubił, by tematyka religijna związana była z życiem. Lubił, by przy grobie Chrystusa pełnili straż żołnierze w strojach współczesnych i znanych, pragnął, by w scenach adoracji brali udział znani mu i po polsku ubrani oranci, nie gorszył się, jeśli nawet w postaciach świętych dostrzegał znajome osobistości.

Te upodobania mas szlacheckich i nieszlacheckich nie mogły być przez Kościół bagatelizowane. I, mimo niejednokrotnych wystąpień synodów duchownych, piętnujących malarzy za uświecczanie i aktualizowanie obrazów religijnych, mimo wystąpień pisarzy-moralizatorów w rodzaju ks. Nieszporkowicza,¹³ w gruncie rzeczy przynajmniej do połowy XVII wieku obserwujemy zamykanie oczu na tę sprawę ze strony samego kleru, który skłaniał malarzy do kompromisu między idealizmem i realizmem oraz do aktualizacji tematyki religijnej.

Aktualizacja ta rozmaite przybierała formy. Najczęściej była to kompromisowa kompozycja, polegająca na podziale obrazu jakby na dwie części: w górnej odbywa się scena Wniebowzięcia, czy koronacji Madonny, w dolnej części scenie tej przygląda się grupa ludzi w polskich strojach, reprezentująca często wszystkie stany. Niekiedy występują osobistości znane, sportretowane realistycznie, czy to w roli statystów, czy nawet czynnych aktorów sceny religijnej. Przeważnie mamy tu do czynienia z dworem królewskim, czy magnackim; Strobel posunie się nawet tak

¹² Joannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, 1570; Andrea Siglio da Fabriano, *Dialogo degli errori dei pittori*, 1564.

¹³ Ambroży Nieszporkowicz, *Analecta mensae regalis*, Częstochowa, 1681.

daleko, że wszystkie postacie swego „Wniebowzięcia“, nie wyłączając Chrystusa i Madonny, sportretuje, a raczej strawestuje, z żywych (co prawda, wysoko postawionych) modeli. Inny rodzaj aktualizacji, wypływający często z pochlebstwa, czy woli fundatorów — to wprowadzanie ludzi współczesnych do sceny, związanej z dziejami świętych narodowych (np. dwór Władysława IV, wykupujący ciało św. Wojciecha, czy rodzina Oświęcimów, asystująca przy wskrzeszeniu Piotrowina). Oczywiście, że nie brak w malarstwie i aktualnych aluzji politycznych, czy społecznych, zręcznie ukrytych w tematyce religijnej (np. w „Tańcach śmierci“), a zrozumiałych dla ówczesnego widza, nie brak i echa walk religijnych z różnowerstwem („Sąd Ostateczny“ w Lublinie).

Generalizując, pragnę podkreślić, iż Kościół, chcąc oddziaływać na masy, szedł na kompromis, nie wahał się do czasu przy pomijaniu doktrynalnych przykazań kontrreformacji, i nie unikał aktualizacji tematyki religijnej, pragnąc ją przybliżyć widzowi. Dopiero pod koniec wieku XVII, gdy cały kraj uległ już jednolitemu pokostowi katolickiemu, gdy nie było już kogo nawracać, czy utwierdzać w wierze drogą oddziaływań plastycznych, mógł sobie Kościół pozwolić na nieliczenie się z gustem publiczności, i przejść całkowicie do malarstwa barokowego, będzie mógł malarstwo religijne oderwać od ziemi i wkroczyć na drogę iluzjonizmu dekoracyjnego.

* * *

Ten nieco przydługi wstęp wyjaśni, jak sędzę, zamierzenia autora niniejszej pracy. Nie jest ona studium, poddającym analizie krytycznej i ocenie formalnej pewną ilość zabytków dawnego malarstwa polskiego. Jest to raczej spojrzenie na nasze malarstwo od strony jego treści, która jest równie ważna jak i forma; jest to podjęcie próby uszeregowania pewnych zjawisk, by przyczynić się do zrozumienia coraz bardziej interesującego nas dzisiaj zagadnienia, na czym polegała odrębność i swoistość naszej sztuki wieku XVII, czemu przypisać należy ten bądź co bądź narodowy charakter naszego malarstwa w okresie, gdy powszechnie w krajach, objętych kontrreformacją, zwyciężały na ogół tendencje do uprawiania sztuki o charakterze kosmopolitycznym.

Celem więc autora było prześledzenie zjawiska aktualności i aktualizacji, występującego w malarstwie polskim omawianej epoki, na przykładach zachowanych, choć w formie szczątkowej i w sposób nierówny, obiektów. Jeśli chodzi o aktualizm, to występował on przede wszystkim w tzw. malarstwie historycznym, faworyzowanym przez dwór królewski i możnowładztwo. Pozornie będzie to twórczość typu kronikarskiego, w której jednak występują niekiedy, niewidoczne na pozór, momenty walki politycznej, społecznej, czy religijnej. Jeśli Mniszech, Zadzik, lub Radziwiłł każą malować swe triumfy wojenne i dyplomatyczne, to nie tylko dlatego, by uwiecznić swe czyny. Jest to jeden z objawów rywalizacji oligarchów z królem, jeden z objawów walki, toczonych na każdym

kroku z próbami wzmocnienia władzy centralnej w państwie. Jeśli się zna stosunek Mniszcha do Zygmunta III, Zadzika do Władysława IV, a Janusza Radziwiłła do Jana Kazimierza — ich poczynania artystyczne nabierają specjalnego wyrazu. Kielecki „*Sąd nad arianami*“ nie jest tylko plastycznym utrwaleniem działalności publicznej biskupa Zadzika, lecz również odzwierciedleniem walk religijnych i triumfu katolicyzmu nad różnowerstwem.

Aktualizm, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie mógł występować w malarstwie religijnym, któremu współczesność nie dostarczała wielu tematów¹⁴. Natomiast z powodów wyżej wyłuszczonych malarstwo religijne w najrozmaitszej formie wprowadzało moment aktualizacji do swej tematyki, pozornie nie mającej nic wspólnego z codzienną rzeczywistością. Aktualizacja ta, rzecz jasna, nie była zjawiskiem nowym, ani oryginalnym, a wzorów po temu dostarczał zarówno gotyk, jak i renesans (choćby stance Raffaella). Odrębność jej polegała na tym, że wprowadzała ona realia polskie, lokalne, a istniała i rozwijała się wbrew obowiązującym wskazaniom. Prześledzenie tej aktualizacji w jej różnych objawach jest również zadaniem niniejszej pracy.

Naturalnie i w malarstwie religijnym występują niekiedy akcenty walki, i to nie tylko o duszę wiernych, co było jego oczywistym zadaniem. W malarstwie tym znaleźć można echa walk religijnych z odszczepieństwem, a nawet pewne wyraźne akcenty konfliktu społecznego, które zwłaszcza wprowadzali malarze bernardyńscy. Zadaniem więc autora będzie spojrzenie na tę twórczość z odmiennego punktu widzenia i uwypuklenie, w miarę możliwości, tych właśnie momentów, w których znajdowała odbicie ówczesna rzeczywistość ze wszystkimi jej konfliktami politycznymi, społecznymi, czy religijnymi.

Wreszcie pragnę zaznaczyć, iż, jakkolwiek praca niniejsza dotyczy całego wieku XVII, to jednak czytelnikowi musi się rzucić w oczy pewna dysproporcja na niekorzyść drugiej połowy stulecia. Nie jest to rzeczą przypadku. Autorowi chodziło przede wszystkim o okres, poprzedzający „potop“, kiedy sztuka polska odzwierciedlała nastroje, kiedy była bardziej dynamiczna i żywiej reagująca na różnorakie zjawiska, niż w okresie późniejszym, gdy nastał głęboki sen „sarmatyzmu“, a życie kulturalne przybrało formę jednolitą. Z tego względu przegląd malarstwa drugiej połowy wieku pod kątem widzenia aktualizmu posiada charakter raczej rejestracyjny.

MALARSTWO HISTORYCZNO-DOKUMENTARNE

Zygmunt III był właściwie pierwszym u nas monarchą, który po stanowił sztukę wciągnąć do usług, uświetniających swe panowanie, a malarstwu powierzyć zadania propagandowe. Zapatrzony we wzory habs-

¹⁴ Do takich wyjątkowych obiektów należał niezachowany obraz Dolabelli, przedstawiający wizję ks. Oborskiego, który w czasie kampanii chocimskiej miał ujrzeć w chwili odprawiania nabożeństwa obóz polski, otoczony opieką Matki Boskiej i św. Stanisława Kostki. M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, Lwów, 1930, s. 197

burskie, płynące zarówno z Madrytu, jak Wiednia i Pragi, usiłował on (jakże bezskutecznie!) podnieść powagę władzy królewskiej i otoczyć ją nimbem majestatu. Architekci mieli wznieść nowe rezydencje monarsze, malarze mieli zadanie upamiętnienia dziejów rządów Zygmunta w formie obrazów historycznych, które uplastycznilyby najwybitniejsze triumfy wojenne i polityczne króla. Mecenat władczy Zygmunta wpływał zarówno z jego upodobań artystycznych, jak i chęci reklamy. Malarstwo miało stać się jednym z narzędzi oddziaływania na wyobraźnię ludzką i stworzyć wizualny pomnik „przewag Jego Królewskiej Mości“.

Właśnie w tym celu głównie sprowadzony został Tomasz Dolabella, który, wykształcony na wzorach malarstwa weneckiego, był niejako predestynowany do uwiecznienia królewskich triumfów w postaci różnych „apoteoz“, „glorii“ itp., dla których mógł szukać wzorów w znanych mu dziełach Paola Veronese, czy Parisa Bordone. W istocie tematu mu w tej mierze nie brakło. Jakoż wiadomo, że w Zamku Warszawskim istniały jego wielkie malowidła, przedstawiające triumfy byczyńskie, smoleńskie, moskiewskie i chocimskie. Musiały się też przechowywać aż do r. 1704 podobne jego malowidła na Wawelu, skoro inwentarz wawelski z r. 1665 wymienia jeszcze tak wiele obrazów „włoskich“.¹⁵ Dla Władysława IV, rządzącego w r. 1637 pałac ujazdowski, namalował Dolabella wielką „Glorię“, symbolizującą zasługi tego króla, a ponadto sceny, obrazujące wjazd Cecylii Renaty, jej koronację, oraz narodziny królewicza Zygmunta Kazimierza.¹⁶ Sądząc ze szczegółowych opisów, zwłaszcza tych trzech ostatnich malowideł, nie były to obrazy traktowane po kronikarsku, w sposób zupełnie realistyczny, lecz nosiły raczej charakter dekoracyjnych alegorii, pełne były figur mitologicznych, personifikacji cnót itd. Niejakie pojęcie o tych pracach mistrza weneckiego daje nam sztych, przedstawiający apoteozę zwycięstw Zygmunta III, a podpisany: *Thomas dela bella S. R. M. Pictor et inventor D. D. C. C.* (Ryc. 1). Rycina ta, niewątpliwie powtarzająca zasadniczą kompozycję Dolabelli, ma cechy wyraźnie idealistyczne, choć nie pozbawiona jest pewnych realiów w sztafażu i scenach ubocznych (np. scena tańca polskiego)¹⁷ o ile nie są one dodatkiem grafika.

O tym, że niektóre malowidła kronikarsko-historyczne mistrza Tomasza pozbawione były cech pompatycznej symboliki, świadczy sztych Makowskiego, zrobiony z obrazu Dolabelli, a przedstawiający przyjęcie Szujskich przez Zygmunta III. Frontalne i profilowe ustawienie nie tylko wszystkich postaci głównych, ale i zebranych tłumów (z pogwałceniem zasad perspektywy), podyktowane było zapewne żądaniem stworzenia dzieła plastycznego o charakterze dokumentarnym. Ta maniera zaciężała na przyszłość na całym warsztacie Dolabelli i podporządkować lo-

¹⁵ *Wawel*, t. II. Materiały archiwalne, wyd. A. Chmiel. Kraków, 1913, s. 526, 531.

¹⁶ Adam Jarzębski, *Gościniec abo opisanie Warszawy*, Warszawa, 1909, s. 79—80. Joannes Cynerski Rachtamovius, *Icones... Celiciae Renatae...*, quibus Thomas Delabella... dedit, Kraków 1641.

¹⁷ Sztafaż realistyczny występuje również w portretach konnych Zygmunta III i Władysława IV, znajdujących się obecnie na Wawelu, a wywodzących się z warsztatu Dolabelli.



Ryc. 1. Apoteoza zwycięstw Zygmunta III. Sztuch wedle obrazu T. Dolabella.
Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

gikę kompozycji malarskiej potrzebom kronikarsko-dokumentarnym, które nakazywały konieczność tworzenia portretów zbiorowych.

Widać to w jedynym dotąd zachowanym obrazie historycznym, który na polecenie królewskie malował Dolabella. Myślę tu o „Koronacji Władysława IV“, znajdującej się w kaplicy królewskiej na Bielanach. Obraz ten, zupełnie pominięty przez historyków sztuki, nigdzie nie był reprodukowany, a bodaj i nie fotografowany, ponieważ zawieszony jest w miejscu ciemnym, dość wysoko, i nie wzbudzał dotychczas większego zainteresowania. Niestety, z powodu warunków technicznych nie możemy i tutaj podać reprodukcji obrazu, a ograniczyć się musimy tylko do krótkiego opisu, opartego na autopsji, niezwykle utrudnionej przez warunki terenowe. O ile mogłem się zorientować, scena przedstawia koronację Władysława w r. 1633 w katedrze wawelskiej, z zachowaniem możliwie daleko idącego realizmu sytuacyjnego. Zastosowany tu został stereotypowy schemat kompozycyjny, polegający na rozsunięciu tłumów celem ukazania

głównej sceny na osi obrazu. Barwy żywe, dość jasne, zdradzające mimo wszystko, kolorystyczne wspomnienia szkoły weneckiej. Oczywiście, bez bliższego obejrzenia obrazu i skonstatowania ewentualnych przemałowań, trudno określić, ile w tym płótnie należy przypisać samemu mistrzowi, a ile jego uczniom, faktem jest jednak, że obraz musiał być malowany bezpośrednio po koronacji króla i to przy udziale samego Dolabelli, skoro wiemy, że właśnie w r. 1633 Władysław IV polecił ozdobić kaplicę królewską na Bielanach i, że, jak to wykazują rachunki, obok malarzy Jana Proszowskiego i Stanisława Wódki, którzy zajmowali się złoceniem ołtarza i „podniebienia“, właściwą dekoracją malarską kaplicy zajmował się Dolabella, który „za obrazy“ i „malowania tej kaplicy“ otrzymał pokaźną sumę 1200 zł.¹⁸

Spośród obrazów historyczno-batalistycznych okresu Wazów, lecz znajdujących się poza kręgiem twórczości Dolabelli, wymienić należy kilka wersji, odtwarzających kapitulację Szeina, o których pisałem na innym miejscu.

Wypadki polityczne, zdarzenia dworskie, wjazdy uroczyste itp. sceny z doby Wazów znalazły swe odzwierciedlenie przede wszystkim w pracach graficznych, wśród których na czoło wysuwają się rysunki Stefana Della Bella, ilustrujące wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu. Cykl ten stał się później wzorem dla podobnych kompozycji. Pozycję malarską o podobnej treści, i to zupełnie wyjątkową, stanowi wielki fryz, obrazujący wjazd Zygmunta III do Krakowa w r. 1605, z okazji ślubu z arcyksiężniczką Konstancją.¹⁹ Jest to wielki fryz, długości 15 mtr., zwijany na dwa wałki. „Pierwszorzędny ten dokument ikonograficzny, wykonany gwaszem, akwarelą i obficie użytą farbą złotą, ukazuje nam nie tylko wizerunki króla polskiego, rodziny królewskiej, dygnitarzy polskich i obcych, posłów zagranicznych, biorących udział w obchodzie, ale i cały splendor dworu polskiego z trębaczami, trabantami, z husarią, wreszcie gwardią miejską Krakowa, podzieloną według cechów rzemieślniczych“.²⁰

Autor (czy autorzy) tej panoramy nie jest dokładnie znany; samo malowidło musiało powstać na miejscu w Krakowie i być wykonane przez kogoś, kto na gorąco szkicował tę *entradę*, jak to nieco później czynił Della Bella w Rzymie. Nie znając zabytku z autopsji, powtórzę tu jeszcze cudze słowa: „Na podkreślenie zasługuje choćby układ postaci w pochodzie, zdjęcie ich nieco z góry w perspektywicznym ujęciu, co nadaje całości bardziej jeszcze do filmu zbliżony charakter“²¹. Od siebie tu dodam, że „film“ ten posiada niezwykle wartości już nie tylko dla

¹⁸ Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkp. 3214. Proszowski nie wywiązał się z pracy, którą porzucił w połowie, za co wytoczono mu proces, ostateczne wyzłoczenie „podniebienia“ wykonał Dolabella. Rachunki te częściowo opublikował J. Ptaśnik w *Sprawozdaniach K. H. S.*, t. IX, s. LXVIII.

¹⁹ Karl Erik Steneberg, *Polonica*, Stockholm, 1943, wyd. Kungl. Livrustkammaren (Autor reprodukuje 14 fragmentów fryzu).

²⁰ St. Sawicka, Recenzja z powyższej pracy Steneberga, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, VIII (1946), Nr 3/4, s. 235.

²¹ *Tamże*.

kostiumologa, czy historyka uzbrojenia, ale jako dokument obyczajowy. W szczególności pokazanie nam cechów krakowskich z ich godłami, w strojach krajowych i cudzoziemskich, stanowi do pewnego stopnia XVII-wieczny odpowiednik kodeksu Behema (Ryc. 2, 3).

Żałować należy, iż do naszych czasów nie przetrwało żadne malowidło, poświęcone tzw. rokoszowi Zebrzydowskiego, o którym wiadomo, że stanowił temat nie tylko dla grafików. Jako zdarzenie niezwyklej wagi, roznamietniające umysły i dzielące kraj na dwa wrogie obozy, rokosz nadawał się jako temat do satyry, i to nie tylko literackiej. Dokładny opis takiego obrazu satyrycznego, zatytułowanego „Rokosz pod Sandomirzem“, a pełnego dość trudnej do odczytania symboliki, zachował się, sporządzony przez naocznego świadka.²² Obraz ten, pochodzący ze zbioru Mniszchów, jeszcze w końcu ubiegłego wieku znajdował się w Wiśniowcu i, o ile mi wiadomo, przepadł bez wieści, lub uległ zniszczeniu.²³ Trudno przypuszczać, by malowidło to, będące echem modnej wówczas w grafice symboliki satyrycznej, było dziełem malarza dworskiego, niezawodnie jednak, sądząc z opisu, powstało z inicjatywy kół regalistycznych.

Poczynania dworu naśladowali poszczególni magnaci, pragnący i na polu malarstwa rywalizować z monarchą. Niemal każda wybitniejsza rodzina oligarchiczna posiadała swego malarza. Tak więc Mniszchowie i Wiśniowieccy, a po nich hetman Żółkiewski, korzystali z usług Szymona Boguszowicza;²⁴ kanclerz Zamoyski zatrudniał wielu malarzy, a m. in. Szwankowskiego i Bystrzyckiego; Ostrogowie ściągnęli ze Lwowa imigranta augsburskiego Fonnesa;²⁵ arcybiskup Solikowski posiadał nadwornego malarza w osobie Francuza, zwanego w aktach Janem Gallusem;²⁶ postać Jana van der Baan wiąże się zazwyczaj z domem Koniecpolskich, dla których wykonywać miał sceny batalistyczne w zamku podhoreckim; kanclerz Zadzik zaangażował Dolabellę do wykonania plafonów w pałacu biskupim w Kielcach, a Janusz Radziwiłł w swym obozie hetmańskim posiadał Abrahama van Westervelt, którego zatrudniał jako plastycznego kronikarza swych wypraw wojennych.

Oczywiście, to „mezenasowanie“ magnackie nie było bezinteresowne, lecz wynikało z chęci wizualnego uplastycznienia chwały i „starożytności“ rodu. Z tego względu w twórczości malarzy, będących klientami magnackimi, spotyka się przede wszystkim dwie zasadnicze tematyki: portrety i obrazy o treści historycznej, uplastyczniające ważniejsze „przewagi“ militarne i polityczne protektorów.

Ten drugi rodzaj obiektów, interesujący nas tutaj ze względu na to, iż był odbiciem fragmentów ówczesnej rzeczywistości, przechował się do naszych czasów w niewielu przykładach. Ze względów chronologicznych trzeba by tu wspomnieć najpierw o cyklu z dziejów Maryny

²² F. Kudrinskij, O dostoprimeczatelnostjach wisneveckago zamka, *Kievskaja Starina*, r. 1892, t. XXXIX, s. 124–126.

²³ Wł. Tomkiewicz, *Dzieje zbiorów zamku wiśniowieckiego*. Równe, 1938, s. 15.

²⁴ T. Mańkowski, *op. cit.*, s. 54–55.

²⁵ *Tamże*, s. 18–19.

²⁶ *Tamże*, s. 23 i 38.



Ryc. 2. Wjazd Zygmunta III do Krakowa. Pochód cechów krakowskich (fragment).
Sztokholm, Livrustkammaren.

Mniszchówny, który znajdował się niegdyś w zbiorach Mniszchów, w Wiśniowcu i, przeszedłszy różne koleje losu,²⁷ znalazł się ostatecznie w Moskiewskim Muzeum Historycznym. Są to trzy wielkie obrazy, z których pierwszy przedstawia koronację Maryny Mniszchówny w Moskwie, drugi — pochód koronacyjny Maryny i Dymitra Samozwańca, a trzeci — zaślubiny Mniszchówny w Krakowie *per procuram*.

Stosunkowo do niedawna istniało mniemanie,²⁸ że płótna te wyszły spod pędzla Dolabelli. Dopiero Tadeusz Mańkowski w swej pracy o lwowskim cechu malarskim odkrył na podstawie źródeł archiwalnych,²⁹ że malarzem nadwornym Mniszchów w początkach XVII wieku był Szymon Boguszowicz, przebywający stale w Samborze, skąd wraz z Dymitrem Samozwańcem wyruszył do Moskwy, stając się świadkiem zachodzących tam wydarzeń. W związku z powyższym Mańkowski wysuwa bardzo przekonującą hipotezę, iż Boguszowicz mógł malować dla Mniszchów obrazy, ilustrujące zdarzenia moskiewskie, a przynajmniej niektóre

²⁷ Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 12 i 22.

²⁸ Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków, 1926, t. II, s. 201.

²⁹ T. Mańkowski, *op. cit.*, s. 54—55.



Ryc. 3. Wjazd Zygmunta III do Krakowa. Pochód cechów krakowskich (fragment). Sztokholm, Livrustkammaren.

z nich. Hipoteza ta, przy braku innych źródeł, a zwłaszcza materiału porównawczego, gdyż nie znamy dotąd żadnych zidentyfikowanych obrazów tego malarza, może być oparta i na wzięciu, jakim się po powrocie do kraju cieszył Boguszowicz, pracując kolejno dla Żółkiewskich³⁰ i Wiśniowieckich, a więc musząc już mieć uprzednio ustaloną renomę.

Dwa pierwsze obrazy w istocie nie mają nic wspólnego, o ile można sądzić na podstawie fotografii, z Dolabellą i jego twórczością w pierwszej ćwierci XVII wieku. Jeden z tych obrazów dzieli się właściwie na dwie części: lewa przedstawia pochód koronacyjny, udający się z Kremļa do cerkwi katedralnej; po stronie prawej widzimy Dymitra i Marynę na tronie w chwili, gdy patriarcha nakłada carowej koronę na głowę; po obu stronach tronu bojarowie rosyjscy, poselstwo Oleśnickiego, Rosjanie, Polacy, straż pałacowa itd. Realizm szczegółów, wierne oddanie kostiumów,³¹ bliski prawdy sztafaż architektoniczny — wszystko to

³⁰ W Żółkwi zachował się tylko jeden obraz z czasów hetmana, przedstawiający w sposób schematyczny bitwę pod Kłuszynem. Być może, że jest on związany z nazwiskiem Boguszowicza.

³¹ Na obrazy te, jako na źródła kostiumologiczne, wskazała nie dawno N. Giljarovskaja w swej pracy pt. *Russkij istoričeskij kostjum dla sceny*, Moskwa. 1945.

wskazuje, iż twórca tego obrazu był naocznym świadkiem rozgrywającej się sceny, znanej z opisów (Ryc. 4).

Nie można tego powiedzieć o pozostałych malowidłach. Druga scena koronacyjna, pomijając znacznie słabszą technikę malarską w porównaniu z pierwszym obrazem, nie ma w sobie nic z realizmu sytuacyjnego, lecz jest zgoła fantazją, opartą na jakichś reminiscencjach, rzekomo literackich (Ryc. 5). Akcja bowiem rozgrywa się nie w Moskwie (fantastyczną panoramę jakiegoś miasta widać na dalszym planie z lewej strony płótna), lecz w szczerym polu, po którym uwijają się masy jazdy polskiej z rozwiniętymi sztandarami. Na pierwszym planie występuje coś pośredniego między portykiem, bramą triumfalną i namiotem o pseudorzymskiej konstrukcji architektonicznej; wewnątrz tego pomieszczenia odbywa się akt koronacji Maryny, dokonywany przez jakiegoś duchownego (rzekomo patriarchę) w dość fantastycznym stroju. Scenie tej przygląda się (a raczej asystuje, gdyż głowy odwraca ku widzowi) grupa dostojników polskich, rosyjskich i cudzoziemskich w najróżnorodniejszych strojach. Obraz zupełnie nie robi wrażenia, by wyszedł spod pędzla malarza, który był świadkiem zdarzenia, czy nawet miał o nim względnie wiarogodne relacje.³²

Pod spodem obrazu został umieszczony długi napis łaciński (niewidoczny na naszej fotografii), stwierdzający, iż jest to „*Coronatio Marianae Mniszchownae ... per archiepiscopum ritus graeci in urbem metropoli Moscuæ ... facta anno D-ni 1605 (sic!). Prout Gvagninus testatur*“.

³² Dokładny opis koronacji, oparty na źródłach, podaje P. Pierling, *La Russie et le Saint-Siège*, Paris, 1901, s. 302—304.



•Ryc. 4. Szymon Boguszowicz (?), Koronacja Maryny Mniszchówny, Muz. Hist., Moskwa.



Ryc. 5. Koronacja Maryny Mnischówny. Muz. Hist., Moskwa.

namalowany „według Gwagnina“³³. Zaszło tu jakieś nieporozumienie. Cztery pierwsze łacińskie wydania kroniki Gwagnina wyszły w latach 1578—1584, a więc historii o Marynie i Samozwańcu być w nich nie może; piąte wydanie ukazało się wprawdzie w r. 1626 w Leydzie, ale w wielkim skrócie i z pominięciem interesującej nas tu sprawy. Można więc brać pod uwagę jedynie polskie wydanie kroniki, przetłumaczonej i uzupełnionej przez Marcina Paszkowskiego, a wydanej w Krakowie w r. 1611 pt.: *„Kronika Sarmacyey Europskiej“*, w której znajduje się specjalny rozdział z osobną paginacją pt. *„Kronika W. X. Moskiemskiego i państw do niego należących“*. Autor opowiada tam o podróży Maryny Mnischówny do Moskwy, ale o jej zaślubinach pisze tyle tylko: „Gdy do aktu (zaślubin) przyszło, wesele z takim dostatkiem było, które jeśli byśmy mieli opisać, musielibyśmy drugą kronikę o nim składać“³⁴. Dalej mowa już o napadzie bojarów na Kreml. O uroczystościach koronacyjnych — ani słowa. Skądże więc zagadkowy napis na obrazie *„prout Gwagninus testatur“*?

Być może, iż malarz, czy jego mocodawca, nie dość uważnie przeczytał kronikę i pomylił dwa fakty. Oto Gwagnin, nieco wcześniej opi-

³³ M. Sokołowski w *Sprawozdaniach Komisji H. S.*, t. VII, s. CXV i nast. Również Mańkowski, l. c.

³⁴ *Kronika*, s. 76.

sując podróż Maryny do Moskwy, mówi: „Pod Smoleńsk gdy przyjechali, z miasta im upominki wysłano kosztowne i troje sani sobolami drogimi i tymiż podkłady podbito, a po wierzchu nakryto szkarłatem. Przed którymi było koni dwanaście, wszystko białych, które wiedli bojarowie w złotogłowych przybraniach; drudzy z inąd różne upominki nieśli. A czerńcy chleb z solą, co znaczyło tęgi węzeł ślubu i przysięgi, paniej swej przynosili. Na miejsce przyjeżdżając, ujrzą poczty ozdobne w polu czekające i niektóre ku sobie lekko postępujące. Tamże były dwa namioty, w których się carowa w szaty przybierała, gdzie też ją od Dimitra posłowie witali. W drugim namiocie wojewodę (Mniszcha) witali“ (dalej następuje opis darów carskich).³⁵

Opis ten do pewnego stopnia przypomina treść omawianego obrazu. Wprawdzie nie ma na nim śniegu (podobna nieścisłość kalendarzowa występuje np. we wszystkich znanych mi obrazach kapitulacji Szeina), ale są „poczty ozdobne, w polu czekające“, niedalekie miasto może oznaczać Smoleńsk, jest jakiś pojazd zaprzężony w sześć białych koni (reszty koni nie widać), jest i „namiot“ Maryny, przypominający raczej portyk. Nie zrozumiała jest tylko scena nakładania korony na skronie Maryny. Coś tu malarz pokręcił, koronując carową w polu, ale nie kronikarz Gwagnin, który takiego głupstwa by nie palnął.

W każdym bądź razie omawiany obraz nie mógł wyjść z rąk Boguszowicza; słusznie też Mańkowski w danym wypadku powątpiewa w autorstwo malarza, przypisując obraz raczej któremuś z cechowych malarzy lwowskich.³⁶

Obraz trzeci tego cyklu uważam tym bardziej za dzieło nie mające nic wspólnego z Boguszowiczem. Akcja obrazu przedstawia zaręczyny Maryny Mniszchówny, dokonane *per procuram* posła Samozwańca, Atanazego Własjewa (Ryc. 6). Akt ten odbył się w Krakowie, w kamienicy Montelupich, dnia 29 listopada 1605 r.³⁷ a więc wówczas, gdy Boguszowicz przebywał już z Dymitrem w Moskwie. Zresztą cała kompozycja obrazu nie ma wiele wspólnego z poprzednimi i wskazuje na zupełnie inny warsztat. Jak się wydaje, obraz ten, biorąc pod uwagę pewne nieścisłości historyczne, (brak rodziny królewskiej i nuncjusza, którzy może nie zezwolili na uwiecznienie się w tej aferze, wadliwy strój kardynała Maciejowskiego, brak głównych oratorów — Sapiehy i Mińskiego) powstać musiał znacznie później.³⁸ Opierając się na fotografii jedynie, a więc biorąc pod uwagę tylko schemat kompozycyjny obrazu, związałbym go z warsztatem Dolabelli. Za tą hipotezą przemawia fakt bardzo bliskiego pokrewieństwa z „Koronacją Władysława IV“ i malowidłami kieleckimi, o których będzie mowa niżej. Takie samo symetryczne rozstawienie grup celem uwypuklenia sceny głównej, na którą malarz patrzy jakby z dołu, iden-

³⁵ Tamże, s. 75.

³⁶ Mańkowski, *op. cit.*, s. 56.

³⁷ Opis tej uroczystości podaje Pierling, *op. cit.*, s. 256—259.

³⁸ Ze wszystkich postaci, występujących na obrazie, jedynie panna młoda nie ukazuje twarzy widzowi, co mi nasuwa domysł, że obraz był malowany już po śmierci Maryny.



Ryc. 6. Warsztat Dolabelli. Zaślubiny Maryny Mniszchówny. Muz. Hist., Moskwa.

tyczne frontalne, lub profilowe ustawienie postaci statystów, bliźniaczo podobne zamknięcie dolnej partii obrazu przez grupę dyskutujących widzów. Wadliwości rysunku (np. zbyt krótkie ręce senatorów), o ile nie są skutkiem przemalowań, zdają się wskazywać, że obraz nie wyszedł spod pędzla Dolabelli, który mógł naszkicować jedynie schemat kompozycyjny, oddając jego wykończenie w ręce pomocników.

Jedną z najbogaciej urządzonych rezydencji magnackich pierwszej połowy XVII wieku był Krasieczyn, słynący niegdyś ze znacznej ilości obrazów o treści historycznej. Niestety, do naszych czasów zachował się tylko jeden fresk w kaplicy zamkowej, i to bardzo zniszczony, a od dołu zatynkowany, niemniej o treści dość specyficznej. Malowidło to przedstawia Zygmunta III w stroju koronacyjnym, klęczącego u stóp ołtarza i przyjmującego błogosławieństwo z rąk mnicha w szarym habicie. Mnich ma głowę nakrytą wielkim kapeluszem typu franciszkańskiego, u boku jego wisi wielki miecz. Dół obrazu pokryty tynkiem, widać spod niego, w prawym kącie, jedynie popiersia halabardników i mężczyzny, ubranego w bogaty strój polski (Ryc. 7).

Zagadkowość tego fresku i przyczyna, dla której znalazł się on właśnie w Krasieczynie, da się wytłumaczyć w sposób następujący. Marcin Krasicki, kasztelan lwowski, a następnie wojewoda podolski, był w bardzo

bliskich stosunkach osobistych z Zygmuntem III i, jak można sądzić z jego testamentu,³⁹ był przez króla używany do szczególnie poufnych i delikatnych misji. Gdy w r. 1621 wybuchła z Turkami tzw. wojna chocimska, Zygmunt III, choć po niewczasie, wyruszył na pomoc oblężonemu obozowi polskiemu, prowadząc posiłki. Droga królewska szła przez Krasieczyn, a towarzyszył królowi nuncjusz Cosmas de Torres, Hiszpan, mający z Rzymu specjalne instrukcje, nakazujące pobudzenie Polaków do wojny tureckiej.⁴⁰ Być może, że właśnie w Krasieczynie doszło do sceny jakiegoś specjalnego błogosławieństwa i wręczenia przez nuncjusza królowi poświęcanego miecza, przysłanego przez papieża. Na to by wskazywało malowidło tamtejsze, którego treść inaczej nie wiązałaby się z kaplicą zamkową. Postać dolna w stroju polskim jest zapewne portretem fundatora i właściciela zamku, Marcina Krasickiego, choć nie przypomina jego podobizny graficznej (zresztą wątpliwego pochodzenia) z lat późniejszych, kiedy już nosił brodę.

Autor tego fresku nie jest dotąd znany, gdyż dotychczasowe źródła, jak testament Krasickiego i pośmiertny inwentarz jego zbiorów,⁴¹ nic nam pod tym względem nie mówią. Mimo zniszczenia, trzeba uznać malowidło to za dość wysokiej klasy. Uderza zwłaszcza umiejętne rozłożenie barw: złota kapa królewska, czerwień szaty Krasickiego, a obok nich jasnoszara, jakby mglista, lecz przykuwająca uwagę plama habitu mniszego.

Zabytkiem znacznej wartości, powstałym w kręgu oligarchicznym, a odzwierciedlającym zdarzenia ówczesne, są malowidła plafonowe w b. pałacu biskupów krakowskich w Kielcach.

Pałac kielecki, dzieło, jak mi się wydaje, Trevana, wzniesiony został przez Jakuba Zadziką, który do końca 1635 r. był kanclerzem wielkim koronnym, a następnie przeniesiony został przez Władysława IV na krakowską katedrę biskupią, na której umarł w r. 1642. Zadzik był postacią bardzo wybitną; w ostatnich latach starzejącego się Zygmunta III należał on wraz z hetmanem Koniecpolskim i wojewodą Stanisławem Lubomirskim do osławionego *trifolium*, sprawującego istotną władzę w państwie, przyczym w jego to rękach, jako kanclerza, przez wiele lat spoczywał ster polityki zagranicznej. Przeniesienie do Krakowa, wynikłe na tle różnicy zapatrywań między kanclerzem i nowym królem, uważał Zadzik za zesłanie. Będąc biskupem, żył on w dalszym ciągu wspomnieniami swojej kariery dyplomatycznej, której dzieje postanowił uwiecznić w postaci malowideł we wznoszonym pałacu kieleckim.

Malowidła te, na które zwracał już uwagę Łuszczkiewicz, twierdząc, że „warte są osobnej monografii”,⁴² właściwie dotychczas nie zostały opracowane, a to z powodu ich trudnej dostępności. Relacje zresztą osób, które je mogły widzieć z bliska i w odpowiednim oświetleniu, są

³⁹ Władysław Łoziński, *Prawem i Lewem*, Lwów, 1931, t. II, s. 203—205.

⁴⁰ *Relacje nuncjuszów apostolskich*, Paryż, 1864, t. II, s. 180 i nast.

⁴¹ Łoziński, l. c.

⁴² *Sprawozdania Komisji H. S.*, t. VI, s. LXXXIII.



Ryc. 7. Fresk w Kaplicy Zamku Krasiczyńskiego (fragment). Fot. E. Kozłowska.

nader sprzeczne. Łuszczkiewicz twierdzi, że nie mógł wykonać zdjęć fotograficznych z powodu braku odpowiedniego oświetlenia, komunikował jednak, że krakowskie Muzeum Narodowe posiada kopie głównych obrazów, nie podając zresztą, przez kogo i kiedy były one zrobione. Monografista Dolabelli, pisząc o malowidłach tych w kilkanaście lat po Łuszczkiewicz, donosił, że jeden z obrazów jest „w stanie opłakanym“, płótno podarło się, farby szczyrniały, podpadały, a z drugiego pozostały „zaledwie szczątki“.⁴³ Podejrzewam, że Skrudlik oryginałów kieleckich nie znał, a opierał się na relacjach Sobieszczańskiego, pochodzących jesz-

⁴³ Mieczysław Skrudlik, Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła, *Rocznik Krakowski*, XVI (1914), s. 110.

cze z połowy ubiegłego wieku.⁴⁴ W istocie, w r. 1861, jak o tym jeszcze będzie mowa, plafony kieleckie poddane zostały zabiegowi konserwatorskiemu, zresztą dość niefortunnemu, to też mogły się wydać Łuszczkiewiczowi „wspaniałe“, a w okresie międzywojennym, po przeprowadzeniu ponownej konserwacji, nie widać już było, przynajmniej na odległość, żadnych „strzępów“. Kiedy w r. 1945 Tadeusz Przypkowski podjął inwentaryzację pałacu, zastał malowidła „doskonale zachowane“ i mógł je w większości pofotografować.⁴⁵

Krótki opis tych malatur przedstawiałby się w sposób następujący: są to trzy plafony, z których każdy zawiera jedno malowidło centralne, otoczone czterema niewielkimi obrazami narożnikowymi. Są to wszystko malowidła olejne na płótnie, oprawione w złożone ramy i przytwierdzone do sufitów.

Plafon pierwszy⁴⁶ składa się z centralnego malowidła w kształcie wielkiego czwórliścia, między ramionami którego znajdują się cztery niewielkie kompozycje narożnikowe o formach zbliżonych do trójkąta. Centralne malowidło przedstawia Władysława IV, stojącego pod baldachimem i przyjmującego w otoczeniu dostojników polskich jakieś poselstwo zagraniczne (Ryc. 8). Obok króla, po lewej jego ręce, stoją, wyraźnie sportretowani i dający się bez trudu rozpoznać, kanclerz Zadzik i hetman Konięcpolski. O obrazie tym, nie wiem na jakiej podstawie, pisał monografista pałacu kieleckiego, Pleniewicz, że jest to „posłuchanie Władysława IV, dane posłom szwedzkim w dniu 5 sierpnia 1635 r. w Grudziądzu“.⁴⁷

Ponieważ wersja ta ustaliła się i za Pleniewiczem powtarza ją Przypkowski, a obraz wart jest bliższego omówienia, pragnę sprostować pewne nieścisłości. Otóż 5 sierpnia 1635 r. król nie przyjmował w Grudziądzu posłów szwedzkich, lecz odbył wielogodzinne narady z mediatorami cudzoziemskimi, o czym pisze dość dokładnie sekretarz ambasady francuskiej i uczestnik narad, Charles Ogier, w swym drobiazgowym dzienniku⁴⁸. Pocóż by Zadzik kazał uwiecznić tę właśnie, jedną z wielu, konferencję, która zresztą miała przebieg dramatyczny i po której inny uczestnik rozmów, Janusz Radziwiłł, spodziewał się zerwania układów i niechybnego wybuchu wojny.⁴⁹

⁴⁴ F. M. S(obieszczański), Zamek biskupów krakowskich w Kielcach, *Tygodnik Ilustrowany*, r. 1860, s. 436—438.

⁴⁵ Tadeusz Przypkowski, Pierwsze wyniki prac inwentaryzacyjnych w powiatach kieleckim i jędrzejowskim, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, VIII (1946), z. 1/2, s. 64.

⁴⁶ Korzystam z opisu inwentaryzacyjnego, który sporządził T. Przypkowski, użyczonego mi łaskawie przez Centralne Biuro Inwentaryzacji. W opisie wprowadzam pewne własne korekty natury historycznej.

⁴⁷ Roman Pleniewicz, Kielce pod względem architektonicznych zabytków. *Pamiętnik Kielecki*, Kielce, 1901, s. 32.

⁴⁸ Drukowany w wyd. *La mission de Claude de Mesmes comte d'Avaux en Pologne...* publié par François Pulaski et Ladislas Tomkiewicz, Paris, 1937, s. 350—352.

⁴⁹ Janusz Radziwiłł do ojca, Grudziądz, 6 sierpnia 1635. Edward Kotłubaj, *Życie Janusza Radziwiłła*, Wilno, 1859, s. 269.



Ryc. 8. Warsztat Dolabelli, Plafon w b. pałacu biskupim w Kielcach (projekt kompozycji).

Sądzę, że jest to inny, a znacznie ważniejszy, moment przedstawiony na obrazie. Traktat Sztumdorfski między Polską a Szwecją został podpisany 12 września 1635 r., a 15 września król podejmował w obozie swym pod Kwidzyniem (w namiocie) delegatów i oficerów szwedzkich w osobach feldmarszałka Wrangla, młodego Oxenstierny i innych. Dnia poprzedniego przyjmował król wszystkich mediatorów cudzoziemskich, którzy mu winszowali zawartego rozejmu.⁵⁰ Te dwa chyba zdarzenia zostały ujęte w jedną scenę malarską, mającą wyrażać niewątpliwie (w jego własnym mniemaniu) triumf kanclerza Zadziką, który był głównym propagatorem pokoju ze Szwedami, doprowadzając do znacznych ustępstw i zawarcia rozejmu wbrew woli króla, co ostatecznie pociągnęło za sobą dymisję kanclerza.

Plenkiewicz, oglądający obraz w r. 1901, twierdził, że został on bardzo przemalowany, prawdopodobnie przez malarza Aleksandra Rycerskiego w r. 1861, który pozwolił sobie nawet na niewłaściwe uzupełnienia,

⁵⁰ Diariusz Ogiera, *op. cit.*, s. 378–380, oraz list Janusza Radziwiłła z 16 września 1635, Kotłubaj, *o. c.*, s. 286.



Ryc. 9. Warsztat Dolabelli. Fragment malowidła plafonowego w b. pałacu biskupim w Kielcach. Fot. Urzędu Konserw. w Kielcach.

„z prawej bowiem strony od widza spostrzegamy na planie pierwszym postać w tegoczesnym mundurze ze stojącym kołnierzem i pasowymi u rękawa wypustkami; do tej samej kategorii zaliczyć należy dwie jeszcze inne na planie drugim postacie”.⁵¹ Przed wojną w zbiorach Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie znajdowała się kopia tego obrazu z epoki; malowidło to, rozdarte lecz nie zniszczone, zostało po wojnie poddane zabiegom konserwatorskim; okazało się, iż jest to co najmniej kopia zrobiona współcześnie z plafonem, a jak przypuszcza prof. Bohdan Marconi, jest to raczej projekt wykonany w pracowni Dolabelli, który z kolei w większych rozmiarach przeniesiono na plafon kielecki. Z powyższych względów, mówiąc o malowidle plafonowym, będę się opierał na tym dobrze zachowanym i czytelnym projekcie, który nie zawiera późniejszych przemalowań i uzupełnień.

Kompozycja ta, podobnie jak i inne, wywodzące się ze szkoły Dolabelli, posiada schemat typowy: do stojącego króla z prawej jego strony podchodzą dwaj Szwedzi, obok których, nieco niżej, stoi jeszcze sześciu cudzoziemców, będących przypuszczalnie przedstawicielami delegacji an-

⁵¹ Pleniewicz, o. c., s. 32.



Ryc. 10. Warsztat Dolabelli. Fragment dekoracji plafonowej w b. pałacu biskupim w Kielcach. Fot. Urzędu Konserwatorskiego w Kielcach.

gielskiej i holenderskiej. Po lewicy króla stoją wyraźnie sportretowani Zadzik i Koniecpolski, a dalej komisarze polscy w pięknych ferezjach i deliach, mający zapewne przedstawiać Rafała Leszczyńskiego, Jakuba Sobieskiego i Jerzego Ossolińskiego; grupa Polaków spływa półkolem ku dołowi obrazu, łącząc się z takimże półkolem, utworzonym przez cudzoziemców. W dolnej części obrazu, malowanego, jak zwykle, z żabiej perspektywy, widać grupę Polaków, bratających się ze Szwedami. Wśród dygnitarzy polskich, na prawo od Koniecpolskiego, choć trochę niżej, wysuwa się na plan pierwszy niezwykle starannie namalowana postać w pięknym stroju francuskim, podobnym do królewskiego; postać ta, w przeciwieństwie do innych, ustawionych sztywno, zwraca uwagę swobodą ruchu i ożywioną twarzą. Przyznaję, że ze względu na strój pierwotnie domyślałem się w tej postaci Jana Kazimierza, mimo że królewicz bawił w tym czasie w Wiedniu. Jednakże odwrócona ku widzom głowa mężczyzny i pełna zadowolenia mina doprowadziły mnie do ostatecznego wniosku, że mamy tu do czynienia z ambasadorem francuskim d'Avaux, który był głównym rozjemcą i przewodniczącym komisji traktatowej. D'Avaux, sądząc z jego późniejszych portretów, nie jest tu do siebie bardzo podobny, ale malarz na pewno go nie widział, a ogólne rysy twarzy i strój odtwo-

rzył według relacji. D'Avaux mógł być zadowolony z siebie, bo wykonał instrukcję swego rządu doskonale i zyskiwał nowy szczebel w karierze dyplomatycznej.

Pozostaje kwestia autorstwa malowidła, którą ostatecznie rozstrzygnąć mogą jedynie badania archiwalne, o ile właściwe rachunki się zachowały. Tradycja kielecka, oparta na zaginionym inwentarzu, wszystkie plafony pałacowe przypisuje Dolabelli, co podtrzymuje również i Skrudlik. Batowski, nie negując warsztatu Dolabelli, malowidła skłonny był przypisać jego uczniom.

Co do mnie, to, przyglądając się bacznie replice czy projektowi malowidła, odniosłem wrażenie, że nie jest ona dziełem jednego autora. Zwraca uwagę staranne wykończenie postaci króla, d'Avaux, a zwłaszcza Zadzika, który jest tu bardzo zbliżony do portretu kanclerza, znajdującego się w domu jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie.⁵² Inne postacie traktowane są bądź schematycznie, bądź nawet portretowo, lecz słabą techniką. Tak np. Koniecpolski jest do siebie niewątpliwie podobny, ale malowany twardo i dość niezręcznie (zbyt wielkie oko, nieprawdopodobny nos itd.). Cudzoziemcy są bliźniaczo do siebie podobni — różnią się co najwyżej strojem. Grupa Polaków u dołu, o groteskowych profilach, o nieprawdopodobnie orlich, a w gruncie rzeczy haczykowatych, nosach. Wszystkie postacie, z wyjątkiem króla, Zadzika i D'Avaux, zwrócone są wbrew logice profilem ku widzowi, by mógł je rozpoznać. Koloryt obrazu żywy o rytmicznym rozstawieniu czerwieni. Odnosi się wrażenie, iż Dolabella naszkicował ogólną kompozycję, namalował osobiście, jak mniemam, króla, kanclerza i ambasadora francuskiego, a resztę postaci powierzył swym uczniom.

Malowidła narbownikowe, okalające centralny obraz, przedstawiają różne sceny historyczne, które Pleniewicz określał jako 1) rokowania ze Szwedami w Altmarku w r. 1629, 2) wjazd Żółkiewskiego do Moskwy w r. 1610, 3) zdobycie Smoleńska przez Zygmunta III w r. 1611, 4) układy polsko-rosyjskie, prowadzone na Górze Skowronkowej pod Smoleńskiem w r. 1634.⁵³

W istocie rozszyfrowanie treści tych malowideł nie jest takie łatwe, jeśli się nie ma wyraźnych pod tym względem wskazówek archiwalnych. Narbownik północno-wschodni, w którym Pleniewicz widzi komisarzy polskich, jadących w karetach celem podpisania układu altmarskiego, przedstawia bardzo rozległy i fantastyczny pejzaż z pasmem gór na horyzoncie oraz z dość bajkowymi murami jakiegoś miasta po lewej stronie. Od strony gór przez dziwacznie w kształcie półksiężyca wygięty gościniec zbliżają się pojazdy, przeciw którym od lewej strony podjeżdża kawaleria szwedzka, a od prawej — jazda polska. Na pierwszym planie, na tle zabudowań wiejskich, widać kilka namiotów, w których za chwilę zostanie podpisany układ. Być może, że jest to układ altmarski, choć z drugiej strony możemy tu mieć do czynienia i ze stumdorfskim (Ryc. 9).

⁵² Reprodukowany przez Kopere, *op. cit.*, t. II, s. 248.

⁵³ Pleniewicz, *o. c.*, s. 32—33.



Ryc. 11. Warsztat Dolabelli. Fragment dekoracji plafonowej w b. pałacu biskupim w Kielcach. Fot. Urzędu Konserwatorskiego w Kielcach.

Narożnik południowo-wschodni, uważany przez Plenkiewicza za pertraktacje na Górze Skowronkowej pod Smoleńskiem, przedstawia na tle mnóstwa namiotów obozowych szeregi jazdy i piechoty polskiej z rozwiniętymi sztandarami. Na planie pierwszym dwaj konni parlamentariusze wymieniają między sobą dokumenty. Całość robi wrażenie kompozycji „delineacyjnej”, zaczerpniętej z grafiki (Ryc. 10).

Narożnik południowo-zachodni przedstawia wnętrze namiotu, w którym przy stole zasiada około 20 komisarzy polskich i szwedzkich. Jest to niewątpliwie najślabszy obraz. Postacie namalowane schematycznie, nie zróżniczkowane, jedynie można poznać Zadziką, siedzącego pośrodku, znacznie mniejszego od innych komisarzy, domalowanego jakby inną ręką. Na przedzie obrazu dość charakterystyczny szczegół, jakby zaczerpnięty z malarstwa weneckiego, w postaci leżącego psa, opartego o ławę. Plenkiewicz widzi tu rozmowy polsko-szwedzkie w Stumdorfie (Ryc. 11).

Wreszcie narożnik czwarty, najciekawszy ze wszystkich, w którym Plenkiewicz i Przykowski widzą wkroczenie Żółkiewskiego do Moskwy, w istocie przedstawia otoczone murami miasto, oblegane przez nieprzyjaciela (Ryc. 12). Nie ma to jednak nic wspólnego z wyprawą Żół-



Ryc. 12. Warsztat Dolabelli. Fragment dekoracji plafonowej w b. pałacu biskupim w Kielcach. Fot. Urzędu Konserw. w Kielcach.

kiewskiego. Ani gotyckie, niezwykle drobiazgowo potraktowane, miasto w niczym nie przypomina Moskwy, ani też oblegająca armia nie jest polską, lecz zapewne szwedzką. Wyjeżdżający z bramy trębacz, zapewne zapowiadający kapitulację załogi, również jest w stroju cudzoziemskim. Przyznaję, że treści malowidła nie umiem umiejscowić.

Wielki obóz szwedzki z mnóstwem namiotów potraktowany jest niezwykle drobiazgowo i z całym realizmem. Widzimy tam wiele scen z codziennego życia obozowego, jak zmiana warty, montowanie namiotów, grę w kości, oddawanie się muzyce, a nawet (na pierwszym planie) scenę flirtu z kobietami. Nie jest to obraz ani włoskiego, ani polskiego pędzla,

a świadczy, że w warsztacie Dolabelli pracował przynajmniej jeden Holender lub Flamand.

Na plafonach kieleckich oprócz malowideł wspomnianych znajduje się cały szereg fragmentów polichromicznych, stanowiących dekorację fryzów i gzymsów. Jest to przeważnie dekoracja typu linearnego o tematyce zwierzęcej. Najlepiej zachowaną i najbardziej interesującą dekoracją jest małe malowidło kształtu eliptycznego, przedstawiające sokolnika na tle panoramy jakiegoś miasta. Swobodne ustawienie sokolnika (w stroju polskim), zapatrzonego na siadającego mu na dłoni ptaka, świadczy o dużej obserwacji malarza i jego nieprzeciętnym talencie (Ryc. 13).

Drugi plafon składa się również z wielkiej kompozycji centralnej w kształcie czwórliścia i malowideł narożnikowych. Najnowszy opis inwentaryzacyjny stwierdza, że obraz ten jest bardzo szerniały i mało czytelny (wskutek czego nie został sfotografowany), a przedstawia pożar Moskwy w r. 1612 „i śmierć bratanka biskupa Zadzika na pierwszym planie“. Malowidło to przedstawia się dość zagadkowo. Oglądający je przed stu laty Sobieszczański, widział je też „zaciemnionę“, i przypuszczał, że „przedmiotem jego jest jakaś narada, widać na nim bowiem osoby, przez połowę w polskim, przez połowę w cudzoziemskim ubiorze, siedzące przy stole, jak gdyby układaniem pokoju zajęte... Jak stało w starym miejscowym inwentarzu z r. 1668, co się tu niegdyś znajdował, był obraz, przedstawiający traktat wiazemski, umieszczony wówczas w pokoju pańskim, bez wątpienia ten sam, który dziś jest przez czas zacerniony i zniszczony“.⁵⁴ Tę legendę o „traktacie wiazemskim“ powtórzyli Skrudlik i Kopera. Tymczasem Łuszczkiewicz w r. 1897, a więc już po pracach konserwatorskich Rycerskiego, widział na tym plafonie „pożar Moskwy“, dodając, że „inwentarz widzi tu *excidium Troiae*“.⁵⁵ W kilka lat później powtórzy to samo Pleniewicz, pisząc, że obraz „wyobraża ma pożar Moskwy ze wszystkimi poszczególnymi gmachami i świątyniami Kremla; jest on przecież tak szerniały, iż trudno w nim cokolwiek wyróżnić. Orowadzający po komnatach opowiadają, że to jest skutkiem uderzenia piorunu, który ten obraz osmalił. Być może; wygląda to jednak, jak gdyby kto po nim pędzlem, maczanym w sadzach, pociągnął“.⁵⁶ Należy się domyślać, iż autor, ze względu na cenzurę carską, chciał powiedzieć między wierszami, że obraz ten ówczesni lokatorzy umyślnie zamazali.

Ponieważ dzisiaj spod tej sadzy widać wyraźnie pożar jakiegoś miasta, sprawa wygląda dość zagadkowo. Jedno z dwojga: albo Sobieszczańskiemu, piszącemu po pewnym czasie, coś się pomyliło, albo restaurator obrazu (Rycerski?) zmienił dowolnie, z nieznanych bliżej przyczyn, treść malowidła. Tym bardziej więc należy plafon ten poddać zabiegom konserwatorskim i zbadać jego zagadkową treść, o której trudno obecnie pisać. W każdym bądź razie temat pożaru Moskwy byłby o tyle uzasadnio-

⁵⁴ F. M. S(obieszczański), l. c.

⁵⁵ *Sprawozdania Komisji H. S.*, t. VI, s. LXXXIII.

⁵⁶ Pleniewicz, o. c., s. 33.



Ryc. 13. Warsztat Dolabelli. Fragment dekoracji w b. pałacu biskupim w Kielcach.
Fot. Urzędu Konserw. w Kielcach.

ny historycznie, że Zadzik w swej młodości brał udział w wojnie moskiewskiej w charakterze sekretarza królewskiego.

Malowidła narożnikowe tego plafonu nie przedstawiają scen historycznych, lecz alegoryczne personifikacje czterech żywiołów, tj. powietrza, wody, ognia i ziemi.

Plafon trzeci przedstawia powszechnie znany i wielokrotnie reprodukowany obraz,⁵⁷ przedstawiający sąd sejmowy nad arianami w r. 1638 (Ryc. 14). Jest to upamiętnienie smutnej chwili dziejowej, w której sejm z powodu zniszczenia krzyża przydrożnego przez uczniów ariańskiej szkoły w Rakowie uchwalił zniszczenie zboru, szkoły i drukarni rakowskiej, przez co zadał poważny cios wyznaniu ariańskiemu. Nie pomogła przysięga posła Jakuba Sienińskiego, właściciela Rakowa, zeznającego, że uczniowie dopuścili się swawoli bez jego wiedzy i polecenia, nie pomogły protesty niektórych posłów katolików, że wytaczanie procesu sumarycznego jest niezgodne z prawem.⁵⁸

Obraz przedstawia właśnie scenę oskarżania arian przez biskupa Zadzika. Pod wielkim, fantastycznym baldachimem, zmontowanym na tle

⁵⁷ Skrudlik, *op. cit.*, s. 110 i 115; Kopera, *o. c.*, t. II, s. 184 i 190; Pleniewicz, *o. c.*, s. 33—34.

⁵⁸ Szczegóły procesu podaje Ludwik Kubala, *Jerzy Ossoliński*, Lwów — Warszawa, 1924, s. 116—117.

rozległego pejzażu, zasiada Władysław IV na tronie, u którego stóp widnieje napis: *Arianismus proscriptus*. Po obu stronach króla zasiada półkołem senat duchowny i świecki. Po prawej ręce króla (pokazanego tu słusznie o twarzy zatroskanej) siedzą dość wiernie sportretowani prymas Wężyk i trzej inni biskupi, z których ostatni perswaduje coś zasępienemu i widać krytycznie nastawionemu sąsiadowi o ryśach Krzysztofa Opalińskiego. Po lewej ręce króla dadzą się rozpoznać arcybiskup lwowski Grochowski, hetman Koniecpolski i wojewoda krakowski Tęczyński. Na wprost króla, odwróceniem plecami do widza, lecz ukazujący profile twarzy, siedzą ministrowie, wśród których Skrudlik rozpoznał podkanclerza Ossolińskiego, podskarbiego Daniłowicza, marszałka Przyjemskiego, Aleksandra Ludwika Radziwiłła, Stanisława Albrachta Radziwiłła, Stefana Paca i Kazimierza Leona Sapiechę. Obok króla stoi wygłaszający mowę, czy, jak chcą niektórzy, oskarżający arian, biskup Zadzik. Z prawej strony tronu stoi duchowny, w którym Pleniewicz i Przypkowski widzą Macieja Sarbiewskiego, a Skrudlik (chyba słusznie) — Gniewosza, sekretarza wielkiego koronnego. Za senatem stoi tłum posłów sejmowych, u dołu zaś obrazu, na wprost tronu, grupa arian, wśród których widać Jakuba Sienińskiego, składającego przysięgę z podniesionymi palcami.

Obraz interpretuje się mylnie jako scenę, w której Zadzik oskarża arian. Tak być nie mogło, gdyż Zadzik nie był już ministrem, a motorem całej sprawy był podkanclerzy Ossoliński,⁵⁹ który dla zjednania sobie gorliwych katolików wszczął cały proces, i to z takim skutkiem, że, jak pisze w swych pamiętnikach nawet ultrakatolik kanclerz Radziwiłł, „za pomocą gorliwości katolickiej o mało Sienińskiemu głowy przez miecz katowski nie wzięto“.⁶⁰ Zadzik, jako biskup diecezji krakowskiej, w której znajdował się Raków, popierał oskarżenie; zapewne malarz przedstawił go właśnie w tej chwili.

Obraz jest odbiciem ówczesnej smutnej rzeczywistości. Sąd nad arianami w r. 1638, nieprawnie przeprowadzony, był objawem rosnącej nietolerancji religijnej i początkiem akcji, wymierzonej przeciw różnowiercom. Trzeba tu jeszcze dodać, że nienawiść do arian wynikała również z ich radykalnego programu społecznego. Jeżeli Zadzik kazał sąd ten uwiecznić, to niewątpliwie uważał go za objaw dodatni, za etap na drodze do zupełnego zwycięstwa katolicyzmu w Polsce.

Malowidło to nosi wszystkie znamiona właściwego warsztatowi Döbnera schematu kompozycyjnego, polegającego na przedstawieniu zbiorowego portretu. Obraz, obok niektórych dobrze namalowanych głów, posiada liczne usterki techniczne (np. wadliwy skrót postaci siedzącego króla, błędy perspektywiczne itd.). Na specjalną uwagę i dokładne zbadanie zasługuje piękny sztafaż pejzażowy, wykazujący raczej wpływy flamandzkie. Widać tam miasteczko z kościołem (zapewne Raków) i szereg scen obyczajowych, jak praca w polu i zaprzęgi chłopskie. Należy przypusz-

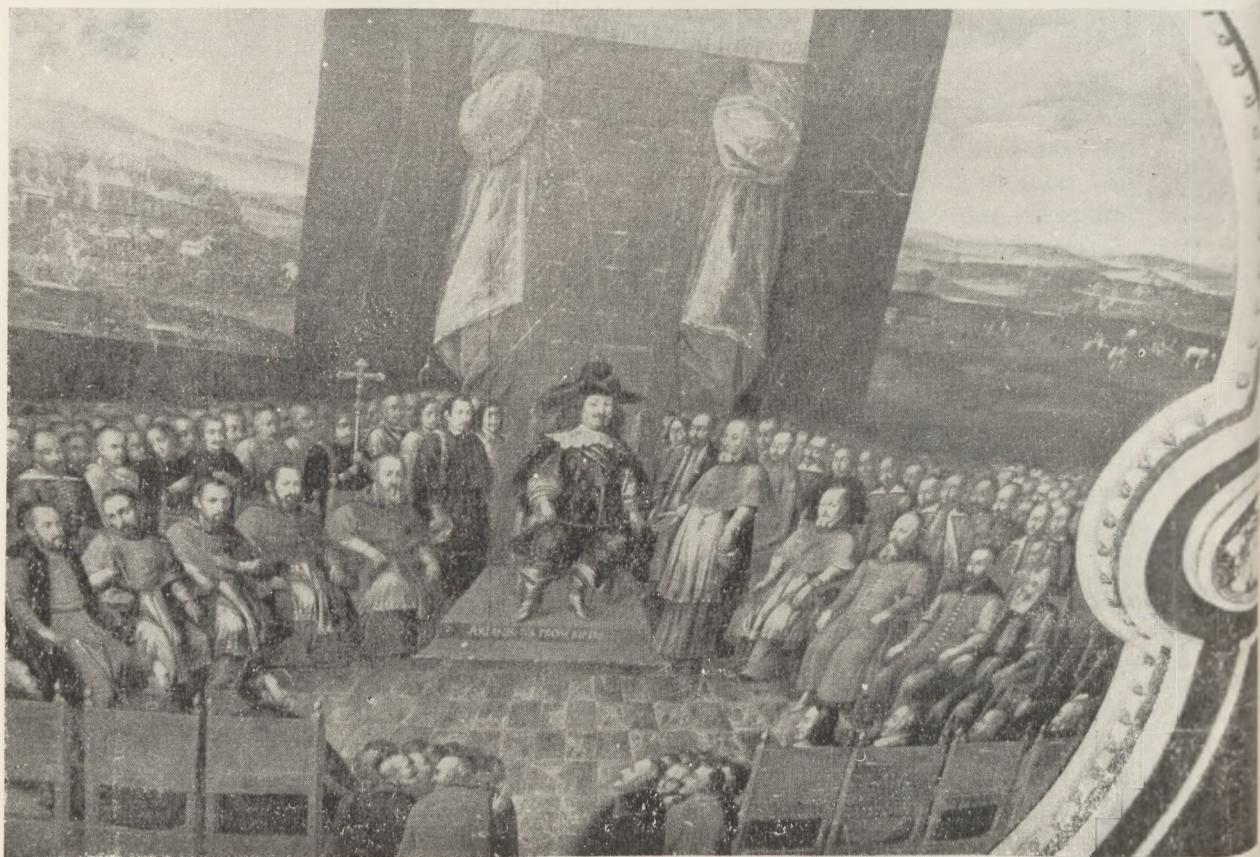
⁵⁹ Kubala, l. c.

⁶⁰ *Pamiętniki Albrychta Stanisława X. Radziwiłła*, Poznań, 1839, t. I, s. 374

czać, że po oczyszczeniu obrazu znajdzie się może scena, ukazująca zniszczenie krzyża przez uczniów szkoły ariańskiej.

Malowidła narożnikowe, okalające „Sąd nad arianami“, przedstawiają cztery alegoryczne postacie kobiece, symbolizujące cztery pory roku, przy czym, jak stwierdził Przypkowski, „Wiosna“ wykazuje wpływy malarstwa francuskiego z XVII wieku, a „Jesień“ namalowana została w wieku XIX.⁶¹ Dodać tu należy, że każda z postaci alegorycznych umieszczona została na tle pejzażu, odpowiadającego danej porze roku, na którym znać wpływy flamandzkie, a nawet holenderskie. Tak np. „Zima“ bliska jest zimowym pejzażom holenderskim, które nieco później tak chętnie malował Hendrik van Streek (Ryc. 15).

⁶¹ Materiały C. B. I. W związku z tymi alegoriami pisał swego czasu Pleniewicz: „Gdy się zestawi te ich kształty, pełne zalotności i wdzięku, tę pogodę i swobodę ducha z owym sejmem, z którego, jak z puszki Pandory, miały się wylać na kraj wszystkie klęski głodu, ognia i wojny — wtedy mimo woli w tym zestawieniu odczujesz cały tragizm, całą ironię Nemezy, oddane tu z istic szekspirowskim połączeniem kontrastów. Te postacie — to jakby uosobienie tego zadowolenia i dosytu uprzywilejowanych stanów, radzących na sejmie nad losami milionów i wydających na nich wyrok potępienia bez apelacji, gwoili dogodzenia swym namiętnościom, swej dumie“. O. c., s. 34.



Ryc. 14. Sąd nad arianami. Malowidło plafonowe w b. pałacu biskupim w Kielcach Fot. C. B. I.



Ryc. 15 Fragment dekoracji plafonowej w b. pałacu biskupim w Kielcach. Fot. Urzędu Konserwatorskiego w Kielcach.

Jeśli chodzi o Dolabellę i jego malarstwo historyczne, nie związane z dworem, lecz z zamówieniami, płynącymi od kół możnowładczych, to wymienić można jeszcze jeden obraz, który swego czasu Zygmunt Batowski wiązał z twórczością mistrza Tomasza. Mowa tu o wielkim płótnie, przedstawiającym bitwę morską pod Lepanto w r. 1571, które pochodzi z kościoła dominikańskiego w Poznaniu, a obecnie znajduje się na Wawelu (Ryc. 16). Stwierdzając, że obraz ten, mimo przemalowań, ma charakter typowo wenecki i jest przedstawiony „sposobem przyjętym w XVII wieku w ptasiej perspektywie“, Batowski specjalnie zwracał uwagę na lewą stronę malowidła, ukazującą dziekczynną procesję różańcową, „w której ujęciu i kształtowaniu szczegółów, w postaciach, zdradza się dekorator bielańskiej kaplicy św. Romualda“.⁶²

Wysunięto kiedyś supozycję, iż obraz ten nie jest dziełem oryginalnym, lecz, być może, trawestacją jednej z wielu rycin, przedstawiających tę głośną bitwę morską.⁶³ Tu dodać należy, że Dolabella mógł widzieć nie tylko ryciny, lecz i malarskie przedstawienia bitwy pod Lepanto, które odtwarzali Vasari, Tintoretto, Paolo Veronese i inni. Niewątpliwie prawa strona obrazu wawelskiego, przedstawiająca bezładną masę okrętów, przypomina kompozycję Veronesa z pałacu dożów. W na-

⁶² Z. Batowski, Recenzja pracy Skrudlika. *Kwart. Historyczny*, t. XXIX (1915), s. 357.

⁶³ Mieczysław Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej*, Lwów, 1930, s. 191.

szym obrazie zwracają uwagę trzy fragmenty: łódź, w której diabli wożą poległych Turków (zapewne pomysł lokalny), procesja różańcowa, w której widać mężczyzn ubranych w stroje polskie, ukazujące się spod płaszczów, a wreszcie klęcząca postać donatora w stroju polskim, przy szabli.

Na czym polega aktualność tego malowidła? Otóż trzeba wiedzieć, że sfery kościelne przypisały zwycięstwo w tej bitwie wstawiennictwu Matki Boskiej Różańcowej, której święto, połączone ze specjalnymi procesjami, ustanowiono na pierwszą niedzielę października. W czasie „wojny chocimskiej“ w r. 1621, dnia 3 października biskup krakowski zarządził specjalną procesję, która obnosiła obraz Matki Boskiej, modląc się o zwycięstwo. Jak wykazać miały bliższe badania konserwatorskie, obraz nasz nie był w całości wykończony, wyszedł niewątpliwie z pracowni Dolabelli, a powstać mógł w latach 1620—1625.⁶¹ Tak więc „Bitwa pod Lepanto“ nie jest obrazem historycznym w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz posiada wyraźne cechy aktualności i związana jest ideowo ze zwycięstwem chocimskim. Oczywiście malowidło wymaga bliższych studiów⁶² i rozszyfrowanie klęczącej osoby donatora, w której domyślałbym się Stanisława Lubomirskiego (podobieństwo fizjonomiczne, rola Lubomirskiego w wyprawie, jako faktycznego wodza po śmierci Chodkiewicza, wreszcie bliskie stosunki jego z zakonem dominikańskim).

O ile chodzi o malarstwo historyczne, któremu patronowali możni władcy, propagujący swe triumfy w formie plastycznej, to żałować należy, że nie przestudiowano działalności na tym polu hetmana Koniecpolskiego, którego czyny znalazły swój wyraz malarski we freskach podhoreckich. „Główne plafony — pisał w swoim czasie Mycielski — z postaciami hetmana Stanisława i z gloryfikującymi jego czyny wojenne alegoriami, wszystkie — częścią akademicznie italianizujące, częścią o późnoflamandzkie wzory oparte“.⁶³

Tak by się przedstawiał pobieżny przegląd malarstwa „historycznego“, w pierwszej połowie XVII wieku, odzwierciedlającego ówczesną rzeczywistość. W myśl założenia, w odniesieniu do drugiej połowy stulecia ograniczymy się raczej do przeglądu typu rejestracyjnego.

Okres ten, ze względu na panujące stosunki, nie bardzo sprzyjał rozwojowi sztuki, a malarstwa historycznego w szczególności. Okres ustawicznych walk, prowadzonych wprost o egzystencję państwa, ruina gospodarcza kraju, upadek zupełny miast, zupełna hegemonia oligarchii i kleru, hołdującego już teraz wyraźnie ideologii kontrreformacyjnej — wszystko to składało się raczej na upadek sztuki. Malarstwo historyczne, ze względów zrozumiałych, przekształca się raczej w batalistyczne, któremu patronować będzie głównie Jan III.

⁶¹ *Tamże*, s. 193—194.

⁶² O ile mi wiadomo, bliższe badania tego obrazu miał podjąć dr Zbigniew Bocheński.

⁶³ Jerzy Mycielski, Pięć obrazów galerii podhoreckiej, *Sztuki Piękne*, r. 1925, Nr 4, s. 165.



Ryc. 16. Warsztat Dolabelli. Bitwa pod Lepanto, Zbiory na Wawelu. Fot. St. Kofowca.



Abwathm am Mostenolt Kannalkada hetnana Radziwilla (Kopia z XVIII w.)

Rzeczą znaną jest, że wielka epopeja wojen kozackich i „poptu“ nie znalazła swego odzwierciedlenia, w przeciwieństwie do literatury,⁶⁷ w ówczesnym malarstwie. Rzeczą zrozumiałą — więcej było klęsk niż zwycięstw, a i blask tych ostatnich szybko bywał zaciemniany przez nowe porażki. Toteż taki n.p. najazd szwedzki, poza grafiką i to głównie obcą, znalazł swój wyraz raczej w malarstwie skandynawskim.⁶⁸ Nawet takie Beresteczko, poza grafiką, odzwierciedliło się raczej w formie rzeźbiarskiej (antepedium w katedrze chełmskiej, płaskorzeźba na grobowcu Jana Kazimierza w Paryżu).

Niemal wyjątkowo na tym tle zaznacza się w tych czasach działalność hetmana Janusza Radziwiłła, wożącego z sobą na wyprawy wojenne malarza Abrahama van Westervelt, któremu polecił uwiecznić na gorąco swe sukcesy w kampaniach wojennych lat 1649—1651. Oczywiście trudno uważać Westervelta za malarza polskiego, czy spolonizowanego, skoro był to jedynie gość przelotny, nie mniej jego twórczość nosi wyraźnie charakter aktualny i odzwierciedla w pewnej mierze zdarzenia wojen kozackich tego okresu.⁶⁹

Westervelt przeważnie szkicował z natury, a niektóre ze szkiców wykańczał w formie malarskiej. Do naszych czasów zachował się tylko jeden jego obraz olejny, przedstawiający wjazd Radziwiłła do Kijowa.⁷⁰ Obraz ten, zwrócony nam przez Rząd Radziecki, znajdował się od wybuchu wojny na Zamku Warszawskim; wywieziony przez okupantów niemieckich, dotychczas się nie odnalazł. Szkice Westervelta przechowywały się głównie w kopiach z XVIII wieku i posłużyły m.inn. jako świetny materiał dla historyków rosyjskich i ukraińskich, pozwalający na odtworzenie wyglądu dawnego Kijowa.⁷¹

Westervelt nie tylko odtwarzał architekturę czy pejzaż. W tece jego znajdowały się i takie ciekawe pod względem dokumentarnym rysunki, jak przyjęcie posłów kozackich przez Radziwiłła, jak kawalkada hetmańska itd. (Ryc. 17). A nawet, szkicując architekturę kijowską, malarz na gorąco „fotografował“ sceny rodzajowe, typy uliczne itp. Oto na tle ruin katedry „rozmieszcza artysta figurki widzów ciekawych, zwiedzających szlacheiców, uwijających się lub odpoczywających ludzi z gminu, poszukiwaczy skarbów, zajęte rączną pracą kobiety, dzieci, żebraków i bodaj siebie samego, rysującego, bądź przechadzającego się ze zwojem papieru i odróżnionego strojem nie polskim. Jedną ruinę ożywia przemiłą scenką, przedstawiającą, jak grupa szlachty, przybywszy pod

⁶⁷ Choćby Samuela Twardowskiego *Wojna domowa z kozaki i Tatary...*, Kalisz, 1681.

⁶⁸ Np. obrazy na zamku Skokloster przedstawiające trzydniową bitwę pod Warszawą w r. 1656.

⁶⁹ Korzystam tu głównie z pracy Z. Batowskiego, *Abraham van Westervelt malarz holenderski XVII wieku i jego prace w Polsce*, Kraków, 1932.

⁷⁰ Reprodukowany tamże.

⁷¹ J. J. Smirnov, *Risunki Kijewa 1651 goda po kopjam XVIII veka. Trudy tri-nadcatogo Archeologiceskago Sjezda w Ekaterinoslave 1905 goda*, Moskwa, 1908, t. II



Ryc. 18. P. van Bloemen i A. Viviani. Wjazd Michała Radziwiłła do Rzymu. (Fragment). Zbiory w Wilanowie. Fot. E. Kozłowska.

zwaliska niby na wycieczkę, zabawia się strzelaniem do czapki“.⁷² Jakże żałować należy, że nikt w tych czasach nie poszedł w Polsce śladami malarza holenderskiego.

Dopiero jednak czasy Sobieskiego i szereg triumfów wojennych, odniesionych przez tego króla w walce ze światem muzułmańskim, dały podstawę do stworzenia całego cyklu batalistycznego, uwieczniającego wiktorię Jana III, który umiał i chciał reklamować swe sukcesy wojenne w całej Europie, a znaczenie propagandowe malarstwa rozumiał równie dobrze, jak grafiki czy piśmiennictwa. Ponadto trzeba pamiętać, iż wyprawa wiedeńska, niezależnie od tego jak ją oceniać będziemy z punktu widzenia racji stanu, przyniosła Janowi III niezwykłą popularność w całej Europie, która nawet samorzutnie, bez inspiracji króla, produkować będzie w ciągu kilku lat wielką ilość broszur, rysunków, obrazów i medali, poświęconych kampanii wiedeńskiej i osobie jej głównego bohatera.⁷³ Sobieski też nie zaniedbywał sprawy, tak, że w su-

⁷² Batowski, o. c., s. 7—8.

⁷³ Liczne sztychy, obrazy i numizmaty włoskie, poświęcone Janowi III i jego czynom wojennym, podaje Sebastiano Ciampi w swej pracy *Lettere militari... del re Giovanni Sobieski*, Firenze, 1830, s. 86 i nast.



Ryc. 19. P. van Bloemen i A. Viviani. Wjazd Michała Radziwiłła do Rzymu. (Fragment). Zbiory w Wilanowie. Fot. E. Kozłowska.

mie, zarówno w kręgu artystycznym dworu polskiego, jak i w ośrodkach zagranicznych, powstało wiele obrazów batalistycznych, związanych głównie z Wiedniem i Chocimem. Rzecz prosta, że część ich tylko dochowała się do naszych czasów, lecz mimo to liczba ich jest dość pokaźna.⁷⁴

Tak więc bitwa chocimska reprezentowana jest przez wielki obraz Ferdynanda van Kessel, znajdujący się w farze żółkiewskiej. Obraz ten został zamówiony przez króla i pod jego okiem wykonany w latach 1674—1679, prawdopodobnie na miejscu w Żółkwi.⁷⁵ Malowidło to przedstawia właściwie konny portret króla na tle walk pod Chocimem pokazanych w sposób „delineacyjny“, a zapożyczony wyraźnie ze sztychu Romana de Hooghe, ilustrującego to samo zdarzenie.

Obraz z epoki, przedstawiający szturm do obozu tureckiego pod Chocimem, znajdował się niegdyś w zbiorach Mniszchów w Wiśniowcu i przepadł bez wieści.⁷⁶ Inny „Chocim“, ze zbiorów Józefa Potockiego, był na

⁷⁴ Opieram się głównie na Ikonografii wojennej Jana III, zebranej przez Aleksandra Czołowskiego: *Przegląd Historyczno-Wojskowy*, Warszawa, 1930, t. II, s. 200—237.

⁷⁵ *Tamże*, s. 207.

⁷⁶ Wł. Tomkiewicz, *Dzieje zbiorów zamku wiśniowieckiego*, s. 15 i 20.



Ryc. 20. P. van Bloemen i A. Viviani. Wjazd Radziwiłła do Rzymu. (Fragment).
Zbiory w Wilanowie. Fot. E. Kozłowska.

wystawie batalistycznej, urządzonej w r. 1927 przez warszawską „Zachętę“;⁷⁷ losy obrazu nie są mi znane.

Bitwa pod Lwowem (1675 r.) znalazła swój wyraz plastyczny w obrazie nieznanego malarza, hołdującego manierze włoskiej. Jest to kompozycja raczej pejzażowa, świadcząca o tym, że autor znał dobrze teren i przedstawił go wiernie. Obraz pochodzi przypuszczalnie ze zbiorów Sobieskiego w Żółkwi, a przed wojną znajdował się w Muzeum im. Jana III we Lwowie.⁷⁸

Równie podobną manierę zdradza „Obleżenie Trembowli“, jednakże nie posiada ono wartości dokumentarnej ze względu na fantastyczny pejzaż, niezgodny z prawdziwą sytuacją bojową.⁷⁹

Kampania wiedeńska siłą rzeczy posiada najbogatszą ikonografię. Na czoło wysuwa się tu najbardziej znany obraz, znajdujący się w Żółkwi, którego twórcą był malarz nadworny Jana III, Marcin Hohenberg, zwany pospolicie Altomonte. Jest to olbrzymie płótno, przedsta-

⁷⁷ Katalog Wystawy Batalistycznej; Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa, 1927, Nr 115.

⁷⁸ Czołowski, o. c., s. 209.

⁷⁹ Tamże, s. 211.

wiające konny portret króla naturalnej wielkości, wpadającego na czele chorągwi husarskiej do obozu tureckiego. Szczegóły historyczne i topograficzne przedstawione w sposób realistyczny, natomiast udział geniuszów i puttów wprowadza nas już w świat idealizmu barokowego.⁸⁰

Być może, że w Polsce, lecz przez któregoś z malarzy Francuzów, namalowana została *La bataille de Vienne*, znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie, dość słaba pod względem wierności kostiumowej, lecz odznaczająca się niezwykle kompozycją⁸¹.

Zdaje się, że wielokrotnie kampanię wiedeńską malował Jerzy Filip Rugendas, którego jeden „Wiedeń“, dość słaby kompozycyjnie, znajdował się przed wojną w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.⁸² Do najlepszych kompozycji obcych tego rodzaju należą obrazy Piotra van Breda (katedra w Augsburgu), pomijamy je tu jednak, odsyłając do pracy Czołowskiego, gdyż nie tylko nie należą one do kręgów sztuki polskiej, lecz również powstały poza zasięgiem polskiego mecenasostwa artystycznego.

Odpowiednikiem „Bitwy wiedeńskiej“ Altomonte jest jego również olbrzymi obraz, przedstawiający bitwę pod Parkanami. Posiada on identyczne walory i wady, odznaczając się daleko posuniętym realizmem sytuacyjnym.⁸³

Specjalną kolekcję, ilustrującą niemal wszystkie bitwy staczone w dobie Jana III, posiada Pinakateka monachijska (w składach), udzielająca niekiedy obrazów tych do dekoracji zamku w Schleissheim. Jest to jednolity dość cykl obrazów o identycznych niemal rozmiarach (80×100 cm) i jednolitej technice. Są to 1) bitwa pod Chocimem, 2) bitwa pod Lwowem, 3) bitwa pod Żórawnem, 4) bitwa pod Wiedniem, 5) bitwa pod Parkanami, 6) zdobycie Ostrzyhomia, 7) oblężenie Jazłowca, 8) wyprawa mołdawska. Obrazy te zamówione były przez Filipa Dupont, generała artylerii polskiej i autora znanych pamiątek. Dupont zbiór ten ofiarował Janowi III, który go z kolei oddał w wyprawie posagowej córce, wychodzącej za mąż za elektora bawarskiego (temu należy przypisać, że obrazy te znalazły się w Pinakotece monachijskiej). Autorstwo tego cyklu nie jest ustalone. Niektóre obrazy noszą sygnaturę (zdaje się nieco późniejszą) *J. B. Martin*, co skłoniło K. Przeździeckiego do wysunięcia mylnego przypuszczenia, że twórcą cyklu mógł być Marcin Altomonte;⁸⁴ Czołowski przypuszcza raczej autorstwo Jana Baptysty Martin, zwanego *Martin de batailles*.

Niewątpliwie możnowładcy, zwłaszcza biorący udział w kampaniach wojennych, musieli pod tym względem naśladować króla, chociaż obrazy, gloryfikujące ich czyny orężne, prawie się nie przechowały. Jako przykład służyć może przemalowana scena batalistyczna, wmontowana w grobo-

⁸⁰ Tamże, s. 211.

⁸¹ Katalog Wystawy Jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska, Warszawa, 1933, s. 91, Nr 68.

⁸² Tamże, s. 91, Nr 66. Czołowski, o. c., s. 213.

⁸³ Czołowski, o. c., s. 215—216.

⁸⁴ Sprawozdania Komisji H. S., t. IV, s. LI.

wiec Branickich w kościele św. Piotra w Krakowie.⁸⁵ Na uwagę zasługują dwa skromne obrazy, znajdujące się w Muzeum Wojska. Jeden z nich przedstawia w sposób realistyczny, choć słabą techniką, fragment bitwy (pod Chocimem?), w którym na plan pierwszy wysuwa się jakiś rotmistrz lekkiej jazdy, pragnący widać przekazać potomności swe przewagi wojenne. Obraz drugi, o podobnej technice, niezawodnie cechowej, przekazuje nam rzadko spotykaną scenę udziału w walce artylerii: wyższy oficer pochyla się nad działem, by oddać strzał do obozu nieprzyjacielskiego, a całkiem barokowy anioł kieruje jego ręką⁸⁶.

Natomiast możnowładztwo doby Jana III, nie bardzo mogące konkurować na polu wojennym z królem-wodzem, raczej usiłowało reklamować przy pomocy sztuki swe sukcesy dyplomatyczne. Dotyczy to zwłaszcza grafiki, w której spotykamy wiele tzw. „*entrad*“, czyli wjazdów poselstw polskich do różnych stolic europejskich. Moda ta przedostała się i do malarstwa, czego przykłady widzimy w wielkim obrazie (Wilanów) ilustrującym wjazd poselski Michała Radziwiłła do Rzymu w r. 1680. Obraz wilanowski (Ryc. 18—20), zresztą obcego pędzla (Pieter van Bloemen i Antonio Viviani), jest dokładnym przedstawieniem polskiego orszaku poselskiego, jego strojów, zaprzęgów, uzbrojenia, oporządzenia; służy on po dzień dzisiejszy jako jedno ze źródeł, którymi się posługuje nasza kostiumologia.

Rzadkie przykłady przyjęć dyplomatycznych w Turcji stanowią cztery gwasze i akwarele, związane z poselstwem wojewody Gnińskiego do Stambułu. Malowidła te, znajdujące się w zbiorach Czartoryskich w Krakowie, malował w r. 1679 Pierre Paul Sevin,⁸⁷ który trzy obrazki sygnował. Są to zupełnie realistycznie przedstawione sceny przyjęć u sułtana i wielkiego wezyra oraz uczta i picie kawy w pałacu wezyrskim (Ryc. 21—24).

Interesującym odbiciem naszego życia politycznego jest malowidło wawelskie nieznanego autora,⁸⁸ ilustrujące w sposób niezwykle wierny, zgodny z diariuszami sejmowymi, elekcję Augusta Mocnego. Jest to kompozycja typu graficznego, operująca mnóstwem drobnych postaci, uwijających się dokoła pola elekcyjnego, którego ośrodek stanowi szopa senatorska. Ciekawa jest na tym obrazie panorama Warszawy, rzadko pokazywana od strony zachodniej. Obraz tym ciekawszy, iż jest to najstarsza chyba malarska ilustracja sejmu elekcyjnego.

⁸⁵ Reprodukowany przez Kopere, o. c., t. II, s. 242 i T. Mańkowskiego, *Malarstwo na dworze Jana III, Biuletyn Hist. Sztuki*, XII (1950), s. 215, który przypisuje ten obraz J. Eleuterowi Szymonowiczowi.

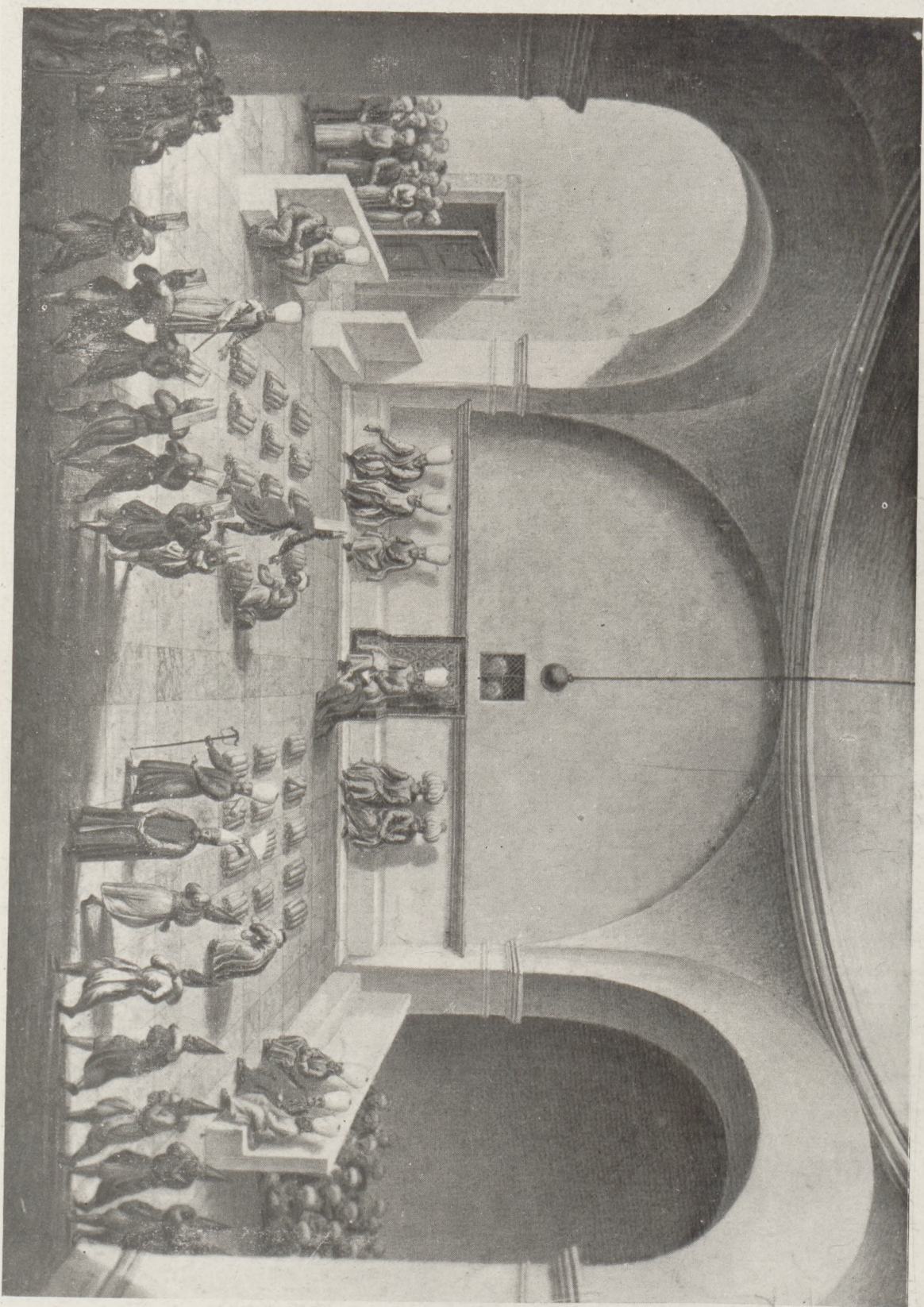
⁸⁶ Obrazy te przed wojną odnalazłem w bardzo skromnym mieszkaniu na Pradze.

⁸⁷ *Katalog Wystawy Jubileuszowej...*, s. 90—91, Nr 63 i 64.

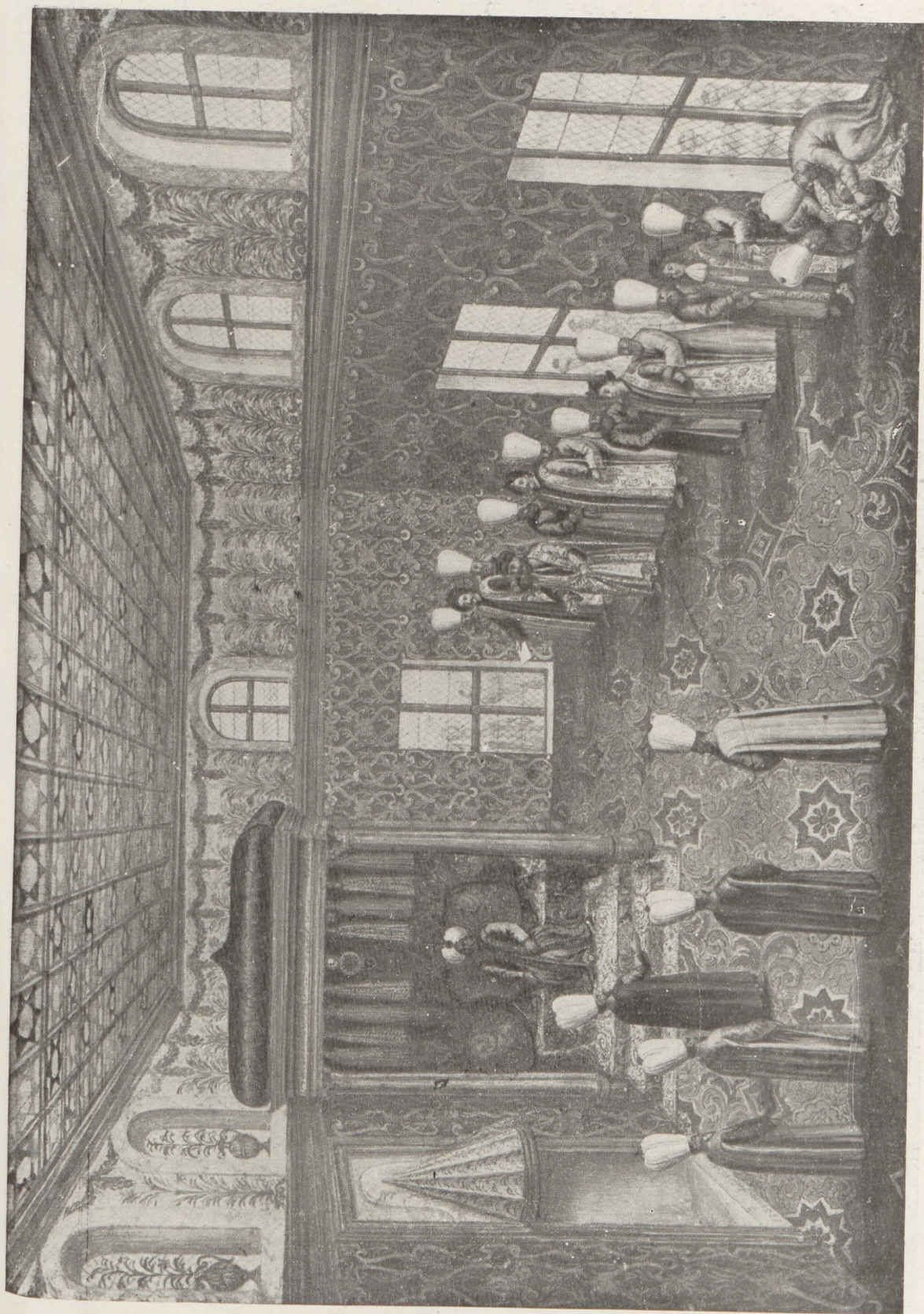
⁸⁸ Przypisane ostatnio Altomontemu przez T. Mańkowskiego, o. c., s. 273.



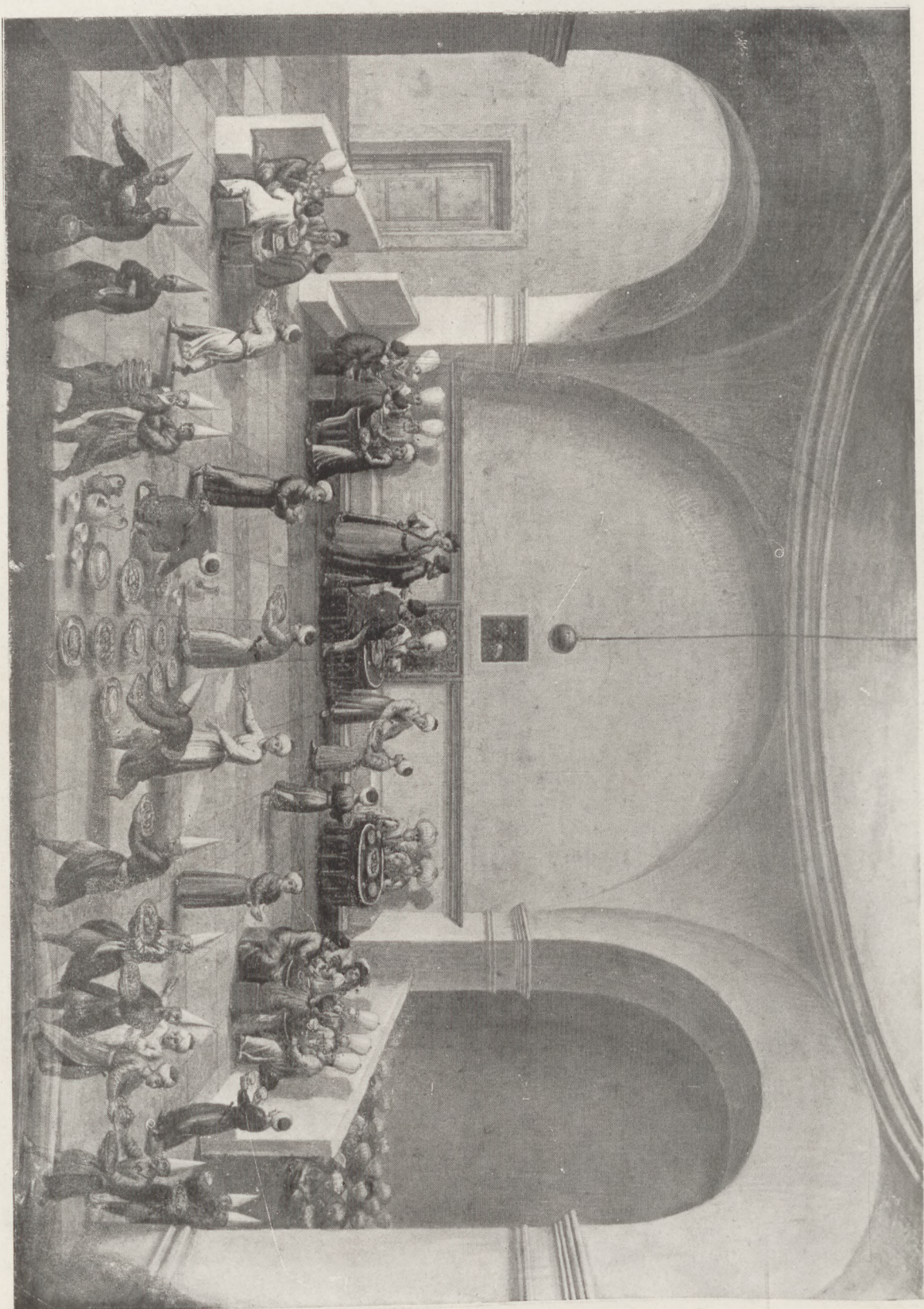
Ryc. 21. P. P. Sevin. Poselstwo Gnińskiego w Stambule. Muzeum Czartoryskich w Krakowie.



Ryc. 22. P. P. Sevin. Poselstwo Gniewskiego w Stambule. Muzeum Czartoryskich w Krakowie.



Ryc. 23. P. P. Sevin. Poselstwo Gnińskiego w Stambule. Muzeum Czartoryskich w Krakowie.



Ryc. 24. P. P. Sevin. Poselstwo Gnińskiego w Stambule. Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

ALEKSANDRA i ZYGMUNT ŚWIECHOWSCY

NIEZNANE ZABYTKI RZEŻBY GOTYCKIEJ NA WARMII I POMORZU GDAŃSKIM

Materiały, napływające do przygotowywanych inwentarzy i katalogów zabytków poszczególnych powiatów ujawniają coraz to nowe, dotychczas nieznane okazy plastyki średniowiecznej. Rezultat taki przyniosły także dosyć pobieżne zresztą „sondowania“ historycznego obszaru biskupstwa warmijskiego, których dokonano w związku z wydawaną przez Instytut Zachodni w Poznaniu monografią Warmii, Powiśla i Mazur. Kilka rzeźb pochodzących stamtąd obok jednej odnalezionej na Pomorzu Gdańskim nieco poszerza nasze wiadomości o plastyce gotyckiej Polski Północnej.

Możliwości odkrywcze na tych ziemiach w tym właśnie zakresie powinny być raczej znikome wobec istnienia stosunkowo świeżej publikacji Clasena¹. Fakt odnalezienia nieznanych uczonemu niemieckiemu zabytków wskazuje na potrzebę rewizji kompletności materiału zawartego w jego pracy.

MADONNA Z BISZTYNKA

Na konsoli przy filarze międzynawowym kościoła w Bisztynku umieszczona była do niedawna rzeźba wyobrażająca Madonnę stojącą. Rzeźba drewniana (wys. 88 cm) od tyłu drążona uległa w znacznym stopniu stoczeniu przez korniki. Spowodowało to przeniesienie jej do Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie, gdzie poddana została zabiegom utrwalającym. Przy okazji usunięto grubą powłokę zniekształcającej dziewiętnastowiecznej polichromii, później dorobioną lewą dłoń i koronę. Dzięki temu przywrócony został częściowo pierwotny charakter dobremu dziełu rzeźbiarskiemu, które, jak się okaże, zasługuje też i z innych powodów na specjalną uwagę.

¹ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939.



Ryc. 1 i 2. Madonna z Bisztynka ok. 1360—70, drzewo (w czasie konserwacji).

Wiotka postać skomponowana w ramach gotyckiej, pełnej płynności esowatej linii, opracowana jest z dużą wirtuczerią techniczną². Typ

² Rzeźba jest tak silnie wyżłobiona, że w niektórych miejscach pozostała tylko kilkumilimetrowa skorupa.



Ryc. 3. Madonna z Bisztynka ok. 1360—70; drzewo (przed konserwacją). Fot. Ewa Kozłowska
Ryc. 4. Apostoł z kościoła św. Magdaleny we Wrocławiu, ok. 1360; drzewo.

ikonograficzny, szczegóły stylistyczne nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z dziełem pochodzącym z kręgu Madonn na Lwie. Znane powszechnie i wypracowane od dawna kryteria określania przynależności do tego kręgu zwalniają od przeprowadzania dowodu atrybucji. Natomiast pozostaje otwartą kwestia pozycji Madonny z Bisztynka

w obrębie produkcji artystycznej kierunku, do którego należy. Ażeby tę pozycję ustalić trzeba przede wszystkim zdać sobie sprawę ze stosunku tej rzeźby do pokrewnych zabytków na obszarze Pomorza i Warmii. Nawet bardzo pobieżne zestawienie z szeregiem znanych Madonn, przypisywanych kręgowi „na lwie“, wykazuje różnice między nimi a rzeźbą bisztyniecką. Nie daje się ona zaszeregować do żadnej z grup wyodrębnionych z większą czy mniejszą słuszością przez Clasena³. Różni ją od nich maleńkie hieratyczne Dzieciątko, kaskada fałd — spływająca z pod lewej ręki, ukrytej z wyjątkiem dłoni, — neutralizująca wygięcie tułowia, maforium owijające ciasno ramiona i nade wszystko fałdy szaty, tworzące parę nieckowatych oraz jedno agraflowe załamanie. Gdzie szukać źródła różnic?

Dzieciątko drobne i hieratyczne, trzymające oburącz kulę, lewa dłoń Madonny zapewne pierwotnie opatrzona berłem, a nie sięgająca ruchem serdecznym ku dziecku, ujęcie twarzy indywidualne w stosunku do schematyzmu masowej produkcji schyłku XIV w. — to właściwości wcześniejszej odmiany typu, reprezentowanej klasycznie przez śląską Madonnę z wrocławskiego kościoła św. Macieja, datowaną na czas ok. r. 1360. Na terenie Wrocławia także można znaleźć analogiczny schemat kompozycyjny układu dolnej partii szaty z fałdami nieckowatymi i agraflowymi oraz charakterystyczną fałdę „wlokącą się“ u dołu, bez zakończenia trójkątnego, powszechnego w ostatniej ćwierci stulecia. Przykładem tych wszystkich cech, a także zneutralizowania kontrapostu za pomocą kaskady fałd⁴ jest jeden z posągów apostołów z kościoła św. Magdaleny, a więc obiekt dający się stosunkowo ściśle datować na lata najbliższe r. 1360 i będący dziełem macierzystego warsztatu najstarszego mistrza Madonn na lwie⁵. Tej wczesnej fazie stylowej nie przeczy motyw maforium otaczającego ramiona. Sięga on jeszcze pierwszej połowy wieku XIV kiedy występuje nagminnie jako jeden z elementów stroju kobiecego w plastyce statuarycznej, chociaż sporadycznie pojawia się w 3-ej ćwierci stulecia⁶. Wszystkie więc ważniejsze czynniki, składające się na charakter stylowy dzieła świadczą o jego jednolitości; wskazują one zarazem na lata 60—70 XIV w. jako przypuszczalny czas powstania. W Madonnie z Bisztynka przybywa najstarsza i jedna z lepszych pozycji pośród rzeźb kręgu „Madonn na lwie“, znajdujących się na obszarze Polski Północnej.

³ H. Clasen, o. c., I, str. 66—90.

⁴ Kaskada taka występuje także we wczesnej Madonnie na lwie z Chnypska repr. *Katalog Wystawy Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej*, Poznań, 1936, ryc. 2.

⁵ W związku z kwestią datowania wcześniejszych rzeźb kręgu „na lwie“, por. K. H. Clasen, o. c., I, str. 109.

⁶ n. p. u. Madonny z Jawora na Śląsku datowanej na czas ok. r. 1370, repr. E. Wiese, *Schlesische Plastik*, Leipzig, 1923, tabl. XVII.



Ryc. 5 Pietà, kościół pocysterski w Żarnowcu Morskim, schyłek XIV wieku; drzewo.
Fot. Z. Świechowski

PIETA Z ŻARNOWCA MORSKIEGO

W Żarnowcu Morskim w kościele pocysterskim znajduje się jedna z bardziej interesujących rzeźb Pomorza. Jest to pieta z drzewa lipowego, od tyłu drażona, wysoka 81 cm. Gruba powłoka farby olejnej nie pozwala na stwierdzenie w jakim stanie zachowała się polichromia. Liczne otwarki i gąbczasta konsystencja niektórych partii świadczą o daleko posuniętej niszczyielskiej pracy kornika. Szczelne pokrycie figury sukienką z blachy srebrnej było przyczyną pominięcia jej przez Clasena, który publikuje wszystkie inne zabytki rzeźby z XIV i pierwszej połowy XV-go wieku



Ryc. 6. Pietà, kościół pocysterski w Żarnowcu Morskim, schyłek XIV wieku, drzewo. Fot. Z. Świechowski.

jakie znajdują się w kościele i przylegającym do niego klasztorze⁷. Pietà żarnowiecka zajmuje zupełnie odosobnione miejsce, odcinając się wyraźnie od produkcji artystycznej środowiska pomorskiego. Elementy decydujące o jej odrębności są zarazem tymi, które pozwalają na umiejscowienie w czasie; określają stadium ewolucji stylistycznej i intencję społeczną. Już sam nie często spotykany zasadniczy układ kompozycyjny jest wiele mówiący. Maria wyprostowana, z głową tylko przegiętą, powtarza jeszcze schemat Marii z pietà typu „monumentalnego“ jaki wytworzył się w początkach w. XIV i występuje do lat 70-tych XIV w. Natomiast sposób ułożenia ciała Chrystusa poziomy z torsem zwróconym lekko ku przodowi zapowiada bliskość innego typu, „poziomego“, jaki rozprzestrzenia się ku

⁷ K. H. Clasen, o. c., I, str. 356, 357.

końcowi wieku, choć odróżnia go zwis stóp niedosięgających podstawy, tak, jak to ma miejsce w znacznie silniejszej formie w starszych „monumentalnych” pietà⁸. Ta przejściowość między dwiema formami *imago idetatis* o różnej chronologii występowania nie ogranicza się do samego tylko schematu kompozycyjnego. Potwierdza ją każdy nieomal szczegół. I tak twarz Marii ma wprawdzie nieco pofalowane czoło, jakże jest jednak daleka od tych twarzy starczych, pobrużdżonych zmarszczkami, skurczonych grymasem bólu o rozchylonych niekiedy patetycznie ustach, z jakimi spotykamy się w typie wcześniejszym. Ale też w równym stopniu tu jeszcze daleko do wdzięku, słodyczy i sentymentalizmu dziewczęcego Marii z pietà okresu „pięknych Madonn”. W rozdartych zaś plastycznymi ranami stopach Chrystusa żyje jeszcze, choć w złagodzonej postaci, mistyczne okrucieństwo, nurtujące silnym prądem plastykę pierwszej połowy XIV-go stulecia i przejawiające się z całą drastycznością w takich dziełach jak krycyfiksy koloński i wrocławski.

Spotykany najczęściej w późniejszej grupie typologicznej motyw ręki ujmującej brzeg maforium występuje także w pietà z Żarnowca, oddany jednak zupełnie inaczej. Zamiast samej tylko dłoni wyłania się także część przedramienia o mocno zaznaczonej okrągłości, podczas gdy resztę otacza ściśle płaszcz. Mamy tu więc do czynienia z derywatywem niezmiernie charakterystycznej interpretacji gestu, właściwej plastyce monumentalnej z przed połowy XIV w.⁹

W przeciwieństwie do tego archaizmu, cechy daleko posuniętego rozwoju nosi partia draperii zwisającej z kolan. Widać w niej zapowiedzi bogatego „miękkiego” stylu schyłku stulecia. Duża organizująca fałda ukośna kunsztownie wywinięta nie może być zbyt odległą czasowo od pokrewnego, choć nierównie bardziej płynnego i urozmaiconego biegu draperii sławnej pietà marburskiej¹⁰, nie ma natomiast niczego wspólnego z surowymi pionowymi układami fałd starszego typu, jakich przykładem najdawniejszym jest pietà z Veste Coburg.

Fazie stylowej układu draperii odpowiada kształt maforium o krawędzi ostro pozałamywanej, znamiennej dla okresu późnego XIV-go i początku XV-go w.

Obraz, jaki daje ta wstępna analiza zasadniczych elementów stylotwórczych pietà żarnowieckiej, ukazuje ją jako twór przejściowy i to zarówno pod względem ikonograficznym, jak i stylistycznym (w danym wypadku te dwa pojęcia nakładają się na siebie bardzo wyraźnie). Wymo-

⁸ Zupełnie jeszcze bliska typu, „monumentalnego” jest prowincjonalna pietà z pomorskich Świerczynek datowana przez G. Chmarzyńskiego, *Sztuka w Toruniu*, Toruń, 1934 i M. Walickiego, *Polska Sztuka Gotycka*, Warszawa, 1935, na czas ok. 1350, a przez K. H. Clasena, o. c., I, str. 348 na ostatnią ćwierć XIV w.

⁹ Porównaj Magdalene z św. Grobu we Freiburgu repr. R. Hamann *Die Elisabethkirche in Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge*, II, Marburg, 1929, str. 281.

¹⁰ R. Hamann, o. c., str. 321 datuje pietà z Marburga na czas ok. 1350. Tę trudną do utrzymania datę przesunęli H. Dekert, F. Freyhan, K. Steinbart autorowie pracy *Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau*, Marburg, 1932, str. 51 na lata siedemdziesiąte — osiemdziesiąte XIV w.

wa najbardziej postępowych składników kształtowania nie pozwala na datowanie wcześniejsze, aniżeli ostatnia ćwierć XIV w. Momenty archaizujące skłaniałyby do przyjęcia czasu powstania rzeźby na początek tego okresu.

Charakter przejściowy dzieła tłumaczy brak bezpośrednich analogii. Rzecz jasna ilość dzieł z krótkiego okresu przejściowego jest mniejsza aniżeli tych, które powstały w ramach już ugruntowanego schematu ikonograficznego i plastycznego. Rzeczą zrozumiałą jest również, że dzieła z okresów przejściowych wykazują znaczną rozbieżność ujęć właśnie z powodu przejściowości, zmuszającej do poszukiwań.

Pietà żarnowiecka, powiększając zasób plastyki gotyckiej na ziemi pomorskiej, wnosi do niego nowe czynniki. Pomijając niewątpliwą dużą i samą za siebie mówiącą wartość plastyczną trzeba podkreślić, że jest ona jedyną chyba rzeźbą z okresu przejściowego ku złagodzonemu realizmowi mieszczańskiemu początku XV w.

PIETA Z KIJEWA

Już po dokonaniu pierwszej korekty niniejszego artykułu znaleźliśmy w Archiwum Fotograficznym Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Toruniu fotografię pietà z Kijewa w pow. Chełmińskim. Okazało się, że zabytek żarnowiecki nie jest tak bardzo odosobniony. Pietà z Kijewa reprezentuje niemal ten sam ciekawy typ ikonograficzny (ogólna budowa grupy, system fałd w partii kolan), łącząc się ponadto z poprzednio omówioną rzeźbą całym szeregiem motywów, które dowodzą bliskiego pokrewieństwa warsztatowego. Najbardziej charakterystyczne są tutaj



Ryc. 7 i 8. Fragmenty pietà z kościoła parafialnego w Kijewie.

siostrzano podobne, a niecodzienne twarze Marii o miękkich rysach, okolone tak samo sfałdowanym maforium o szerokim, wrębkowanym brzegu. Pietà z Kijewa jest jednak dziełem lepszego artysty, co uderza i w porównaniu obu aktów Chrystusa i w zestawieniu głów, które w Kijewie są swego rodzaju małymi arcydziełami wyrazu — głowa Chrystusa jest dla



Ryc. 9. Pietà. Kościół parafialny w Kijewie, schyłek XIV wieku, drzewo.

tego czasu i terenu zjawiskiem niemal tej klasy, co głowa Ukrzyżowanego z Elbląga dla okresu po r. 1400.

Czasowo obie pietà nie są specjalnie zróżnicowane. Żarnowiecka ma pewien bardziej archaiczny posmak, nie można jednak nie zauważyć, że ikonograficznie posiada ona kilka motywów dalej zaawansowanych w rozwoju (podtrzymywanie głowy a nie pleców Chrystusa, oparcie Jego nóg o podstawę), niż bardziej pod tym względem do Świerczynek zbliżona pietà kijewska. Zastosowanie jednak zupełnie sobie współczesnych elementów stroju takich, jak głębokie wycięcia sukni czy sięgające połowy dłoni rękawy ^{10a} wskazuje, że rozbieżność czasowa nie może tu być duża.

Pietà z Kijewa i z Żarnowca wypełniają więc do pewnego stopnia lukę, jaka istniała dotąd w badaniach nad rzeźbą pomorską między pietà ze Świerczynek a liczną grupą z lat po 1400.

PIETÀ ZE STOCZKA

W jednym ze słynniejszych i starszych ośrodków kultu maryjnego na Warmii, w Stoczku, zachowała się w zakrystii klasztoru Franciszkanów nieznana dotąd pietà.

^{10a} Por Clasen, o. c., s. 108.



Ryc. 10. Pietà. Niedźwiedź (Pomorze Gdańskie), ok. 1400; drzewo.



Ryc. 11. Pietà, klasztor Franciszkanów w Stoczku (Warmia) ok. 1410—20; drzewo.
Fot. Instytut Zachodni.

Rzeźba z drzewa lipowego drążona od tyłu, wysoka 72 cm, pokryta jest grubą powłoką farby olejnej, pochodzącej z drugiej połowy w. XIX¹¹. Wykazuje ona ścisłe związki z krajowym środowiskiem artystycznym. Nić filiacji prowadzi na Pomorze Gdańskie, tam bowiem w Niedźwiedziu, znajduje się pietà, dzieło wybitnego mistrza Ukrzyżowania chełmyńskiego, z którą nasz zabytek wykazuje nieprzypadkowe pokrewieństwo. Analogie przejawiają się w organizacji fałd draperii spływającej z kolan. Wprawdzie w Stoczku są one mniej plastyczne i schemat uległ odwróceniu przez zastosowanie trzech nieckowatych fałd w partii lewego kolana, ale jest to wciąż ten sam schemat, co w pietà z Niedźwiedzia.

¹¹ Napis na odwrocie.



Ryc. 12. Pietà, Robawy. Dolna partia. ok. 1430, przerobiona i uzupełniona w 1765; drzewo. Fot. Instytut Zachodni.

Najbardziej jednak może wyraziste jest podobieństwo twarzy Madonny, mocno owalnej, z niewielką bródką, małymi ustami, i wąskim wydłużonym nosem. Niezmiernie także charakterystycznym, właściwym mistrzowi chełmiżyńskiemu motywem, występującym w rzeźbie ze Stoczka, jest maforium nisko opadające na czoło, pafalowane niewielkimi pionowymi fałdami. Różni prototyp od dzieła, na które wpłynął, odmienne ułożenie ciała Chrystusa. W Stoczku podniesione jest ono wyżej, tworzy linię zdecydowanie ukośną, a nie poziomą jak w Niedźwiedziu.

Różnicę trzeba położyć na karb oparcia się w tym szczególe o inną nieco redakcję ikonograficzną, częstą na Pomorzu Gdańskim¹².

¹² Porównaj pietà z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku, repr. K. H. Clasen, o. c., II, ryc. 185.



Ryc. 13. Pietà, Dominowo, ok. r. 1425, drzewo.

Ręka naśladowcy, prowincjonalnego rzeźbiarza nie nadążyła za dziełem, którym się inspirowała. Proporcje nie zostały utrzymane, akt Chrystusa jest wyraźnie nieudolny, brak mięsistości draperii. Pewne rozdrobnienie form zdaje się wypływać po części z nieco późniejszej fazy stylowej. Podczas gdy pieta niedźwiedzka powstała gdzieś około r. 1400, pieta ze Stoczka wykonano zapewne w drugim dziesiątku XV w. Natura pokrewieństw między tymi dwiema pracami rzeźbiarskimi wskazuje, że twórca dzieła wtórnego był przypuszczalnie w warsztacie mistrza chełmyńskiego, podobnie jak to Clasen przypuszcza w związku z osobą twórcy drugiej piety na Warmii, pochodnej od niedźwiedzkiej, w Gietrzwałdzie¹³.

¹³ K. H. Clasen, o. c., I, str. 181, repr. II, ryc. 235.

PIETA Z ROBAW

Niezwykle zajmująca pod wielu względami jest pieta z Robaw, miejscowości położonej między Reszlem a św. Lipką. Znajduje się ona w niewielkiej kaplicy zbudowanej w r. 1733¹⁴. Kaplica osiemnastowieczna stanęła na miejscu wcześniejszej wymienianej w początku XVII w., która, jak pisał robawski prowizor w r. 1799, podlegała „od niepamiętnych czasów” archiprezbiterowi w Reszlu. Charakterystyczny zwrot ten każe się domyślać średniowiecznej fundacji. Głównym, jeśli nie jedynym, elementem wystroju wzniesionej wówczas budowli była zapewne pieta, umieszczona dziś w rokokowej nastawie ołtarza. Rzeźba ciesząca się w okresie baroku, a należy przypuszczać i wcześniej, rozgłosem cudownej, uległa w czasie swego wielowiekowego istnienia przeobrażeniom. Sięgnęły one bardzo głęboko, gdyż wymieniona została znaczna część pierwotnej substancji. Już na pierwszy rzut oka można spostrzec, że dolna partia figury (drz. lipowe, wyżłobione od tyłu, 79 cm wys.), to zn. bogato pofałdowana draperia, spływająca z kolan Marii, ma formę właściwą późnej fazie rozwojowej „miękkiego stylu” gotyckiego z okresu ok. r. 1430. Natomiast suknia z różą niespokojnie pozałamywana na piersiach, twarz i maforium ją okalające, jak również obnażone ciało Chrystusa są późniejsze — późnobarokowe. Wzmianki źródłowe podają datę tej tak gruntownej transformacji. W roku 1765 rzeźbiarz Bernard Schmidt z Reszla wykonuje „nową suknię dla Matki Boskiej Bolesnej”, jak to określił autor monograficznego opracowania parafii reszelskiej. Oczywiście przeróbka ówczesna nie ograniczyła się do samej tylko szaty. Wynika to chociażby z sum wypłaconych rzeźbiarzowi. Za wykonanie nastawy ołtarzowej do kaplicy otrzymuje on wówczas 180 florenów, za dwa nowe antependia 29 florenów, a za „nową suknię” 85 florenów. Co najciekawsze mimo tak daleko posuniętej adaptacji barokowej, spowodowanej złym stanem zachowania figury lub chęcią nadania jej postaci bardziej odpowiadającej gustowi ówczesnemu, albo obu tymi względami równocześnie, można powiązać zabytek z określoną indywidualnością artystyczną i można odtworzyć jego pierwotny wygląd. Otóż zachowana partia autentyczna rzeźby odpowiada dosłownie fałda w fałdkę analogicznej partii pietą z Domnowa¹⁵. Zbieżności te są tak daleko idące, że nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż obie rzeźby są dziełem tej samej ręki. Identyczność, w obu wypadkach, układu ciała Chrystusa o torsie lekko zwróconym ku widzowi i rękach mniej więcej równoległych, z których lewą podtrzymuje Maria, świadczy z kolei o tym, że rzeźbiarz reszelski starał się możliwie dokładnie odtworzyć pierwotny schemat ikonograficzny. Skłoniła go do tego podejścia pełnego pietyzmu, niezwykle w okresie baroku, kultowa magia obiektu fascynującego masy ludowe, w którym chciano zachować za wszelką cenę pozory autentyzmu.

¹⁴ Wiadomości historyczne dotyczące kaplicy i pietą w Robawach, zaczerpnięte są z pracy: G. Matern, *Geschichte der Pfarrgemeinde S. S. Petri und Pauli in Rössel Königsberg*, 1935, str. 297—298.

¹⁵ K. H. Clasen, o. c., I, str. 228, 229, usiłował stworzyć „mistrza Boga Ojca z Domnowa”, któremu przypisywał oprócz dzieła tytułowego Madonnę i pietą — wszystkie z miejscowego kościoła. Różnice jakie istnieją między pietą a pozostałymi rzeźbami zaprzeczają ich wspólnemu autorstwu.

JANINA RUSZCZYCÓWNA

PORTRET F. ROKOTOWA W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Wśród ostatnich nabytków Muzeum Narodowego w Warszawie wyróżnia się portret kobiecy, dzieło malarza rosyjskiego II-ej połowy XVIII wieku, F. S. Rokotowa.

Portret ten malowany olejno na płótnie, owal, o wymiarach 74×58 cm, niesygnowany, znany jest historykom sztuki rosyjskiej i określony jako portret hrabiny Darii Fiedorowny Dmitriew-Mamonowej. Publikowany w 1907 r. przez w. k. Mikołaja Michajłowicza¹, oraz w 1910 r. przez N. Wrangla², wzmiankowany był niejednokrotnie w wydawnictwach omawiających rosyjskie malarstwo portretowe II-ej połowy XVIII wieku. Według źródeł rosyjskich portret ten był własnością N. P. Żerebcowej w Petersburgu i zapewne w latach po 1910 r. przeszedł na własność prywatnego kolekcjonera polskiego. Obraz zachował się w stanie dobrym, prawie bez śladu poprawek konserwatorskich.

Artysta przedstawił hrabinę Dmitriew-Mamonową w popiersiu, na neutralnym brunatno-zielonawym tle, w pozie oficjalnej, którą podkreśla jeszcze balowy strój i wysoka szeroko rozczesana, srebrzyście upudrowana fryzura. Głowa nieco odrzucona w tył, zwraca się poprzez prawe ramię ³/₄ w lewo, oczy lekko zmrużone z wydłużonymi powiekami górnymi, patrzą jakby z odrobiną ironii, na zamkniętych wargach igra ledwie dostrzegalny uśmiech. Dzięki przymgleniu dolnej części twarzy modela, artysta podkreślił jeszcze bardziej intrygujący widza wyraz twarzy portretowanej damy.

Suknia jedwabna, przybrana koronkami i błękitnymi wstęgami, utrzymana jest w zimnych zielonawo-srebrzystych tonach. Spod laserunków prześwieca tu brunatny podkład. Kolor ciała bardzo jasny, stopniowany od lekko zaróżowionej twarzy do zimnych tonów odsłoniętego gorsu.

Autorstwo tego portretu ze względu na jego wysoką klasę malarską, jak również na mocną dokumentację bibliograficzną nie budzi ża-

¹ *Russkije Portrety XVIII i XIX-wo stoletii*, wyd. w. k. Nikołaja Michajłowicza, Petersburg, 1907, t. IV, Nr 71.

² N. Wrangiel, Fiedor Stiepanowicz Rokotow, *Staryje Gody*, 1910, IV, s. 3—16.

nych zastrzeżeń. Fiedor Stiepanowicz Rokotow (1735—1808) należy do tych wybitnych artystów II-ej połowy XVIII wieku, którzy podobnie jak Lewicki, czy później Borowikowski potrafili przełamać narzucone im przez dwór cesarski i wszechwładną Akademię szablonu. Przyswoiwszy sobie bardzo szybko osiągnięcia techniczne malarstwa zachodnio-europejskiego, które w Petersburgu reprezentowali tak liczni tam w XVIII w. malarze cudzoziemscy, m. in.: Rotari, Roslin i Lampi, portreciści rosyjscy tej miary co Rokotow i Lewicki nie przeszli do obozu dworaków-pochlebców. Portrety ich łączą w sobie świetną technikę z wnikliwą charakterystyką modelu, widać w nich wyraźnie wysiłek artysty w kierunku wiernego oddania zarówno zewnętrznej jak i duchowej strony człowieka. W sztuce Rokotowa, po pewnych powodzeniach na dworze petersburskim, po okresie, kiedy ulegał silnie wpływom najpierw Argunowa, a potem Toqué i Rotari'ego, zasadniczy przełom zaznacza się w okresie tzw. „moskiewskim“, przypadającym na lata 1767—1789 (?). Jest to okres największego rozkwitu jego talentu, lata w których kryształizuje się oryginalny „rokotowski“ styl. Charakterystyczne cechy tego stylu, to wyszukane zestawienia barwne (najczęściej łączy kolor biały z niebieskim, brunatny z zielonym i różowym) utrzymane w srebrzystej lub jasno-szarej gamie. Subtelność techniki malarskiej i świetlistość kolorów podnoszą używane chętnie przez artystę laserunki.

W charakterystyce modelu występuje często rys zagadkowości i smutku, stosowany przez artystę, zwłaszcza w jego portretach kobiecych, z całą świadomością i finezją. Typową cechą portretów Rokotowa jest też pewna dysproporcja między zbyt dużą głową, a resztą postaci (malował prawie wyłącznie popiersia), oraz wydłużenie zmrużonych oczu i — jak w portrecie Mamonowej — zagadkowy uśmiech na wąskich, zamkniętych wargach. Intrygująca zagadkowość wydaje się całkowicie zamierzoną w portretach, w których malarz potrafił oddać typ prze-refinowanej, a jednocześnie nieco zdezorientowanej arystokracji rosyjskiej w okresie między reformami Piotra Wielkiego i zanikaniem „starej Rusi“, a rewolucją francuską i nowymi ideami przesiąkającymi z Zachodu do społeczeństwa rosyjskiego.

Malarstwo portretowe Rokotowa jest ograniczone klasowo, jest odbiciem jednej tylko warstwy społecznej i powstaje na zamówienie tych uprzywilejowanych, dla zaspokojenia ich celów reprezentacyjnych. Należy jednak podkreślić zasługę Rokotowa, jako jednego z pierwszych malarzy rosyjskich tego okresu, poszukujących własnego wyrazu w sztuce i przeciwstawiających się spłycaniu obrazu społeczeństwa rosyjskiego przez malarzy obcokrajowców.

Portret hrabiny Dmitriew-Mamonowej możnaby datować na ok. 1790 r., a może nawet ściślej na rok 1789, kiedy to dama dworu Katarzyny II-ej — księżniczka Daria Szczerbatowa poślubiła faworyta cesarzowej hr. Aleksandra Dmitriew-Mamonowa i wraz z mężem z jej rozkazu zamieszkała w Moskwie. Cechy stylistyczne portretu hr. Mamonowej



*F. S. Rokotow, Daria Fiedorowna Dmitriew-Mamonowa, Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. Pracownia Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie.*

PORTRET F. ROKOTOWA W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

pokrywają się z charakterystyką okresu „moskiewskiego“ Rokotowa i narówni z danymi biograficznymi pozwalają datować portret na ok. 1790 r.

Należy podkreślić pomyślny fakt, że dzieło tak dużej klasy malar-
skiej i tak dobrze reprezentujące jednego z najwybitniejszych portre-
cistów rosyjskich, weszło do naszych zbiorów publicznych. Wystawione
w Galerii Malarstwa Rosyjskiego Muzeum Narodowego w Warszawie
stanowi, obok obrazów Borowikowskiego, Tropinina, Kiprieńskiego i Fie-
dotowa, jeden z najcenniejszych w tym zbiorze przykładów malarstwa
rosyjskiego przed powstaniem szkoły realistów rosyjskich w połowie
XIX-go wieku.

STEFAN KOZAKIEWICZ

NIEZNANY SZKIC RIEPINA DO OBRAZU „ARESZTOWANIE AGITATORA“

W czasie ostatniej wojny znajdował się na rynku antykwarskim w Warszawie niepublikowany dotychczas szkic Ilii Riepina do jednego z najsłynniejszych jego obrazów: „Aresztowanie agitatora“, wchodzącego w skład Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Lasy tego szkicu są mi nieznane. Zachowała się natomiast w Archiwum Fotograficznym Muzeum Narodowego w Warszawie klisza fotograficzna, wykonana ze szkicu ok. r. 1942; wedle odbitki z niej zamieszczamy reprodukcję (ryc. 1). Szkic sygnowany w lewym dolnym rogu: И. Репинъ malowany był olejno na płótnie; wymiar jego wynosił ok. 50 × 60 cm¹. Jeżeli chodzi o koloryt, dużą rolę odgrywały w szkicu — podobnie jak i w obrazie z Galerii Tretiakowskiej — brązy i ugry; szczegóły kolorystyczne zatraciły mi się w pamięci.

Wyczerpujący artykuł I. S. Zilbersztejn o historii powstania obrazu „Aresztowanie agitatora“, zamieszczony w t. 2 zbiorowego wydawnictwa poświęconego Riepinowi, wydanego przed dwoma laty², zawiera wiele informacji, pozwalających nam z dużym prawdopodobieństwem ustalić miejsce, jakie zajmuje zaginiony szkic olejny w dziejach powstania obrazu z Galerii Tretiakowskiej.

Obraz Riepina, który znakomity, postępowy krytyk rosyjski Stasow wraz z obrazami „Nie oczekiwali“ i „Odmowa spowiedzi przed straceniem“ stawiał na czele wszystkich dzieł wielkiego malarza rosyjskiego, podkreślając ich znaczenie dla współczesnych i przyszłych pokoleń, powstał pod wrażeniem procesu „193-ch“, zakończonego w początkach r. 1878. Była to rozprawa przeciw grupie postępowej młodzieży, prowadzącej zakrojoną na szeroką skalę akcję rewolucyjną wśród ludu rosyjskiego. Obraz z Galerii Tretiakowskiej (ryc. 2) przedstawia aresztowanie agitatora

¹ Na brzegach kliszy fotograficznej, wykonanej w Muzeum Narodowym w Warszawie, widnieją fragmenty mebli, ram itp. przedmiotów, które w części udało się odnaleźć i wedle ich wymiarów obliczyć w przybliżeniu wymiar szkicu.

² I. S. Zilbersztejn, K' istorii sozdanija kartiny „Arest propagandista“, Repin, t. 2 (wyd. Chudożestwiennoje nasledstwo). Moskwa 1949, s. 337—360.

w chłopskiej izbie, będącej jego kwaterą. Policja carska i agenci wtargnęli do wnętrza. Podczas gdy jeden z nich ujmuje młodzieńca pośrodku izby, reszta zajęta jest, po prawej stronie, gorączkowym poszukiwaniem i przeglądaniem papierów agitatora, nie zwracając narazie uwagi na wsuniętą w kąt dziewczynę wiejską, współniczkę rewolucjonisty. Spłoszona grupa chłopów garnie się przy oknie z lewej strony; w cieniu stoi obok kułak-donosiciel, ku któremu zwraca głowę bohater sceny, patrząc mu prosto w oczy z wstrętem i pogardą. W głębi siedzi na ławie mężczyzna w stroju napoły miejskim.

Ten obraz Riepina jest jednym z najwybitniejszych dzieł realizmu krytycznego w malarstwie europejskim 2 poł. w. XIX. Zwłaszcza dla rozwoju sztuki rosyjskiej znaczenie jego jest bardzo duże. Ważne miejsce zajmuje on dzięki postępowej, rewolucyjnej ideologii, której dał w nim wyraz artysta, dzięki związaniu z życiem i brakowi wszelkiego artystycznego doktrynerstwa, dzięki sile wyobraźni twórczej powołującej z łatwością na płótno postacie pełne prawdy, o dobitnej charakterystyce psychologicznej; wreszcie dzięki swobodnej, niewymuszonej kompozycji i znakomitemu opanowaniu rzemiosła.

Ale — podobnie jak i u Matejki — temat, który pasjonował artystę, nie od razu znajdował swój ostateczny wyraz. Po pierwszym szkicu Riepin odkładał często ostateczne wykończenie dzieła, nieraz na wiele lat: od czasu do czasu nawracał do tematu w szkicu ołówkowym lub olejnym fragmentu czy całości. Wywoławszy obraz, doskonalił szczegóły kompozycji, tło, pozy i ruchy postaci, ich strój, ręce i twarze. Tak było i z „Aresztowaniem agitatora“. Wyróżnić można dwie redakcje tego samego pomysłu: wcześniejszą, wykonaną w r. 1878 pod świeżym wrażeniem procesu, w szkicu olejnym, przechowywanym również w Galerii Trietiańskiej³ i późniejszą, nad której realizacją pracował artysta od r. 1880 i która znalazła swój ostateczny wyraz w omówionym powyżej obrazie z Galerii Tretyakowskiej, wykończonym w r. 1892. Badania Zilbersztejna wykazały, iż do tego roku należy bowiem przesunąć ostateczne ukończenie prac nad obrazem, na którym sam artysta umieścił wcześniejszą datę ukończenia, r. 1889. W obu redakcjach wspólna jest poza bohaterem sceny oraz miejsce, w którym się ona rozgrywa. Poza tym obie wersje różnią się od siebie znacznie: szkic z r. 1878, będący redakcją wcześniejszą, jest tłumny, ścięśniony, zgiełkliwy, i nie jest w nim podkreślona tak dosadnie dramatyczność i waga momentu, jak w redakcji ostatecznej, skupionej, mocnej, o bardziej przejrzystej kompozycji.

Wiadomo, iż w ciągu dwunastu lat pracy nad obrazem ostatecznym (1880—1892) wykonał Riepin do niego wiele szkiców rysunkowych i olejnych. Większość ich nie została odnaleziona; znanych jest bardzo niewiele. Zilbersztejn wymienia jeden ołówkowy i jeden szkic olejny całości, pochodzący z początkowego okresu pracy nad obrazem, z r. 1880, bardzo ogólnikowy i sumaryczny (w zbiorze E. Millera w Pradze Czeskiej)⁴.

³ Repr. u Zilbersztejna, j. w., s. 349.

⁴ Zilbersztejn, j. w., s. 346.



Ryc. 1. Ilia Riepin, *Aresztowanie agitatora*, szkic (dawniej w Warszawie). Fot. w archiwum fotogr. Muzeum Narodowego w Warszawie.

Prócz tego istnieje tylko kilka szkiców fragmentów, olejnych i rysunkowych, dotyczących różnych etapów pracy.

Uparta chęć Riepina jaknajwiększego wydoskonalenia swego obrazu — do którego szczególną przywiązywał wagę i który wysoko sobie cenił — znalazła wyraz w interesującym szczególe, dotyczącym ostatecznego zakończenia prac nad „Aresztowaniem agitatora”. Obraz ten mimo szykan cenzury carskiej wystawiony został na zbiorowej wystawie prac artysty w r. 1891 w Petersburgu, skąd bezpośrednio zakupił go do swej galerii moskiewskiej P. M. Tretiakow, nie odbierając narazie obrazu z sal wystawowych. Po zamknięciu ekspozycji Riepin nie od razu odesłał obraz Tretiakowowi, lecz dokonał jeszcze na nim pewnych przemalowań. Świadczy o tym fragment listu artysty do kolekcjonera, pisanego w styczniu r. 1892 z Petersburga:

„W obrazie „Aresztowanie” przemalowałem całą postać w głębi. Zamiast śpiącego chłopca ... siedzi tam teraz miejscowy szynkarz... i patrzy wprost na aresztowanego. Może to i denuncjator? Niech Pan nie myśli o powrocie do dawnego stanu: poprzednią postać zeskro-



Ryc. 2. Ilija Riepin, *Aresztowanie agitatora*, Galeria Tretiakowska w Moskwie.
Fot. w/g reprodukcji Ewa Kozłowska.

bałem prawie do gruntu. Twarz dziewczyny-współniczki wypadło mi całkowicie zmienić: na policzku ma teraz draśnięcie ...“⁵.

Zilbersztejnowi udało się odnaleźć fotografię obrazu z r. 1891, w stanie przed opisywanymi w liście przemalowaniami; znajduje się tam istotnie w tle postać śpiącego wieśniaka, a twarz dziewczyny ma odmienne rysy⁶. Zmiany nadały obrazowi nieco inną zawartość treściową i wpłynęły korzystnie na układ kompozycyjny.

Na szkicu warszawskim postać w tle i twarz dziewczyny odpowiadają naogół stanowi obrazu po ostatecznie przeprowadzonych zmianach. Szkic ten prowadzi nas więc w bezpośrednie sąsiedztwo ostatnich faz pracy nad obrazem z Galerii Tretiakowskiej. Na pierwszy rzut oka oba dzieła niemal nie różnią się od siebie, zwłaszcza, iż szkic jest stosunkowo dokładnie opracowany. Dopiero po starannym porównaniu stwierdzamy niewielkie różnice w pozycji nogi mężczyzny, podtrzymującego z tyłu agitatora, w rysach twarzy dziewczyny wiejskiej, w układzie papierów w wa-

⁵ Zilbersztejn, j. w., s. 356.

⁶ Repr. u Zilbersztejna, j. w., s. 353.

lizce i na podłodze itp. Ważniejszą jest różnica w wyrazie twarzy bohatera sceny: wzrok kieruje on przed siebie, nie patrząc na nikogo, a we wzroku tym maluje się zaduma, upór, zamknięcie się w sobie. Przerwany jest tym samym kontakt między agitaczem a kułakiem z lewej strony; ten ostatni w szkicu warszawskim stoi w nieco innej pozycji i nie patrzy na aresztowanego.

Wyżej podane fakty wskazują na czas powstania naszego szkicu — w samym końcu r. 1891, a najpóźniej w styczniu r. 1892. Najprawdopodobniejszym wydaje się przypuszczenie, iż Riepin, po zakupieniu u niego w końcu r. 1891 obrazu przez Tretiakowa, czując potrzebę dokonania zmian o charakterze zarówno treściowym, jak i kompozycyjnym w wykończonym już obrazie, chciał sprawdzić efekt projektowanych zmian w szkicu, odpowiadającym wielkością obrazowi; zmian tych projektował więcej, lecz z niektórych zrezygnował. Do tych należy i odmienny wyraz twarzy bohatera sceny, niewprowadzony do obrazu. W niemal całkowitej zbieżności szkicu warszawskiego z obrazem moskiewskim to jest najważniejsza różnica. Dzięki niej szkic ten nie jest zresztą li tylko jednym z brakujących ogniw w dziejach twórczości artysty: do długiego szeregu mocno, energicznie scharakteryzowanych postaci męskich, w których celował artysta, dorzuca nam jeszcze jedną.

Obok wysuniętych przypuszczeń co do szkicu warszawskiego nie można wykluczyć oczywiście i innych ewentualności, jak np. że jest on próbą nieco zmienionej w redakcji repliki obrazu z Galerii Tretiakowskiej, lub też wcześniejszą cd r. 1891 próbą redakcji ostatecznej, którą artysta chwilowo zarzucił i do której później powrócił. Na te wątpliwości odpowiedzieć mogą jedynie badania uczonych radzieckich.

Tadeusz Dobrowolski, Polskie malarstwo portretowe, ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków 1948. Wydawnictwo PAU. Str. 239 i 187 tabl.

Od dłuższego już czasu wysuwano postulat zajęcia się tymi działami naszej przeszłości artystycznej, które by mogły wykazać jakieś odrębne, charakterystyczne cechy naszej twórczości plastycznej. Ciągłe wyszukiwanie obcych wpływów, mozolne tropienie śladów działalności obcych artystów, jacy zjawiali się tak licznie na naszych ziemiach, nawiązywanie ich prac, jak i dzieł stworzonych niewątpliwie ręką polską — do form powstałych pod innym niebem — było przez całe dziesiątki lat głównym tematem prac naszej historii sztuki. Nie można oczywiście zaprzeczyć, że tego rodzaju badania są rzeczą konieczną i podstawową, pozwalają bowiem włączyć dzieje naszej sztuki w ogólnoeuropejski jej nurt i wskazać jej miejsce w łańcuchu rozwojowym twórczości świata. Zbyt jednostronnie jednak pojęte badania tego typu nasuwały i nasuwają podwójne niebezpieczeństwo: obraz sztuki na naszych ziemiach staje się podobny do dywanu, zszytego z różnobarwnych gałganków, przynoszonych do nas chaotycznie przez obcych majstrów, gubią się w nim linie jakiegś prawidłowej budowy, zgodnej z naszym własnym rozwojem ekonomicznym, społecznym i politycznym. Istniejące własne ciągi rozwojowe w poszczególnych gałęziach plastyki — nikną w tym obrazie, utopione w powodzi silnie podkreślanych nawiązań obcych. Drugim niebezpieczeństwem powstającym przy zestawianiu naszych osiągnięć artystycznych z wielkimi wzorcami zachodnimi — jest zatrata skali w wartościowaniu dzieł rodzimych. Nauka nasza nie potrafiła dotąd w dostatecznej mierze odszukać, zdefiniować i wyjawiać wartości, jakie tkwią w sztuce naszego kraju. Sztuka polska posiada swoiste wartości artystyczne, formalne, ma własne i to skuteczne sposoby przemawiania do widza. Artyści polscy każdej epoki umieli znaleźć środki wyrazu adekwatne treściom, jakie im rzeczywistość polska narzucała.

Wielką zasługą prof. Dobrowolskiego jest zwrócenie uwagi na olbrzymi dział naszej spuścizny artystycznej dotąd właściwie nie tknięty ręką badaczy — na polskie malarstwo portretowe XVII i XVIII w. Być może odstraszał uczonych ogrom materiału dotąd zachowanego, trudności jego zinwentaryzowania i skatalogowania. Niewątpliwie jednak główną przy-

czyną tego zaniedbania było lekceważenie wartości artystycznych tej gałęzi naszej sztuki, pejoratywna ocena „bohomasów” sarmackich. Praca Dobrowolskiego toruje drogę dla dalszych badań, rzuca pośrednie światło na całość malarstwa polskiego tej epoki, jest w całym tego słowa znaczeniu pracą pionierską. I pod tym też kątem — jak sądzę — należy rozpatrywać jej wady i zalety.

Całość pracy dzieli na trzy wielkie części: pierwsza poświęcona jest analizie stylistycznej pewnej grupy portretów XVII i XVIII w., pochodzących z galerii Sanguszków w Gumniskach, dzisiaj w Muzeum Ziemi Tarnowskiej, — jaka znalazła się na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1947; druga część pracy omawia portret polski XVI—XVIII w. w jego rozwoju historycznym i wreszcie ostatnia wiąże badane zjawisko artystyczne z podłożem społecznym i kulturalnym tych czasów. Pracę kończy podsumowanie jej wyników.

Układ ten — jakkolwiek w sposób jasny przedstawia warsztat badawczy autora, jakby kolejne etapy jego wgryzania się w zagadnienie — posiada, jak sądzę, znaczne wady. Portret polski, zwany przez autora także sarmackim (zagadnieniem sarmatyzmu w recenzji tej się zajmować nie będę, gdyż zbyt rozszerzyłoby to jej ramy) traktowany jest w pierwszej części statycznie, przede wszystkim od strony formalnej; autor daje próbę jego systematyki, analizuje kolejno „jakości formalne portretów”. Analizę swą przeprowadza Dobrowolski na 25 tylko obrazach, jednakże od razu zdradza znajomość o wiele większego materiału, nie tylko 61 obrazów wystawy krakowskiej, ale z terenu całej Polski. Autor zapewnia, że szczupłość materiału wyjściowego uzasadniona jest jego wzajemnym powinowactwem, tak, „że wystarczy opisać wizerunki najbardziej artystycznie dojrzałe, lub tylko typowe, żeby na tej podstawie dojść do potrzebnych uogólnień...” Sądzę jednak, że druga część pracy oraz załączone do niej tablice ujawniają wyraźnie, że poddana analizie grupa portretów nie wyczerpuje całości, ani pod kątem ich systematyki, ani pod kątem analizy formy, szczególnie traktowanej w jej rozwoju. Brak np. wśród opisanych szczegółowo obrazów portretu *en pied*, tak chyba ważnego dla okresu powstania rodzimej formy, brak portretu z bardziej zróżnicowanym tłem, portretu zdecydowanie płasko- prymitywnego itp. Oczywiście autor zna większy materiał i nim już w wstępnej analizie operuje. W ten sposób jednak zacieśnienie bazy wyjściowej staje się jakby konwencją metodyczną. Sądzę więc, że analiza formalna — w zasadzie słuszna — powinna być zilustrowana od razu obfitszym materiałem znanym i dostępnym autorowi.

Dzieli on portrety na: „portrety typu polskiego” (w strojach polskich), „typu obcego” (w strojach „rycerskich” i zagranicznych) oraz „portrety kobiece”. Podział ten uzasadnia zależnością formy obrazu polskiego od jego akcesoriów: inaczej — bardziej płasko — traktowana jest postać ubrana w szeroki, mało sfałdowany strój polski, inaczej — bardziej bryłowato — występuje z tła pancierz rycerski, pełen lśnienia i cieni, inaczej wreszcie bogato zdobiona suknia kobieca. Nie negując pewnej

słuszności tych spostrzeżeń, sądę jednak, że systematyka formalna — tak ważna metodycznie dla sztuki prawie anonimowej — winna się oprzeć na innych kategoriach: bliższym lub dalszym związku z pełnią realistycznego wyrazu i warsztatu. Rozdzielone systematyką autora np. portrety Stanisława Ferdynanda Rzewuskiego (tabl. 12) i Aleksandra Jakuba Lubomirskiego (tabl. 20) są ze sobą bardziej formalnie spokrewnione niż np. ten ostatni z portretem Karola Pawła Sanguszki (tabl. 17). Proponowana przeze mnie systematyka w sposób chyba jaśniejszy posegregowałaby materiał pracy i ujawniła kilka co najmniej stopni i rodzajów podkreślonego przez autora realizmu portretu sarmackiego, być może rzuciłaby także światło na zróżnicowanie społeczne artystów, na różne zastosowania portretu w XVII i XVIII w., może udałoby się wyłowić pewne kręgi związane stylistycznie z określonymi ośrodkami artystycznymi. Autor wspomina wprowadzić wielokrotnie o *nuanсах* w ujęciu przedmiotu, ale brak podstawowej systematyki materiału nie pozwala mu na jaśniejsze przedstawienie.

Sama analiza formalna nie budzi zastrzeżeń. Dobrowolski zarówno w części pierwszej, jak i w konkluzjach końcowych daje charakterystykę stylową, wyodrębniającą portret polski, słuszną i zwracającą uwagę na najistotniejsze jego cechy. Mówi o tendencjach do płaskiego ujęcia całości, o wyodrębnianiu bryły głowy, o współrzędności elementów i braku ich powiązania w jednolitą całość malarską, trafnie — jak sądę — uwzględnia elementy jakby jeszcze gotyckie w tym malarstwie oraz rolę płaskiego tła. Opowiada nam o znaczeniu świetłocienia, plamy barwnej, konturu czy kolorytu. Karty te należą nie tylko do najlepszych w książce, ale — zdaje mi się — do najsztudniejszych analiz formalnych, jakie zna nasza — uboga pod tym względem — nauka o sztuce.

Pokazując swoiste wartości dekoracyjne, ekspresyjne, nawet kolorystyczne portretu sarmackiego — autor podkreśla zasadniczy jego realizm: chęć przedstawienia określonej jednostki ludzkiej, jej indywidualnych rysów oraz sumiennego odtworzenia nawet drugorzędnych szczegółów przede wszystkim w ubirze. W oscylacji między realizmem tych założeń a tendencjami do płaskiego traktowania tła oraz w pewnych nawykach do schematyzacji przedmiotów widzi — słusznie — najbardziej charakterystyczną cechę tego malarstwa.

Zagadnienie jednak realizmu naszego portretu wydaje mi się bardziej skomplikowane. Popatrzmy najpierw na to zagadnienie od strony odbiorcy. Oczywiście zamawiający portret żądał podobieństwa, jak to zresztą wiemy ze źródeł pisanych przytoczonych przez autora. Istniały jednak wypadki, gdy odgrywało to mniejszą rolę. Gdy z końcem XVII, a przed wszystkim w XVIII w. magnaci poczęli budować masowo pałace, ogromne ich sale i korytarze poczęto obwieszać portretami przodków i krewnych, mających pokazać starożytność i splendor rodu gospodarza. Były to kopie z jakichś sztychów czy obrazów, bądź też portrety fantastyczne. Dobrowolski zna szereg tego rodzaju portretów, np. Piotra Własta z XVIII w. (tabl. 137) lub serię portretów Sołtyków z Muzeum

w Kielcach (tabl. 170—173). Autor tych słów zetknął się z taką ogromną galerią przodków w zbiorach Lubomirskich we Lwowie. Obrazy te mają napewno inny stopień realizmu w przedstawieniu postaci i akcesoriów niż portrety służące celom nie tylko dekoracyjnym. Podobny charakter stylowy wykazują portrety królów i wybitniejszych dygnitarzy Rzplitej, malowane chyba najczęściej ze sztychów, a zawieszane w domach klientów, w domach fundacyjnych (klasztorach, szpitalach etc) lub w salach urzędów. Świadczą o tym liczne portrety zadowolające się często tylko pozorami podobieństwa np. Jana III, Wacława Rzewuskiego itp. Tu należą chyba także wcale liczne portrety groźnych wrogów szlacheckich np. Gonty i Żeleźniaka. Niby to zindywidualizowana charakterystyka tych postaci jest zgoła fantastyczna (tabl. 168).

W mojej praktyce muzealnej w lwowskim Ossolineum zdarzało mi się spotykać identyczne repliki obrazu, każda podpisana innym nazwiskiem, np. o ile pamiętam, matka z dzieckiem, obraz już z XIX w., raz była oznaczona jako któraś z Lubomirskich z wnukiem, innym razem jako Łączyńska z synem. Jeszcze w 40-tych latach XIX w. malarz Tysiewicz-Niewiarowicz — prawdopodobnie przy pomocy przepróchy — malował identyczne sylwety olejne głów na szarym tle płótna, które w różnych zbiorach publicznych i prywatnych były oznaczane jako portrety różnych osobistości. Znany mi jest także pewien dość wyraźnie zindywidualizowany typ szlachcica bez ręki, który przybierał w różnych okolicznościach różne nazwiska. Z faktów tych (przy inwentaryzacji całego materiału zabytkowego znalazłoby się ich wcale sporo) nie chcę wysnuwać wniosku, że chęć posiadania wiernej podobizny nie była głównym motorem zamówienia obrazu. Sądzę jednak, że nie tylko chęć stworzenia sztucznej galerii przodków nakłaniała snobów szlacheckich do fałszowania napisów czy chrzczenia na nowo zakupionych obrazów — ale także pewna konwencja zadowalała odbiorcę mniej wybrednego czy spostrzegawczego: wystarczała matka z dzieckiem w strojach z epoki lub charakterystyczne kalectwo do uznania w portrecie podobizny dziada czy babki. Rzuca to — ciekawe, jak sądzę — światło na zagadnienie realizmu pewnej poważnej grupy opisywanych obrazów. Przypomnę tu jeszcze podobne, znane fakty z dziedziny rzeźby sepulkralnej XVI i XVII w.

Dobrowolski słusznie podnosi pewne związki portretu polskiego z gotykiem. Wiemy, że w obrazach drugiej połowy XV w. pojawia się szereg figur, których twarze są szczególnie drastycznie indywidualizowane, dotyczy to np. pachołków katowskich, w scenach męczeńskich, kupców wypędzanych ze świątyni itd. Realizm tych przedstawień — na owe czasy bardzo znaczny — opiera się na niemal karykaturalnym podkreśleniu rysów, sztucznym załamaniu nosów, wysunięciu brody, asymetrycznym ukształtowaniu twarzy. Prymitywizm tej charakterystyki, jej schematyczność uwydatnia się w powtarzaniu tego samego typu w twórczości niejednego tylko warsztatu cechowego. Pewną kontynuacją tego prymitywnego realizmu są dla mnie niektóre portrety polskie XVII i XVIII w. np. Nieznany szlachcic (tabl. 6), Jakub Sobieski (tabl. 14), Jan Grzybowski

Alberta Majerana (tabl. 79), Mikołaj Bazyli Potocki (tabl. 164) i wreszcie wspomniany portret Gonty (tabl. 168). Naświetla to warsztat ówczesnych cechowych portrecistów. Naiwny, schematyczny realizm ich dzieł jest chyba wyraźnym anachronizmem na tle ich czasu i daje świadectwo o bardzo nieskomplikowanych często żądaniach stawianych przez szlacheckich odbiorców. Powstania takich portretów nie byłbym skłonny tłumaczyć krytycznym stosunkiem artysty do modelu i jakąś tolerancją ze strony portretowanego, lecz po prostu zadowalaniem się obu stron prymitywną i schematyczną (niekiedy bardzo przez deformację wymowną) charakterystyką twarzy.

I jeszcze na jeden element pragnę zwrócić uwagę. Podkreślane przez autora różnice w traktowaniu bryłowatym twarzy portretowanego modelu i często płaskim ujęciem samej postaci — można tłumaczyć również warszatem malarza i jego konwencją. Przy lekceważeniu artysty i jego pracy przez szlachtę — należy przypuszczać, że malarz miał niewiele czasu na sumienne studium. Pozowanie było na pewno nieznośne i dlatego autor portretu musiał się zadowalać studium samej głowy, a akcesoria i szaty domalowywał później. Należy więc przypuszczać, że strój, najczęściej wspaniały lub konwencjonalno-rycerski nie musiał być malowany z modelu, lecz zaczerpnięty schematycznie chyba najczęściej z ówczesnej grafiki, przy czym istniała dowolność ubrania szlachcica zgodnie z jego życzeniem, nawet strój zbliżony do monarszego czy wodzowskiego. Tłumaczy to równocześnie odskok w traktowaniu formalnym głowy i stroju (nie mówiąc już o akcesoriach tła), przy czym graficzna linearność tego ostatniego znajduje swoje łatwe wytłumaczenie.

Wszystkie te uwagi miały na celu uwydatnienie konieczności zróżnicowania polskiego portretu w zależności od typu realizmu, jaki dany obraz reprezentuje. Portret europejski w XVII w. (jeszcze wcześniej we Włoszech) w szczególności w Niderlandach i Hiszpanii przechodzi od charakterystyki zewnętrznej modelu do pogłębienia psychologicznego; nie chodzi już tylko o podobieństwo rysów, ale o uchwycenie wyrazu duchowego, o zindywidualizowaną charakterystykę psychologiczną. Dopiero tego typu pełne odtworzenie postaci portretowanej można nazwać na tym etapie rozwoju sztuki — realistycznym. Oczywiście istnieje ogromna skala osiągnięć w tym zakresie od arcydzieł Rembrandta i Velasqueza aż po..... polskie portrety Bartłomieja Strobla. W każdym razie tendencje takie wydają mi się cechą znamioną sztuki portretowej XVII w. w skali ogólnoeuropejskiej. Dopiero idealizowane, dworskie portrety epoki Ludwika XIV w wieku XVIII usuwają pierwiastki wnikliwości psychologicznej na plan drugi, poza tendencje do uwydatniania reprezentacyjnej okazałości czy dworskiej finezji. Główny zrąb naszego materiału zabytkowego tych czasów pozostaje obcy tym kierunkom i to stwarza zasadniczy rys odrębności naszej sztuki portretowej.

Chciałbym więc zaznaczyć, że dla znalezienia odpowiedniej systematyki naszego malarstwa portretowego — należałoby wyraźnie wydzielić te spośród naszych portretów, które należą do tej wielkiej rodziny por-

retu realistycznego XVII w., względnie do idealizującego reprezentacyjnego portretu XVIII w. Stąd do „obrazów sarmackich“ nie możnaby zaliczyć ani dzieł Strobła, Schultza, ani np. portretu Anny Jagiellonki z Wawelu (tabl. 40) jeszcze z końca XVI w. wykazującego już cechy wnikliwości psychologicznej, podobnie jak znany portret Stanisława Tęczyńskiego (tabl. 65) i wreszcie obrazy już z XVIII w.: portret Węglińskiego (tabl. 7), nieznanego szlachcica (tabl. 90), Jana Zygmunta Staniszewskiego (tabl. 139), czy portrety pędzla Konstantego Aleksandrowicza (np. tablica 178). Charakterystyczne dla naszych stosunków jest właśnie kontynuowanie jeszcze daleko wgląd XVIII w. tego typu portretu.

Reprezentacyjny, mniej kładący nacisk na wyraz psychiczny portret zdaje się pojawiać u nas już za czasów Jana III. Na przykład u Triciusza (tabl. 100 i 101), a już wyraźnie w XVIII w. w obrazach takich jak: Jakub Sobieski (tabl. XV), przede wszystkim wspomniały wilanowski Wacław Rzewuski (tabl. 9), Barbara Sanguszkowa (tabl. 25), Teodor Czartoryski (tabl. 155), i w niektórych portretach Faworskiego (np. tabl. 184), dziwnego artysty oscylującego między tradycyjnym, „sarmackim“ portretem (tabl. 182 i 183), a tendencjami do psychologizowania i reprezentacyjnego idealizowania modelu.

Po wyłączeniu w ten sposób pierwszej grupy „w pełni realistycznej“, czy „europeizującej“ w swych tendencjach plastycznych i treściowych, można by — jak sądzę — wyróżnić drugą, w której chęć wiernego oddania podobieństwa i sumienność w odtwarzaniu akcesoriów ściera się z nawykami do dekoracyjnego traktowania przedmiotu. Nie możemy dostrzec tu tendencji do wnikania w duchową stronę modelu, bystrość obserwacji skupia się na możliwie wiernym i dosadnym oddaniu proporcji i kształtów — i to raczej przy pomocy środków linearnych. Trafnie pisze autor pracy o obrazach tej grupy, że reprezentacyjność zastąpiona jest tu hieratycznością, że brak dynamiki nie tylko psychicznej, lecz i ruchowej. Przedstawione postacie nie tyle zdają się żyć, co trwać. Oczywiście i ten typ, jakkolwiek mniej ulegający wpływom postronnym zmienia się od powściągliwej, rozważnej rzeczywistości obrazów jeszcze szesnastowiecznych np. w Kobera Batorym (tabl. 38) lub portrecie Pretwicza (tabl. 58), poprzez bardziej powierzchowne i hieratyczne portrety XVII w. np. Chodkiewicza (tabl. 2) i Lubomirskiej (tabl. 54), aż po pompatyczne, pełne realiów obrazy Antoniego Misiorskiego z XVIII w. (tabl. 128 i 129). Zdaje mi się, że obrazy tego typu nie należą do produkcji seryjnej, są dziełami wybitniejszych artystów dworskich i zdolnych malarzy cechowych. Tworzą one pierwszą warstwę „portretu sarmackiego“, odskakując wyraźnie od tendencji współczesnej sztuki europejskiej. Odznaczają się jednak znacznymi walorami warsztatowymi, często także artystycznymi. Dostrzegamy tu obserwację niezbyt może wnikliwą, ale baczną i niepowierzchnową, sumienne opracowanie bryły całej postaci, często także wysiłek dla ustawienia jej w tle głębokim, co prawda konwencjonalnym, ale przepracowanym aż do szczegółów. Wielkie płaszczyzny barwne strojów męskich czy kobiecych są tu zróżnicowane, poukładane w fałdy plastyczne.

O trzeciej grupie już wspomniałem: są to owe prymitywnie scharakteryzowane twarze: szlachcica o asymetrycznej budowie głowy (tabl. 6), Jakuba Sobieskiego (tabl. 14) czy Seweryna Rzewuskiego (tabl. 21).

Największą bodaj część portretów polskich XVII i XVIII w. należy chyba zaliczyć do grupy czwartej, w której bryła głowy wyraźnie odcina się od płaskiego, abstrakcyjnego z reguły tła i zderza się w charakterystyczny sposób z płaskim, dekoracyjnym ujęciem samej figury. Z obrazów XVII w. należy tu np. Roman Sanguszko (tabl. 1) i drugi Roman Sanguszko (tabl. 59), Katarzyna Ostrogska (tabl. 51), Lew Sapieha (tabl. 64), portrety mieszczek Giermańskiej (tabl. 80) i Błoniowskiej (tabl. 81), portret trumienny Gorzyckiego (tabl. 84) i reprezentacyjny *en pied* Mikołaja Hieronima Sieniawskiego (tabl. 107). Z XVIII w. wymienić można np.: Mازepinę (tabl. 112), Rewerę Potockiego (tabl. 132), Marię Komorowską (tabl. 142), Apolonie Grocholską (tabl. 146) i kieleckie portrety Sołtyków (tabl. 172 i 173). Spotykamy tu więc także, wspomnianą już przeze mnie grupę wielkich obrazów *en pied* malowanych „od jednego zamachu“, dla wypełnienia galerii pałacowych, oraz portrety mieszczańskie. Ten właśnie typ portretu polskiego jest najbardziej reprezentacyjny dla odrębności „sarmackiej“ i najbardziej odbiega od tendencji europejskiej sztuki. Jest też on chyba najbardziej rodzimy, jakkolwiek część jego cech stylistycznych wynika po prostu z pewnych konieczności warsztatowych, o których już wspominałem. Znajdują się tu prawdopodobnie kopie ze sztychów lub innych obrazów, płaskość kompozycyjna ma może swe źródło, choćby częściowo w konieczności domalowywania torsu do studium głowy modelu. W każdym razie obrazy tej grupy mają najwięcej cech stylistycznych jakie Dobrowolski wysnuwa ze swych analiz, przy czym może raz jeszcze warto podkreślić, że obrazy te mają nieraz duże wartości dekoracyjne i kolorystyczne, jakich wybitnym przykładem może być wilanowski portret Katarzyny Ostrogskiej. Oczywiście płaszczyznowość, pewna dążność do linearnego definiowania formy występuje tu w najrozmaitszych nasileniach i może podlegać dyskusji zaliczenie danego dzieła do grupy drugiej czy czwartej. Tym bardziej, że hieratyczność ujęcia i troska o choćby pozorną charakterystykę twarzy modelu jest wspólna obu grupom. Jednakże — wydaje mi się — że możność wydzielenia w systematyce naszego portretu tego zespołu nie może podlegać dyskusji. Obrazy te najbardziej świadczą o własnym, tradycyjnym nurcie tej gałęzi naszej sztuki XVII i XVIII w. i ta grupa chyba najwyraźniej odcina się od jakichkolwiek analogii zachodnich.

Dobrowolski nie przeprowadził w swej pracy zestawień systematycznych z portretem niemieckim, czeskim, szwedzkim czy angielskim XVII w., a więc ze sztuką tych krajów, które stały wówczas także na peryferiach głównego nurtu sztuki europejskiej. Niestety nie mogę w obecnej chwili nawet marzyć o uzupełnieniu tej luki. Z pobieżnych obserwacji, jakich miałem sposobność dokonać — wynika, że np. śląski, niemiecki portret XVII-wieczny posiada inny wyraz stylowy, jakkolwiek często niższą wartość artystyczną, przez pewien dynamizm formy oraz

właśnie przez wyraźną dążność do schematycznego, ale bryłowatego ujęcia figury, nie tylko głowy. Natomiast charakterystyka twarzy jest raczej mniej sumienna i dosadna. Podobne uwagi nasuwają się przy oglądaniu znanych mi jedynie z reprodukcji obrazów szwedzkich i angielskich XVII w. O możliwościach oddziaływania sztuki polskiej na szwedzką autor kilkakrotnie zresztą wspomina. Obrazy angielskie ulegają jednak silniej „pokusom“ psychologizowania, a już zupełnie obcy jest im hieratyzm naszych portretów. Najbliższe związki łączą portret sarmacki z siedmiogrodzkim, wołoskim i ruskim. Jest to jednak najwyraźniej bezpośredni wpływ naszej produkcji na sąsiadów południowych i wschodnich. Należy więc za Dobrowolskim podkreślić, że portret sarmacki miał wiele cech wschodnich i na wschód też promieniował.

Omówienie drugiej części pracy Dobrowolskiego nasuwa duże trudności. Nie tylko bowiem portret nasz XVII i XVIII w. nie był dotąd zbadywany dostatecznie, ale całe malarstwo tej epoki, jego ośrodki, jego kontakty ze sztuką obcą nie są dostatecznie wyjaśnione. Trudności, z którymi wyraźnie walczy autor omawianej pracy piętrzą się także oczywiście przed jej recenzentem. Toteż ten ogromny rozdział scharakteryzuję jedynie fragmentarycznie, poruszając tylko niektóre problemy. Dobrowolski zaczyna dzieje polskiego portretu, jako samodzielnej gałęzi malarstwa, bodaj słusznie, od czasów Zygmunta Starego i stara się pokazać jego rozwój aż do doby Stanisława Augusta. Jednakże niejasne podstawy periodyzacji historii sztuki, a raczej przyjęcie podziału na okresy skombinowane z dat poszczególnych panowań i konwencji, dzielącej historię na wieki XVI, XVII i XVIII — nie pozwalają autorowi na wydobycie linii historycznych przemian. Drugi zarzut, jaki się tu nasuwałby — to oderwanie niejako części pierwszej od drugiej. W pierwszej jest mowa o portrecie „sarmackim“ i jego systematyce oraz jego cechach stylowych; w drugiej o dziejach malarstwa i portretu w ogóle bez różnicowania na różne szczeble jego rodzimości. Prawdopodobnie wypływa to z niedostatecznie przemyślanej systematyki portretu, o czym już mówiłem. Czytelnik części pierwszej spodziewa się raczej dialektyki rozwoju cech treściowych i formalnych portretu wyróżnionych na wstępie, a nie tradycyjnego poniekąd wyliczania wpływów, jakim pod naporem głównie królewskich mecenatów ulegało nasze malarstwo. Daleki jestem oczywiście od zaprzeczania istnienia tych wpływów i powiązań z malarstwem obcym i czołowymi postaciami artystów importowanych. Jednakże związki te z portretem sarmackim nie rysują się jasno w opowiadaniu autora. Naturalnie portret jako osobna gałąź sztuki zjawia się najpierw na dworze królewskim, w środowisku krakowskim. Istnieją na to liczne dowody w zabytkach i źródłach, które Dobrowolski skrupulatnie wylicza. Jednakże nie znajdujemy wyraźnej wskazówki, w którym momencie i gdzie powolny nurt rozwoju portretu „sarmackiego“ oddziela się od — ulegającej zmiennym fluktuacjom — sztuki dworskiej.

Dobrowolski nie dostrzega silnego zróżnicowania sztuki polskiej już od końca XVI w., gdy coraz silniej wysuwająca się magnateria tworzy

własne ośrodki władzy i mecenatu, niezależne od dworu i prądów nurtujących stolicę. W związku z tym dochodzą do głosu takie ośrodki, jak Lublin, Zamość, Przemyśl i Lwów, gdzie do przepisowych sztuk mistrzowskich należał m.in. „conterfekt człowieka całego, którego mu naznacza w bractwie“. Jest to chyba wskazówka wyraźna, że ten rodzaj malarstwa był tam szczególnie uprawiany. W województwach: ruskim, bełzkim, podolskim i wołyńskim rosła fortuna królewiat kresowych, nieznaną jeszcze w tych rozmiarach na ziemiach rdzennej Polski. Dwory magnackie, jedne z pierwszych przejmują dworski zwyczaj rozdawania portretów czy ozdabiania nimi swych siedzib. Współudział malarzy ruskich i ormiańskich w ukształtowaniu się „sarmackiego portretu“ tłumaczy nieźle jego hieratyczność, skłonność do przedstawień płaskich i ornamentalności.

Rzuca to ciekawe światło na istotną treść społeczną portretu tego. Powstaje on tam, gdzie rody magnackie, gromadząc znaczne środki finansowe i własne siły zbrojne, przygotowują rychły cios ostatkom demokracji szlacheckiej z okresu wołań o naprawę Rzeczypospolitej. Rodzący się portret sarmacki jest jakby zapowiedzią przyszłej preponderancji królewiat, a rozlanie się tego typu już w drugiej ćwierci XVII w. po kraju — idzie w parze z opanowywaniem mas szlacheckich przez ideologię „sarmatyzmu“.

Ostateczny upadek demokracji szlacheckiej, skupienie władzy w rękach oligarchii magnackiej narzuca w drugiej połowie XVII w. i w czasach saskich jednolity styl życia obszarowi całego państwa i — jak sądzę — wpływa także na recepcję „portretu sarmackiego“ przez szerokie masy szlacheckie i wreszcie mieszczańskie oraz petryfikuje niejako na szereg dziesięcioleci tradycyjny jego schemat, z jego hieratycznością, powierzchownym ujęciem osobowości, przy pozornie brutalnej, a raczej rubasznej charakterystyce i skłonnościami do szerokich, dekoracyjnych rozwiązań płaszczyzny obrazu. Naszkicowane tu myśli musiałyby być poparte zarówno przez obszerniejszą znajomość materiału zabytkowego z całej Polski, jak i nowymi badaniami archiwalnymi. Można by wtedy, już nie hipotetycznie, pokusić się o wykrycie pewnych ośrodków tego malarstwa i związanie z nimi określonych grup portretów. Można by je posegregować nie tylko wedle systematyki stylistycznej, lecz i topograficznie, można by na koniec dać próbę pokazania rozwoju portretu polskiego we wszystkich jego warstwach od oficjalnego, dworskiego, do typów najbardziej prymitywnych.

Bardzo interesująco mówi o zaniku „portretu sarmackiego“ Dobrowolski oraz rzuca szereg trafnych spostrzeżeń o sile tradycyjnych nawyków. przedostających się nawet w głąb malarstwa XIX w. Gdyby się nie sugerować strojem można by — jak sądzę — odrośle omawianego typu portretu znaleźć w portretach szlacheckich i znów szczególnie galicyjskich, aż chyba do daty zniesienia pańszczyzny. Znam nawet portrety dam ubranych w stroje drugiego cesarstwa, w szerokich krynolinach,

malowanych płaskimi plamami, niemal bez modelunku i przy bardzo powierzchownej charakterystyce twarzy.

Czytając część trzecią — omawiającą społeczne podłoże malarstwa, a więc położenie malarzy cechowych, partaczy podmiejskich, malarzy nadwornych, koła odbiorców sztuki w XVII i XVIII w., usiłowania artystów do wyjścia z ciasnych anachronicznych więzów ustroju cechowego, oraz traktującą malarstwo jako funkcję stosunków społecznych i ogólnokulturalnych — zastanawiałem się nad tym, czy możnaby materiał zabytkowy, dotyczący portretu, podzielić na grupy w zależności od odbiorcy. Podziałowi temu nie odpowiadałyby ani treściowe, ani formalne różnice między np. portretami magnatów, personatów, szlachty drobniejszej, czy wreszcie mieszczaństwa. Wyłączam oczywiście malarstwo dworu królewskiego. Jest to dowodem, jak jednolita była kultura, jak to słusznie podnosi Dobrowolski i jak podobne upodobania łączyły magnata, siedzącego na setkach wsi — i jednowioskowego szlachcica. W ostatnich ustępach autor daje doskonałą charakterystykę istotnej treści portretu polskiego: „Średniowieczną metafizykę zastępuje tu swoisty, 'stanowy' humanizm, ograniczony w swym szacunku dla jednostki do jednej uprzywilejowanej warstwy społecznej. Ten rodzaj humanizmu bliski jest przy tym tak typowej dla polskiego baroku idolatrii, kultu dla cudownych figur i obrazów... Skłonność do hieratycznych, nieruchomych i okazałych przedstawień portretowych znajduje też uzasadnienie w ... panującym systemie feudalnym“. W tych warunkach ustalenie pozytywnych wartości portretu „sarmackiego“, który niewątpliwie odczuwamy jako rodzimy i narodowy w formie — wymaga dalszych badań, obejmujących — o ile możliwości — całość materiału zabytkowego. Dla prac tych dzieło Dobrowolskiego będzie nie tylko punktem wyjścia, ale w wielu wypadkach wytrawnym przewodnikiem.

Ksawery Piwocki

