

BIULETYN
HISTORII SZTUKI

ROK XIII

1951

Nr 2 — 3

BIULETYN HISTORII SZTUKI

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

KOMITET REDAKCYJNY:

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

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Irena Jakimowicz*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*



C-III 1002

REDAKCJA MIESCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

K 271-3/63/cz.

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 2-3

ROK XIII

1951

TREŚĆ

ROZPRAWY

- Władysław Tomkiewicz*, Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku, cz. II str. 5
- Ks. Bolesław Przybyszewski*, Stanisław Samostrzelnik . . str. 47
- Aleksander Król*, Kasper Fodyga, budowniczy chęciński z początku XVII wieku str. 88
- Tadeusz Mańkowski*, Rzeźby Schlütera w pałacu Krasin-skich w Warszawie str. 118
- Bogusław Kopydłowski*, Unikaty i nieznane rzeźby Kändlera w zbiorach polskich str. 138

MISCELLANEA

- Ks. Szczepny Dettloff*, Czy ołtarz bodzentyński jest istotnie dziełem Marcina Czarnego? str. 166
- Zbigniew Filarski*, Nieznany list wdowy po Andrzej-u Schlüterze str. 174

KRONIKA

- Mieczysław Wallis*, Ś. p. Wacław Husarski str. 181
- Z działalności Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej str. 185



Ryc. 1. Krzysztof Boguszewski, *Św. Marcin z kościoła w Paradyżu*. Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fot. S. Deptuszewski).

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ

AKTUALIZM I AKTUALIZACJA W MALARSTWIE POLSKIM XVII WIEKU

II

Obrazy historyczne i batalistyczne zamawiane były głównie przez dwór królewski i magnaterię, a twórcami ich byli w większości malarze importowani z zagranicy, lub też serwitorzy królewscy, wyjęci spod kontroli cechów i cenzorów kościelnych. Natomiast nasze malarstwo rodzime, zwłaszcza cechowe, poza portretami uprawiało przede wszystkim tematykę religijną. Przyczyną tego zjawiska nie była tylko „głęboka religijność całego narodu”, jak to się pospolicie mówi, utożsamiając zresztą religijność z dewocją, a nawet ze zwykłą pruderią.⁹⁹ Niewątpliwie zewnętrzna pobożność rosła w całym społeczeństwie od czasu zwycięstwa kontrreformacji,

⁹⁹ Tak np. autorka cennej pracy o Boguszewskim mówi, że „charakterystyczny dla religijności narodu polskiego jest testament marszałka Wolskiego, który, jak wiadomo, kazał spalić liczne w jego zbiorach „obrazy do grzechu pobudzające”. Głębocka-Piotrowska Irena, *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska w początku XVIII wieku*. Poznań 1928, s. 13, przyp.¹⁰.



Ryc. 2. Portret Zygmunta III. Monachium, Pinakoteka. (Fot. A. Schneider).

a zwłaszcza w drugiej połowie XVII wieku m. in. na skutek katastrof państwowych, ale na rozwój tematyki religijnej wpływały jeszcze inne względy, natury bardziej socjologicznej.

Przede wszystkim należy pamiętać, że głównym chyba odbiorcą malarzy cechowych był w dobie kontrreformacji Kościół, jak był nim i w okresie gotyku. Dwór królewski posługiwał się własnymi malarzami, a z cechów raczej wyciągał zdolniejsze jednostki, a nie posługiwał się korporacjami malarskimi, jako takimi. Oczywiście, że z usług malarzy cechowych korzystała klientela szlachecka, lecz ta zamawiała przede wszystkim portrety, a jeśli interesowała się inną tematyką, to głównie religijną, choćby ze względów dewocjonalnych. Siła nabywcza samego mieszczaństwa spadała coraz bardziej i z szeregow jego coraz mniej rekrutowało się nie tylko zbieraczy, lecz wprost nabywców dzieł sztuki. Zresztą szlachta, tak czuła na „zbytek” mieszczański, a raczej na konkurencję stanową, nie tylko zmuszała mieszczan do używania odmiennego stroju, ale nawet do skromniejszego dekorowania wnętrza mieszkalnego i nie posługiwania się obrazami o treści świeckiej. Wyrazicielem tej woli szlacheckiej był Sebastian Petrycy, kiedy wytykał mieszczanom „zbytek ochędóstwa... ze strony obicia i obrazów” i radził, ażeby mieszczanin zamiast obrazów treści mitologicznej, wieszał na ścianach malowidła religijne „dla pobudki ku nabożeństwu”.⁹⁰

Zresztą to ostrzeganie mieszczan przed zeświecczeniem ich gustów coraz mniej było aktualne ze względu na zwycięstwo katolicyzmu w szeregach mieszczańskich, a w korporacjach malarskich w szczególności. Katolickie kierownictwo cechów, przekształcających się właściwie w bractwa religijne, przestało utrzymywać dawną łączność z ośrodkami malarskimi w Niemczech, by ochronić członków swych organizacji od zgubnych wpływów nowinek religijnych. Malarze cechowi nie tylko więc z potrzeby, lecz niejako i z nawyku zamknęli się w dawnych przyzwyczajeniach, które im narzucało kultywowanie tematyki religijnej. Przecież artykuły cechu krakowskiego, potwierdzone jeszcze w r. 1639, wyraźnie nakazują, by czeladnik malarski, wyzwalający się na mistrza, wykonał w charakterze pracy dyplomowej („na majstersztyk”) Chrystusa na krzyżu, Ucieczkę do Egiptu i Św. Jerzego na koniu. Identyczne były przepisy cechu poznańskiego⁹¹. Jedynie najpóźniej ustanowione, bo w r. 1597, bractwo lwowskie wysunęło przed swymi adeptami nieco inne żądania: „Pierwsza sztuka ma być Krucifiks ze dwiema łotry i z turbą żydowską pod krzyżem zagęszczoną. Druga sztuka ma być konterfet człowieka całego, którego mu narzuca w bractwie. Trzecia sztuka ma być wojny sposób wielkiej, z obozami, z namioty, z wycieczkami, z szturmami, z szańcami według dostatku i rynsztunku wojennego, albo więc na miejsce wojny łowy różne zwierza, z sie-

⁹⁰ Petrycy Sebastian O., *Ekonomika Arystotelesowa albo raczej nauka domowego gospodarstwa*. Kraków 1601, b.p.

⁹¹ Brosig Alfred, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*. Poznań 1934, s. 15.

ciami, z charty, z sidły, z usiadką, z orężem, jako jest obyczaj, na lwa, niedźwiedzia, wilka, wieprza e t i d g e n u s, konno, pieszo“⁹².

Przepisy lwowskie były najbardziej dostosowane do życia i wpływały ze specyficznego położenia miasta. Zredukowanie tematyki religijnej tłumaczyło się zróżniczkowaniem wyznaniowym Lwowa; tematyka batalistyczna wiązała się z terenem i jego ludźmi: przecież kraje ruskie, ze względu na sąsiedztwo turecko-tatarskie, miały najbujniejszą historię militarną, one też wydawały z reguły hetmanów, regimentarzy i większą część wyższych dowódców wojskowych, którzy mogli zamawiać obrazy, sławiące ich czyny wojenne. Wreszcie zwrócenie uwagi na portret wynikało z rosnącej mody i sprawiało, że malarze lwowscy na wielkiej przestrzeni kraju uzyskali niemal monopol na produkcję portretów szlacheckich.

Jednakże dla większości cechów malarskich głównym odbiorcą był Kościół, który stawał się coraz bogatszy, mógł dawać wyższe honoraria i kłaść coraz większy nacisk na dekorację malarską świątyń. W malarstwie kościelnym obok nurtu idealistycznego istnieje, jakśmy to mówili, nurt inny, rodzimy, oddalony od wzorów kosmopolitycznych: „Pojawiać się poczęły wtedy tłumnie postacie, typy, stroje polskie, rodzajowe sceny życia codziennego, które umieszczano nawet w obrazach treści religijnej“⁹³. Mimo rygorów wciąż jednak słychać o wyłamywaniu się malarzy i o usiłowaniu z ich strony ucieczki od form stereotypowych, płynących z ducha kontrreformacji.

Przed wszystkim artyści postaciom świętych usiłowali nadawać rysy twarzy żywego modelu, co się niekiedy spotykało z protestem niektórych kół kościelnych. Tak np. synod krakowski pod przewodnictwem niezwykle surowego biskupa Szyszkowskiego, który był znany z palenia na stosie książek antykatolickich, powziął w r. 1621 następującą uchwałę: „Przebłogosławionej Panny Bogurodzicy obrazy malować, albo zmyślać kształtem zbyt światowym, zwłaszcza cudzoziemskim, świeckim, nie dopuszczamy, ani tak malowanych w kościele stawiać pozwalamy: ale trzeba, żeby jak najskromniejsze i najwstydlwsze kształtem i strojem malowane, albo sztychowane, były, jako w Częstochowie, na miejscu sławnym wymalowane widzieć, albo innym temu podobnym sposobem“⁹⁴. Na ten sam temat synody nieraz się wypowiadały, podtrzymując swe stanowiska zwłaszcza w r. 1685, kiedy to obok wzoru częstochowskiego podano za przykład wzór hiszpański „Wniebowzięcia“ Murilla.

O ile synod w r. 1621 wypowiadał się, jak się zdaje, przeciw włoskiemu typowi Madonny, importowanemu przez Dolabellę, który uważano za nieskromny, o tyle pisarze katolicy tej doby występowali raczej przeciw ikonografii domorosłej. Już w XVI wieku Rysiński pomstował na

⁹² Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w.*, Lwów 1936, s. 100—101.

⁹³ Skrudlik M., *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego*. Sandomierz 1916, s. 65.

⁹⁴ *Reformationes Generales ad clerum et populum Dioecesis Cracoviensis...* 1621. b.p.



Ryc. 3. Krzysztof Boguszewski, *Niepokalane Poczęcie*. Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fot. Leon Perz).

nierytualny sposób malowania Madonny, która „od czasów św. Łukasza“ winna trzymać Dzieciątka nie przy prawej, lecz lewej piersi; zdaniem jego Chrystus był przybity do krzyża czterema gwoździami, a nie trzema, jak to malują niektórzy artyści. Wreszcie zdaniem jego malarze „błądzą w osobach, malując ojce święte za młodzieńce, a panny święte z wygolo-

nymi piersiami, skąd młodym ludziom większe ku nierządności, niż ku nabożeństwu poruszenie przychodzi“⁹⁵. Były to wyraźne echa wskazań potrydenckich⁹⁶.

Jeszcze ostrzej w drugiej połowie XVII wieku występował ks. Nieszporkowicz, znany jako kaznodzieja, grmiący przeciw wszelkiego rodzaju rozpucie: „Malarze, którzy zawsze jednakiej używali swobody na wszystko się ośmielać, do tego doszli już szaleństwa w naszym kraju, że wizerunki Świętej Panienki malować zaczęli na podobieństwo tych kobiet, o których względy się ubiegali. Czyż godzi się mniemać, żeby tyle było typów Matki Bożej, ile każdemu artyście mogło podobać się pięknych kobiet?“⁹⁷.

Mimo tych surowych przepisów i grmiących potępień ze strony kaznodziejów, malarze ówczesni, przynajmniej w pierwszej połowie XVII wieku, nie zawsze stosowali się do tych wskazówek. Różnorodność typu Madonny polskiej z tego okresu wyraźnie wskazuje na niechęć do szablonu. Tak np. cechy jawnie portretowe nosi „Matka Boska Szkaplerzna“ w kościele parafialnym w Sierakowie⁹⁸, czy „Matka Boska Gromniczna“ w kościele dominikańskim we Lwowie⁹⁹. Oczywiście trudno powiedzieć czy malarze dali tu „wizerunki... tych kobiet, o których względy się ubiegali“, natomiast znane są wypadki, kiedy poszczególnym świętym nadawano rysy wysoko postawionych postaci, zapewne nie bez ich wiedzy. Tak np. w pocysterskim kościele w Koprzywnicy znajduje się obraz ołtarzowy, przedstawiający Madonnę w otoczeniu dwóch świętych: Madonna posiada wyraźnie rysy królowej Marii Ludwiki, jeden ze świętych, Florian — Jana Kazimierza, drugi — jak się zdaje, miejscowego opata¹⁰⁰.

Istniała zresztą moda, głównie w czasach Zygmunta III i Władysława IV, polegająca na wprowadzaniu całego zespołu osób współczesnych do większych kompozycji o tematyce religijnej. Przede wszystkim dotyczyło to malowideł, obrazujących apoteozę „Kościoła Triumfującego“ i „Kościoła Walczącego“; również w scenach adoracji poszczególnych świętych, a zwłaszcza Madonny, niejednokrotnie umieszczano osobistości znane w postaci orantów, co było zresztą zjawiskiem dość powszechnym nie tylko w Polsce. Wypadki aktualizacji tematyki religijnej przez wprowadzanie osób współczesnych występują w Polsce w różnych ośrodkach malarskich, a więc zarówno w Wielkopolsce, jak w Małopolsce, czy na Pomorzu.

W Wielkopolsce podobnym kompozycjom malarskim hołdował Krzysztof Boguszewski. Jego powszechnie znany „Św. Marcin“, pochodzący z kościoła cysterskiego w Paradyżu, jest najtypowszym zaktualizowaniem

⁹⁵ Skrudlik M., *Królowa Korony Polskiej*. Lwów 1930, s. 9.

⁹⁶ Mâle E., *L'Art religieux...* s. 267 i nast.

⁹⁷ Nieszporkowicz Ambroży, *Analicta mensae regalis*, Częstochowa 1681. Tłumaczenie polskie pt. *Odrobiny stołu królewskiego*, wyszło w r. 1683, 1757.

⁹⁸ Obraz reprodukowany przez Irenę Głębocką-Piotrowską, j. w., tab. 15.

⁹⁹ Obraz reprodukowany przez T. Mańkowskiego, j. w., tabl. 30.

¹⁰⁰ Obraz ten, o ile mi wiadomo, nie był reprodukowany; żałuję, że ze względu na trudności techniczne, nie mogę podać jego fotografii. Należy zaznaczyć, że w zbiorach Lubomirskich w Wiśniczu znajdował się również francuski portret pani Gabriant jako Madonny.



Ryc. 4. Fragment ryc. 3.

legendy o św. Marcinie z Tours przez wprowadzenie osób współcześnie żyjących — w danym wypadku dworu Zygmunta III. Według legendy bogobojny rycerz Marcin, wjeżdżając ze swą drużyną do Amiens, napotkał półnagiego żebraka i, litością zdjęty (a było to zimą), przeciął swój płaszcz mieczem, oddając połowę nędzarzowi.

Tę właśnie scenę pokazał Boguszewski i, kierując się wskazówkami opata Łętowskiego, w orszaku rycerskim przedstawił dwór króla Zygmunta (ryc. 1). Oddaje tu zresztą głos monografistce poznańskiego malarza: „Św. Marcina przedstawiono tu jako pięknego młodzieńca w zbroicy z czerwonym płaszczem. Na lewo i za nim gęsty zastęp rycerzy konnych, z których przedni zwróceni są do widza, dalsi zaś wjeżdżają przez bramę do miasta. Wszyscy rycerze uzbrojeni są w stal, pancerze husarskie, w bogato zdobione hełmy z przyłbicami, w rękawice, nagołenniki, naramienniki. Są to typowe zbroje rycerskie, używane w Polsce na początku XVII stulecia. Na planie pierwszym wyróżnia się pancerz złocisty, ozdobnie cyzelowany. Rycerz, tak bogato odziany, ma buławę w ręku. Już Pajzderski zwrócił uwagę na podobieństwo tej postaci do wizerunku Zygmunta III¹⁰¹. Twarz owalna, wydłużony nos, osadzenie ocz i brwi zgadzają się najzupełniej z licznymi portretami tego króla. Młodzieńczy św. Marcin — to zapewne

¹⁰¹ Pajzderski Nikodem, *Poznań*. Poznań 1922, s. 89.



Ryc. 5. Bartłomiej Strobel, Wniebowzięcie N. Marii Panny. Kościół w Pępowie.
(wg A. Brosiga, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, s. 185).

portret 19-letniego Jana Kazimierza... Być może, że reszta rycerzy to panowie z otoczenia Zygmunta III. W każdym bądź razie wybitny charakter portretowy tych głów bije w oczy. Nawiązując jeszcze do tych portretów, wspomnę, że rysy żebraka mają duże podobieństwo z portretem przeora paradyskiego, Augustyna Dobrowolskiego. Obydwie postacie portretowe¹⁰² posiadają wysokie czoła, nieco wystające policzki, pełne usta i jasną brodę. Prawdopodobnie więc ubogi na naszym obrazie jest wizerunkiem

¹⁰² Portret przeora Dobrowolskiego reprodukował Warmiński Teodor w *Urkundliche Geschichte des ehemaligen cisterziensers Klosters zu Paradies*. Meseritz 1886, s. 128.

Dobrowolskiego. Fakt, że Dobrowolski był wielkim ascetą, tłumaczyłby, dlaczego kazał sportretować się w roli nędzarza¹⁰³.

Dalej wyjaśnia autorka, że na jednej z chorągwi orszaku występują inicjały i herb „inventora” obrazu, opata Łętowskiego. Tło sceny stanowią bardzo drobiazgowo potraktowane budynki miejskie, jednakże „ogółem wzięwszy, miasto całe wysnute jest z fantazji, a malarz kierował się to wspomnieniem rzeczywistości, to pomagał sobie wyobraźnią”¹⁰⁴.

Zgadza się zasadniczo z interpretacją Głębockiej-Piotrowskiej i spostrzeżeniami Pajzderskiego, pragnę jednak zwrócić uwagę na kilka momentów. Temat św. Marcina był dość popularny w średniowieczu, a nawet w malarstwie i grafice niemieckiej XVI wieku, żadne jednak z dzieł obcych nie oddało tej sceny z tak drobiazgowym realizmem, trzymającym się wiernie legendy (zima, nagi i okrwawiony żebrak, orszak rycerski, panorama miasta), żadne wreszcie nie wprowadziło na scenę osób współczesnych, w większości znakomicie sportretowanych. Nie ulega bowiem kwestii, że mamy tu do czynienia z Zygmuntem III i jego najbliższym otoczeniem. Czołowy rycerz w złotej zbroi — to z pewnością król, chociaż znacznie młodszy, niż był nim w chwili malowania obrazu (1628 r.). Wskazuje na to i pewne pokrewieństwo fizjonomiczne (choć zginęła gdzieś broda — może pod opaską hełmu), i zbroja, emblematy. Jest to jedyny rycerz w złotej zbroi, a więc postać w orszaku najważniejsza. Renesansowy, pięknie repusowany kirys (nie pancerz) jest bliźniaczo podobny do tego, w którym Zygmunt III figuruje na swym portrecie, znajdującym się obecnie w Monachium (Ryc. 2). Wreszcie rycerz ten trzyma w ręku nie buławę, jak to twierdzi Głębocka, lecz regiment. Gdyby jeździec miał w ręku buławę, oznaczałby niewątpliwie hetmana; dobrze obeznany z tymi sprawami malarz ówczesny, nota bene szlachcic, nie mógł popełnić takiego błędu, jeśli chciał namalować króla. Jeździec w istocie trzyma w ręku nie buławę, lecz tzw. regiment, oznakę najwyższej władzy wojskowej, którą posługiwał się u nas w tym czasie tylko król, co zresztą łatwo sprawdzić na znanych portretach konnych naszych Wazów, które się obecnie znajdują na Wawelu.

Dalsze postacie — to niewątpliwie najbliższe otoczenie króla, i to, jak się zdaje, stanowiące stronnictwo regalistyczno-katolickie. Tak więc na lewo od króla starzec z siwą brodą — to przypuszczalnie kanclerz i hetman litewski Lew Sapieha; rysy jego wyraźnie zbliżone są do portretu Sapiehy, który reprodukował Tadeusz Dobrowolski¹⁰⁵ i do podobizny graficznej Hondiusa; wyciągnięte palce prawej ręki zdają się coś trzymać — może niewidoczną dziś buławę. Na lewo od niego drugi starzec z niewielką bródką, to już niewątpliwie Mikołaj Wolski, marszałek koronny. Twarz tego jeźdźcy wyraźnie wskazuje związek z portretem Wolskiego, znajdującym się dotąd na Bielanach, a prawa ręka, dzierżąca laskę marszałkowską, podkreśla godność rycerza.

¹⁰³ Głębocka-Piotrowska, j. w., s. 21—22.

¹⁰⁴ j. w., s. 24.

¹⁰⁵ Dobrowolski Tadeusz, *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, tab. 64.

Inne postacie, tak bardzo zróżniczkowane potretowo, niezawodnie przedstawiają osobistości autentyczne — bliższe studia porównawcze nad portretem staropolskim zapewne pozwolą na dalsze rozszyfrowania (tak np. wydaje mi się najzupełniej znajoma twarz jeźdźca z ciemną brodą, umieszczonego powyżej rzekomego Sapiehy, jak i nieobcym jest profil młodzieńca, którego malarz umieścił na lewo od św. Marcina). Niektóre twarze, sztucznie wciśnięte, wyglądają jakby nieco później domalowane, może pod jakimś naciskiem. Taka twarz została wciśnięta między głowy króla i Sapiehy — przypomina ona zresztą Piotra Opalińskiego, dawnego mecenasa malarza. Również chyba później domalowany został młodzieniec (nie związany z koniem, który tu powinien być widoczny), gestykulujący i szepczący coś poufale królowi do ucha. Musi to być ktoś bliski osoby króla — może który z młodych faworytów (nie wygląda ani na Doenhoffa, ani na Ossolińskiego), bo sądząc po smagłej, niemal południowej, cerze, chyba nie żaden z królewiczów.

Pozostawałaby do omówienia czołowa postać św. Marcina. Autorka pracy o Boguszewskim dopatruje się w nim Jana Kazimierza, chociaż nie zna jego podobizn z lat młodzieńczych, bo „przede wszystkim lata się zgadzają“ (w r. 1628 królewicz miał lat 19). Otóż znam monachijski portret Jan Kazimierza w wieku lat około 12, lecz podobieństwa żadnego nie widzę. Czy nie jest to może królewicz Władysław, którego rysy z portretu florenckiego wykazują niejaki podobieństwo do twarzy św. Marcina? Oczywiście „nie zgadzają się lata“, gdyż w chwili malowania obrazu królewicz był już przeszło 30-letnim mężczyzną, ale przecież i Zygmunt III jest o jakieś 15 lat pomłodzony. Jeżeli mi przychodzi to na myśl, to z tego powodu, że królewicz Władysław był powszechnie znany ze swej hojności i dzielenia się, przynajmniej z przyjaciółmi, wszystkim co posiadał. Wreszcie pamiętać o tym trzeba, że inicjator obrazu, opat Łętowski, był właśnie jednym z wychowawców królewicza Władysława. Zresztą, jeżeli św. Marcin nie jest postacią poprostu wyimaginowaną, lecz portretem któregoś z królewiczów, to rozwiązanie tej zagadki można tylko znaleźć, o ile się da, w materiałach archiwalnych, zawierających subsydia na rzecz klasztoru paradyjskiego.

Wprowadzenie całego niemal otoczenia królewskiego do akcji w obrazie treści religijnej ma charakter dość wyjątkowy. Żywi, współcześni malarzowi ludzie nie są tu biernymi, sztucznie wprowadzonymi, widzami rozgrywającej się sceny, nie wchodzą w skład chóru orantów, nie pomnażają tłumu statystów, adorujących postać świętego — są oni niezbędnymi, chociaż niemymi, aktorami rozgrywającej się sceny. Nie można tego powiedzieć o innym obrazie Boguszewskiego, jakkolwiek autor i w nim wprowadził pewną aktualizację, umieszczając współczesne sobie postacie, a raczej przedstawicieli współczesnego mu społeczeństwa polskiego.

Mam tu na myśli „Niepokalane Poczęcie“, namalowane przez Krzysztofa Boguszewskiego około r. 1625, również dla cystersów w Paradyżu (ryc. 3 i 4). Obraz ten przedstawia idealistycznie potraktowaną postać Madonny, którą adorują tłumy świętych, proroków, wyznawców, kapła-



Ryc. 6. Bartłomiej Strobel, Ukamienowanie św. Szczepana. Muzeum Narodowe w Poznaniu. (wg A. Brosiga, *Materiały...*, tabl. V).

nów itd. przedstawionych raczej schematycznie. Natomiast w najniższym rzędzie zgromadził malarz grupę osób, ukazanych portretowo, w sposób zindywidualizowany, z zachowaniem realizmu kostiumowego. Grupa ta, ustawiona horyzontalnie, rozбивa się na dwie części, przedzielone osobą anioła, który robi wrażenie portretu kobiecego. Po prawej ręce anioła stoją kolejno: duchowny w czarnej sutannie (jezuita?), a za nim trzech mężczyzn w strojach cudzoziemskich, rozpowszechnionych w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku. Środkowy z mężczyzn o długich włosach i krótko przyciętej brodzie trzyma w ręku pędzel i paletę, skąd Głębocka-Piotrowska

wnosi, że mamy tu do czynienia z autoportretem Boguszeńskiego¹⁰⁶. Za tą grupą stoi brodaty kowal w fartuchu, z młotkiem w ręku, dalej mieszczan-ka w rąbku i podwice, niosąca niemowlę. Po drugiej stronie anioła znajdują się: ksiądz, szlachcic w czerwonej delii, murarz z kielnią(?) i młoda dziewczyna. Dalsze postacie ledwo zaznaczone i mało czytelne. Symbolika tej części obrazu jest jasna. Przedstawiciele różnych stanów polskich i zawodów łączą się w powszechnym hołdzie dla Matki Boskiej.

Kompozycja obrazu łączy w sobie idealistyczną symbolikę malarstwa potrydenckiego z żywymi wciąż reminiscencjami średniowiecza, co się wyraża choćby w proporcjach, zachodzących między kształtami Madonny i adorujących ją rzesz, żywo przypominających orantów i fundatorów z okresu malarstwa gotyckiego. Dolna kondygnacja nie różni się od wyższych swym układem, lecz jedynie charakterystyką poszczególnych postaci, potraktowanych zupełnie realistycznie. Trudno powiedzieć, czy postacie te przedstawiały jakieś konkretne osobistości — są one raczej typami, odtworzonymi przez malarza z obserwacji.

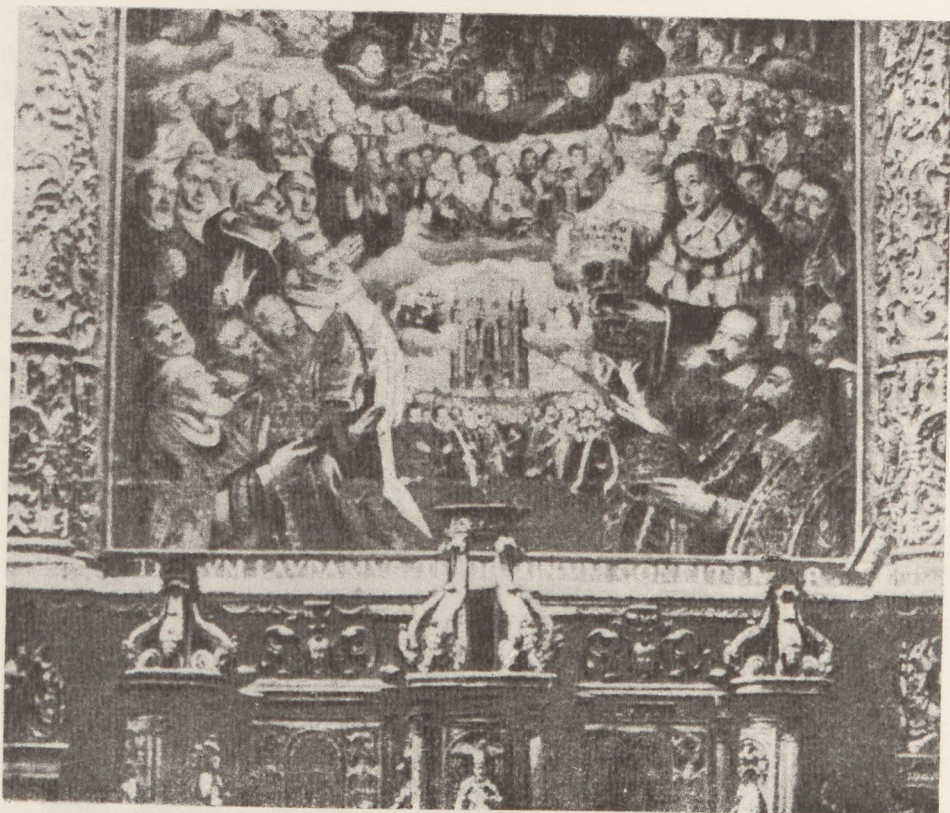
Ten zwyczaj, wprowadzony przez Boguszeńskiego, czy raczej jego inwentora, znalazł dość szerokie zastosowanie w kręgu wielkopolskim. Manierę tę spotykamy już u nieznanego z imienia naśladowcy czy ucznia twórcy „Św. Marcina“, w obrazie poznańskim, głośnym pod nazwą „Niebieskiego Jeruzalem“.¹⁰⁷ Płótno, wybitnie wzorujące się na „Niepokalanym Poczęciu“, robi wrażenie jakiejś sceny misteryjnej, czy teatru ludowego. I tu w dolnej partii obrazu, u stóp wielkich figur Madonny, Archanioła i Jana Chrzciciela, roi się mnóstwo małych figurek. Ale i w tym iście apokaliptycznym kłębowisku (autor istotnie nawiązywał do tekstu Apokalipsy) umieszczone zostały postacie ze świata otaczającego, jak dwaj rycerze w strojach polskich, szlachcic w delii itd.

Wszelako aktualizacja tematyki religijnej przez wprowadzanie osób współczesnych, już nie jako statystów, lecz czołowych postaci kompozycji, nie posunęła się nigdzie tak daleko (przynajmniej w kręgu wielkopolskim), jak we „Wniebowzięciu Matki Boskiej“, malowanym dla kościoła w Pępowie przez jednego z czołowych malarzy tego okresu — ślązaka Bartłomieja Strobla.

Obraz ten (Ryc. 5) jeszcze w stanie zupełnie dobrym widział i opisał przed wielu laty Zygmunt Batowski. Oto podane przezeń uwagi: „Głównym, uderzającym znamięm kompozycji w obrębie tej charakterystycznej treści jest postać Matki Boskiej sama dla siebie. Nie unosi się ona ku górze, lecz ciąży ku ziemi, stojąc jak posąg na podścielonym pod jej stopy obłoku, w szatach nie powiewających, sztywnych, w niebieskim płaszczu i wiśniowej aksamitnej sukni, które spokojem linii zmniejszają do reszty ruch wzlotu i bujania, nakazany tematem. Z jej oblicza i twarzy aniołów, zamiast podniesionego do ekstazy uczucia religijnego, przemawia tylko pewien dostojny spokój, zmieszany ze świecką dworskością. Aniołowie o dziewczęcym pańskich rysach, o rozczesanych, spadających lokach — pra-

¹⁰⁶ Głębocka-Piotrowska, j. w., s. 26.

¹⁰⁷ Opis j. w., s. 29—32.



Ryc. 7. Herman Han, *Koronacja Matki Boskiej*, fragment. Katedra w Pelplinie (wg B. Makowskiego, *Sztuka na Pomorzu*, tabl. VI).

wy w szacie pomarańczowej, lewy, o cerze anemiczno-bładowej, w szacie niebieskiej — są w ten sposób odtwarzani z modelów, że niemal czynią wrażenie portretów. Matka Boska zaś ze swą okrągłą twarzą o ciężkich powiekach oczu, spuszczonej w dół, wysokim czole i słodczą w twarzy, jest typem niewieści, w którym się Strobel lubuje... Najbardziej udatna, lecz niestety sporo już nadniszczona, dolna część obrazu, grupa apostołów, jest również charakterystyczna dla twórczości Strobla. Gest rąk opartych lub wyciągniętych, prężenie ruchów, dążność do wywołania tym akcji napięcia, można jeszcze gdzieś indziej później zaobserwować¹⁰⁸.

Wybitna intuicja nie zawiodła Batowskiego i tym razem, choć nie znał szczegółów powstania obrazu i, jak widać, nie przeprowadził analizy ikonograficznej postaci strobelskich. Obraz pępowski fundowany był przez Andrzeja Konarzewskiego, ówczesnego właściciela tej miejscowości. Otóż Irena Głębocka-Piotrowska otrzymała wypis z archiwum rodzinnego Konarzewskich, z którego wynika, że wszystkie postacie „Wniebowzięcia” są osobami autentycznymi i umieszczone zostały zapewne na żądanie fun-

¹⁰⁸ Batowski Zygmunt, *Bartłomiej Strobel, malarz śląski XVII wieku*. Lwów 1916, s. 16—17.



Ryc. 8. Herman Han, *Koronacja Matki Boskiej*. Kościół w Jeżewie (wg B. Makowskiego, *Sztuka na Pomorzu*, tabl. VIII).

datora. Tak więc Madonną miała być królowa Cecylia Renata, Chrystusem, podającym jej koronę — Władysław IV, dwaj aniołowie — to kasztelanki Ossolińska i Opalińska, apostołowie „mają rysy senatorów Rzeczypospolitej” (niestety, nie podano ich nazwisk), przy czym sam fundator Konarzewski przedstawiony został jako niewierny Tomasz.¹⁰⁰

Nie znam z autopsji tego dokumentu, trudno mi więc mówić o jego autentyczności. W każdym bądź razie, mimo że początkowa data obrazu „1622” przy odnowieniu okazała się „1641”,¹¹⁰ a więc historycznie zgadzałyby się z zapiską archiwalną, lecz zachodzą tu pewne wątpliwości. Postać

¹⁰⁰ Głębocka-Piotrowska, j. w., s. 73.

¹¹⁰ Brosig A., j. w., s. 189.

Madonny nie przypomina zupełnie znanych i autentycznych portretów Cecylii Renaty (pędzla Danckersa), a jest wielokrotnie przez Strobla powtarzana, choćby w obrazie „Koronacji Matki Boskiej“ w Radzynie. Chrystus chyba tylko z zarostu przypomina Władysława IV — mowa tu może być co najwyżej o trawestacji. Również tajemniczo przedstawia się „kaszte-lanka“ Ossolińska, skoro w tym czasie nie było kasztelana o tym nazwisku. Obaj aniołowie robią rzeczywiście wrażenie portretów kobiecych, a również i apostołowie, przynajmniej w większości, z pewnością wzięci byli z żywych modeli. Przedstawienie Konarzewskiego w roli niewiernego Tomasza miałoby swoje uzasadnienie; był to gorliwy katolik, fundator kościołów, ale zdaje się, że pochodził z rodziny różnowierczej, skoro był bliskim krewnym Krzysztofa Arciszewskiego.¹¹¹ Zresztą według legendy Tomasz był właśnie tym apostołem, któremu Madonna w chwili Wniebowzięcia wręczyła błękitną przepaskę swej sukni.¹¹²

Portretowy charakter tego obrazu wynika z dwóch źródeł: jednym z nich była niewątpliwie inspiracja fundatora, drugim — specyficzne uzdolnienie Strobla, który, jak wiadomo, był przede wszystkim portrecistą. To portretowe traktowanie postaci świętych nie jest u Strobla czymś wyjątkowym, spotykanym wyłącznie w obrazie pępowskim. Tak np. obraz jego z kościoła w Pakości, przedstawiający Madonnę w otoczeniu świętych, pokazuje Matkę Boską w modnym stroju dworskim; jest to, jak się zdaje, (na co by wskazywała tabliczka z napisem), portret fundatorki, Ludmiły Nienojewskiej.¹¹³ Niewiadomego pędzla bardzo bliskiego Strobłowi, jest „Matka Boska Szkaplerzna“ z Sierakowa.¹¹⁴ Wybitnie portretowe traktowanie twarzy, precyzja w oddaniu sukni z haftami i aplikacjami, układ rąk. wreszcie związek z postaciami świętych z predelli ołtarza we Fromborku — wszystko to może nasuwać podejrzenie, że i w tym wypadku mamy do czynienia ze Stroblem, ulegającym niemal stale chęci wprowadzania pierwiastka realistycznego do tematyki religijnej. Generalizując, chciałbym tu zaznaczyć, że obrazy kościelne Strobla należałoby również przestudiować pod kątem widzenia ich portretowości, gdyż, jak już na innym miejscu zaznaczyłem, nie zupełnie zgadzam się z wypowiedzianymi niegdyś słowami, że „Strobel portrecista i Strobel malarz — to dwie różne osoby“.

Również cechy aktualizacji posiada odmienny obraz Strobla z Muzeum Wielkopolskiego, a mianowicie „Ukamenowanie św. Szczepana“ (Ryc. 6). Niezależnie od bardzo niderlandzkiego sztafażu pejzażowego i sceny głównej, zlekka przypominającej podobną kompozycję rysunkową Grünewalda, na tle tłumu żydowskiego, potraktowanego konwencjonalnie, występują dwie kobiety w strojach współczesnych Strobłowi (niewątpliwie sportretowane). Główną jednak uwagę zwracają dwie osoby, doskonale namalowane na pierwszym planie z prawej strony obrazu: „Ruchem na

¹¹¹ Boniecki Adam, *Herbarz polski*, t. XI, s. 59.

¹¹² Skrudlik M., j. w., s. 124.

¹¹³ Głębocka-Piotrowska, j. w., s. 74. Reprodukował Brosig, j. w., s. 187.

¹¹⁴ Reprodukowała Głębocka-Piotrowska, j. w., tabl. 15.

pół płasającym wysuwa się naprzód chłopiec w polskim pańskim stroju, o odętej, nalanej twarzy, z kapeluszem na brzeg głowy bokiem wdzianym, za nim, pod pilastrem ruin, stoi jakby preceptor panicza, mężczyzna w wielkim rozplaszczonym bonecie, patrzący przez okulary ku środkowi sceny; w tyle, jakby do nich należąca, trzecia figura dworzanina w strojnej zbroi. Obraz jest więc wotywny, ale postać sportretowanego chłopca pozostaje zagadką, mimo że na odwrocie blachy widnieją cztery litery¹¹⁵ oraz znak podobny do herbu Lis¹¹⁶.

„Wotywność“ tego malowidła w ścisłym tego słowa znaczeniu wydaje mi się dość wątpliwa, nie mniej umieszczenie na obrazie tych kilku postaci, sportretowanych w sposób oczywisty, niezawodnie ma jakiś związek z wolą nieznanego fundatora.

Jeżeli chodzi o omawiane uprzednio paradyskie obrazy Boguszewskiego i jego naśladowców, to stoją one w ścisłym związku z niektórymi obrazami Hermana Hana (Hahn), wykonanymi przez tego artystę na terenie Pomorza (ówczesne Prusy Królewskie). W szczególności dotyczy to jego obrazu „Koronacja Matki Boskiej“ w głównym ołtarzu katedry pelplińskiej.¹¹⁷ Jest to znany powszechnie motyw koronowania Madonny przez Boga Ojca i Chrystusa; dokoła Matki Boskiej (Ryc. 7) znajdują się grupy aniołów i licznych świętych, u stóp — grupa osób współczesnych, sportretowanych imiennie. Jest to więc w zasadzie kompozycja zbliżona bardzo do „Niepokalanego Poczęcia“ Boguszewskiego, lecz powstała wcześniej, bo w r. 1623. Oddziaływać tu mógł jedynie Han na Boguszewskiego, a nie odwrotnie. Na kompozycję Hana wpłynął opat pelpliński, Leonard Rembowski,¹¹⁸ a biorąc pod uwagę ścisłe związki między cystersami pelpińskimi i paradyskimi, można przypuścić, że opat Łętowski upodobał sobie kompozycję pelpińską i przekazał ją skolei Boguszewskiemu.

W malowidle Hana, jak i w obrazie paradyskim, występuje idealistycznie pojęty „Kościół Triumfujący“, oraz realistycznie potraktowany „Kościół Walczący“, złożony z żywych, autentycznych ludzi. Ale dzieło Hana stoi znacznie wyżej pod względem malarskim. Nie ma tu schematycznie potraktowanych sfer horyzontalnych z tłumem drobnutkich postaci, uwzględnione zostały zasady perspektywy, wskutek czego postacie dolne, bliżej nas tu interesujące, podane zostały w większych rozmiarach. Wreszcie nie są to jakieś postacie typowe, reprezentujące różne stany w scenie adoracji Madonny, lecz konkretni przedstawiciele „Kościoła Walczącego“, zarówno duchowni jak i świeccy.

Grupa ta dzieli się jakby na dwie części. Strona lewa od widza przedstawia duchownych, wśród których widać papieża Urbana VIII, biskupa Andrzeja Lipskiego i zapewne opata Rembowskiego. Z prawej strony występuje Zygmunt III, królewicz Władysław, cesarz Ferdynand II i inni; wszystkie te osoby trzymają w rękach swe tiary, korony, mitry i infuly,

¹¹⁵ Dokoła odmiany herbu Lis występują inicjały A. C. P. D.

¹¹⁶ Batowski, j. w., s. 17—18.

¹¹⁷ Replika tego obrazu znajduje się w kościele oliwskim.

¹¹⁸ Frydrychowicz Romuald, *Pelplin*, Düsseldorf 1905, s. 388.



Ryc. 9. Tomasz Dolabella, *Smierć św. Władysława. Kościół na Bielanych pod Krakowem*. (Fot. P. I. S.).

co ma oczywiście oznaczać hołd, składany Matce Boskiej. Między obiema grupami w oddaleniu perspektywicznym, na tle jakiejś bramy triumfalnej, czy ołtarza, widać zwartą masę możnowładców polskich w barwnych deliach i żupanach. Postacie pierwszoplanowe zostały potraktowane bardzo wiernie pod względem ikonograficznym, co dotyczy zwłaszcza Zygmunta III i cesarza, a tłumaczy się tym, że autor mógł znać te osoby z autopsji, względnie posługiwał się portretami, zapewne graficznymi.¹¹⁹ Zespół po-

¹¹⁹ Istnieje legenda, że Gustaw Adolf w czasie swego pobytu w Pelplinie odrazu poznał podobizny Zygmunta i Władysława, podkreślając ich wierność. Makowski Bolesław, *Sztuka na Pomorzu*, Toruń 1932, s. 109.



Ryc. 10. Tomasz Dolabella, Św. Jacek nawraca pogan. Kościół Dominikanów w Krakowie. (Fot. A. Pawlikowski).

staci pelplińskich jest mniej „demokratyczny” niż w „Niepokalanym Po-częciu” Boguszewskiego, co się tłumaczy tym, że przecież fundatorzy nie mogli kowali i malarzy zaliczyć w szeregi „Kościoła Walczącego”. Za to obraz zyskał niewątpliwie uznanie ze strony króla, który w r. 1624 nadał Hanowi serwitoriat,¹²⁰ prawdopodobnie jako nagrodę za malowidło pelplińskie.

¹²⁰ Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexicon*, XV, s. 477.



Ryc. 11. Warsztat Dolabelli, Przeniesienie zwłok św. Romualda. Kościół na Bielanych pod Krakowem. (Fot. A. Pawlikowski).



Ryc. 12. Warsztat Dolabelli, Posłuchanie u Cesarza Ottona. Kościół na Bielanych pod Krakowem. (Fot. A. Pawlikowski).



Ryc. 13. Fragment ryc. 12: Malarze.

Wybitne piętno twórczości Hana, kwestionowanej, czy raczej podawanej w wątpliwość przez niektórych badaczy,¹²¹ posiada obraz w kościele jeżewskim, malowany w r. 1627. Jest to również „Koronacja Matki Boskiej“, oparta na pelplińskim schemacie kompozycyjnym (Ryc. 8). Tutaj jednak nawet postacie Madonny i Trójcy Świętej „pojęte są nawskroś realistycznie, szaty nie mają miękkich fałd... lecz jakby skórzane lub przemokłe, kładą się okrągło koło kolan“.¹²² Partia dolna dzieli się również na dwie grupy, z których lewa od widza przedstawia duchowieństwo na czele z papieżem, a prawa — kilkunastu dostojników polskich w strojach cudzoziemskich i krajowych. Twarze tych możnowładców o silnie indywidualnym, portretowym wyrazie, namalowane są z dużym talentem i mogły wyjść tylko spod pędzla dobrego portrecisty. Bliższe badania z pewnością pozwolą na odszyfrowanie poszczególnych postaci.

Kompozycję bardzo bliską pelplińskiej posiada obraz z kościoła w Tucznie pod Wałczem.¹²³ Obraz ten również w parti dolnej, wśród osób, adorujących Madonnę, umieszcza Zygmunta III i cesarza w otoczeniu kilku senatorów polskich. Te ostatnie głowy są może jeszcze lepiej modelowane, niż jeżewskie, co by wskazywało na autorstwo Hana, jakkolwiek przypisuje się je dotąd nieznanemu naśladowcy mistrza nyskiego.

Kontynuatorem do pewnego stopnia manieri Hana był gdańszczanin Paweł Hack. W Złotowie znajduje się jego obraz, malowany w r. 1666,

¹²¹ Makowski, j. w., s. 111.

¹²² j. w.

¹²³ Wiadomość tę zawdzięczam p. Helenie Kozakiewiczowej.

przedstawiający również koronację Matki Boskiej, której od dołu przygląda się grupa rycerstwa w zbrojach polskich.¹²⁴ Obok wierności w odтворzeniu uzbrojenia, chorągwi itd. należy podkreślić próbę zindywiduowania poszczególnych twarzy, jakkolwiek widzimy tu znacznie słabszą technikę, niż w obrazach Hana.

Aktualizację tematyki religijnej oraz odzwierciadlenie ówczesnej rzeczywistości w malarstwie kościelnym spotykamy i w głównym środowisku artystycznym tego okresu, którym był Kraków — przynajmniej w pierwszej połowie XVII wieku. Zjawisko to widzimy nie tylko u malarzy miejscowych, hołdujących pewnym przyzwyczajeniom gotyckim, czy ulegających recepcjom wtórnym sztuki niderlandzkiej, oddziaływającej za pośrednictwem Wrocławia, względnie napływowych malarzy dworskich. Zjawisko to widzimy i u przybyszów włoskich, a w pierwszym rzędzie u Dolabelli i jego naśladowców, który, zdawałoby się najbardziej powinien być przejęty formami manieryzmu włoskiego i duchem, płynącym ze wskazań kontrreformacji. Jeśli stało się inaczej, to niezawodnie pod wpływem upodobań lokalnych i wyraźnej woli odbiorców.

Nie znamy wszystkich malowideł religijnych Dolabelli nawet z imienia, nie mniej w pozostałej po nim i jego warsztacie spuściznie dają się zauważyć pewne cechy znamienne. Zaczniemy od sprawy najprostszej. W kościele witowskim pod Piotrkowem zachował się obraz Wojciecha Maliśkiewicza z r. 1622, uważany powszechnie jeśli nie za kopię, to przynajmniej za naśladownictwo podobnego obrazu Dolabelli, znajdującego się niegdyś w Mogile. Przedstawia on Chrystusa Ukrzyżowanego adorowanego przez dwór Zygmunta III. Dość prymitywne to malowidło, reproduktowane w swoim czasie przez Kopere,¹²⁵ daje niejakię pojęcie przynajmniej o kompozycji pierwowzoru. Obraz jest wybitnie wotywny, a malowany był z pewnością na zamówienie pobożnego króla. Schemat kompozycyjny bardzo stereotypowy — żaden szanujący się malarz wenecki tego okresu nie zastosowałby go zapewne w swojej ojczyźnie. Po obu stronach krzyża klęczą dwie grupy mężczyzn symetrycznie rozłożone, wśród których widzimy króla i królewicza Władysława. Wszystkie twarze schematycznie potraktowane, zwrócone są ku widzowi, co by się tłumaczyło chęcią uwiecznienia wszystkich orantów, gdyby tu można było mówić o istotnych portretach. W dolnej partii obrazu klęczą dwie grupy, zapewne dworzan niższego rzędu, zwrócone ku widzowi tyłem; jedna tylko postać młodego mężczyzny w polskim stroju zwraca się ku nam *e n f a c e*. Czyżby to był autoportret Maliśkiewicza?

Jeśli chodzi o Dolabellę i jego szkołę, to z aktualizowaniem tematyki religijnej, czy to przez wprowadzenie osób współczesnych, czy nawet potrącanie o zagadnienia aktualne, spotykamy się tam dość często. Tak więc w bielańskim żywocie św. Władysława widzimy doskonale namalowane typy senatorów polskich i pachołka, występujące zresztą na pierwszym planie obrazu, u łóża umierającego króla (Ryc. 9). Niewątpliwie

¹²⁴ Reprodukowany przez Skrudlika M., j. w., s. 317.

¹²⁵ Kopera F. *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. II, tabl. 30.



Ryc. 14. Antoni Nozani, *Śmierć św. Wojciecha*. Kościół Dominikański w Krakowie.
(Fot. J. Krieger).

jeśli nie całość, to przynajmniej główną scenę obrazu malował sam Dolabella, co świadczy o jego zmyśle obserwacyjnym. Obraz był zapewne malowany w r. 1633, kiedy to, jak już o tym była mowa, Władysław IV fundował kaplicę królewską na Bielanach, powierzając jej dekorację malarzką Dolabelli. Jest rzeczą ciekawą, że artysta nie uległ łatwej pokusie nadania świętemu rysów jego imiennika i fundatora kaplicy; prawdopodobnie nie chciał swego protektora przedstawić na łożu śmierci.

Może najciekawsze z pewnego względu jest jedno malowidło Dolabelli u Dominikanów w Krakowie, wchodzące w skład cyklu, poświęconego żywotowi św. Jacka. Jest to niejednokrotnie reprodukowany obraz, znany jako „Św. Jacek wśród pogan“ (Ryc. 10). Na tle dość fantastycznego pejzażu widzimy kaznodzieję wśród „pogan“, przybranych w różne stroje pseudoorientalne. Na pierwszym planie obok misjonarza występuje wspaniała postać mężczyzny w średnim wieku w bogatej delii i żupanie, z długą laską w ręku. Głowa, strój, postawa — wszystko to wskazuje na magnata polskiego z pierwszej ćwierci XVII wieku. Historycy sztuki, zajmujący się tym malowidłem,¹²⁶ nie zwrócili jakoś uwagi na tę czołową

¹²⁶ Skrudlik, Kopera, Tomkowicz, Lepszy.

postać i nie zastanowili się, czemu ten „wódz pogan“ przedstawiony został w postaci karmazyna polskiego. Badania porównawcze wykazują niemal na pewno, że mamy tu do czynienia z wojewodą krakowskim Mikołajem Zebrzydowskim, co można sprawdzić choćby przez zestawienie tego portretu z podobizną rokoszanina, znajdującą się w krakowskim Arcybractwie Miłosierdzia.¹²⁷ Wielka laska marszałkowska jest też wyraźnym atrybutem Zebrzydowskiego, jako marszałka konfederacji sandomierskiej, która się przekształciła w rokosz przeciw królowi. Być może, że i niektóre drugoplanowe postacie „pogan“ są również portretami znanych rokoszan, co dzisiaj trudno jest sprawdzić. Myśl przewodnia obrazu zdaje się być dość jasna: św. Jacek „nawraca“ rzekomych pogan na drogę, którą malarz regalista, serwitor królewski (czy też jego mocodawca) uważał za drogę właściwą. Zapewne było to też intencją zakonu dominikańskiego.

Z Dolabellą i jego warsztatem związane są również wielkie malowidła w kaplicy św. Romualda, zwanej inaczej Delpacowską, w kościele bielańskim. Obrazy te, dotąd szczegółowo nie opracowane, mocno podniszczone i wymagając na gwałt zabiegu konserwatorskiego, były kiedyś przedmiotem dyskusji między Skrudlikiem i Batowskim, z których pierwszy odsądzał cykl św. Romualda od czci i wiary, mówiąc, że „twórca ich (obrazów) nie posiadał podstawowej znajomości anatomii“,¹²⁸ podczas gdy drugi z badaczy malowidła te wiązał wyraźnie z osobą samego Dolabelli.

Odkładając sprawę wartości artystycznej tych obrazów na później, pragnę się ograniczyć na razie do kwestii tu podjętej, tj. do omówienia sprawy aktualizacji, wprowadzonej do cyklu św. Romualda. Zajmę się dwoma tylko obrazami, z których jeden przedstawia „Przeniesienie zwłok św. Romualda“, a drugi „Posłuchanie św. Romualda u cesarza Ottona“.

Dzieła te nie robią wrażenia, jak gdyby wyszły spod tego samego pędzla. „Przeniesienie zwłok“ (Ryc. 11), malowane twardo, a niezwykle ostrymi konturami, robi wrażenie obrazu bardzo nieudolnie przemalowanego, co należałoby stwierdzić przy pomocy kwarcówki. Obraz ukazuje bardzo rozległy pejzaż, pnący się ku górze, z wielką ilością drzew, krzaków, strumieni, rozstawionych budynków; na widnokręgu widać dwa fantastyczne miasta, mające wyobrażać Valdecastro i Fabriano. Na tle tego pejzażu pnie się ku górze procesja ze zwłokami świętego, a ponadto widać grupy i poszczególne osoby, luźnie porzrucane. Sztafaż wyraźnie posiada cechy pejzażu niderlandzkiego w jego niemieckiej przeróbce. Dom z lewej strony, z przechylającymi się przez poręcz balkonu osobami, zdradza nawet jakieś echa Bruegla starszego. Postacie ludzkie występują z uparciem tępych profilami, z wadliwie ustawionymi oczami, często niepomrotnie wydłużone, jakby były karykaturami El Greca. Widać tu tę samą rękę, która malowała drugoplanowe postacie w plafonie kieleckim, przedstawiającym Władysława IV, przyjmującego posłów szwedzkich; dwaj cudzo-

¹²⁷ Reprodukowany w *Encyklopedii Staropolskiej* Brücknera, t. II, s. 371.

¹²⁸ Skrudlik M., Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła, *Rocznik Krakowski*, XVI (1914), s. 140.



Ryc. 15. Sceny z życia św. Stanisława. Kościół Dominikanów w Krakowie.
(Fot. A. Pawlikowski).

ziemcy (na pierwszym planie po środku) będą nawet w Kielcach dosłownie powtórzeni. W sumie — jest to ten sam warsztat malarski, który występuje w Kielcach, jednakże tym razem, jak się zdaje, bez udziału mistrza.

Aktualizacja obrazu polega na ubraniu wszystkich osób w stroje współczesne malarzowi, jednakże wyłącznie cudzoziemskie. Niewątpliwie mamy tu szereg osób sportretowanych, których dzisiaj rozeznąć niepodobna. Poznajemy tylko wyraźnie kroczącego na pierwszym planie (z prawej strony) Zygmunta III, który zachował i strój monarszy i właściwe sobie rysy twarzy.

Zgoła inaczej przedstawia się „Posłuchanie“ (Ryc. 12). Nie prze-malowane, lecz za to dość zniszczone malowidło, pokazuje nam niewielki



Ryc. 16. Fragment ryc. 15, *Męczeństwo św. Stanisława*.

fragment pejzażu, na którego tle, jak w kieleckim „Sądzie nad arianami“, zbudowany został tron cesarski. Cesarz zlekka przypomina rysy Władysława IV, natomiast otaczający go dostojnicy, mocno zróżniczkowani, są niewątpliwymi portretami osób żyjących. Św. Romuald jest wyraźnym powtórzeniem doży weneckiego z młodzieńczego obrazu Dolabelli „Adoracja św. Sakramentu“ w Palazzo Ducale. Stojący obok niego mężczyzna brodaty, w bogatym stroju cudzoziemskim, czyni wrażenie patrycjusza miejskiego. Być może, iż jest to sam fundator kaplicy, mieszczanin krakowski Delpacy (Del Pace). Poza nim, nieco wyżej, stoi świetnie sportretowany kameduła — przypuszczalnie ówczesny przeor bielański. Ku rozgrywającej się scenie posłuchania zbliża się z lewej strony orszak konny, któremu przewodzi mężczyzna w płaszczu książęcym o niewątpliwych rysach Jana Kazimierza. Całość nie wolna od błędów rysunkowych i perspektywicznych, wyróżnia się jednak korzystnie w porównaniu z obrazem poprzednim.

Najciekawsza i najlepsza partia obrazu — to lewy dolny narożnik. Znajdują się tam namalowani dwaj mężczyźni we włosko-francuskich strojach z czwartego dziesiątka lat XVII wieku (Ryc. 13). Jeden z nich, dalszy, obrócony w trzech czwartych ku widzowi, bliższy, oparty fanta-



Ryc. 17. Fragment ryc. 15, Męczeństwo św. Stanisława.

zyjnie lewym łokciem o archiwoltę, prezentuje się e n f a c e. Twarz tego człowieka jest bardzo wyrazista, pełna, z wypukłymi oczami i łukowato zakreślonymi brwiami. W takiej sytuacji i w tym miejscu mogli się tylko sportretować twórcy obrazu; nie miałbym pod tym względem wątpliwości; gdybym nawet w rękę jednego z nich nie dostrzegł długiego pędzla.

Mamy więc tu do czynienia z autoportretami twórców jeśli nie całego cyklu św. Romualda, to przynajmniej „Posłuchania”. Niestety, nie możemy jeszcze ustalić ich nazwisk — w każdym bądź razie żaden z nich nie jest Dolabella. Nie znamy dotąd daty dekoracji kaplicy św. Romualda — obecność na obrazie Jana Kazimierza zdaje się datować go dość późno. Gdybyśmy nawet, co mało prawdopodobne, przyjęli najwcześniejszą datę powstania obrazu, odpowiadającą wzniesieniu bryły kościelnej (r. 1623), to i tak w owym czasie Dolabella miał przeszło pięćdziesiąt lat, podczas gdy sportretowanym malarzom można dać co najwyżej trzydzieści kilka (nie mówię już o tym, że żaden z tych malarzy nie jest podobny do rzeźbionego autoportretu Dolabelli z cyklu św. Jacka u dominikanów krakowskich).¹²⁹

¹²⁹ Reprodukowany u Kopery, j. w., t. II. s. 191.

Aktualizację fabuły religijnej spotykamy również w innych obrazach środowiska krakowskiego, związanych z żywym wówczas kultem świętych narodowych. Tak więc pochodzący ze spolszczonej rodziny włoskiej Antoni Nozeni wymalował dla dominikanów obraz, przedstawiający scenę zamordowania św. Wojciecha.¹³⁰ (Ryc. 14). Postacie zabójców, „wybitnie słowiańskie“ robią wrażenie typów zaobserwowanych przez malarza, względnie sportretowanych z natury. Na dalszym planie, na tle pejzażu, widać namiot, przed którym stoi dwór Władysława IV, wykopujący ciało męczennika. Również zaktualizowany został do pewnego stopnia inny bezimienny obraz z tegoż kościoła dominikanów, przedstawiający symultanicznie ujęte sceny męczeństwa św. Stanisława. Aktualizacja polega na wprowadzeniu szeregu postaci w strojach polskich, współczesnych malarzowi (Ryc. 15—17). W kościele krośnieńskim znajduje się bardzo ciekawy i nieźle malowany obraz nieznanego malarza, który tak niegdyś zgorszył Łuszczkiewicza, a który pokazał nam całą rodzinę Oświęcimów, asystujących w scenie wskrzeszenia Piotrowina przez Św. Stanisława (Ryc. 18). Poszczególne postacie robią wrażenie bardzo nieprzeciętnych portretów.

W pięknych i dobrze zachowanych malowidłach stalowych kościoła Bożego Ciała w Krakowie, zawierających dzieje zakonu kanoników regularnych, a które, jak wykazały ostatnie badania,¹³¹ były dziełem miejscowego mnicha, brata Marcina, jedna przynajmniej ze scen zwraca uwagę swą lokalną i czasową aktualnością: jest to malowidło, ukazujące procesję, w której bierze udział cały dwór królewski na czele z Zygmuntem III i królową Konstancją (Ryc. 19). Świetne portrety zarówno rodziny królewskiej, jak i dworzan, żywa kolorystyka, interesujący pejzaż z panoramą Wawelu, wskazują na to, że brat Marcin był zupełnie nieprzeciętnym malarzem, co zresztą widać w całości cyklu, zasługującego na badania historyków sztuki.

Innego rodzaju aktualizację nastroczały obrazy związane z męką Chrystusa. Już przepisy naszych cechów malarskich wymagały, by w scenach Ukrzyżowania umieszczano „turbę żydowską“, tj. tłum, przyglądający się Golgocie. Zazwyczaj sprawę tę załatwiano w ten sposób, że malowano grupy osób nijakich, ubranych w stroje konwencjonalne, nie umiejscowionych ani w czasie, ani w przestrzeni. Jak można wyreżyserować po malarsku taki tłum na Golgocie, pokazał w całej pełni Tintoretto. Nie wiadomo czy nasz Lekszycki, przerabiający aż do znużenia kompozycje Rubensa i Van Dycka, miał w ręku sztych z obrazu Tintoretta, czy może inny jakiś pierwowzór, dość że dla kościoła bernardynów na Stradomiu namalował „Ukrzyżowanie“, w którym samą Golgotę odsunął na plan dalszy, a na przedzie umieścił tłum, na który składali się ówcześni mieszczanie krakowscy, kobiety z ludu, chłopci rozmawiający lub przyglądający

¹³⁰ Obraz malowany w r. 1649, reprodukowany wielokrotnie, przez Skrudlika, Lepszego i Tomkiewicza.

¹³¹ Ks. Widelka Teofil, *Przewodnik po kościele Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1947, s. 26.



Ryc. 18. Wskrzeszenie Piotrowina. Kościół Franciszkanów w Krośnie, kaplica Oświęcimów, (wg M. Skrudlika, *Królowa Korony Polskiej*, ryc. 71).

się i szereg postaci z nizin społecznych. Ten rodzaj kompozycji jest zresztą prawie wyjątkowy w całej twórczości Lekszyckiego. (Ryc. 20).

Stanisław Wódka w swym obrazie „Cierniem koronowany“, malowanym w r. 1604, a znajdującym się w krakowskim kościele Dominikanów,¹³² wprowadził inny rodzaj aktualizacji, ubierając dwóch oprawców Chrystusa w stroje ówczesnych żołnierzy polskich. Trudno orzec, czy grała tu rolę średniowieczna maniera ubierania żołnierzy epok minionych w strój współczesny (postacie faryzeuszów i innych osób są w strojach archaizo-

¹³² Reprodukował ostatnio Tadeusz Dobrowolski w *Sztuce Krakowa*, Kraków 1950, s. 353.

wanych), czy mamy tu do czynienia z ukrytą aluzją do własnego wojska, do którego sfery kościelne rościły stałe pretensje o profanowanie świątyń i grabież dóbr klasztornych.

Aktualizację pejzażową spotykamy w obrazie bielańskim Piotra Brygierskiego, przedstawiającym chrzest Chrystusa.¹³³ Akcja odbywa się tu na tle pejzażu nadwiślańskiego między Bielaniem i Tyńcem, z panoramą Wawelu w głębi. Taki nieco zmodyfikowany widok Krakowa dał warsztat Dolabelli w obrazie, przedstawiającym cudowne rozmnożenie chleba (w krakowskim kościele Dominikanów).

Oczywiście nie wchodzi tu w grę takie kompozycje jak „Św. Florian“ Tretki na tle panoramy Kleparza,¹³⁴ czy niewielki, wybitnie flamandyzujący obrazek z zakrystii kościoła Bożego Ciała w Krakowie, przedstawiający ucieczkę dwóch opryszków, którzy ukradli monstrancję z kościoła;¹³⁵ piękna panorama miasta, jak i Kleparz na obrazie Tretki, logicznie się wiąże z treścią obrazu.

O powyższym obrazie św. Floriana istniała legenda, mówiąca, że pierwotnie Tretko dał świętemu rysy króla Jana Kazimierza, i że dopiero później postać ta została przemalowana.¹³⁶ Byłoby to o tyle prawdopodobne, że i w uprzednio omawianym obrazie koprzywnickim Jan Kazimierz został przedstawiony w postaci św. Floriana, trzymającego szkopek w rękę, co się niewątpliwie wiąże z aluzją do gaszenia pożogi wojennej przez tego króla, który w tematyce religijnej występuje w roli świętego, czczonego jako obrońca przed klęską ognia. W kościele św. Floriana w Krakowie znajdują się również dwa cykle malowideł, przedstawiające legendę o tym świętym. Jeden z nich składa się z 6 medalionów, zdobiących wielki ołtarz, a wykonanych również przez Tretkę; drugi — to 10 malowideł stallowych, których autorem był nieznany naśladowca, czy uczeń, wspomnianego malarza. W medalionach Tretki wprowadzono aktualizację tematyki: większość postaci ubrana jest w stroje polskie XVII wieku, postać Kazimierza Sprawiedliwego ma wyraźnie rysy Jana Kazimierza, biskup Gedko — biskupa Andrzeja Trzebieckiego.¹³⁷ Malowidła stallowe, gorszego pędzla, zawierają również sporo momentów aktualnych przez wprowadzenie strojów polskich, zwłaszcza ubiorów wojskowych końca XVII wieku. Obok pierwiastków idealistycznych występują tam i elementy realistyczne, jak np. w scenach przewożenia relikwii św. Floriana przez morze i przez łąki Kleparza pod Krakowem.¹³⁸ (Ryc. 21—22).

Omówiliśmy tu przykładowo jedynie trzy ośrodki malarskie, to jest wielkopolski, pomorski i krakowski. Rzecz jasna, że i w innych okolicach kraju występowały podobne zjawiska aktualizacji tematyki religijnej, któ-

¹³³ Reprodukowany u Kopery, j. w., t. II, s. 236.

¹³⁴ Reprodukowany u Kopery, j. w., t. II, s. 249.

¹³⁵ Reprodukowany przez Widełkę, j. w., s. 9.

¹³⁶ Furmankiewiczówna Kazimiera, Św. Florian w zabytkach Krakowa, *Rocznik Krakowski*, XVIII, s. 104.

¹³⁷ j. w., s. 110.

¹³⁸ Fotografie tych malowideł zawdzięczam dr Jerzemu Zanozińskiemu.



Ryc. 19. Malowidło ze stall kościoła Bożego Ciała w Krakowie, Scena procesji.
(Fot. S. Kolowca).



Ryc. 20. Franciszek Leński, Ukrzyżowanie. Kościół Bernardynów w Krakowie.
(wg Kościół i klasztor OO. Bernardynów w Krakowie, Kraków 1938).

rych tu jednak nie omawiamy zarówno ze względu na zbyt już szerokie ramy niniejszej pracy jak i z tego powodu, że działalność innych ośrodków artystycznych jest stosunkowo mniej znana. Dla przykładu jednak podkreślimy tu bardzo interesujące pod każdym względem malowidło freskowe, zdobiące kopułę jednej z kaplic kościoła Dominikanów w Lublinie. Jest to wielka scena „Sądu Ostatecznego“, który łączy technikę obcą (włoską) z treścią lokalną: „Żyją tu wspomnienia zarówno genialnego dzieła Michała Anioła, jak również późniejszych prac florenckich i górnowłoskich manierystów, ale mocną nutę lokalną wnoszą pełne charakterystyki wizje piekielnych potępieńców, wśród których dostrzegamy zamaszyste postacie braci szlachty, a na samo dno piekieł rzuceni ponoszą karę przywódcy ruchów reformatorskich. W akcencie tym odbija się echo szczególnie gwałtownych walk religijnych, których ogniskiem był Lublin w połowie XVII wieku“.¹³⁹ (Ryc. 23). Dodać należy, iż fresk ten musiał powstać około r. 1660 pod świeżym wrażeniem haniebnej ustawy sejmowej, skazującej arian na wygnanie z kraju.

¹³⁹ Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 173—174.

Jednym z ciekawszych pod względem obyczajowym i społecznym tematów, wprowadzanych przez malarstwo kościelne XVII i XVIII wieku w Polsce, jest tak ulubiony u nas motyw „tańca śmierci”. Zjawisko to nie jest u nas odosobnione, lecz wynika z ogólnych nastrojów, wpływających z ducha kontrreformacji, która i w tym wypadku nawiązywała do tradycji gotyckich. Koncepcja „*d a n s e m a c a b r e*” wywodzi się z literatury francuskiej XII wieku, tak ludowej jak i kościelnej, lecz plastyczne jej przedstawienie przypada na połowę XV wieku. Dopiero wszakże Holbein dzięki swym „*I m a g i n e s m o r t i s*” spopularyzował ten temat, który po soborze trydenckim natrafił na właściwe podłoże. Popularność motywu tłumaczy się zazwyczaj ascetycznymi nastrojami epoki, lansującej hasło „*m e m e n t o m o r i*”. „Liczne przedstawienia makabryczne — mówi Jerzy Szablowski — które przetrwały do dziś dnia... świadczą m. in. wymownie, że ów kierunek ascetyczny, który wytworzył okres kontrreformacji, wycisnął także silne piętno w naszym życiu kulturalnym i religijnym.... Zjawisko to... jest wynikiem ówczesnych nastrojów psychologicznych i kulturalnych, które wypłynęły z ducha kontrreformacji”.¹⁴⁰

Tłumaczenie to jest słuszne, lecz nie wystarczające i da się utrzymać rzeczywiście tylko „między innymi”. Przede wszystkim zastanawiająca jest popularność tematyki „tańca śmierci” i rezonans, jaki ona budziła w szerokich masach. Jeżeli przyjmiemy tak przekonywującą tezę Stammlera,¹⁴¹ iż motyw ten wywodzi się nie tyle z mistyki średniowiecznej, ile z wierzeń ludowych, w których śmierć występuje w charakterze wodzireja, ciągnącego ludzi w krąg taneczny — to jasnym się staje, dlaczego temat ten tak często był powtarzany.

Oczywiście „tańce śmierci”, o ile nie wychodziły wprost z warsztatów malarzy klasztornych, to przynajmniej inspirowane były przez sfery kościelne, które i tą drogą pragnęły opamiętać grzeszników, przedstawiając im znikomość rzeczy doczesnych. Ale, jak w wielu innych wypadkach, tak i tu za pozornie eschatologiczną tematyką kryła się niekiedy inna zgoła treść, zakrawająca wręcz na satyrę o podłożu społecznym. Przecież już sam temat „tańca”, w którym występują przedstawiciele różnych sfer i stanów, tańczący pospół i zrównani w obliczu śmierci, zdaje się wyraźnie podkreślać, że różnice społeczne nic nie znaczą, że „niepyszna dama z oraczem tak tańczy, jako i z bogaczem”, że po tamtej stronie liczy się całkiem coś innego, niż pozycja socjalna, czy stan majątkowy.

Treść ta musiała być specjalnie zrozumiała w takim kraju, jak ówczesna Polska, w którym granice stanowe otoczone były murami nie do przebycia. Rzecz jasna, że zdawać sobie z tego musieli sprawę twórcy, a zwłaszcza inspiratorzy takich malowideł — i niewątpliwie działali z pełną świadomością tego, co czynią. Przypuszczenie to potwierdza fakt, iż na

¹⁴⁰ Szablowski Jerzy, *Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII wieku*, Kraków 1934, s. 33—34.

¹⁴¹ Stammeler Wolfgang, *Die Totentänzer des Mittelalters*, München 1922, s. 22.

gruncie polskim środowiskiem, z którego wychodziły „tańce śmierci“, było zgromadzenie bernardyńskie. Ze wszystkich ówczesnych zakonów w Polsce bernardyni posiadali opinię mnichów najbardziej „demokratycznych“, co się tłumaczyło składem społecznym zakonu, do którego wstępowali przede wszystkim wysłużeni żołnierze, szlachcice szaraczkowi i przedstawiciele nizin społecznych, czyli, jak to później powiadał Kitowicz „awanturnicy, hajdamacy, żołnierze i inni ludzie pasji rozhukanych“.¹⁴² Osławiona rubaszość bernardyńska, w przeciwieństwie do wyniosłości jezuickiej czy dominikańskiej, jednała zakonowi popularność w szerokich masach i sprawiała, że homiletyka bernardyńska, piętnująca dość często wybryki możnych, znajdowała uznanie u tych wszystkich, którzy możliwymi nie byli.

Nie jest więc rzeczą dziwną, że właśnie z kręgów bernardyńskich wyszły przede wszystkim koncepcje plastycznego przedstawienia „tańca śmierci“, które zawierały nie tylko treść religijną, ale wyraźnie wkraczały w dziedzinę satyry społecznej, podkreślanej zarówno przez środki malarzkie, jak i przez teksty literackie, jakimi malowidła te zazwyczaj były opatrzone.

Wśród kompozycji tych zarówno ze względu na wartości artystyczne poszczególnych fragmentów obrazu, jak i walory sceny środkowej, wysuwa się „Taniec śmierci“ w krakowskim kościele Bernardynów na Stradomiu. Obraz ten, wielokrotnie brany na warsztat naukowy historyków sztuki, wywołał w swoim czasie polemikę zarówno co do jego autorstwa, jak i czasu powstania. Marcei Nałęcz-Dobrowolski¹⁴³ wiązał malowidło z osobą Franciszka Lekszyckiego, a czas jego powstania określał w przybliżeniu na r. 1673, sądząc z tego, że w jednej ze scen występuje rzekomo król Michał Wiśniowiecki; wywodził on to dzieło z wpływów francuskich i dopatrywał się, zwłaszcza w sztafażu pejzażowym, cech realizmu flamandzkiego. Biograf Lekszyckiego stanowczo odrzuca tu autorstwo O. Franciszka, przypisując je któremuś z jego uczniów.¹⁴⁴ Szablowski nie zajął w tej sprawie zdecydowanego stanowiska, natomiast Józef Muczkowski, opierając się na przekazach graficznych i analizie kostiumologicznej postaci, występujących w „Tańcu“, powstanie obrazu przenosi na drugą połowę wieku XVIII i uzależnia jego kompozycję od ryciny Jana Eliasza Ridingera.¹⁴⁵

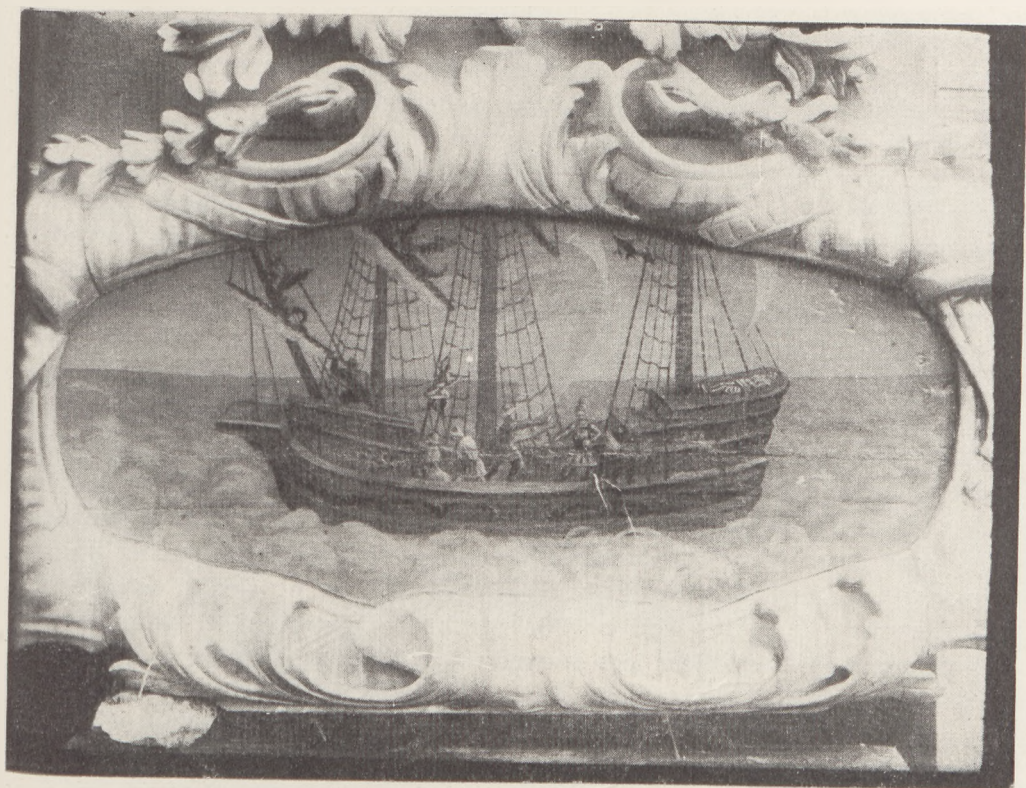
Ostatecznie, w tym miejscu nie jest takie ważne, kto jest autorem krakowskiego obrazu, ważne jest natomiast, że malowidło wyszło z kręgu bernardyńskiego w Polsce i posiada niewątpliwie charakter lokalny, na co wyraźnie wskazują wszystkie realia. Ważniejszą sprawą jest, kiedy mógł

¹⁴² Ks. Kitowicz Jędrzej. *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Lwów 1883, s. 61.

¹⁴³ Nałęcz-Dobrowolski Marcei. *Tańce śmierci w polskiej sztuce*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1924, Nr 7—11.

¹⁴⁴ Skrudlik Mieczysław, *Życie i dzieła... Lekszyckiego*, s. 46.

¹⁴⁵ Muczkowski Józef, *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*. *Rocznik Krakowski*, t. XXII, s. 133.



Ryc. 21 i 22. Malowidła w stallach kościoła św. Floriana w Krakowie. Przewiezenie zwłok św. Floriana. (Fot. J. Zanoziński).

powstać obraz stradomski, względnie jego pierwsza redakcja. Teza Muczkowskiego, uzależniająca kompozycję stradomską od ryciny Ridingera, nie wydaje się zbyt mocna. Sam on bowiem pisze, co następuje: „Ale Ridinger w swej kompozycji nie jest wcale oryginalnym. Kopiuje on dosłownie wcześniejszy, bo z początku XVIII wieku pochodzący, miedzioryt tańca śmierci I. P. Wolffa, ...który znowu powtarza jakiś znacznie wcześniejszy sztych, pochodzący z r. około 1600, na co wskazują kostiumy przedstawionych postaci”.¹⁴⁶ Otóż to. Wcale nie wynika, by malarz krakowski czerpał bezpośrednio z ryciny Ridingera, gdyż obaj mogli równie dobrze korzystać z dawniejszych pierwowzorów zupełnie od siebie niezależnie. To też zupełnie nie rozumiem, jak o parę wierszy niżej mógł Muczkowski twierdzić apodyktycznie, iż „na pierwszy rzut oka widocznym jest, że nasz krakowski obraz jest co do swego układu wierną kopią Ridingerowskiego tańca”.

W istocie obie koncepcje są bliźniaczo podobne, nie oznacza to jednak, by jedna od drugiej była zależna. Już sam fakt rozpowszechnienia kompozycji po różnych klasztorach polskich świadczy o jakimś wspólnym prawzorze, a inne „tańce” polskie nie będą powtórzeniem dosłownym obrazu krakowskiego, lecz jego trawestacją. Muczkowski tezę swą opiera i na tym, że, wbrew twierdzeniu Dobrowolskiego,¹⁴⁷ obraz krakowski nigdy nie był przemalowany, a przecież kostiumy tańczących kobiet w środkowej części malowidła wyraźnie wskazują na wiek XVIII.¹⁴⁸

Nie przesądzając tej kwestii, trzeba stwierdzić, że całość obrazu nie robi wrażenia jednolitego. Składa się on (Ryc. 24) jakby z dwóch zasadniczych części: wielkiej sceny środkowej, przedstawiającej krąg taneczny dziewięciu kobiet z różnych stanów, płasających z tylomaż kościotrupami, oraz z 14 owalnych obrazów, otaczających scenę główną, a zawierających sceny tańca śmierci z przedstawicielami różnych stanów czy zawodów. Pod każdą sceną znajduje się czterowiersz, związany swą treścią z malowidłem. Otóż o ile scena środkowa tkwi całkowicie w wieku XVIII, na co wskazują tak realistycznie przedstawione stroje kobiet, że weszły one w formie przykładowej do podręcznika kostiumologii¹⁴⁹ — o tyle malowidła obwodowe wyraźnie wskazują na epokę wcześniejszą. Nie chcę twierdzić, wbrew Muczkowskiemu, że część środkowa obrazu została przemalowana, czy domalowana później, chociaż mam co do tego podejrzenia; jeżeli nawet całość powstała jednocześnie, to w każdym razie sceny obwodowe musiały być powtórzone z jakiegoś dawniejszego pierwowzoru, choćby z tego względu, że analiza kostiumologiczna scen tych wyraźnie wskazuje na drugą połowę XVII wieku.¹⁵⁰ Nie widzę powodu, dla którego malarz przedstawiający w scenie głównej kobiety z XVIII wieku, musiał się w scenach bocznych cofnąć o lat kilkadziesiąt. Jeżeli to zrobił, to albo

¹⁴⁶ j. w.

¹⁴⁷ Nałęcz-Dobrowolski M., j. w., Nr 8.

¹⁴⁸ Muczkowski, j. w., s. 130.

¹⁴⁹ Gutkowska Maria, *Historia ubiorów*, Lwów—Warszawa 1932, Atlas, tabl. IX.

¹⁵⁰ Kształt liter w tekstach wierszowanych posiada charakter XVIII-wieczny.



Ryc. 23. Sąd Ostateczny, Kościół Dominikanów w Lublinie. (Fot. C. B. I.).



Ryc. 24. Taniec śmierci. Kościół Bernardynów w Krakowie. (Fot. A. Pawlikowski).



Ryc. 25 i 26. Fragment ryc. 24.

dlatego, że miał dawniejsze, tradycją uświęcone, wzory, albo z niewiadomych bliżej powodów całe malowidło dawniejsze nieco zmienił, dając nową scenę środkową. Zresztą, jeżeli „taniec” krakowski porównamy z „tańcami” czerniakowskim i grodzieńskim,¹⁵¹ to widzimy, że autor pierwszego, powtarzając zresztą niemal dokładnie wzór krakowski, wprowadził stroje sobie współczesne, to jest z początku XIX wieku, a malarz grodzieński użył przeważnie kostiumu umownego, nie odpowiadającego ściśle żadnej określonej epoce. Czemuż by więc artysta krakowski, malujący w połowie XVIII wieku, miał wprowadzać kostiumy o sto lat prawie wcześniejsze, odtwarzając je niezwykle dokładnie?

Zresztą poszczególne sceny krakowskie są tak ze sobą zgodne w czasie, że nie mógł by ich namalować artysta tak wiernie, patrzący z perspektywy blisko stuletniej. Przecież stroje cesarza, króla, kardynała i senatora tak dalece tkwią w wieku XVII, że dało to asumpt, zresztą zbyt pochopny, Dobrowolskiemu do dopatrywania się w tych postaciach Ferdynanda III, Michała Korybuta, Jana Alberta Wazy i hetmana Koniecpolskiego.¹⁵² Dodam tu jeszcze, że strój żołnierza i szwedzkie buty cesarza wyraźnie włączają się z okresem „potopu”, że brodaty kupiec był już w XVIII wieku zupeł-

¹⁵¹ Obydwa reprodukowane przez Muczkowskiego, j. w., s. 131—132.

¹⁵² Nałęcz-Dobrowolski M., j. w. Nr 8.

nym anachronizmem, że przytyk do „baletów“ przy scenie z królem jest wyraźną aluzją pod adresem jeszcze Jana Kazimierza. Generalizując, pragnę podkreślić, że sceny obwodowe pochodzą niewątpliwie z drugiej połowy XVII wieku, że są traktowane z całym realizmem historycznym, sytuacyjnym i kostiumowym.

Poszczególne sceny, chociaż nie wszystkie, noszą charakter satyry politycznej i społecznej. Ze względu na środowisko, w którym obraz powstał, sceny z duchownymi, a raczej ich interpretacje literackie, nie odznaczają się ciętością. Przed papieżem śmierć kłania się nisko i prosi o „wybaczenie“. Już nieco śmieiej poczyną sobie z kardynałem i biskupem („postradałeś pastorała, gdyś śmierć w taniec iść kazała“). Natomiast satyra przekształca się niemal w sarkazm, gdy dochodzi do tańca z osobami świeckimi. Jakżeż wymowny jest taniec z cesarzem: śmierć ciągnie go siłą za rękę, a na głowę włożyła sobie kapelusz cesarski, jak by chciała, w myśl etykiety barokowej, powiedzieć: „*couvrez-vous, mon cousin!*“. Król, podobniejszy raczej do Jana Kazimierza, niż do Korybuta, narzeka na „przykre, niestety, które śmierć skacze, balety“; jest to wyraźna drwina z zabaw dworskich, które były przedmiotem oburzenia i satyry szerokich mas szlacheckich. To samo zresztą powtarza się w scenie z księciem, do którego śmierć mówi: „Nie bądź, chociaż księżę, hardy, z śmiercią te skaczesz galardy, bo wnet jaśnieoświecony tytuł twój będzie zaćmiony“. Brodatego senatora roześmiany kościotrup siłą ściąga z krzesła: „darmo się



Ryc. 27. Fragment ryc. 24.



Ryc. 28. Fragment ryc. 24.

wspierasz pod boki, ... rusz się z krzesła, choć nie raczysz" (Ryc. 26). Jest to wyraźna satyra na dumę magnacką, jednak szczyt ironii osiąga autor w scenie ze szlachcicem, który oburzony, woła do śmierci: „Jako się twe suche kości targnęły na me wolności? Nie pozwalam w taniec z tobą!" (Ryc. 27). Ta wyraźna aluzja do *liberum veto* nasunęła Dobrowolskiemu myśl, że mamy tu może do czynienia z osobą Sicińskiego. Nie wydaje mi się, by tak było w istocie. Świetnie namalowany szlachcic jest po prostu postacią typową, reprezentującą cały stan. Bogato ubranego kupca śmierć wprost tłucze po głowie (Ryc. 25), gdy ten się chce wykupić („Proś mnie raczej o bławaty, bo cię widzę, żeś bez szaty"). Jakby przeciwstawieniem tej sceny jest następna, w której zjawia się ubogo ubrany chłop, a śmierć mówi doń z wyraźną sympatią i pocieszeniem, że kończy się dlań jego niedola społeczna:

I ty, kmiotku spracowany,
w śmiertelneś się wybrał tany.
Niepyszna dama z oraczem
tak tańczy, jako z bogaczem.

Kolejny medalion inaczej został skomponowany. Tu już kościotrup nie zaprasza jednej, lecz dwie naraz osoby — żołnierza i żebraka. Autor zwraca się z zapytaniem do pierwszego z nich: „Czemu się *werdo*? nie pytasz, kiedy się z tą damą witasz? Na obu was dekret srogi: żołdak umrze i ubogi". Jest to wyraźne podkreślenie, że wobec śmierci zrównani są kat i jego ofiara, jest to bowiem chyba aluzja do pustoszenia kraju przez własne wojsko, czego rozległe echo występuje w ówczesnej literaturze, zarówno mieszczańskiej jak i kościelnej. Nie darmo żołnierz jest ubrany w strój oficera cudzoziemskiego autoramentu: ci właśnie żołnierze, jako przeważnie różnowiercy, oskarżani byli o grabież dóbr i profanacje świątyń. Następna scena, w której zjawiają się „sprośni Turcy, brzydcy Żydzi",

jest również odbiciem panujących nastrojów. Obcesowa postawa śmierci wobec Żyda, przedstawionego tu wspólnie z wrogiem państwa i chrześcijaństwa — Turkiem, jest również odbiciem nastrojów antysemickich, tak powszechnych w literaturze mieszczańskiej i kościelnej XVII wieku a znajdujących swe odzwierciedlenie i w malarstwie. Obecność Turka wyraźnie mówi o czasie powstania kompozycji; w wieku XVIII turkofobia nie była już aktualna; jeśli mimo to Turcy będą występowali w „tańcach śmierci“ jeszcze w wieku XIX, to po prostu z przyzwyczajenia i chęci spotęgowania postaci Żyda. Wreszcie ostatnia scena przedstawia śmiertelny taniec dziecka i lamentującego błazna — dwóch postaci, których „żarty za pieniądź teraz nie warty“, bo i błazen nie potrafi „się wydworować, żeby z śmiercią nie tańczyć“. Umieszczenie postaci błazna na samym końcu drabiny społecznej i zrównanie go z nierozumnym dzieckiem jest niewątpliwie oznaką pogardy, jaką żywiono do tych „wesołków“. Polski strój błazna nasuwa przypuszczenie, czy nie jest to aluzja do Winnickiego, nadwornego trefnisia Jana III (Sasi posiadali już błaznów niemieckich).

Należy jeszcze podkreślić jeden element, mający swą wymowę. Oto w niektórych scenach na dalszym planie pojawia się postać diabła; nie ma go przy chłopie, ani przy żebraku, nie występuje oczywiście w scenie z przedstawicielami zakonów, poza tym jednak widzimy go wszędzie: ukazuje się na dalszym planie w scenach tańca papieża i cesarza, sięga po koronę królewską, zbliża się do kardynała, biskupa i księcia, ręce wyciąga radośnie na widok senatora, kroczy z wielkim brzuchem za szlachcicem (jakże wymowna aluzja do obżarstwa szlacheckiego), przygrywa do tańca kupcowi i błaznowi, jest przy Żydzie i Turku. To podkreślenie ze strony malarza, czy jego mocodawców, „kto z tego koła, w piekło wpadłszy, biada! woła“, ma swą wymowę i odbija nastroje w pewnych kołach ówczesnego społeczeństwa polskiego.

Na koniec wspomnieć należy o niepoślednich wartościach malarskich krakowskiego „Tańca śmierci“, które wielokrotnie i zgodnie były podkreślane. Świetne ustawienie postaci, różnorodność reakcji poszczególnych ofiar śmierci, realizm w przedstawianiu strojów, niemal flamandzkie traktowanie sztafazu pejzażowego i architektonicznego (sceny z chłopem, z mnichami, z Turkami i Żydami) — wszystko to wskazuje na artystę, jak na nasze ówczesne stosunki, nieprzeciętnego, któremu nie obce było flamandzko-holenderskie malarstwo realistyczne. Dotyczy to zwłaszcza najwartościowszego, moim zdaniem, choć właśnie późniejszego, fragmentu sceny środkowej, przedstawiającego muzykantów, przygrywających pod batutą kościotrupa tanecznemu korowodowi (Ryc. 28). Muczkowski, patrząc na tę scenę, mówił, że „grajkowie... sami dla siebie tworzą pełen wesołego humoru rodzajowy obrazek“.¹⁵³ Przyznam się, że odbieram zupełnie inne wrażenie; patrząc na smętnego, pochylonego nad klawikordem grajka i umęczonego do ostateczności (doskonała twarz) skrzypka, nie mogę się oprzeć wrażeniu pewnego rodzaju tragizmu, jaki wieje z tej

¹⁵³ Muczkowski, j. w., s. 135.



Ryc. 29. Alegoria znikomości. Kościół parafialny w Krośnie (wg J. Szablowskiego, *Ze studiów nad ikonografią śmierci...*, ryc. 4).

sceny. Nie widać (i nie może być inaczej) radości na twarzach tych ludzi, przygrywających pod dyktandem śmierci. Takie twarze miewali zapewne ci muzykanci, gdy po całonocnej pracy dogorywali o brzasku ostatniej „galardy” na dworze swego pana. Scena ta, świetnie namalowana, warta jest, by o niej nie zapominać, kiedy się mówi o linii rozwojowej naszego malarstwa realistycznego.

Krakowska koncepcja tańca śmierci, pomijając to, czy była ona kompozycją tego rodzaju na naszych ziemiach najpierwszą, znalazła szerokie echo wśród mas odbiorców i liczne naśladownictwa. Nad popularnością tańców śmierci u nas zastanawiano się już uprzednio: „Dwie główne przyczyny złożyły się na ich powstanie” — pisał w swoim czasie Skrudlik — „uczucia religijne i pojawienie się nowych prądów społecznych. Straszli-

wa zaraza, grasująca bez przerwy prawie wtedy po Europie, krwawe wojny, najazdy, bezustanna niepewność życia, nadały umysłowości ówczesnej cechy ponurej askezy... Obudzenie się wśród szerokich warstw fermentów socjalnych, wolnościowych, zaznaczyło się w nich równie dobitnie. Tańce śmierci głosić miały dobitnie, iż, równi wobec śmierci, powinni być i wobec życia zrównani".¹⁵⁴

W zdaniu powyższym jest sporo racji. Nie ulega wątpliwości, że tematyka „tańca śmierci“ stała się aktualna przede wszystkim po straszliwym „potopie“, który, zrujnował kraj ekonomicznie, przyniósł za sobą znaczne przeobrażenia w układzie sił socjalnych. Chłopi, mimo pięknych zapowiedzi, uniwersałów i „ślubów lwowskich“ Jana Kazimierza, wpadli w jeszcze większą zależność pańszczyźnianą; mieszczaństwo wyszło z wojen doszczętnie zrujnowane i wykluczone zupełnie poza nawias życia państwowego; drobna i średnia szlachta, zubożała materialnie, poczęła się wieszać „klamki pańskiej“. Nad wszystkim zapanowała oligarchia możnowładcza, skupiająca całą władzę w swych rękach, oraz Kościół, pomnażający swe dobra doczesne i rozporządzający znacznymi środkami materialnymi. Po miastach zaczęli się zjawiać lichwiarze, robiący znakomite interesy na dewaluacji pieniądza. Ten stan rzeczy nie mógł nie budzić fermentu, przynajmniej w stanie potencjalnym. Przykład Chmielnickiego nie mógł przejść całkiem bez echa, a chociaż w Polsce etnograficznej nie doszło do jakiegoś masowego powstania ludowego, to jednak rozruchy chłopskie na Podhalu i w Wielkopolsce w drugiej połowie XVII wieku oraz sporadyczne powstania na Mazowszu w czasie drugiej wojny szwedzkiej, świadczą o istniejącym niezadowoleniu i próbach oporu, szybko zresztą likwidowanych. Znacznie większe możliwości uzewnętrzniania nurtujących je nastrojów miały masy szlacheckie, czemu niejednokrotnie dały wyraz. Masowy udział szlachty w rokoszu Lubomirskiego, sceny rozgrywane się na elekcji Michała Korybuta, Konfederacja Gołąbska, a wreszcie „wojna sapieżyńska“ na Litwie — wszystko to świadczy dobitnie o fermentach, nurtujących masy szlacheckie, które dopiero za Augusta Mocnego skapitulują wobec wielkich feudałów i nagną ostatecznie swe głowy pod „słodkie jarzmo Kościoła“.

Tak więc „tańce śmierci“ musiały mieć swoją wymowę społeczną i znajdowały rezonans wśród tych wszystkich, którzy pragnęli równości praw człowieka nie tylko w obliczu śmierci. Malowidła te, które do naszych czasów przetrwały zaledwie w kilku egzemplarzach, istniały niegdyś niemal we wszystkich kościołach bernardyńskich, a jak długo były modne, o tym świadczy fakt, że w pobernardyńskim kościele czerniakowskim w Warszawie istnieje „Taniec śmierci“ który powstał dopiero na początku XIX wieku. Oczywiście, w zależności od okresu, zachodziły w kompozycji pewne, zresztą niewielkie, zmiany, wpływające z chęcią aktualizacji tematu.

Tak właśnie było z „Tańcem śmierci“ z końca XVII wieku, który przed wojną znajdował się w muzeum grodzieńskim, a pochodził z jedne-

¹⁵⁴ Skrudlik, j. w., s. 47.

go z tamtejszych klasztorów.¹⁵⁵ Układ malowidła niemal taki sam jak w obrazie krakowskim, technika słabsza, postacie malowane pobieżnie, bez sztafazu pejzażowego. Znamienna jest natomiast scena środkowa obrazu, zupełnie inna niż w Krakowie, a posiadająca swoistą wymowę. Oto zamiast korowodu tanecznego, widzimy tu dwóch, w sposób średniowieczny przedstawionych diabłów, którzy, zapuszczają w otchłań wędki, wyławiając z nich tiary papieskie i korony królewskie. Trzeci diabeł, stojący na wysokiej skale, wypuszcza z pod ogona smugę złota, która wpada w gardło stojącego poniżej lichwiarza żydowskiego. Jest to wyraźna satyra na najwyższych dostojników w świecie chrześcijańskim, a jednocześnie widzimy tu reagowanie opinii publicznej na wyzysk lichwiarzy, których ówczesna propaganda kościelno-mieszcząńska utożsamiała z Żydami. Drastyczność tej sceny, zarówno w treści jak i w formie, sprawiła, iż obraz ten, mimo jego pozornie religijnej tematyki, nie był umieszczony w kościele, lecz spoczywał w korytarzu klasztornym.

Bliski związek ideowy z „tańcami śmierci“ posiadają rozpowszechniane w Polsce w ciągu całego XVII wieku malowidła, mówiące o znikomości doczesnej, lub należące do tematyki „*Artis moriendi*“. Kompozycje te, niewątpliwie klasztorne, przypominać mające hasło „*memento mori*“, mimo całej swej symboliki i alegoryczności, zawierają również partie, w których obok realistycznej formy, występują akcenty społeczne, odbijające pewne nastroje.

Tak n.p. w kościele krośnieńskim znajduje się obraz, p.t. „Alegoria znikomości“ (Ryc. 29). Przedstawia on przekrój pionowy grobu, w którym widać rozkładające się zwłoki ludzkie. Nad grobem, jako niewątpliwie trofea śmierci, umieszczona została wielka ilość kirysów husarskich, szyszków itp. fragmentów uzbrojenia wojskowego. Na dalszym planie widać ciągnący oddział jazdy pancernej. Jest to niewątpliwie aluzja do żniwa, jakie zbierała śmierć, w czasie nieustannych walk, toczonych przez wojsko polskie w połowie XVII wieku. Ale czy tylko o to tu chodziło? Czy byłby specjalny cel w przypominaniu jedynie rzeczy tak oczywistej, że żołnierzowi grozi śmierć na wojnie w każdej chwili? Wydaje mi się, że i w tego rodzaju malowidłach, jak i w „tańcach śmierci“, chodziło o inny jeszcze morał.

W górnej bowiem partii obrazu, niejako w obłokach, umieszczona została mała scena, którą Szablowski opisuje w następujących słowach: „Oto na łożu pod baldachimem umiera jakiś mąż sędziwy. Wzrok jego i ręka, zwrócone ku niebu, jakby w oczekiwaniu stamtąd pomocy. Do umierającego podchodzi z boku szatan i wskazuje ręką na otwartą skrzynię, pełną klejnotów i pieniędzy, pragnąc odwrócić jego uwagę od nieba widokiem dóbr ziemskich“.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Jodkowski Józef, *Taniec śmierci, obraz alegoryczny z XVII wieku w Muzeum Grodzieńskim, Muzeum w Grodnie, Sprawozdania z czynności za rok 1923, Grodno 1924, s. 41—52.*

¹⁵⁶ Szablowski, j. w., s. 16.

Co do mnie, to inaczej interpretuję tę scenę. Wydaje mi się, że szatan nie „odwraca uwagi“ umierającego starca, lecz wskazuje mu, że ciężar wora z klejnotami tarasuje drogę do nieba i skazuje umierającego na otchłań piekielną. Nie wydaje mi się bowiem, żeby scena ta nie wiązała się w jakiś sposób logiczny z dolną partią obrazu. Jak sądzę, mamy tu w alegorii malarskiej zilustrowany lament, jaki się wówczas rozlegał powszechnie na łupiestwo kraju przez własnych żołnierzy. Odwołując się do bogatej ówczesnej literatury, poświęconej tej kwestii, wysuwam supozycję, że myśl obrazu krośnieńskiego jest następująca: żołnierz zajmuje się nie tylko walką z wrogiem, lecz i łupieniem własnego kraju; zdobyte tą drogą bogactwa na nic się nie zdadzą, bo śmierć czyha na każdym kroku, dziesiątkując żołnierzy; jeśli nawet taki żołnierz-grabieżca uniknie śmierci na polu walki i dożyje późnej starości, to i wówczas kres jego jest smętny, gdyż szatan w odpowiedniej chwili upomni się o swe prawa.

Podobne akcenty, odzwierciadlające nastroje społeczne, choć ujęte w formie przenośni, posiadają obrazy w Przytkowicach, w Pilicy, w klasztorach wizytek i reformatów krakowskich.¹⁵⁷ Wszystkie one, jak i tematy „*artis moriendi*“, choć by te, które się znajdują w Szadku i Korczewie,¹⁵⁸ nawiązując do hasła „*memento mori*“, posiadają niekiedy wyraźne akcenty aktualności.

*

*

*

Powyższy przegląd bynajmniej nie wyczerpuje wszystkich przykładów, którymi możnaby było zilustrować podjętą przez autora tezę. Chcąc w całej pełni wyczerpać zamierzony temat, należałoby napisać pracę o wielkich rozmiarach. Toteż autorowi chodzi o cel inny: pragnął on po prostu zwrócić uwagę na pewne zagadnienia, związane z naszym malarstwem XVII wieku, spojrzeć z innej nieco strony na zabytki malarskie tego okresu i zarysować niejako jeszcze jedną drogę, po której mogłyby pójść nasze dalsze badania.

¹⁵⁷ Szablowski, j. w., s. 17—18.

¹⁵⁸ *Ochrona Zabytków Sztuki*, Warszawa 1930/31, z. 1—4, s. 436.

Ks. BOLESŁAW PRZYBYSZEWSKI

STANISŁAW SAMOSTRZELNIK

I.

Pół wieku temu zasłużony badacz i założyciel polskiej historii sztuki Marian Sokołowski przygotowywał się do opracowania twórczości miniatorskiej tzw. przez niego szkoły mogiłskiej. Zamiar ten dane było wykonać jego uczniowi Jerzemu Kieszkowskiemu przy pisaniu monografii o Krzysztofie Szydlowieckim. Kieszkowski nie tylko opisał kodeksy przypisywane tzw. szkole mogiłskiej, ale potrafił ustalić osobę twórcy cennych miniatur zdobiących kodeksy należące do tejże grupy. Miniaturzystą tym był brat Stanisław z Krakowa, zakonnik mogiłski (mylnie utożsamiony ze Stanisławem, opatem szczyrzyckim). Entuzjastycznie opisał twórczość Stanisława dyr. Feliks Kopera w swych monumentalnych *Dziejach Malarstwa w Polsce*, który był skłonny przypisać Stanisławowi także autorstwo iluminacji *Graduału Olbrachta*, *Kodeksu Behema* i *Pontyfikału Ciołka*, prócz wielu obrazów sztalugowych i ściennych. Cenne przyczynki do działalności artystycznej Stanisława z Krakowa ogłosili O. Gerard Kowalski (o polichromii biblioteki mogiłskiej)¹, Stanisława Sawicka (o Modlitewniku Gasztołda w zbiorach Muz. Narod. w Monachium)², Józef Dutkiewicz (o nowoodkrytej polichromii w kościele mogiłskim)³, K. Kaczmarczyk odnalazł rok śmierci Stanisława.

Wiele zarysów historii malarstwa polskiego, czy krakowskiego opisało zwięźle działanie mnicha-artysty. Ostatnio Tadeusz Dobrowolski umieścił krótką, ale dobrą charakterystykę twórczości Stanisława w monografii *Sztuka Krakowa*.⁴

Nawiązując do powyższych prac i opierając się na własnych badaniach archiwalnych autor przedstawia w rozdziałach następujących zarys życia Stanisława i charakterystykę jego twórczości.

¹ Ks. Kowalski Gerard, *Polichromia sali bibliotecznej Opactwa Mogiłskiego*, r. 1528, Kraków 1924.

² Sawicka Stanisława, *Polski modlitewnik iluminowany z XVI w. w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachium*, *Prace KHS*, t. IV, s. LXIV—LXVII.

³ Dutkiewicz Józef, *Nowoodkryte dekoracje malarskie, Ochrona Zabytków*, I (1948), nr 2, s. 69—70.

⁴ Kraków 1950.



ŻYCIE I OSOBA STANISŁAWA ⁵.

Postać mogińskiego miniaturzysty cieszyła się od dawna niemałym zainteresowaniem. Powodem tego była wielka wartość artystyczna miniatur mnicha-iluminatora, w połączeniu z tą okolicznością, że autorem ich był Polak, krakowianin. Wiadomości jednak o nim były do niedawna skąpe, dopiero w ostatnich trzech latach udało się znaleźć kilkadziesiąt tekstów archiwalnych, które rzuciły na osobę Stanisława i kolej jego życia jaśniejsze światło.

Liczne teksty pozwoliły ustalić, że jeden był tylko iluminator mogiński noszący imię Stanisław. Nazwa jego: Stanisław z Krakowa upewnia nas, że urodził się w ówczesnej stolicy Polski, Krakowie. Nierzadka nazwa Stanisław z Mogiły pochodzi od związku z klasztorem mogińskim, do którego iluminator wstąpił i do którego następnie przez całe życie należał. Na kartach Oficjalatu Krakowskiego pojawiło się jego nazwisko Samostrzelnik. Nazwisko to

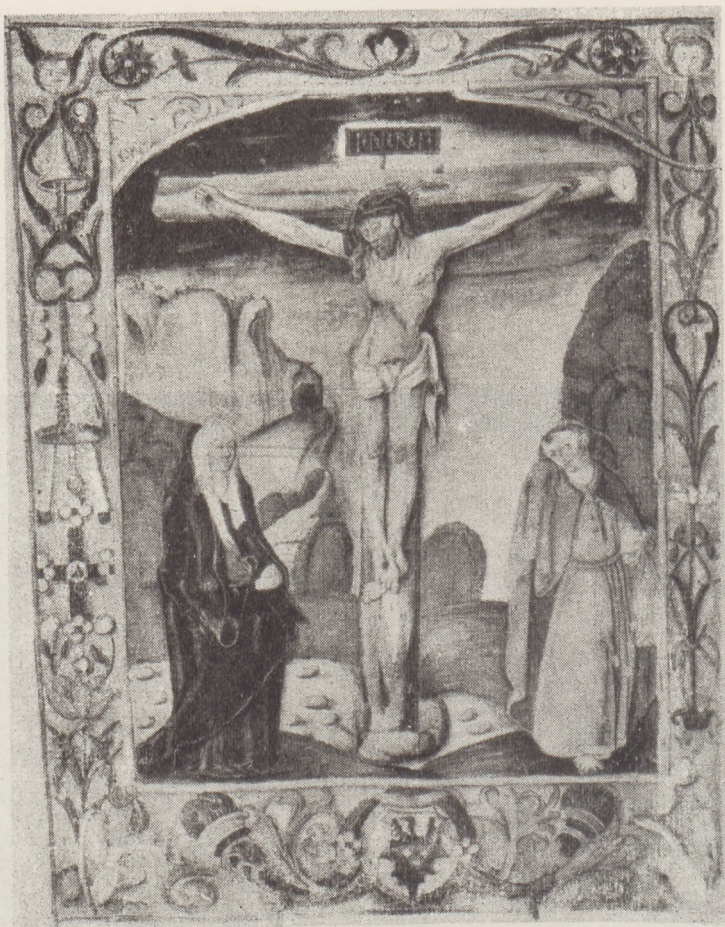
⁵ Rozdział napisany na podstawie dwóch komunikatów autora ogłoszonych w *Spraw. PAU.* t. XLIX (1948), s. 338—340 i t. LII (1951—luty). Osobno cytuję tylko literaturę i źródła, które nie zostały wykorzystane w powyższych komunikatach.

Ryc. 1. Stanisław Samostrzelnik. Przywilej Opatowski, portret kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego (wg F. Koperę, *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, tabl. 13).

oznacza wytwórcę łuków i samostrzałów i znane było na początku wieku XV w Krakowie, zwłaszcza na przedmieściach: Stradomiu i Garbarach. Że było już wtedy właściwym nazwiskiem, a nie oznaczeniem zawodu dowodzi to, że Samostrzelnikowie nieraz wykonywali inny zawód niż ten, na który wskazywało nazwisko, jak i to, że starzejący się zakonnik mogiński w r. 1531 tak jest nazwany. Ponieważ Stanisław nigdy nie nazywał się „ze Stradomia“, czy „z Garbar“, ale zawsze „z Krakowa“ (*de Cracovia*), można twierdzić, że urodził się w obrębie murów miasta i że nie przeniósł swego pochodzenia z przedmieścia na samo miasto, jak to się u innych nieraz zdarzało.



Ryc. 2. Stanisław Samostrzelnik, Św. Anna Samotrzcza, obraz ex voto Krzysztofa Szydłowieckiego (1519), Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 3. Stanisław Samostrzelnik, Mszal Erazma Ciolka, Ukrzyżowanie. Dawniej Bibl. Nar., Warszawa, czasowo w Kanadzie, (wg S. Sawickiej, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Nat. de Varsovie...*, *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à peintures*, Paris 1935, tabl. XXV).

Pierwsza notatka źródłowa o Stanisławie pochodzi z roku 1506 (*Religiosus Stanislaus pictor de Mogila*). Na pewno nie miał wtedy lat mniej, niż 20. Urodził się więc nie później, niż pierwsza połowa lat 80-tych XV wieku.

Nie bez znaczenia jest uwaga, że pierwsza znana o Stanisławie notatka źródłowa (1506 r.), jak i ostatnia († 1541), nazywa go malarzem (*pictor*). Widocznie zaczął i skończył swój zawód malarski nie tylko jako malarz księgowy, ale także sztalugowy, lub przynajmniej ścienny, oddając się u szczytu swego powodzenia malarstwu miniaturowemu. Wykształcenie malarskie odebrał zapewne przy końcu w. XV w jednej z krakowskich pracowni malarskich, z której wyniósł krakowski charakter swej sztuki. Krakowscy malarze ulegali wtedy wpływowi niemieckim i pośrednio flamandzkim. Do znanych i bardzo czynnych mistrzów krakowskich w tym czasie zaliczamy Stanisława Starego († 1490), Łukasza Molnera z Wroc-

ławia († 1495), Jana Wielkiego († 1497), Piotra Kosza, Adama z Lublina (z Krakowa), Marcina Czarnego (†1509), Jana Goraja i Joachima Libnaw z Drossen († 1526), których dzieł na ogół nie udało się dotychczas zidentyfikować⁶. Znamy jednak wiele wybitnych pomników malarskich, powstałych w tym okresie w Krakowie, jak tryptyk olkuski, dobczycki, Matki Boskiej w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu, tryptyk z Szańca. Pod ich wpływem kształtowały się pierwsze pojęcia malarskie Stanisława.

Bezwątpienia ogromnie interesował się Stanisław ówczesną krakowską twórczością iluminatorską. U progu w. XVI działają w Krakowie znani ze źródeł Maciej z Drohiczyzna, iluminator zamkowy, Maciej Ryczyński, iluminator Lanckorońskich, Piotr Postawa z Proszowic, wikary katedralny, iluminator-dyletant, a nieco później Kwiryn, Niemiec z Słowaczyny⁷. Z krakowskich pracowni iluminatorskich wychodzą takie dzieła, jak *Graduał Olbrachta*, *Historia Joannis Eleemosynarii*, *Kodeks Behema*, *Pontyfikał Ciolka*. Po wstąpieniu do klasztoru mogińskiego podziwiał Stanisław iluminowane księgi chórowe w klasztorze cysterskim, do których należały antyfonarze (dziś nie istniejące) wykonane przez Jerzego z Sambora i Mikołaja, malarza, w 2 poł. XV wieku⁸.

Podobnie, jak ówcześni malarze kształcił się Stanisław również przez studium miniatur w kodeksach, rycin w księgach przysyłanych z zagranicy, lub w drukach miejscowych, do których drzeworyty wykonywali zagraniczni, a czasem i miejscowi artyści, sztychów, które sprzedawali przy księgarniach krakowskich „*venditores imaginum*“. Stanisław wchłonął najlepsze tradycje malarskiej szkoły krakowskiej i iluminatorstwa krakowskiego, a zdobycze miejscowej rodzimej sztuki wykorzystał i przerobił przyjmując nowe formy malarstwa renesansowego.

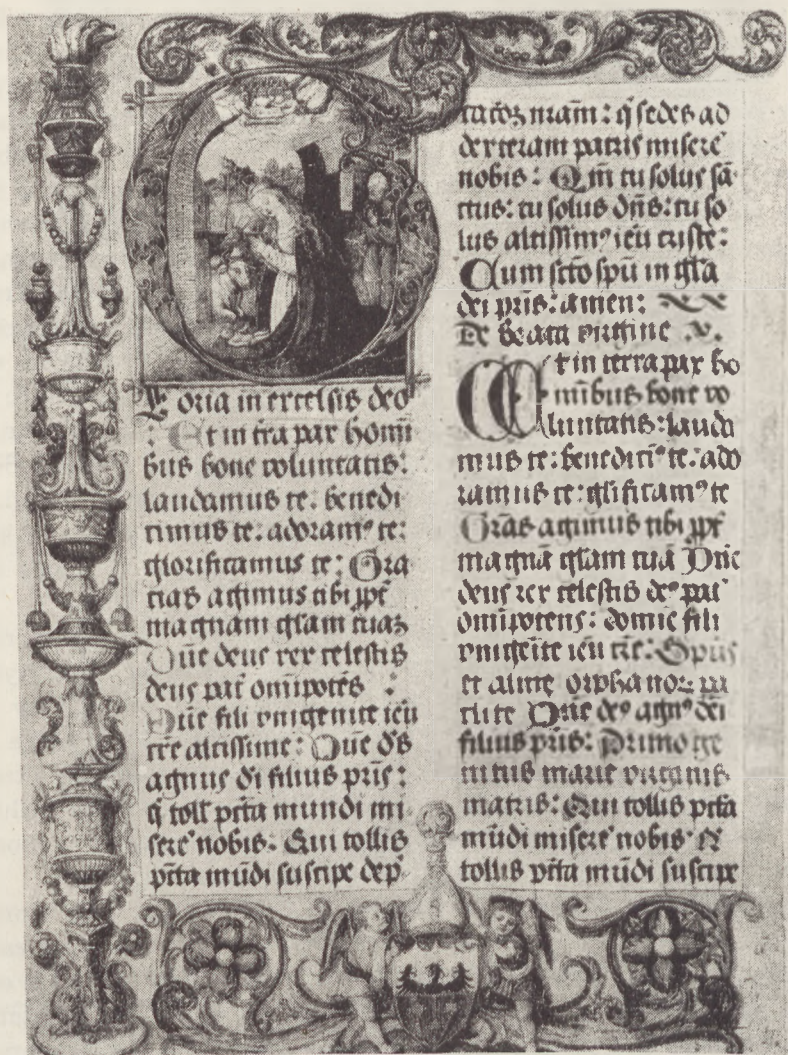
W klasztorze spotykamy Stanisława w r. 1506. Mury klasztorne nie dawały mu szerokiego pola do działania. Związany regułą artysta zakonny służył zwykle swą sztuką potrzebom zakonu, rzadko mając okazję do wykonania zamówień pozaklasztornych. Dlatego około r. 1511 postarał się o eksklaustrację i objął posadę na dworze kasztelana sandomierskiego, Krzysztofa Szydłowieckiego. Kapelan-malarz zapewne bardzo odpowiadał magnatowi, miłośnikowi pięknych obrazów, który mówił o sobie: „*ego multum delector in pulcra et artificiosa pictura*“⁹. Dzięki protekcji Krzysztofa otrzymał Stanisław w r. 1513 probostwo w Grocholicach czyli Wszechświętem, blisko Ćmielowa, rezydencji Szydłowieckiego. Na skutek eksklaustracji zerwał mnich-artysta związek ze swym klaszturem mogińskim na lat prawie 20. Obowiązki kapelańskie zmuszały Stanisława do ciągłego towarzyszenia Szydłowieckiemu w jego podróżach. Dlatego przyjmujemy za rzecz pewną, (choć w źródłach nie ma o tym wyraźnej

⁶ Por. Ptaśnik J., *Cracovia Artificum: 1300—1500*, Kraków, 1917 i Ptaśnik J. — Friedberg, *Cracovia Artificum: 1501—50*, Kraków, 1936—7 i 1948.

⁷ Materiały źródłowe w rękopisie autora.

⁸ O. Ciesielski Augustyn Jan, cysters, *Stanisław Mnich — Artysta*, rkp.

⁹ Z listu Krzysztofa Szydłowieckiego do biskupa warmińskiego Fabiana, 17. V. 1512. por. *Spraw. KHS*, VII, s. CCLXXVIII.



Ryc. 4. Stanisław Samostrzelnik, Mszal Erazma Ciołka, Adoracja Dzieciątka
(wg S. Sawickiej j. w., tabl. XXV).

wzmianki), że w r. 1514 wyruszył Samostrzelnik ze swym patronem do stolicy Węgier Budy, na dwór Władysława Jagiellończyka. Pobyt w Budzie trwał od marca do grudnia i dał sposobność Stanisławowi zapoznania się z przenikającą tamże od czasów Macieja Korwina sztuką renesansu włoskiego, z księgami iluminowanymi przez włoskich artystów dla dworu węgierskiego, a także miejscową twórczością iluminatorską. Rok przeto 1514 możemy uważać za decydujący w zwrocie Stanisława ku sztuce renesansowej. Dalsze ewentualne podróże Samostrzelnika z Krzysztofem na Węgry, do Austrii i Czech niemało wpływały na rozwój jego sztuki.

W czasach Samostrzelnika były już w użyciu mszały drukowane. Mimo to niektórzy dostojnicy kościelni zamawiali mszały pergaminowe, ręcznie pisane, celem ozdobienia ich złoconiami, malowanymi inicjałami.



Ryc. 5. Stanisław Samostrzelnik, Mszał Erazma Ciołka, Ostatnia Wieczerza, (wg S. Sawickiej, j. w., tabl. XXVI).

i ornamentami marginesowymi, jak i miniaturowymi obrazkami. Temu umiłowaniu ozdobnej księgi iluminowanej zawdzięczamy powstanie w 1 połowie XVI w. wielu arcydzieł sztuki iluminatorskiej. W r. 1516 zamówił u brata Stanisława iluminację mszału Piotr Tomicki, biskup przemyski, kolega w kanclerstwie koronnym Krzysztofa Szydłowieckiego. Na przewiezenie tego mszału (*missale illuminatum cum imaginibus*) do Krakowa potrzeba było 3 dni, stąd wskazówka, że mszał był iluminowany w Ćmielowie, siedzibie kanclerza. Nie wiadomo, czy mszał ten wykonany dla podkanclerza biskupa Tomickiego, gdziekolwiek się zachował. Współcześnie, w każdym razie nie później, niż dwa lata potem, zamówiony został mszał dla biskupa plockiego Erazma Ciołka, który w r. 1518 wyjechał zagranicę i więcej do kraju nie wrócił († 1522). Miniatury tego mszału



Ryc. 6. Stanisław Samostrzelnik, Mszał Erazma Ciołka, *Vir Dolorum* i *Madonna* (wg S. Sawickiej, j. w., tabl. XXVI).

są różnorodne pod względem stylowym, jedne nawiązują do tradycji wieku XV, inne zbliżone są do sztuki Samostrzelnika. Podobnych obramień ornamentalnych, jak w tym mszale, nie spotykamy w późniejszej twórczości Stanisława. Nie ma podstaw, by iluminację całego mszału biskupa Ciołka przypisać Stanisławowi, możemy jednak przypuścić, że przy wykonaniu mszału współpracował, skoro niektóre miniatury wykazują jego styl, np. miniatura *Modlitwy Chrystusa w Ogroju* ¹⁰.

Samostrzelnik był nie tylko kapelanem Szydłowieckiego, ale także i jego malarzem-iluminatorem nadwornym. Posesor Ćmielowa i Opato-

¹⁰ Mszał bisk. Ciołka dawniej z Bibl. Nar. w Warszawie. Kopera F., *Miniatury rękopisu polskiego pochodzenia w Bibliotece publ. w Petersburgu*, Cz. II, *Spraw. KHS*, VII, s. 562—71; Kieszkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, Poznań, 1912, I, s. 146—8; Kopera F., *Dzieje Malarstwa w Polsce*, II, Kraków, 1926, s. 24—5.



Ryc. 7. Stanisław Samostrzelnik, Modlitewnik Zygmunta Starego, Król przed Madonną. British Museum, Londyn, (wg Koper, j. w., tabl. 15).



Ryc. 8. Stanisław Samostrzelnik, Modlitewnik Zygmunta Starego, Król przed Chrystusem. (wg Koper, j. w., tabl. 14).

wa polecał dokumenty wydane przez siebie ozdabiać sztuką iluminatorską swemu malarzowi („*pictori nostro*“). Do takich dokumentów należał słynny przywilej, wystawiony dla kapituły opatowskiej (która go do dziś przechowuje) w r. 1519 w Sandomierzu. Górny i lewy brzeg dokumentu obiega bordiura, z prawej zaś strony miniatura przedstawia ś. Marcina, patrona kolegiaty i Krzysztofa Szydłowieckiego¹¹. W tym samym roku, co *Przywilej Opatowski*, powstał obraz sztalugowy, przedstawiający św. Annę Samotrzecią z klęczącym Krzysztofem Szydłowieckim. Obraz ten (dziś w Muz. Narodowym w Krakowie), przypisywany był Stanisławowi, głównie dla podobieństwa postaci Krzysztofa z tego obrazu z portretem

¹¹ Gerson W., *Przywilej Opatowski*, *Spraw. KHS*, V, s. 194; Sokołowski, j. w., VI, s. XIV—XVII, Kiezkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, II, s. 479—99; Kopera F., *Dzieje Malarstwa w Polsce*, II, s. 22—24.



Ryc. 9. Stanisław Samostrzelnik, *Modlitewnik Bony*, Zdjęcie z krzyża. Bibl. Bodleiana, Oxford, (wg F. Kopery, j. w., s. 33).

jego na *Przywileju Opatowskim*¹². Modelunek jednak twarzy, ciała i fałdów nie pozwala go łączyć ze Stanisławem¹³.

Jak duchowni zamawiali iluminowane księgi liturgiczne, tak świeccy mecenaszi sztuki sprawiali sobie iluminowane modlitewniki, celem delektowania się widokiem miniatur w czasie codziennego odmawiania modlitw. Zrozumiał tę intencję króla Zygmunta Starego Stanisław, gdy mu w r. 1524 złożył w hołdzie wspianą modlitewnik z bogatymi iluminacjami, w których parokrotnie umieścił portret królewski i które często-kroć oznaczał godłem państwowym. Monogramem S. C. sygnował dwie miniatury. Wśród wielu pomniejszych zwracają szczególną uwagę trzy miniatury: św. Hieronim, Komunia św. króla Zygmunta i Modlitwa króla Zygmunta do N. M. P.¹⁴. Zachwycający oczy modlitewnik, ofiarowany królowi Zygmontowi, stał się niezawodnie przyczyną wiel-

¹² Kopera F., j. w., II, s. 130—2.

¹³ Zahorska S., *Dzieje Mal. Polskiego*, Wiedza o Polsce, Warszawa, b. r., IV, s. 614.

¹⁴ *Modlitewnik Zygmunta I* przechowywany jest w Brytyjskim Muzeum w Londynie, por. Kallenbach, *Spraw. KHS*, IV, s. LV; Kieszkowski, j. w., I, s. 140—3; Kopera, j. w., s. 25—26.



Rys. 10. Stanisław Samostrzelnik, *Modlitewnik Krzysztofa Szydłowieckiego*, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni. Bibl. Ambrosiana, Mediolan, (wg F. Koperę, j. w., s. 34).

kiej sławy iluminatora Stanisława. Będąc pod protekcją kanclerza Szydłowieckiego, przebywającego prawie stale w Krakowie, wyszukał sobie iluminator pomieszczenie w stolicy, przy ulicy Świdnickiej; tam miał pracownię. Zamówień bowiem słynnemu iluminatorowi nie mogło brakować. Być może, że odtąd począł się oglądać za pomocnikami¹⁵.

¹⁵ Według M. Sokołowskiego (*Spraw. KHS*, IV, s. LVII) w *Modlitewniku* królowej Bony ma się znajdować monogram J. C. Jest to zdaje się pomyłka druku, powstała w czasie składania *Sprawozdań*, nie zauważona przez korektora. Styl bowiem *Modlitewnika* wskazuje na niezawodne autorstwo Stanisława z Krakowa. W każdym razie warto zanotować, że w 20-tych latach XVI w. żył w Krakowie iluminator Jan, który mógł być pomocnikiem, czy współpracownikiem Stanisława. Imię to spotykamy w aktach Oficjalatu Krakowskiego (t. 39, s. 549) w tekście z dnia 20.IV. 1520. „Hedvigis Słupkowa de Chęnczyny contra Joannem Goray, Joannem illuminatorem et alias Personas...”, lub w rachunkach katedry krakowskiej z r. 1525 (s. 200): „Sabbato in vigilia visitacionis marie, Item eodem die dedi Joanni illuminatori ab imagine crucifixi ante canonem missalis olim Joannis Conarski archidiaconi depicta florenum seu triginta gr.” Zwraca tu uwagę zamówienie miniatury Ukrzyżowanego do dawno używanego mszału i późniejsze jej wklepienie. Podobny fakt zaszedł według Orłowiczówny (rkp.) i przy *Kodeksie Behema*.



Ryc. 11. Stanisław Samostrzelnik, *Modlitewnik Gasztołda*, *Pokłon Trzech Króli*. Dawniej w Bawarskim Muz. Nar. w Monachium, (wg fot. ze zb. Muz. Nar. w Krakowie).

W r. 1527 iluminował Stanisław modlitewnik dla królowej Bony. Miniatury *Modlitewnika*, znajdującego się w Bodlejanie oksfordzkiej, przedstawiają sceny z Nowego Testamentu, jak *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Pokłon Trzech Króli*, a także *Czyściec* ¹⁶.

¹⁶ Kieszkowski, j. w., s. 143—5; Kopera, j. w., s. 26—7.



Ryc. 12. Stanisław Samostrzelnik, *Liber Geneseos*, Mikołaj Szydlowiecki, Kórnik — Biblioteka (fot. L. Perz).

Za przykładem królestwa poszli i dwaj kanclerze, koronny Krzysztof Szydlowiecki i litewski Wojciech Gasztołd, którzy zamówili dla siebie modlitewniki. Modlitewnik Szydlowieckiego znajduje się obecnie w mediolańskiej Ambrosianie. Zawiera sceny biblijne, jak np. Ofiarowanie Chrystusa w świątyni¹⁷. Modlitewnik Gasztołda, sygnowany literami S. C. przechowywany jest w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium, Zawiera następujące miniatury: Chrystus w studni z M. B.,

¹⁷ Kieszkowski, *j. w.*, III, s. 500; Kopera, *j. w.*, s. 27—8.



Ryc. 13. Stanisław Samostrzelnik, *Liber Geneseos*, Paweł Szydłowiecki, (Fot. L. Perz).

św. Janem i donatorem, św. Hieronim, Zwiastowanie, Nawiedzenie, Zwiastowanie pasterzom, Pokłon Trzech Króli, Rzeź Niewiniątek, Ucieczka do Egiptu, Ofiarowanie w świątyni, św. Wojciech, św. Mikołaj, św. Anna Samotrzecia, św. Barbara, św. Katarzyna, św. Krzysztof ¹⁸.

¹⁸ Sawicka S., *Polski modlitewnik iluminowany z XVI w. w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachium*, *Prace KHS*, IV, s. LXIV — LXVII; modlitewnik ten, dając mu nazwę od kanclerza Jana Chojeńskiego, opisali: Kiezkowski, *j. w.*, I, s. 145—7 i Kopera, *j. w.*, s. 32—3.



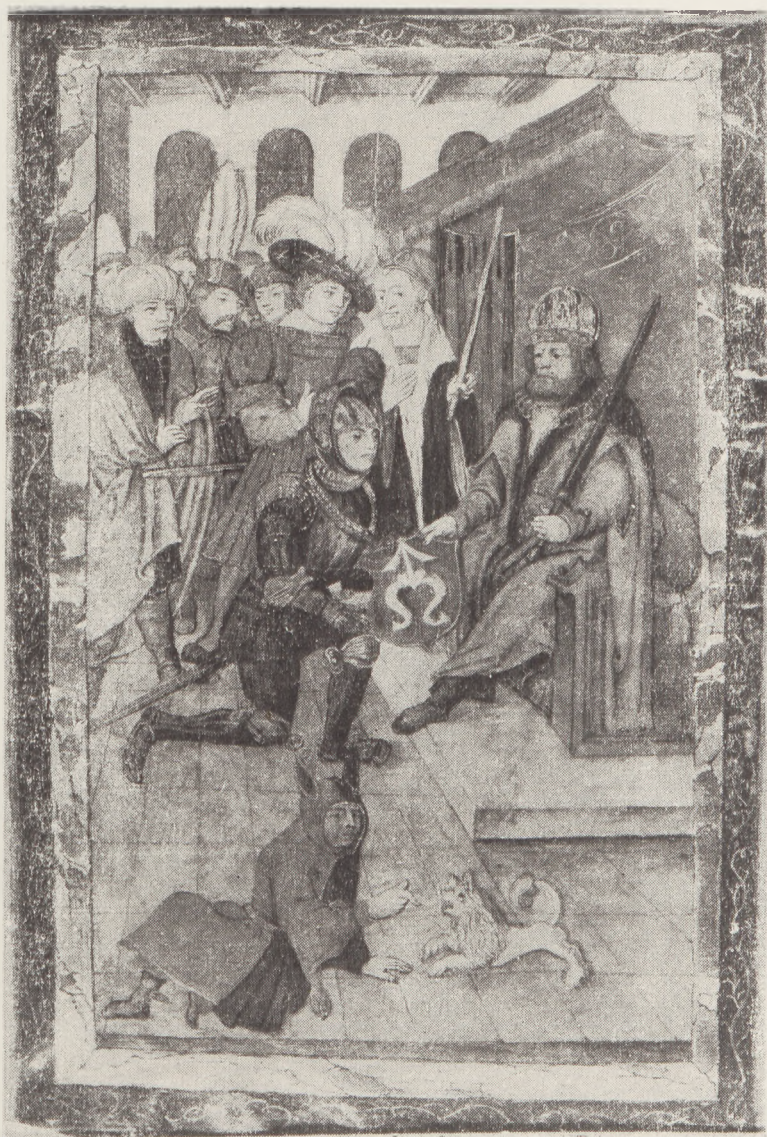
Ryc. 14. Stanisław Samostrzelnik, *Liber Geneseos*, Barbara Starosielska, żona Stanisława Szydłowieckiego, (Fot. L. Perz).

Działalność Stanisława Samostrzelnika prawie przez 20 lat związana była z mecenatem i protekcją Krzysztofa Szydłowieckiego. Iluminator, który umiał okazać wdzięczne serce wobec króla Zygmunta Starego za jego czyny wojenne składając mu bezinteresownie modlitewnik, nie omieszkiał okazji, by za opiekę, którą się cieszył przez tyle lat ze strony rodu Szydłowieckich, odplacić wykonaniem dzieła, jakie miało uświetnić jego przeszłość, podkreślić znaczenie jego przedstawicieli. Czuł się do tego tym skwapliwiej zobowiązany, że po 20 latach tułaczego, jak na mnicha, żywota, zamyślał pod koniec życia z powrotem chronić się do



Ryc. 15. Stanisław Samostrzelnik Liber Geneseos, Anna z Tęczyńskich, żona: Mikołaja Szydłowieckiego. (Fot. I. Perz).

klasztoru i zrezygnować z poparcia możnego rodu. Dziełem tym był szereg miniatur, przedstawiających na pergaminowych kartach portrety członków rodu Szydłowieckich. Do wykonania ich zapewne od dłuższego czasu się sposobił. Pierwsza miniatura przedstawiała nadanie herbu Odrowąż przodkowi rodu, a po niej następowało 11 portretów Szydłowieckich. Obrazki te do dziś zachowały się w Bibliotece Kórnickiej, z wyjątkiem jednego, przedstawiającego Jakuba Szydłowieckiego (który jednak znany z kopii w Bibl. XX. Czartoryskich). Portretów męskich wykonał Stanisław 7: Stanisława ojca, Krzysztofa kanclerza, Piotra burgrabiego krakowskiego, Pawła kanonika krakowskiego. Mikołaja podskarbiego wielk.



Ryc. 16. Stanisław Samostrzelnik, *Liber Geneseos*, Nadanie herbu, (Fot. L. Perz).

koronn. i Marcina dworzanina królewskiego. Portrety kobiece przedstawiają dwie kolejne żony Stanisława (Barbarę i Zofię), Annę z Teczyńskich, żonę Mikołaja i Barbarę Tarnowską, córkę Jakuba¹⁹. Jakiś duchowny z Szydłowca napisał w r. 1531 do portretów iluminowanych tekst zatytułowany: *Liber geneseos illustris familiae Schidloviciae*. Po napisaniu tekstu już inny iluminator zabrał się do ozdabiania go gotycyzującymi 13 inicjałami (flamandzkimi), które znamy tylko z kopii (Bibl. XX. Czartoryskich), a których żadną miarą nie możemy zaliczyć do dzieł Samostrzelnika. Tym-

¹⁹ Kieszkowski, *j. w.*, s. 99—122 i 155—156; Kopera, *j. w.* s. 28—30.



Ryc. 17. Stanisław Samostrzelnik, *Żywoty Arcybiskupów Gnieźnieńskich*, Św. Jan. Bibl. Nar. w Warszawie, dawniej w Bibl. Zamoyskich w Warszawie, (wg fot. ze zb. Muz. Nar. w Krakowie).

czasem w r. 1530 Stanisław zrzekł się probostwa w Grocholicach i zawitał w progi klasztoru mogińskiego, do którego mimo długoletniej eksklaustracji stale należał. Nie zerwał jednak związku z Krakowem, w którym liczył na zamówienia biskupa Tomickiego i dlatego zapewnił sobie mieszkanie w domu jednego z miłośników kodeksów iluminowanych, mianowicie kasztelana chełmskiego Piotra z Dąbrowicy, na wale przy bramie Grodzkiej²⁰.

Pozazdrościł biskup krakowski Piotr Tomicki Szydłowieckim ich *Księgi Rodzinnej*, malowanej przez Stanisława, dlatego sam zamówił u iluminatora podobną pracę, mianowicie wykonanie wizerunków arcybiskupów gnieźnieńskich i biskupów krakowskich, które miały objaśniać długoszowy tekst *Żywotów* tychże dostojników kościelnych. Malowanie wize-

²⁰ Po powrocie do klasztoru Stanisław wiodł spór z jednym ze swych pomocników z okresu poprzedniego Bartłojem, ołtarzystą kościoła ś. Anny w Krakowie. Bartłoj służył Stanisławowi swą pracą „circa illuminatoriam et picturam“.

in re se id agere, et plura acturum esse, si de Castri Lowicz
gubernacione et tenuta hostis suis precipuus derelictus Ca:
stellanus gnesnen non fuerit ammotus, respondit.



Ryc. 18. Stanisław Samostrzelnik, Żywoty Arcybiskupów Gnieźnieńskich (wg fot.
ze zb. Muz. Nar. w Krakowie)



Ryc. 19. Stanisław Samostrzelnik, Żywoty Arcybiskupów Gnieźnieńskich, Św. Stanisław, (wg. S. Sawickich
j. w., tabl. XXXIII).

In vigilia assumptionis
marie euāgel. Extollens
vocē qdam mulier. clxxv.



In die assūptōi
marie euāgel.
Se. lucā .x.
N illo tempore.

Intrauit Iesus in quoddā
castellum: et mulier qdam
martha nomine excepit il-
lum in domū suam. Et huic
erat soror nomine maria.
Que etiam sedens secus pe-
dēs domini: audiebat ver-
bum illius. Martha autē



Ryc. 21. Ewangelarz Tomickiego. Bordura ornamentalna.

f. XXII—XXIII.

runków wymagało od Samostrzelnika pewnych studiów, dlatego przeciągało się przez czas dłuższy i w rezultacie nie było skończone. Posiadamy tylko serię miniatur arcybiskupów gnieźnieńskich, nad którą pracował Stanisław chyba do końca życia Tomickiego († 1535). Najwspanialszą miniaturą tego kodeksu była tytułowa, przedstawiająca hołd składany św. Stanisławowi przez króla Zygmunta, biskupa Tomickiego i ich otoczenie. Na miniaturze arcybiskupa Dobrogosta znajduje się monogram artysty S. C. Do najpiękniejszych należy miniatura św. Jana na wyspie Patmos²¹.

Pracując nad iluminacją *Żywotów* otrzymuje Stanisław od biskupa Tomickiego inne zlecenie, mianowicie ozdobienie nowego ewangeliarza. Jeden z dworzan biskupa zapisał w swym dzienniku dnia 24. X. 1533: „*Frater Stanislaus libru[m] evangelii in manum imposuit*“²². Praca nad ewangeliarzem wykonana została jednak — jak świadczy kilka napisów w księdze — w roku następnym, 1534. Kodeks zachowany w Archiwum Kapituły krakowskiej, jest iluminowany bogato. Zawiera szereg miniatur: Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, św. Jan Chrzciel, Chrystus mówiący o końcu świata, Cesarz August, Adoracja Dzieciątka, św. Szczepan, św. Jan Ewangelista, Sen św. Józefa, Chrzest Chrystusa, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha św., św. Salwator, Trójca św., św. Piotr i Paweł, Nawiedzenie, Król Władysław Jagiełło, św. M. Magdalena, św. Jakub, św. Wawrzyniec, Koronacja N. M. P., św. Bartłomiej, głowa św. Jana na misie, M. B. z Dzieciątkiem. Na ostatniej karcie herb biskupa Tomickiego z podpisem artysty S. C.²³. Drugą księgę liturgiczną, której iluminację zlecił Tomicki bratu Stanisławowi był *Pontyfikał wielkoczwartkowy* (*Ordo in feria, V.*), również znajdujący się w Archiwum Kapituły Kra-

²¹ Kieszkowski, j. w., I, s. 131—140; Kopera, j. w., s. 30³¹: Sawicka S., Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Nat. de Varsovie... et du chapitre de Gniezno, *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à peintures*, Paris 1935.

²² *Diarum cuiusdam domestici Petri Tomicki, Episcopi Cracoviensis* (*Monumenta Poloniae Historica*, V, s. 900).

²³ Kieszkowski, j. w., I, s. 127—131; Kopera, j. w., s. 31—32; Komornicki Stefan, *Évangélaire de Pierre Tomicki, évêque de Cracovie*, *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à Peintures*, 18 année, s. 190—192.

kowskiej²⁴. Biskup wielce cenił umiejętność zakon-
nika mogińskiego, dlatego jemu oddał zadanie wyko-
nania wzoru herbowego do kraty swej kaplicy w ka-
tedrze krakowskiej, „*nam ille ea melius et polchrius,*
quam quivis alter pictor depingere solet“²⁵, a także
polichromii woskowych wotów do Częstochowy dwa
lata później²⁶.

Godne jest zastanowienia, że Tomicki stawia
Stanisława ponad wszystkich malarzy, jakich znał
wówczas (r. 1533) w Krakowie. Dlatego słuszne wy-
daje się przypuszczenie, jakie niedawno wyraził
T. Dobrowolski, że i portret biskupa Tomickiego na
krużgankach franciszkańskich w Krakowie wykonał
Samostrzelnik²⁷, tym bardziej że z mowy źródeł
opowiadających o Stanisławie można wnioskować
o przyjmowaniu przezeń zamówień i na obrazy szta-
ługowe.

Po śmierci biskupa Tomickiego Samostrzelnik
schronił się zupełnie w zacisze klasztorne. Porzucił
zawód iluminatora, bo miłośników ksiąg zdobnych
miniaturami poczęło brakować. Może do niego skie-
rował zamówienie na obraz wotywny, przedstawia-
jący Chrystusa w cierniowej koronie w otoczeniu
M. B. i świętych, jego imiennik Stanisław z Krako-
wa, opat szczyrzycki († 1538). Obraz ten znajdujący
się obecnie w Szczyrzycu, należy do najciekawszych
z tego czasu dla swej barwności, wpływów włoskich
i charakteru krakowskiego²⁸. Przede wszystkim jed-
nak ofiarował Stanisław swe zdolności zakonowi
i klasztorowi mogińskiemu w dziedzinie malarstwa
ściennego, w której rozwinął niezmordowaną dzia-
łalność pod opieką opata Erazma (1522—46). Dzie-
łem Samostrzelnika jest polichromia kościoła i kruż-
ganków klasztoru mogińskiego. Po ostatniej wojnie
odkryto na ścianie apsydy kościelnej, ponad oknami
bocznymi Zwiastowanie N. M. P., nad oknem okrą-
głym w środku św. Weronikę z chustą, po jej bokach
dwóch biskupów (może biskupa i opata) i papieża.
Napis pod sklepieniem wyjaśnia, że dekoracja zosta-



Ryc. 22. Ewan-
geliarz Tomickie-
go. Bordiura orna-
mentalna.
f. XXII—XXIII.

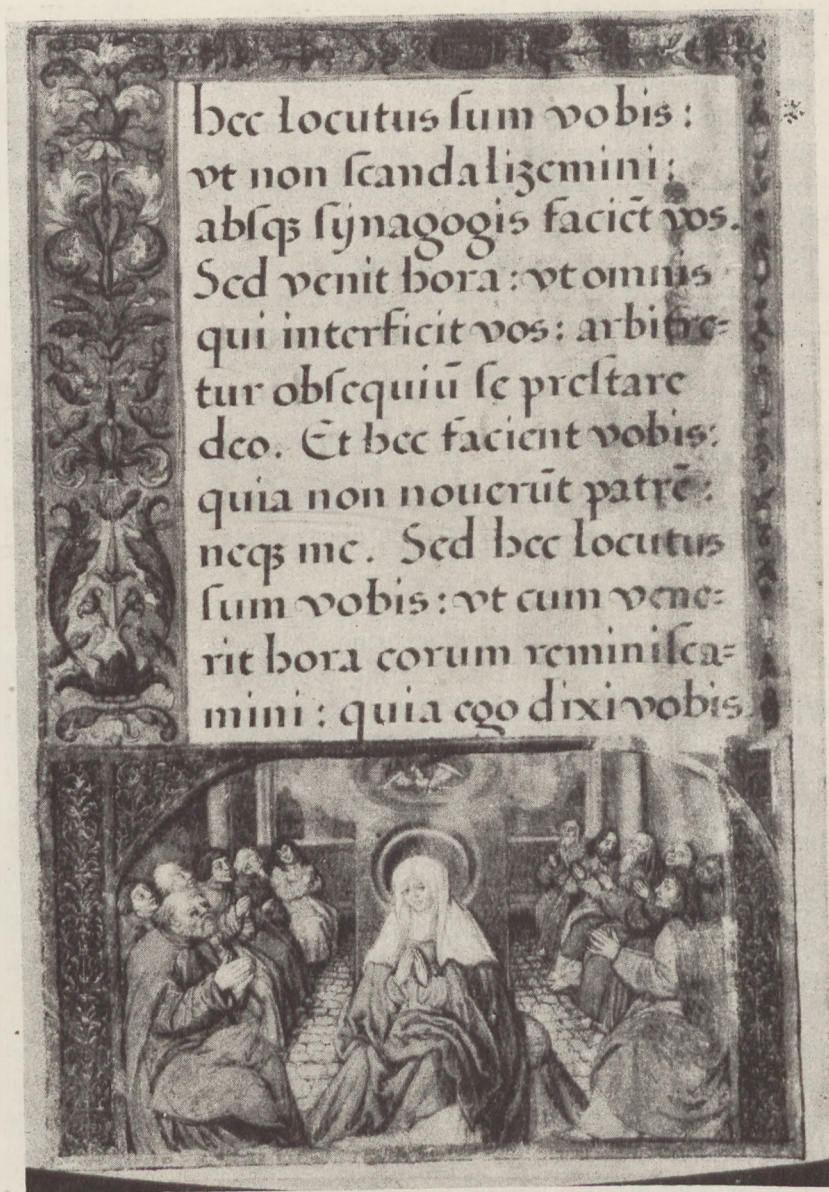
²⁴ Kieszkowski, j. w., s. 131 i 145; Kopera, j. w., s. 32.

²⁵ Kieszkowski, Przyczynek do kultur. działalności P. Tomickiego, *Spraw. KHS*, VII, s. CCLXXIX.

²⁶ tamże, s. CCXCI.

²⁷ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków, 1948, s. 66—67; *Sztuka Krakowa*, Kraków, 1950, s. 302.

²⁸ Kopera, j. w., s. 129; Zahorska S., *Dzieje Malarstwa Polskiego*, Wiedza o Polsce, Warszawa, b. r., IV, s. 613—14.



Ryc. 23. Stanisław Samostrzelnik, Ewangeliarz Tomickiego. f. XCIV.

ła dokonana za biskupa J. Latańskiego (1537—8) i opata Erazma. W nawie poprzecznej postaci proroków, na ścianie prawego ramienia transeptu ogromne Urżyżowanie²⁹. Nieco późniejsza jest polichromia Biblioteki klasztornej (już z czasów biskupa Gamrata, 1538—45), skończona jednak

²⁹ Dutkiewicz J., Nowoodkryte dekoracje malarskie, *Ochrona Zabytków*, I, (1948), nr 2, s. 69—70.



In die factō
resurrectionis
domini.

sc. mat. xvi.

N illo tempore.

Maria magda:

lene: et maria iacobi: et sa:
lome emerūt aromata: et
venientes vngerēt Iesū. Et
valde mane vna sabbatorū
veniūt ad monumentum:
orto iam sole. Et dicebant
ad inuicē. Quis reuoluet no:
bis lapidē ab ostio monu:
mēti? Et respiciētes viderēt
reuolutū lapidē. erat q̄ppe

magnus valde. Et intro:
cuntes in monumentū vi:
derūt iuuenē sedentē in dex:
tris coopertū stola candida:
et obstupuerūt. Qui dicit
illis. Nolite expauescere.
Iesū queritis nazarenū cru:
cifixum. Surrexit: non est
hic. Ecce locus: vbi posuerūt
eum. Sed ite dicite discipu:
lis eius et petro: quia pre:
cedet vos in gallilcam. Ibi
eum videbitis: sicut dixit
vobis.



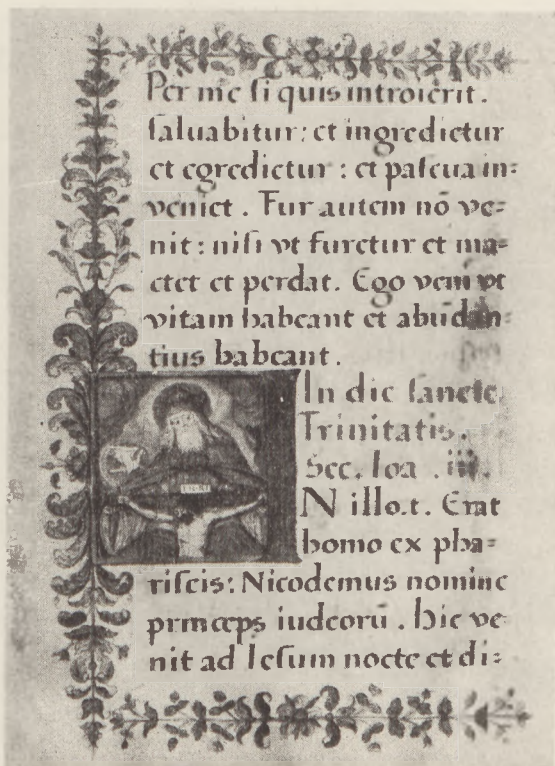
Ioseph: anteq̄ cōuenirēt inuenta
est in vtero habens de spiritu
sancto. Ioseph autē vir eius cū
esset iustus: et nollet eam tra:
ducere: voluit occulte dimittere
eam. Hec autem eo cogitante:
ecce angelus domini in somnis
apparuit ei dicens. Ioseph fili
dauid: noli timere accipere ma:
riam coniugem tuā. Quod enī
in ea natum est: de spū scto est.
Pariet autem filium: et vocabis
nomen eius Iesum. Ipse enim
saluum faciet populum suum
a peccatis eorum.



Missā in Galli
cantu. Sec. luc.
II. C.

N illo tempore. Exiit
edictum a cesare Augusto: vt
describeretur vniuersus orbis.
Hec descriptio prima facta est a
pretide syrie Cýrino. et ibant
omnes vt profiteretur: singuli in
suā ciuitatem. Ascendit autem
et Ioseph a galilea de ciuitate
nazareth in iudeam ciuitatē da:
uid: que vocatur Bethleem: eo
q̄ esset de domo et familia Da:
uid: vt profiteretur cum maria
desponsata sibi vxore p̄gnante.





Ryc. 26. Stanisław Samostrzelnik, Ewangelarz Tomickiego. f. XCVIII.

w r. 1538³⁰. Do ostatnich prac Stanisława należy polichromia krużganków, przede wszystkim fresk Ukrzyżowania (data na fresku 153... i zatarty napis, w których można rozróżnić literę S) i ornamentacja kilku przesel krużganków z użyciem motywów renesansowych. Pracy w krużgankach zdaje się nie skończył. Przeszkodziła mu w tym prawdopodobnie choroba, która skończyła się śmiercią w r. 1541³¹. W Mogile zakończył życie jeden z pierwszych wielkich artystów polskich.

Brat Stanisław z Krakowa, jako człowiek był żywą, dynamiczną naturą. Narządało go to na różne spory. Dlatego często widziały go sale sądu duchownego w Krakowie. Życiowo niezaradny, zwykle cierpiał na brak pieniędzy, pożyczał wiele, a nie umiał się wywiązać z przyjętych zobowiązań, co spowodowało na niego przykre procesy z wierzycielami.

³⁰ Kowalski G. ks., *Polichromia sali bibliotecznej Opactwa Mogińskiego z r. 1528*, Kraków 1914. Sיעiowe sklepienie biblioteki, oparte na renesansowych wspornikach wykonane było przedem zapewne przez Benedykta Sandomierzanina (por. Akta Oficjalatu Krakowskiego, t. 56, s. 707,; „contra Benedictum Italum muratorem, nunc in Clara tumba manentem“ (r. 1533).

³¹ Rok śmierci zapisał nekrolog kanoników regularnych na Kazimierzu, wymieniając pod r. 1541 zmarłych, za których mieli się modlić zakonnicy: „De domo Clare Tumba obiit... Dominus Stanislaus pictor, Presbyter“. Por. Kaczmarczyk K. — Kowalski G. ks., *Katalog Archiwum Opactwa cystersów w Mogile*, s. XXII



Ryc. 27. Stanisław Samostrzelnik, Ewangeliarz Tomickiego, f. CCXII, fragment

Sztukę tak ukochał, że dla swobodniejszego oddawania się twórczości artystycznej nie wahał się porzucić murów klasztornych, zakonu jednak nie porzucił i pod koniec życia zatęsknił za jego regułą. Do sympatycznych stron charakteru należał patriotyzm, który się objawił w notatce, wyrażającej radość z triumfów wojennych Zygmunta Starego, zapisanej w Modlitewniku królewskim, jak i w napisie na marginesie Ewangeliarza biskupa Tomickiego przy perykopie na święto *Divisionis Apostolorum*, w rocznicę Grunwaldu (15.VII): „*Insignis et memoranda perpetuo Polonorum de Prutenis hac sacra die victoria*“.

III.

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI SAMOSTRZELNINKA

Stanisław Krakowianin stoi na granicy dwóch epok: późnego gotyku i renesansu i z każdej wybrał wartości, które z dziwną swobodą łączył, lub wprost stapiał w swych dziełach, w niektórych elementach swej twórczości tworząc odmianę swoistego baroku, który możnaby nazywać „barokiem Samostrzelnika“.

Możnaby sobie zadać trud, by w dziełach Stanisława śledzić równowagę się tradycji późnogotyckich z formami renesansowymi. Porównanie wypadnie na korzyść renesansu. Mimo to zawiedzie się ten, kto

sicut dictum est ad illos.



Inicium scđ
euangelii
secundum
ioannem

In principio erat
verbum: et verbū

erat apud deum: et deus erat ver-
bum. Hoc erat in principio apđ
deum. Omnia per ipsum facta
sunt: et sine ipso factū est nichil.
Quod factum est in ipso vita e-
rat: et vita erat lux hominum:
et lux in tenebris lucet: et tene-
bre eam non comprehenderunt.



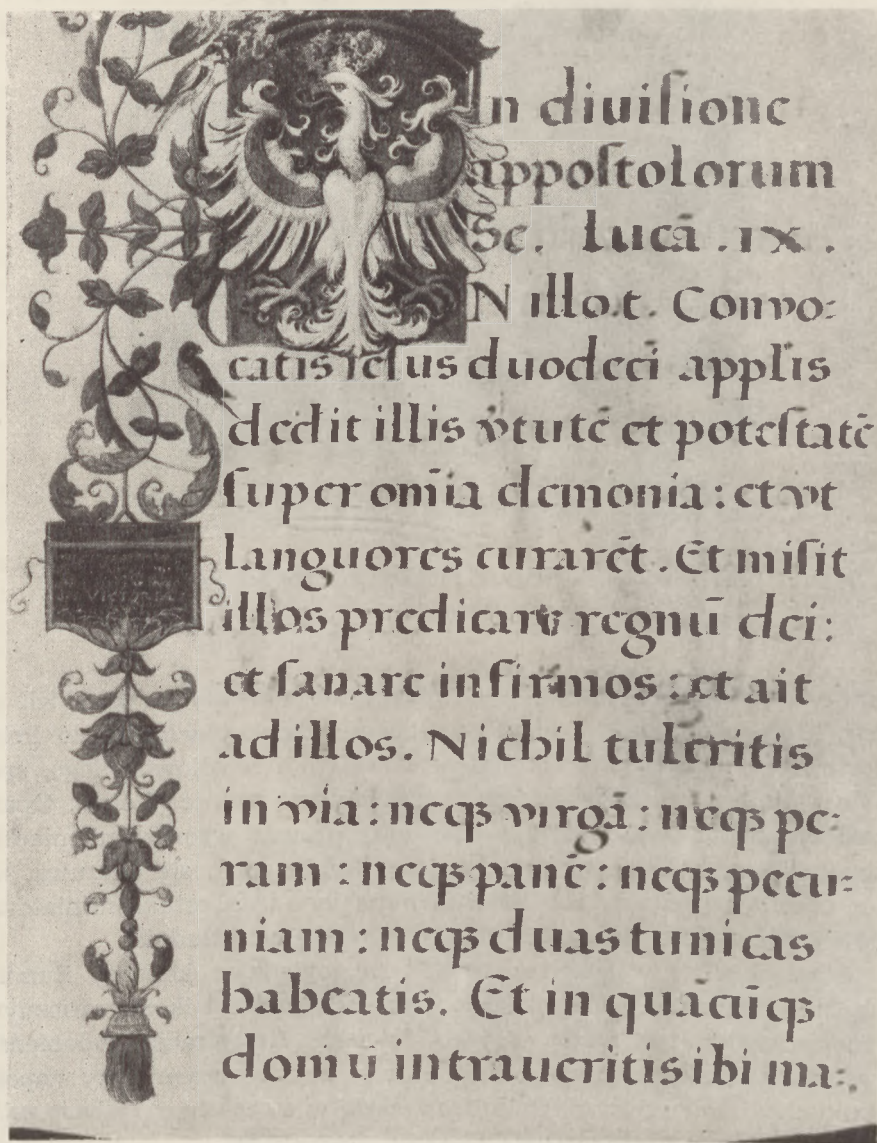
Ryc. 29. Stanisław Samostrzelnik, *Ewangeliarz Tomickiego*, f. CCXXIII, fragment.

szukał w iluminacjach artysty cysterskiego naśladownictwa włoskich miniatur, które niechybnie znał, bo malowane kodeksy włoskie do Polski importowano; oglądał je w bibliotece Krzysztofa Szydłowieckiego, spotkał się z nimi w czasie wyjazdów za południową granicę Polski. Oparty o tradycję malarstwa krakowskiego, nie porzucił wzorów niemieckich i flamandzkich, których wpływy w jego iluminacjach się odczuwa, lecz nie są one formą jego sztuki. Natchnieniem jego była sztuka miniatorska krajów średniego Dunaju, graniczących z Polską od południa.

Stanisław bez wątpienia kształcił się, oglądając kodeksy iluminowane, studiując sztychy, zapoznając się ze schematami ikonograficznymi. To nie pozostało bez śladu w jego dziełach. Rejestracja podobieństw (w pewnych szczegółach) jego miniatur z zagranicznymi, czy zapożyczeń układów ikonograficznych, które zresztą w ówczesnym świecie miały wartość obiegową, nie przesądza wartości jego sztuki.

Można wynajdywać pewne niedociągnięcia w rysunku, w użyciu barwy, perspektywie, ułożeniu figur, czy też pochwalać dodatnie strony, ale i to nie zbliży nas do jego sztuki. Miarą oceny jego twórczości będzie to, że Stanisław stworzył własny, osobisty styl, że własne, sobie tylko właściwe tworzył kreacje pod względem kompozycji, barwności, rodzaju ornamentyki i to sprawia, że jest wielkim, oryginalnym artystą.

Już w pierwszym znanym dziele Samostrzelnika, mianowicie iluminacji *Przywileju Opatowskiego* widzimy w górnym jej szlaku stylizowaną winną latorośl o charakterze jeszcze gotyckim, ulubionym przez średniowiecznych iluminatorów, obok biegnącego z lewej (heraldycznie) strony bogatego renesansowego ornamentu, składającego się z liści, kwiatów, owoców. Obok inicjałów, rzuconych na renesansowe ornamentalne tło, obok harmonijnych i statycznych wzorów zdobniczych w margine-

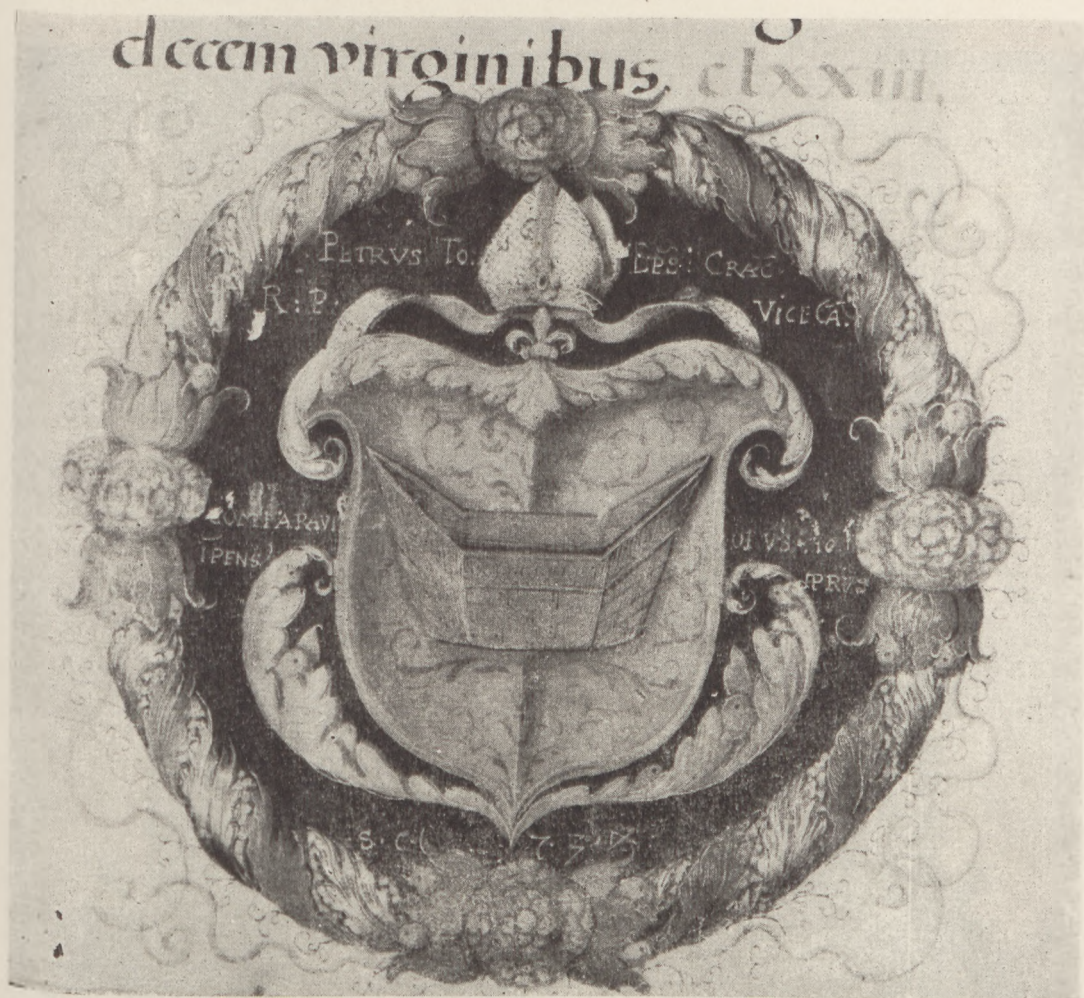


Ryc. 30. Stanisław Samostrzelnik, Ewangeliarz Tomickiego, f. CCXVI.

sach, czy bordiurach, albo liściastych o wzorze kandelabrowym, czy groteskowych w czterech *Modlitewnikach* i *Ewangeliarzu* biskupa Tomickiego, spotykamy bujne liściasto-kwiatowo-owocowe bordiury, jakby wzięte z czasu „gotyku barokowego“. Łodyżki ornamentów o wzorze klasycznym często tworzą kształt serca, lub symetrycznie złożonych kabłąków, łodygi innych, o kształtach barokowych wiją się, a zakręcając się mieszczą w sobie kwiaty lub owoce, liście ich napół rozwinięte, skrócone o zębatym wewnątrz profilu. W iluminacjach Stanisława często pojawiają się tabliczki z napisami. Obok tarcz renesansowych spotykamy w *Modlitewniku* Zygmunta czy *Ewangeliarzu* Tomickiego barokowe kartusze z rolo-



Ryc. 32. Stanisław Samostrzelnik, Portret Biskupa Tomickiego, Kraków, Krużganki Klasztoru OO. Franciszkanów. (Fot. A. Pawlikowski).



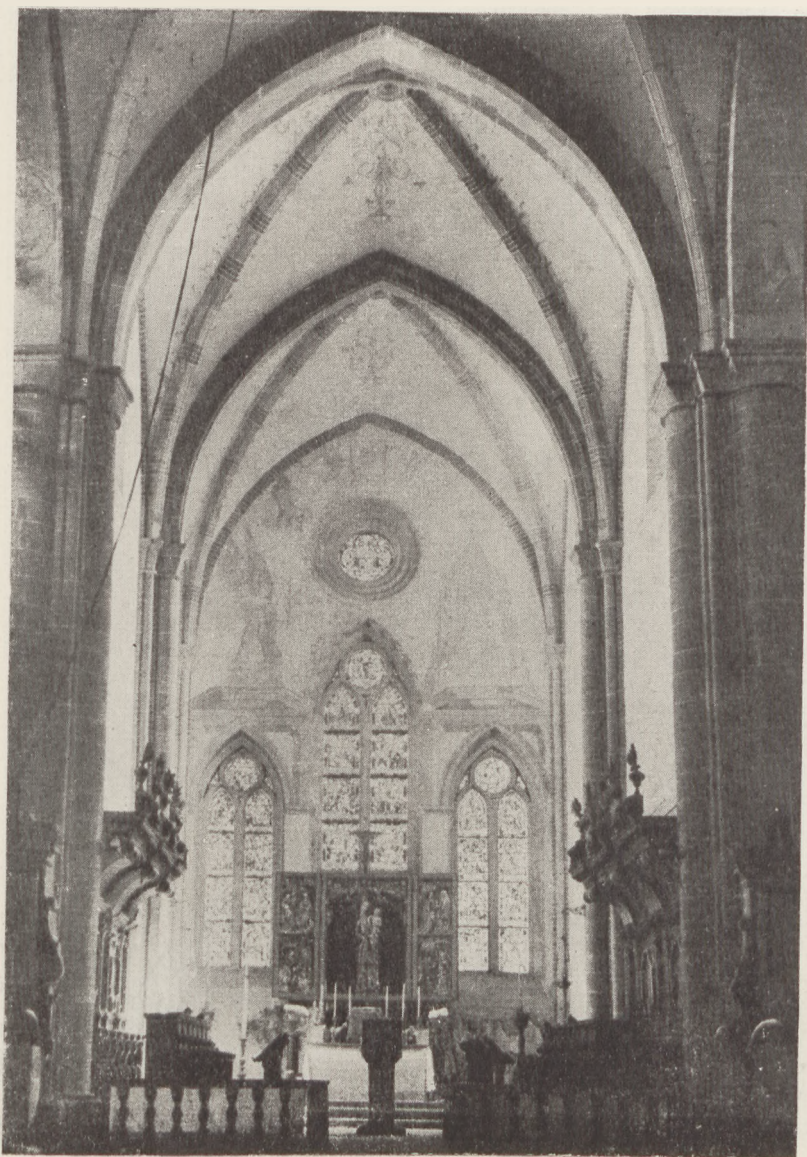
Ryc. 31. Stanisław Samostrzelnik, Ewangeliarz Tomickiego, Herb Łódzia z inicjałami artysty i datą, f. CCXXXVI.

wanymi uszami. Tarcze otaczają rogi obfitości, podtrzymują je putta, chłopcy, chłopci. W bordiurach od czasu do czasu błysnie główka anioła, maszkaron, motyw kandelabrowy, pojawiają się putta, ptaki. Obok renesansowych łańcuchów w *Przywileju*, *Modlitewniku* Zygmunta, czy Gasztołda, uderzają oczy bujne barokowe kształty mitr biskupich, brosz sadzonych drogimi kamieniami, szlaków kap, tronów biskupich.

Stanisław zachował średniowieczny zwyczaj przedstawiania postaci Chrystusa, M. B. i świętych, nieproporcjonalnie większych od postaci ludzkich występujących razem z nimi na jednej miniaturze. Większy jest Chrystus, czy M. B. od klęczącego przed nimi króla Zygmunta w jego *Modlitewniku*, większy jest św. Stanisław od swych adoratorów na karcie tytułowej *Żywotów*. To powiększenie postaci świętych nie razi, bo postacie mają charakter nadziemskiej zjawy, której według intencji ilumi-



Ryc. 33. Stanisław Samostrzelnik, Fresk w klasztorze OO. Cystersów w Mogile, Ukrzyżowanie. (Fot. A. Pawlikowski).



Ryc. 34. Wnętrze presbiterium kościoła Cystersów w Mogile z odkrytą polichromią S. Samostrzelnika, *Zwiastowanie*. (Fot. T. Chrzanowski).

natora nie należy mierzyć proporcjami ludzkimi. Wchodzi tu w grę raczej zagadnienie proporcji dwóch różnych światów, niż tak zwana „odwrotna perspektywa“. Mimo tych średniowiecznych refleksów, nawskroś renesansowy jest u Samostrzelnika stosunek do postaci ludzkiej, jej modelunek, a niekiedy i układ.

Obok renesansowych, swobodnie stojących postaci w *Liber geneos*, tak mężczyzn ubranych przeważnie w zbroje, czy kobiet we współczesnych strojach, spotykamy się z pełnymi ruchu postaciami z *Żywotów*.



Ryc. 35. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w presbiterium kościoła OO. Cystersów w Mogile, Anioł ze Zwiastowania. (Fot. T. Chrzanowski).

Ruch św. Stanisława w Hołdzie na karcie tytułowej *Żywotów* w zestawieniu ze spokojnie klęczącymi u jego stóp osobami tym większej nabiera siły.

Największą uwagę poświęca Stanisław twarzy ludzkiej, zaniedbując nieraz rysunek kończyn. Twarze malowane są naogół poprawnie, plastycznie i z życiem. Wykonał on dużo twarzy portretowych, np. w *Przywileju*, *Modlitewnikach* Zygmunta i Gasztołda, *Liber geneleos*, *Ukrzyżowaniu* na krzyżgankach mogiłskich. Obok zamiłowania do portretu wykazał Stanisław umiejętność tworzenia twarzy o wielkiej sile charakterystyki,



Ryc. 36. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w presbiterium kościoła OO. Cystersów w Mogile, Madonna ze Zwiastowania. (Fot. T. Chrzanowski).

np. w *Ewangeliarzu* św. Jakub, bogato ubrany pątnik, brodacz św. Bartłomiej, kokieterijna św. Maria Magdalena. Pojawiają się w miniaturach twarze symbolizujące wewnętrzne przeżycia, np. w Zesłaniu Ducha św. (*Ewangeliarz*). Wyraz zadumy i wysiłku duchowego oddał Stanisław u św. Hieronima, piszącego księgę (*Modlitewnik* Zygmunta), ekstazy św. Jana na Patmos (*Żywoty*), grozy u Chrystusa głoszącego koniec świata (*Ewangeliarz*), triumfu u Zmartwychwstałego (tamże). Osobnej uwagi godne jest u iluminatora malowanie przeciwstawnych uczuć na twarzach różnych osób w tej samej miniaturze. Należy tu studium cierniem ukoronowanej



Ryc. 37. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w presbiterium kościoła OO. Cystersów w Mogile, Chusta św. Weroniki. (Fot. T. Chrzanowski).

głowy Chrystusa, pełnej Boskiego majestatu i modlitewny wyraz portretowanej twarzy króla Zygmunta w jego *Modlitewniku*, albo wyraz poddania się u Chrystusa, a u św. Jana przejęcia się chwilą w scenie Chrztu w Jordanie (*Ewangeliarz*).

We wcześniejszej twórczości Stanisława przeważają postacie o formach pełnych, zadowolone z życia, nawet jeszcze w *Żywotach* (karta tytułowa, św. Jan na Patmos) i *Ewangeliarzu* utrzymuje się typ twarzy pełnej, okrągłej z lekkim podbródkiem, wielkimi oczyma, z brwiami zatoczonymi wielkim łukiem, ustami małymi, pełnymi wargami, nosem prostym, od czasu zaś powrotu Stanisława do klasztoru zyskują pierwszeństwo twarze o typie ascetycznym, np. arcybiskupi w *Żywotach*, polichromia mogilska.

Niektóre przedstawienia ikonograficzne dawały Stanisławowi okazję malowania ciała ludzkiego (np. Chrystus w Komunii Zygmunta, Chrzest w Jordanie). Iluminator wykazuje naogół dobrą znajomość jego budowy. Nie leżała w jego zamiarach anatomiczna wierność, lecz wrażenie malarzkie, jakie daje powierzchnia ciała. I tu trzeba przyznać, że miniatury z malowanymi aktami należą u Samostrzelnika do najlepszych.

Obok szat prostych wspaniałe kostiumy, przypominające późniejsze malarstwo weneckie. Te bogate ubiory widzimy w miniaturach-wizerun-

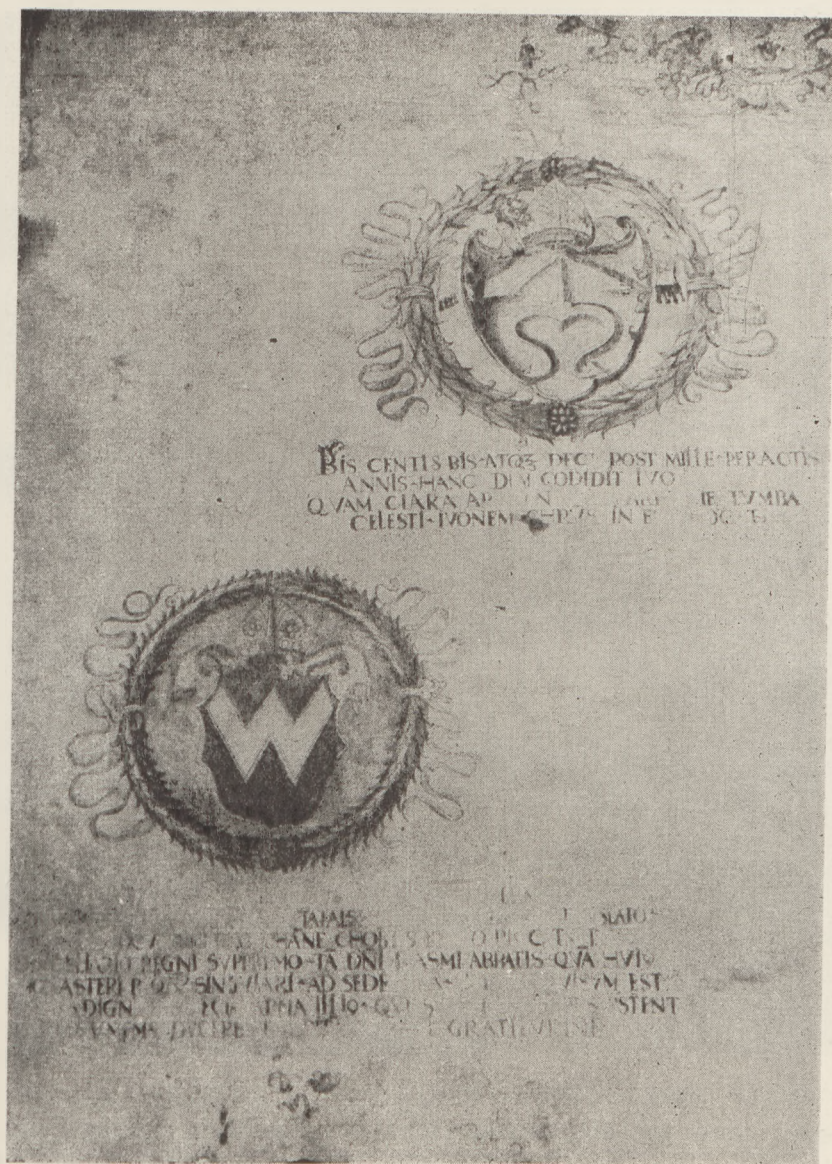
kach kobiecych Szydłowieckich, lub w *Ewangeliarzu* w postaci św. Marii Magdaleny, która ma włosy spięte drogim kamieniem, na nie rzucony przeźroczy welon, na szyi złociste *colarium*, niebieski rękaw opięty 4-ma złotymi wstęgami. Raz fałdy spadają swobodnie, rzadko załamując się na sposób gotycki, jak np. u stóp M. B. w miniaturze z modlącym się królem Zygmuntem, to znów układają się zupełnie według modły gotyckiej, w sukniach św. Hieronima w *Modlitewniku* Zygmunta, czy św. Jana na wyspie Patmos w *Żywotach*. Układem gotyckim draperii posługiwał się Stanisław zupełnie świadomie celem wydobycia efektu malowniczego. Artysta. umie



Ryc. 38. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile, Ukrzyżowanie. (Fot. T. Chrzanowski).



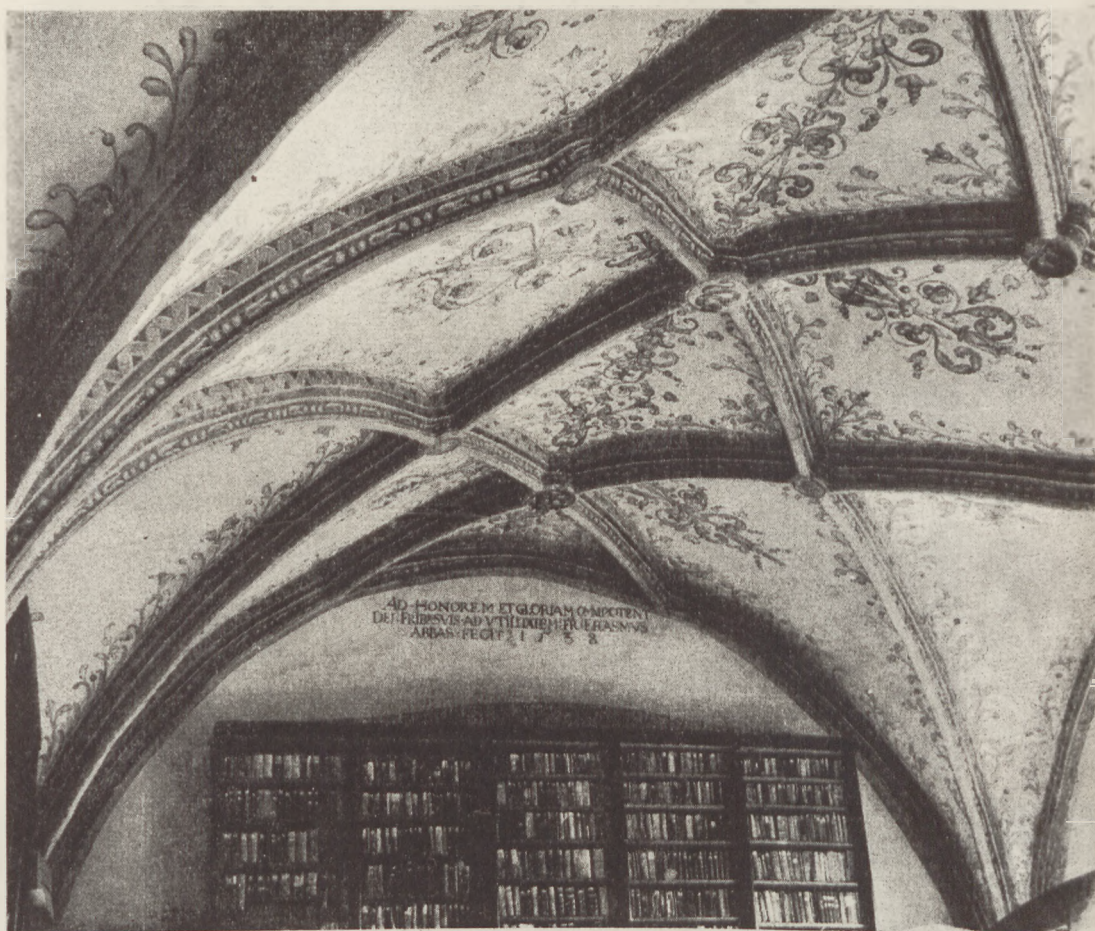
Ryc. 39. 40. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile.
 Fragmenty. (Fot. T. Chrzanowski).



Ryc. 41. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile. Fragment. (Fot. T. Chrzanowski).

traktować draperię samą dla siebie, nie przesadzając jednak w jej powichrzeniach, ale też potrafi nadać jej zadanie uwydatniania kształtów ciała.

Stanisław stosuje różne zasady kompozycji swych miniaturowych obrazków. Najczęściej układa akcję symetrycznie około środkowej osi. Przykładem kompozycji przekątniowej jest miniatura św. Hieronima w *Modlitewniku* Zygmunta. Św. Hieronim zajęty pisaniem we wnętrzu pracowni pochyła się na prawo do pulpitu. Okryty jest szerokim płaszczem o dekoracyjnym gotyckim sfałdowaniu. U stóp jego leży lew. Skóra lwa,



Ryc. 42. Polichromia w klasztorze OO. Cystersów w Mogile. Biblioteka.
(Fot. R. Kozłowski).

draperia, głowa św. Hieronima, górna framuga okna tworzą jedną linię przekątniową; ława, pulpit, prawa ręka świętego, zwisająca u góry na lewo kotara leżą na drugiej przekątnej. Kompozycję na trójkącie opartą zbudował Stanisław w miniaturze św. Jana na wyspie Patmos (w *Żywotach*). Postać św. Jana położona centralnie z wysuniętymi na prawo nogami i draperia sfałdowana w sposób gotycki tworzy trójkąt. Miniaturę wypełnia pozatem na lewo wzgórze z bezlistnymi drzewami, a na prawo jako pendant ogromny orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Nawiasem można dodać, że kompozycja tej miniatury tak jest różna od dürerowskiej, że niesłusznie upatruje się tu wpływ Dürera, tym bardziej, że ten motyw ikonograficzny znany był w średniowiecznej sztuce. Doskonale zbudowaną kompozycję tonda spotykamy w miniaturze Chrztu Chr. w *Ewangeliarzu* biskupa Tomickiego.

Bordiura u Samostrzelnika nie jest tylko ramą miniatury figuralnej, lecz stanowi z nią jedną dekoracyjną całość. To było powodem, że Sta-



Ryc. 43. Polichromia w klasztorze OO. Cystersów w Mogile. Biblioteka.
(Fot. T. Chrzanowski).

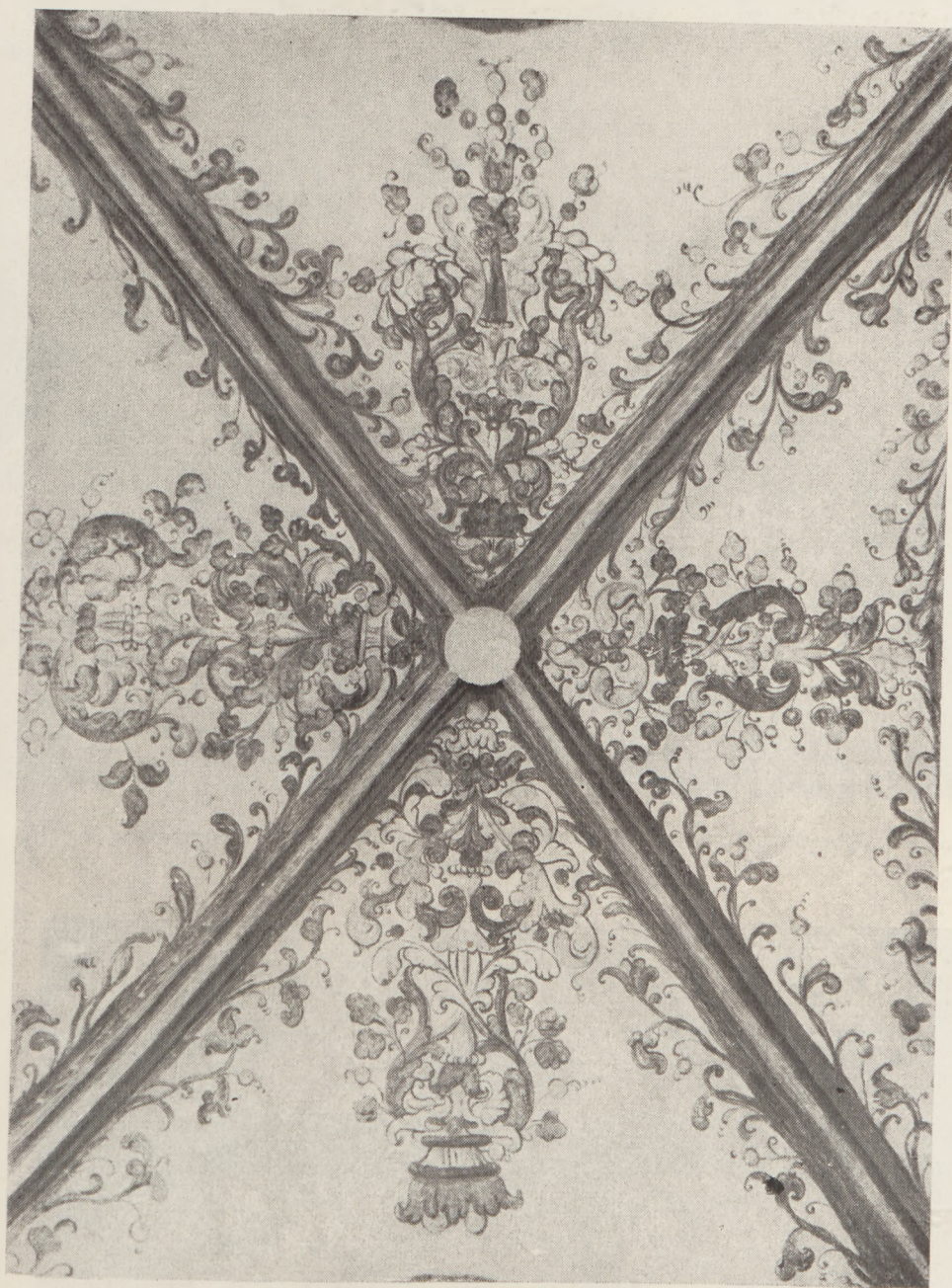
niśław szukał naogół w swych miniaturach rozwiązania płaszczyznowego. Scena figuralna jest równie blisko, lub niewiele dalej, niż sama bordiura. Dlatego mało znajdujemy u Stanisława studiów krajobrazu, zagadnienia perspektywy, malowanej architektury. Główną i decydującą rolę gra zawsze plan pierwszy. Mimo to zdarza się u niego zainteresowanie krajobrazem, jak w *Modlitewniku* Zygmunta (w Komunii Zygmunta widzimy pejzaż z murawą i jeziorem, ujętym w górzyste brzegi, z wysepką i zamkiem), korzysta ze sposobności, by pokazać część krajobrazu przez okna, czy otwory w architekturze w miniaturach *Żywotów*. Linia horyzontalna krajobrazów bywa nieraz położona za wysoko. Tradycję gotyckiej perspektywy widzimy w *Przywileju*, gdzie św. Marcin wymalowany jest po-



Ryc. 44. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile, kaplica bliźnia lewa. (Fot. R. Kozłowski).

nad Krzysztofem Szydłowieckim, modlącym się do niego. Nowe zastosowanie perspektywy linearnej spotykamy w miniaturze św. Hieronima w *Modlitewniku* Zygmunta, powietrznej — w *Żywotach*. Ikonografia Zwiastowania nastręcza malarzowi sposobność pokazania renesansowej komnaty, sceny Narodzenia i Pokłonu Trzech Króli — ruiny, w miniaturze św. Piotra i Pawła (*Ewangeliarz*) ukazuje Samostrzelnik gotyckie sklepienie, w Nawiedzeniu (tamże) renesansowy pałac.

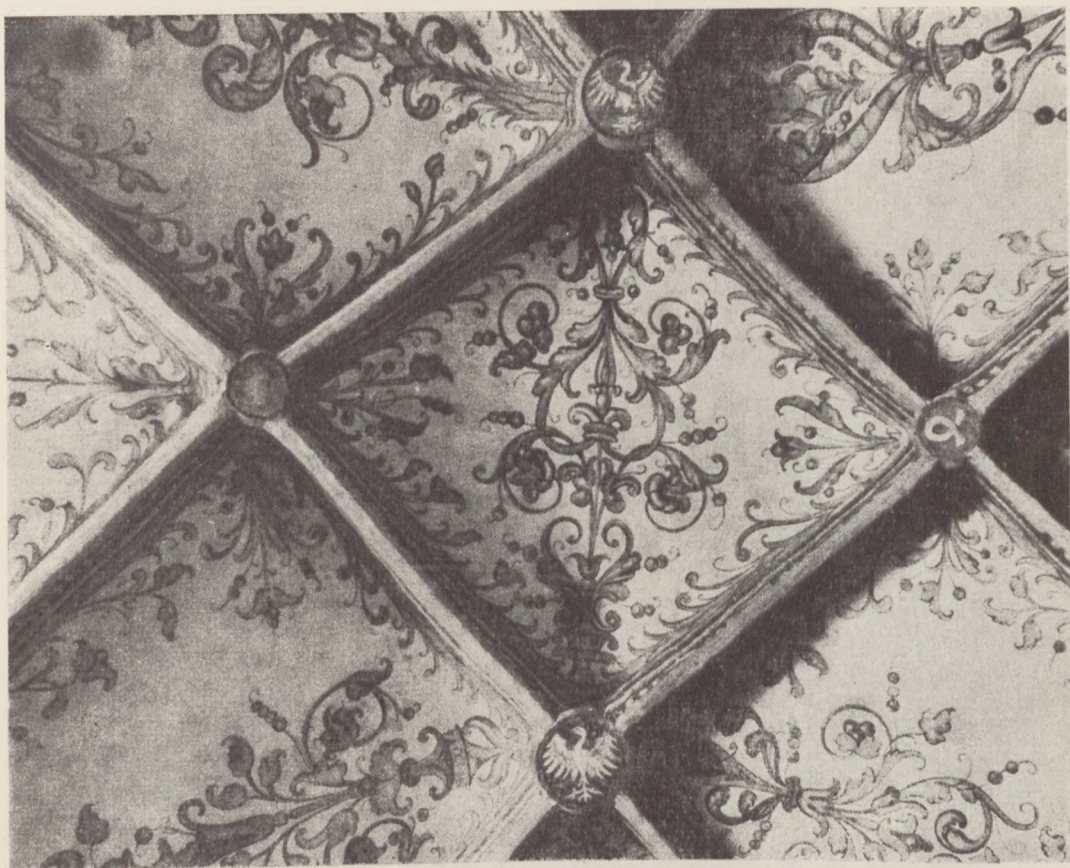
Styl miniaturzysty jest linearny. Linearność tę podkreśla przez częste prowadzenie złotych linii. Liniami tymi są zaznaczane zwłaszcza blaski na górach, drzewach, szatach i zazwyczaj kędzierzawych włosach. Malarsko przedstawiana jest zieleń w krajobrazie, np. głąb lasu w minia-



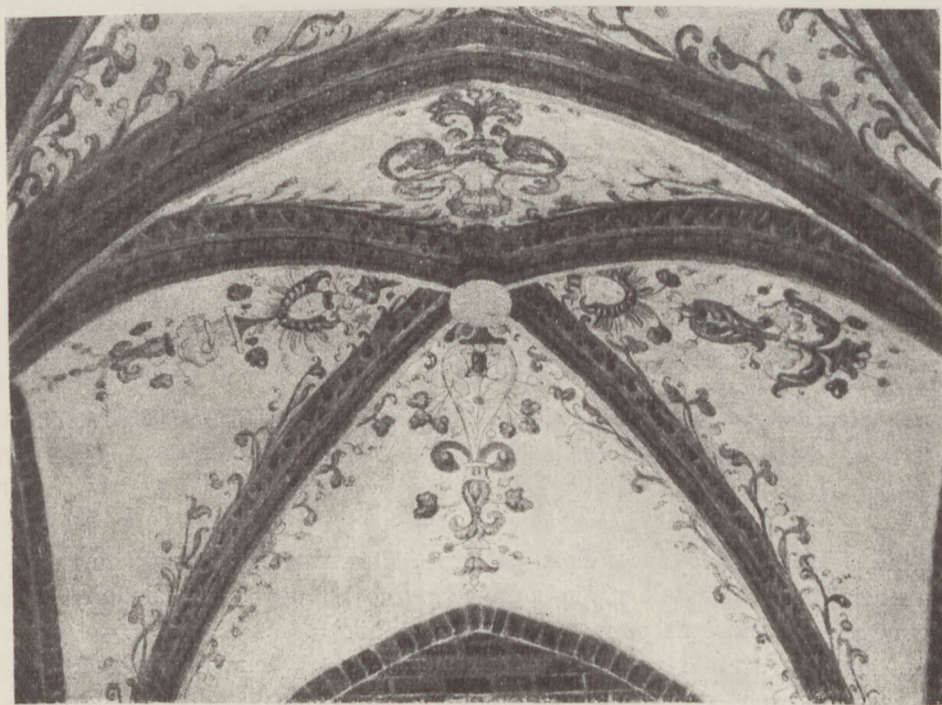
Ryc. 45. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile, kaplica bliźnia lewa. (Fot. R. Kozłowski).

turze św. Jana Chrzciciela w *Ewangeliarzu*. Konturowość jednak nie występuje u iluminatora tak silnie, jak w dawnej sztuce, stara się on wydobywać plastyczność za pomocą światła i cieni.

Miniatury Stanisława odznaczają się ogromną barwnością. Używa barw zasadniczych: czerwonej, ciemnoniebieskiej, jasnozielonej i złotej,



Ryc. 46. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w klasztorze OO. Cystersów w Mogile, Biblioteka. (Fot. T. Chrzanowski).



Ryc. 47. Stanisław Samostrzelnik, Polichromia w kościele OO. Cystersów w Mogile kaplica bliźnia prawa. (Fot. R. Kozłowski).

rzadko różowej czy fioletowej. Dba by kolory wzajemnie się dopełniały i ze sobą harmonizowały. Niech posłuży dla przykładu opis miniatury Chrztu Chrystusa z Ewangeliarza: Na tle niebieskim wody, nieba, szaty anioła trzymającego suknię Chrystusa, złocista włosiennica św. Jana, sukni Chrystusa trzymanej przez anioła, płaszcz Boga Ojca w górze. Równowagę barw utrzymuje zieleń na obu brzegach Jordanu. Woda koło Chrystusa zatacza jasne kręgi, jak gdyby była stojąca.

Swobodna, nowa, oryginalna forma, urocza kolorystyka — to cechy, które nas uderzają przy oglądaniu miniatur Stanisława z Krakowa.

Świadome utrzymywanie związków ze sztuką średniowiecza, przyjęcie harmonijnych i krągłych form Odrodzenia, poszukiwanie nowych form w oparciu o już znane — dowodzą wielkiej swobody w dobieraniu i rozporządzaniu środkami artystycznymi. Duma wielkiej przeszłości gotyku, blask nowej epoki renesansu, nadzwyczajna inwencja Stanisława zjednoczyły się, by dać dzieła nowe oryginalne. Żywiłowy talent, niezwykła indywidualność i moc twórcza brata Stanisława godne są wyczerpujących badań.



Ryc. 1. Gmerki Kaspra Fodygi w kaplicy w Pilicy z r. 1601 i w kaplicy Trzech Króli w Chęcinach z r. 1614.

ALEKSANDER KRÓL

KASPER FODYGA BUDOWNICZY CHĘCIŃSKI Z POCZĄTKU XVII WIEKU

Kiedy z końcem XVI w. sztuka Odrodzenia silniej zakorzeniła się nie tylko w większych miastach ale i na prowincji, obok warsztatów kamieniarskich i zespołów budowlanych w Krakowie czy Poznaniu, zaczęły już w połowie XVI w. powstawać w środku kraju zespoły prowincjonalne. Terenem specjalnie ciekawym była Kielecczyzna, bogata w materiał kamieniarski dzięki licznym tam kamienio- i marmurolomom. Zespoły artystyczne grupowały się wokół siedzib możnowładców świeckich i duchownych, w zasięgu wpływów Krakowa, w którym bogate mieszczaństwo i dwór królewski dostarczały pracy architektom i rzeźbiarzom. W specjalnych warunkach wyrastały one wokół miejscowości, w których znajdowały się kamieniołomy, jak np. w Pińczowie, Szydłowcu, Dębnikach, Czernej, Krzeszowicach czy Chęcinach.

Koniec XVI i początek XVII w. to w Kielecczyźnie okres znacznego ruchu budowlanego. Między innymi budowano lub odnawiano zamki: w Kielcach, Mokrsku Dolnym, Podzamczu k. Piękoszowa, Bodzentynie, w Iłży, Szydłowcu i innych; kościoły — w Kielcach, Pińczowie, Nowym Korczynie i Kunowie; dwory i pałace — w Sobkowie, Bolminie, Pilicy i Książu Wielkim. W Chęcinach w latach 1613—1630 przerabiano zamek, bóżnicę, klasztor OO. Franciszkanów, kościół parafialny, wzniesiono kilka murowanych domów. Od nowa buduje się dwór w Podzamczu Chęcińskim, kaplice p. w. Trzech Króli i Św. Leonarda. Miasto liczy wówczas około 3000 mieszkańców; okolica słynie z kopalń: miedzi, ołowiu, lazuru, żelaza i marmurów. Miasto jest siedzibą żupnika i starosty, rezydującego w zamku, później we dworze na Podzamczu Chęcińskim. Przez Chęciny przechodzą dwa trakty: z północy na południe droga Warszawa—Radom — Kielce — Kraków, oraz ze wschodu na zachód droga łącząca Śląsk przez Częstochowę, Małogoszcz, Sandomierz z Lubelszczyzną i Rusią. Nic więc dziwnego, że osiedla się tu czasowo lub na stałe wielu cudzoziemców, przeważnie muratorów i rzeźbiarzy, mających łatwe zarobki i pod dostat-

kiem materiału. W tym okresie pracują w Chęcinach: bracia Fodygowie, Kasper i Sebastian — Włosi, Kasper Achterlon — Szkot, August de Vien — Flamand (?), Hersz syn Szyfry — Żyd i Polacy: murator Marcin Rydz oraz kamieniarze Adam i Piotr Zgłobiccy. Dalsze badania niewątpliwie uzupełnią jeszcze podane powyżej nazwiska. Oto jak mniej więcej wyglądałaby geneza powstania w Chęcinach na przełomie XVI i XVII w. środowiska artystycznego, którego najwybitniejszym i najbardziej znanym na razie przedstawicielem jest Kasper Fodyga.

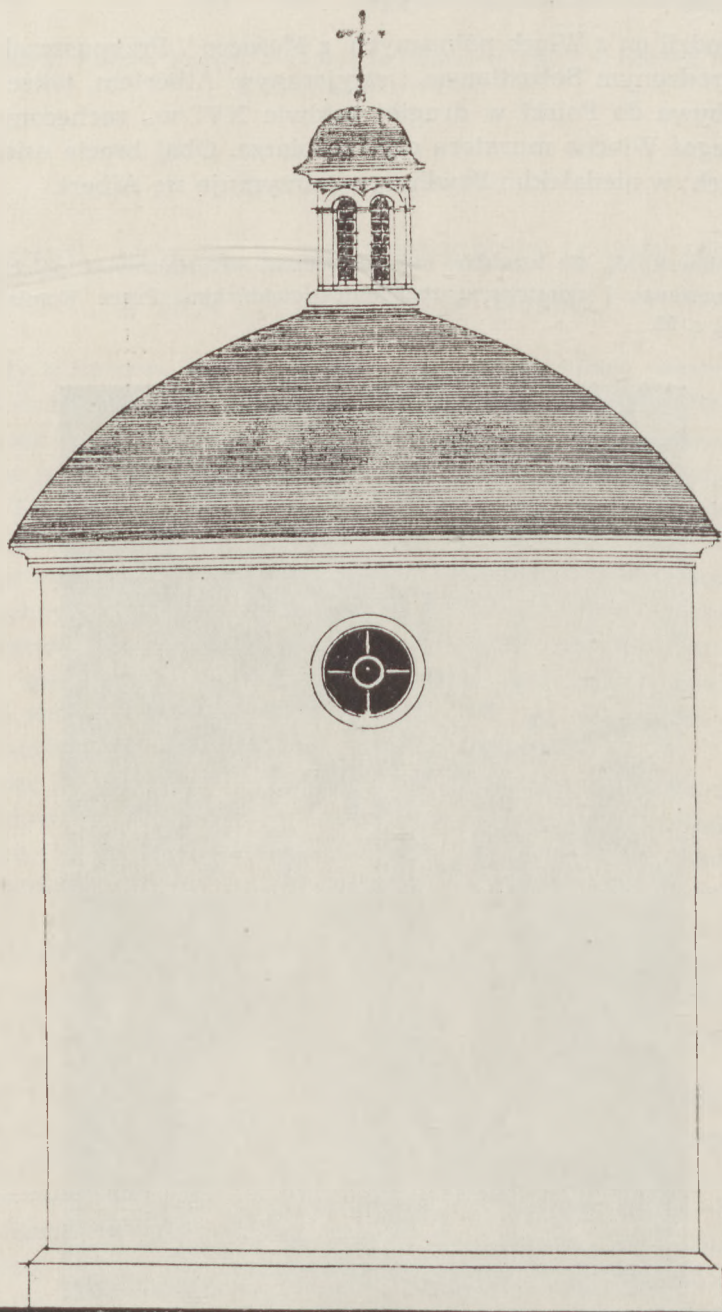
Pochodził on z Włoch północnych, z Mesocco¹. Przypuszczalnie wraz z braćmi, rodzonym Sebastianem i stryjecznym Albertem, także muratorem, przybywa do Polski w drugiej połowie XVI w., zachęcony pewnie przez jakiegoś Włocha muratora czy rzeźbiarza. Obaj bracia osiedlają się w Chęcinach; w niedalekim Szydłowcu zatrzymuje się Albert.

¹ Szablowski J., *Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu i renesansem zachodnio-słowiańskim*. Prace Komisji Historii Sztuki, t. IX, s. 55.

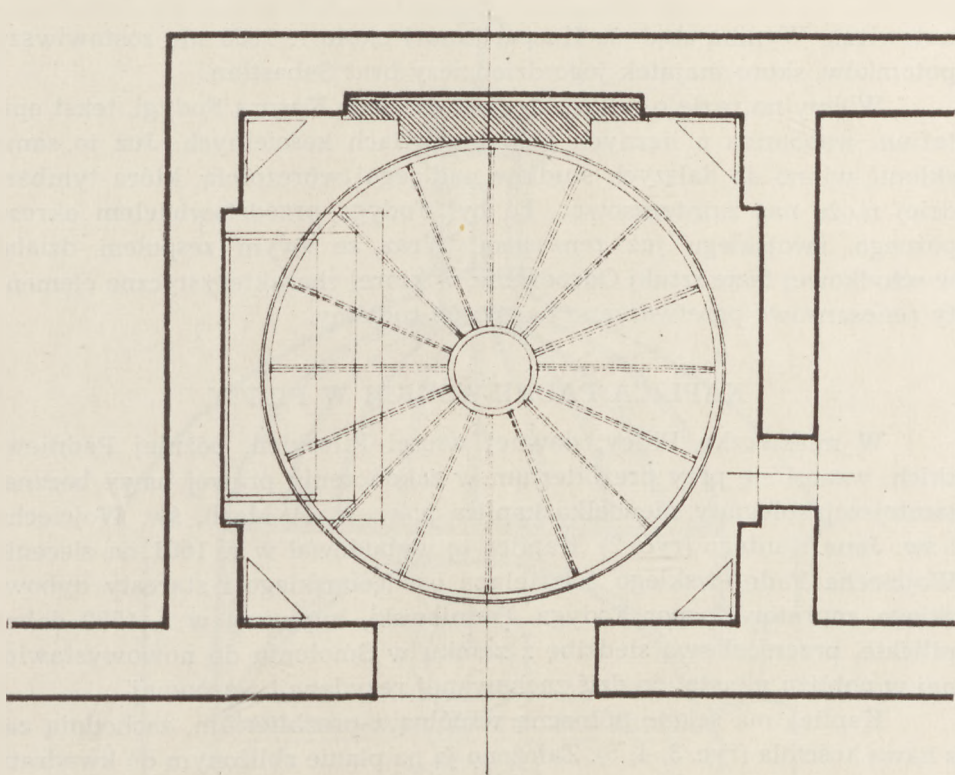


Ryc. 2. Kaplica Padniewskich w Pilicy, widok od północy. (Fot. M. Moraczewska).

Z biegiem lat murator Kasper wzrasta w znaczenie i zaszczyty miejskie, żeni się ze szlachcianką Zuzanną z Grodzanowic i co najciekawsze, „jakże był dzielny obrońcą tej sławnej ziemi królewskiej, jak czujnym doradcą“ — jak stwierdza tekst napisu na epitafium w kaplicy Fodygów w Chęcinach. Osoba jego, reprezentująca już pewien poziom artystyczny, zaczyna interesować odbiorców nie tylko z Chęcin i najbliższej okolicy. Padniewski, ożeniony z córką Stanisława Dembińskiego, starosty chęciń-



Ryc. 3. Kaplica Padniewskich, elewacja południowa. Skala 1 : 100.



Ryc. 4. Kaplica Padniewskich, rzut poziomy. Skala 1 : 100.

skiego, zleca mu budowę kaplicy grobowej w Pilicy. Fodyga kończy tę pracę w r. 1601; jest to pierwsza ze znanych nam dotychczas budowli Kaspra, datowana oraz sygnowana jego nazwiskiem i gmerkiem. W rok później wraz z bratem Albertem pracuje przy budowie ratusza w Szydłowcu, być może wykonywując tam i inne budowle. W tym bowiem okresie rozbudowywał się zamek szydlowiecki, powstała kaplica-kruchta przy kościele parafialnym i inne. Od roku 1602 do 1614 nie wiemy nic pewnego o działalności Fodygów. Prawdopodobnie dom własny, który Sebastian Fodyga zapisał klasztorowi Klarysek w Chęcinach, wzniesli przed rokiem 1613. Dopiero w roku 1614 kończy Kasper własną kaplicę grobową p. w. Trzech Króli przy kościele parafialnym w Chęcinach. Jest to jedyna na terenie Kielecczyny tego rodzaju kaplica mieszczańska. Najprawdopodobniej dziełem Kaspra i jego współpracowników jest kaplica p. w. św. Leonarda, fundowana przez Stanisława i Klemensa Branickich z Ruszczy w latach 1605—1607.

Jak ułożyły się po roku 1614 losy Kaspra Fodygi i jakie wykonał jeszcze dzieła — nie wiemy. Na prośbę małżonków Kaspra i Zuzanny Fodygów arcybiskup gnieźnieński Henryk Firlej z Dąbrowicy „eryguje na beneficium“ ich kaplicę grobową p. w. Trzech Króli w r. 1625; w rok później Sąd Królewski wydaje wyrok w procesie o „hergeverth“ (rynsztunek wojenny) pomiędzy Sebastianem Fodygą, bratem Kaspra, a Zuzaną z Grodzanowic l-o v. Fodyżną, już małżonką sławnego Marcina Sor-

natowicza. Wynika stąd, że Kasper zmarł około r. 1625 nie zostawiwszy potomków, skoro majątek jego dziedziczy brat Sebastian.

Wiemy na razie o kilku zaledwie dziełach Kaspra Fodygi, tekst epitafium wspomina o licznych jego budowlach kościelnych. Już to samo skłonić winno do dalszych studiów nad jego twórczością, która tymbar-dziej może nas zainteresować, bo był Fodyga przedstawicielem okresu późnego, swojskiego już renesansu. Wraz ze swym zespołem działał w schyłkowej fazie sztuki Odrodzenia, w której charakterystyczne elemen-ty renesansowe przetwarzano na sposób rodzimy.

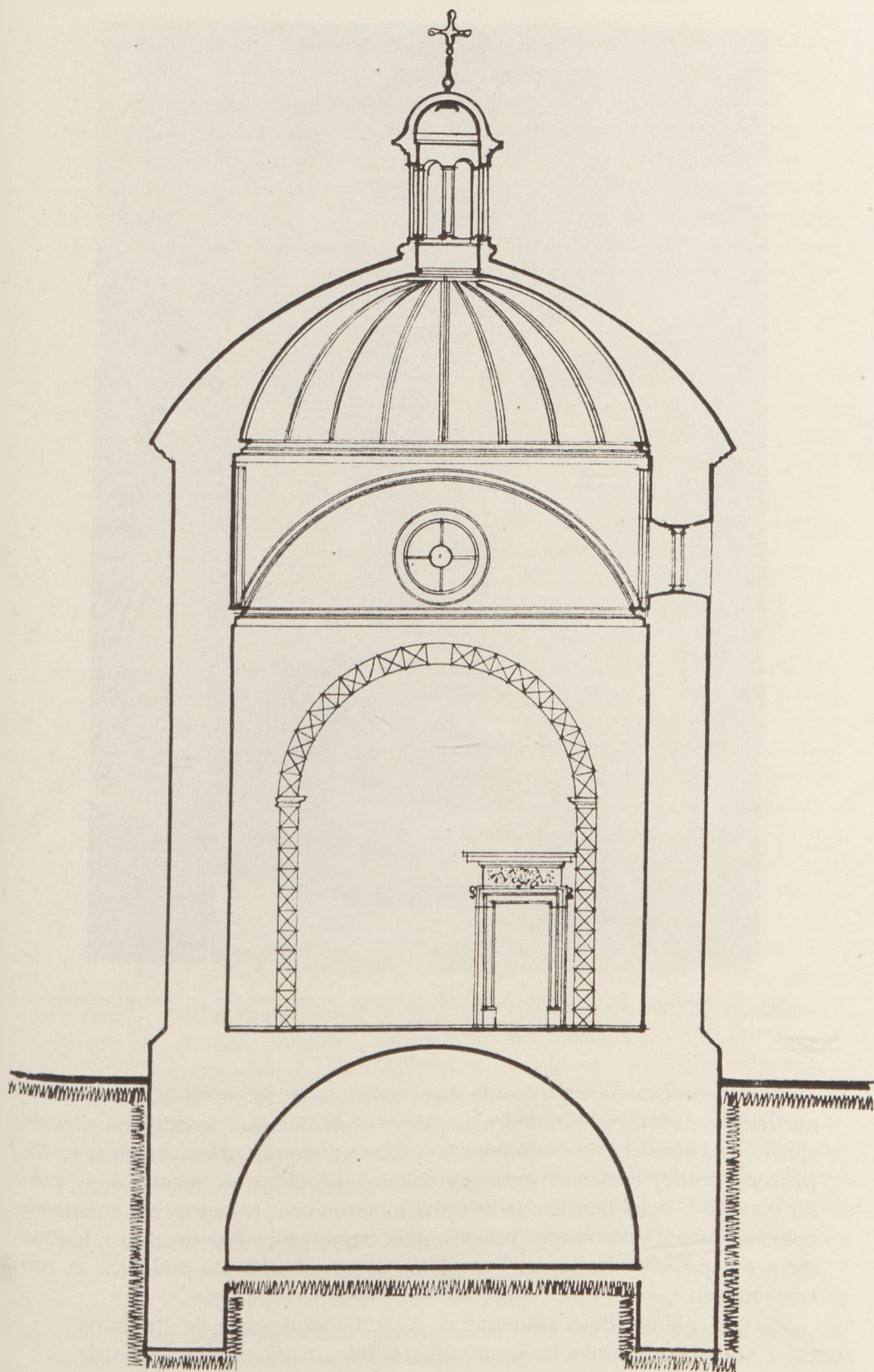
KAPLICA PADNIEWSKICH W PILICY

W miasteczku Pilicy, dawnej włości Pileckich, później Padniew-skich, wznosi się przy prezbiterium w zakończeniu prawej nawy bocznej tamtejszej kolegiaty niewielka kaplica p. w. N. P. Marii, św. Wojciecha i św. Jana Kantego (ryc. 2). Kaplicę tę wybudował w r. 1601 na zlecenie Wojciecha Padniewskiego, kasztelana oświęcimskiego i starosty dybow-skiego, murator Kasper Fodyga. Padniewski, kupiwszy w r. 1590 dobra pilickie, przeniósł swą siedzibę z zamku w Smoleniu do nowowystawio-nej w pobliżu miasta, do dziś zachowanej rezydencji warownej.

Kaplica ma ścianę północną wspólną z prezbiterium, zachodnią zaś z nawą kościoła (ryc. 3, 4, 5). Założono ją na planie zbliżonym do kwadratu o wymiarach 6.55×6.50 m; zewnętrzne ściany ma gładkie, a z jednej stro-ny na narożniku kamienne płaskie bonie. Skromne wnętrze oświetlają trzy okrągłe okna, umieszczone pod wieńczącym ściany gzymsem. Kaplicę nakryto niewielką kopułą, której zewnętrzny kształt na skutek zmian pokrycia uległ deformacji. Zwieńczenia kopuły stanowią latarnia i krzyż, wykonane z kamienia.

Z pięknej barokowej kaplicy św. Józefa w prawej nawie bocznej przez odrzwia o kamiennym portalu wchodzi się do wnętrza. Jest ono również widoczne z prezbiterium kościoła przez otwór — arkadę (ryc. 6). Trzy wnęki arkadowe o identycznej wielkości i wykroju stroją pozo-stałe ściany kaplicy. Wnęki te obrzeżono z czoła wąskimi pasami typu pilastrów i archiwoltami na impostach, wyrobionymi z tynku, w któ-rym naśladuje się pryzmatycznie kute kamienie, niewątpliwie znacz-nie później ciemno pomalowane. We wnęcie naprzeciw otworu od strony prezbiterium umieszczono marmurowy pomnik Padniewskich. Od stro-ny nawy, kamienna płyta w posadzce kryje wejście do grobów w podzie-miach. Obecny ołtarz, przedstawiający Ofiarę Abrahama i 4 postacie pro-roków w rogach kaplicy, wykonane z gipsu, pochodzą z 2 połowy XVII w. Ściany wieńczy wąski kamienny gzyms, nad którym na żagielkach sklepienia umieszczono 4 kartusze herbowe (Nowina, Rawicz, Stary Koń i czwarty, którego nie udało się określić). Czaszę kopuły, podobnie jak w kaplicach Trzech Króli i św. Leonarda w Chęcinach, dzieli dwanaście profilowanych żeber z tynku (ryc. 7).

We wnętrzu kaplicy zwracają uwagę: grobowy pomnik Padniewskich, portal z gmerkiem Fodygi w supraporcie i 4 kamienne kartusze herbowe.



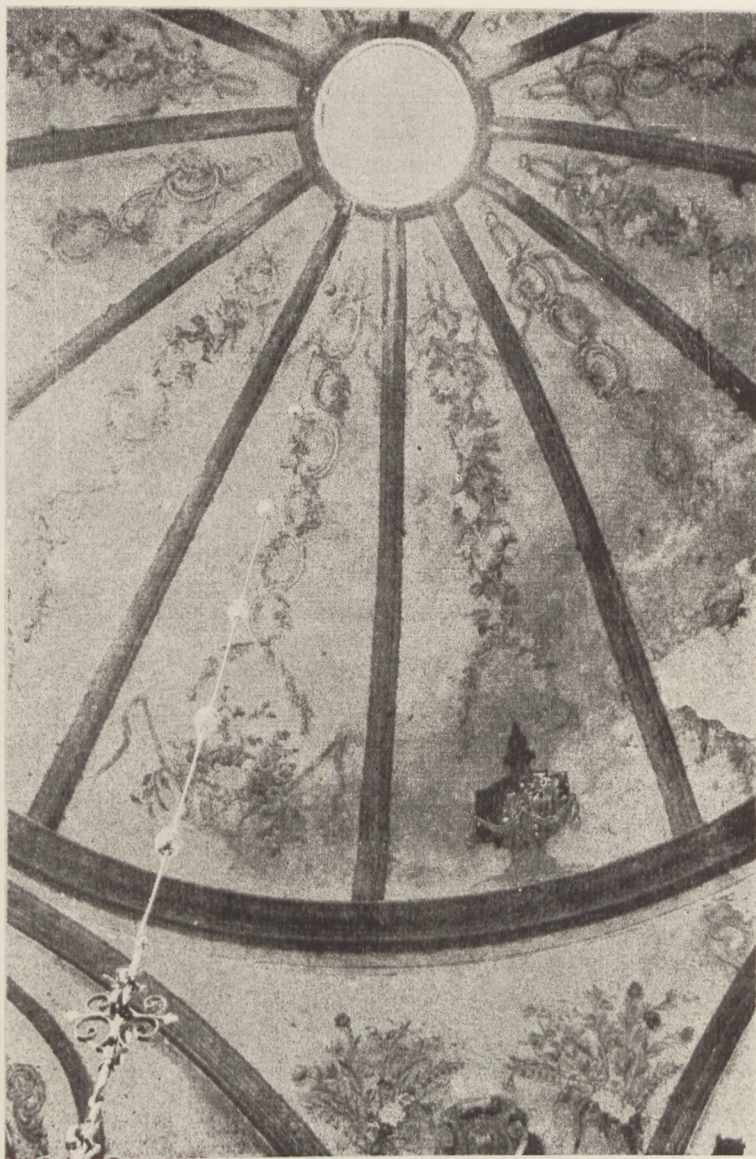
Ryc. 5. Kaplica Padniewskich, przekrój z widokiem na ścianę zachodnią. Skala 1 : 100.



Ryc. 6. Kaplica Padniewskich, widok wnętrza przez arkadę od prezbiterium.
(Fot. M. Moraczewska).

Późnorenesansowy pomnik Agnieszki „de Brodzino” i Mikołaja Padniewskich, rodziców fundatora kaplicy — Wojciecha, kasztelana oświęcimskiego i starosty dybowskiego, wykonano z ciemnego marmuru (ryc. 8). Imposty dolnej części zdwojonego cokołu ozdobione są rozetami, w części górnej — ornamentem ze zwojów akantowych. Górną płytę cokołową pokrywa napis, przerwany przez umieszczoną pośrodku płytcinę z kartuszem o 4 polach z herbami: Prawdzic, Godziemba, Dryja i Nałęcz. A oto treść napisu:

„Magnificae Dominae d. Agneti Padniewska de Brodzino
matronae pietate in Deum liberalitate in egenos beneficentia



Ryc. 7. Kaplica Padniewskich, część kopuły z żebrami. (Fot. M. Moraczewska).

in omnes conspicuae magnificus dnus Albertus Padniewski de Padniewo castellanus oswiecimen capitaneus diboven. etcc. filius indulgentissimae matri in eodem mausoleo sub quo et charissimus conjunx illius conditus est effigiem hanc posuit ut quos viventes fidus amor observantiae conjugali integere tenuerat eosdem mortuos idem locus haberet obiit anno incarnationis Dominicae ... die ...² 1.

Daty śmierci Padniewskiej brak.

² Tekst napisu wg: Wiśniewski Jan ks., *Historyczny opis kościołów, miast, za-
bytków i pamiątek w olkuskim, Marjówka Opoczyńska* 1933, s. 297.

W środkowej części pomnika, zamkniętej dwoma ornamentowanymi pilastrami, umieszczono w pozycji leżącej postacie Padniewskich. W dolnej części — rzeźba Agnieszki de Brodzino przedstawia starszą niewiastę, odzianą w luźną długą szatę i czepiec z welonem; prawą ręką wspiera się na poduszce, w lewej leżącej swobodnie wzdłuż ciała — trzyma różaniec. Ponad nią znajduje się figura Mikołaja Padniewskiego w zbroi rycerskiej. Lewą ręką wspiera głowę, prawą opuszczoną ma wzdłuż ciała; od lewego boku rycerza ku prawej stopie leży skośnie wielki miecz, a u nóg hełm i rękawice. Na gzymsie w zwieńczeniu pomnika umieszczono trzy sterczyzny z kulami; środkowa wyższa wspiera się na uskrzydłonej głowie putta, boczne — na maszkaronach. Po środku ozdobny kartusz o 4 polach z herbami: Nowina, Dryja, Grzymała i Nałęcz. Na fryzie napis:



Ryc. 8. Kaplica Padniewskich, pomnik Agnieszki i Mikołaja Padniewskich.



Ryc. 9. Kaplica Padniewskich, fragment portalu z napisem z r. 1601 i gmerkiem Fodygi. (Fot. M. Moraczewska).

„Magnifico Domino d. Nicolao Padniewski de Padniewo viro antiqua religione et virtute moribus probatissimo integerrimoque modestia singulari peneque rara magnificus dominus Albertus Padniewski de Padniewo castellanus oświecimem Capitaneus dibovien etcc. filius patri charissimo amoris pietatisque ergo posuit anno a Christo incarnato 1601. Ne autem quis tarditatem in extruendo monumento hoc temere ac accuset sciet non negligentia factum aliqua sed quod preter voluntatem suam in loco hoc de cujus hereditate diu incertus erat mater precipue magnifica morti proxima sepeli se petiit prescia illius edocta divinitus quod postea effectus comprobavit obiit anno Domini“.^{3. II.}

Na sąsiedniej, zachodniej ścianie skromny portal z piaskowca o profilowanych węgarach, zwieńczony jest supraportem, ozdobionym kartuszem z gmerkiem Kaspra Fodygi, na którym znajduje się napis:

„SUM CAPELLA MGCI DNI DNI ALBERTI PADNIEWII CASTELLA[N]I OSWIECIMEN CAPIT DIBOVII ETC FAMATUS GASPARUS FODIGE MESOCUS MURATOR MEUS EST CUIUS STHEMA PROPTER MEMORIA ... LE [?] FORES ISTAS DECORAT ANNO DNI 1601“ (ryc. 9)^{3. III.}

Ściany i sklepienie kaplicy pokrywa mało interesujące malowidło z początku XIX wieku.

³ Tekst napisu wg: Wiśniewski Jan ks., j. w., s. 296 i 297.

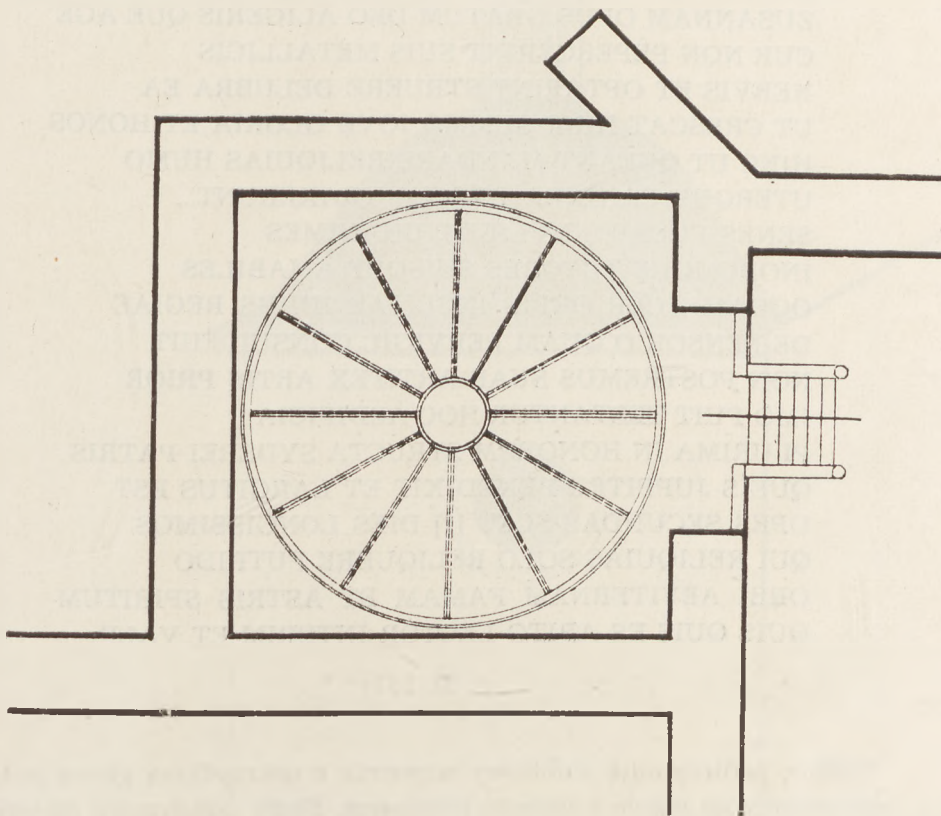
KAPLICA FODYGI P. W. TRZECH KRÓLI W CHĘCINACH

Kaplicę p. w. Trzech Króli, zwaną także „Fodygów“, przybudowano z prawej strony do kościoła parafialnego na skrzyżowaniu murów prezbiterium i nawy południowej (ryc. 10, 12). Wzniesiono ją na planie kwadratu (6.50×6.50 m) (ryc. 11). Ściany zewnętrzne z dwoma okrągłymi oknami (1 m średnicy) pokrywa kopułka, zwieńczona smukłą latarnią, ozdobioną kamiennymi pilasterkami o prostych głowicach i bazach (ryc. 10). Do wnętrza kaplicy, której podłogę podniesiono o 1 m ponad posadzkę kościoła, tworząc kryptę grobową (ryc. 13), wchodzimy z prawej nawy świątyni przez ostrołukową arkadę po 6 stopniach (ryc. 14). Najcenniejszym artystycznie akcentem wnętrza jest okazały późnorenesansowy ołtarz z kolorowych marmurów i piaskowca. Na fryzie, biegnącym wokół ścian, napis wyryty na marmurze majuskułą:



Ryc. 10. Kaplica Fodygów w Chęcinach, widok od wschodu.
(Fot. M. Moraczewska).

„GLORIA VANAP... CASPER FODYGIUS ADSTATET GRO-
DZANOVI CONSORS DE STIRPE ZUSANNĄ NON TIBI DE-
LUBRUM HOC STRUXERE AST PRODROMO OLYMPI.
A. D. 1614“. IV.



Ryc. 11. Kaplica Fodygów, rzut poziomy. Skala 1 : 100.

Nad wejściem na wprost ołtarza znajduje się malowidło ścienne, przedstawiające „Pokłon Trzech Króli”, podobne w kompozycji do kamiennej rzeźby z nad mensy ołtarza. W roku 1894 obraz — według opinii prof. B. Marconiego — źle odnowiono, zacierając jego pierwotny charakter i koloryt.

Ponad gzymsem na ścianie z lewej strony ołtarza wmurowano niewielkie epitafium obojga Fodygów (ryc. 15). Po obu stronach tablicy znajdują się skrzydełka, ozdobione dwiema główkami puttów. Fryz ponad tablicą dekorują uskrzydłone główki puttów, podtrzymujące pęki owoców, związanych wstęgami. Pomiedzy odcinkami przerwanego gzymsu, na których siedzą dwa putta (jedno ze zgaszoną pochodnią, drugiego rączkę odłamano) umieszczony jest kartusz z gmerkiem Fodygi i cyframi CF, zwieńczony figurą anioła. Napis na prostokątnej tablicy z ciemnego marmuru, osadzonej w kamiennej białej ramie, zdobnej liśćmi akan-
tu głosi:

„D. O. M.

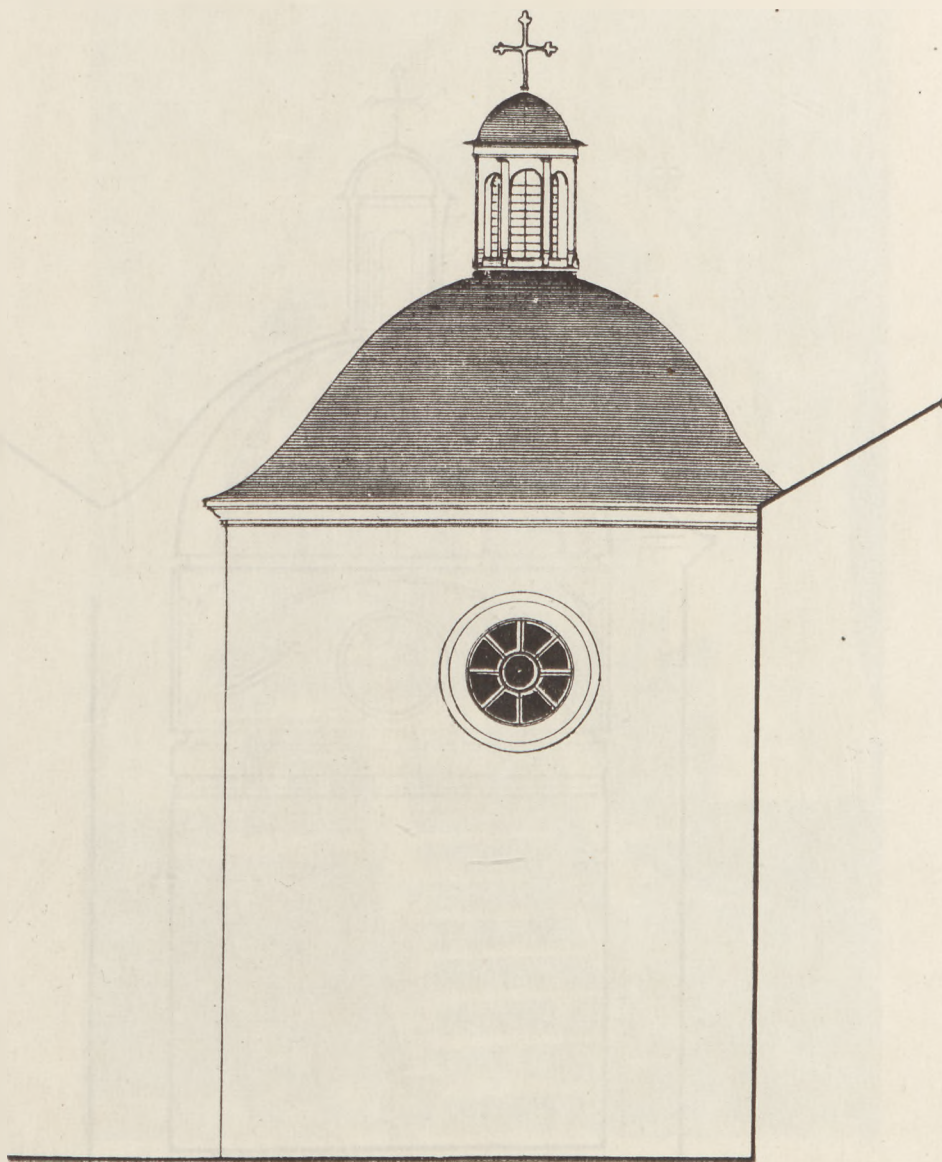
VIS SCIRE LECTOR AUTHOREM
 VIN SCIRE CASPARUM FODIGIUM PUTA
 ET CONIUGEM NON POSTREMI THALAMI PROBAM
 ZUSANNAM OPUS GRATUM DEO ALIGERIS QUE AGE
 CUR NON PEPERCERINT SUIS METALLICIS
 NERVIS ET OPTARINT STRUERE DELUBRA EA
 UT CRESCAT HINC SUMMO IOVE GLORIA ET HONOS
 HINC UT QUEANT MANDARE RELIQUIAS HUMO
 UTERQUE CANDIDA SAECLA TRAXERUNT...
 SENES FUERE SIMPLICES, UNANIMES
 INOPUMQUE TUTORES SUISQUE AMABILES
 OQUAM ACER ORBIS INCLITAE HUIUS REGIAE
 DE FENSOR O QUAM PERVIGIL CONSUL FUT
 NON POSTREMUS SUAE ARTIFEX ARTIS PRIOR
 IMO FUT TESTANTUR HOC AEDIFICIA
 PLURIMA IN HONOREM STRUCTA SYDEREI PATRIS
 QUEIS JUPPITER BENEDIXIT ET LARGITUS EST
 OPES SECUNDAS SCET [?] DIES LONGISSIMOS
 QUI RELIQUIAS SOLO RELIQUERE PUTRIDO
 ORBI AEVITERNAM FAMAM ET ASTRIS SPIRITUM
 QUIS QUIS ES ABITO LECTOR INTERIM ET VALE

A. D. 1614“ v

Tablicę podtrzymuje wolutowy wspornik z uskrzydloną głową putta, umieszczony na płycie z jasnego piaskowca. Ślady polichromii główek figur oraz girland do dziś się zachowały. Umieszczenie tak ozdobnego epitafium wysoko ponad gzymsem nasuwa przypuszczenie, że pierwotnie Fodyga zamierzał wykonać figuralny pomnik dla siebie i żony. Zamiaru tego z niewiadomych przyczyn jednak ani on ani jego spadkobiercy nie zrealizowali.

Na żagielkach podkopułowych przytwierdzono cztery kartusze małżowinowe — dwa z gmerkami Fodygi, a dwa z herbem jego żony (Prawdzie), stylowo pokrewne epitafium. Z boków tarcze zdobią głowy orłów, niosących w dziobach lekkie draperie, przewleczone przez labry i u dołu tarcz zatknięte za rogi baranich głów. Szczyty tarcz wieńczą skrzydlate główki puttów. Czaszę kopuły podzielono 12 profilowanymi żebrami (ryc. 16).

Najciekawszym obiektem wnętrza jest niewątpliwie ołtarz (ryc. 17). Wykonano go z kolorowych marmurów i pińczowskiego kamienia. Składa się z trzech części: z mensy, spoczywającej na dwu marmurowych stopniach, predelli z płaskorzeźbą, przedświątającą „Pokłon Trzech Króli“, części środkowej ze sceną „Ukrzyżowania“ oraz zwieńczenia z pięcioma figu-

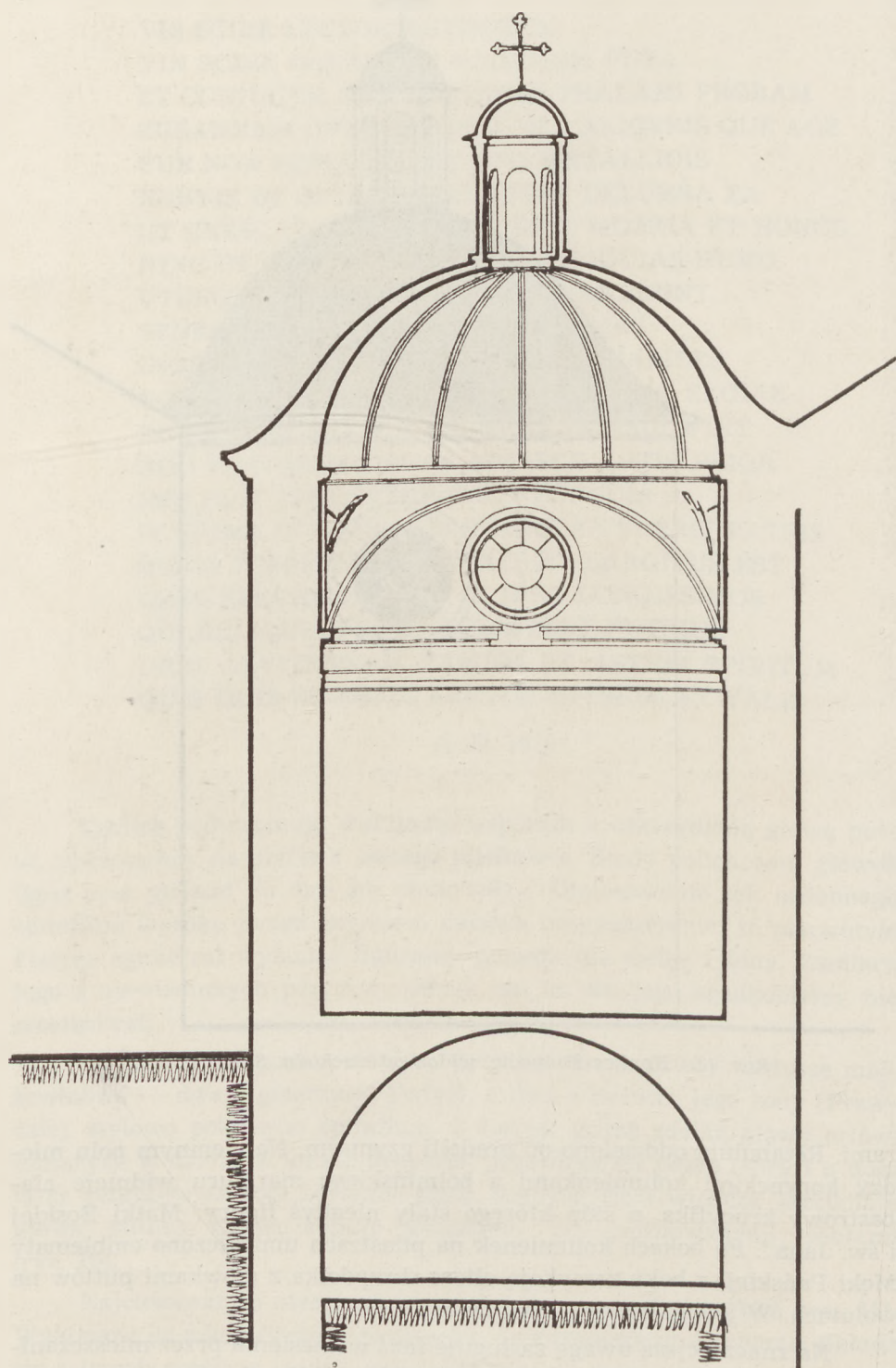


Ryc. 12. Kaplica Fodygów, widok od wschodu. Skala 1 : 100.

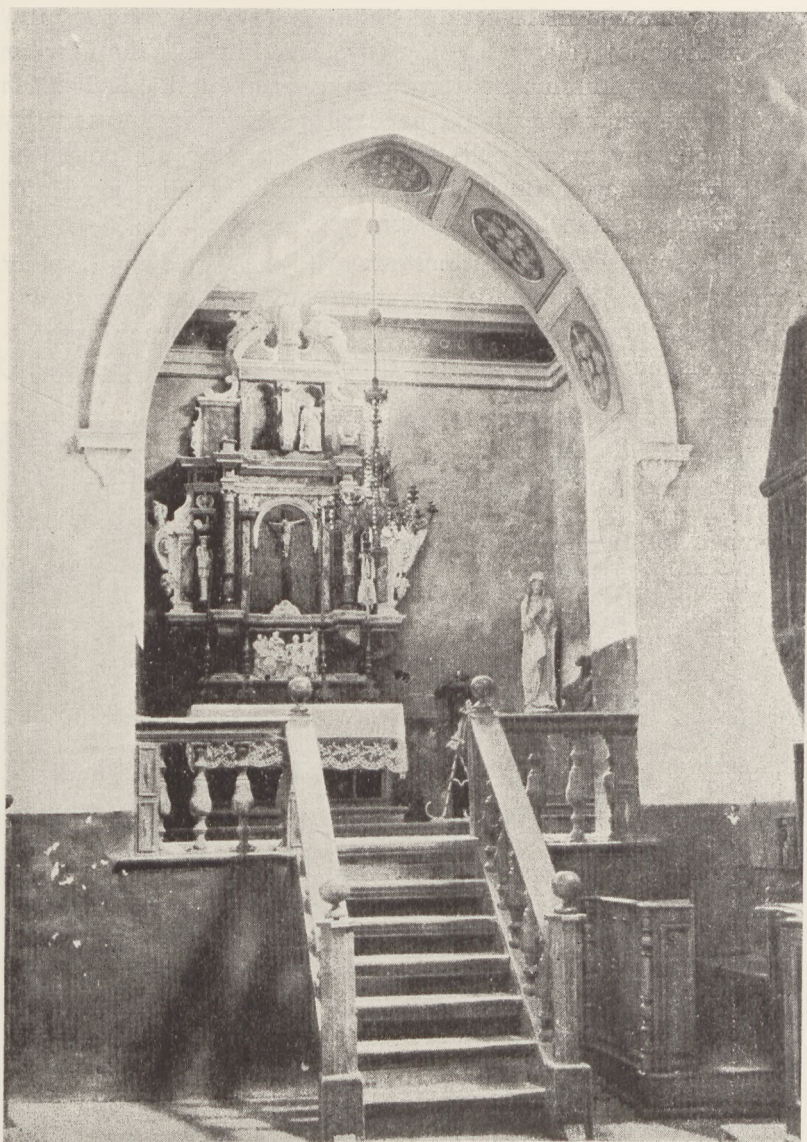
rami. Retabulum oddzielono od predelli gzymsem. Na ciemnym polu między korynckimi kolumnkami z bolmińskiego marmuru widnieje alabastrowy krucyfiks, u stóp którego stały niegdyś figury: Matki Boskiej i św. Jana⁴. Po bokach kolumniek na pilastrach umieszczono emblematy Męki Pańskiej; z boku zamykają ołtarz skrzydełka z główkami puttów na wolutach. W jednej z wnęk brak rzeźby.

Na znaczniejszą uwagę zasługuje fakt wzniesienia przez mieszczanina w tym czasie w Polsce kaplicy grobowej. Na tle ówczesnych sto-

⁴ Ks. Grzeliński W., *Monografia Chęcin*, Kielce 1908, s. 39.



Ryc. 13. Kaplica Fodygów, przekrój z widokiem na ścianę wschodnią. Skala 1 : 100.



*Ryc. 14. Kaplica Fodygów, widok wnętrza przez arkadę wejściową.
(Fot. M. Moraczewska).*

sunków społecznych należałoby tłumaczyć to specjalną rolą Fodygi w Chęcinach, znacznym jego bogactwem oraz dużą kulturą.

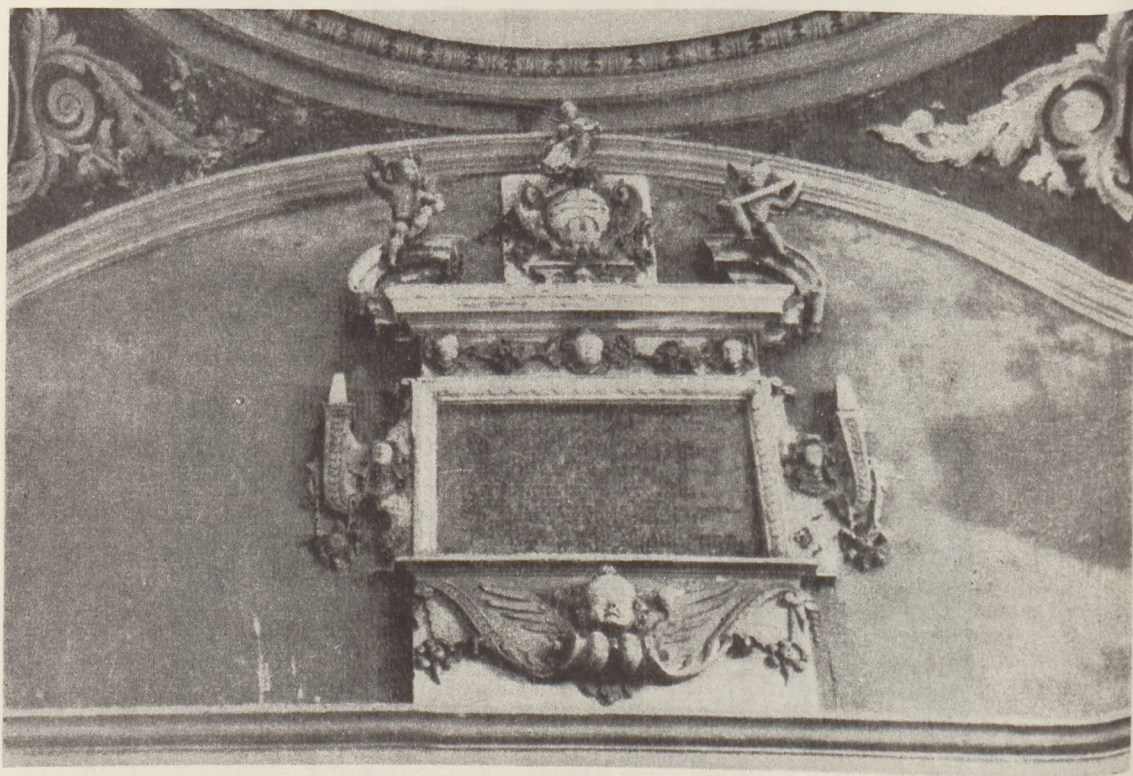
KAPLICA BRANICKICH P. W. ŚW. LEONARDA W CHĘCINACH

W narożniku wschodniego skrzydła klasztoru OO. Franciszkanów w Chęcinach wznosi się założona na planie kwadratu kaplica fundacji Branickich (ryc. 18). Podobnie jak cały klasztor, budowano ją z miejscowego kamienia łamanego, tynkując mury zewnętrzne. Od obu omówionych kap-

lic Fodygi wyróżnia ją małe prezbiterium w kształcie konchy, przybudowane do wschodniej ściany kaplicy (ryc. 19). Kopułę kaplicy wieńczy pięknie rzeźbiona w kamieniu latarnia, zakończona gałką i żelaznym krzyżem. Zewnętrzne ściany ożywiają na narożach smukłe pilastry (ryc. 21).

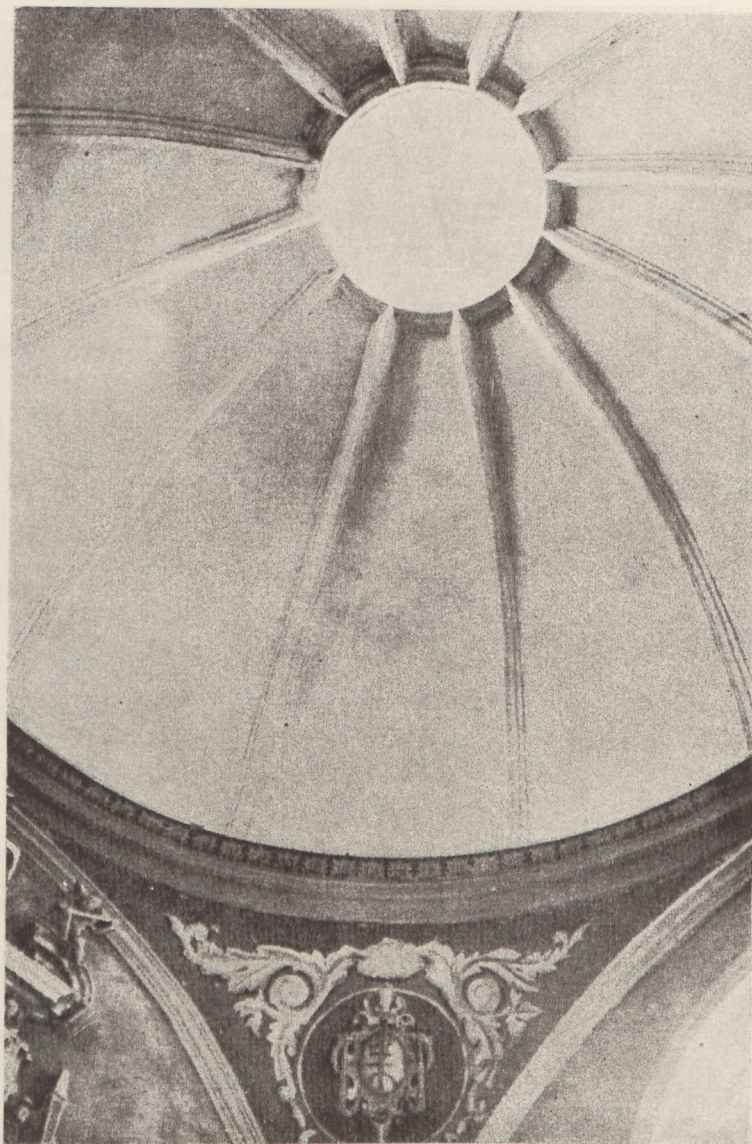
Przez północny krużganek klasztoru dostajemy się po kilku schodach do drzwi kaplicy, obok których marmurowa tablica z r. 1657 przypomina męczeństwo trzech braci zakonnych.

Na wprost wejścia apsyda z ołtarzem (ryc. 20). Ściany kaplicy ozdobione wzorzystym fryzem z ornamentem, wytłaczanym w tynku (ryc. 22). Czasza kopuły podzielona 16 żebrami dekoracyjnymi z ornamentem, wyciskany również przy pomocy formy (ryc. 23). Z wy-



Ryc. 15. Kaplica Fodygów, epitafium z r. 1614. (Fot. M. Moraczewska).

stroju wnętrza zachowała się prymitywna kamienna chrzcielnica obok wejścia. Na pendentywach znajdują się dwa kamienne kartusze z herbami: Gryf Branickich z Ruszczy oraz Nieczuja Wapowskich; po dwu innych pozostały tylko żelazne haki nad drewnianym chórem, do którego wejście prowadzi z korytarza klasztornego na I piętrze. W kluczu półkolistej ołtarzowej wnęki są inicjały I. H. S. i data 1641. W posadzce tuż przy drzwiach znajduje się zejście do podziemi, przykryte dwoma kamiennymi płytami; z istniejących tam ongiś grobów żaden się nie zachował.

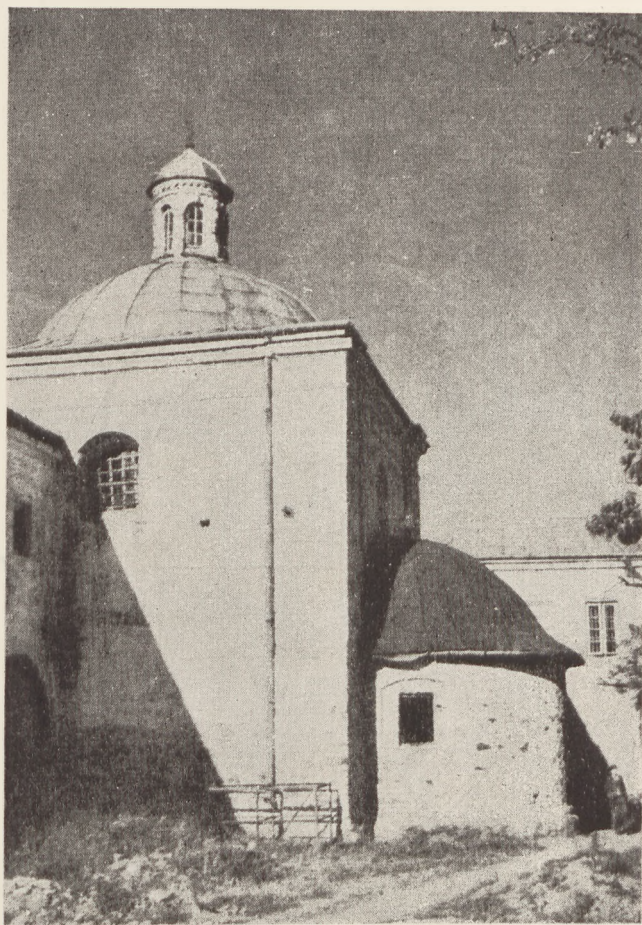


Ryc. 16. Kaplica Fodygów, czasza kopuły z żebrami i pendentyw z kartuszem herbowym. (Fot. M. Moraczewska).

Jedynym cenniejszym zabytkiem w kaplicy jest drewniany wczesno-barokowy ołtarz, pochodzący najprawdopodobniej z okresu utrwalonego wspomnianą datą 1641; olejny obraz z tego ołtarza, przedstawiający Matkę Boską Bolesną, znajduje się na plebanii kościoła parafialnego w Chęcinach. Najciekawszym artystycznie fragmentem kaplicy jest wieńcząca kopułę kamienna latarnia. Wysmukły jej trzon w kształcie walca podzielono hermami na sześć pól (ryc. 24). Hermy te podtrzymują bogato profilowany gzyms oraz kopułę, zakończoną gałką i krzyżem. Trzy popiersia



Ryc. 17. Kaplica Fodygów, ołtarz marmurowy z r. 1614. (Fot. M. Moraczewska).



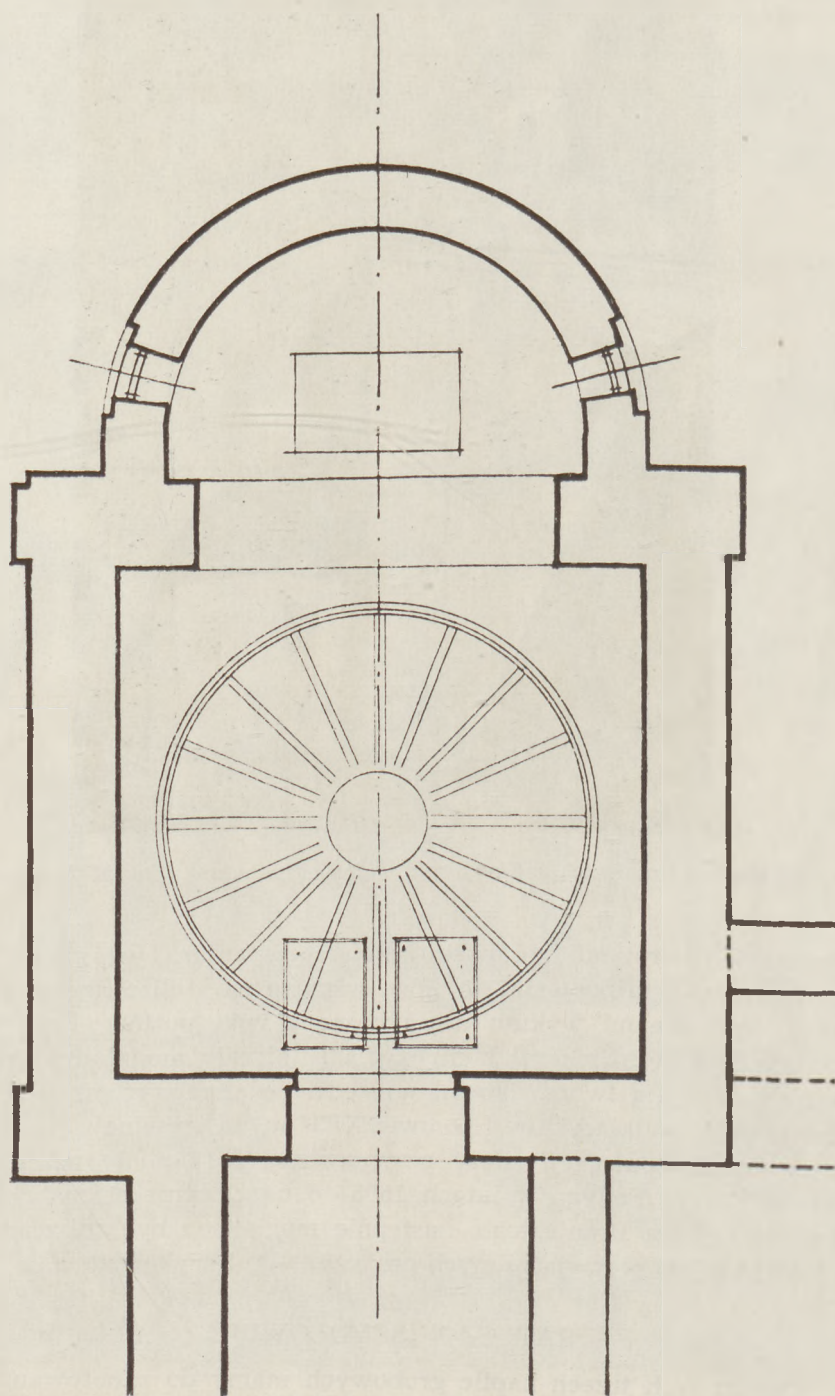
Ryc. 18. Kaplica Branickich w Chęcinach, widok od południa. (Fot. M. Moraczewska).

są wyraźnie portretami, być może rzeźbiarza — autora, jego żony i dziecka, trzy inne — to popiersia aniołów, wsparte na stylizowanych liściach akantu. Nad oknami wykuto uskrzydłone główki puttów. Fryz latarni zdobi rząd palmet. Ciekawa kompozycja i dojrzały modelunek rzeźb na pilastrach stawiają twórcę latarni w rzędzie zdolniejszych mistrzów kamieniarskich, działających w I połowie XVII w. na prowincji. Na zasadzie analizy architektonicznej należy przypuszczać, że kaplicę św. Leonarda budował Kasper Fodyga w latach 1605—6 na zlecenie starosty chęcińskiego Stanisława Branickiego; następnie mogła ona być zniszczona lub dla jakichś bliżej niewyjaśnionych przyczyn — niewykończona.

RATUSZ W SZYDŁOWCU

Oprócz tych trzech kaplic grobowych mamy do zanotowania inny jeszcze obiekt, przy którym pracował Fodyga. Jest to mianowicie ratusz w Szydłowcu (ryc. 25).

Na środku obszernego rynku w Szydłowcu — mieście należącym niegdyś do możnego rodu Szydłowieckich, które tytułem sukcesji przeszło



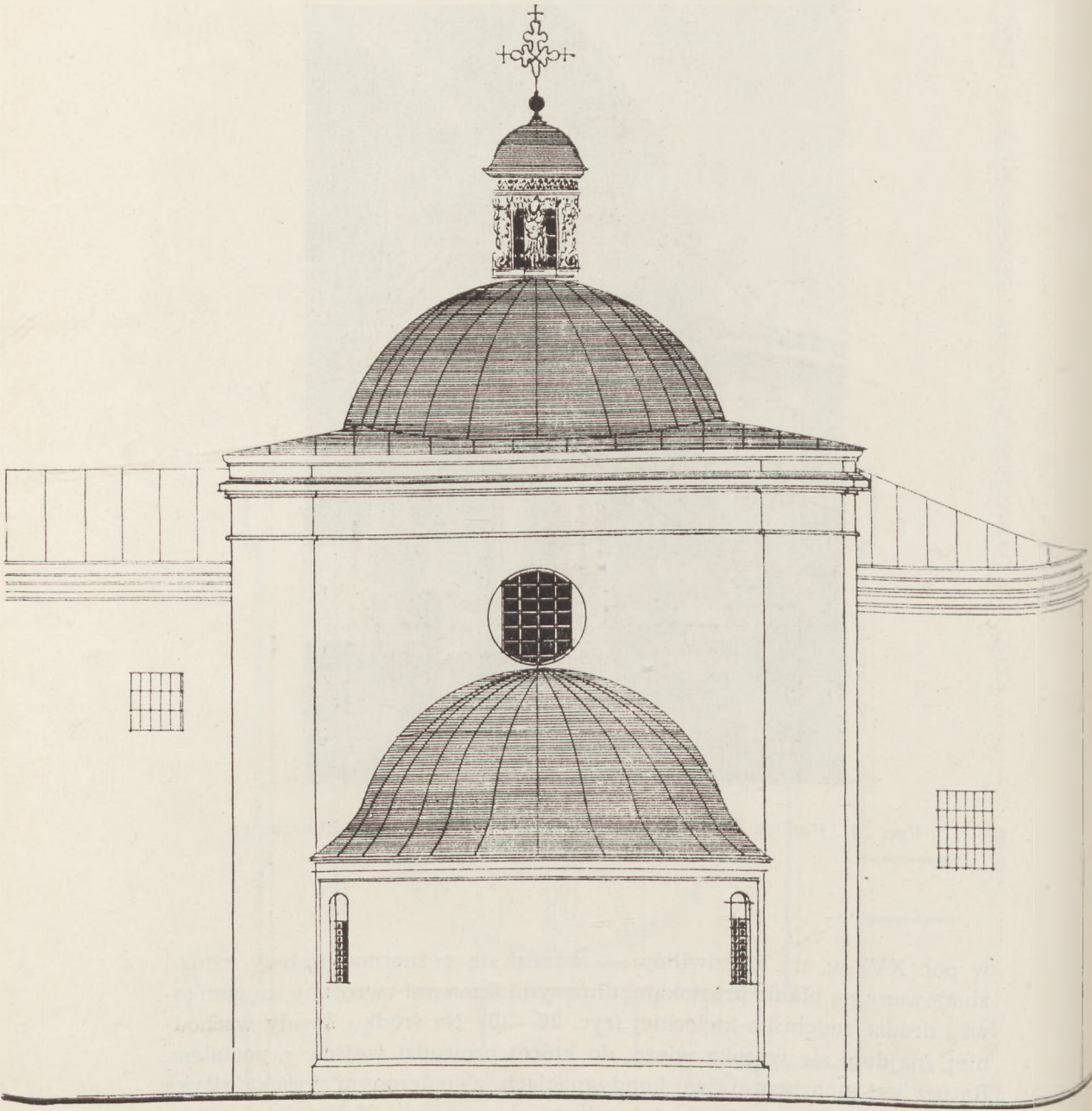
Ryc. 19. Kaplica Branickich, rzut poziomy. Skala 1 : 100.



Ryc. 20. Kaplica Branickich, widok z kaplicy na apsydę oltarzową.
(Fot. M. Moraczewska).

w poł. XVI w. na Radziwiłłów — wznosi się późnorenesansowy ratusz, zbudowany na planie prostokąta, dłuższymi ścianami zwrócony ku zamkowi i drodze radomsko-kieleckiej (ryc. 26—30). Na środku fasady wschodniej znajduje się wysoka wieża, do której prowadzi wejście z portalem. Ratusz jest gmachem o dwu kondygnacjach, zwieńczonym wysoką attyką z blankami oraz czterema wieżyczkami w narożach. Najbardziej oryginalnym elementem architektonicznym ratusza są okrągłe skarpy narożne, nadające budowli obronny charakter. Podobne skarpy czy może niewielkie baszty narożne miał także renesansowy ratusz na Rynku Starego Miasta w Warszawie, którego wygląd znamy ze sztychu, przedstawiającego Warszawę w r. 1662⁵. Do wysokości piętra ściany ratusza szydłowieckiego wy-

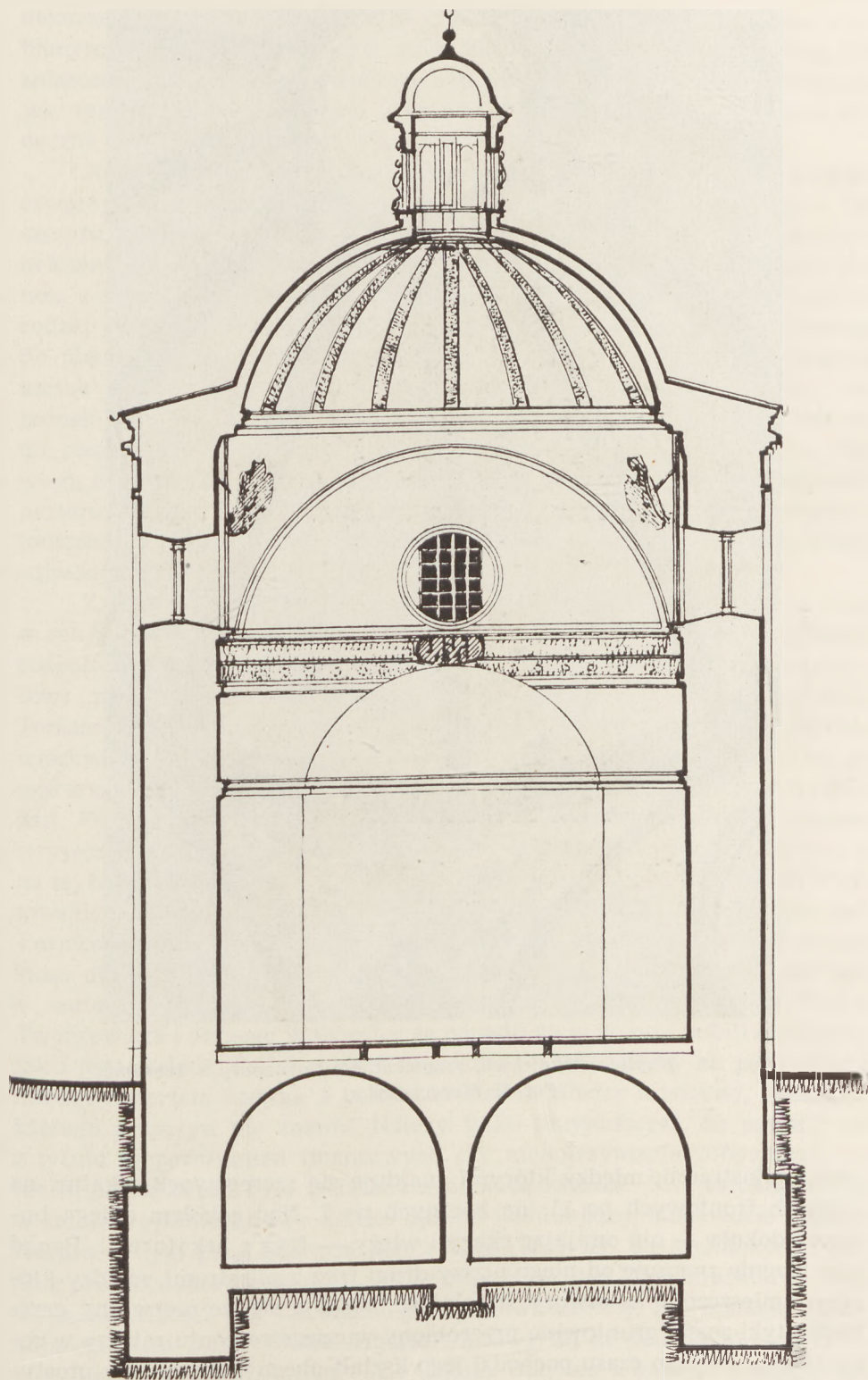
⁵ Wieczorkiewicz A., *Widok Warszawy z r. 1662*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, 1938, s. 367—369.



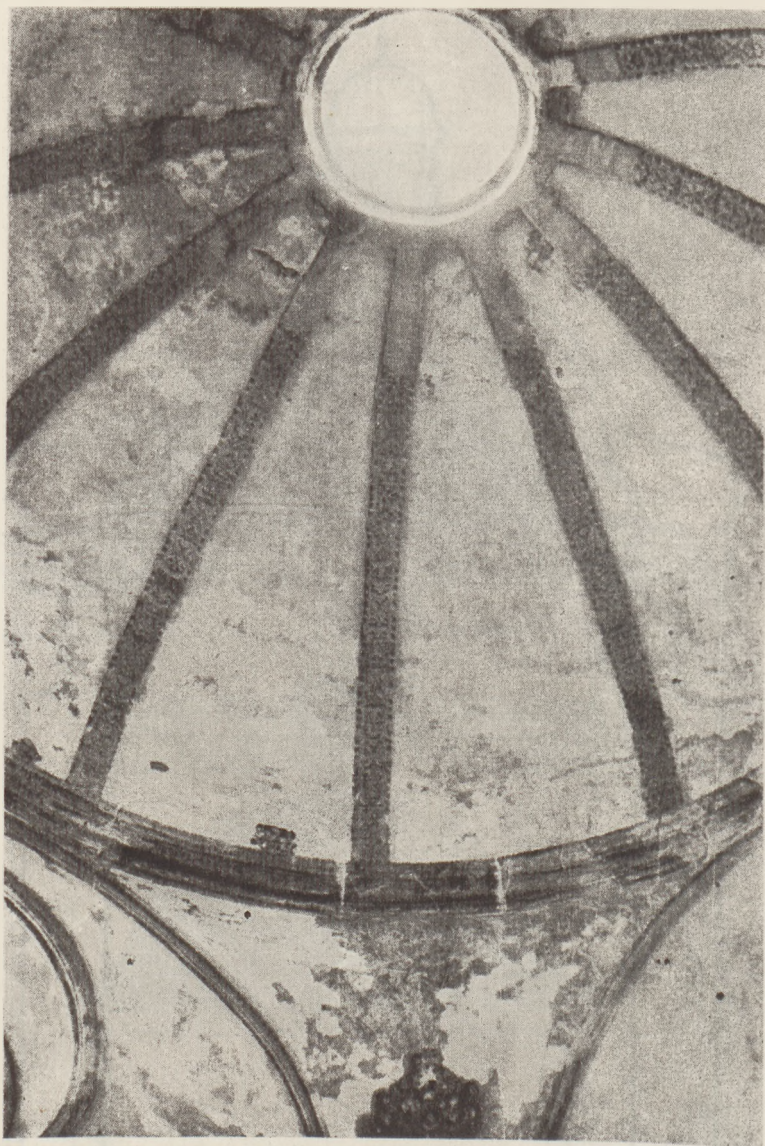
Ryc. 21. Kaplica Branickich, elewacja wschodnia. Skala 1 : 100

murowano z łamanego kamienia, następnie otynkowano, attykę nadbudowując z cegły. Węgry okienne i gzymsy nad piętrami są kamienne.

W fasadzie z wieżą znajdując się wejście do izb ratuszowych, fasada od strony zamku jest siedmiookienna, boczne elewacje dwuokienne. Ozdobą budynku jest attyka, osłaniająca dach pograżony. Cokół attyki oży-



Ryc. 22. Kaplica Branickich, przekrój z widokiem na wnękę ołtarzową. Skala 1 : 100.



Ryc. 23. Kaplica Branickich, fragment czaszy kopuły z żebrami.
(Fot. M. Moraczewska).

wiono pilastrami, między którymi znajduje się szereg wnęk-arkatur, na ścianach frontowych po 11, na bocznych po 7. Nad cokołem obiega budynek dokoła — nie omijając skarp i wieży — fryz z arkaturami. Ponad nim biegnie znacznie od niego niższy drugi fryz z pilastrami, między którymi umieszczone są otwory strzelnicze; wydaje się, że pierwotny grzebień attyki został gruntownie przerobiony w czasie remontu ratusza w roku 1829 i że z tego czasu pochodzi jego kształt obecny. Grzebień z prostymi blankami-krenelażem, ujmują w narożnikach budynku cztery wieżyczki. Wszystkie ściany i attykę ratusza pokryto sgrafitem w ornamenty

dekoracyjne i postacie ludzkie. W okresie Odrodzenia sgraffito było ulubionym motywem zdobniczym architektury Szydłowca; mimo licznych zniszczeń, ślady jego zachowały się w postaci fryzów na takich budowlach jak: zamek, kościół parafialny, jego wieża i kruchta. Resztki sgraffitta widoczne były na ratuszu dość wyraźnie jeszcze w r. 1945.

Nad wejściem do ratusza, niby baszta wrotna, wznosi się wysoka czworogranna wieża, jedną ze ścian przylegając do muru budynku. Od szczytu blanków wieża ta przechodzi w 8-boczną, pokrytą barokowym hełmem. Na najwyższym piętrze wieży zawieszono na kroksztynach ganek, z którego wiodło wejście do izby straży. W parterze wieża tworzyła rodzaj przedsionka, w którym było wejście do sklepionej sieni a stamtąd do pięciu izb, nakrytych kolebkowym sklepieniem z lunetami. Obecnie klatka schodowa, prowadząca na piętra, mieści się w sieni — czy tak jednak było w XVII w. — niewiadomo. Z tejże sieni prowadzą schody do obszernejszych sklepionych piwnic, oświetlonych kilku okienkami. Pod wieżą był również sklep, służący niegdyś za więzienie. Ani we wnętrzach parteru ani piętra nie dochowały się żadne fragmenty dekoracji architektonicznej. Po zniszczeniach wojennych w obu wojnach górna część wieży odbudowana w r. 1949.

Z rejestru Ksiąg Wojewódzkich Szydłowieckich z roku 1602 (a więc w rok po ukończeniu kaplicy Padniewskich), dowiadujemy się, że „Rzeczpospolita“ czyli wspólnota miejska (Rada) obrała dwóch szafarzy (nadzorców) „na porządne za ich dozorem budowanie ratusza“. Szafarzami byli: Tomasz Goworek i Jan Lorek, zapewne znaczniejsi z mieszczan szydłowieckich. Następnie wykonanie budowli oddano „Panu Kasprowi Fodygo murarzowi“ za sumę 200 zł, z warunkiem, iż z ratusza nie będzie wychodził. Fodyga prowadzi budowę razem z osiadłym w Szydłowcu bratem stryjcznym Albertem, także muratorem. Jako dowód wspólnej ich pracy na tej budowie mogą służyć wymieniane już wyżej wpisy w Księgach Wójtownskich. W pierwszym z nich występuje Albert Fodyga przeciw Piotrowi Tworkowiczowi, ponieważ ten nie dotrzymał zobowiązania i „kamieni stosa nie wyniósł na cmętarz“. W drugim tenże Albert oskarża jednego z „szafarzy“, Jana Lorka, oraz jego towarzyszy — Jakuba Serafina, Piotra Tworkowicza i Jerzego Wojciecha, że napadli go w domu i pobili dotkliwie, jak i jego czeladź. Te lakoniczne wzmianki wskazywałyby na jakiś zatarg między Albertem Fodygą, a przedstawicielem władzy miejskiej, — zatarg, którego przyczyn nie znamy. Należy tylko przypuszczać, że powstał on z tytułu nieporozumień finansowych czy niedotrzymania zobowiązań, co niewątpliwie ściśle było związane z budową ratusza. Nie jesteśmy także w stanie wyjaśnić sprawy daleko dla nas istotniejszej, mianowicie udziału Kaspra Fodygi przy budowie tego ratusza. Czy był on architektem, według projektu którego wznosił ratusz inny mniejszej klasy murator, w tym wypadku Albert? Czy też udział ich był równorzędny, z przewagą mieszkającego stale w Szydłowcu Alberta? Sprawy tej na podstawie tych krótkich wzmianek nie da się na razie ustalić. Budowa trwała dość długo, jak wskazuje wzmianka w aktach szydłowieckich o wypłacie kamieniarzowi w r. 1608 za odrzwia do ratusza.



Ryc. 24. Kaplica Branickich, latarnia. (Fot. M. Moraczewska).

Ratusz w Szydłowcu jest jeszcze jednym dowodem rozgłosu i uznania, jakim wśród współczesnych cieszył się chęciński murator. Być może, że z czasem słowa epitafium w kaplicy Trzech Króli w Chęcinach przestaną być dla nas zagadką, a działalność artystyczna Fodygi i jego zespołu rzuci nowe światło na historię swojskiej architektury w Kielecczyźnie.

UWAGI OGÓLNE O BUDOWLACH FODYGI

Z trzech omówionych kaplic dwie tylko: Padniewskich w Pilicy i Trzech Króli w Chęcinach sygnowane są przez autora, trzecią — św. Leonarda tylko na zasadzie niektórych form wspólnych, czy też zbliżonych do prac Fodygi, zaliczyłem do jego spuścizny architektonicznej. Gdyby nawet nie była ona bezpośrednim dziełem chęcińskiego muratora, mimo to podkreślałaby istnienie tu w końcu XVI i pierwszej połowie XVII w. odrębnego środowiska artystycznego. Środowisko to, w którym Kasper Fodyga odegrał przodującą rolę, rozwijało swoją działalność nie tylko w Chęcinach i ich najbliższej okolicy, ale także w dalszych ośrodkach miejskich.

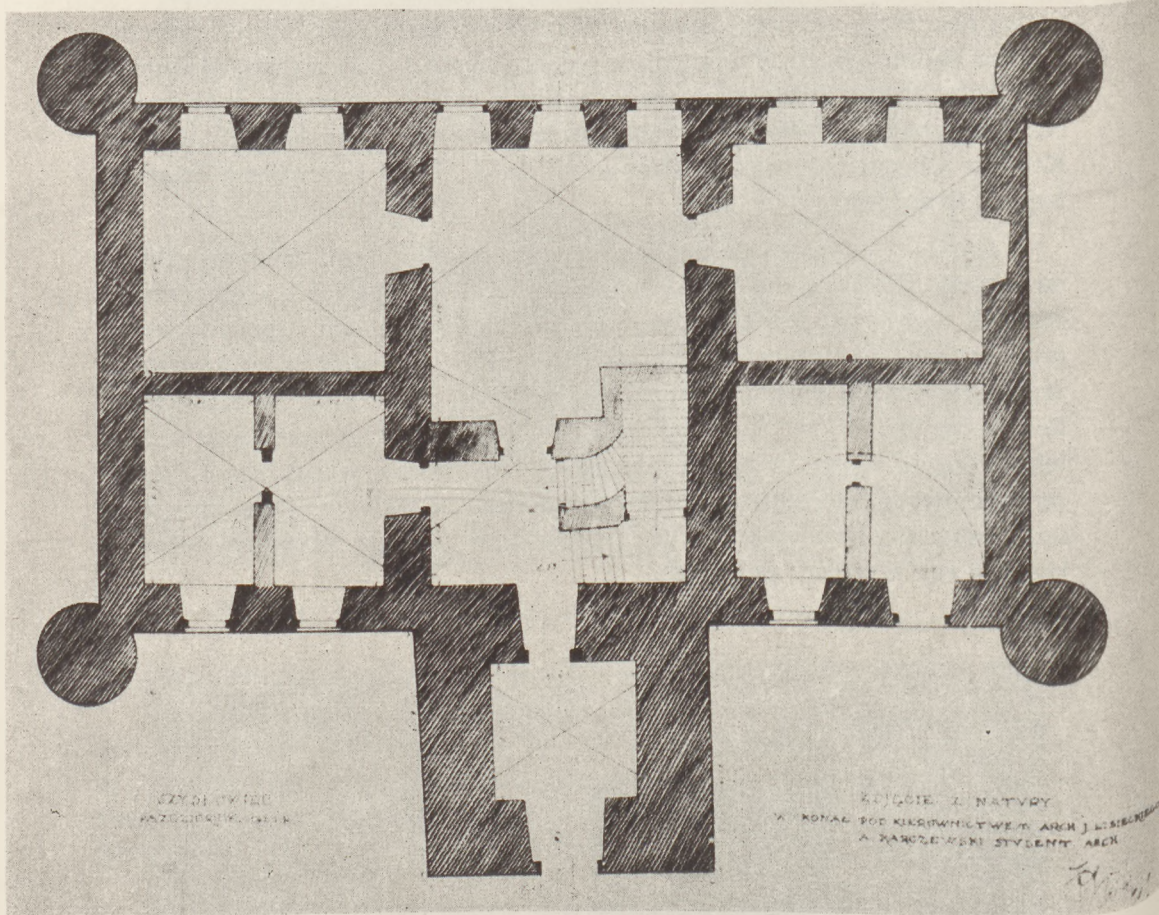
Rozważmy cechy wspólne trzech wymienionych kaplic. Wymiary ich rzutów są zbliżone: najmniejszą jest Fodygiańska kaplica Trzech Króli (6×6 m). Architekturę zewnętrzną mają wszystkie ubogą i dość jednolitą. Najbardziej odrębną jest kaplica św. Leonarda z niewielką dobudówką od wschodu w formie konchy i bogato rzeźbioną latarnią. Wewnątrz podział ścian w zasadzie jest analogiczny; na pewnej wysokości mają one gzymsy i fryzy, następnie ponad nimi kopuły na pendentywach; czasze kopuł podzielone są promienistymi żebrami dekoracyjnymi z tynku. Bo-

gatszą dekorację w formie ozdobnych obrzeżeń wnęk arkadowych posiada kaplica Padniewskich. Z momentów o charakterze dekoracyjnym zasługują na uwagę; kartusze herbowe we wszystkich trzech kaplicach, jednakowo rozmieszczone na pendentywach, ołtarz i epitafium w kaplicy Trzech Króli w Chęcinach, pomnik Padniewskich w Pilicy i rzeźbiona latarnia kaplicy Branickich.

Kaplice Fodygiańskie nie są specjalnie oryginalnymi dziełami sztuki; na terenie Kielecczyny znajduje się kilka piękniejszych i ciekawszych budowli tego typu, jednak odznaczają się one wyczuciem bryły, dobrymi proporcjami i zrozumieniem charakteru kaplicy grobowej w jej koncepcji architektonicznej, przystosowanej do gustów i zwyczajów miejscowych. Pewna odrębność tych kaplic polega na bardzo prostym schemacie architektonicznym, wypływającym wprawdzie ze wzorów wspaniałych kaplic renesansowych, ale tak uproszczonym, że nosi on stylowe piętno swojskości, doskonale harmonizujące z krajobrazem i bryłą prowincjonalnego kościoła czy klasztoru polskiego.



Ryc. 25. Ratusz w Szydłowcu. (Fot. C. B. I.).

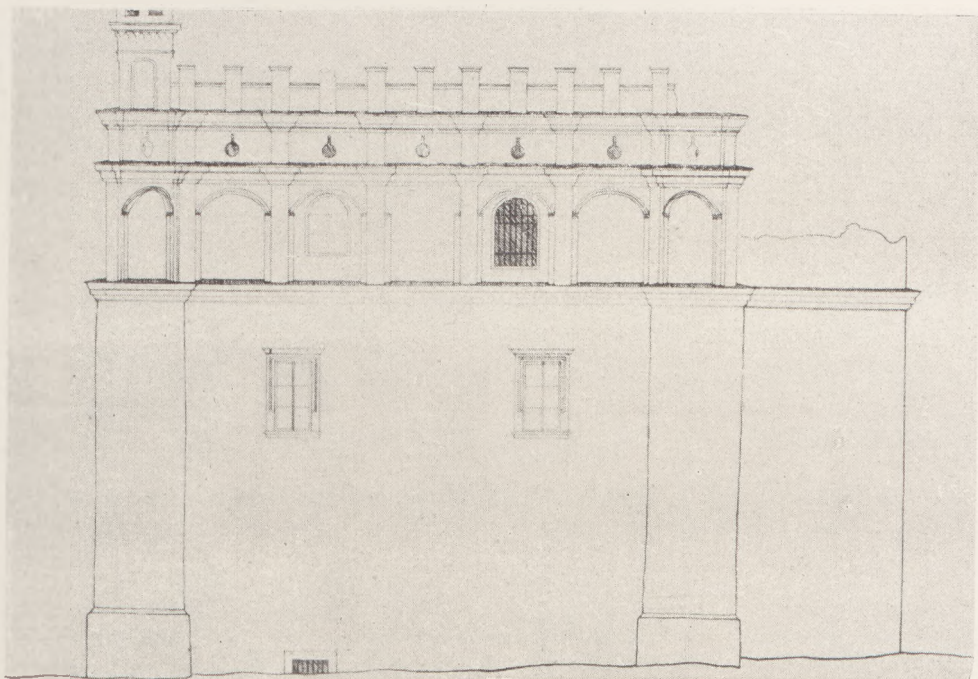


Ryc. 26. Ratusz w Szydłowiecu, rzut poziomy przyziemia. Zdjęcie pomiarowe inż. arch. A. Karczewskiego pod kierunkiem arch. J. Lisieckiego z r. 1921.

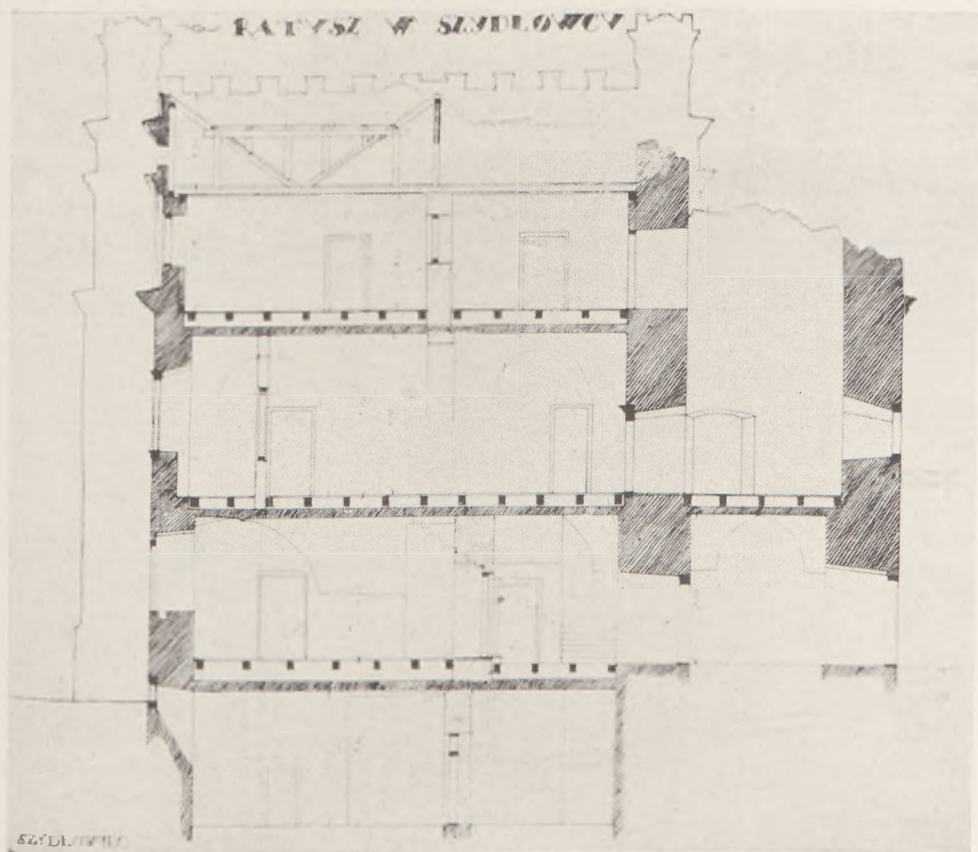
Ratusz w Szydłowiecu, przy którym pracowali Kasper i Albert Fodygowie, jest budowlą monumentalną w porównaniu do wymienionych kaplic.

Jak więc widzimy, „zespół” budowlany Fodygi działał nie tylko w Chęcinach, ale i w znacznym od nich oddaleniu, co dowodzi rozgłosu i przedsiębiorczości.

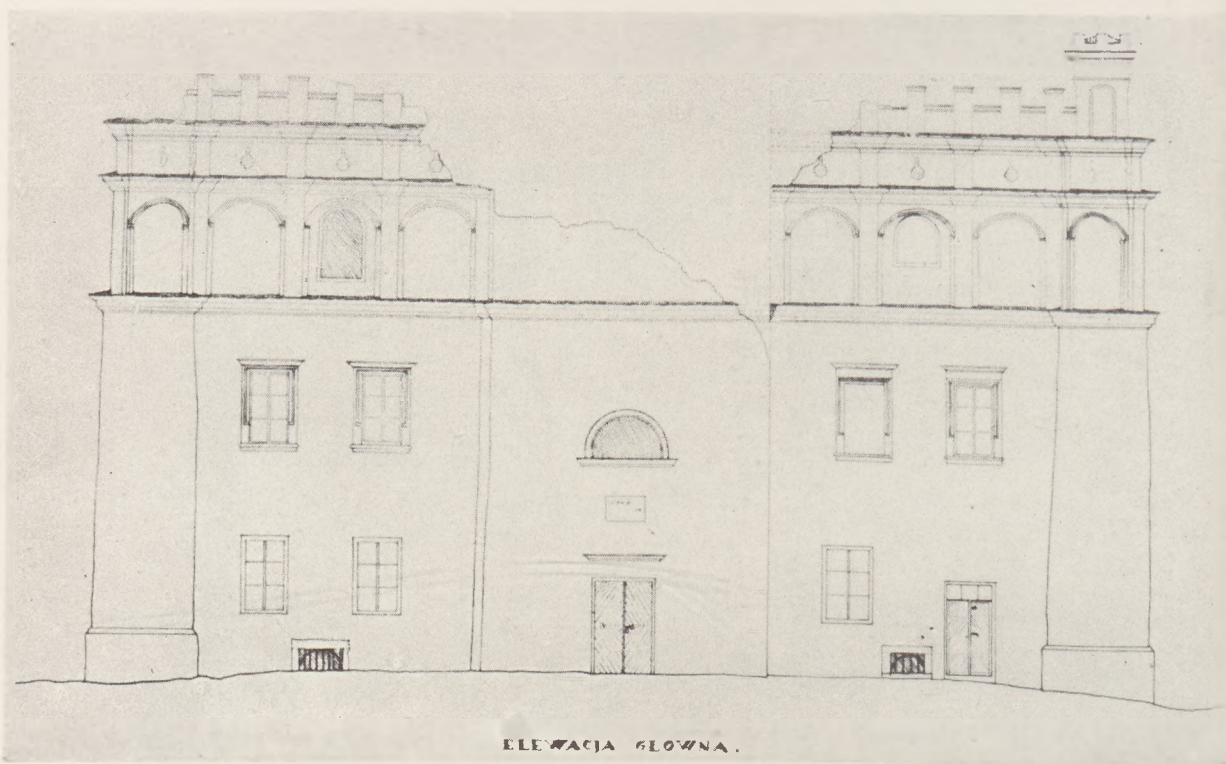
Wydobycie z zapomnienia zupełnie nieznanych nam dotychczas muratorów i rzeźbiarzy oraz kilku ich prac, odsłania pewien, niewielki wprawdzie, krąg naszej sztuki, będący uzupełnieniem całokształtu zagadnienia polskiej architektury późnorenesansowej i wczesnobarokowej w początkach XVII wieku. Dalsze badania niewątpliwie pozwolą lepiej ocenić twórczość Fodygi, który — jak świadczy tekst epitafium — budował wiele. Interesuje on nas jako twórca kaplic grobowych, tak powszechnie wznoszonych w Polsce przez magnaterię i bogatą szlachtę w pierwszej połowie XVII w., a jednocześnie może więcej — ze względu na budowę ratusza w Szydłowiecu. Jego polska architektura z attyką i narożnymi wieżyczkami-skarpami jest bardzo wymowna na tle walki, jaką w tym czasie prowadzą



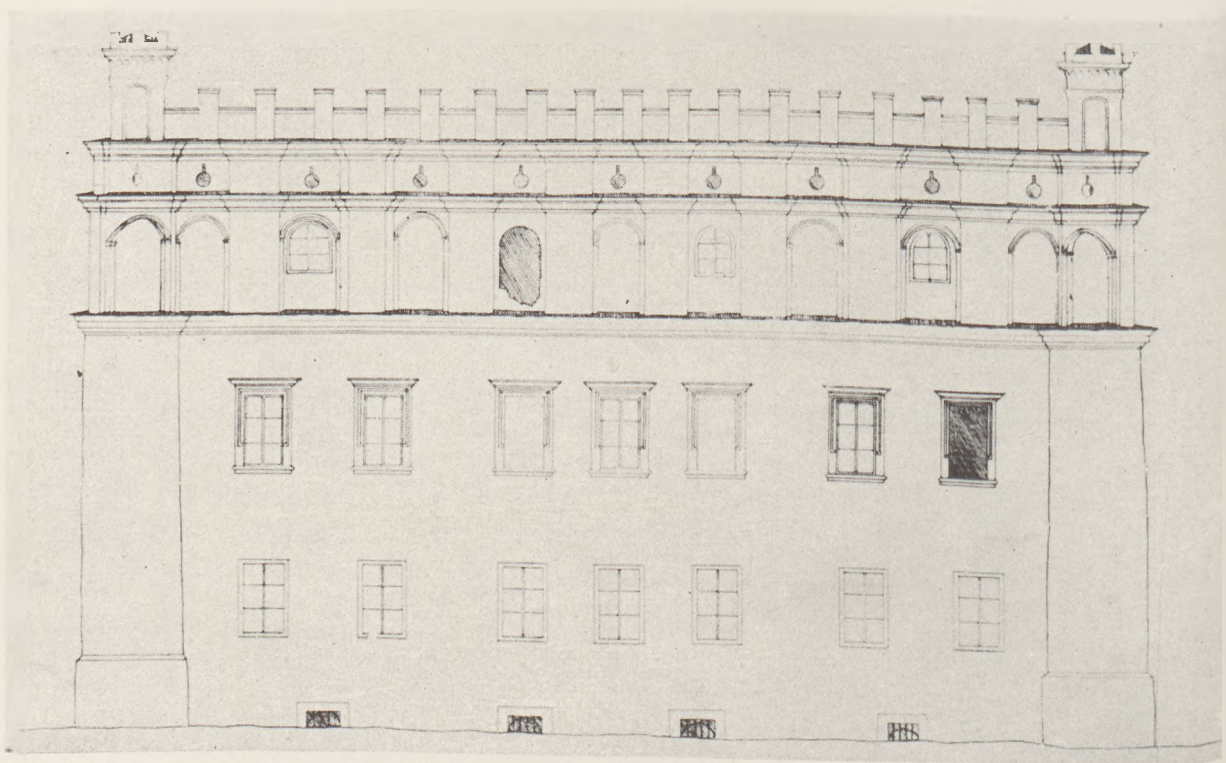
Ryc. 27. Ratysz w Szydłowcu, elewacja wschodnia ze zrujnowaną wieżą.
Zdjęcie pomiarowe j. w.



Ryc. 28. Ratysz w Szydłowcu, przekrój przez wieżę ze wschodu na zachód.
Zdjęcie pomiarowe j. w.



Ryc. 29. Ratusz w Szydłowiecu, elewacja główna. Zdjęcie pomiarowe j. w.



Ryc. 30. Ratusz w Szydłowiecu, elewacja zachodnia. Zdjęcie pomiarowe j. w.

miasta z możnowładztwem i szlachtą o swój byt. Ustalenie daty i okoliczności budowy ratusza w Szydłowcu ułatwi niewątpliwie studia nad budownictwem miejskim w Polsce na przełomie XVI i XVII w.

Zdjęcia inwentaryzacyjne kaplic wykonał inż. arch. A. Król, rysunki inż. arch. K. Dobrowolska. Korektę tekstu przeprowadziła mgr B. Królówna.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

1. Akta parafii checińskiej z lat 1626—1675. — Księgi urodzin, chrztów, ślubów i śmierci. — Testamenty i inne.

2. *Inscriptiones Iudicii Consularis Civ. Szydłowiec*. Biblioteka Narodowa, depozyt Zamoyskich, rkp. 1269.

Regestr Ksiąg Woytowych Szydłowieckich, j. w. rkp. 1272, wg wypisów E. Łopacińskiego.

3. *Synoptyczne relacje, czyli krótki opis klasztorów franciszkańskich Wielkopolski, Małopolski i Prus w r. 1735* przez Ludwika Miske napisane — rkp.

TŁUMACZENIA TEKSTÓW ŁACIŃSKICH

I. Wielmożnej Pani a Pani Agnieszce Padniewskiej z Brodzina, matronie odznaczającej się pobożnością wobec Boga, szczodrobliwością wobec biednych, dobroczynnością wobec wszystkich Wielmożny Pan Wojciech Padniewski z Padniewa, kasztelan, oświęcimski, starosta dybowski itd., syn najwyrozumialszej matce umieścił ten posąg w tym samym grobowcu, w którym został złożony również najdroższy małżonek, aby ci, których za życia łączyła wierna i nienaruszona miłość małżeńskiego przywiązania, po śmierci spoczywali w tym samym miejscu. Zmarła w roku wcielenia Pańskiego ... dnia ...

II. Wielmożnemu Panu a Panu Mikołajowi Padniewskiemu z Padniewa, mężowi dawnej pobożności znanemu z cnoty i dobrych obyczajów, szczególnej i bardzo rzadkiej skromności Wielmożny Pan Wojciech Padniewski z Padniewa, kasztelan oświęcimski, starosta dybowski itd., syn najdroższemu ojcu w dowód miłości i czci postawił w r. 1601 od wcielenia Chrystusa. By zaś ktoś niebacznie nie zarzucał opieszałości w wystawieniu pomnika niech wie, że powstała ona nie wskutek zaniedbania, lecz ponieważ wielce szanowna matka śmierci bliska, przeczuwając z bożego natchnienia to, co wypadki potwierdziły, pragnęła być pogrzebana zgodnie z jego wolą w tym miejscu, co do którego dziedzictwa długo nie miał pewności. Zmarł roku pańskiego ...

III. Jestem kaplicą Wielmożnego Pana a Pana Wojciecha Padniewskiego, kasztelana oświęcimskiego, starosty dybowskiego itd. Wybudował mnie sławetny Kasper Fodygius z Mesocco murator, którego znak dla pamięci zdobi te drzwi. Roku Pańskiego 1601.

IV. Próżna chwało ... Kacper Fodyga i żona Zuzanna z domu Grodzanowic nie tobie ten przybytek zbudowali, lecz wysłańcowi Olimpu. R. P. 1614.

V. Czy chcesz znać czytelniku twórcę? Jeżeli chcesz znać, wiedz, że jest nim Kasper Fodyga i cnotliwa Zuzanna jego małżonka nie z ostatniego swego małżeństwa, którzy wystawili to dzieło miłe Bogu. Dlatego nie szczędzili swoich pieniędzy i trudu i pragnęli wybudować te przybytki, by stąd wzrastała chwała i cześć najwyższemu Jowiszowi, by mogli tu powierzyć ziemi [swe] szczątki. Oboje dożyli sędziwego wieku. Byli to starcy prawi i zgodni, opiekunowie biednych, dobrzy dla swoich. O jakże dzielnym obrońcą tej sławnej ziemi królewskiej, jakże był czujnym doradcą. Nie był ostatnim w swej sztuce. Że pierwszym był zaiste, niech świadczą te liczne budowle wzniesione ku chwale niebieskiego Ojca. Jowisz im błogosławił, użyczył pomyślności i najdłuższego życia. Szczątki swe powierzyli zgniłej ziemi, światu wiecznotrwałą sławę, a gwiazdom ducha. Ktokolwiek jesteś czytelniku, odejdz teraz i bądź zdrow. Roku Pańskiego 1614.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

RZEŹBY SCHLÜTERA W PAŁACU KRASIŃSKICH W WARSZAWIE

Wyjaśnienie zagadnienia działalności twórcy tej miary jak Andrzej Schlüter w służbie króla Jana II uważałem do pewnego stopnia za punkt honoru polskiej historii sztuki. Począwszy od r. 1936 podjąłem też w tym kierunku poszukiwania, zaczynając od najbliższej mi podówczas Żółkwi. W rachunkach dworu królewskiego czasów pobytu Sobieskiego w Żółkwi z lat 1691—1694 znalazły się pozytywne dane, stwierdzające autorstwo Schlütera pomników Jakuba Sobieskiego, Stanisława Daniłowicza, Marka Sobieskiego i Teofili z Daniłowiczów Sobieskiej, powstałych w latach 1692—1694, a przywiezionych do Żółkwi w stanie gotowym do ustawienia z Wilanowa. Z kolei należało rozszerzyć badania na Wilanów i odszukać tam dzieła noszące znamiona indywidualnego stylu Schlütera.

Rezultatem podówczas przeprowadzonych badań były wygłoszone z wiosną r. 1939 referaty, a to na Wydziale II Towarzystwa Naukowego Warszawskiego w dniu 29 kwietnia pt. *Andrzej Schlüter w służbie króla Jana III* i w Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w dniu 28 kwietnia 1939 pt. *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera*. Pierwszy dotyczył prac tego plastyka w Wilanowie, drugi pomników jego dłuta w Żółkwi. Ten ostatni został ogłoszony drukiem pod tym samym tytułem w zeszycie 3 rocznika II czasopisma *Dawna Sztuka*, podczas kiedy pierwszy ogłoszony został dopiero po wojnie w tomie VIII *Prac Komisji Historii Sztuki PAU*, wydanym w r. 1946 pt. *Prace Schlütera w Wilanowie*.

Jednak pracami tymi całokształt artystycznej działalności Schlütera czasu jego 12-letniego pobytu w Polsce nie został objęty. Pozostały najdawniej znane jego dzieła w pałacu Krasińskich w Warszawie, których autorstwo stwierdzone było w księdze rachunków Jana Dobrogosta Krasińskiego referendarza kor., wydanej drukiem w r. 1910 przez Ignacego Tadeusza Baranowskiego. Wybuch drugiej wojny światowej przerwał badania na temat tego trzeciego z rzędu zespołu dzieł Schlüterowskiej plastyki w Polsce. Nie zdołałem zatem przed wojną dokonać w całości podjętego zadania i dzieła Schlütera w pałacu Krasińskich pozostały niewzględnione.



Ryc. 1. Górna część fasady pałacu Krasieńskich od strony placu. (Fot. M. Moraczewska C. B. I.).

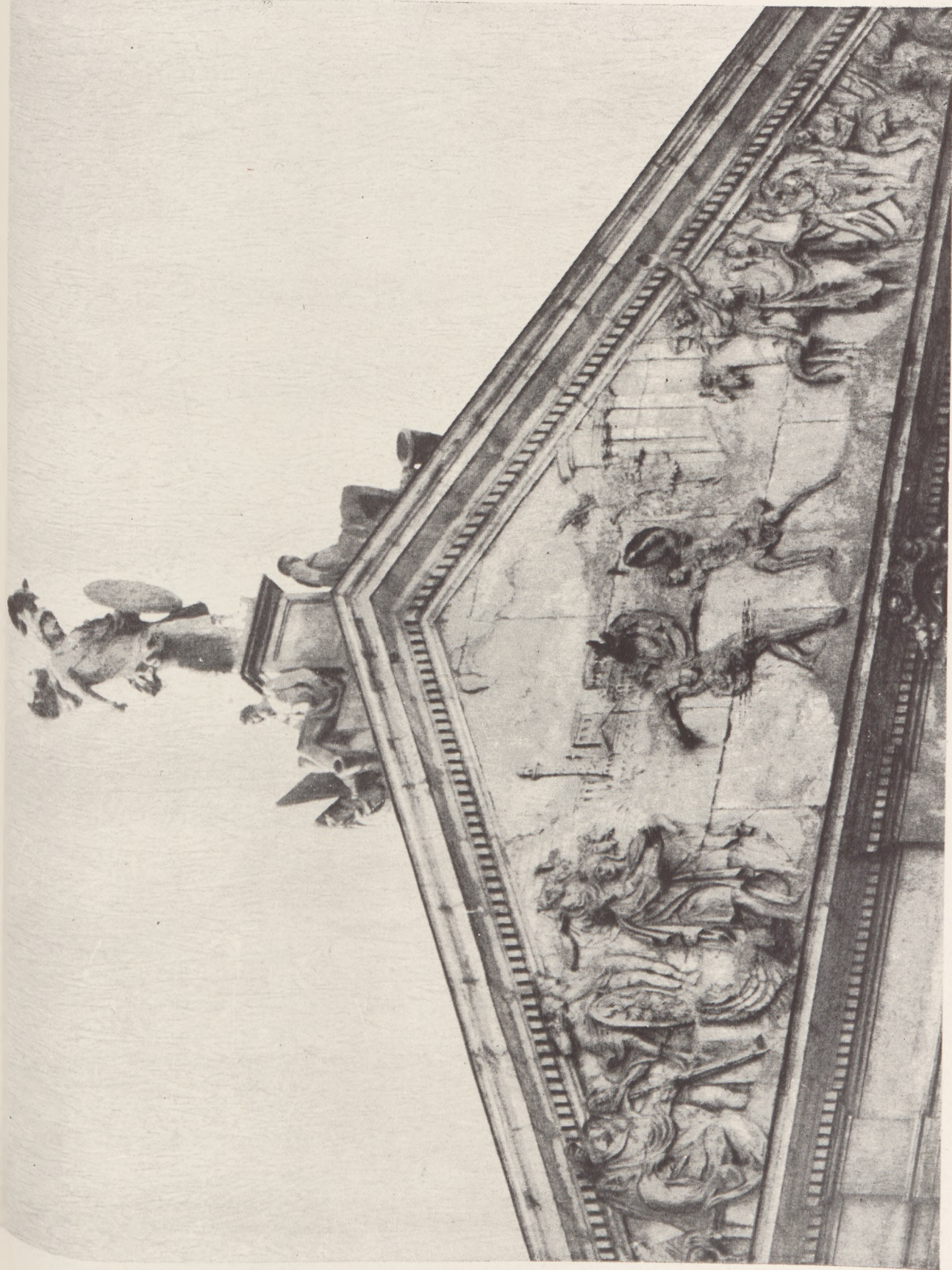
W czasach okupacji niemieckiej zainteresowali się pracami Schlütera w Polsce badacze niemieccy, oczywiście ze swego punktu widzenia. Zapoznawszy się z rozprawą drukowaną w *Dawnej Sztuce* urzędnik niemieckiego „Amt für Pflege alter Kunst, Aussenstelle Warschau“, August Schellenberg, zwrócił się do mnie listem z daty 10 maja 1943, w którym stwierdza, że wiadomość o rzeźbach Schlütera w Żółkwi była dotąd w Niemczech nieznana, a dopytując o odbitki zdjęć publikowanych w *Dawnej Sztuce* zapewniał: „selbsverständlich, dass ich bei meinem Aufsatz auf ihre Veröffentlichung auf nachdrückliste hinweisen werde“.

Wbrew swemu oświadczeniu nie powołał się A. Schellenberg na żadną pracę polską, z której zaczerpnął wiadomości o dziełach Schlütera u nas, a tak samo uczynili i inni niemieccy autorowie artykułów, przedstawiających Schlütera, Plerscha i Pinzla jako artystów niemieckich. Artykuły na te tematy ukazały się w czasopismach *Das Reich*, *Warschauer Zeitung*, *Krakauer Zeitung*, *Lemberger Zeitung* itd.

Tych kilka słów z dziejów badań na temat prac Schlütera w Polsce uważałem za stosowne nakreślić ze względu na charakterystyczne szczególności, rzucające światło na niemieckie publikacje ukazujące się w okresie wojennym.

Analiza rachunków budowy pałacu Krasińskich, traktowanych jako źródło historyczne do dziejów powstania dekoracji plastycznej tego pałacu powinna w pierwszym rzędzie dostarczyć nam danych, stwierdzających wkład w nią ręki Schlütera. Obecnie jednak jesteśmy pozbawieni możliwości poznania z autopsji tego podstawowego źródła historycznego. Rękopis nr 4258 Biblioteki Krasińskich, obejmujący rachunki budowy pałacu czasów referendarza koronnego Jana Dobrogosta Krasińskiego uległ prawdopodobnie zniszczeniu w pożarze tej biblioteki w ostatniej wojnie. Nie ma go w każdym razie wśród rękopisów pochodzących z Biblioteki Krasińskich, ocalonych z pożaru, a przechowywanych obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

W r. 1910 ogłosił Ignacy Tadeusz Baranowski „Inwentarz pałacu Krasińskich później Rzeczypospolitej“ w wydawnictwie „Collectanea Biblioteki ordynacji Krasińskich“ — rachunki budowy tego pałacu, na których polscy historycy sztuki opierali dotąd swe poglądy na udział w niej poszczególnych architektów i dekoratorów. Wydanie rękopisu z oryginału pozostawiało jednak wiele do życzenia. Ogłoszono go w dowolnie wybranych wyjątkach, korekta druku przy tym była mało staranna. Kierownik niemieckiego „Amt für Pflege alter Kunst, Aussenstelle Warschau“, wyżej już wspomniany dr August Schellenberg, sięgnąwszy do rękopisu i porównawszy go z wydawnictwem Baranowskiego stwierdził w tym ostatnim nieścisłości i opuszczenia dość





Ryc. 3. Scena walki Rzymianina z Gallem w tympanonie fasady od strony placu Krasińskich.

istotne, o czym mówił jego krótki artykuł pt. *Neuentdeckte Warschauer Arbeiten Schlüters*, ogłoszony w *Krakauer Zeitung* nr 39 z 14 lutego 1943.

Rachunki z lat 1682 i 1683, ogłoszone przez Baranowskiego, zaznaczają kwalifikacje fachowe pracowników zatrudnionych w tym czasie przy dekoracji pałacu. Wyższe kwalifikacje przypisać należy rzeźbiarzowi zatrudnionemu wykonaniem dzieł rzeźby figuralnej. W rachunkach dworu królewskiego w Żółkwi¹ odróżniano również „statuariusza“ od rzeźbiarzy-dekoratorów. Podobnie też i w rachunkach budowy pałacu Krasiń-

¹ Ossolineum rkp. *Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMci i pewnemi dokumentami*, oraz tamże rkp. *Expensa pieneżne za ordynansami od KJM y dokumentami pewnemi itd.*



Ryc. 4. Szczegóły rzeźby tympanonu od strony placu Krasińskich.

skich odróżniono odpowiadającego statuariuszowi „kamienika od osób“, zwanego także „kamieniem gdańskim“, lub pobierającym opłaty „a d r a t i o n e m osób“ od zatrudnionego równocześnie drugiego „Stefana kamienika“. Jak w rachunkach żółkiewskich pod statuariuszem rozumiany był Schlüter, tak też pod mianem „kamienika od osób“ w Warszawie niewątpliwie znów jego miano na myśli. Bliżej jeszcze na niego wskazuje równocześnie nazwanie go kamieniem gdańskim, mówiące o miejscu skąd przybył.

W świetle wzmianek w rachunkach z lat 1682 i 1683 odróżnić można też zakres prac „kamienika Stefana“, dostawcy w r. 1682 „tablic i postumentów do galerii“ i „kamieni na trzy osoby na wierzch pałacu“, zaś w r. 1683 „na (za?) trzy osoby kamienia“. Zatem Stefanowi tylko dostawa kamienia była powierzona i kwalifikacji rzeźbiarza upatrywać w nim nie można.

Mylnie za jednego z rzeźbiarzy zatrudnionych przy dekoracji pałacu uważano też wymienionego w rachunkach po nazwisku Maderniego. W związku z jego osobą źle odczytane w rękopisie słowo „p ł a n ó w“ zamiast „p ł a z ó w“ tj. płasko formowanych kamieni spowodowało mylne przypisanie autorstwu Maderniego płaskorzeźby w tympanonie pałacu od strony ogrodu, przedstawiającej triumf wodza rzymskiego, jak sądzono Cezara. Sprostowanie mylnie odczytanego słowa zmienia pogląd na sprawę autorstwa. Maderni w tym świetle spada do roli jednego z wielu

przedsiębiorców czynnych przy budowie pałacu i roli twórczej przypisywać mu niepodobna.

Sprostowanie mylnie odczytanego przez Baranowskiego słowa na „płazy“ znajduje poparcie także w innym źródle rękopiśmiennym tj. rachunkach kasy królewskiej w Żółkwi pt. *Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMci y pewnymi dokumentami*², w których również jest mowa o płazach marmurowych, stanowiących części nagrobków Jakuba Sobieskiego, Stanisława Daniłowicza, Marka Sobieskiego i Teofili Sobieskiej w Żółkwi.

Wreszcie na uwagę zasługują wzmianki w ogłoszonych przez Baranowskiego rachunkach o zatrudnionych przy budowie rysowników. Prace im powierzone niekoniecznie odpowiadały nazwie rysowników, gdyż używani byli oni do „złocenia skrzydeł“, „pobielania statui“ i wykonywania liter w napisach, jakie wówczas umieszczono na fasadzie pałacu. Nie znajdujemy też dziś żadnej figury alegorycznej skrzydlatej, a wzmiankę o złoceniu skrzydeł odnieść należy do skrzydeł kruka, który usiadł na helmie galijskiego wojownika, posągu umieszczonego na szczycie pałacu do strony placu Krasińskich. Złocony kruk wówczas bardziej odbijał od tła nieba, aniżeli później, kiedy trudno było odróżnić czy jest to ptak, czy też pióropusz na helmie wojownika (ryc. 1).

² Mańkowski T., Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera, *Dawna Sztuka*, R. II, z. 3, Lwów 1939.



Ryc. 5. Szczegóły rzeźby tympanonu od strony placu Krasińskich.



Ryc. 6. Postać więźnia na cokole figury szczytowej pałacu od strony placu Krasieńskich.

Dawniej już wyklucziliśmy udział Schlütera w powstaniu budowy pałacu referendarza koronnego Jana Dobrogosta Krasieńskiego, kierowanej przez włoskich przeważnie architektów jak Giuseppe Bellotti, Isidoro Affaita i innych. Natomiast uznać należy Schlütera za autora całej plastycznej i figuralnej dekoracji tego pałacu. Zgadza się to zresztą zupełnie z chronologią ustaloną dla działalności Schlütera na terenie polskim.

Jak to stwierdziłem w dawniejszej rozprawie, dotyczącej jego prac w Wilanowie, Schlüter wstąpił w służbę Jana III jesienią r. 1681. W październiku tego roku przybył naprzód do Jaworowa, gdzie go król sam poddał próbie, każąc wykonać jakieś *b o z z e t t o*, a gdy próba na zadany mu temat wypadła dobrze, skierowany został do Wilanowa. Nic nie stoi na przeszkodzie przyjęciu, że wkrótce potem, może za zezwoleniem królewskim mógł Schlüter także rozpocząć prace na zlecenie referendarza koronnego. W latach 1682—3 budowa pałacu Krasieńskiego postąpiła była tak daleko, iż myślano podówczas już o plastycznej dekoracji jego, o czym świadczą wzmianki w rachunkach budowy. Naprzód przystąpiono



Ryc. 7. Postać więźnia na cokole figury szczytowej pałacu od strony placu Krasińskich.

do wykonania trzech pełnoplastycznych rzeźb kamiennych, przeznaczonych do ustawienia na szczycie środkowego ryzalitu od strony placu (ryc. 1, 2, 3, 6, 7), poczym nastąpiło wykonanie figur szczytu fasady od strony ogrodu (ryc. 8). Wynika to ze wzmianki w rachunkach w których w początkach znajdujemy zapiski odnoszące się do r. 1682, dotyczące należności „kamienika gdańskiego“ z tytułu „reszty od osób“, bez bliższego określenia „do której fasady figury zwane osobami były przeznaczone, poczym po pewnym czasie mowa jest znów o osobach wykonywanych dla dekoracji drugiej fasady, czyli jak się wyrażają rachunki „facyaty“, pod którą należy rozumieć drugą fasadę od ogrodu. Były to od strony dzisiejszego placu Krasińskich na szczycie pośrodku figura legendarnego Galla, któremu kruk usiadłszy na hełmie miał przeszkadzać w walce z rzymskim protoplastą Krasińskich. Po bokach cokołu, na którym stoi Gall, siedzą postacie skrepowanych niewolników i leżą panoplia (ryc. 6, 7). W pewnej odległości od tej grupy, po bokach trójkątnego szczytu pałacu stojące postacie to prawdopodobnie Bellona i Ares. (ryc. 1). Od



Ryc. 8. Górna część fasady pałacu Krasińskich od strony ogrodu.

strony ogrodu w pośrodku na szczycie stoi triumfujący legendarny Corvinus ze skrzepowanymi niewolnikami i panopliami po bokach cokołu (ryc. 8) i analogicznie jak na szczycie pierwszej fasady znów alegoryczne postacie w antycznych zbrojach.

Wszystkie te rzeźby przypisać należy dłutu Schlütera, wszystkie one noszą też cechy istotne jego indywidualnego stylu i nie różnią się zasadniczo od innych znanych nam jego dzieł. Dekoracja szczytów obu fasad pałacu zdaje się stanowić pierwszy etap w pracach Schlütera wykonywanych na zlecenie Krasińskiego, poczym nastąpiła dłuższa, bo sześciolatnia przerwa w ich wzajemnych stosunkach, wypełniona pracą Schlütera w Wilanowie. W sześć lat później, kiedy w r. 1689 Krasiński zawierał kontrakt z Schlüterem³ o wykonanie płaskorzeźb tympanonów, rzeźby figuralne pełnoplastyczne na obu szczytach pałacu były już dawno ustawione.

Praca nad wykonaniem tympanonów zdawała się z początku nie postępować szybko i dopiero w ciągu r. 1691 i 1692 większe wypłaty do rąk Schlütera stwierdzają jej postęp⁴. Rachunki budowy nazywają go

³ Baranowski I. T., *Inwentarze pałacu Krasińskich, później Rzeczypospolitej. Collectanea Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, Warszawa 1910, s. 66.

⁴ j. w., s. 66—68.

teraz po nazwisku, nie zaś tylko „kamieniem gdańskim“ czy też „kamieniem od osób“. Z końcem r. 1692 płaskorzeźby „frontispiczu“ musiały już być ukończone, gdyż zawarta została wówczas nowa umowa o wykonanie w rzeźbie kamiennej herbu Krasińskich na fasadę pałacu. Za wykonanie rzeźb w tympanonach pobrał Schlüter w ciągu lat 1689—1692 łączną kwotę 5.700 zł, zaś na „kotrakt herbu“ 1.300 zł.⁵ Herbu jednak nie wykończył i w jego zastępstwie wykończenie powierzono nieznanemu nam nazwiska Fryderykowi, któremu za to w r. 1694 wypłacono 200 zł.

W rachunkach z r. 1692 mowa jest o „frontispiczu“ w liczbie pojedynczej, a zatem mogłaby powstać wątpliwość, czy Schlüterowi nie było danym wykonać dekorację plastyczną pałacu tylko z jednej jego strony, od placu nie zaś od ogrodu.

Lecz stwierdzenia autorstwa dzieł Schlütera szukać należy nie w samych tylko rachunkach związanych z budową i dekoracją pałacu Krasińskich. O autorstwie rzeźb stanowiących tę dekorację mówią same dzieła plastyki i porównanie ich z innymi pracami Schlütera w Żółkwi i Wilanowie.

Wbrew podnoszonym dawniej wątpliwościom wszystkie dzieła plastyki stanowiące dekorację architektoniczną pałacu Krasińskich należy uznać za dzieła Schlütera albo bezpośrednio jego ręki, lub wykonane według jego modeli i b o z z e t t ó w przez pracowników warsztatu, którym on sam kierował. Metoda pracy Schlütera w dekoracji pałacu była taka sama, jak w pałacu wilanowskim, a porównanie dzieł plastyki w jednym i drugim miejscu mówi o tym samym stylu i tej samej kierowniczej

⁵ j. w.



Ryc. 9. Środkowa część płaskorzeźby tympanonu oś strony ogrodu.



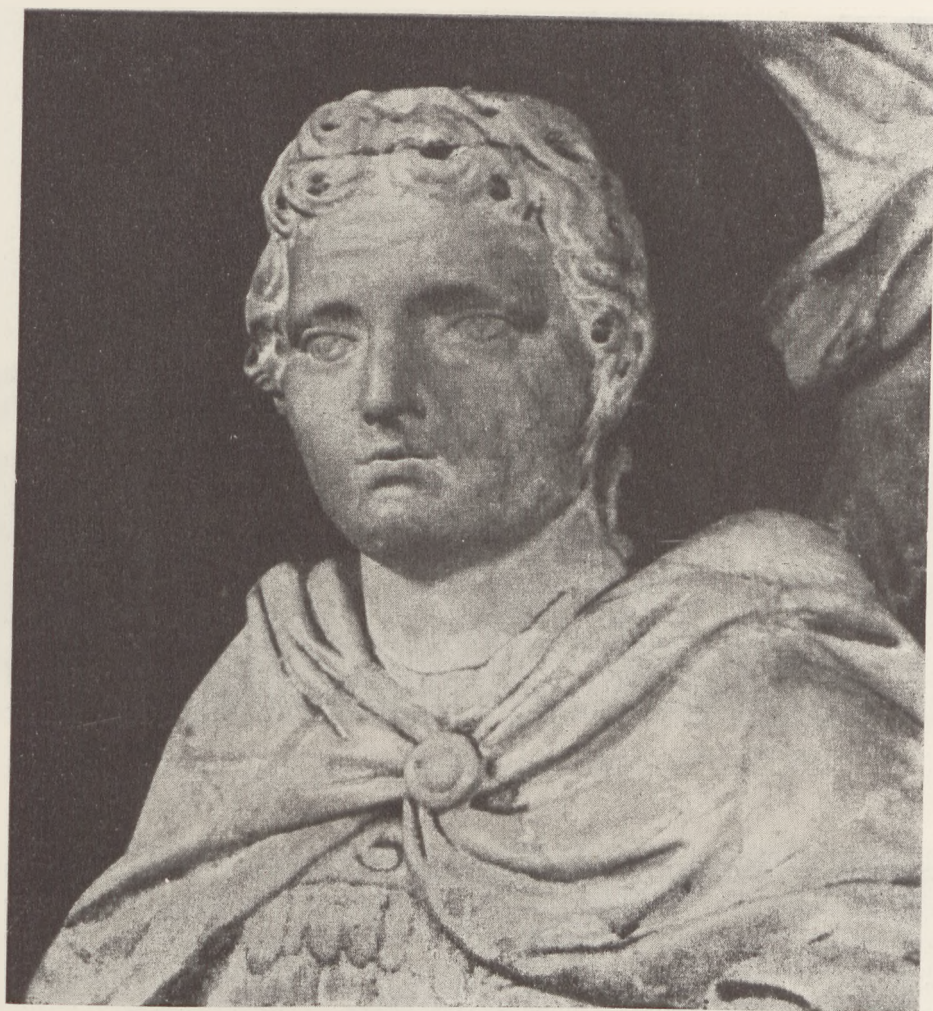
Ryc. 10. Triumfalny wjazd wodza rzymskiego, fragment płaskorzeźby tympanonu od strony ogrodu.

ręce, przy uwzględnianiu różnicy materiału: w Wilanowie stiuku i materiału wykonanego techniką narzutową, w pałacu Krasińskich kamienia.

Niektóre motywy powtarzają się tu i tam. I tak po dwie postacie siedzące z dwóch stron cokółu, na obu szczytach pałacu Krasińskich (ryc. 5) są bliskie podobnie upozowanym w Wilanowie postaciom więźniów tureckich, wykonanym w płaskorzeźbie w stiuku na plafonie sali drugiego piętra (po obu stronach medalionów z popiersiami Jana III i Marii Kazimierzy)⁶. Posągi Marsa i Pallady z obu stron trójkątnego szczytu pałacu Krasińskich od strony placu (ryc. 7) są znów w typie zbliżone do wykonanych w technice narzutowej posągów na attyce pałacu wilanowskiego.⁷ W szczególności zwraca uwagę analogia pozy posągu Marsa po stronie pra-

⁶ Mańkowski, *Prace Schlütera w Wilanowie*, ryc. 17.

⁷ J. w., ryc. 21.

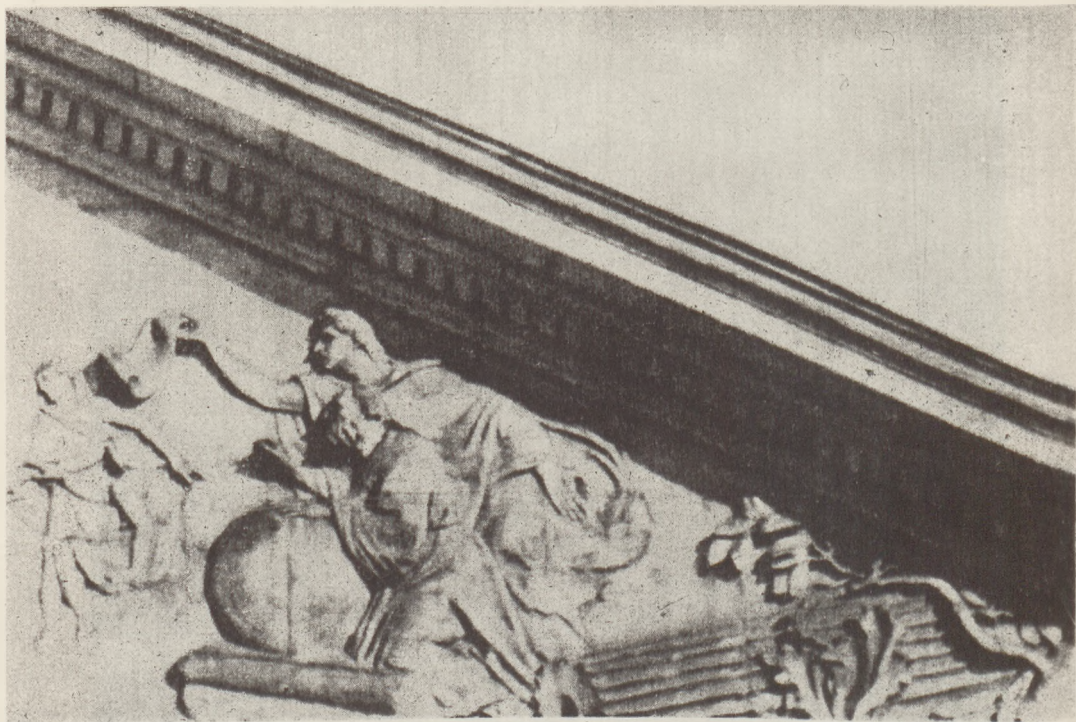


Ryc. 11. Szczegół z pomnika Stanisława Daniłowicza w Żółkwi.

wej od strony placu Krasińskich z postacią efeba z atyki pałacu wilanowskiego oraz analogia postaci na szczycie od strony ogrodu Krasińskich z wspartym na tarczy wojownikiem rzymskim z Wilanowa^{*}. Analogie odnajdziemy w dalszym ciągu w maszkaronach niektórych konsolk obramień okiennych od strony placu Krasińskich (ryc. 17) z maszkaronami kariatyd pawilonu drugiego piętra pałacu w Wilanowie. Dekoracje obu pałaców dokonywane były ze sobą współcześnie i wspólność motywów w tych warunkach jest łatwa do wytłumaczenia tym bardziej, że cechą ogólną twórczości Schlütera przez cały ciąg jego życia było obracanie się w stosunkowo niezbyt bogatym zasobie form i motywów.

Porównując ze sobą i zestawiając razem szczegóły dochodzimy do wniosku, że całość dekoracji plastycznej pałacu Krasińskich przypisać

^{*} j. w., ryc. 22.



Ryc. 12. Szczegóły rzeźby tympanonu od strony ogrodu.

należy jednej i tej samej twórczej indywidualności, która była także autorem dekoracyjnych stiuków pałacu w Wilanowie, o charakterze przeważnie groteskowym, alabastrowych rzeźb nagrobkowych w Żółkwi, alegoryczno-sentymentalnych, i kamiennych rzeźb pałacu Kasińskich w bardziej heroicznym duchu pojętych.

Płaskorzeźba tympanonu szczytu pałacowego od strony placu Kasińskich (ryc. 2, 3, 4, 5) może ze wszystkich dzieł plastyki Schlütera zawiera najwięcej motywów antycznych. Sam temat nasuwał reminiscencje z dziejów rzymskich, w związku z legendarną postacią rzekomego przodka rodu Kasińskich. Polskie herbarze czasów humanizmu nawiązały do legendy przekazanej przez Liwiusza o pojedynku trybuna Marka Waleriusza z olbrzymiego wzrostu Gallem, w czym do zwycięstwa Rzymianina przyczynić się miał kruk, przeszkadzający w walce Gallowi. Stąd przydomek zwycięskiego Marka Waleriusza — Corvinus. Noszący Ślepowrona w herbie Kasińscy mienili się z tej racji jego potomkami¹.

W płaskorzeźbie przedstawiającej scenę walki Rzymianina z Gallem (ryc. 3) w obliczu dwóch wojsk po obu stronach umieścił Schlüter w tle pośrodku widok Rzymu. W widoku tym nie brak świątyni Westy, ani piramidy Cestiusa, kolumny Trajana i części Panteonu oraz innych bu-

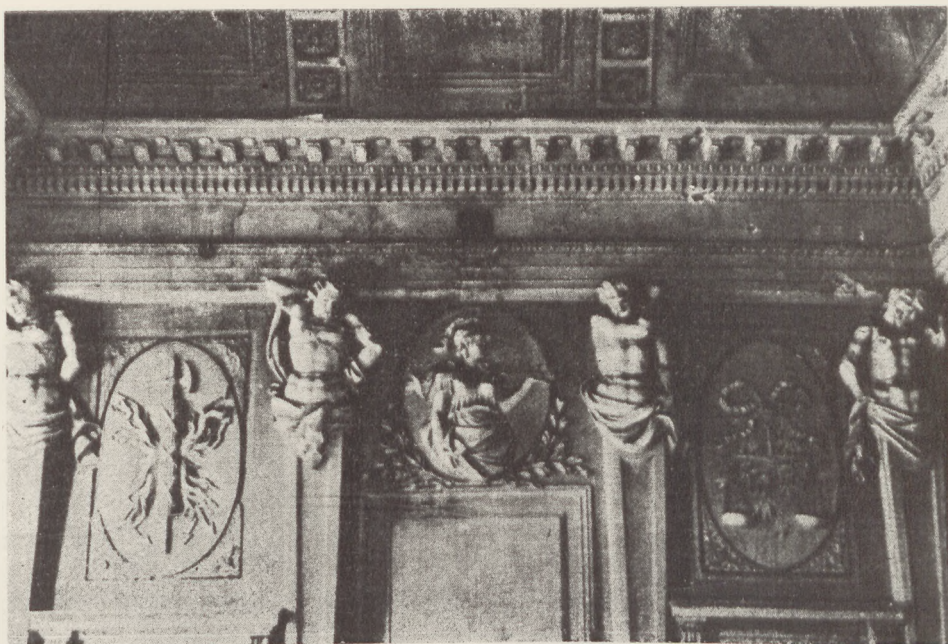
¹ Paprocki B., *Herby rycerstwa polskiego*, wyd. Turowskiego, Kraków 1858, s. 404.

dynków, skupionych w nieprawdopodobny sposób na niewielkiej przestrzeni. Niezwykła pamięć plastyczna kazała artyście w przedstawieniu niektórych postaci ukostiumowanych antycznie nawiązać do dzieł sztuki, widzianych w czasie pobytu w Italii. Toteż postać jeźdźca po prawej stronie płaskorzeźby przypomina posąg konny Marka Aureliusza na Kapitolu z tą odmianą, że jeździec Schlüterowski wznosił jedną rękę w górę. W grupie po lewej stronie jedna z postaci drugiego planu, przegięta nieco w tył, przywodzi znów na myśl nagą postać męską w tle obrazu Michała Anioła, tonda z przedstawieniem św. Rodziny we Florencji. Te reminiscencje i zapożyczenia czyniłyby wrażenie niemal kompilacji, gdyby nie samoistne ujęcie kompozycji w całości. Lecz i sama kompozycja nasuwa na myśl reminiscencje dzieł innych, tym razem włoskiego baroku, w szczególności płaskorzeźbę, którą wykonał Ferdinando Tacca z przedstawieniem ukamienowania św. Stefana, w kościele SS. Stefano e Cecilia we Florencji¹⁰. Ten sam w niej układ grup po obu stronach, analogicznie zaaranżowana w pośrodku pełna ruchu scena, z pejzażem architektonicznym w tle. Wniosek stąd, że Schlüter musiał widzieć dzieło Tacci w czasie swego pobytu we Florencji.

¹⁰ Brinckmann A. E., *Barockskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern*. I Theil. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin — Neubelsberg, 1919. s. 147.



Ryc. 13. Szczegóły rzeźb tympanonu od strony ogrodu.



Ryc. 14. Dekoracja wnętrza sali pałacu Krasieńskich.

W płaskorzeźbie tympanonu od strony placu Krasieńskich pełną życia i ruchu jest środkowa scena pojedynku. Odbija ona od przedstawiających mniejsze walory grup bocznych, przypatrujących się walce wojsk, grup mało ożywionych. Energicznym wypadem zadaje trybun rzymski decydujący cios Gallowi. Moment upadku ubezwładnionego ciosem ciała jest doskonale uchwycony. Podobnie ujęty moment widzimy powtórzony w innym jeszcze dziele dłuta Schlütera. Jest nim szkicowo zaznaczona jedna z postaci w płaskorzeźbie urny z nagrobka Jakuba Sobieskiego w Żółkwi.¹¹ Mimo znacznych różnic w obu dziełach, dwie te postacie stwierdzają wzajemną łączność pomysłu ich autora. Oba dzieła dłuta Schlütera zresztą powstały w tym samym okresie jego twórczości.

Płaskorzeźba drugiego tympanonu szczytu pałacowego od strony ogrodu (ryc. 8, 9, 10) przedstawia triumf wodza rzymskiego, wjeżdżającego przez łuk triumfalny na kwadrydze, przy blasku pochodni. Pełne rozpędu są rozbiegane konie, powstrzymywane przez pieszego żołnierza. Dumny triumfator przypomina alegoryczną postać męską z pomnika Stanisława Daniłowicza w kościele farnym w Żółkwi. W jednym i drugim powtarza się ta sama twarz, podobne w niej są rysy i wyraz, szeroko rozstawione oczy i wzrok skierowany w dal (ryc. 11). Różnica dwóch głów zachodzi w tym, że jedna jest w hełmie, druga bez hełmu. W prawym rogu trójkątnego tympanonu (ryc. 12) kobiety i starcy wyciągają ręce do zbawcy ojczyzny, w lewym rogu (ryc. 13) Chronos trzyma tarczę, na której skrzydlata Clio zdaje się ryc imię triumfatora.

¹¹ *Dawna Sztuka*, R. II, z. 3, s. 228.

Jest niewątpliwy rozmach w tej plastycznej kompozycji i sposobie przedstawienia triumfu rzymskiego. Rzymski temat i antyczny kostium mają jako cel podkreślenie znaczenia legendy herbowej. Monumentalny spokój wyrażony w postaci wodza przeciwstawia się rozpędowi koni zaprzęgniętych do kwadrygi, która wyjechawszy z bramy triumfalnego łuku jakby skręcała nieco w bok ku lewej stronie. Po scenie walki i zwycięstwa w tympanonie od strony placu Krasińskich przedstawił Schlüter w płaskorzeźbie od strony ogrodu triumf, może odnoszący się do osoby tego samego mitycznego Corvinusa, rzekomego protoplasty Krasińskich. Może jednak tylko szło mu o analogię sceny ze świata rzymskiego antyku.

Antycznie ukostiumowana alegoria panuje też na wierzchu obu trójkątnych szczytów pałacowych fasad, od strony miasta i od strony ogrodu. Na cokole o szerokim gzymsie, po którego obu stronach usiadły postacie zakutych w kajdanych niewolników, stoją antyczni wojownicy, — jeden spokojnie upozowany z ręką wspartą na tarczy, drugi z wyciągniętym mieczem w pozycji bojowej, jakby w oczekiwaniu przeciwnika (ryc. 1, 2, 3, 8). Postacie Pallady i Marsa na analogicznych cokołach ustawione u krańców środkowych ryzalitów pałacu (ryc. 1) są znów pełne ruchu i jak już wyżej wspomniałem przypominają stylem i sposobem traktowania w technice narzutowej wykonane dekoracyjne postacie na atyce



Ryc. 15. Szczegóły dekoracji sali zamku w Berlinie (wg H. Ladendorfa, *Der Bildhauer und Baumeister A. Schlüter, Beitr. zu s. Biogr. u. zur Berl. Kstgesch. s. Zeit.* Berlin 1935, s. 60).

pałacu wilanowskiego, tak jak niewolnicy u szczytu środkowych ryzalitów (ryc. 6, 7) pałacu Krasińskich stanowią analogię płaskorzeźb sali drugiego piętra w Wilanowie dokoła medalionów z portretami Jana III i Marii Kazimiery.

Prócz dekoracji figuralnej przypisać należy Schlüterowi szereg maszkaronów stanowiących kapitele pilastrów w obramieniach okien środkowego ryzalitu pałacu Krasińskich. Przypominają one znów maskarony wplecione w girlandy liści i owoców dekoracji wnętrz wilanowskich. W porównaniu z tymi ostatnimi pewną oryginalność w typie plastyki stanowią w pałacu Krasińskich głowy dzicze zastosowane obok głów baranich i maszkaronów z groteskowymi twarzami ludzkimi (ryc. 16).

Wreszcie jeszcze jeden szczegół dekoracyjny, którego koncepcję przypisać należy Schlüterowi, to wazony z liśćmi i owocami ponad niskimi oknami drugiej kondygnacji pałacu (ryc. 17). Wazony u dołu przechodzą w gięte esownice, obejmujące gzyms nadokienny i stanowią pomysł oryginalny, wywołany tym razem potrzebą zakończenia całości, jaką w fasadzie pałacowej stanowi rysunek ornamentalny okien reprezentacyjnej kondygnacji pierwszego piętra, z którymi bezpośrednio ponad gzymsem nadokiennym połączone są niskie okna drugiego piętra.

Autorstwu Schlütera przypisać należy również projekt kartusza herbowego na fasadzie pałacowej, którego wykonanie jednak nie w całości przypisać przyjdzie Schlüterowi. Według rachunku z daty 30 sierpnia 1694 dokończenie herbu kamiennego przypadło w udziale niejakiemu Fryderykowi, jak się wyraża notatka w księdze rachunkowej „za Schlütera“. Szczegół ten łączy się z opuszczeniem przez Schlütera Warszawy i przejściem jego w służbę elektora brandenburskiego. Jest znów wiele podobieństw między kartuszem herbowym, noszącym niegdyś herby Krasińskich (ryc. 1, 8) a aniołami dmącymi w trąby na fasadzie pałacu Wilanowskiego¹².

Prace Schlütera w pałacu Krasińskich nie ograniczały się do obu fasad. Wydatny był jego udział również w dekoracji wnętrz tego pałacu. Zniszczone one zostały w pożarze w r. 1782 i tylko w części były odnowione w sposób zmieniający indywidualny styl ich autora, zatracający jego charakterystyczne cechy.

Przykładem Schlüterowskiej dekoracji wnętrz pałacu Krasińskich są hermy umieszczone pod fryzem sufitowym. Męskie półpostacie po biodra, barkami podpierające gzyms, wrosłe w pilastry zwięzające się ku dołowi (ryc. 14) stanowią analogię do herm berlińskiego zamku w parterze klatki schodowej (ryc. 15), również autorstwa Schlütera. Powtórzenie tych samych motywów po latach w nowym ich ujęciu stanowi charakterystyczną cechę twórczości Schlütera, stwierdzoną przez nas po wielokroć w toku porównawczych studiów jego dzieł na terenie polskim i pruskim. To samo stwierdzamy w licznych szczegółach dekoracyjnych pałacu Krasińskich, przywodzących na myśl ich analogię w dziełach rzeźby w sztuku

¹² Mańkowski, *Prace Schlütera w Wilanowie*.



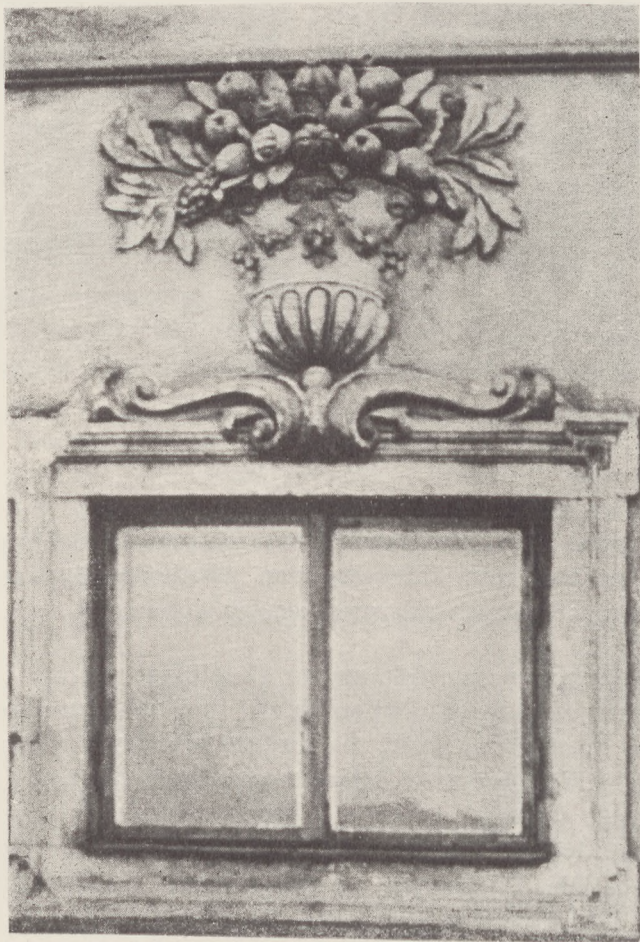
Ryc. 16. Szczegóły dekoracji pilastrów fasady pałacu Krasińskich.

innym razem w kamieniu, czy w technice narzutowej, w Żółkwi, Wilanowie, Warszawie i Berlinie. W warszawskich pracach Schlütera w pałacu Krasińskich są one zbyt zniekształcone późniejszymi przeróbkami po klęskach pożaru i ostatnich zniszczeń czasów wojennych.

Nie był Schlüter w czasie swego 12-letniego pobytu i działalności w Polsce twórcą żadnego monumentalnego wielkich rozmiarów pomnika, jak później w czasie swej służby na dworze brandenburskim. Prace jego w Wilanowie, w Warszawie i w Żółkwi noszą raczej charakter dekoracyjny i także figuralne pomniki grobowe w farze żółkiewskiej nie sięgają wyżyn monumentalności. Zaczął w Wilanowie od wdzięcznych dekoracji w duchu Franciszka Duquesnoy, by odpowiedzieć wskazówkom otrzymanym od Jana III i utrafić w gust króla. Na poły groteskowe, na poły sentymentalne pełne fantazji koncepcje w dekoracjach wnętrza sal wilanowskich przechodzą w bardziej heroicznie nastrojone figuralne alegorie na

fasadzie tego pałacu. Lecz ich antyczny kostium mówi o teatralnej pozie w duchu epoki, o celach wyłącznie dekoracyjnych, a patos ich jest mało szczery. W pomnikach kościoła w Żółkwi znów groteska „fiamingowej dziatwy“ miesza się z sentymentalizmem alegorycznych kobiecych postaci i jedna tylko postać „Męstwa“ nawiązuje do bardziej na heroiczną nutę nastrojonych płaskorzeźb tympanonów pałacu Krasińskich. Te ostatnie wykazują najwięcej rozmachu i najwięcej artystycznego wigoru. Groteska i sentymentalizm ustępują, a mimo dekoracyjnego w zasadzie celu tych rzeźb i sposobu ich traktowania zjawia się w twórczości Schlütera nuta heroicznego patosu.

W służbę króla polskiego wszedł Schlüter mimo młodego wieku jako artysta dojrzały, o wyrobionej wielostronnie technice. W Wilanowie wykonywał zarówno prace w stiuku, jak i w rzadko na naszym terenie przedtem stosowanej technice narzutowej. Materiałem pomników przeznaczonych do Żółkwi był znów marmur i alabaster, zaś płaskorzeźb w warszawskim pałacu Krasińskich twardy piaskowiec. We wszystkich



Ryc. 17. Obrazienie okna drugiego piętra pałacu Krasińskich.

technikach plastyki był Schlüter równie biegłym, we wszystkich pracach tego okresu artystycznej jego działalności zaznacza się wirtuozeria dłuta i ręki.

Był on typowym przedstawicielem kierunku uniwersalizmu panującego w sztuce XVII wieku. Niemiec z pochodzenia, lecz obywatel polski, Gdańszczanin, czas dłuższy pozostaje w służbie polskiej, by dla korzystniejszych prawdopodobnie ofiarowanych mu warunków materialnych przejść w służbę elektora brandenburskiego, a po doznanych w niej niepowodzeniach życiowych przejść znów w służbę cara rosyjskiego, Piotra Wielkiego.

W dziełach jego pozostawionych w Polsce zaznaczają się różnorodne nurty — italianizującego Flamanda Franciszka Duquesnoy, Berniniego, równie jak i plastyki antyku. Uzasadnione jest przypuszczenie o jego podróżach włoskich zarówno przed wstąpieniem w służbę polską, jak również podczas niej, choć nie oparte na konkretnych wiadomościach źródłowych. Jego zmysł dekoracyjny i plastycznie ujętej groteski kształcił się na wzorach zarówno niderlandzkich jak i włoskich. W dziełach pozostawionych w Polsce zaznaczyło się zarówno obeznanie ze sztuką baroku jak i ze sztuką antyku.

Sądząc z jego dzieł Schlüter zdaje się obracać w kręgu form niezbyt bogatych, lecz za to wykorzystywanych umiejętnie w repertuarze motywów wielokrotnie powtarzanych, lecz ujmowanych każdym razem samodzielnie. Korzystał w tym z Flamandów i Włochów, jak i z antyku. Znanе jest także w późniejszym czasie zapożyczenie się jego u Girardon'a w pomniku Wielkiego Elektora. Szereg porównywań i przykładów przerabiania wielokrotnie tych samych z różnych źródeł zaczerpniętych pomysłów w dziełach Schlütera w Polsce i w późniejszych czasach możnaby snuć długo. Dawniej już miałem sposobność scharakteryzować go na podstawie dzieł jego w Wilanowie jako improwizatora, wirtuoza formy, korzystającego chętnie z obcych motywów, pracującego wydatnie i szybko, pozostawiającego często wykonanie swych szkiców pracownikom warsztatowym.

W dziejach plastyki w Polsce czasów Jana III jest Schlüter postacią naczelną. Wpływ jego zaznaczył się jeszcze w czasach saskich w dekoracji plastycznej bocznych skrzydeł pałacu w Wilanowie, w szczególności w kariatydach portalów obu skrzydeł. W katedrze na Wawelu, w kaplicy biskupa Konarskiego (pod wezwaniem św. Joachima) pomnik biskupa Feliksa Szaniawskiego zmarłego w r. 1732 jest lichym naśladownictwem jednego z pomników w farze w Żółkwi, zakrojonym monumentalnie, lecz wykonanym przez nieudolnego a pretensjonalnego rodzimego plastyka — może któregoś z mniej uzdolnionych uczniów warsztatu Schlütera.

BOGUSŁAW KOPYDŁOWSKI

UNIKATY I NIEZNANE RZEŻBY KÄNDLERA W ZBIORACH POLSKICH

Z rokiem 1731 rozpoczyna się dla manufaktury porcelanowej w Miśni nowa epoka twórcza. Dotychczasowa, zwana przez wszystkich autorów „okresem chińskim“, kończy się w momencie, kiedy August III w dniu 22 czerwca 1731 r. umieszcza w fabryce młodego, liczącego 25 lat rzeźbiarza Jana Joachima Kändlera.¹ Od tego też momentu poczyna błędnie znaczenie poprzedniego modelarza, Jana Gottloba Kirchnera, który po trzech latach współpracy z nowo przybyłym rzeźbiarzem opuścić musiał Miśnię. Współzycie obu mistrzów nie pozbawione było zawiści i antagonizmów oraz szyskan, wszczynanych głównie przez Kirchnera, czego przyczyną były warunki zaangażowania nowego rzeźbiarza². Podstawą zaś zasadniczą, dla której Kirchner począł obawiać się o swoje stanowisko, była wielka indywidualność artystyczna Kändlera, przejawiająca się już w jego pierwszych pracach w porcelanie. W latach 1731 i 1732 tworzy on szereg figur i grup zwierzęcych na zamówienie króla, przeznaczonych do dekoracji „Japońskiego Pałacu“. Dokładne studia żywych i wypchanych zwierząt, dla których wyjeżdżał niejednokrotnie do Dreżna³, a dalej — twórczy wysiłek młodego rzeźbiarza, zwrócony w kierunku możliwie wiernego scharakteryzowania ich dzikiego życia, złożyły się na powstawanie rzeźb o doskonałym ujęciu plastycznym i emocjonalnym. czego przykładem jest wspaniała grupa „Walki żubra z dzikiem“⁴. Kirch-

¹ Jan Joachim Kändler urodził się w r. 1706 w Fischbach koło Dreżna; jako syn tamtejszego proboszcza. Od ojca otrzymał gruntowne wykształcenie humanistyczne oraz z zakresu sztuki i mitologii starożytnej. W r. 1723 uczy się rzeźby u naddwornego rzeźbiarza Beniamina Tomae w Dreźnie, pracujący przy głównym ołtarzu w kościele św. Trójcy i przy dekoracji ratusza. Następnie zajęty jest od r. 1724 pracami rzeźbiarskimi w „Grünes Gewölbe“, co zwróciło na niego uwagę Augusta II, który w r. 1731 umieszcza Kändlera w manufakturze miśnieńskiej. Od r. 1733 w fabryce tej pozostaje na stanowisku mistrza modelarskiego i kierownika pracowni modeli do śmierci w dn. 18 maja 1775 r.

² Kändler otrzymał o 100 talarów więcej, aniżeli Kirchner, oraz mieszkanie na terenie fabryki. Sponsel Jean Louis, *Kabinetstücke der Meissener Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kändler*, Leipzig 1900, s. 45.

³ Berling Karl, *Das Meissener Porzellan und seine Geschichte*, Leipzig 1900, s. 69.

⁴ Sponsel, j. w., s. 83.

ner natomiast tworzył w dalszym ciągu swoje zwierzęta w typie „egzotycznym“, konwencjonalne, bezduszne, pozbawione pasji życia.

W tym samym czasie, bo w r. 1731, obaj rzeźbiarze otrzymali od króla polecenie wykonania figur apostołów nadnaturalnej wielkości, przeznaczonych do kaplicy „Japońskiego Pałacu“. Kirchner wyrzeźbił dwa posągi, Pawła dwu i półłokciowej wysokości oraz Piotra wyższego o łokieć. W tym samym czasie Kändler wykonał model figury Piotra trzy i pół łokcia wysoki, „z oboma kluczami, ubranego po rzymsku, tzn. w duchu antycznym“. W następnym roku (1732) wymodelował trzyłokciową figurę Szymona Apostoła z piłą⁵. Prawdopodobnie figury te nie zostały wypalone w porcelanie, gdyż w czerwcu i lipcu tegoż roku obaj pracują około modeli nowych posągów Piotra i Pawła, skromniejszych od poprzednich. W sierpniu, gdy dwa odlewy z tych figur zepsuły się w piecu, a inne siedem były już uformowane w masie, zaprzestano dalszej pracy, król bowiem nie był zadowolony z osiągniętych przez artystów wyników i przypuszczalnie za namową „wtajemniczonych“ polecił zaniechać wszelkich wysiłków w tym kierunku⁶.

Wynikiem tych niefortunnych poczynąń jest figura św. Piotra, przechowywana w zbiorach drezdeńskich. Posąg, liczący 115 cm wysokości, w czasie wypalania przechylił się do tego stopnia, że musiano mu dodać skośnie uformowany cokół w celu pionowego ustawienia postaci, jak również dorobić prawą dłoń, która zupełnie się stopiła⁷.

Przykry ten incydent z figurami apostołów nie przerwał normalnego toku pracy. Obaj rzeźbiarze w r. 1731 i 1732 modelują konny posąg Augusta II. Prace były dość daleko posunięte, podobno nawet któryś z odlewów został wypalony, jednakże ani obiekt się nie zachował, ani nie ma dalszych wiadomości o tego rodzaju kompozycjach. W r. 1732 Kirchner wykonał grupę „Pietà“. Dzieło to formalnie jest dobrze skomponowane, ale bez głębszego przeżycia tematu. W tym samym roku wymodelował grupę św. Jana Nepomucena, klęczącego na obłokach wśród główek anielskich, dalej — bogatą kompozycję Madonny ze św. Antonim i posążek św. Wacława, osadzony na wysokim postumencie z panopliami i figurą geniusza.⁸ Dzieła te są poprawnie wykonane, nie posiadają jednak przekonującej wymowy. Plastyka jest płaska i konwencjonalna, trochę hieratyczna, co przez skurecz masy spowodowany wypaleniem nadaje im wyraz chorobliwy i nienaturalny. Pomimo dobrej kompozycji sprawiają wrażenie nieprzemysłanych i bezdusznych przedstawień.

Inne poczynania obu artystów obejmowały modele do serwisów i wazonów dekoracyjnych oraz figury i grupy zwierzęce, które to prace

⁵ Zimmermann Ernst, *Meissener Porzellan*, Leipzig 1926, s. 111.

⁶ J. w., „Arkanisten“ byli to chemicy manufaktury miśnieńskiej, którzy znali tajemnicę zestawu glinki porcelanowej.

⁷ Sponsel, J. w., s. 84; Zimmermann, J. w., s. 121; Zimmermann Ernst, *Führer durch die Staatliche Porzellansammlung zu Dresden*, Berlin 1928, s. 204. (Zimmermann, Katalog).

⁸ Sponsel, J. w., s. 117, tabl. przy s. 116 i s. 116.



Ryc. 1. Św. Piotr. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. M. N.).

trwały bez przerwy przez cały ten okres. Mimo niepowodzeń przy tworzeniu wielkich kompozycji figuralnych indywidualność Kändlera zyskiwała coraz większe znaczenie na terenie manufaktury miśnieńskiej. Wraz z tym wzmagaly się i szyskany ze strony Kirchnera⁹. Doszło wreszcie do tego, że po śmierci Augusta II, która nastąpiła 1 lutego 1733 r., kiedy August III oddał zarząd fabryki w ręce ministra Brühla, Kirchner musiał opuścić zajmowane stanowisko modelarza manufaktury miśnieńskiej, a na jego miejsce został mianowany Kändler. Szczęśliwe to posunięcie nowego

⁹ Zimmermann, *Meissener Porzellan*, s. 119.

dyrektora i opiekuna fabryki oraz zaprowadzenie sprężystej organizacji pracy stworzyło z Miśni jedną z największych i najlepiej prosperujących manufaktur w w. XVIII¹⁰.

Od tej chwili Kändler, pozostając na stanowisku mistrza modelarskiego i kierownika pracowni modeli w fabryce miśnieńskiej aż do śmierci (1775), działalnością swoją przyczynił się w wielkiej mierze do wypracowanie swoistego charakteru porcelany europejskiej. Zerwał bowiem z tradycjami dalekowschodnimi, jakie panowały na terenie wszystkich wytwórni ceramicznych w Europie, a szczególnie w Miśni; stworzył typy poszczególnych naczyń, przystosowanych do europejskich potrzeb użytkowych, ustalił zestawy serwisów i zastaw stołowych oraz wprowadził — nie bez oporu ze strony kierownika warsztatów malarskich Höroldta — europejskie motywy dekoracyjne do malarstwa, czerpane z miejscowej flory i fauny, jak również z życia codziennego. To całkowite zerwanie z tradycjami dalekowschodnimi miało swoje głębokie podstawy w bezpośrednim i realistycznym stosunku do obserwowanych zjawisk w otaczającym go świecie przyrody, czego przykłady dał od samego początku swej działalności na terenie manufaktury. Ogromna łatwość modelowania, podobno nawet bez wykonania przygotowawczych rysunków,¹¹ umiejętność przystosowania do porcelany każdego kształtu, np. tzw. serwis Sułkowskiego powstał w oparciu o bogato zdobione naczynia srebrne, wykonane przez złotnika augsburskiego Jana Billera¹² — i wreszcie swoboda komponowania przedstawień figuralnych, zyskały mu powiedzenie współczesnych, dosadnie charakteryzujące jego temperament twórczy: „Kändler co pomyśli to i robi“¹³.

Wśród normalnej pracy fabryki wykonywującej zamówienia królewskie, ministra Brühla oraz wielu innych osobistości dla „Japońskiego Pałacu“, dla dworu w Dreźnie i w Warszawie, czy też dla ozdoby pałacu pierwszego ministra. Kändler tworzył szereg kompozycji figuralnych, nie związanych z żadnym zamówieniem. Powstawały wtedy żywe, pełne wdzięku i humoru grupy osób lub pojedyncze postacie, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, o tematach najczęściej czerpanych z życia codziennego, a czasem mitologicznych. One to najbardziej przyczyniły się do spopularyzowania twórczości rzeźbiarza i dziś stanowią przedmiot szeregu publikacji¹⁴.

Kändler po uzyskaniu samodzielności w pracy rzeźbiarskiej na terenie manufaktury nie zaniechał myśli o wielkich kompozycjach religijnych. Mimo nieudanych prób z lat 1731 i 1732 tworzenia wielkich postaci apostołów i zakazu królewskiego, zagadnienie nie przestało go interesować. W czerwcu roku 1733 modeluje ponownie postać św. Piotra. Przypuszczalnie jest to figura, znajdująca się w Kunstgewerbemuseum w Lipsku. Jest

¹⁰ Zimmermann, j. w., s. 113.

¹¹ Sponsel, j. w., s. 111.

¹² Berling, j. w., s. 78.

¹³ Sponsel, j. w., s. 126.

¹⁴ Von Falke Otto, *Deutsche Porzellanfiguren*, Berlin 1919.



Ryc. 2. Św. Paweł. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. M. N.).

nieco niższa od drezdeńskiej (wys. 97 cm) i zupełnie inaczej ukształtowana plastycznie.¹⁵ Postać doskonale stoi, lewa ręka wsparta jest na biodrze, prawa, skierowana ku dołowi, podtrzymuje obfite fałdy szat. Materiał tkaniny jest gruby, układający się w szerokie płaszczyzny ostro załamanych fałdów, z których wynurzają się gołe barki z mocno osadzoną szyją, podtrzymującą szlachetnie wymodelowaną głowę, gwałtownie zwróconą w prawo. Spokój i powaga całej postaci w połączeniu z silnie uwypukloną głową o wymownym wyrazie twarzy i przejmującym wzroku, składają się

¹⁵ Zimmermann, j. w., s. 121, tabl. 25.

na kompozycję pełną życia. Jest to dzieło o wielkim ładunku wymowy plastycznej, wyrażonym bardzo prostymi środkami. W całej pełni wykazał tutaj Kändler swoją pasję twórczą i głębokie przeżycie przedstawianego tematu.

Podobnie jak i poprzednie figury apostołów, i ta od strony technicznej nie przedstawia się doskonale. Przypuszczalnie Kändler modelował ją wprost w masie porcelanowej, glina zatem musiała być dość tłusta, co w czasie wypalania spowodowało pęknięcia rzeźby. Samo ciasto porcelanowe jest szarawe i posiada liczne ciemne plamy. Dlatego prawdopodobnie brak dalszych jej powtórzeń. Główną zresztą przyczyną ich zaniechania było niewykonanie przez Kändlera modelu ani form odlewniczych; posąg ten należy więc do unikatów.

Do tematu apostołów powraca Kändler po trzech latach, ale w tym wypadku na wyraźne zlecenie królewskie. W r. 1735 Miśnia otrzymuje zamówienie od papieża na wykonanie dwóch posągów porcelanowych, przedstawiających Piotra i Pawła. Miały to być powtórzenia podobnych figur, znajdujących się w kościele św. Jana na Lateranie w Rzymie. Los tych poczynań rzeźbiarskich jest nieznany. Wiadomo tylko, że w r. 1736 figury były ukończone i przesłane do Rzymu. W r. 1737 Kändler do tego samego zamówienia dorobił krucyfiks i jakieś naczynia — prawdopodobnie ampułki i tackę, kropielnicę i kropidło¹⁶.

Król, widocznie zadowolony z wyników pracy Kändlera, powierza mu w r. 1737 wielkie zamówienie, przeznaczone na prezent dla swej teściowej, cesarzowej wdowy po Józefie I, Wilhelminy Amalii. Za pośrednictwem Brühla przedstawił rzeźbiarzowi sztych z postaciami dwunastu apostołów, wzorowanymi na figurach, znajdujących się w kościele św. Jana na Lateranie. Praca miała być wykonana do r. 1740. Figury były przeznaczone do ozdoby ołtarza; należeć miał do nich duży krucyfiks, kropielnica, dzwonek, dwa dzbanuszki z tackami, duży talerz, kielich cały złożony oraz ramy do „kanonów”¹⁷.

W dniu 18 kwietnia 1735 r. do manufaktury miśnieńskiej został przyjęty nowy rzeźbiarz, przeznaczony do pomocy Kändlerowi, Jan Fryderyk Eberlein¹⁸. Dzięki zabiegom Höroldta zamówienie dla cesarzowej miał wykonywać również i Eberlein. Jednakże królowi nie podobały się jego modele i pracę definitywnie przekazał Kändlerowi, któremu Eberlein miał pomagać. Obaj rzeźbiarze podzielnili czynności między siebie w ten sposób, że Kändler samodzielnie wykonał figury Piotra i Jana, natomiast pozostałe wspólnie z Eberleinem. Udział tego ostatniego przypuszczalnie ograniczał się tylko do cyzelowania i retuszowania uformowanych przez Kändlera postaci. Wspólnie zatem wykonali figury: Pawła, Mateusza, Andrzeja, Jakuba Młodszeo i Starszeo, Szymona, Bartłomieja, Filipa, Tadeusza i Tomasza. Są to postacie wysokości od 46 do 48 cm. Wszystkie

¹⁶ j. w., s. 136.

¹⁷ j. w., s. 137.

¹⁸ Zimmermann, Katalog, s. 152; Sponsel, j. w., s. 120.



Ryc. 3. Św. Andrzej, Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. M. N.).

posiadają czworogranne cokoły o bogatym profilowaniu i wszystkie, jeśli chodzi o dar dla cesarzowej, posiadały złożone herby, malowane na cokołach. Przypuszczalnie do tego samego kompletu należał duży krucyfiks (ok. 86 cm wys.) oraz sześć lichtarzy ołtarzowych (ok. 46 cm wys.). Krucyfiks i lichtarze osadzone są na takich samych cokołach jak i figury, nadto posiadają trzony identyczne, bogato rozczłonkowane.

Z zamówienia tego w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum znajduje się tylko 12 figur apostołów, w tym cztery po dwa egzemplarze, w Berlinie jedna figura z herbami cesarzowej, w zbiorach rodziny Brühla dwie figury. Kropielnica około r. 1926 przez krótki czas znajdowała się

w Dreźnie w jednym z antykwariatów¹⁹. Nadto szereg powtórzeń z tych samych modeli z czasów Kändlera znajduje się w drezdeńskich zbiorach porcelany²⁰.

W latach 1738 i 1740 pracuje Kändler ponadto nad zamówieniem innego typu, również dla króla. Na podstawie przedstawionego sztychu z wyobrażeniem „Glorii św. Franciszka Ksawerego“ miał wykonać wielofigurową grupę śmierci tegoż apostoła. Pomimo znacznych trudności, jakie napotykał w pracy w związku z dość kapryśnym materiałem, jakim jest porcelana, pod koniec r. 1740 ukończył i wypalił kompozycję. Przepuszczalnie przed przystąpieniem do modelowania grupy lub w czasie trwania pracy wyrzeźbił figurę tego świętego, o której również nic bliższego niewiadomo. Grupa „Śmierć św. Franciszka Ksawerego“ należy do najlepszych kompozycji wielofigurowych Kändlera²¹.

W r. 1741 powstają nowe dwie kompozycje wielogrupowe złożone z części. Pierwsza z nich — to „Św. Hubert klęczący przed jeleniem“, druga — „Biczowanie Chrystusa“, grupa znajdująca się w Muzeum Gdańskim.²²

Ostatnią wielofigurową kompozycją Kändlera o tematyce religijnej była grupa „Ukrzyżowania“, wykonana w r. 1743, prawdopodobnie jako prezent dla papieża Benedykta XIV. W dziele tym Kändler wykazał jeszcze raz swój twórczy temperament. Stworzył kompozycję o podobnie silnym napięciu emocjonalnym, jakie posiada pierwsza jego figura św. Piotra. Główny nacisk w tej grupie został położony na postać Ukrzyżowanego, którego jako akt wyrzeźbił z niezwykle pietyzmem i szczerością. Tak doskonale przeżyte postacie zmarłego Chrystusa dawało tylko średniowiecze. Kändler w tym wypadku pozbył się patosu i sztuczności swojego wieku, pozostałe zaś figury grupy przedstawił w niezwykle żywych i dramatycznych pozach, co tworzy doskonały kontrast ze spokojną figurą martwego Chrystusa²³.

Jako dopełnienie obrazu twórczości Kändlera na polu religijnych kompozycji będą pewne poprawki modeli, wykonanych przez Kirchnera. Zaraz po objęciu stanowiska mistrza modelarni w manufakturze w r. 1733 przerobił nieco kompozycję „Pietà“ Kirchnera, zastępując obłoki skałami, co nadało kompozycji charakteru większej prawdziwości i głębszego umotywowania. Nieco później pracował około pewnych zmian przy kompozycji „Madonny ze św. Antonim“ i wykonał nawet trzy warianty zmian, jednakże do ostatecznego ustalenia inowacji nie doszło z niewiadomych powodów. W r. 1737 wykonał na zamówienie królewskie postać Madonny, stojącej na kuli ziemskiej, w r. 1738 popiersie „Mater Dolorosa“, jedno z najwspanialszych osiągnięć plastycznych nie tylko Kändlera, ale i całego tego okresu. W r. 1740, pracując przy grupie św. Franciszka Ksa-

¹⁹ Zimmermann, *Meissener Porzellan*, przypis 73.

²⁰ Zimmermann, *Katalog*, s. 197.

²¹ Sponzel, j. w., s. 128.

²² Zimmermann, *Meissener Porzellan*, s. 174.

²³ j. w., s. 174 i tabl. 45.

werego, wykonał na zamówienie księcia kurlandzkiego posążek kapucyna z krzyżem w dłoni i mitrą u nóg.²⁴

Po r. 1743 następuje długa przerwa w zamówieniach na kompozycje religijne aż do r. 1772. W tym czasie wykonuje dla papieża wielki świecznik, posążki św. Wawrzyńca, św. Piotra, św. Antoniego Padewskiego i św. Franciszka oraz grupę „Ukrzyżowania”.²⁵ Między rokiem 1743 a 1770 powstały figury: św. Franciszka Ferrariusza, prawdopodobnie w r. 1744 postać św. Jana Nepomucena w dwóch edycjach, z których mniejszą wykańczał Reinicke, doskonale skomponowana figura św. Kapucyna, i posążek św. Marii Magdaleny. Oznaczenie czasu powstania tych rzeźb jest bardzo trudne ze względu na zaginięcie części aktów manufaktury, wśród których znajdowały się dokładne sprawozdania z działalności Kändlera.²⁶

To obszerne zestawienie dorobku Kändlera na polu plastyki religijnej było konieczne ze względu na zabytki, znajdujące się w zbiorach polskich, które nie posiadają dotąd dokładniejszego opracowania. Drobnie wzmianki w przewodnikach po zbiorach oczywiście nie są wystarczające, gdyż dopiero w zestawieniu z całokształtem twórczości Kändlera, a przynajmniej w zestawieniu z jego rzeźbami kultowymi, obiekty, znajdujące się na terenie Polski nabierają właściwej wagi i znaczenia.

Muzeum Narodowe w Warszawie posiada: figury św. Piotra i św. Pawła, stanowiące całość kompozycyjną; nadto figurę św. Andrzeja pochodzącą z innego kompletu rzeźb oraz figurę przypuszczalnie św. Jana Nepomucena (ryc. 1—4).

Skarbiec klasztoru na Jasnej Górze w Częstochowie przechowuje figury dziesięciu apostołów, dwa krucyfiksy — jeden porcelanowy, drugi hebanowy z porcelanowym Chrystusem, sześć lichtarzy, kielich i dzwonek (ryc. 5—15).

W kaplicy w Rogalinie znajduje się figura św. Franciszka Ksawerego (ryc. 16) i św. Biskupa (ryc. 17).

R z e ź b y z M u z e u m N a r o d o w e g o w W a r s z a w i e.

W r. 1936 Muzeum Narodowe w Warszawie nabyło jeden z najcenniejszych zbiorów ceramiki na terenie Polski, należący do R. St. Ryszarda. Zbiór ten liczył 324 sztuki, w tym 137 obiektów porcelany miśnieńskiej, 101 sztuk porcelany wiedeńskiej, 55 zabytków porcelany polskiej oraz 31 sztuk z różnych wytwórni.²⁷ Wśród obiektów, pochodzących z manufaktury miśnieńskiej, znajdowały się dwie figury dużych rozmiarów, przedstawiające św. Piotra i św. Pawła. Rzeźby te zostały nabyte przez R. St. Ryszarda w grudniu 1933 r. w Krakowie od antykwariusza Stieglitza, ten

²⁴ j. w., s. 138 do 140, il. 377, tabl. 21 i 34.

²⁵ j. w., s. 257 i il. 91.

²⁶ j. w., s. 185 i przypis 80.

²⁷ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Akta zbioru R. St. Ryszarda, Protokół z odbioru zbioru porcelany pana prezesa R. St. Ryszarda 14 grudnia 1936. [Akta Ryszarda].



Ryc. 4. *Sw. Jan Nepomucen. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. M. N.).*

zaś zakupił je w Wiedniu ze zbioru S. Wendlingera, dokąd dostały się z zamku arcyksięcia Ludwika Wiktora z Salzburga. Na tym urywa się ślad pochodzenia figur²⁸.

W marcu, kwietniu i maju 1934 r. obie figury były wystawione i badane w Dreźnie w Staatliche Porzellanansammlung „Johanneum“, gdzie została wydana ekspertyza naukowa, dokonana przez dyrektora, prof. F. Fichtnera, z powołaniem się na prof. E. Zimmermanna i prof. Hoe-

²⁸ Akta Ryszarda, Katalog własnoręcznie pisany przez zbieracza, Nr 127.

sela²⁹. Ekspertyza nosi datę 10 maja 1934 r. Z jej treści wynika, że obie figury są wykonane przez Kändlera w latach między 1733 a 1735 lub kórtko po r. 1735. Zbiory miśnieńskie nie posiadają tego rodzaju rzeźb, a nawet wśród modeli i form odlewniczych nie znaleziono podobnych egzemplarzy. Uczeń niemieccy uznali obie figury za pozycje unikatowe o znaczeniu światowym³⁰.

Obie figury wraz z częścią kolekcji wystawione były w r. 1934 w Muzeum Narodowym w Krakowie, a następnie po zakupieniu zbioru przez Muzeum Narodowe w Warszawie w czerwcu r. 1937 udostępnione zostały publiczności na II Wystawie darów i nabytków. W związku z tym opublikowano pierwszą wiadomość o obu zabytkach oraz reprodukowano zdjęcia figury św. Pawła³¹. W tym samym roku, w styczniu, umieszczona została wzmianka w prasie niemieckiej o nabyciu przez Muzeum Narodowe w Warszawie zbiorów Ryszarda, z wymienieniem obu pozycji unikatowych. Przy tej okazji opublikowano fotografię obu figur³². Od tego czasu obie rzeźby wystawione były w dziale ceramiki Muzeum aż do okresu wojennego. Wraz ze zbiorami całego Muzeum zostały wywiezione przez hitlerowców na Śląsk, a w r. 1946 odnalezione i sprowadzone ponownie do Warszawy. Obecnie stanowią jedną z najcenniejszych pozycji zbiorów ceramiki Muzeum Narodowego w Warszawie.

F i g u r a ś w. P i o t r a (ryc. 1). Rzeźba porcelanowa, biała, przedstawiająca apostoła w pozycji stojącej z wyciągniętą prawą ręką, lewą podtrzymującego dużą księgę. Głowa lekko zwrócona w prawo. Postać odziana jest w mocno pofałdowaną w miękkie zwoje szatę. Ruch jest naturalny i pełen spokoju³³. W zestawieniu z figurą z r. 1733 widoczna jest ogromna zmiana u Kändlera w koncepcji kompozycji postaci św. Piotra. Przede wszystkim przedstawia on teraz człowieka o wiele starszego i bardziej opanowanego, aniżeli poprzednio. Piotr w tym wypadku jest raczej zwykłym „rybakiem“, któremu kazano nauczać. Jest powolny temu nakazowi i łagodnym gestem prawej ręki oraz wymową poważnej, zatroskanej twarzy, opowiada to, co sam przeżywał. Nie dowierza samemu sobie, dlatego troskliwie obejmuje księgę z pozaginanymi od ciągłego

²⁹ j. w.

³⁰ j. w. Do strony z Nr 127 dołączony jest tekst ekspertyzy, pisany w języku niemieckim, z dnia 10 maja 1934 r., liczący 5 stron maszynopisu, nadto dwa listy podpisane przez dr Fichtnera. W pierwszym z dnia 10 maja t. r. zawarta jest prośba o pozwolenie wystawienia figur w Muzeum drezdeńskim, w drugim z dnia 17 maja dr Fichtner dziękuje za możliwość wystawienia ich na widok publiczny.

³¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, *II wystawa darów i nabytków*, Warszawa czerwiec 1937; *Zbiór porcelany R. St. Ryszarda na II wystawie darów i nabytków w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa czerwiec 1937. Oba przewodniki podają ten sam tekst na 15, nadto w obu na tabl. I reprodukowana jest figura św. Pawła.

³² *Die Weltkunst*, XI Jrg., Nr 4, Berlin 24. I. 1937, s. 4.

³³ Nr Inw. Muzeum: 124327. Wymiary: wys. 52 cm, szer. 28 cm, bok podstawy 16 cm. U prawej ręki brak 4 palców. Nie sygnowana. Akta Ryszarda, Nr 127.

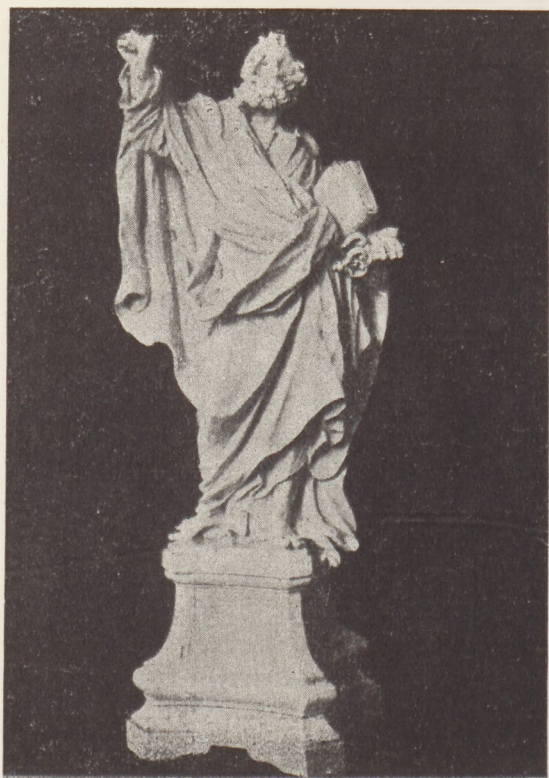
używania kartami, na której słowach opiera się ucząc. Wpół otwarte usta i łagodny wzrok skierowany za ruchem ręki przy twarzy pooranej zmarszczkami i nabrzmiałych żyłach na skroniach, mówią o wielkim wysiłku myśli, a jednocześnie znamionują człowieka o głębokich przeżyciach psychicznych. Wrażenie tego rodzaju postawy emocjonalnej przedstawionej przez Kändlera postaci potęguje opracowanie plastyczne miętko uzwojonych, ciężkich szat. Piotr w tej koncepcji rzeźbiarskiej nie jest ani patetyczny, ani teatralny, co właśnie charakteryzuje kompozycję figury z r. 1733.

F i g u r a ś w. P a w ł a (ryc. 2). Rzeźba porcelanowa, biała, wyobrażająca apostoła w postawie stojącej, z prawą nogą wysuniętą poza podstawę, lewą obnażoną ręką wzniesioną do góry. Prawa ręka przytrzymuje u boku rękojeść miecza. U stóp leży otwarta księga. Cała postać pochylona jest silnie do przodu i ożywiona gwałtownym ruchem. Głowa zwrócona w kierunku ruchu ręki³⁴. Twarz o silnych męskich rysach okolona jest bujnymi włosami i rozwichrzoną brodą. Zmarszczki na czole, półprzymrużone oczy i rozchylone usta świadczą o prostych i twardych słowach rzucanych w tłumy, a siłę ich podkreśla ruch zaciskającej się w pięść ręki. Paweł przemawia grożąc jednocześnie. Poprzednio musiał czytać jakiś ustęp Pisma, lecz zapewne porwany wewnętrznym ogniem porzucił księgę, która upadła grzbietem do góry, a apostoł jak wytrawny orator używając żywych gestów przytłacza swoimi argumentami słuchaczy. W zapale nie zwraca uwagi na zsuwającą się z ramion i przeszkadzającą mu w ruchach szatę. Podświadomym ruchem prawej ręki usiłuje ją podtrzymać, podgarnąć, bo mu się płacze pod stopami. I w tym wypadku Kändler szczęśliwie uniknął sztuczności i nieszczeroci kompozycji, dając wizję energicznego i gwałtownego apostoła. Ruchy jego są tak naturalne, faktura szat i rozwianych włosów tak przekonująca, a myśl i cel rzeźbiarza tak jasno się tłumaczą, że figura ta może być zaliczona do szczytowych osiągnięć Kändlera.

Obie rzeźby stanowią całość kompozycyjną. Obie w jednakowy sposób są modelowane, miętko, z poczuciem przedstawianego materiału, obie też są jednakowo bogate w szczegóły i mają jednakowo ukształtowane podstawy. W stosunku do figury z r. 1733 widoczny jest wyraźny postęp w kierunku dosadnego charakteryzowania przedstawianego tematu, ku czemu zwrócone są wszystkie środki plastyczne i formalne.

Powstaje teraz pytanie, kiedy Kändler wykonał te rzeźby. Koncepcja stworzenia cyklu apostołów rzucona przez Augusta II zakończyła się niepowodzeniem i wyraźnym zakazem dalszych prac w tym kierunku. Kändler nie porzucił jednak tej myśli i w r. 1733 wykonał figurę. znajdującą się obecnie w Lipsku. W r. 1735 otrzymuje od króla zamówienie na wykonanie dla papieża figur Piotra i Pawła, wzorowanych na latera-

³⁴ Nr Inw. Muzeum: 124328. Wymiary: wys. 52 cm, szer. 21 cm, bok podstawy 16 cm. Lewa ręka przyklejona w łokciu, brak palca wskazującego u lewej ręki, trzech palców u prawej nogi i miecza (raczej go nie było, bo nie ma śladu odłamania). Nie sygnowana. Akta Ryszarda, Nr 128.



Ryc. 5. Św. Piotr. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

Ryc. 6. Św. Jan. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

neńskich. A ponieważ ten sam rzymski cykl apostołów posłużył do wy-modelowania figur dla cesarzowej — przeto w ten czy w inny sposób, rzeźby z roku 1735 musiały być przynajmniej zbliżone, o ile nie podobne do wykonanych w r. 1737—1740. A zatem figury z Muzeum Narodowego w Warszawie nie są tymi samymi, jakie zostały wykonane dla papieża, nie są również ich powtórzeniami. Z przytoczonej wyżej ekspertyzy wiemy, że zbiory modeli w Miśni nie posiadają podobnych, również nie znalazły się i formy. Przypuszczać zatem należy, że Kändler komponował je wprost w masie porcelanowej, względnie — co jest bardzo możliwe — modele i formy zaginęły lub zostały zniszczone. Za tym, że zupełnie nie istniały — przemawia kompletny brak powtórzeń, co przy tak doskonałych rzeźbach musiałyby nastąpić, jeśli nie zaraz, to przynajmniej w wieku XIX. Pozostaje przeto pierwsze przypuszczenie, że Kändler modelował je wprost w masie. Jeśli zestawimy te figury z innymi jego pracami, to stwierdzimy, że mogły powstać tylko na przestrzeni roku 1734, w drugiej połowie poprzedniego roku Kändler zajęty jest bowiem modelowaniem i wypalaniem figury, znajdującej się w Lipsku, a w r. 1735 już w czerwcu pracuje przy zamówieniu dla papieża. Pozostaje przeto rok 1734 jako

ściślejsza data wykonania obu figur. Pod względem kompozycyjnym są one doskonałym pomostem pomiędzy teatralną jeszcze i niezwykle uproszczoną figurą z r. 1733, a znanymi z lat 1737 do 1740.

Figura św. Andrzeja (ryc. 3). Rzeźba ta została ofiarowana do Muzeum Narodowego w Warszawie w r. 1938 przez Józefa Stieglitza. Bliższe szczegóły o jej pochodzeniu nie są znane. W czasie wojny przechodziła te same koleje losu, jakie spotkały dwie poprzednie rzeźby. Obecnie wystawiona jest w dziale ceramiki. Nie publikowana.

Rzeźba ta przedstawia św. Andrzeja wspartego na krzyżu. Postać prawie obnażona, lewą ręką obejmuje belkę krzyża, prawą ma zwróconą ku dołowi gestem przyzwolenia. Lewa noga wysunięta jest nieco poza podstawę. Głowa przechylona lekko ku tyłowi zwraca się twarzą ku belce krzyża. Szata opasuje tylko biodra, wielkimi i miękkimi fałdami opadając na podstawę. Krzyż wymodelowany jest w kształcie drzewa nieokorowanego z wyraźnie zaznaczonymi sękami. Całość jest niepolichromowana i pokryta lśniąca glazurą.³⁵

Artysta zasadniczą uwagę skoncentrował w tej figurze na modelunku aktu męskiego, opracowanego poprawnie, jednakże surowego i ciężkiego. Klatka piersiowa, wymodelowana doskonale pod względem anatomicznym, w całości rzeźby razi jako zbyt atletyczna, natomiast partie rąk i nóg, opatrzone delikatnym rysunkiem żył, zdradzają wybitnego rzeźbiarza. Modelunek głowy, okolonej miękkimi zwojami brody i włosów, przy szlachetnym opracowaniu rysów twarzy, przepełnionej wyrazem łagodnego cierpienia, harmoinzuje z resztą szczegółów rzeźby.

Figury tej nie można rozpatrywać jako osobno powstałego dzieła, gdyż znając cykl apostołów, znajdujący się na Jasnej Górze, w którym również mieści się rzeźba św. Andrzeja, należy obie poddać równocześnie analizie. Dlatego też figura z Muzeum Narodowego w Warszawie będzie zinterpretowana przy omawianiu następnego zbioru rzeźb kendlerowskich.

Figura notowana w Muzeum jako św. Jan Nepomucen (ryc. 4), zakupiona w r. 1949 od Zofii Tchorek. Przedstawia duchownego w młodzieńczym wieku wpatrzonemu w krzyż trzymany w prawej ręce, z lewą złożoną na piersiach. Cała postać spokojnie spoczywa na prawej nodze, lewa zgięta w kolanie na skutek oparcia stopy o niewielki cokół. Duchowny ubrany jest w sutannę, długą komżę i pelerynkę z kapturkiem — mucet³⁶. Całość wykonana jest z białej porcelany ze lśniąca polewą; niesygnowana.

Rozważyć należy najpierw, kogo przedstawia rzeźba i kto ją wykonał? W Muzeum Narodowym nazwano tę postać św. Janem Nepomucenem; z określeniem takim zgadzałyby się strój kanonicki przedstawionej przez rzeźbiarza postaci. Jednakże zazwyczaj tego świętego przedstawia

³⁵ Nr Inw. Muzeum: 126337. Wys. 47 cm. Brak trzech palców u prawej ręki.

³⁶ Nr Inw. Muzeum: 130777. Wys. 46 cm. Brak górnej części krzyża i palców u prawej ręki.



Ryc. 7. Św. Andrzej. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

Ryc. 8 Św. Jakub Młodszy. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

się w sztuce w stroju spowiednika, to znaczy ze stulą i w birecie. W zbiorach Fischera w Dreźnie znajduje się figura świętego, uznana za model Kändlera, ukształtowana zupełnie inaczej i polichromowana³⁷. Datowana jest na lata około r. 1740. W życiorysach Kändlera podawana jest wiadomość, że rzeźbiarz ten około roku 1744 wykonał dwa modele figury św. Jana Nepomucena. Jeden, w postawie stojącej, wykańczany był później przez Reinickego, drugi — całkowicie wykonany przez Kändlera, przedstawiał świętego klęczącego na moście w obłokach z główkami anielskimi.³⁸ Berling podaje, że w r. 1741 Kändler miał wykonać statuetkę św. Jana Nepomucena³⁹. Ta ostatnia mogłaby się zgadzać z publikowaną przez Fischera. Jednakże publikacje Zimmermanna, najbardziej miarodajnego, wskazywałyby, że jest to ta sama figura, którą retuszował w r. 1744 Reinicke. Ponieważ ani jedno z wymienionych opracowań, za wyjątkiem Fischera, nie podaje ilustracji, która byłaby najlepszym dowodem, nie

³⁷ Zimmermann Ernst, *Porzellan Sammlung C. H. Fischer*, Dresden, München 1918, s. 10, Nr 83 i tabl. 15.

³⁸ Zimmermann, *Meissener Porzellan*, s. 185.

³⁹ Berling, j. w., s. 91.

można z opisów tylko wysnuwać żadnych wniosków. Jedno jest pewne, że do dzisiaj nie są znane wszystkie prace Kändlera i w wielu wypadkach nawet nie można ustalić ich kolejności oraz ilości. Dlatego też w celu ustalenia autorstwa omawianej figury i czasu jej powstania należy opierać się tylko na jej analizie.

Za Kändlerem przemawia doskonały modelunek całej postaci i wszystkich szczegółów. Na wyjątkową uwagę zasługuje partia głowy, opracowana z tak wielką finezją, jakiej nie spotyka się w innych rzeźbach porcelanowych. Miętkość modelunku, szlachetny profil i wyważenie proporcji poszczególnych rysów, kto wie, czy nie przewyższa nawet opracowania głów obu figur apostołów, znajdujących się w Muzeum. To samo odnosi się i do opracowania dłoni świętego. Te szczegóły zdradzają modelunek bezsprzecznie Kändlera. Podobnie opracowane są partie szat, gdzie uwzględniona jest różnica materiału — ciężkiej wełnianej sutanny i lekkiej komży. Nadewszystko za Kändlerem przemawia szczer, bezpośredni stosunek do opracowywanego zagadnienia. Święty przedstawiony jest w momencie kontemplacji krzyża. Takie określenie kompozycji nie wymaga żadnych komentarzy, gdyż narzuca się samo. Jest to szczególnym



Ryc. 9. Św. Szymon. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

Ryc. 10. Św. Bartłomiej. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

rysem twórczości Kändlera, iż przedstawia swoje koncepcje w tak jasny i wymowny sposób, co można było zaobserwować na figurach apostołów, czy w innych kompozycjach. Każda z jego rzeźb posiada niezwykle ściśle zespoloną formę zewnętrzną z zawartą w niej treścią przedstawianego tematu. To samo zjawisko zachodzi i w omawianej kompozycji. Dla tych właśnie powodów można śmiało i należy rzeźbę z Muzeum umieścić w rzędzie dzieł Kändlera.

O wiele większe trudności powstają przy rozważaniu daty wykonania figury. Kändler nie powtarza się, lecz raczej każdą swoją kompozycją zaskakuje odbiorcę, co wynika z głębokiego przeżywania przez artystę opracowywanego tematu. Gdyby np. na podstawie opracowania formalnego próbował ktoś ustalić datę jego „Mater Dolorosa“, z wielkim powodzeniem mógłby przyłączyć tę rzeźbę do figury Piotra z r. 1733. Łudzące podobieństwo opracowania bryły jednej i drugiej kompozycji pociągnęłoby za sobą błąd w datowaniu, gdyż wiadomo, że „Mater Dolorosa“ powstała w r. 1738. Nie można również opierać się na znanych cyklach jego figur religijnych ze względu na to, że były one zamawiane, a więc nie od artysty zależał wybór tematu. Wyjątek stanowią tu figury apostołów, do których, jako do koncepcji niezwykle frapującej, powraca w chwilach wolnych od prac zleconych. Czy jednak i w tym wypadku nie istnieje podobna przyczyna powstania omawianej rzeźby? Wiemy, że figurę św. Jana Nepomucena wykonał Kirchner, wiemy również o jego innych pracach, jak „Madonna ze św. Antonim“ i „Pietà“, które po ustąpieniu Kirchnera z manufaktury miśnieńskiej Kändler poprawiał w kierunku skonkretyzowania ich prawdy kompozycyjnej. Czy zatem na skutek nieporozumienia plastycznego, jakim jest figura św. Jana Nepomucena Kirchnera, Kändler nie stworzył odmiennej koncepcji tego tematu? To przypuszczenie byłoby dlatego prawdopodobne, że znane są przykłady powtarzania przez Kändlera koncepcji, jakie podejmował Kirchner. Jeśli przyjęlibyśmy to przypuszczenie, mielibyśmy do czynienia z dziełem powstałym przed r. 1740, po którym rzeźbiarz tworzy raczej wielofigurowe grupy, rzadziej zaś pojedyncze postacie. Bliższej daty bez studiów na terenie manufaktury miśnieńskiej nie można podać. Przybliżoną granicą a quo byłyby lata 1734 lub 1735, w tym bowiem czasie krystalizuje się u Kändlera koncepcja figury wolnostojącej, co tak wymowny wyraz znalazło w cyklu apostołów, wykonanych dla cesarzowej.

Figury ze skarbca jasnogórskiego w Częstochowie.

W dniu 31 maja 1747 r. przybył na Jasną Górę król August III wraz z żoną i licznym dworem. Po odprawieniu nabożeństw wyjechał do Warszawy w dniu 1 czerwca. W czasie swej bytności złożył wraz z żoną szereg cennych wotów, które przechowywane są do dzisiaj. „W kilka dni potem (tzn. po wyjeździe), król nadesłał na Jasną Górę kosztowne dary: kielich z wierzchnią częścią złotą, a postumentem porcelanowym, dwanaście figur apostołów z porcelany, dwa krzyże i 6 lichtarzy, również z porcelany.

Ofiary te były oszacowane na sumę 30.000 zł⁴⁰. Obecnie w skarbcu znajduje się tylko 10 figur, dwie zaginęły przypuszczalnie w czasie pakowania zbiorów przez wojska napoleońskie w r. 1806. Dzięki wstawiennictwu wówczas u Napoleona gen. Dąbrowskiego, skarbiec nie został wywieziony do Francji.⁴¹ Tyle wiadomości o darze Augusta III przekazały kroniki klasztoru.

Pierwszy raz krótka wzmianka o ich istnieniu została wydrukowana w r. 1903: „Dwanaście figur Apostołów, sześć lichtarzy i dwa krzyże — z porcelany saskiej; dar Augusta III“. Obok załączona jest fotografia hebanowego krzyża i figury św. Jana oraz Bartłomieja⁴². Zastanawiający jest fakt, że autor przewodnika po skarbcu wyraźnie mówi o dwunastu figurach, podczas gdy tradycja klasztorna podaje, że dwie figury zginęły prawie sto lat temu. Biorąc jednak pod uwagę charakter publikacji przewodnika i liczne w nim niedokładności, można wysunąć przypuszczenie, że ks. Adamczyk nie przeliczył dokładnie wszystkich figur, a widząc ich wiele i znając liczbę apostołów, podał, że rzeźb jest dwanaście. O wiele dokładniejszy i bardziej godny zaufania jest przewodnik, napisany przez Turczyńskiego, gdzie wyliczone są wszystkie figury z podaniem wymiarów i atrybutów. Nadto opublikowane jest zdjęcie krzyża hebanowego, figury św. Jana, dwóch świeczników i krzyża porcelanowego oraz kielicha. Przewodnik ten z r. 1926 zawiera ostatnią wzmiankę o istniejącym od tak dawna i niezwykle ciekawym zbiorze figur porcelanowych, posiadających doskonałą metrykę.⁴³

Nie jest ważne, skąd pochodziły te obiekty, czy z zamku warszawskiego, czy też ze składu porcelany miśnieńskiej, utrzymywanego w Warszawie w latach 1731 do 1796⁴⁴. Cenna natomiast jest wiadomość, że miejscem ich poprzedniego pobytu była Warszawa. Wskazywałoby to na masową produkcję cyklu apostołów, skoro nie ograniczono się tylko do wykonania zamówienia na prezent dla cesarzowej. Tabela cen wyrobów miśnieńskich z r. 1765 wśród wielu innych wyrobów podaje trzy wielkości figur apostołów: dwudziestocalowe z postumentami, najdroższe, kosztowały bowiem 62 talary i 20 gr sztuka; piętnastocalowe bez postumentów — 50 talarów; dziesięciocalowe, oznaczone jako małe, kosztowały 20 talarów. Ceny te wahały się w granicach sum płaconych za wielkie wazy z półmiskami o bogatej dekoracji i obfitym złoceniu. Ta sama tabela podaje cenę krucyfiksu bez podania wymiaru, tylko z określeniem duży — 60 talarów. Natomiast drobna plastyka, wszelkiego rodzaju figurki i grupy pła-

⁴⁰ Jasna Góra, *Dzieje cudownego obrazu i klasztoru*, Częstochowa 1933, s. 80. Cytuję tę popularną pracę O. Alfonsa paulina, ponieważ w tej chwili nie mogę wykorzystać kronik klasztornych. Wiem jednak, że autor w tym wypadku opierał się ściśle na zapiskach historycznych i nie popełnił błędu.

⁴¹ Jasna Góra, j. w., s. 89.

⁴² Ks. Adamczyk Józef, *Skarbiec Jasnogórski*, Częstochowa 1903, s. 63 i 59.

⁴³ Turczyński W. St., *Przewodnik po skarbcu jasnogórskim*, Częstochowa 1926, s. 20 i 49, oraz ilustracje: 13, 15, 34, 35, 36.

⁴⁴ Ryszard R. St., *Porcelana używana w Polsce. Sztuki Piękne*, styczeń 1927, s. 130.

cone były w granicach od jednego do 20 talarów⁴⁵. To zestawienie wysokości cen wskazywałoby na fakt, iż figury apostołów nie były zbyt częstym obiektem handlu i przypuszczalnie nie wystawiano ich w składach, gdzie zaopatrywała się Polska w wyroby porcelanowe. Figury te prawdopodobnie pochodzą ze zbioru królewskiego na zamku warszawskim. Ponieważ zaś zostały użyte w formie bardzo kosztownego daru, widocznie więc nie stanowiły na terenie Polski rzeczy łatwych do nabycia. To samo odnosi się i do innych krajów, nawet Saksonii. Zaledwie w kilku miejscach poza Dreznem przechowywane są w zbiorach prywatnych czy muzealnych pojedyncze sztuki. Nigdzie zaś nie notowany jest zbiór tak kompletny i opatrzony tak pewną metryką.

Zbiór jasnogórski jest powtórzeniem cyklu apostołów, wykonanych przez Kändlera z pomocą Eberleina dla cesarzowej w latach 1737 do 1740. Do tego samego kompletu należy i sześć świeczników oraz porcelanowy krucyfiks. Wszystkie sztuki są niemalowane, z masy szarawej i kremowej, pokryte polewą lśniącą lekko niebieskawą. Są niesygnowane, posiadają tylko — kilka egzemplarzy — na odwrotnej stronie cokołów plamy kobaltowe, pozbawione jakiegokolwiek rysunku. Jedynie figura św. Jana

⁴⁵ Berling, j. w., s. 196.



Ryc. 11. Św. Filip. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).



Ryc. 12. Św. Tomasz. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

posiada markę fabryki, bardzo małą i prawie zupełnie roztopioną. Cała podstawa kielicha natomiast posiada bogate złocenia, umieszczone na plastycznej dekoracji. Również i dzwonek, który nie pochodzi z tego kompletu, a przypuszczalnie dostał się do skarbcza wraz z figurami, posiada bogatą dekorację malarską na gładkiej powierzchni i na trzonku.

Z życiorysu Kändlera wiemy, że samodzielnie wykonał on figurę św. Piotra i św. Jana, inne natomiast do spółki z Eberleinem. Cały cykl jest wielokrotnie i dostatecznie omówiony już w licznych publikacjach⁴⁶, dlatego też nie nasuwa się potrzeba mnożenia opisów. Interesujące będzie tylko zwrócenie uwagi na nową koncepcję postaci Piotra w stosunku do poprzednio omówionych. W figurze tej (ryc. 5), jak wiemy wzorowanej na cyklu laterańskim, Kändler nie wyszedł poza konwencjonalne, ikonograficznie poprawne przedstawienie postaci świętego. Zmniejszony nieco wymiar całej figury ze względu na wprowadzenie wysokiego cokołu (wys. całości 48 cm) nie miał decydującego wpływu na ukształtowanie rzeźby. To, że jest ona mdła i pozbawiona życia nurtującego poprzednie przedstawienia, ma swoją przyczynę w kopiowaniu cudzego modelu. Całość jest wykonana bardzo poprawnie, z wielkim jak zawsze u Kändlera wyczuciem przedstawianego materiału, modelunek twarzy i rąk niezwykle subtelny, ale kompozycja rzeźby, jej nerw wewnętrzny i ładunek emocjonalny, nie są tak przekonujące i głębokie, jak w rzeźbach, znajdujących się w Muzeum Narodowym. Piotr jest tu wybitnie teatralną postacią, a rys ten ciąży na wszystkich figurach cyklu.

Na szczególną uwagę zasługuje postać św. Jana (rys. 6), również modelowana przez Kändlera (wys. 46 cm). Świadczy o tym potraktowanie orla, atrybutu świętego, siedzącego na cokole u nóg Ewangelisty. Pomimo ogromnej teatralności całej postawy i niezwykle misternego udrapowania szaty, figura Jana wybija się z pośród pozostałych rzeźb swoją młodzieńczością i połotem wizjonerskim. Ta koncepcja Kändlera mieści się doskonale w ramach jego wielkich i głęboko przetrawionych kreacji.

Św. Andrzej (ryc. 7) przedstawiony jest w ruchu bardzo zbliżonym do rzeźby z Muzeum Narodowego w Warszawie (ryc. 3). Pomimo zmniejszenia wymiarów (wys. 48 cm) i wprowadzenia cokołu, w ogólnych zarysach rzeźby te są bardzo podobne. Zasadnicze różnice zachodzą w samym modelunku aktu męskiego. Podczas gdy pierwsza rzeźba posiada budowę raczej atletyczną i pełną siły, rzeźba jasnogórska przedstawia człowieka wychudzonego, ascetycznego i o innej zupełnie organizacji anatomicznej. Ten sposób przedstawienia apostoła bardziej harmonizuje z sękatym krzyżem i sceną męczeństwa. Jedna i druga rzeźba wskazuje na wspólne źródło wzoru ikonograficznego, natomiast głębsze przemyślenie tematu zaznacza się w figurze jasnogórskiej. Typ człowieka umęczonego znajdzie pełny swój wyraz u Kändlera dopiero w postaci Chrystusa z grupy „Ukrzyżowania“. Natomiast figura z Muzeum Narodowego jest jakby pierwszym studium tego tematu, dlatego też należy umieścić datę jej po-

⁴⁶ Sponsel, j. w., s. 120 i nast. — Zimmermann, j. w., s. 137 i nast.



Ryc. 13. Apostoł. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska, B. I. Z.).

Ryc. 14. Apostoł. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska, B. I. Z.).

wstania na okres czasu przed wykonaniem cyklu apostołów dla cesarzowej. Będą to zatem lata 1735 do 1737.

Dalsze figury z cyklu jasnogórskiego to: Jakub Młodszy (ryc. 8), wys. 46,5 cm; Szymon (ryc. 9), wys. 46 cm; Bartłomiej (ryc. 10, wys. 47,5 cm; Filip (ryc. 11), wys. 47 cm; Tomasz (ryc. 12), wys. 47 cm; oraz dwie figury (ryc. 13 i 14) pozbawione atrybutów, zapewne Juda Tadeusz i Jakub Starszy; wysokość pierwszej — 48 cm, drugiej — 44 cm. Obie figury zostały błędnie określone przez Turczyńskiego, jako Paweł i Mateusz⁴⁷.

Obok tego cyklu, w skład którego wchodzi i świeczniki porcelanowe oraz takież krucyfiksy i kielich, w zbiorach skarbcza znajduje się drugi krzyż, wykonany z drzewa hełanowego z postacią Chrystusa, kartuszem i czaszką, wymodelowanymi w porcelanie. Wysokość krzyża wynosi 104 cm, postaci zaś Chrystusa ok. 50 cm. Na kartuszu przybitym dwoma ćwieka-

⁴⁷ Turczyński, j. w., s. 20, Nr 5 i s. 45, Nr 6. Figurę Mateusza reprodukuje Zimmermann na s. 138, il. 36. Prawdopodobnie figura Pawła z tego cyklu nie jest nigdzie reprodukowana. Z tego zestawienia wynika, że cykl jasnogórski nie posiada właśnie obu tych figur. Rzeźba Pawła byłaby ciekawa ze względu na zestawienie jej z modelem, znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

mi do pionowej belki krzyża znajdują się napisy w języku hebrajskim, greckim i łacińskim. Krzyż osadzony jest w bogato profilowanym cokole z polerowanego drzewa, belki natomiast są matowe. W miejscu zamocowania ich w cokole znajduje się czaszka, umieszczona na skrzyżowanych pischelach. Ciasto porcelanowe odznacza się czystą białością, a polewa silnym połyskiem (ryc. 15).

Już pobieżne przyjrzenie się postaci Ukrzyżowanego zwraca uwagę na odmienność faktury modelunku aktu i poszczególnych partii figury w stosunku do poprzednio omówionych rzeźb. W postaci tej widzimy daleko posunięty krok naprzód w kierunku pogłębienia zagadnienia studium aktu męskiego w porównaniu z obiema rzeźbami przedstawiającymi św. Andrzeja. Dlatego też omawiana figura powinna być od nich nieco późniejsza, zdradza bowiem większą dojrzałość w opracowywaniu tematu. Kändler w r. 1743 wykonał jedno z najwspanialszych swoich dzieł wielofigurowych, a mianowicie, grupę „Ukrzyżowania”. Jak wiemy z jego życiorysu, pracował nad nią dość długo, szczególnie przy modelowaniu postaci Chrystusa. Osiągnięcie jego w tym kierunku było omówione nieco wyżej. Tutaj należy tylko dodać, że postać Ukrzyżowanego z ryc. 15 jest tą samą, która znajduje się w grupie z r. 1743. A zatem, z modelu wypracowanego przez Kändlera dla kompozycji „Ukrzyżowania” robiono oddzielne odlewy, które montowane były na drewnianych krzyżach, jako osobne krucyfiksy. Że taki proceder istniał, dowiadujemy się z przytoczonej powyżej tabeli cen za wyroby porcelanowe. Jeden z takich krzyżów, który kosztował 60 talarów, został ofiarowany przez króla, jako dodatek do kompletu apostołów. Jest to zatem rzeźba pochodząca z r. 1743. Należy ona do najlepszych kompozycji Kändlera, a waga jej artystyczna jest na tym poziomie, co figura Piotra i Pawła z Muzeum Narodowego oraz kompozycji „Mater Dolorosa”.

Rzeźby z Rogalina.

Misjonarz z krzyżem (ryc. 16). Figura ta, dotychczas nigdzie nie publikowana, przedstawia świętego w stroju kapłańskim, w rękawie, ze stulą na ramionach. Postać w lewej ręce wzniesionej ku górze trzyma krzyż, prawa ręka lekko wyciągnięta jest do przodu. U pasa wisi różaniec. Głowa figury, pociągła, okolona krótkimi włosami i przyszytą brodą, posiada promienistą aureolę. Całość stoi na czworobocznym niskim cokole o profilach, zbliżonych do kształtu cokołów apostołów z cyklu dla cesarzowej, lecz nieco niższym. Na podobnym postumencie stoi figura św. Kapucyna, wymodelowana przez Kändlera w r. 1740. Rzeźba jest sygnowana, posiada markę fabryczną z punktem, co przesądza jej czas powstania.

Powstaje pytanie: kogo ona przedstawia? Gest jej prawej ręki oraz rozchylone usta świadczą o tym, że święty przemawia, jednocześnie ukazując krzyż. Będzie to zatem jakiś misjonarz. Pociągła i ascetyczna twarz z tak charakterystyczną ostro przyszytą brodą nasuwa przypuszczenie, że figura przedstawia św. Franciszka Ksawerego. Z tą atrybucją zgadzałyby się szczegóły jego stroju, znamionujące zakonnik, jak różaniec

oraz brak kanonickiej pelerynki. Z życiorysu Kändlera wiadomo, że w okresie tworzenia grupy, przedstawiającej śmierć św. Franciszka, w latach 1738 do 1740, wymodelował on osobno postać tego misjonarza. Jest to zatem właśnie ta figura, tylko że konkretnie omawiany egzemplarz został wypalony w latach 1763 do 1774, o czym świadczy marka fabryczna.

Biskup z monstrancją (ryc. 17). O wiele więcej trudności nasuwa druga figura z kaplicy w Rogalinie, przedstawiająca świętego w stroju archibiskupim z monstrancją w prawej ręce, depczącego lewą nogą księgę, z której wychodzą węże. Rzeźba wykonana jest z białej porcelany ze lśniąco polewą. Wnętrze posiada pełne, cokolwiek pęknięty w czasie wypalania. Niesygnowana. Również jak i poprzednia, egzemplarz ten nie był nigdzie publikowany.

Sponsel podaje, że w czasie wykonywania cyklu apostołów dla cesarzowej Amalii, Kändler wyrzeźbił postać biskupa z wymienionymi wyżej atrybutami i przypuszcza, że jest to figura św. Antoniego z Padwy. Autor popełnił jednak pomyłkę, św. Antoni Padewski nie był bowiem arcybiskupem, a symbole deptania herezji (księga z węzami) o N. Sakramencie nie wiążą się z nim. Opracowania Berlinga i Zimmermanna nie wymieniają tego rodzaju figury. Mowa jest tylko o postaci biskupa Miśni Bennona, której wyraźny atrybut — ryba — nie nasuwa żadnych wątpliwości. Rzeźba ta powstała w okresie markoliniowskim i jeden jej egzemplarz znajduje się w zbiorach drezdeńskich.⁴⁹ W tym wypadku nie można jej oczywiście brać pod uwagę.

Kändler rzeczywiście wykonał postać św. Antoniego z Padwy, ale w latach 1772 do 1773 w ramach zamówienia dla papieża. W skład obstatunku wchodziły również rzeźby św. Wawrzyńca, św. Piotra, św. Franciszka i grupa „Ukrzyżowania“. Wedle opinii Zimmermanna kompozycje te noszą na sobie piętno epoki Ludwika XVI, o czym pewne wyobrażenie daje ilustracja figury św. Piotra zamieszczona w pracy tego autora.⁵⁰ Wielka szkoda, że niemiecki znawca porcelany nie podaje bliższego opisu postaci św. Antoniego lub nie zamieszcza fotografii tej rzeźby, gdyż ułatwiłoby to znacznie rozwikłanie zagadnień wiążących się z figurą z Rogalina.

Wracając jeszcze raz do wzmianki podanej przez Sponsela, a odnoszącej się do tematu tej rzeźby, należy zauważyć, że w w. XVIII postać św. Antoniego z Padwy przedstawiana jest zawsze w stroju franciszkańskim z księgą lub lilią i Dzieciątkiem na rękach. Nie ma nigdzie mowy o stroju arcybiskupim, księdze z węzami i monstrancji.⁵¹ Zatem określenie Sponsela jest błędne, a rzeźba przedstawia zupełnie inną postać. Nie znając zaś dokładnie zbiorów porcelany w Dreźnie, ani zbiorów modeli i form

⁴⁸ Sponsel, j. w., s. 122.

⁴⁹ Zimmermann, Katalog, s. 207.

⁵⁰ Zimmermann, *Meissener Porzellan* s. 257 i il. 91.

⁵¹ Künstle Karl, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926, T. II, s. 72 i 73. Rzeźby z Rogalina (ryc. 16 i 17) zostały znalezione przez M. Kopydłowskiego.

w Miśni, gdyż nie posiadają one publikowanych katalogów, nie można ustalić imienia postaci przedstawionej w figurze z Rogalina. Kwestia czasu powstania rzeźby, podanego przez Sponsela, nie budzi żadnych wątpliwości. Są to lata 1737 do 1740. Przypuszczać zaś należy, że rok 1740 jest datą najbardziej prawdopodobną, gdyż w roku tym powstają dwie inne rzeźby o podobnym charakterze plastycznym, o zbliżonym modelunku i na identycznych cokołach: figura św. Kapucyna wykonana na zamówienie księcia kurlandzkiego i figura św. Franciszka Ksawerego, omówiona nieco wyżej. Pod względem formalnym, te trzy rzeźby stanowią jedną całość, gdy zaś rozpatrywać je od strony emocjonalnej — uderza identyczny prawie sposób wyrażania koncepcji poszczególnej postaci. Wyras twarży, gesty rąk oraz połączone z tym atrybuty jasno tłumaczą charakterystyczne cechy wyobrażanego świętego. Nasuwa się określenie, że rzeźby te są niezwykle doskonałymi i głęboko przemyślanymi przez artystę syntezami życia przedstawianych przez niego ludzi. Kapucyn gardzącym gestem odpycha mitrę biskupią, a wzrok i ascetyczną twarz zwraca ku księdze i trzymanemu w ręce krzyżowi. Jest to obraz mnicha, który pragnie pozostać w stanie zakonnym pomimo, iż za takie czy inne zasługi ofiarują mu godność biskupią. Św. Franciszek Ksawery, jako misjonarz, przedstawiony jest w ruchu — idzie i naucza, ukazując wysoko podniesiony krzyż. Trzecia z omawianych figur scharakteryzowana jest w sposób zgodny z przedstawioną postacią. Wyobraża ona księcia Kościoła w całej okazałości, w obficie pofałdowanej sutannie, w delikatnej komży obszytej koronką, w ciężkiej kapie na ramionach i uroczystej mitrze na głowie. O dostojęństwie i stopniu hierarchicznym tej postaci świadczy paliusz arcybiskupi, opasujący barki świętego. Pastorał, zapewne wykonany z brązu złoczonego, który kiedyś biskup ten musiał trzymać w lewej ręce, dopełniał całości stroju. To dokładne scharakteryzowanie władzy i godności przedstawionego przez Kändlera świętego stanowiło oprawę dla głównej cechy życia tej osobistości, którą artysta wyraził przy pomocy atrybutów: monstrancji i deptanej księgi z węzami. Biskup ten musiał więc być obrońcą czystości nauki katolickiej. Kändler przedstawił go w postaci, która jednocześnie wiąże w sobie majestat dostojęństwa władzy i charakter nauki Kościoła, nie dopuszczającego żadnych odchyśleń od głoszonych prawd, Kościoła, który deptał wszystko, co chciało zmienić wyznaczony kierunek prawd wiary lub poczynać wprowadzać innowacje w dziedzinie życia blisko sąsiadujące z zagadnieniami religii.

Z różnych punktów można spoglądać na treść zawartą w tej figurze, lecz wnioski z tych spostrzeżeń sprowadzą się niewątpliwie do jednego: figura ta jest obrazem potężnej i demagogicznej władzy Kościoła. Taka interpretacja ma pewne podstawy w osobie samego artysty. Kändler był przecież synem proboszcza z Fischbachu, protestantem. Można więc przypuszczać, że rzeźbiąc postać biskupa katolickiego, pogromcy herezji, nie omieszczał uogólnić tego zagadnienia i przedstawić pod tą postacią bezwzględnego stanowiska władzy kościelnej w stosunku do wszystkich „wyklętych”.



Ryc. 15. Krucyfiks hebanowy, część środkowa, postać Chrystusa. Skarbiec na Jasnej Górze. (Fot. E. Kozłowska. B. I. Z.).

Działalność rzeźbiarska Kändlera znana jest głównie od strony jego kompozycji rodzajowych i mitologicznych. Europejskie zbiory porcelany miśnieńskiej, w tym i zbiory polskie, posiadają pokaźną liczbę kompozycji z zakresu plastyki zwierzęcej i obrazującej codzienne życie ówczesnej epoki. Stąd też w szeregu cytowanych publikacji poważne miejsce zajmują opracowania tej właśnie strony działalności wybitnego rzeźbiarza. Stosunkowo bardzo mało miejsca poświęca się zawsze zagadnieniom, dotyczącym jego plastyki religijnej. Wynika to w ogromnej mierze z braku konkretnych obiektów ale i stąd, że zasadniczo kändlerowska plastyka religijna stała na uboczu w całokształcie produkcji porcelany manufaktury miśnieńskiej. W wyjątkowych zaledwie wypadkach znane są zamówienia z tej właśnie dziedziny, jak np. cykl apostołów, czy „Śmierć św. Franciszka Ksawerego“, „Immaculata“ lub grupa „Ukrzyżowania“. To samo właściwie dotyczy i innych rodzajów plastyki. Wiadomą jest bowiem rzeczą, że większość tak znanych i cenionych kompozycji figuralnych o charakterze rodzajowym wykonał Kändler jako prace uboczne, nie związane z żadnym zamówieniem, m. in. sławną grupę „Krawca jadącego na koźle“, grupy krynolinowe, grupy w strojach polskich itd. Zasadniczym je-

dnak celem, dla którego Kändler został przyjęty przez Augusta II do manufaktury miśnieńskiej, było wykonanie najpierw szeregu rzeźb, głównie zwierząt, dla „Pałacu Japońskiego“, a następnie modelowanie dla produkcji serwisów i nakryć stołowych. Plastyka figuralna, a w szczególności religijna, nie była przewidziana w momencie angażowania młodego rzeźbiarza. Zamówienie Augusta II na figury apostołów w początkowym okresie pracy Kändlera skończyło się niepowodzeniem technicznym i wywołało w rezultacie zakaz dalszych poczynąń w tym kierunku. Widocznie jednak koncepcja tak frapującego tematu nadal interesowała artystę, gdyż korzystając z okoliczności zmiany władzy spowodowanej śmiercią króla, sam, bez niczyjego poduszczenia, przystępuje do opracowywania kompozycji figury Piotra Ap. Rzeźba lipska stanowi początek i jakby punkt wyjściowy dla szeregu wariantów tej samej postaci. Przypuszczalnie drugim etapem tej drogi są obie figury z Muzeum Narodowego w Warszawie. To osiągnięcie plastyczne artysty zwrócić musiało baczniejszą uwagę króla i zarządzających manufakturą, gdyż bezpośrednim jakby wynikiem wymodelowania figur Piotra i Pawła jest zamówienie na podobne przedmioty dla papieża, a wreszcie na wielki cykl dwunastu figur dla cesarzowej Amalii. Od tej chwili w każdym niemal roku Kändler otrzymuje od króla czy od ministra Brühla taki czy inny temat religijny do opracowania.

Nie można twierdzić, jakoby dzięki działalności Kändlera manufaktura miśnieńska włączyła do swej produkcji i dział plastyki religijnej. Istniała ona już wcześniej za działalności Böttgera i Kirchnera, jednakże dopiero Kändler nadał jej właściwy kierunek i ustalił dla niej prawo obywatelstwa w obrębie całokształtu produkcji manufaktury. Wielką rolę odegrały w tym momencie i zamówienia kierowane do Miśni z Rzymu i dworów sąsiednich państw, jak Francji, Austrii, Rosji i in. Dominantą jednakże tych wszystkich przyczyn był właściwie temperament artystyczny samego Kändlera. Gdyby rzeźby te i kompozycje nie posiadały odpowiedniego potencjału wartości plastycznych, nie zyskałyby nigdy rozgłosu i — patrząc na zagadnienie od strony merkantylnej — produkcja ich nie znalazłaby zbytu, przez co samo zarząd manufaktury nie zezwoliłby na działalność w tym kierunku. Że tak się nie stało, było zasługą jedynie Kändlera.

Wiemy, że artysta ten otrzymał gruntowne wykształcenie rzeźbiarskie w pracowni Beniamina Tomae, że wykazał wybitne zdolności przy pracach dekoracyjnych przy pałacu w Dreźnie i dlatego został zaangażowany do Miśni jako modelarz, że działając tutaj, pierwsze swoje kompozycje zwierząt opierał na dokładnych studiach z natury. Rezultatem tego były pełne siły i pasji życia dużych rozmiarów figury, które od razu zyskały mu szeroki rozgłos. Tak charakterystyczny rys twórczości Kändlera, umiejętność obserwacji życia oraz umiejętność lapidarnego odtworzenia poczynionych spostrzeżeń, w zastosowaniu do plastyki figuralnej znalazł odmienny nieco wyraz artystyczny. Realistyczne podejście rzeźbiarza do zagadnień walki o byt, które przejawia się w większości jego kompozycji zwierzęcych, w wypadku plastyki figuralnej przeradza się



Ryc. 16. Św. Franciszek Ksawery. Rogalin, kaplica. (Fot. M. Kopydłowski).

Ryc. 17. Figura św. arcybiskupa. Rogalin, kaplica. (Fot. M. Kopydłowski).

w takie samo głębokie i tak samo realne przeżycie psychiki postaci w opracowywanym modelu. Każda z jego rzeźb czy to religijnych, czy rodzajowych, odznacza się jasno sprecyzowaną i dosadnie tłumaczącą się wymową formy. Nie spotyka się nigdzie ani kompozycji, ani nawet ich części niezrozumiałych dla odbiorcy. To samo stwierdzić można nie tylko w kompozycjach całości rzeźb, ale nawet w ich szczegółach. Te lub inne fragmenty szat, karnacji ciała, zarostu, atrybutów czy emblematów, noszą na sobie piętno konkretnego patrzenia na otaczającą rzeczywistość. Zjawisko to właściwie nie byłoby czymś szczególnym, boć rzeźba jest sztuką przestrzenną i ze swej natury umożliwia realne uplastycznienie formy, gdyby nie ładunek emocjonalny, którym tak po mistrzowsku operował Kändler. Powszechnie znane jego kompozycje rodzajowe są nie tylko ilustracją form życia ludzi wieku XVIII, ale — posiadając w swym wyrazie plastycznym pewną dozę humoru i karykaturalności, np. żebraczki, stare kobiety grające na kobzach, pasterki, małpia orkiestra, krawiec jadący na koźle, grupy krynolinowe i wypudrowani kawalerowie — są też przedstawieniami plastycznymi pustoty i płytkości tego życia. Pod pokrywką naiwnie i bezmyślnie powykrzywianych twarzy, menuetowych ruchów i bogatego stroju kryje się kry-

artystę społeczeństwa. Współczesnym trudno było dostrzec te wartości, lub jeśli je widzieli czy odczuwali, stanowiło to dla nich powód do nowej zabawy. Stąd m. in. rósł rozgłos tej plastyki, co zwiększało jej produkcję i co zadecydowało o ilości egzemplarzy tych rzeźb, zachowanych do dziś w zbiorach porcelany.

Natomiast kiedy Kändler przystępował do opracowywania tematu poważnego, tematu związanego z rzeźbą monumentalną, ustosunkowywał się do niego również poważnie, niejednokrotnie nawracając do tego samego zagadnienia. W wielu wypadkach, jak to miało miejsce z figurami Piotra i Pawła, szukał coraz to nowych rozwiązań kompozycyjnych. Praca jego szła w kierunku zgłębienia charakteru i psychiki postaci równocześnie z coraz to głębszym zespoleniem strony formalnej kompozycji z jej ładunkiem emocjonalnym. Szczytowym osiągnięciem tego wysiłku są figury z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz przechowywana w tychże zbiorach figura św. Jana Nepomucena i wreszcie ze zbiorów drezdeńskich „Mater Dolorosa“, „Śmierć św. Franciszka Ksawerego“ i „Ukrzyżowanie“. Wszystkie te kompozycje napiętnowane są tą samą pasją twórczą, tym samym realizmem w charakteryzowaniu sylwetki przedstawianej postaci i tą samą wirtuozerią opracowania plastycznego. I rzecz charakterystyczna, Kändler, który podejmuje temat z własnej inicjatywy, zdobywa się na tak wysokie osiągnięcia plastyczne; w wypadku, kiedy ten sam temat — cykl apostołów — zostaje mu narzucony, nie umie przełamać krepujących go kresek sztychu. Należy przypuszczać, że w tym wypadku dużą rolę odegrały względy uboczne, towarzyszące temu zamówieniu, a mianowicie nieporozumienia wywołane przez Höroldta, stawiające Kändlera w niewyrażnej sytuacji wobec Eberleina, mieszanie się w te sprawy króla, wreszcie stosunkowo dość krótki termin wyznaczony na opracowanie tak wielkiej ilości rzeźb oraz szereg ubocznych zajęć, związanych z jego normalną pracą modelarza. O wiele głębiej natomiast scharakteryzuje on postacie w figurach z Rogalina, które prawdopodobnie nie powstały w oparciu o jakieś graficzne wzory. Ich też wymowa plastyczna i potencjał emocjonalny jest daleko szerszy, aniżeli w figurach z cyklu apostołów.

Porównując twórczość Kändlera na polu plastyki religijnej a nawet świeckiej, traktowanej „na poważnie“, jak np. figury królewskie, z jego kompozycjami rodzajowymi, wyczuwa się ten sam temperament twórczy, tę samą jasną precyzację opracowywanego tematu, lecz nie ten sam stosunek artysty do zagadnienia. W pierwszym wypadku Kändler koncentruje cały aparat twórczy w kierunku przedstawienia monumentalnego każdej z rzeźb, natomiast w drugim ma się wrażenie, że artysta celowo i z rozmysłem karykaturyzuje podpatrywane przez siebie życie. Ponieważ zaś jego twórczość na polu rzeźbiarskim znana jest głównie z tej drugiej właśnie strony, omówienie nieznanych rzeźb, przechowywanych w zbiorach polskich, rzuca dodatkowe światło na całokształt działalności artysty, uzupełniając pewne braki w jego sylwetce.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF

CZY OŁTARZ BODZENTYŃSKI JEST ISTOTNIE DZIEŁEM MARCINA CZARNEGO?

Na wystawie pt. „Realizm w tradycji malarstwa polskiego od XV do XIX w.“, urządzonej w Krakowie w grudniu 1950 r. z powodu I ogólnopolskiej konferencji w sprawie badań nad sztuką, wielki środkowy obraz ołtarza z Bodzentyna opatrzony był już w tabliczkę z nazwiskiem malarza krakowskiego Marcina Czarnego jako twórcy. To samo powtarzają — katalog wystawy oraz *500 lat malarstwa polskiego*, widocznie jako rzecz bezsporną.¹ A stało się to niewątpliwie na podstawie badań archiwalnych ks. Przybyszewskiego, który opierając się na dokumencie z 1508 r., znalezionym w aktach Krakowskiego Archiwum Kapituły Metropolitalnej, ogłosił był rok poprzednio odkrycie swe drukiem w *Sprawozdaniach P. A. U.*²

Czy jednak moi krakowscy koledzy po fachu nie pośpieszyli się zbyt z tym nowym „chrztem“, dokonany widocznie w radosnym podnieceniu, że udało się znów wydobyć z zapomnienia malarza znanego tylko z nazwiska w przekazach historycznych końca XV i pocz. XVI w., lecz „malarza bez obrazów“. Otóż śmiem twierdzić — z prawdziwym żalem — że „chrzest“ jest zawodny, *quod est demonstrandum*, i to przede wszystkim przy pomocy egzegezy właśnie owego znalezionego niedawno dokumentu.

Brzmi on, jak następuje: „*Honorabilis dominus Albertus vicarius in Bodzęczyn et laboriosi Nicolaus Mikulecz et Paulus Lanucha de Bodzęczyn vitrici recognoverunt quinque marcas pecuniarum numeri, ponderis et monete in regno currentis et consuete famato domino Martino pictori de Cracovia pro imaginibus pictis, quas quidem quinque marcas obligarunt et se quilibet eorum obligavit pro festo sancti Bartolomei proximo solvere*“.

A zatem: wikary bodzentyński, widocznie zainteresowany w tej sprawie, razem z dwoma „vitrici“ — inaczej „tutores“ czyli opiekunami, ale nie „ecclesiae“ czyli całego kościoła — obowiązują się 21 lipca 1508 r. wkrótce, bo na św. Bartłomieja (24 sierpnia), zapłacić krakowskiemu malarzowi Marcinowi za jakieś nie określone bliżej obrazy dla kościoła bodzentyńskiego wykonane. I nic więcej. Dla którego z ołtarzy, czy wielkie-

¹ Katalog, Kraków 1950, s. 8 i 9 i *500 lat malarstwa polskiego*, wyd. nowe. Warszawa 1950, s. VII.

² T. L., 1949, s. 6 i 278.



Ryc. 1. Ołtarz Zaśnięcia N. Marii Panny w Bodzentynie (Fot. B. I. Z.).

go, czy też jakiegoś bocznego, tego się nie dowiadujemy. Ks. Przybyszewski wnosi z niewielkiej kwoty dłużniczej, nie bez słuszności, że była to ostatnia rata zobowiązań finansowych wobec malarza, rata nie wysoka, świadcząca o niezbyt poważnym wydatku ogólnym na ów ołtarz. Te 5 grzywien czyli 6 złp. było łatwo zebrać pośród zamożnych mieszczan.

Trzeba więc będzie dochodzić, czy nasz dokument odnosić się może do wielkich rozmiarów i wystawnego tryptyku z prezbiterium kościoła bodzentyńskiego, na którego scenie środkowej z „Zaśnięciem N.P. Marii“ na domiar złego umieszczona jest klęcząca postać portretowa biskupa krakowskiego Jana Konarskiego z jego herbem, najpewniej jako fundatora tego wspaniałego dzieła malarskiego. W podobny sposób kazał się Konarski w kilkanaście lat później uwiecznić na tryptyku w Kobylinie wielkopolskim,³ o którym wiemy dokumentarnie, że jest jego fundacją; na obrazie zaś ze św. Hieronimem z katedry poznańskiej oraz na „Zaśnięciu Marii“ w Kielcach i „Nawróceniu św. Pawła“ w krakowskim kościele Mariackim widzimy tylko herbową tarczę biskupa z wieńczącą ją mitrą. W późnym średniowieczu przyjął się ogólnie w całej Europie środkowej zwyczaj włączania takich niewielkich portretów jako adorantów do scen świętych. A tego rodzaju małe podobizny wyobrażały zawsze donatora samego czy z rodziną. Nie umieszczali ich zaś nigdy inni darodawcy jako coś w rodzaju *homagium* dla znakomitej jakiejś osobistości, w naszym wypadku dla biskupa Konarskiego jako patrona kościoła bodzentyńskiego. Wielki ołtarz tej świątyni jest więc bezsprzecznie fundacją tego dostojnika kościoła, który jak się zdaje „wyżywał się“ w takich kulturalnych darowiznach o wcale poważnym poziomie artystycznym, a zawsze kazał kłaść na nich swą „sygnaturę“ donatorską w postaci owych małych portretów lub przynajmniej, jak m. in. na „Św. Hieronimie“ Michała Lenza, swój herb z mitrą biskupią.

Skądby więc miał ten możny pan właśnie w kościele kolegiackim swej rezydencji bodzentyńskiej nagle dopuścić w tak wspaniałej darowiznie do współudziału swych parafian, obywateli Bodzentyna, w których imieniu i z których polecenia załatwiali by stronę finansową tej fundacji tamtejszy wikary i owi dwaj „vitrici“?

A kto to taki, ów Mikołaj Mikulec i Paweł Lanucha? Ni mniej ni więcej jeno „*laboriosi*“, po naszymu robotnicy, czy raczej kmiecie, chłopci, osiadli na roli w samym Bodzentynie.⁴ Czy wolno, znając czas i ludzi, choćby na chwilę przypuścić, ażeby Konarski, wysoki dygnitarz kościelny i możnowładca, przy ozdabianiu swego kościoła rezydencyjnego wielkim ołtarzem miał się posługiwać pomocą zwykłych chłopów-mieszczan, którzy z pewnym trudem wykonują swe zobowiązania pieniężne wobec malarza

³ Sprawie ołtarza kobylińskiego poświęciła mgr Maria Fenrych osobną rozprawę, której bardzo interesujące dochodzenia nie mogą na razie być opublikowane, dopóki mocno przemalowane części ołtarza nie zostaną zrestaurowane.

⁴ Bp Piotr Wysz wcielił już w r. 1412 grunta ze wsi Tarczek, obok miasta położone, do Bodzentyna, a wszystkich kmieci tejże wsi pod władzę i prawa miasta (*Słownik geograficzny*, Warszawa 1888).



Ryc. 2. Bp. Jan Konarski z ołtarza bodzentyńskiego.

Marcina — i to ten sam Konarski, który zatrudnia artystów zagranicznych w rodzaju Lenza? Nie byłoby chyba nic trudnego dla tego bogatego pana dołożyć z własnej kiesy owe marne 5 grzywien do całej umówionej przez owych „vitrici“ sumy, by im oszczędzić zapisywania długu w urzędzie.

Nie ulega więc wątpliwości, że we wspomnianym przekazie historycznym jest mowa o jakimś innym ołtarzu dla kościoła bodzentyńskiego, ołtarzu, którego opiekunami byli właśnie owi kmiecie-mieszczanie, a może altarystą tamtejszy wikary. Prawdopodobnie chodzi tu o jakiś ołtarz boczny, którego obrazy fundowali oni jako członkowie jakiegoś zespołu religijnego, co zresztą byłoby interesujące jako dość niezwykły przejaw stosunków społecznych w Polsce pocz. XVI w.

Poza tym zastanawia także ów „vicarius Albertus“, który zapewne jest *spiritus movens* owej fundacji chłopsko-mieszczańskiej. Po odbudowie kościoła bodzentyńskiego, zniszczonego pożarem w latach 1440—1452, przez kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, który wyniósł go do godności kolegiaty, chyba byłby się zabrał do dzieła o tak poważnym znaczeniu dla wystroju wnętrza, jak wielki ołtarz, jeżeli nie sam patron, to przynajmniej któryś z kanoników, nie zaś jakiś wikary, i to jeszcze w dodatku plebejusz, jak to wynika z nazwiska.



Ryc. 3. Bp. Jan Konarski z ołtarza kobylińskiego.

Wobec powyższych dochodzeń upada data 1508 r. jako termin powstania naszego ołtarza, która odnosi się do innych, nie zachowanych malowideł krakowskiego Marcina. Należy więc wrócić do dawnej daty „1515“, podanej przez Łuszczkiewicza (choć nie umiem powiedzieć na jakiej podstawie) a przyjętej dotąd ogólnie.

Wielka to szkoda, że nie możemy połączyć nazwiska krakowskiego malarza Marcina z tak wybitnym dziełem plastycznym, jakim jest ołtarz bodzentyński. Wszakże nie wolno nam fałszować naszej historii sztuki jedynie dlatego, ażeby pojawiło się w niej nazwisko, ni stąd ni zowąd do niej wniesione na podstawie mylnych wniosków. Jednakże w związku z tym, co się wyżej rzekło, warto zapytać, co wiemy o osobie i twórczości domniemanego twórcy naszego ołtarza. Można powiedzieć, że względnie nie wiele, szczególnie, że nie zachowała się ani jedna jego praca malarska.

Po raz pierwszy zachodzi w aktach nazwisko jego w r. 1477, kiedy to „*Martinus Stanislai moler hic oriundus i. h. litera non indiget*“.⁵ Zatem

⁵ *Crac. art.*, 1300—1500, nr 673. Z tej zapiski nie wynika jasno, czy również ojciec Stanisława był malarzem, ponieważ „*moler*“ odnosić się może do samego Marcina, który zresztą jest jedynym malarzem tego imienia na przestrzeni tego okresu, o którym tu mowa.



Ryc. 4. Oltarz w Kobylinie, część środkowa.

urodził się on ok. 1452 r. jako syn może malarza Stanisława, nie wiadomo jednak, którego. Jeżeli jakiegoś Stanisława z przydomkiem „Czarny“, to mógłby nim być jedynie ów „*Stanislaus Czarni*“, którego akta wymieniają pod r. 1473,⁶ lecz bez określenia zawodu „*pictor*“ czy „*moler*“. Z innych Stanisławów, malarzy, mógłby ewentualnie wchodzić w rachubę jeszcze „*Stanislaus moler von Olomuntz*“ z 1470 r., nie zaś pewno „*Stanislaus de Berna pictor*“, który przyjmuje obywatelstwo Krakowa dopiero w r. 1466, ponieważ nasz Marcin rodzi się już dawniej jako syn obywatela krakowskiego.

Starszym cechu jest Marcin po raz pierwszy w r. 1485, gdzie zapisa-no go jako „*Marczin*“⁷. Był on zatem, o ile wnosić z tej polskiej pisowni, Polakiem, co rzuca także pewne światło na stosunki narodowościowe w rodzinie Wita Stosza, którego syn Stanisław później poślubia córkę Marcina, Apolonie, więc również Polkę. Następnie jest nasz malarz starszym w latach 1496, 1498, 1505 i 1507. Umiera najprawdopodobniej w r. 1509, uległszy jakiemuś nieszczęśliwemu wypadkowi czy nawet zabójstwu. Pod

⁶ j. w., nr 619.

⁷ j. w., nr 591 i 566.



Ryc. 5. M. Lenz, „Św. Hieronim” z Katedry Poznańskiej

tym bowiem rokiem podany jest akt spadkobierczy między wdową po nim Anną, a córką jej Apolonią, wtenczas już żoną Stanisława Stosza⁸. W kilka lat później zaś (1514 r.) dowiadujemy się z podobnego układu z „*sorores olim Martini pictoris interfecti*”, że zginął on śmiercią tragiczną⁹.

O działalności malarskiej Mistrza Marcina mówią nam archiwalia, podane przez Ptaśnika, tylko raz jeden, pod r. 1486, kiedy to zobowiązuje się nasz malarz skopiować dla Sołtana, kanclerza W. Ks. Litewskiego, obraz zwany „Jeruzalem” z katedry krakowskiej¹⁰. Poza tym słyszymy, że krótko przed śmiercią swą wykonuje owo zlecenie dla kościoła w Bodzentynie. Praca ta mogła by świadczyć o poważnym poziomie artystycznym Marcina, gdyż nie można sobie wyobrazić, ażeby biskup Konarski, tak dbały o swoją kolegiatę był pozwolił umieścić w niej, choćby tylko na ołtarzu bocznym, jakąś notoryczną lichotę.

Jednakże całkowita suma za owe „*imagines pictae*”, o których treści niestety nie dowiadujemy się nic bliższego, musiała być dość skromna a nie

⁸ Crac. art., 1501—1550, nr 172.

⁹ j. w., nr 290. Pod r. 1516 czytamy, że syn Marcina „*Nicolas moler*” oddaje swój dom przy ul. Szerokiej „*Stanislao bildenschniczzer seynem schwoger*” (nr. 337).

¹⁰ Crac. art., 1300—1500, nr 938.

mogła ani w przybliżeniu osiągnąć wysokości zapłaty, która przypadła w udziale nieznanemu twórcy ołtarza wielkiego, dzieła malarskiego poważnych rozmiarów i o cechach pracy w całym tego słowa znaczeniu monumentalnej. Porównanie z innymi „honorariami“ malarskimi tego okresu może nam — razem ze spłatą końcową dla mistrza Marcina — dać pewne wyobrażenie o wynagrodzeniach dla malarzy czy rzeźbiarzy, nawet o wysokich kwalifikacjach artystycznych.

I tak bierze malarz krakowski Adam z Lublina w r. 1497 za cykl obrazów ołtarzowych dla Wielkiego Księża 40 złp. jako zadatek, z tym, że resztę w wysokości 30 złp. odbierze po wykończeniu pracy¹¹. Witowi Stoszowi zaś w r. 1494 płaci altarzysta Jakub Walendorf za „*sculpendum et laborandum nonnullas imagines super tabulam altaris*“ dla ołtarza swego w krakowskim kościele Mariackim ni mniej ni więcej tylko — 28 zł. węg.¹². Temuż mistrzowi Witowi zobowiązuje się rada miejska w r. 1495 zapłacić za ołtarz rzeźbiony, który stanął przed jej stallami w tymże kościele, 150 złp. — zapewne ratami — aż po dwu latach¹³. Tak długo kredytować mógł rajcom krakowskim tę dość pokaźną sumę tylko mistrz tak zamożny jak Stosz, czego powiedzieć nie sposób o naszym Marcinie, który, jak sądzić można z kilku dokumentów, walczyć musiał w pewnym okresie swego życia (po r. 1495) z długami, za które pociąga się go do odpowiedzialności sądowej.¹⁴ W ostatnich dopiero latach musiało zmienić się położenie majątkowe Marcina na lepsze, kiedy córce jego Apolonii przypada po jego śmierci w spadku 40 zł¹⁵. Być może, iż do tej zmiany przyczynił się również ów zaginiony ołtarz bodzentyński, za który zapłacono mu, podobnie jak Adamowi z Lublina za jego ksiąski, zapewne coś około 70 zł.

Na zakończenie jeszcze małe zapytanie pod adresem organizatorów wystawy krakowskiej, a również autora jej katalogu. Skąd wziął się ów Marcin „Czarny“? Ptaśnik wylicza w Indeksie swej *Cracovia artificum* (s. 435) przeszło 10 „Czarnych“, ale ani jednego Marcina. Nasz malarz nie zjawia się w żadnym przekazie historycznym pod tym przydomkiem czy nazwiskiem.

Trzeba zatem będzie skreślić z tabliczki pod ołtarzem bodzentyńskim nie tylko Czarnego, ale i Marcina, a wrócić do „Nieznanego mistrza krakowskiego z r. 1515“, ponieważ także data 1508 r. jako odnosząca się do zgoła innego dzieła malarskiego, dziś już nie istniejącego, ostać się nie może na równi z autorstwem mistrza Marcina. Takie negatywne postawienie kwestii autorstwa tryptyku bodzentyńskiego nie przesądza naturalnie konieczności zajęcia się dogłębnego szeregiem zagadnień z nim związanych, co pozostawiam ze względów zrozumiałych moim młodszym kolegom krakowskim. Gra stanowczo warta świeczki.

¹¹ j. w., nr 1313.

¹² j. w., nr 1163.

¹³ j. w., nr 1204.

¹⁴ Tak np. skarży go w 1497 r. furman Matis z Mogiły o 16 skojcy za przewóz (*Crac. art.*, 1300—1500, nr 1314). W r. 1495 nie zwraca w terminie 30 zł jakiejś Katarzynie (tamże nr 1206) i tegoż dnia Drwałowej, wdowie po malarzu Janie, również 30 zł.

¹⁵ *Crac. art.*, 1501—1550, nr 172.

ZBIGNIEW FILARSKI

LIST WDOWY PO ANDRZEJU SCHLÜTERZE W ARCHIWUM W GDAŃSKU

W Archiwum Państwowym w Gdańsku znajduje się list, znakowany: 300/52 sygn. 601, przechowywany w obwolucie z rozwiniętej koperty, adresowanej do burmistrzów i radnych Gdańska; pod adresem z lewej strony u dołu odręczny napis: *franco Nurnberg /R. Jan. 1717*. List w języku niemieckim, podpisany: *Anna Elisabeht /v. Schlüter/ Wittwe*.

Przytaczam tekst listu w odpisie z zachowaniem oryginalnej pisowni:

Hochedle, gestrenge, Werte
auch Hochgelehrte und Hochweise
Rochgeehrteste Herren, und
Hochgeneigteste Patrone

Dass ich mir die Freyheit genommen Ew. Hochedlen mit gegenwärtigen bey dero Hohen und wichtigen Amtsgeschäften zu incommodiren wird ja von Ihnen gütigs ausgelegen werden, es encouragiret mich darzu dero mir wohllbekandte Hohe clemens und Güte, weil ich selbst das Glück habe von Gott die verehrte Stadt Dantzig vor meine Vaterstadt zu nennen, und dero Hohen Schutz geboren zu seyn, derowegen auch ich, als eine verlassene Wittwe, meine Zuflucht zu Ew. Hochedlen nehme, dergewissen Hoffnung lebend, es werden selbige mein Bitten geneigt stattfinden lassen; Ich habe nemblich arfahren, wie mein Sohn David von Schlüter wegen einigen gemachten Schulden von Ihnen arretiret worden: Nun gestehe gar gern, dass mir dises, als ich in Erfahrung kommen den Herren sehr nahe gegangen, dass mein Sohn solche Schulden gemacht und darüber ich dergleichen Schimpf und Unglück geraten. Ich lasse meine Hochedle Harren gütigst erachten, in was vor einen miserablen Zustand ich durch den frühzeitigen, unvermutheten Todt meines Sehl. Mannes in Moscau bin gesetzt worden, da selbiger zuvor in Königl. Mayest. von Preussen dienst als oberbau Director, nachdem bey Ihro Czaarischen Mayest. als General bau Director gestanden (wi ich mir flattire dass Er einigen von meinen Hochendlen Herren bey Lebzeit wird bekandt gewesen seyn,)

da Er dan seiner Gage alle darinne rückständig gelassen, so woll bey sich habende hardes verloren gangen, wie ich dan eben disem meinen Sohn zu den Ende in Moscau gelassen, um meines sehl. Mannes Rückstand bey Ihro Czaarischen Majst. zu sollicitiren, nichts aber erhalten könnte, wovon dieser mein unglücklich arretirde Sohn völlige Nachricht geben kan. Da ich Ihm nun aus Moscau heraus berufen, und mir in Teutschland sein Glück an eines grossen Herrn Hofe zu formiren (welches nunmehr auch geschehen, weil Er, da mir zwar nicht anstehet Ihm zu rühmen, Ein Junger Mensch, doch perfecter Ingenieur und guter Architector ist, so muss ich erfahren, dass Er sich in meiner wehrten Vatter Stadt Dantzig so lange aufgehalten, und diese Schulden gemacht, warum Er itzo so hart arretirt wird, und darum in seinen jungen Jahren an seinen itz blühenden Glück um ein merkliches gehindert wird. Ich solte und wolte gerne diese Schulden bezahlen, allein so weiss der Höchste Gott, dass ein solches nicht anitzer in meinem Vermögen, weil ich, wie oben erwöhnet, durch den Todt meines Sehl. Mannes Zurück gesetzt worden bin, anitzo mir als einer verlassenen Wittwe fast selbstn nich rahten kan, und also nich weyss, wie ich meinen Sohn von diesen Schulden und Arrest helfen soll, wen ich nicht mit meiner demüthigen Bitte bey meinen Hochelden Herren so viel affectuiren kan, dass sie diesen minen arretirten Sohn, wolten seines arrests entlassen, und auf freien Fuss stellen, den ich stelle Ihnen anheimt geneigt zu betrachten, dass wen Er auch zehn Jahr sitzen solte Er dem arrest nicht wird bezahlen können und würden die Unkosten immer höher steigen, dan ich anitzer Ihm unmöglich helften kan, und mein Herr Schwieger Sohn, der Herr Obrister so unter der Durchl. Republic Venedig dienet ist dermahlen bey seinem regiment in Levante, so allzuweit von hir entvernet, um selbigen um Hülfe zu ersuchen, und dörfte also lange Zeit darzu erfordert werden, mit hin mein arretirte Sohn woll gar darüber verderben, besser aber könnte der Wirth zu seiner Bezahlung gelangen, wen man Ihn gegen Juratorische Caution frey liesse, da ich dan vor Ihm wie erwehnet an einem hohen Fürst. Hofe eine employ habe, da er so viel verdienen kan, mit der zeit diese Schuld zu bezahlen, ja solte verlangt werden, so will ich meines Sehl. Mannes hinterlassene Bibliotec so in Hamburg, bey Herrn Kunstmeister Norch.....er stehen zur caution und pfande so lange einsetzen, bis diese Schuld bezahlet, mit bahrem gelde kan ich nicht rahten, und verkaufen wolte diese Bibliotec nicht gern, weil sie an dergleichen Büchern besteht, die eben dieser mein Sohn in seinem studio sich zu nutze nachen kan. Ich bitte demnach nochmals demüthigst meine Herren mir die hohe gnade erzeigen und diesen meinen Sohn auf freyen Fuss zu stellen, und nacher Ham-

burg reisen zu lassen, da ich dan, wie oben promittiret Ihm zur Zahlung anhalten werde. Sie regardiren mich als eine verlassene Wittwe die nebst meiner Frau Tochter der Obristen nicht mehr als diesen aintzigen Sohn hat, worauf sie sich in ihrem Alter gedenket zu stutzen wieil mein ältester Sohn, vergangenen Jahres Monats 9-bris: auf der Reise nach Corfu als Haptman mit seiner volligen Compagnie und Schiff zu grunde gegangen und in dem Meere seinen Geist aufgeben müste, was mir auch dieses vor Herzeleyd verursacht, lasse meine Hochedle Herren gütigst bedenken, und nun werde ich aufs neue durch dises meines einzigen Sohnes zustand gekränkert, ich habe beste vertraunen nahst Gott zu meinen Hochedlen Herren, sie werden sich diese mein Wittwe Trähnen, und flehe erweichen lassen, und meinem Sohn seine Freyheit geben, wie ich gemeldet soll die Zahlung erfolgen, und ich werde nicht müde werden den Höchsten Gott vor dero Hohes wolergehen mit meinem Gebeht unaufhörlich anzurufen, und mich lebenslang zu erweisen als Meiner Hochedlen Herrn

Gehorsamst und demütigste dienerin

Anna Elisabeht

v. Schlüter

Wittwe".¹

Z treści listu wynika, że autorką listu jest Anna Elżbieta z domu Spangenberg, żona Andrzeja Schlütera (młodsze), którą poślubił przed rokiem 1705; nobilitowanym miałby być Schlüter przez Fryderyka I przypuszczalnie w r. 1705¹; śmierć nastąpiła w połowie maja r. 1714 w Petersburgu.²

List wdowy potwierdza następujące okoliczności, znane dotychczas z biografii Schlütera: — imiona Anny Elżbiety, wdowy po Andrzeju Schlüterze; — nobilitację artysty; — śmierć w Rosji, przyczym błędnie podana jest Moskwa jako miejsce zgonu, zamiast poprawnie Petersburg; — pośrednio potwierdza gdańskie pochodzenie artysty, oraz potwierdza działalność na dworze brandenburskim, następnie carskim, przyczym tytuły podane nieściśle.³

¹ Ladendorf H., Schlüter Andreas, *Thieme-Becker, Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Lipsk 1936. Wiadomości biograficzne, o ile nie podany inny autor, wg Ladendorfa).

² Grabar Igor, *Les architectes sous Pierre le Grand, Stryje gody*, Petersburg Lipiec—wrzesień 1911. — Wiadomość o śmierci dociera do Berlina w tym samym roku 23 czerwca (Ladendorf).

³ Potwierdzenia tytułu *Oberbaudirector'a* w służbie króla pruskiego nie posiadamy. Schlüter mianowany został w listopadzie 1698 r. *Schlossbaudirector'em*. Możliwe, że współcześni tytułowali Schlütera *Oberbaudirector'em* na skutek tego, że równocześnie kierował kilkoma budowlami królewskimi; tytuł ten tłumaczyć należy, jako określenie funkcji, którą artysta *de facto* sprawował, nie jako tytuł *sensu stricto*. Również tytuł *Generalbaudirector'a* w służbie carskiej nie znajduje potwierdzenia. Z przekazów wiadomo, że Piotr Wielki mianował Schlütera *Bauinspector'em* (Grabar, j. w.).

Wdowa wymienia w liście syna, którego imię brzmi Dawid. Jest on, jak wynika z treści listu, młodszym synem wdowy, człowiekiem młodym lecz doskonałym inżynierem i zdolnym architektem, pozostawionym w Moskwie celem uzyskania u cara niewypłaconych ojcu zaległości. Syn Schlütera imieniem Dawid był dotychczas nieznany. Występuje natomiast syn Daniel, wymieniany w Berlinie w r. 1710 i 1713 jako mistrz, oraz w r. 1714 w Petersburgu.⁴ Można przyjąć dwie alternatywy: — albo Ladendorf, podając imię Daniel, uległ pomyłce i wówczas Daniel vel Dawid oznacza tę samą osobę; — albo prócz syna Daniela żył jeszcze syn Dawid, w literaturze nie wymieniony. Biorąc pod uwagę dwukrotne podkreślenie przez wdowę młodego wieku Dawida vel Daniela, bez popełnienia zasadniczego błędu przyjąć możemy, że Dawid mógł zostać mistrzem w r. 1710 względnie na krótko przed tą datą. Wobec tego, że mógł on jako syn Andrzeja Schlütera korzystać w cechu z pewnych ulg w czasie trwania nauki — mimo że przynależność ojca do cechu, jako serwitora dworu brandenburskiego, jest raczej wątpliwa — obliczenie takie byłoby bardzo niedokładne i wobec małej ilości faktów dotyczących Dawida pozwalałoby jedynie na drobną korektę podanej przez Ladendorfa daty ślubu Andrzeja Schlütera, szczególnie, że Dawid miałby starszego brata. Jeśliby przyjąć, że oprócz Daniela, cytowanego przez Ladendorfa, istniał jeszcze syn Dawid, dotychczas nieznany, różnica wieku obu braci byłaby nieznaczna. Trzebaby zresztą przyjąć, że wdowa, wymieniająca w liście żywych i zmarłych członków rodziny, Daniela tylko dlatego przemilcza, aby ukryć fakt, że ma syna, który ją wspomaga. Wydaje się to mało prawdopodobne. Raczej należy przyjąć, że imiona Dawid i Daniel określają tę samą osobę. Wobec tego list potwierdzałby Daniela, którego imię koryguje na D a w i d.

List wdowy wymienia córkę, której imienia nie podaje, a którą identyfikować należy z Eleonorą,⁵ — oraz potwierdza ciężkie położenie materialne wdowy, znane z tekstów Ladendorfa.

Poza tym list zawiera następujące nowe, dotąd nieznane wiadomości:

Wdowa jest rodowitą gdańszczanką. Wiadomość ta, dotychczas w literaturze nie notowana, pozwolić może na bliższe sprecyzowanie podanej przez Ladendorfa daty ślubu.⁶

⁴ Ladendorf nie podaje okoliczności, w jakich Daniel występuje.

⁵ Znamy tylko jedną córkę Schlütera — Eleonorę, wymienianą w Berlinie w latach od 1701 do 1713. Zważywszy, że wdowa wymienia w liście wszystkich członków rodziny, z wyjątkiem Gotharda ur. w r. 1699 i zmarłego w roku następnym, przypuszczać możemy, że Eleonora siostry nie posiadała.

⁶ Ponieważ Ladendorf przyjmuje, że Schlüter urodził się ok. r. 1660, tzn. w r. 1696 miałby lat około 36, sprawa nie budzi wątpliwości, wygląda jednak zupełnie inaczej, jeżeli jako datę urodzenia przyjąć rok 1634. Datę tę po raz pierwszy podaje, na podstawie archiwaliów gdańskich, E. Blech, *Andreas Schlüter aus Danzig, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins*, 1. IV. 1909. Sprawę rozstrzyga G. Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16 und 17 Jahrhundert*, ks. I, Frankfurt nad Menem 1910, rozdz. IV: Die beiden Andreas Schlüter und ihre Zeit. Możliwość przesunięcia daty ślubu na lata wcześniejsze łączy się z gdańskim pocho-

Dowiadujemy się, że dwór carski zalegał wobec Schlütera z wypłatą należności za wykonane prace. Brak dokumentów nie pozwala stwierdzić, w jakiej mierze wiadomość ta zgodna jest z rzeczywistością. Dowiadujemy się ponadto o zaginięciu osobistego mienia, posiadanego przez artystę w Rosji. Rodzaju ani wartości tej straty wdowa bliżej nie określa. Wiadomość była dotychczas nieznana.

Z listu wdowy dowiadujemy się, że Schlüter posiadał bibliotekę, zawierającą dzieła mogące być pomocą w studium architektury. Stanu liczebnego ani składu biblioteki nie znamy.⁷ Biblioteka ta w r. 1717 znajdowała się w Hamburgu u *kunstmeistra* Norch...er'a (którego nazwisko nieczytelne).

Dowiadujemy się, że Dawid Schlüter jest inżynierem i architektem. Nie wydaje się, żeby podane przez wdowę tytuły syna świadczyły o ukończeniu szkoły inżynierii wojskowej, gdyż wówczas łączyłby się z tym i stopień oficerski, którego wdowa, tak skwapliwie wymieniająca tytuły członków rodziny, nie omieszczałaby przytoczyć. Bardziej prawdopodobne jest, że podkreślenie — *perfecter Ingenieur und guter Architector* — świadczyć ma o kwalifikacjach zawodowych syna — technicznych i artystycznych. W każdym razie używanie tych tytułów mówi o wykonywaniu zawodu poza organizacją cechową i świadczyć może o studiach za granicą. Z listu wdowy wynika również, że Dawid zapewnione ma zajęcie na jednym z niemieckich dworów książęcych. Ani wdowa nie podaje w liście jakiby to miał być dwór, ani z innych źródeł wiadomości żadnej o tym nie posiadamy. Dawid w drodze powrotnej z Rosji aresztowany został w Gdańsku za długi, które zaciągnął w gospodzie. Wdowa, zabiegając o zwolnienie Dawida, prosi dla niego o pozwolenie na wyjazd do Hamburga.

dzeniem Anny Elżbiety, przyjmując, że ślub zawarty został według zwyczaju w miejscu zamieszkania panny młodej. Sądzić należy, że nastąpiło to w okresie stałego przebywania artysty w Gdańsku, czyli przed październikiem r. 1681. Precyzowanie daty ślubu na lata 1683—1685, tj. na okres przerwy w pracach w Wilanowie i innych siedzibach królewskich, odpadałoby wobec przypuszczalnych podróży artysty zagranicę. (Mańkowski T., *Prace Schlütera w Wilanowie, Prace Komisji Historii Sztuki*, VIII, Kraków 1946, s. 25). Zajęcia przez Andrzeja Schlütera domu w Gdańsku przy ul. Kleszej w dn. 22. VI. 1663 (Cuny, j. w., s. 108) nie można łączyć z przygotowaniami do ślubu, gdyż dopiero w r. 1675 (j. w., s. 111) miałby Schlüter ukończyć lata wędrówki. Reasumując: — najbardziej prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, że ślub Andrzeja Schlütera z Anną Elżbietą Spangenberg odbył się między r. 1675 a 1681.

⁷ Artys'a mógł odziedziczyć po ojcu i włączyć do swej biblioteki wzorniki Jana Vredemana de Vries, Pawła Vredemana i Wendela Dietterleina, z których korzystał Andrzej Schlüter starszy (Cuny, j. w., s. 106). Wszelkie inne przypuszczenia odnośnie literatury fachowej budowlanej, wzorników ornamentowych i wydawnictw sztychowanych, jakimi artysta mógł się posługiwać, opierać się mogą jedynie na analizie styloznawczej twórczości Schlütera. W związku z wiadomością, że artysta ostatnie lata swego pobytu w Berlinie spędził w swym ogródku poza miastem, gdzie zajmował się zagadnieniem perpetuum mobile (Ladendorf H., *Andreas Schlüter*, Berlin 1937, s. 128/129), wysunąć można przypuszczenie, że w bibliotece swej posiadał również literaturę z zakresu mechaniki.

Również nieznana była dotąd wiadomość, że Dawid miał starszego brata (imienia wdowa nie podaje), kapitana, przypuszczalnie w służbie Wenecji, który zatonął w r. 1716 we wrześniu, w drodze do Korfu. Dowiadujemy się również, że mąż Eleonory jest pułkownikiem w służbie Wenecji. Śmierć starszego syna wdowy oraz wyjazd zięcia-pułkownika do Lewantu wiążą się z działaniami wojennymi, spowodowanymi wypowiedzeniem Wenecji w r. 1714 wojny przez Turcję.

Ofrankowanie listu w Norymberdze nie wyjaśnia, gdzie po śmierci męża zamieszkiwała wdowa. Czy w ostatnich latach pobytu Schlütera w Berlinie żona mieszkała z mężem, czy też może w wybudowanym w r. 1704 domku w Freienwalde pod Frankfurtem nad Odrą — nie da się stwierdzić. Miejsconością położoną najbliżej Norymbergi, a w której wdowa mogła czasowo przebywać, byłoby miasto rodzinne Jacobiego — Homburg v. d. Höhe, odległe od Norymbergi ok. 205 km. Może tam właśnie wdowa starała się za protekcją Jacobiego o zajęcie dla Dawida na dworze Fryderyka II Heskiego? Przypuszczenie takie oparteby było jedynie na znanej przyjaźni Jacobiego i Andrzeja Schlütera.

I. TŁUMACZENIE LISTU A. E. VON SCHLÜTER

Wielce Szlachetni, Dostojni, Godni

także Wielce Uczeni i Arcymądrzy

Wielce Szanowni Panowie, i

Wielce Łaskawi Patronowie

Łaskawie zechciejcie mi wybaczyć, że pozwalam sobie trudzić Wasze Szlachetności mimo Ich wielkich i ważnych spraw urzędowych; ośmiela mnie do tego Ich dobrze mi znana łaskawość i dobroć, ponieważ ja sama mam to szczęście od Boga, uwielbiane miasto Gdańsk nazywać swym miastem rodzinnym i urodzoną być pod jego wysoką opieką; dlatego też ja, jako opuszczona wdowa, uciekam się do Waszych Wysokich Szlachetności, żywiąc tę nadzieję, że wszystkie moje prośby łaskawie zechcecie przyjąć. Dowiedziałam się bowiem, że syn mój David von Schlüter został przez Panów aresztowany z powodu pewnych zaciągniętych długów: kiedy stało mi się wiadome, że oburzyło to Panów, przynajmniej chętnie, że mój syn zaciągnął takie długi, z powodu których ja w taką hańbę i nieszczęście popadłam. Proszę moich Wielce Szanownych Panów łaskawie zważyć w jak żalosnym położeniu znalazłam się wskutek przedwczesnej i niespodziewanej śmierci w Moskwie mego św. pamięci męża, który był najpierw w służbie Królewskiego Majestatu Króla Prus jako naczelny dyrektor budowli, a następnie przy Jego Cesarskim Majestacie jako generalny dyrektor budowli (jak sobie pochlebiam, musiał on być za życia znany niektórym z moich Wielce Szlachetnych Panów), gdy przy tym cała jego zaległa gaża, a także mienie, jakie miał przy sobie, doszczętnie zaginęło, ja, właśnie wtedy na koniec, tego mojego syna zostawiłam w Moskwie, by zabiegał u Jego Cesarskiego Majestatu o pozostałości po moim św. pamięci mężu, nic jednak nie mogłam uzyskać, o czym ten nieszczęśliwie aresztowany syn może dokładnie poinformować. Gdy go teraz odwołam z Moskwy, by ukształtować jego szczęście w Niemczech na dworze pewnego wielkiego pana, (co też się i stało, gdyż on, mimo iż zgola nie przystoi mi go chwalić, jest młodym człowie-

kiem, to jednak doskonałym inżynierem i dobrym architektem) i oto do-
wiaduję się, że on zatrzymał się tak długo w moim godnym rodzinnym
mieście Gdańsku i pozaciągał długi, za które teraz tak bezwzględnie zo-
stał uwięziony, i dlatego w swoich młodych latach w szczególności roz-
kwitającym tak poważnej musi doznać przeszkody. Powinnam i chętnie
chciałabym spłacić te długi, jednakże Najwyższemu Bogu wiadomo, że
nie leży to obecnie w granicach moich możliwości, gdyż, jak uprzednio
zaznaczyłam, upośledzona przez śmierć św. pamięci męża mego, teraz ja-
ko opuszczona wdowa ledwie sama sobie radzę, i dlatego nie wiem jak
mam pomóc memu synowi w tych długach i areszcie, jeżeli mą pokorną
prośbą nie będę mogła chociaż na tyle wzruszyć moich Wielce Szanow-
nych Panów, by tego zatrzymanego syna mego zechcieli wypuścić z aresz-
tu na wolność; uniżenie przedstawiam to Panom, byście zważyli, że gdyby
on nawet dziesięć lat miał siedzieć, nie będzie mógł zapłacić i uwolnić
się z aresztu, koszt zaś wzrastałby coraz większe, ponieważ niemożli-
we jest, abym mu w tej chwili pomogła, a mój Pan Zięć, Pan pułkownik
pozostający w służbie Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Weneckiej jest
obecnie przy swoim pułku w Lewancie, a więc zbyt stąd oddalony, aby
szukać u niego pomocy i trzeba by zbyt długiego czasu, a dotąd mój
aresztowany syn mógłby cakiem zmarnieć; łatwiej jednak mógłby go-
spodarz dojść swej zapłaty, gdyby tegoż wypuszczono za prawniczą
kaucją, bowiem wtedy miałabym, jak już wspomniałam, dla niego za-
jęcie na pewnym wielkim dworze książęcym, gdzie mógłby tyle zarobić,
żeby z czasem spłacić ten dług; a gdyby żądano, to ja zastawię bibliotekę
pozostałą po moim św. pamięci mężu u pana kunstmistrza Norch....er'a
w Hamburgu dopóki dług nie zostanie spłacony; gotówką teraz nie po-
radzę spłacić, a sprzedawać tej biblioteki nie chciałabym, gdyż składa się
z tego rodzaju książek, które ten właśnie syn w swoich pracach mógłby
użytkować. Dlatego jeszcze raz pokornie proszę moich Panów o wyświad-
czenie mi tej wielkiej łaski i uwolnienie mego syna, a ja wtedy nakłonię
go do spłaty, jak wyżej zapowiedziałam. Niech Panowie będą względni
w stosunku do mnie, jako do opuszczonej wdowy, która poza swą córką
panią pułkownikową nie ma nikogo, jak tylko tego jedyne go syna, na
którym w swej starości myślała się wesprzeć, gdyż mój starszy syn
w roku ubiegłym, w miesiącu wrześniu jako kapitan w podróży do Korfu
z całą swoją kompanią i okrętem przepadł i w morzu musiał oddać du-
cha; proszę Moich Wielce Szlachetnych Panów zważyć, jaką to boleść
sercu memu sprawiło; a teraz na nowo zamartwiam się położeniem mego
jedynego syna; po Bogu mam największe zaufanie do Moich Wielce
Szanownych Panów, że wzruszą Was moje wdowie łzy i błagania i mego
syna uwolnicie, a długi, jak już podawałam, będą spłacone; i nie zmęczy
mnie nieustanne wzywianie Najwyższego Boga w modlitwie za pomyśl-
ność Waszych Wysokości, i do końca życia będę Ich nazywała moimi
Wielce Szlachetnymi Panami

posłuszna i pokorna służebnica

Anna Elżbieta v. Schlüter wdowa

Ś. p. WACŁAW HUSARSKI

Wacław Teofil Husarski urodził się dnia 20 listopada 1883 r. jako syn wziętego lekarza warszawskiego. Uczył się najpierw w Szkole Realnej Wojciecha Górskiego w Warszawie, następnie w rządowej Szkole Realnej w Łowiczu. Wcześniej począł malować i pisać wiersze, to też pragnął zostać malarzem i poetą. Od września 1902 do lutego 1906 r. przebywał, z przerwami, w Paryżu, kształcąc się na malarza, początkowo w Académie Julian u. Jean Paul Laurensa, później w Académie Colarossi u Christiana Krogha. Jednocześnie uczęszczał do École Libre des Sciences Politiques et Sociales i słuchał wykładów Emila Fagueta z romanistyki w Sorbonie.

W latach 1906/07 Husarski przebywa w kraju. W czasie kilkumiesięcznego pobytu w Łowiczu latem 1907 r. maluje liczne obrazy o tematach ludowych, m. in. studia księżaczek w ich charakterystycznych strojach. W tymże roku wystawia po raz pierwszy w „Zachęcie“ (obrazy „Maj“ i „Z księstwa Łowickiego“). W lutym 1908 r. wyjeżdża znów za granicę. Przebywa najpierw we Włoszech, głównie we Florencji, następnie, od stycznia 1909 do kwietnia 1910 r., w Paryżu (w r. 1909 wystawia po raz pierwszy w „Salonie Jesiennym“).

W maju 1910 r. Husarski powraca do kraju na stałe. Maluje obrazy o tematach ludowych i religijnych, pisze, pod silnym wpływem *Króla-Ducha*, poemat *Sen o wiosennym świtanu*, przekłada *Nowe Życie* Dantego i dramaty Claudela. Od 1912 r. jest członkiem Wydziału Konserwatorskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości; jakiś czas — sekretarzem tegoż Wydziału. Jednocześnie debiutuje jako krytyk artystyczny, m. in. (od r. 1913) w miesięczniku *Sztuka*, którego jest faktycznym kierownikiem.

W czasie I wojny światowej Husarski uczy francuskiego i historii sztuki w szkołach średnich. Jednocześnie wykłada historię sztuki na ówczesnym Uniwersytecie Ludowym, prowadzi dział krytyki artystycznej w dzienniku *Głos Stolicy* i w miesięczniku *Sfinks* i pracuje w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Uprawia także w dalszym ciągu malarstwo. Kilka razy bierze pierwszą nagrodę na konkursach na projekty znaczków pocztowych.

Po odzyskaniu niepodległości Husarski zostaje, w r. 1919, państwowym konserwatorem zabytków. Od czerwca tegoż roku do r. 1921 prze-

bywa w tym charakterze w Siedlcach. W r. 1920/21 służy przez siedem miesięcy w Wojsku Polskim. Dnia 1 grudnia 1923 r. zostaje zwolniony ze stanowiska konserwatora w związku z reorganizacją urzędu konserwatorskiego.

Od r. 1924 Husarski należy do stowarzyszenia artystów polskich „Rytm“ i bierze udział w jego wystawach. W r. 1925 ma wspólnie z Wacławem Wąsowiczem wystawę w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego. Od tego czasu jednak zarzuca malarstwo, najwidoczniej uświadomiwszy sobie, że nie jest ono jego właściwym powołaniem, i poświęca się wyłącznie pracy na polu krytyki artystycznej i historii sztuki. W latach 1924/35 Husarski pełni funkcje redaktora artystycznego *Tygodnika Ilustrowanego* i zamieszcza w nim liczne artykuły i notatki z dziedziny sztuki. Jednocześnie jest recenzentem artystycznym *Wiadomości Literackich*, następnie zaś, od r. 1934 do wybuchu wojny, recenzentem artystycznym *Czasu*.

W r. 1932 Husarski habilitował się w zakresie historii sztuki na Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie. Od r. 1935 wykładał też historię sztuki w Państwowym Instytucie Nauczycielskim.

II wojnę światową Husarski przeżył w Warszawie. W czasie oblężenia stolicy we wrześniu 1939 r. był członkiem straży obywatelskiej. Później z niezwykłą energią i poświęceniem brał udział w ratowaniu zagrożonych zabytków i dzieł sztuki.

Sterany ciężkimi przejściami w okresie okupacji hitlerowskiej i poważnie chory na płuca Husarski mimo to nie przestaje pracować. Powołany w lutym 1945 r. w charakterze profesora nadzwyczajnego na katedrę historii sztuki na tworzoną właśnie wtedy Uniwersytecie Łódzkim, przenosi się do Łodzi i w marcu tegoż roku rozpoczyna wykłady. Dnia 15 maja 1945 r. zostaje powołany nadto na stanowisko konserwatora zabytków województwa łódzkiego i pozostaje na tym urzędzie do 1 kwietnia 1946 roku.

Obowiązki profesora historii sztuki Uniwersytetu Łódzkiego Husarski pełnił do dnia 1 września 1949 r., to jest do chwili, gdy ze względów zdrowotnych został przeniesiony w stan spoczynku. Od tego czasu przebywał przeważnie w sanatorium dla chorych na płuca w Sokołowsku pod Wałbrzychem. Tutaj też zgasł dnia 27 stycznia 1951 r. Był czynny niemal do ostatniej chwili, wykańczając prace rozpoczęte dawniej i przygotowując nowe.

Jak widać z tego życiorysu, Husarski przeszedł od malarstwa do krytyki artystycznej, od krytyki artystycznej do historii sztuki.

Pozycję Husarskiego jako krytyka artystycznego określić nie łatwo: jego oceny były bowiem zawsze bardzo ostrożne i powściągliwe, nadto zaś usiłował on oddać sprawiedliwość artystom i kierunkom najbardziej różnorodnym. Wydaje się jednak, że najbliższym prawdy będzie ujęcie Husarskiego jako teoretyka i rzecznika założonego w r. 1922 stowarzyszenia artystów polskich „Rytm“.

Jako historyka sztuki Husarskiego zajmowały zwłaszcza dwie sprawy.

Jedną, to — rozróżnienie i bliższe scharakteryzowanie stylów, panujących w sztuce nowożytnej, w szczególności od połowy w. XVIII do połowy w. XIX. Tematowi temu poświęcił on książkę w języku francuskim pt. *Le style romantique* (Paryż 1931; fragment tej książki, pt. *Legenda klasycyzmu*, ukazał się w tymże roku po polsku w tomie VII czasopisma *Sztuki Piękne*).

Husarski zaczyna od analizy tzw. „stylu Ludwika XVI“. Następnie omawia panowanie klasycyzmu, w którym rozróżnia trzy okresy: 1) styl Dyrektoriatu, 2) styl Cesarstwa, 3) styl Restauracji. Epoka klasycyzmu jest pod względem stylu stosunkowo bardziej jednolita niż epoka poprzednia. Między r. 1820 a 1825 zarysowują się już wszakże początki nowego stylu, zwanego zwykle „stylem romantycznym“. Husarski wykazuje, że nie można mówić o jednym „stylu romantycznym“. Mamy tu przynajmniej dwa style. Pierwszy, który nazywa „pierwszym romantyzmem“ lub „idealizmem“, trwa mniej więcej do r. 1840 i stanowi swoistą syntezę klasycyzmu i gotycyzmu.

Drugi styl, który Husarski mieni „drugim romantyzmem“ lub „romantyzmem po prostu“, rodzi się około r. 1820 i trwa mniej więcej do r. 1855.

Zasługą niewątpliwą Husarskiego jest rozróżnienie tych dwóch nader różnych „stylów romantycznych“ i próba bliższego scharakteryzowania „drugiego romantyzmu“, wykazanie, że okres 1830—1855 miał swe, dalekie od jednolitości, lecz mimo to wyraźne oblicze nie tylko w malarstwie, ale również w rzeźbie, architekturze, sztuce wnętrza i zdobnictwie i w ten sposób przesunięcie o ćwierć wieku historii stylów, którą jeszcze do niedawna kończono około r. 1830. Niemniej doniosłe są wnioski ogólne, jakie Husarski wyprowadza ze swych badań nad dziejami stylów. Długo mniemano, że epoki dawniejsze były stosunkowo jednolite pod względem stylu. Ostatnią epoką o wyraźnym obliczu stylowym miała być epoka klasycyzmu. Później, według tego poglądu, zaczynał się okres bezstylowości, okres anarchii i bezładnego nawiązywania do stylów minionych. Husarski przeciwstawia temu tezę, że ani epoki dawne — renesans, barok, klasycyzm — nie były tak stylowo jednolite, ani epoka po r. 1830 nie była tak pozbawiona stylu, jak to się na ogół mniema. Nie ma epok stylowo jednolitych. Z biegiem czasu wszakże, z pewnego oddalenia czasowego, wskutek skłonności umysłu do schematyzowania i typizowania, powstaje złudzenie jednolitości stylowej, tworzy się „legenda jedności stylistycznej“.

Drugą sprawą, która pasjonowała Husarskiego jako historyka sztuki, był wkład Polski do sztuki światowej, oddziaływanie, promieniowanie sztuki polskiej na sztukę innych narodów. Przeciwwstawiając się z jednej strony tradycyjnemu polskiemu kompleksowi niższości w dziedzinie sztuki, z drugiej strony nazbyt pochopnym „rewindykacjom naszej własności“, Husarski podjął próbę rzucenia nowego światła na tę sprawę. Zebrał ol-

brzymi materiał z różnych dziedzin plastyki, obrazujący wpływ sztuki polskiej na sztukę innych krajów. Badania te referował w r. 1936 w Towarzystwie Naukowym Warszawskim; sama praca, która miała się ukazać w wydawnictwach wspomnianego Towarzystwa, zaginęła niestety w czasie wojny.

W ramach badań nad oddziaływaniem sztuki polskiej na sztukę innych krajów Husarski zajął się bliżej genezą i rozpowszechnieniem attyki, tego tak charakterystycznego motywu wielu polskich budowli renesansowych i barokowych. Badaniom tym zawdzięczamy dwa studia o attyce polskiej i jej oddziaływaniu na kraje sąsiednie (*Attyki polskie, ich pochodzenie i oddziaływanie*, Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz., XXVI (1933), Wydział II. *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, Warszawa (1936), z których drugie jest niejako rozszerzeniem pierwszego).

Według Husarskiego wszystko przemawia za tym, że motyw attyki ukształtował się w Polsce i Czechach przy wzajemnym ich na siebie oddziaływaniu. Ostateczny swój kształt otrzymała attyka renesansowa w Krakowie i, promieniując z tego ośrodka, ogarnęła ziemie koronne Rzeczypospolitej, następnie zaś, przekroczywszy jej granice, opanowała, bądź bezpośrednio, bądź za pośrednictwem Czech, kraje sąsiednie, wchodzące w skład ówczesnej monarchii habsburskiej — Węgry, Morawy, Śląsk, Austrię. Wpływ jej szedł na Zachód i Południe, ale sięgnął również na Wschód, do Moskwy, i na Północ, do Szwecji. Stała się ona jednym z najbardziej swoistych i charakterystycznych motywów renesansu wschodnioeuropejskiego. Fakt ten świadczy wymownie o ekspansji architektury i kultury polskiej w epoce renesansu. — Wywody Husarskiego na temat genezy attyki są niewątpliwie sugestywne. Ale wielkie luki w materiale zabytkowym i brak danych o autorach większości attyk, znajdujących się w Polsce, nie pozwalają na razie rozstrzygnąć zagadnienia genezy attyki w sposób ostateczny.

Podobnie jak wielu artystów i literatów polskich ostatniej doby Husarski darzył szczególnym sentymentem Kazimierz Dolny. Kilka studiów poświęcił on zabytkom kazimierskim (*Kościół farny w Kazimierzu Dolnym*, Warszawa, Wydawnicze Zakłady Graficzne „Legion“ 1924; *Zniszczone zabytki Kazimierza Dolnego*, Ziemia 1935). Przede wszystkim zaś opracował obszerną monografię Kazimierza, w której przedstawia dzieje miasta i omawia wyczerpująco poszczególne jego zabytki. Z monografii tej ukazał się, jak dotąd, tylko fragment (*Kamienice renesansowe w Kazimierzu Dolnym*, Biblioteka Lubelska Nr 9, Lublin 1950). Całość ma się ukazać w wydawnictwach Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.

Pomniejsze prace Husarskiego obejmują przyczynki do historii sztuki polskiej średniowiecza (*Posąg Matki Boskiej w Kazimierzu Dolnym*, Południe 1923; *Tryptyk z Szańca*, Sztuka i Artysta 1924, Nr 4—5), w. XVIII (*Joachim Daniel Jauch, dyrektor budowli za czasów saskich*, Prace Kom. Hist. Sztuki II. 1922; *Kościół OO. Pijarów w Lubieszowie*, Południe 1922. Z. IV, 24—33), XIX (*Józef Brandt*, Polski Słownik Bio-

graficzny II (Kraków 1936), 388—391. — W rękopisie pozostało studium o Orłowskim) i XX wieku.

Husarski był nie tylko historykiem sztuki o szerokiej skali zainteresowań, ale również świetnym popularyzatorem historii sztuki. Jego prace popularno-naukowe, pisane zwięźle, jasno i żywo, dotyczą niemal wszystkich dziedzin sztuki, sięgają w czasie od malarstwa paleolitu do współczesnej sztuki polskiej (oto najważniejsze z nich: *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa 1924; *Velazquez-Ribera-Murillo*, Warszawa 1925; *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa 1925; *Karykatura w Polsce*, Warszawa 1926; *Polskie malarstwo romantyczne na tle współczesnych mu prądów w sztuce europejskiej*, Wiedza i Życie 1931 i 1932; *Rzeźba polska od w. XVIII*, w wydawnictwie: Wiedza o Polsce, Warszawa 1933; *Malarstwo włoskie*, Warszawa 1938; 2 wyd. 1948). Trudno przytym nieraz przeprowadzić granicę między jego pracami popularnymi a ściśle naukowymi. Z jednej strony bowiem nawet jego prace ściśle naukowe są pisane zawsze przystępnie, mogą być czytane również przez niespecjalistów, z drugiej strony ze względu na trudności wydawnicze okresu międzywojennego Husarski publikował nieraz w czasopismach popularno-naukowych lub literackich wyniki własnych badań, nieopublikowane poprzednio gdzieindziej.

Wacław Husarski przez całe życie służył sztuce — na wiele sposobów. Opiekował się dziełami sztuki jako konserwator, badał je jako historyk i oceniał jako krytyk, wreszcie szerzył wiedzę o nich przy pomocy słowa mówionego i pisanego. Wraz z nim łódzkie środowisko naukowe straciło jednego ze swych wybitnych przedstawicieli, Polska — subtelnego krytyka, historyka sztuki o szerokich horyzontach i znakomitego popularyzatora.

Mieczysław Wallis.

Z DZIAŁALNOŚCI STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI I KULTURY MATERIALNEJ

Kiedy we wrześniu 1950 roku delegaci Związku Historyków Sztuki na Walnym Zjeździe w Nieborowie uchwalali nowy statut, każdy z obecnych zdawał sobie sprawę, że nie chodzi tu tylko o zmianę nazwy organizacji i przybranie starej treści w nową formę prawną, lecz o zasadniczą rewizję zadań związku, nadanie mu wyraźnego oblicza ideologicznego i sprecyzowanie obowiązków, ciążących na historykach sztuki i kultury materialnej, zrzeszonych w szeregach organizacyjnych.

Po tej linii poszło sformułowanie zasadniczego celu Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej (taką bowiem nazwę przybrał dawny Związek), wyrażającą się w postulacie „czynnego uczestnictwa w procesie przemian społecznych i kulturalnych Polski w nawiązaniu do postępowych tradycji polskiej na' ki i sztuki i w oparciu o naukową metodę materializmu dialektycznego i historycznego“. Na czoło zadań stojących przed Stowarzyszeniem wysunięto podejmowanie prac naukowo-ba-

dawczych i naukowo-organizacyjnych w dziedzinie historii sztuki i kultury materialnej w ramach ogólnopolskiej polityki kulturalnej.

Takie założenia, przesuwające punkt ciężkości działalności Stowarzyszenia na akcję naukową, rozumianą przede wszystkim jako prace zespołowe, pociągnąć musiały za sobą ważne konsekwencje — i to zarówno w zakresie obowiązków organizacyjnych członków Stowarzyszenia, jak i jego struktury. Członek bowiem czynny musi niezależnie od twórczej pracy zawodowej brać udział w pracach naukowych, podejmowanych przez Stowarzyszenie. Dla realizacji zaś tego postulatu wprowadzono nowy, stały element w ustroju organizacyjnym: sekcje naukowe. Każdy członek musi należeć przynajmniej do jednej sekcji, dla niego macierzystej; przystąpienie do innych jest fakultatywne, ale przynależność do jakiejkolwiek sekcji nakłada obowiązek aktywnego udziału w jej pracach i to pod rygorem organizacyjnymi.

Wprawdzie według statutu podział Stowarzyszenia na Sekcje Naukowe należy do kompetencji Zarządu Głównego, jednak zasadniczy podział został zadecydowany przez uczestników Walnego Zjazdu. Zostały powołane do życia 3 Sekcje: historii sztuki i kultury materialnej, muzealnictwa oraz konserwatorska. Te trzy Sekcje, odpowiadające najważniejszym dyscyplinom reprezentowanym w Stowarzyszeniu, prowadzą zasadnicze prace zespołowe w poszczególnych Oddziałach (Warszawa, Kraków, Poznań, Toruń, Wrocław), ale koordynacja tych prac odbywa się w Zarządzie Głównym. Również organizacja prac naukowych o szerokim, ogólnopolskim zasięgu, skupia się w rękach Zarządu Głównego, który wyłonił przewodniczących Sekcji Naukowych dla całego Stowarzyszenia w osobach: Prof. Dr Juliusza Starzyńskiego — dla Sekcji Naukowej Historii Sztuki i Kultury Materialnej, Prof. Dr Stanisława Lorentza — dla Sekcji Naukowej Muzealnictwa, Prof. Dr Inż. Arch. Jana Zachwatowicza — dla Sekcji Naukowej Konserwatorskiej.

W oddziałach Stowarzyszenia na czele Sekcji Historii Sztuki i Kultury Materialnej stanęli: Dr Zdzisław Rajewski, Prof. Dr Władysław Tomkiewicz i Prof. Dr Ksawery Piwocki (Warszawa); prof. Dr Wojciech Molé (Kraków); Dr Gwido Chmarzyński (Poznań); Prof. Jerzy Remer (Toruń); Dr Jerzy Güttler (Wrocław). Pracom oddziałowym w Sekcji Muzealnictwa przewodniczą: Prof. Dr Kazimierz Michałowski (Warszawa); Prof. Dr Tadeusz Dobrowolski (Kraków); Dr Kazimierz Malinowski (Poznań); Mgr Jan Chranicki (Toruń — Gdańsk); Dr Jerzy Güttler (Wrocław). Wreszcie przewodnictwo Sekcji Konserwatorskiej objęli: Prof. Bohdan Marconi (Warszawa); Prof. Dr Józef Dutkiewicz (Kraków); Mgr Teresa Ruszczyńska (Poznań); Prof. Jerzy Remer (Toruń); Dr Zbigniew Hornung (Wrocław).

Interesująca jest ilość zgłoszeń do poszczególnych Sekcji, jako macierzystych. Okazuje się, że do Sekcji Historii Sztuki i Kultury Materialnej zgłosiło swą przynależność 176 członków, do Sekcji Muzealnictwa 82, a do Sekcji Konserwatorskiej 72 członków.

Już w październiku ub. r. niektóre Sekcje przystąpiły do pracy. Tematyka prac Sekcji najwyraźniej była postawiona od samego począt-

ku w dziedzinie historii sztuki. Wysłunięcie przez Państwowy Instytut Sztuki dwóch kapitalnych zagadnień; periodyzacja dziejów sztuki polskiej i nurt realistyczny w sztuce polskiej — wytyczyło kierunek prac tej sekcji, zwłaszcza, iż wielu członków brało czynny udział w konferencjach i naradach roboczych organizowanych przez P.I.S. dla rozpracowania tych problemów. Niezależnie od tego we wszystkich oddziałach specjalne posiedzenia Sekcji były poświęcone przedyskutowaniu powyższych zagadnień w oparciu o marksistowską metodę materializmu dialektycznego i historycznego i najnowsze zdobycze nauki radzieckiej. Szczególnie owocna była konferencja naukowa zorganizowana przez Oddział Poznański w Łagowie w końcu października z udziałem przedstawicieli innych środowisk, która zwłaszcza w dziedzinie periodyzacji była dalszym krokiem naprzód w kierunku ustalenia podziału na okresy sztuki polskiej, w związku z historycznym podziałem naszych dziejów.

Od prac wyżej omówionych nie sposób oddzielić sprawy podręcznika historii sztuki polskiej, aczkolwiek wiąże się ona ściśle z inną dziedziną działalności Stowarzyszenia — akcją wydawniczą. I tu również inicjatywa wyszła z łona Państwowego Instytutu Sztuki, który słusznie uznał wydanie takiego dzieła (choćby w formie skryptu), opartego na najnowszym materiale naukowym i z zastosowaniem nowoczesnej metodologii, za zaspokojenie najbardziej palącej potrzeby w zakresie studiów uniwersyteckich historii sztuki. Apel P.I.S-u znalazł pełny oddźwięk w Słowniku, które podjęło się tego zadania i zorganizowało zespoły redakcyjne: centralny, kierujący pracami nad całością podręcznika i pięć kolektywów środowiskowych, które opracowują poszczególne okresy. A więc kolektywy warszawskie opracowują okres wczesno-dziejowy (do połowy X wieku n. e.) oraz okresy od końca XVI w. do 1860 r. i od 1860 r. do chwili obecnej; kolektyw poznański zajmuje się opracowaniem średniowiecza od połowy X w. do końca XIV w.; wreszcie kolektyw krakowski podjął się opracowania przełomu średniowiecza i renesansu (od początków XV w. do końca XVI w.). Nie należy tego rozumieć, że kolektywy ograniczają się do współpracy miejscowych członków — przeciwnie, związanie kolektywu z danym środowiskiem ma na celu przede wszystkim stronę organizacyjną, koordynację i redakcję określonej części dzieła, natomiast współpracownicy rekrutują się ze wszystkich oddziałów i dobierani są wyłącznie pod kątem widzenia specjalizacji naukowej. Zastosowanie tego systemu gwarantuje z jednej strony najwyższy poziom naukowy poszczególnych opracowań, z drugiej — jednolitość koncepcji i prawidłowe rozplanowanie materiału przez zespoły redakcyjne. Wydaje się, że zasada pracy zespołowej została uwzględniona w tym systemie w stopniu maksymalnym.

Podręcznik jest zakrojony na 600 stron tekstu oraz tom ilustracji. Ze względów technicznych i dla umożliwienia jak najszybszego ukazania się opracowanych już części podręcznika zdecydowano wydawać go zeszytami. Prace są tak zaawansowane, że w ciągu bieżącego roku akademickiego winno ukazać się całe dzieło, niektóre zaś zeszyty wyjdą prawdopodobnie przed końcem 1951 roku.

Na koszty opracowania Stowarzyszenie otrzymało zasiłek z Komisji Popierania Twórczości Naukowej przy Prezydium Rady Ministrów; resztę kosztów pokryje Państwowy Instytut Sztuki i Stowarzyszenie z własnych funduszy.

Powracając do działalności Sekcji Naukowych, należy podkreślić, że wprawdzie główny nurt pracy został skierowany na problematykę dopiero co omówioną, jednak równolegle z tym rozwijały się prace w sekcjach oddziałowych, poświęcone specjalnym zagadnieniom, często jednak związanym z materiałem podręcznikowym. Dla przykładu można przytoczyć, że w Oddziale Warszawskim zajmowano się problemem „Pięknych Madonn” i „Piety”, mazowiecką sztuką gotycką, twórczością Andrzeja Radwańskiego, działalnością Fontanów i Placidi’ego itd. W innych oddziałach również referowano i dyskutowano węższe tematy, niejednokrotnie związane terenowo ze środowiskiem (np. tematy sztuki pomorskiej w Oddziale Pomorskim), co jednak nie satnowi reguły, gdyż tenże Oddział Pomorski zgłosił dwie prace o tematyce ogólnopolskiej. W każdym razie stwierdzić należy znaczne zainteresowanie członków Sekcji Historii Sztuki pracami sekcyjnymi i wnosić można, że po tym niespełna rocznym eksperymencie, który bezsprzecznie należy uznać za udany, dalszy rozwój działalności naukowej Stowarzyszenia zapowiada się interesująco. Niewątpliwie rozwój ten pójdzie po linii wciągnięcia do prac naukowych mniej czynnych członków, jak również w kierunku ustalania rocznych programów działalności Sekcji, zerwania zaś z przestarzałym systemem przypadkowych tematów i ogólnych dyskusji.

W Sekcji Muzealnictwa największą aktywnością wykazały się Oddziały: Warszawski i Krakowski. Z pośród tematów, będących przedmiotem prac sekcji, na pierwszy plan wysunęło się zagadnienie muzeów podstawowych oraz sprawa ujednolicenia inwentaryzacji muzealnej.

Podobnie, jak Sekcja Historii Sztuki i Kultury Materialnej opierała swą działalność na współpracy z Państwowym Instytutem Sztuki, Sekcje Muzealnictwa podejmowały tematy zainicjowane przez Departament Muzeów Ministerstwa Kultury i Sztuki, będący jednostką administracji najbardziej zainteresowaną w naukowym rozpracowaniu zagadnień muzealnych. Toteż sprawie muzeów podstawowych poświęcone były nie tylko posiedzenia Sekcji, lecz również (przynajmniej częściowo) specjalna konferencja w Nieborowie, gdzie problem ten był poddany szczegółowej dyskusji, której rezultaty będzie można ocenić dopiero po realnych próbach zorganizowania takich muzeów, podjętych przez Departament Muzeów, względnie podległe mu placówki.

Natomiast kwestia jednolitej inwentaryzacji zbiorów muzealnych uznana została przez Ministerstwo za niezwykle palącą, wobec czego Sekcje Muzealnictwa Oddziałów Warszawskiego i Krakowskiego na kilku zebraniach po wyczerpującej dyskusji ustaliły naukowe dezyderaty w tym zakresie i wprowadziły szereg zmian do wzorcowych inwentarzy muzealnych, zaprojektowanych przez Departament Muzeów.

Niezależnie od powyższej tematyki Sekcje Muzealnictwa we wszystkich oddziałach zapoznały się i przedyskutowały podstawowy referat Dr

Kazimierza Malinowskiego pt. *Muzealnictwo polskie na etapie walki o socjalistyczną kulturę*.

Niejako na marginesie tych prac zasadniczych Sekcja Krakowska poświęciła kilka zebrań poszczególnym muzeom: Muzeum Archeologicznemu PAU i Muzeum Aptekarskiemu w Krakowie. Zebrania te, połączone ze zwiedzaniem muzeów, miały na celu fachową dyskusję na temat pomieszczeń, zbiorów, ekspozycji i programu prac rzeczonych muzeów.

Obfity program Sekcji Muzealnictwa Oddziału Toruńskiego objął kilkanaście tematów zarówno z dziedziny ścisłej muzeologii, jak i z różnych dyscyplin naukowych z muzealnictwem związanych.

Niewątpliwie dorobek Sekcji Muzealnictwa jest pokaźny, uczestnictwo członków bardzo żywe i chętne. Postawienie przed Sekcją konkretnych zadań o szerokim zasięgu (może analogicznie do sprawy podręcznika w Sekcji Historii Sztuki) dałoby jeszcze większy impuls do prac naukowych w tej dziedzinie, co zapewne liczyć by mogło na poparcie Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Jeśli chodzi o ilość zebrań i referatów, Sekcje Konserwatorskie pozostały w tyle za innymi, natomiast górują co do konkretyzacji problemów i związania z aktualnymi potrzebami. W tym sensie zanotować należy osiągnięcia Oddziału Warszawskiego w postaci naukowego opracowania instrukcji konserwatorskiej dla wystaw objazdowych, oraz prace Oddziału Krakowskiego w zakresie ogólnych zagadnień naukowych konserwatorstwa i w dziale konserwacji tkanin zabytkowych. Sądzić należy, że spóźniony nieco start Sekcji Konserwatorskich nie przeszkodzi aktywizacji ich w najbliższej przyszłości i włączenia do zasięgu swych zainteresowań innych problemów konserwatorskich, przede wszystkim zaś dotyczących architektury zabytkowej.

Z pracami naukowymi Stowarzyszenia wiąże się jego działalność wydawnicza, która z drugiej strony zajął się z wszelkiego rodzaju akcjami popularyzacyjnymi i oświatowymi, prowadzonymi przez Stowarzyszenie. Do roku ubiegłego jedynym periodykiem, wydawanym przez Stowarzyszenie, była *Ochrona Zabytków*. Ten kwartalnik w ciągu trzech lat swego istnienia odegrał znaczną rolę w dziele uświadomienia społeczeństwa o znaczeniu zabytków kultury i konieczności ich ochrony. Dla potrzeb Stowarzyszenia był on jednak niewystarczający, gdyż z jednej strony nie spełniał i nie mógł spełniać funkcji organu Stowarzyszenia, z drugiej — w sensie naukowym wypełniał tylko pewien fragment zainteresowań historyków sztuki. W tej sytuacji Zarząd Główny Stowarzyszenia zdecydował, że trzy zasadnicze sfery działalności naukowej winny znaleźć odpowiednik w wydawnictwach periodycznych. *Biuletyn Historii Sztuki*, wydawany wspólnie z Państwowym Instytutem Sztuki ma spełniać rolę organu Stowarzyszenia, w szczególności zaś Sekcji Naukowej Historii Sztuki; *Ochrona Zabytków*, jednocześnie reprezentująca Główny Urząd Konserwatorski, ma być organem Sekcji Konserwatorskiej; wreszcie Sekcja Muzealnictwa winna dysponować łamami *Kwartalnika Muzealnego*, jako wspólnego czasopisma Stowarzyszenia i Departamentu Muzeów.

W tym nowym układzie pojawiły się dotychczas dwa cenne zeszyty, a raczej tomy *Biuletynu* i jeden *Ochrony Zabytków*. W druku znajdują się dalsze numery obu wydawnictw i wszystko przemawia za tym, że w 1952 roku oba czasopisma ukazywać się będą regularnie. Większe trudności nastęrcza wydawanie *Kwartalnika Muzealnego*, który do 1949 r. był periodykiem zlikwidowanego obecnie Związku Muzeów w Polsce i nie leżał w zasięgu Stowarzyszenia. Wznowienie tego jedynego czasopisma, poświęconego sprawom muzealnictwa, jest jednak nieodzowne i są szanse, że jeszcze w bieżącym roku ukaże się pierwszy zesztyt *Kwartalnika*.

Prócz publikacji naukowych Stowarzyszenie wydawało prace popularyzacyjne, związane przede wszystkim z akcją wystaw objazdowych, organizowanych na zlecenie Departamentu Muzeów. Są to przewodniki po tych wystawach, opracowane pod kątem widzenia masowego odbiorcy. Wkracza to już na inny teren działalności Stowarzyszenia, która znajduje oparcie w następującym sformułowaniu statutowym jednego z celów Stowarzyszenia: „Kształtowanie w społeczeństwie właściwego stosunku do sztuki i kultury, budzenie w nim miłości i poszanowania dla dziejowego dorobku polskiej sztuki i kultury, krzewienie zrozumienia dla wielkich postępowych i demokratycznych tradycji tego dorobku, do których nawiązuje twórczość Polski Ludowej, rozwijanie w społeczeństwie zainteresowania dla dzieł sztuki w ich historycznym uwarunkowaniu“. Dalej zaś, jako środek do realizacji tego celu statut wymienia: „urządzanie odczytów i zebrań publicznych, organizowanie wystaw i pokazów, publikowanie wydawnictw, jak również podejmowanie wszelkich prac, mających na celu popularyzację sztuki i kultury polskiej“.

Ten zakres działalności Stowarzyszenia rozwijał się jak dotychczas, w dwóch kierunkach. Oddziały Stowarzyszenia prowadziły szeroko zakrojoną akcję odczytową, przeznaczoną dla najszerszych mas ze szczególnym uwzględnieniem środowiska robotniczego, operując tematyką z dziedziny historii sztuki i kultury — bądź o charakterze ogólnym, bądź też — i to najczęściej — w powiązaniu ze zjawiskami i zabytkami lokalnymi. Szczególnie czynne w tej pracy popularyzatorskiej były Oddziały: Krakowski i Wrocławski.

Innym torem szły poczynania Stowarzyszenia w zakresie wystaw objazdowych, datujące się od 1948 r. Doświadczenia zdobyte w poprzednich etapach i sprawna organizacja pozwoliły na osiągnięcie w ubiegłym roku wybitnych rezultatów cyfrowych, wyrażających się ilością ponad 1.400.000 zwiedzających. Prócz wystaw własnych, tj. organizowanych i eksploatowanych przez Stowarzyszenie, aparat wykonawczy Stowarzyszenia zajmował się eksploatacją w terenie 5 wystaw „Mickiewicz—Puszkina“. W roku bieżącym następujące wystawy objazdowe własne Stowarzyszenia wyruszyły w teren: „Wiek oświecenia w Polsce“ — w 2 wersjach: jedna dla miast, druga dla wsi (tzw. muzeobus); „Tadeusz Kościuszko“; „Sztuka Starożytna“; „Ks. Sciegienny“. W najbliższym czasie wyruszą nadto wystawy: „Chrońmy zabytki kultury“, „Realizm mieszczański XIX w.“, „Mikołaj Kopernik“ i „Kultura Antyczna“. Należy nadmienić, że Stowarzyszenie stopniowo przechodzi od wystaw biograficznych do wystaw, ilustru-

jących cyklicznie dzieje sztuki i kultury, stosownie do programu opracowanego przez Prof. Dr St. Lorentza. Z cyklu tego 4 wystawy: „Kultura Antyczna“, „Wiek Oświecenia w Polsce“ (2 wersje), „Realizm mieszczański XIX w.“, są organizowane przez Stowarzyszenie. Niezależnie od tego Stowarzyszenie na prośbę Biura Obchodów Artystycznych prowadzi eksploatację 2 wystaw objazdowych, poświęconych Juliuszowi Słowackiemu, w miesiącach zaś wiosennych obsługiwało również trzecią wystawę o podobnym temacie, przeznaczoną dla wsi.

W ten sposób tegoroczna akcja wystaw objazdowych Stowarzyszenia obejmuje łącznie 12 wystaw. O znaczeniu tej akcji, która pokrywa swą siecią całą Polskę ze specjalnym jednak uwzględnieniem terenów wymagających większej opieki kulturalnej, świadczy nie tylko ilość obsługiwanych miast, osiedli fabrycznych i wsi, nie tylko wielka liczba zwiedzających, ale przede wszystkim gorące przyjęcie, z jakim wystawy wszędzie się spotykają i uznanie, jakim darzą je terenowe władze państwowe, czynniki partyjne i organizacje społeczne.

Cała ta akcja jest finansowana przez Departament Muzeów, który od początku współpracując w jej planowaniu i pomagając w realizacji, niezmiennie otacza ją swą opieką i poparciem.

Do zupełnie innej dziedziny działalności Stowarzyszenia, choć równie statutowo przewidzianej łączącej się obowiązkiem opieki nad członkami należy prowadzenie Domów Pracy Twórczej. W odróżnieniu od Domów Wypoczynkowych mają one na celu stworzenie warunków sprzyjających pracy twórczej dla przebywających w nich naukowców lub artystów. Domy Stowarzyszenia są znane z najlepszej strony w tym właśnie rozumieniu i wielu wybitnych uczonych tworzyło swe prace naukowe w naszych D. P. T. Do istniejących poprzednio Domów w Łagowie, Karpaczu (na miejsce dawniejszego Paulinum) i Zakopanem przybył w roku bieżącym nowy ośrodek, organizowany przez Oddział Krakowski w załogowym zamku w Niedzicy. Wszystkie Domy Pracy Twórczej cieszą się wielkim powodzeniem, co odbija się na frekwencji, w miesiącach letnich przekraczającej pojemność tych Domów.

Przytoczone powyżej prace nie wyczerpują całokształtu działalności Stowarzyszenia, stanowią raczej najważniejsze jej elementy.

Oceniając roczny dorobek Stowarzyszenia, nie można zapominać, że był to pierwszy etap jego życia w nowych formach organizacyjnych. Stąd dają się zauważyć przy niewątpliwych sukcesach na polu naukowym pewne braki w organizacji tegoż życia naukowego. Polegają one na pasywności, a nawet absencji niektórych członków, a nadto na niedostatecznym planowaniu prac w poszczególnych sekcjach. Ambicja Stowarzyszenia polega na wciągnięciu do pracy naukowej wszystkich członków i na stworzeniu jak największej ilości kolektywów, poświęcających się coraz to nowym zagadnieniom stawianym przed historykami sztuki przez nową metody naukowe.

Właściwe zaplanowanie prac pozwoli na uaktywnienie najszerzych rzesz naszych członków, a równocześnie wciągnie do Stowarzyszenia młode kadry historyków sztuki.

W. Z.

ZJAZD HISTORYKÓW SZTUKI

Doroczny Walny Zjazd Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej odbył się w Nieborowie dnia 28 i 29 września b. r. z udziałem 40 przedstawicieli 5 Oddziałów Stowarzyszenia.

Po zagajeniu obrad przez I V-Prezesa Zarządu Głównego, Prof. dr Juliusza Starzyńskiego powołano Prezydium Zjazdu w osobach: Przewodniczący — prof. dr Ksawery Piwocki, zastępcy: prof. dr Wojśław Molé (Kraków) i dr Kazimierz Malinowski (Poznań), sekretarze: dr Jerzy Zanoziński i mgr Wanda Altendorfówna.

Punktem centralnym Zjazdu były zagadnienia naukowo-organizacyjne, przede wszystkim zaś udział Stowarzyszenia i jego członków w życiu naukowym w dziedzinie historii sztuki i innych dyscyplin, w Stowarzyszeniu reprezentowanych.

Podstawą dyskusji stał się wyczerpujący referat, wygłoszony przez prof. dr Starzyńskiego, poświęcony zarówno krytycznej analizie dotychczasowej działalności Stowarzyszenia, jak i szeroko pomyślanej koncepcji właściwego włączenia Stowarzyszenia w całokształt organizacji nauki w Polsce oraz najpilniejszym zadaniom, jakie nowy model organizacyjny stawia przed Stowarzyszeniem i jego członkami.

Wytyczne, sformułowane na podstawie referatu prof. Starzyńskiego i koreferatu prof. Piwockiego, skryształizowały się ostatecznie w ożywionej dyskusji, w której wzięli udział przedstawiciele wszystkich środowisk.

W rozumieniu tych wytycznych dotychczasowy pokaźny dorobek Stowarzyszenia winien ulec dalszemu rozszerzeniu i pogłębieniu po przez czynny udział w opracowywaniu nowej interpretacji dziejów sztuki polskiej, powiązanie badań z żywą problematyką dzisiejszej twórczości w jej walce o realizm socjalistyczny oraz po przez uczestnictwo Stowarzyszenia w rozwoju muzealnictwa i ochrony zabytków — zwłaszcza na odcinku naukowych podstaw tych dziedzin, wreszcie — po przez współdziałanie w stworzeniu realnego planu dyspozycji kadrami młodych historyków sztuki i konserwatorów.

Realizacja powyższych wytycznych została zapoczątkowana uchwałami, konkretyzującymi zadania Stowarzyszenia na okres najbliższy.

W zakresie organizacyjnym zdecydowano pójść po linii stworzenia jednolitego profilu Stowarzyszenia przez grupowanie w nim badaczy sztuki i tych z pośród historyków i historyków kultury materialnej, których zainteresowania naukowe włączy się z zagadnieniami sztuki.

Dla nawiązania pełnego kontaktu z aktualną twórczością artystyczną uchwalono powołać do życia w łonie Stowarzyszenia nową sekcję naukową, poświęconą teorii i krytyce artystycznej i problematyce współczesnej twórczości plastycznej, która nawiąże ścisły kontakt ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków.

Zadania ściśle naukowe, zapoczątkowane w roku ubiegłym pracami nad podręcznikiem uniwersyteckim dziejów sztuki polskiej, mają być kontynuowane w kierunku stworzenia podwalin pod naukową syntezę tych dziejów według naukowych kryteriów wartościujących, opartych o zasady estetyki marksistowskiej. Jako wstępny etap tej pracy zostało zaprojektowane skoncentrowanie badań na tych okresach, w których nurt nrodowy i realistyczny znalazł swój wyraz najistotniejszy, a więc na sztuce renesansu polskiego, wieku oświecenia i realizmu krytycznego XIX wieku.

Sprawy muzealnictwa i ochrony zabytków, które są przedmiotem działalności naukowej odpowiednich Sekcji Stowarzyszenia, zajęły poważne miejsce w obradach i rezolucjach Zjazdu. Wyraziło się to w powszechnej opinii o konieczności pogłębienia naukowo-badawczych prac w tych dziedzinach, zarówno na terenie Stowarzyszenia, jak i w ramach państwowej organizacji placówek muzealnych i służby konserwatorskiej.

Ten ostatni punkt znalazł wyraz w dezyderacie, aby zostały powołane rady muzealno-konserwatorskie o szerokich kompetencjach w zakresie prac naukowych w obu tych dziedzinach oraz w zakresie ogólnej polityki muzealnej i konserwatorskiej.

Wreszcie, pragnąc jaknajszybciej przystąpić do rozwiązania sprawy należytej dyspozycji kadrami, Zjazd polecił Zarządowi Głównemu zorganizować jeszcze w ro-

ku bieżącym Zjazd młodych historyków sztuki i dyscyplin pokrewnych, mających w najbliższym czasie opuścić wyższe uczelnie i przystąpić do pracy zawodowej.

Ten „Zjazd Młodych“ ma na celu włączenie nowych kadr w nurt naukowy i organizacyjny naszego Stowarzyszenia. Dopływ młodych sił, wychowanych na metodach naukowych materializmu dialektycznego i historycznego, stworzy szerszą bazę dla Stowarzyszenia w jego walce o nową interpretację spuścizny narodowej i socjalistyczny wyraz twórczości.

Walny Zjazd zakończył się wyborem prezesa Stowarzyszenia. Na stanowisko to został wybrany jednogłośnie dotychczasowy I Wiceprezes, Prof. dr Juliusz Starzyński, Dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki.

Po uzupełniających wyborach, dokonanych na plenarnym posiedzeniu Zarządu Głównego, skład Zarządu Głównego przedstawia się jak następuje:

Prezes — Prof. Dr Juliusz Starzyński,
 I Wice-Prezes — Prof. Dr Ksawery Piwocki,
 II Wice-Prezes — Prof. Dr Stanisław Lorentz,
 Sekretarz Generalny — Mgr Wanda Załuska,
 Zastępca Sekretarza Gen. — Prof. Dr Inż. Arch. Jan Zachwatowicz.
 Skarbnik — Mgr Tadeusz Chojecki,
 Zastępca Skarbnika — Mgr Maria Suchodolska,
 Członkowie: Warszawa — Dr Zdzisław Rajewski.

Członkowie:

Warszawa — Dr Zdzisław Rajewski,
 Warszawa — Mgr Józef Kojdecki,
 Kraków — Prof. Dr Wiesław Molé,
 Kraków — Prof. Dr Józef Dutkiewicz,
 Kraków — Doc. Dr Jerzy Szablowski,
 Kraków — Dr Helena Blumówna,
 Poznań — Dr Gwido Chmarzyński,
 Poznań — Dr Kazimierz Malinowski,
 Poznań — Mgr Zdzisław Kępiński,
 Toruń — Prof. Jerzy Remer,
 Wrocław — Prof. Dr Kazimierz Majewski.

W. Z

Prenumerata roczna: w r. 1952 — 48 zł., półroczna — 24 zł.
Cena numeru pojedynczego — 12 zł.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komiso-
wej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

Prenumerata i kolportaż: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch“, Centralna
Ekspedycja, Warszawa, ul. Srebrna 12
Konto P. K. O. Nr I-19426/110.

Termin wpłat na prenumeratę — do dnia 15 każdego miesiąca na okres następny i dalsze.
Przy zgłoszeniu prenumeraty należy podać dokładny i czytelny adres.

Korespondencję w sprawie zamówień i prenumeraty należy kierować do P. P. K.
„Ruch“, Centralna Ekspedycja, Warszawa, ul. Srebrna 12.

Poprzednie numery kwartalnika „Biuletyn Historii Sztuki“ (od nr 1/1951) oraz innych
czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać:

- 1) w kiosku w gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmie-
ście 15 (hall główny),
 - 2) w kiosku w gmachu Państwowego Instytutu Sztuki, Długa 26,
 - 3) w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (Salon Prasy), Bagatela 14.
- Nr 1-4 1950 „Biuletynu“ — do nabycia w księgarniach „Domu Książki“.
-

Nakład 2000+50. Format A 1. Arkuszy 12^{1/2}. Papier ilustracyjny 90 g 61x80. Oddano do druku 12.VI 1951 r.

Druk ukończono 1.II 1952. Warszawska Drukarnia Naukowa. Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 218. 2-B-44023