

STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI
i KULTURY MATERIALNEJ

BIULETYN HISTORII SZTUKI



PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
NR 1-4 WARSZAWA 1950 ROK XII

BIULETYN
HISTORII SZTUKI

1950

1 — 4

BIULETYN HISTORII SZTUKI

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



CU-1002

KOMITET REDAKCYJNY BIULETYNU HISTORII SZTUKI:

Przewodniczący: *prof. dr Juliusz Starzyński*

Doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, mgr Zdzisław Kępiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Ksawery Pimocki, dr Zdzisław Rajewski, dr Roman Reinfuss, mgr Zbigniew Rewski, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Sekretarz redakcji: *dr Jan Białostocki*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

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

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 1-4

ROK XII

1950

TREŚĆ:

ROZPRAWY

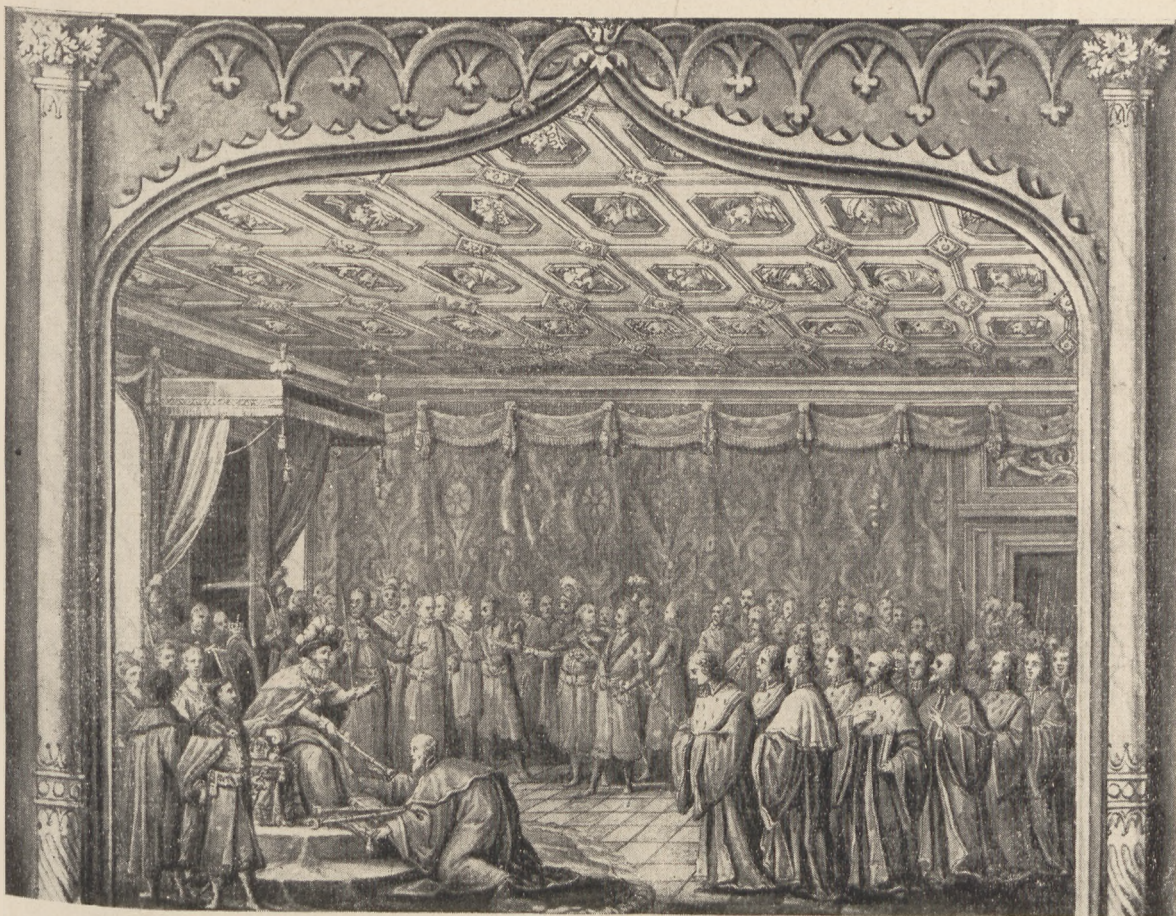
<i>Tadeusz Mańkowski</i> , Głowy wawelskie	str. 5
<i>Witold Kiezkowski</i> , Lapidarium renesansowe w Arkadii	str. 31
<i>Jan Białostocki</i> , Manierizm i początki realizmu w pejzażu niderlandzkim	str. 105
<i>Władysław Tomkiewicz</i> , Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV	str. 145
<i>Tadeusz Mańkowski</i> , Malarstwo na dworze Jana III	str. 201
<i>Stanisław Lorentz</i> , O importach rzeźb z Włoch do Polski w I połowie XIX w. i o Thorvaldsenie	str. 289

MISCELLANEA

<i>Zygmunt Świechowski</i> , Attyki gotyckie na Warmii	str. 310
<i>Tadeusz Gostyński</i> , Przypuszczalny prototyp wawelskiego stropu z głowami	str. 316
<i>Jan Białostocki</i> , Jan Brueghel a Polska	str. 322
<i>Stanisław Lorentz</i> , List V. Brenny do Stanisława Kostki Potockiego	str. 324

KRONIKA

<i>Stanisław Lorentz</i> , Ś. p. Witold Kiezkowski	str. 330
<i>Stanisław Hoppe</i> , Ś. p. Józef Jodkowski	str. 333
<i>Tadeusz Mańkowski</i> , Ś. p. Jan Żarnowski	str. 334



Ryc. 1. Michał Stachowicz. Widok sali poselskiej. Rysunek z lat 1820–21.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

GŁOWY WAWELSKIE

W zamku królewskim na Wawelu sala drugiego piętra nazwana poselską należy do najbardziej reprezentacyjnych. Rachunki budowy zamku zwą ją zazwyczaj „stuba maior”. Lecz były dwie „stubae maiores“ na tej samej kondygnacji piętra zamkowego; jedna od strony północno-zachodniej, przy schodach głównych, położona w starszej części zamku, ochrzczona później mianem senatorskiej i druga od wschodu i kościoła bernardynów, położonego pod wzgórzem wawelskim, która otrzymała później nazwę poselskiej. Słyszymy o niej w rachunkach budowy zamku w późniejszym już stadium, kiedy dzięki murowi ogniowemu, jaki ją oddzielał od innych sal zamkowych, ocalała od wielkiego pożaru, który wybuchł był w dniu 14 października 1536, i zniszczył znaczną część niedawno wzniesionego zamku królewskiego i urządzenie wewnątrz jego izb¹.

¹ *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. IV, — *Wawel*, t. I, *Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, opisał S. Tomkowicz, Kraków 1907 (w dalszym ciągu cytowana w skrócie *Wawel I* lub *II*), s. 279.

Oszczędziły ją także późniejsze pożary z lat 1595 i 1702, dzięki czemu zachowany został także strop tej sali, dekorowany w sposób niezwykle, który nas w tym wypadku szczególnie interesuje. Dekoracja ta spowodowała, że sali poselskiej nadano także nazwę sali „pod głowami“.

Może najbardziej szczegółowo opisała ją lustracja z r. 1739², a więc już z czasów upadku i zaniedbania zamku wawelskiego, wyliczająca ówczesne szkody i braki w urządzeniu izb. W opisie izby poselskiej mowa jest o jej stropie w następujących słowach:

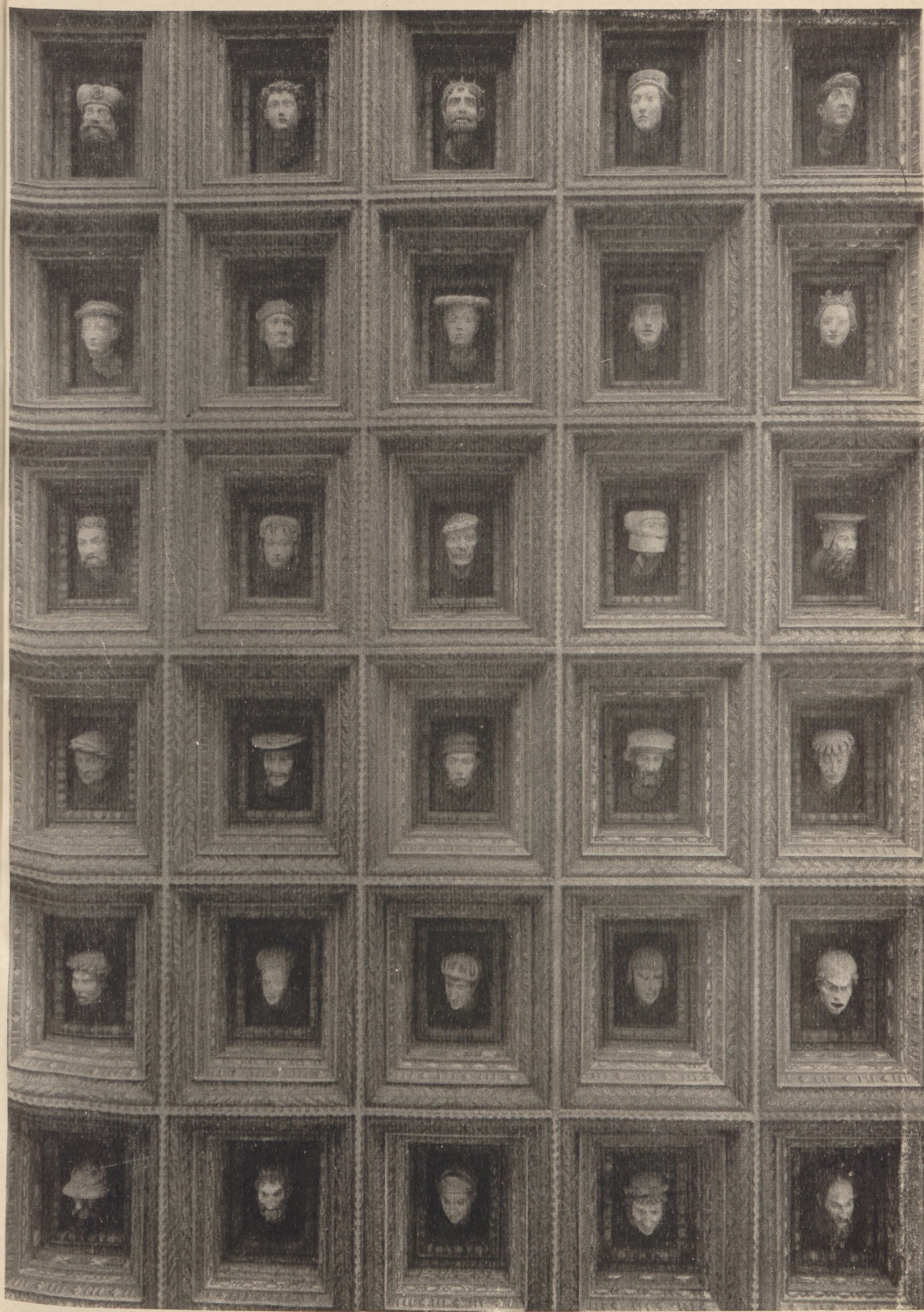
Sufit staroświecki misternie z drzewa stolarską robotą robiony i przednimi farbami malowany. W którym suficie gęsto sadzone są piramidy snycerską robotą robione i malarskim złotem wyłaczane, śróbami do tegoż sufitu przykręcane (lecz już te piramidy miejscami nie są zupełne i znajduje się tychże piramidów niezupełnych, które poodpadały dwadzieścia dwie, całych zaś oprócz że u niektórych gałki wyłaczane w pół poutrącane jest sto siedemdziesiąt jedna, a jednej piramidy z śróbą niedostaje, tylko od niej rzeźba jedna w suficie została). Między którymi piramidami są w tymże suficie głowy, snycerską robotą misternie robione, gęsto wsadzone (i jest ich sto dziewięćdziesiąt pięć, w których znajduje się porozpadanych i nałupanych dwadzieścia pięć). Wśrodku tego sufitu są trzy orły (w skrzydłach i koronach nadpsowane) Pogoń i Wąż (z jednego końca w kawałku utracony) także snycerską robotą robione, między którymi w środku tego sufitu jest lustr spiżowy (na którym lew trzymający herby koronne i W. X. Lit.) o pięciu lichtarzach na pręcie żelaznym wiszący, na którym pręcie są tuleje drewniane tokarską robotą toczone i były „quondam“ wyłaczane, ale teraz to wyłaczanie jest poczerniałe.

Idzie o stwierdzenie czasu powstania stropu sali poselskiej i jego dekoracji z 195 głowami wykonanymi snycerską robotą. Źródłowego stwierdzenia tego szukać będziemy daleko wstecz od czasu, kiedy przytoczony tekst lustracji z r. 1739 opisywał ówczesny stan dekoracji stropu sali poselskiej. Na to bowiem wskazują dane stylowe samych rzeźb, powstałych niewątpliwie jeszcze w w. XVI.

Dane po temu znajdujemy w zapisce z 31 stycznia 1535 r.³, kiedy burgrabia Seweryn Boner, czy też zastępujący go podrządca Melchior Czyżowski zawierał umowę ze stolarzem Sebastianem co do wykonania na zamku królewskim robót, a umowa ta dotyczyła właśnie stropu sali poselskiej. Określenie „ostatnie pomieszczenie najwyższe od strony klasztoru św. Bernardyna“ (w brzmieniu umowy: „pientro nowe ultimae habitationis supremae versus monasterium Sancti Bernardini“) nie pozostawia wątpliwości, że szło tu o izbę nie inną, jak zwaną później poselską lub „pod głowami“. Zresztą głowy stanowiące jej dekorację są w umowie tej wyraźnie wymienione.

² Wawel II, s. 700.

³ Archiwum Główne Warsz. Rach. Król. Dz. XIX, nr 2/16, f. 270, ogłoszone przez K. Sinko-Popielową, Hans Dürer i Cebes Wawelski, *Biuletyn Hist. Szt. i Kult.*, R. V (1937), s. 145.





Ryc. 3. Fragment stropu sali poselskiej w zamku na Wawelu. Foto S. Kolowca.

Ściśle rzecz biorąc zapiska ta mówi o zawartych przez Bonera dwóch umowach, jednej z stolarzem Sebastianem o wykonanie kasetonów czyli skrzyńców w stropie izby poselskiej, wraz z rzeźbionymi głowami w nich, oraz drugiej umowy aż z trzema malarzami o polichromowanie i wyłoczenie kasetonów, głów rzeźbionych oraz dekoracyjnych rozet.

Stolarz Sebastian Tauerbach, znany nam zresztą także z innych robót w zamku królewskim, odgrywa przy tym jakby rolę przedsiębiorcy, który wykonanie stropu łącznie z jego dekoracją wziął na siebie, a umowa



Ryc. 4. Panna z fraucymeru królowej (II, 1).^{*} Fot. S. Kolowca.

z nim z tego powodu obejmuje także określenie wynagrodzenia za włączone w dekorację rzeźbione głowy, których stolarz sam niewątpliwie nie miał wykonać, lecz umówić miał do tego kogo innego, podobnie zresztą jak i do wykonania dekoracyjnych róż. Pilochromowania stropu i rzeźbionych głów oraz złozenia róż dokonać miał znów kto inny, a mianowicie aż trzech malarzy, z których pierwszy nazwany w zapisce „pictor de Nyssa“ być może jest identyczny ze znanym nam z miejskich aktów sądowych krakowskich malarzem Piotrem Wunderlichem. Dwaj inni malarze nie są wymienieni nawet po imieniu i trudno ich zidentyfikować. Dotyczy

^{*} Cyfry rzymskie oznaczają rząd głów plafonu sali poselskiej, cyfry arabskie kolejność ich w danym rzędzie licząc od lewej ku prawej stronie.



Ryc. 5. Rzekoma podobizna arcyksiężniczki Magdaleny, córki Ferdynanda I. (II, 4).
Fot. S. Kolowca.

to w szczególności malarza trzeciego z rzędu wśród wymienionych w zapisce, któremu powierzone zostało polichromowanie rzeźbionych głów.

Umowa zawarta w dniu 31 stycznia 1535 stwierdzona została w zapiskach Seweryna Bonera w następującym brzmieniu:

...Item in principio anni Dni. 1535 videlicet die ultima Januarii feci cum Sebastiano mensatore Regio summarie pactum pro fabricando laqueario alias pientro nowe ultime Habitationis supreme versus monasterium Sancti Bernardini in quo comprehenduntur cisticule 88 profunde rotunde et octangulares, pro qualibet istarum dandi erun(t) fl. 5, facit fl. 440 gr. 0.

Et pro cisticulis planis in modum Crucis 88 per fl 2, facit fl. 176 gr. 6.



Ryc. 6. Senator z czasów Zygmunta I (I, 1). Fot. S. Kolowca. Ryc. 7. Głowa kobieca (I, 2). Fot. S. Kolowca.

Eciam capita humana sculpta 194 per gr. 24, facit fl. 155 gr. 6.

Item solvi sculptori vel statuario pro rosis quadruplicibus ad dictum laquearium 88 per fl. 2, facit fl. 176 gr. 0.

Et pro rosis 88 in modum Crucis per florenum unum, facit fl. 88 gr. 0.

Item c o n v e n i cum Pictore de pingendo supradicto laqueario de Nyssa, cui dare debeo a qualibet cistica profunda una et alia plana monete per 30 gr. fl. 3 gr. 0, facit a 88 cisticulis fl. 264, gr. 0.

Item a capitibus 194 per gr. fl. gr.

Item dedi alio Pictori rosas maiores et minores dicti laquearii inaurandas a qualibet rosa maiori fl. 6. quarum sunt 88 facit fl. 528 gr. 0.

Et a minoribus in modum per florenos duos, facit fl. 176 gr. 0.

Item tertio Pictori dedi ab inauracione et pictura capitum humanorum pro 194 pertinencium ad dictum laquearium, gr. 15 a quolibet, facit fl. 97. gr. 0.

Tekst zapiski wymaga pewnych wyjaśnień, a przede wszystkim rzadko używane słowo łacińskie „laquearius“. Drewniane stropy, które



Ryc. 8. Głowa groteskowa (I, 3). Fot. S. Kolowca. Ryc. 9. Głowa pani dworskiej (I, 4). Fot. S. Kolowca.

dzielone były na pola, a więc stropy kasetonowe, oznaczano mianem łacińskim „laqueus“, zaś ten, który je wykonywał nazywał się „laquearius“, lub „mensator laquearius“. W tej nomenklaturze, używanej w rachunkach burgrabiowskich z lat 1535—1543 widzimy jakby refleks humanistycznych umiłowań i studiów Seweryna Bonera. Wyrażenie bowiem „laquearius“ dla określenia tego, który wykonywał stropy kasetonowe, użyte jest w kodeksie Teodozjusza.¹ Lecz w użyciu tego terminu w zapiskach bonerowskich napotykamy na nieścisłości. Słowo „laquearius“ oznacza w nich niekiedy zarówno sam strop jak i jego wykonawcę.

Również wyjaśnień wymaga treść zapiski. Przede wszystkim rzuca się w oczy różnica w cyfrach. Podczas kiedy lustracja z r. 1739 mówiła o 195 rzeźbionych głowach umieszczonych w kasetonach stropu, to umowa z r. 1535 wymienia ich tylko 194, za które zapłacić miano po 24 gr. srebrnych.

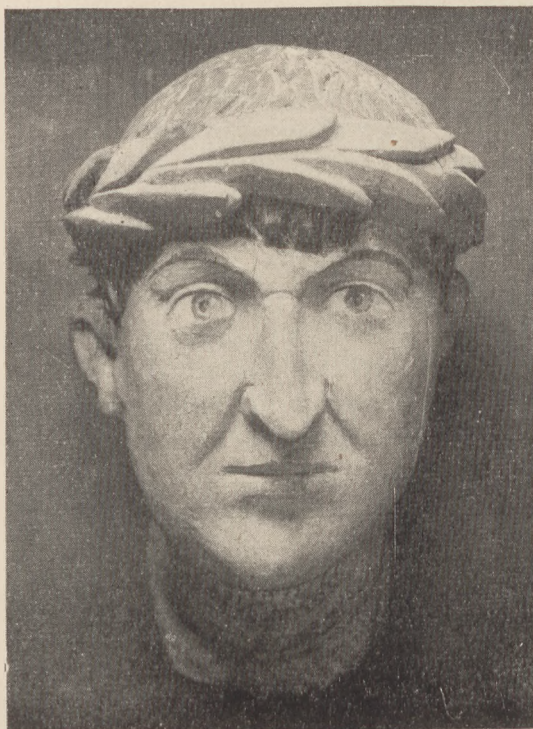
Ważniejsza różnica dotyczy ilości wymienionych w r. 1535 kasetonów. Mowa jest o kasetonach jakby dwojakiego rodzaju, głębokich, które były kształtu okrągłego, lub ośmiobocznych i tych było łącznie 88, oraz płytkich, które miały formę krzyża i tych było również 88. Razem zatem zapłacić miano Sebastianowi za wykonanie 176 kasetonów, co nie

¹ Schönberger F. X., *Neuestes lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Hand-Lexicon*, B. II, Wien 1843, 709: laquearius, der Felddecken macht. Cod. Theod.

zgadza się z dzisiejszą ich ilością 195. Różnice tłumaczą się tym, że dzisiejsze kasetony nie są identyczne z tymi, na które był podzielony strop sali poselskiej w r. 1535 i jeszcze w 1739.

Wyrażenie o dwojakiego rodzaju kasetonach („cisticulae“) należy interpretować w ten sposób, jak to widzimy na rysunku wykonanym piórkien i tuszem przez Michała Stachowicza z lat 1820-21, w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Stachowicz mógł znać dawny strop z autopsji i przedstawił go tak, jak go pamiętał. Był to zatem strop w zasadzie płaski, różny od stropów innych sal zamkowych. Płaszczyzna drewnianego stropu podzielona była listwami na prostokątne pola z różami rzeźbionymi na przecięciach listew, w każdym polu zaś znajdowała się wnęka ośmioboczna („cisticulae octangulares“) o dnie okrągłym („cisticulae profundae rotundae“), do którego umocowana była wychylająca się z wnęki rzeźbiona głowa. W ten sposób każda z głów ujęta była jakby w rodzaj szerokiego passe-par-tout, oprawne w listowną ramę z różami w narożach.

Rysunek Stachowicza pomija zwisający z pośrodku stropu świecznik, czyli lustr spizowy oraz herbowe orły, Pogoń i Węza, które może w jego czasach już nie istniały, lecz wyjaśnia w każdym razie schemat stropu, z samego opisu w rachunku z r. 1535 mniej zrozumiały. Na podstawie tego rysunku też dochodzimy do tego, że kasetony („cisticulae“)



Ryc. 10. Głowa artysty (?) (I, 5). Fot. S. Kolowca. Ryc. 11. Panna z fraucymeru królowej (II, 3). Fot. S. Kolowca.



Ryc. 12. Głowa senatora z czasów Zygmunta I, (II, 1). Fot. S. Kolowca. Ryc. 13. Panna z fraucymeru królowej (III, 2). Fot. S. Kolowca.

plytkie i głębokie, za których wykonanie osobno płacono, nie były umieszczone naprzemian w stropie, lecz pojmować je należy jako jedność, składającą się z płaskiego obramienia („cisticulae planae“) i wyciętej w każdym z nich wnęki ośmiobocznej u góry, a o dnie okrągłym, z umocowaną doń głową.

Zespół, który strop ten wykonał, przedstawia się według hierarchii, jaka wynika z rachunku z r. 1535 w ten sposób, że na jego czele widzimy stolarza Sebastiana Tauerbacha, którego Seweryn Baner sprowadził był w r. 1529 na dwór królewski z Wrocławia ⁵, potem byli dwaj snycerze, gdyż komu innemu przypisać musimy wykonywanie rzeźbionych róż, a komu innemu rzeźbionych głów; jeden bowiem snycerz nie byłby w stanie obu tych robót wykonać jednocześnie w krótkim stosunkowo czasie. W końcu byli trzej malarze od polichromowania głów, a zarazem złocenia róż. Jedno i drugie bowiem, to według tradycji gotyckiego rzemiosła oraz obowiązujących przepisów cechowych jeszcze zawsze robota malarska.

Najbardziej cenione było złocenie, wymagające drogiego materiału, najmniej rzeźba w drzewie o indywidualnym artystycznym ujęciu, jakim była rzeźba głów ludzkich do umieszczenia w kasetonach. Według naszych obecnych poglądów było to pewnego rodzaju odwrócenie pojęć.

⁵ Wawel II, s. 315.

Zachodzi pytanie, dla nas najważniejsze, kim był snycerz rzeźbiący głowy umieszczane w kasetonach? Wskazówek po temu dostarczają nam znów rachunki bonerowskie, jednak dopiero z znacznie późniejszego czasu, które pod datą 3 lutego 1543⁶ notują, jak po śmierci podrządcy Melchiora Czyżowskiego dokonano znów zestawienia sum pobranych od niego przez stolarza Sebastiana, oraz jak Sebastian zdawał sprawę z tego, na co wydał pobrane kwoty w łącznej sumie fl. 129, czyli grzywien 80 i groszy 30. Były to między innymi:

pro laqueario Loye⁷ rotundae sub Kurzanoga una cum camsamsi, floribus ex ligno sculptis et aliis laboribus ibidem factis dati fl. 70.

mrc. 43|36|—

item pro laqueario, sculpturis et aliis laboribus in altana maiori dati sunt sibi monetae fl. 60

mrc. 37|24|—

W rachunkach tych mamy wymienione dwie prace, jakie wykonał na Wawelu „laquearius“ Loye, w dwóch pomieszczeniach, którymi były „rotunda sub Kurzanoga“ i „altana maior“, obie bogato wyposażone w dekorację rzeźbioną. Jakie z pomieszczeń zamkowych rozumieć należy pod określeniem rotundy pod Kurzanogą dojsć trudno. W niższej pod nią kondygnacji zamkowej nie zachował się żaden ślad budynku o kształcie okrągłym. Przypuścić można by, że na zewnątrz zamku, w pobliżu Kurzejnogi, może w miejscu gdzie dziś stoi zbudowana dopiero w czasach Zygmunta III wieża, stał jeszcze w połowie w. XVI jakiś niższy od Kurzejnogi pawilon w kształcie rotundy.

Wyjaśnienia wymagałoby również określenie „altana maior“. W rachunku z r. 1544⁸ znajdujemy wzmiankę o altanie nad łazienką królowej („balneum“), bogato wyposażonej w rzeźbioną w drzewie dekorację. W treści tego rachunku powtórzona jest także wiadomość o należnych laqueario Loye fl. 60 za wykonanie rzeźb. W uwzględnieniu ogólnego obrazu czynności, objętych rachunkami Seweryna Bonera z tych czasów, dochodzimy do przekonania, że oba rachunki z 3 lutego 1543 na fl. 70 i na fl. 60 odnoszą się do jednej i tej samej budowy, której wnętrza dekorował laquearius Loye i że owa „rotunda“ i „altana maior“, to jeden i ten sam let-

⁶ Tamże, s. 309.

⁷ *Wawel I*, s. 320; Tomkowicz w treści swej pracy mylnie połączył słowa „Loye“ i „rotundae“ przypuszczając, że pod określeniem Loye rozumieć należy zniekształcone słowo „logie“, a więc logie okrągłego kształtu. Chmiel w wydaniu materiałów do dziejów Zamku na Wawelu (*Wawel II*, s. 309, 328) odczytując dokładniej tekst, pisze słowo Loye wielką literą, uważając je za nazwisko. Tak też należy niewątpliwie je odczytywać. Wobec tego tekst zapiski nabiera innego znaczenia. Pierwszy z dwóch wymienionych tu rachunków na kwotę fl. 70 został powtórnie wymieniony w regestrach bonerowskich w roku następnym pod datą 3 lutego 1544, kiedy po ustaniu zarazy w Krakowie Seweryn Boner przystąpił ponownie do dokonania, względnie zrewidowania rachunku z Sebastianem. Widocznie rachunek na fl. 70 w r. 1543 nie został wyrównany, skoro powtórzono go wtedy ponownie.

⁸ *Wawel II*, s. 328.



Ryc. 14. Głowa duchownego dygnitarza (?) [II, 2]. (Fot. S. Kolowca).

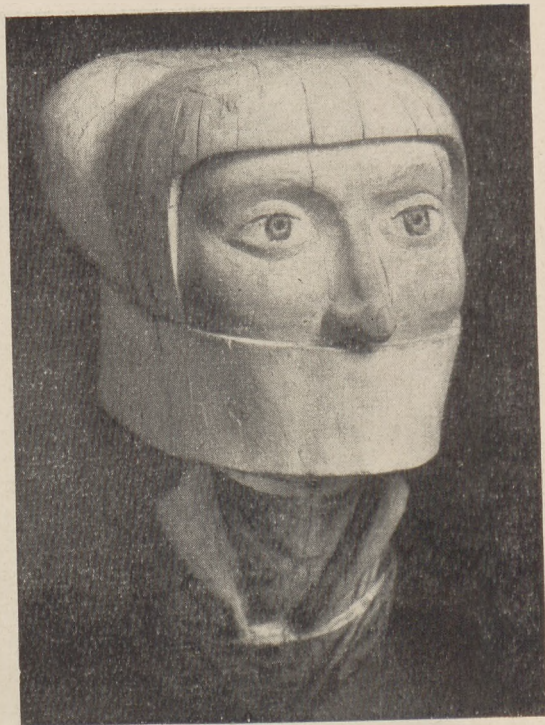


Ryc. 15. Głowa kobieca o fantazyjnym uczesaniu (II, 5). Fot. S. Kolowca.

ni pawilon królowej Bony, wewnątrz bogato dekorowany przez tegoż snycerza, a znajdujący się poza zamkiem królewskim w jego pobliżu. Rzeźby w tej rotundzie czy altanie nie zachowały się, jak nie zachował się i sam budynek. Notujemy tylko prace jakie w nim wykonał laquearius Loye, zwracając szczególnie uwagę na rodzaj jego robót dla dworu królewskiego.

Można by mu przypisać według wszelkiego prawdopodobieństwa także dwa w drzewie rzeźbione konie, chyba naturalnej wielkości, ustawione może na próbę w ogrodzie przy zamku królewskim na Wawelu, które na rozkaz króla przewiezione miały być w r. 1543 do Pińczowa.^o

^o Tamże, s. 315.

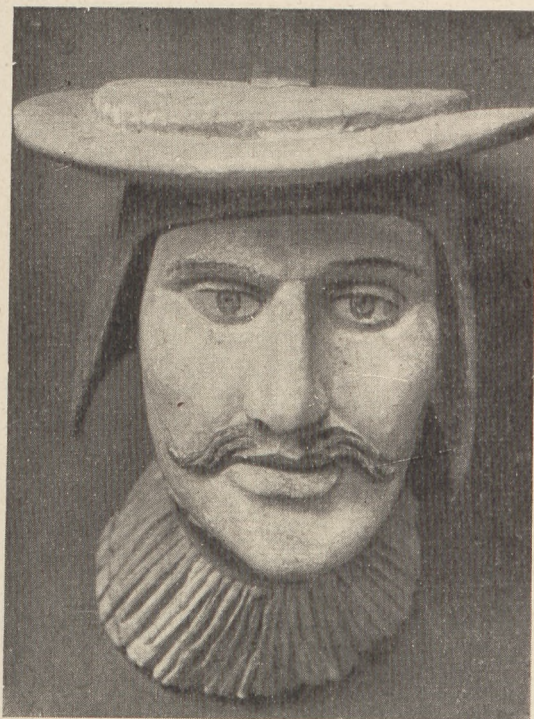


Ryc. 16. *Sarmacki poeta (?)* (III, 3). Fot. S. Kolowca. Ryc. 17. *Typ zrędy dworskiej (?)* (III, 4). Fot. S. Kolowca.

Bliski stąd wniosek, że ten sam laquearius Loye rzeźbił w drzewie modele koni, przeznaczonych na Wawel, które miały być na miejscu w Pinczowie według dostarczonych modeli rzeźbione w kamieniu, z materiału z tamtejszych kamieniołomów. O wykonaniu rzeźb w kamieniu jednak rachunki dworu królewskiego już nie wspominają.

Rachunki powyższe odnoszą się nie do głów rzeźbionych, umieszczonych w kasetonach sali poselskiej, których wykonanie zamówione było w r. 1535, lecz do robót późniejszych, za które wynagrodzenie wypłacone było w r. 1543. Jednak sam rodzaj tych prac mówi o wyższych od innych kwalifikacjach ich twórcy i nasuwa na myśl przypuszczenie, czy w osobie tego samego artysty nie należy także upatrywać autora głów rzeźbionych przedtem od r. 1535 i może także w następnych latach?

W rozważaniu autorstwa rzeźbionych w drzewie głów z sali poselskiej nikt inny nie może wchodzić w rachubę poza osobą znanego nam snycerza wymienianego w rachunkach jako laquearius Loye. Na równym mu poziomie nie było wówczas innego snycerza zatrudnionego na dworze królewskim. Odstęp ośmiu lat między zamówieniem rzeźbionych głów do stropu sali poselskiej a pracami o których mowa w zapisce z r. 1543 mógł być wypełniony właśnie pracą nad wykonaniem głów. Laquearius Loye był tym, który wychodził poza szablon, rzeźbił różne zarówno



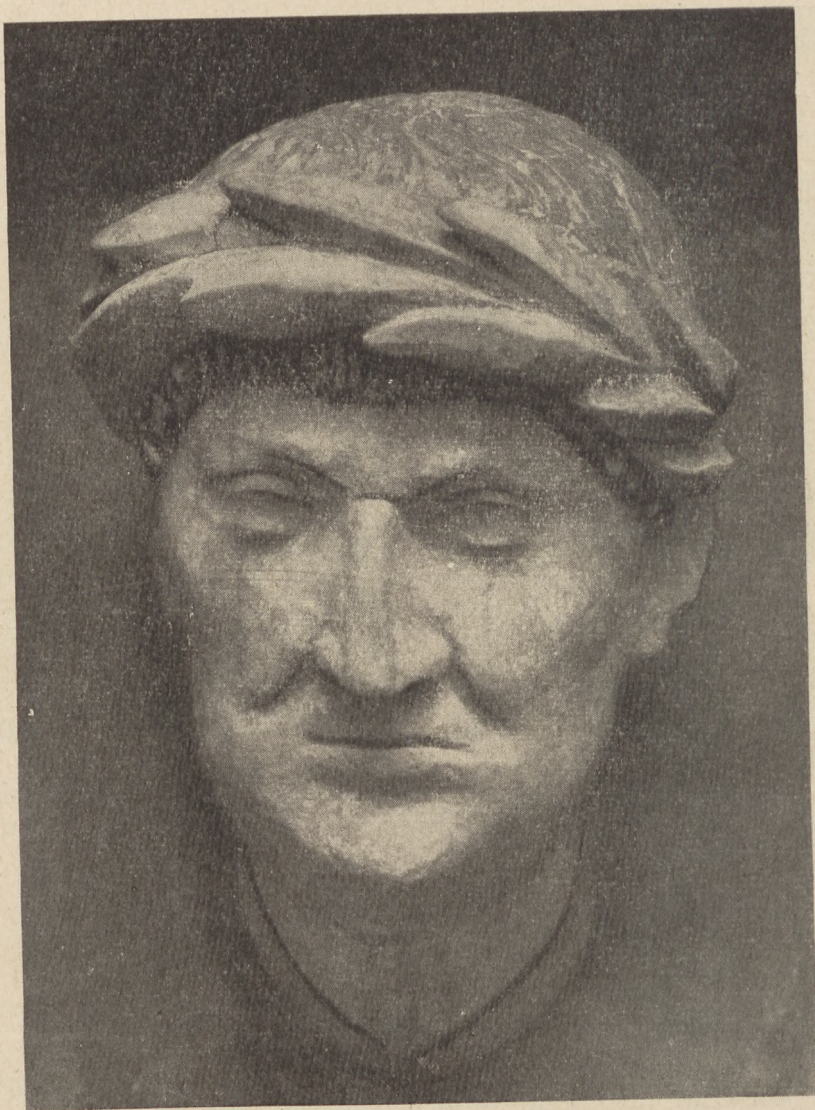
Ryc. 18. Głowa senatora (III, 5). Fot. S. Kolowca. Ryc. 19. Dworzanin (IV, 2).
Fot. S. Kolowca.

dekoracyjne jak i figuralne dzieła i jakkolwiek pozostający w cieniu, nie umiejący się wybić i zyskać sobie odpowiedniego miejsca wśród innych zatrudnionych na zamku królewskim, godzien jest naszej najwyższej uwagi. Jego też uważać musimy za autora głów z sali poselskiej.

Było ich niegdyś 194 czy 195, dziś jest ich tylko 30. W lustracji z r. 1739 jest wzmianka, że wówczas już 25 było „porozpadanych i nadłupanych“. Po rozbiorach cały ich zespół został ze stropu wyrwany i rozprószył się. Część (24) znalazła się w muzeum Rumiancowskim w Moskwie, część zaś (6) była w Krakowie w posiadaniu prof. Stanisława Tarnowskiego. Szczegółowe dzieje rozproszenia głów i dzieje poszukiwań celem ich odnalezienia opisuje Tomkowicz oraz Kunzek¹⁰. Dopiero akcja odnowienia Wawelu od r. 1905, po odebraniu zamku królewskiego z rąk austrijackich władz wojskowych spowodowała, że to co jeszcze z nich pozostało powróciło na Wawel i wprawione zostało znów w odnowione kasetony stropu sali poselskiej, jednak inaczej niż to miało miejsce przedtem, a jak to opisuje lustracja z r. 1739.

Poza tymi 30 głowami, znajduje się jeszcze w Muzeum im. Matejki w Krakowie 5 głów, których pochodzenie tradycja łączy ze stropem sali

¹⁰ Tamże, s. 385—390. Kunzek H., O „głowach“ ze stropu sali poselskiej na Wawelu. *Sztuki Piękne*, z. I, Kraków, 1924—25.



Ryc. 20. *Głowa poety (IV, 1). Fot. S. Kolowca.*

poselskiej. Wszystkie są pozbawione śladów polichromii i gruntu kredowego, który się pod nią znajdował, odrapane aż do surowego drewna, które zapuszczone tłustym olejem nabrało brązowego tonu. Wszystkie 5 głów umieszczono w salce pierwszego piętra Muzeum im. Matejki i przymocowano do drewnianych konsol pod stropem belkowanym w stylu tzw. niemieckiego renesansu. Jednakże tylko dwie z 5-ciu głów odpowiadają wielkością głowom stropu wawelskiego. Trzy inne są o wiele mniejsze (długość od szczytu głowy do końca podbródka 22 cm) i ręka inna w nich da się wyczuć w szczegółach rzeźbiarskiej faktury. Pochodzą one według wszelkiego prawdopodobieństwa z drugiej połowy w. XIX i są dziełem nieznanego dotąd autora.



Ryc. 21. Pokojowiec dworu królewskiego (IV, 3). Fot. S. Kolowca.

Loye laquearius, dwukrotnie wymieniony w rachunkach bonerowskich z lat 1543 i 1544¹¹ nie jest osobistością nieznaną, jakkolwiek wiadomości o nim są skąpe. Prawdopodobnie dopiero po powrocie z Krakowa wstąpił on jako zakonny brat-laik do klasztoru dominikanów w Louvain, gdzie według zapisek klasztornych zmarł w dniu 18 czerwca 1580. Pełne jego imię i nazwisko brzmiało Godfryd van der Loy.¹² On jeden też wchodzić może w rachubę przy indentyfikowaniu osoby autora serii głów wawelskich. Pisownia nazwiska w brzmieniu Loye czy Loy nie jest w tym

¹¹ Wawel II, 309, 328.

¹² Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler*, t. XXIII, s. 422.

wypadku istotna. Natomiast istotne są, poza samym stwierdzeniem nazwiska artysty w rachunkach wielkorządców krakowskich, wybitne cechy flamandzkie, jakie odnajdujemy w serii głów wawelskich, niewątpliwie jego ręki i dłuta.

Kiedy przybył do Polski Godfryd van der Loy, nazywany w Krakowie krótko Loy czy Loye, co do tego brak nam wiadomości. Sprowadzenie go do Krakowa mogło być spowodowane przez Seweryna Bonera. Jego rozległe stosunki, utrzymywane za pośrednictwem agentów handlowych, jakich miał w różnych centrach europejskich, pozwalały Bonerowi służyć królowi pośrednictwem także w sprowadzaniu do Krakowa artystów. Mylne też było wypowiedziane dotąd przekonanie,¹³ jakoby za pośrednictwem Seweryna Bonera dostawali się do Krakowa jedynie protegowani przez niego artyści niemieccy. Rozgłos Loy'a jako snycerza spowodowały wykonane przez niego około r. 1530 stalle w kościele dominikańskim w Louvain i ta jego praca, o której także dominikanie krakowscy zapewne mieli wiadomość, mogła być bezpośrednią racją powołania go do Krakowa.

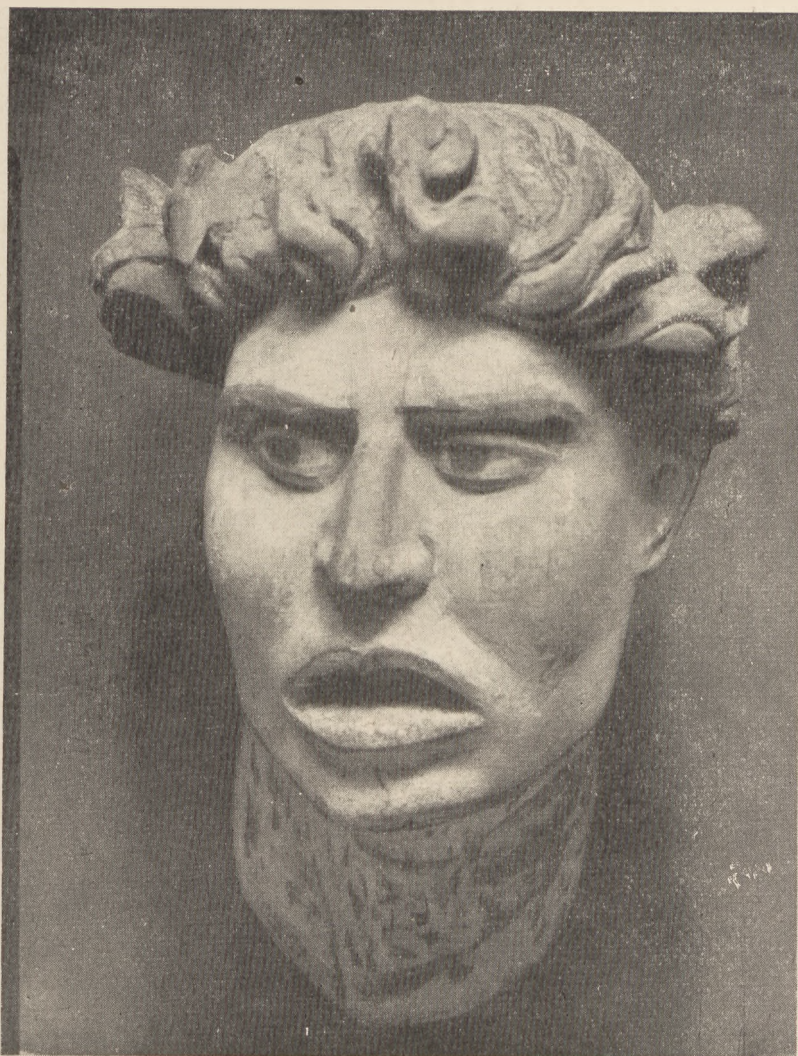
Przy przyjrzeniu się zachowanym 30 głowom stropu sali poselskiej ciśnie się na myśl pytanie, jaka był intencja twórcza ich autora? Z przeglądu ich odnosi się wrażenie jak gdyby nie tendencja dekoratorska grała główną rolę w ich powstaniu i nie intencja zharmonizowania całości architektury sali przez zamieszczenie głów we wgłębieniach kasetonów. Kto wie czy do tego nie byłyby się nadawały lepiej złożone rozety. Twórca głów, Godfryd van der Loy dekoratorem nie był, dał się unieść tradycjom plastyki flamandzkiej i może wrodzonym skłonnościom do silnej charakterystyki w przedstawieniu ludzkiego wyrazu twarzy, do wyodrębnienia i zindywidualizowania różnych typów. Idąc za swymi wrodzonymi skłonnościami i za tendencjami, jakie przedstawiała ówczesna plastyka flamandzka, minął się właściwie z celem, gdyż to, co jest najwybitniejszą cechą jego utworów, a zarazem największą ich wartością artystyczną, ginie i niknie w głowach, — chociaż naturalnej wielkości, — lecz umieszczonych wysoko w niszach kasetonów i właściwego wrażenia nie wywołuje. Głowy i ich wyraz, rysy ich mocne i wyraziste zyskują raczej oglądane zbliska, mówią wtedy dopiero o żywości percepcji, o swobodzie twórczej i pasji, z jaką wykonał je artysta.

Oddają one niewątpliwie rysy osób żyjących, typy wybrane z tłumu ludzi, jacy przewijali się przed oczyma artysty, których widział i które wzbudziły jego zainteresowanie. Pamiętać należy, że było ich niegdyś 194, a dzieło van der Loy'a niegdyś o wiele bogatsze i obfitsze w typy, sądzimy tylko na podstawie zachowanych 30 głów. Czy były to głowy ludzi, których Loy widział i obserwował na miejscu w Karakowie, czy też

¹³ *Polski Słownik Biograficzny*, II, s. 300.



Ryc. 22. Głowa senatora (IV, 5). Fot. S. Kolowca.



Ryc. 23. Komendant straży zamkowej (?) (V, 1). Fot. S. Kolowca.

rozpoznać można w nich odbicie wspomnień z Louvain? Prawdopodobnie jeden i drugi czynnik odegrał rolę w stworzeniu tego cyklu, którego resztki znajdujemy dziś w stropie sali poselskiej.

Wśród 30 głów rzeźbionych i umieszczonych w kasetonach mamy niewątpliwie głowy ludzi, wchodzących w skład dworu Zygmunta Starego, na co już dawniej zwrócono zresztą uwagę.¹⁴ Można przypuścić, że w poważnych, brodatych, w renesansową modą czapkach okrytych głowach dojrzałych mężczyzn mamy przed sobą (ryc. 6, 12, 18) niektóre osoby z otoczenia króla, może senatorów. W fantastyczną koronę przybrana gło-

¹⁴ Wawel I, s. 324.

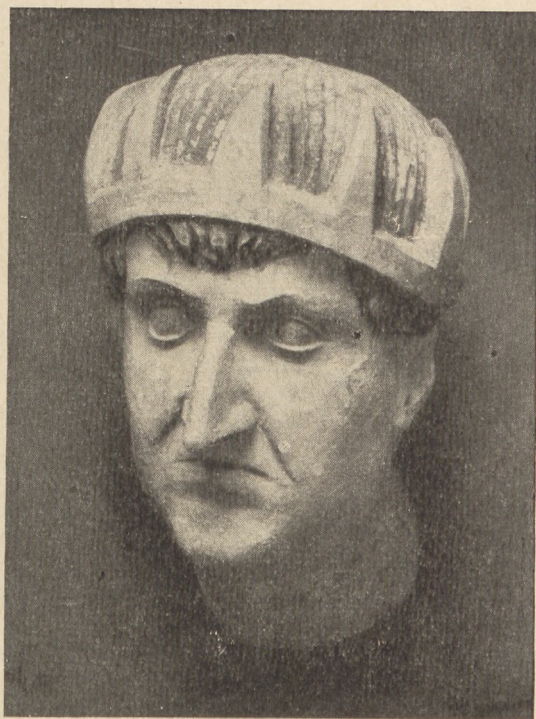


Ryc. 24. Dworzanin (IV, 4). Fot. S. Kolowca. Ryc. 25. Panna z fraucymeru królowej Bony (IV, 5). Fot. S. Kolowca.

wa o wyrazie stanowczości i sile woli (II, 2) czy to znów nie ktoś z duchownych dygnitarzy dworskich? W młodzieńcach, z których jeden z odkrytą głową (ryc. 29, 31) z półuśmiechem i o sprytnym wyrazie twarzy i drugi o rozchylonych ustach w czapce na głowie i kryzie na szyi, a wyrazie tępym można upatrywać pokojowców królewskich. A wreszcie twarz prosta, o obwisłych wusach, w hełmie na głowie (ryc. 35) czy to nie jeden z drabantów straży zamku królewskiego. Również jednym z drabantów mógłby być młody człowiek w kasku (ryc. 28) z otwartymi do krzyku ustami.

Wśród głów kobiecych można przypuszczać, że znajdziemy portrety pań i panien z fraucymeru królowej Bony, Polek i Włoszek, osób młodych o fryzurach i nakryciach głów mówiących o chęci strojenia się. Przegląd mód z czasu około połowy w. XVI można by zestawić z niektórymi rzeźb (jak ryc. 4, 5, 9, 11, 13, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 32). Niekiedy charakterystyka twarzy kobiecych graniczy z rysami karykaturalnymi (np. ryc. 26). Może gadatliwość czy złośliwy język starszej kobiety o wydatnych rysach chciał podkreślić snycerz (ryc. 17), dając jej przepaskę zamykającą usta?

Zwraca uwagę kilka głów z wieńcami na czole. Można by w nich domyślać się portretów artystów czy uczonych bywałych na dworze, a może także członków królewskiej kapeli. Sarmackim zdaje się być typ wąż



Ryc. 26. Głowa pani dworskiej (V. 2). Fot. S. Kolowca. Ryc. 27. Król Zygmunt I (?) (V. 3). Fot. S. Kolowca.

satego mężczyzny o przenikliwym wzroku z uwieńczoną głową (ryc. 16). Czy nie możnaby upatrywać może portretu samego van der Loy'a w — również uwieńczonej głowie — (ryc. 10), o wzroku zapatrzonym w dal, a może wpatrzonym raczej w zwierciadło przy wykonywaniu przez artystę portretu własnego? Wariantem tej samej głowy zdaje się być zamieszczona w innym kasetonie (ryc. 20) głowa w fantastycznej koronie, wielokrotnie zresztą powtarzanej.

Z groteską graniczą głowy męskie i brodate w kolczastych koronach (ryc. 8), z których jedna przypomina satyra. Groteskowy wygląd ma również, wdzięczna zresztą, twarz młodej kobiety (ryc. 7), którą artysta, jak by dla kontrastu ustroił w baranie rogi. Siła charakterystyki u Loy'a graniczy niekiedy z karykaturą jak to można obserwować w głowie kobiecej (ryc. 5), w której chciano upatrywać portret arcyksiężniczki Magdaleny, córki króla a potem cesarza Ferdynanda I.¹⁵ Istotnie podobieństwo głowy tej do portretu Magdaleny, znajdującego się w zamku Ambras a później w Wiedniu jest uderzające. Artysta nasz charakteryzując rysy Magdaleny prawie ją skarykaturował.

¹⁵ Wawel I, s. 323 i reprodukcja tam portretu arcyks. Magdaleny ze zbiorów wiedeńskich.

Niepodobna zatrzymywać się szczegółowo nad każdą z głów stropu sali poselskiej z osobna. Zwrócić uwagę należy chyba tylko na widoczną u ich autora chęć utrwalenia jednego momentu. Zdawał się fascynować go emocjonalny wyraz twarzy człowieka krzyczącego. Obserwowaliśmy to w wymienionej już głowie drabanta w kasku (ryc. 23). Jeszcze bardziej wyrazista jest inna głowa (ryc. 28) z otwartymi w krzyku ustami, z oczyma w bok zwróconymi, jak by wypowiadającego ostre słowa komendy wojсковей. Lecz umiał van der Loy uchwycić także wyraz wdzięku kobiecego (ryc. 4, 11, 13, 25) w twarzach młodych dziewcząt, w których upatrywaliśmy dworskie panny fraucymeru królowej.

Może nie minimy się z prawdą dziejową, jeśli przynajmniej w części zachowanych 30 głów wawelskich widzieć będziemy oddany przez van der Loy'a, jego oczyma widziany i indywidualnie przedstawiony fragment ówczesnego społeczeństwa dworskiego, światka może ciasnego, lecz wysoce charakterystycznego dla doby polskiego renesansu. Z modeli, jakie się przed jego oczyma przesuwały, umiał van der Loy wydobyć maximum psychicznego wyrazu, dobierając selekcyjnie głowy, które go interesowały, umiał w nich przedstawić bogatą skalę wyrazu, może czasem przejawskrawionego, ujętego groteskowo, lecz zawsze pełnego życia. Gdyby się był zachował ich komplet, wtedy mielibyśmy przed sobą całość, o piętnie zbiorowości, galerię typów ówczesnego dworskiego świata, oddaną przez bystrego obserwatora, a w niej obraz tego, co artysta chciał powiedzieć środkami, jakie miał do dyspozycji w swym dłucie i ręce. Zmysł obserwacji miał van der Loy wyostrzony, przy pewnej skłonności do groteskowego ujęcia tematu. Nie byłby uczniem flamandzkich mistrzów pierwszej połowy w. XVI, gdyby miało być inaczej.

Jego działalność w Polsce trwała przypuszczalnie osiem lat, jak możemy o tym sądzić z zapisek burgrabiowskich i zestawienia wzmianek, jakie odnieść możemy do jego osoby i jego działalności na dworze królewskim. Z faktu, że sprawy zasadnicze, jak umowa o wykonanie głów, oraz rozrachunek za dokonane inne roboty, nie były przez burgrabiego czy też w jego zastępstwie przez podrządcę załatwiane bezpośrednio z van der Loy'em, lecz za pośrednictwem Sebastiana Tauerbacha, — wnosić można, że van der Loy nie był artystą umiającym się wybić, ani też umiającym kazać się cenić. Raczej pozostawał w cieniu wobec innych, był skromnym i nie narzucającym się, mimo waleń swych dzieł i swego dłuta, a świadczy o tym jego usposobieniu także wstąpienie jego jako brata-laika do klasztoru dominikanów w Louvain i poświęcenie tam swej pracy i talentu zakonowi i służbie Bożej.

Znaczenie wpływów niderlandzkich, flamandzkich w szczególności w Polsce, gdyż o holenderskich można mówić dopiero przy końcu w. XVI i w w. XVII, było u nas, a nawet i dziś jest jeszcze zapoznavane. Głó-



Ryc. 28. Drabant ze straży zamku królewskiego (V, 5). Fot. S. Kolowca.

wy wawelskie uważano za dzieło mistrza frankońskiego.¹⁶ Zbyt mało dotąd jeszcze chce się widzieć, co Wit Stwosz zawdzięczał plastyce niderlandzkiej i co wziął z flamandzkich źródeł w polichromii ołtarza mariackiego. Wpływowi sztuki niderlandzkiej na nasz teren zawdzięczamy także tryptyk z Pławna.

Dzieło Godryda van der Loy, jedyne jakie z krakowskich jego utworów dochoowało się, głowy stropu sali poselskiej, należy postawić także na tle współczesnej plastyki flamandzkiej. Z jednej strony bowiem wchodzi ono w ramy polskiej kultury renesansowej wieku Zygmunta Starego, ja-

¹⁶ Lepszy L., *Kultura epoki Jagiellońskiej*, Kraków, 1901; *Wawel I*, s. 323.



Ryc. 29. Pokojowiec dworu królewskiego (V, 4). Fot. S. Kolowca. Ryc. 30. Głowa groteskowa (VI, 2). Fot. S. Kolowca.

ko powstałe w artystycznej atmosferze królewskiego dworu, przedstawiające przeważnie typy polskie, — z drugiej strony jednak przez swego twórcę jest ono emanacją sztuki wyrosłej na tle kultury ówczesnej Flandrii, czasów zanim w niej zapanować miał italianizm i romanizm. W stosunku do prądów idących z Włoch do krajów północnych, a obejmujących także jego ojczyznę, van der Loy zajmuje stanowisko zapóźnione, nie przesiąknięte wpływami włoskimi i pozostaje raczej na stanowisku dawniejszej tradycji rodzimej.

Tradycja ta sięga w. XV, kiedy we Flandrii zaznaczył się rozwój plastyki figuralnej i ornamentalnej w powstających wówczas licznych rzeźbionych ołtarzach, stallach, konfesjonalach, a nie mniej w rzeźbie nagrobkowej. Pozostawiamy na boku tę ostatnią, jako nie mającą nic wspólnego z dziełem krakowskim von der Loy'a. Ilościowo i jakościowo przeważała we Flandrii rzeźba kościelna, wykonywana w drzewie, jako produkcja licznych warsztatów snycerskich. Cechą charakterystyczną ich utworów było, że jakkolwiek przeznaczone do kościołów i przedstawiające ludzkie postacie, jednak były to, jak mówi Paul Vitry, „des travaux de décoration mobilière plus que de statuaire”.¹⁷ Produkcja ta była obfita, tematy dzieł ręki flamandzkich snycerzy były przez nich powtarzane, rów-

¹⁷ Michel A., *Histoire de l'art*, t. V, s. 520.



Ryc. 31. Głowa kobieca (VI, 3). Fot. S. Kolowca. Ryc. 32. Włoski dworzanin (VI, 4). Fot. S. Kolowca.

nie jak i powtarzał się sam sposób ich ujęcia, a gotowe dzieła warsztatowe były eksportowane zagranicę. Spotyka się je zachowane w północnych Niemczech i Szwecji. Rzeźba to najczęściej polichromowana, utrzymana w kolorach żywych, lubująca się w przedstawieniu akcesoriów, analogicznie jak i ówczesne flamandzkie malarstwo. Realizm tej plastyki nazwano realizmem lirycznym. Posiadał on wiele wdzięku, choć z drugiej strony zdradzał często skłonności do karykaturalnego ujęcia tematu, zarówno w rysach ludzkich, jak i przedstawionych całych scenach.

Tradycje tej sztuki w. XV nie zamierają w początkach w. XVI, mimo coraz silniejszego naporu wpływów włoskich. Wielu z flamandzkich artystów udawało się do Włoch, by tam szukać ożywczych związków ze sztuką renesansu i wpływy jej przeszczepiało na grunt rodzimy. Mimo to przetrwały w warsztatach snycerskich elementy dawnej sztuki i jej tradycje snute były dalej przez tych, którzy wpływom nowego stylu zdołali się oprzeć i stopniowo tylko ustępowali naporowi nowych form. Może dłużej niż gdzieindziej na zachodzie miało to miejsce w Niderlandach. Jednak około r. 1530 zaznaczyło się zwycięstwo włoskiego romanizmu nad dawnymi formami stylu. Lecz jeszcze w czasach panowania Karola V jedno i drugie formy, stylu dawnego i nowego żyją obok siebie, dawne stopniowo zanikają lub mieszają się z nowymi, przy pewnym obniżeniu nieraz poziomu artystycznego zarówno jednych jak i drugich.



Ryc. 33. Głowa kobieca, Muzeum im. J. Matejki w Krakowie. Fot. S. Kolowca.

W głowach stropu sali poselskiej nie dopatrujemy się wpływów sztuki renesansu włoskiego. Siła charakterystyki, jaka się w nich przejawia jest północna i flamandzka. Flamandzkim jest też, przy pewnej może domieszce elementów francuskich liryczny realizm w połączeniu z pewną skłonnością do przedstawienia twarzy ludzkiej w sposób groteskowy.

W obecnym stanie rzeźb, trudno dostępnych na wysokim stropie, nie podobna mówić o jednej jeszcze stronie dzieł dłuta van der Loy'a — o ich polichromii. Stan jej konserwacji pozostawia wiele do życzenia i głowy stropu sali poselskiej będą musiały być dla ich konserwacji kolej-



Ryc. 34. Głowa męska, Muzeum im. J. Matejki w Krakowie. Fot. S. Kolowca.

no wyjmowane z kasetonów. Wówczas będzie można bliżej zbadać ich polichromię.

Na czasy przejściowego okresu, pierwszej połowy w. XVI przypada działalność van der Loy'a, działalność nie głośna, ani też nie znaczone dużymi sukcesami. Ośrodkiem jego działalności było Louvain. Był on niewątpliwie uczniem jednego z tamtejszych warsztatów snycerskich. Kto był jego mistrzem — nie wiemy. W Louvain znane jest tylko jedno jego dzieło, stalle kościoła dominikanów, nad których wykonaniem pracować miał trzy lata. Wykonane były one około r. 1530, a więc chyba przed jego

wyjazdem do Krakowa. Niestety nie jest nam dostępna literatura, dotycząca zabytków miasta Louvain,¹⁸ z której można by zaczerpnąć bliższych wiadomości zarówno o tym dziele van der Loy'a, jak i może bliższych jeszcze szczegółów, dotyczących jego życia. Przypuszczać należy, że jako brat-laik wstąpił do konwentu dominikanów w Louvain dopiero po powrocie z Krakowa i w klasztorze ich w r. 1580 życia dokonał.¹⁹

¹⁸ Cytowane u Thieme-Beckera z dawniejszych wydawnictw: E. van Even, *Louvain monumental*, 1860; *Inventaire des objets d'art de l'arrondissement de Louvain*, 1906; oraz wymienione przez Wurzbacha: *Nederlandsche Kunsteners, vermeld in de unuitgegeven Geschiedenis van Leuven, van J. Molanus (+ 1585) door Edward van Even*.

¹⁹ Wurzbach A., *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien—Leipzig 1906, B. II, s. 69.



Ryc. 35. Drabant ze straży zamku królewskiego (VI, 1). Fot. S. Kolowca.



Ryc. 1. J. P. Norblin. Świątynia Diany w Arkadii, rysunek ołówkiem.

WITOLD KIESZKOWSKI

LAPIDARIUM RENESANSOWE W ARKADII

ZE STUDIÓW NAD SZTUKĄ JANA MICHAŁOWICZA Z URZĘDOWA

I

Wśród ocalałych od zniszczeń budowli i pawilonów ogrodowych Arkadii łowickiej, jeden zwraca na siebie uwagę bogactwem fragmentów rzeźbiarskich i kamieniarskich, którymi przystrojona została jego architektura zewnętrzna. Kartusze herbowe, fragmenty napisów, ułamki obramień okiennych i profilów, portale, kasetony z rozetami, dekoracyjne nisze, lwie głowy, kapitele kolumn, liczne hermy, fragmenty rzeźb figuralnych, wkomponowane w misterne łuki i szerokie nisze, wypełniające ściany, wykonane z miejscowej rudy, starych cegieł, płytek ceramicznych i kamiennych oraz drobnych kamyków, powtykanych w gęstą zaprawę wapienną. To zespolenie fantastycznej, teatralnej, sztucznej ruiny z autentycznymi fragmentami rzeźbiarskimi stanowi element nowy, niespotykany w romantycznej architekturze ogrodowej XVIII wieku i nie posiada analogii we współczesnych ogrodach Księcia Podkomorzego, Łazienkach, Mokotowie, Powązkach, Puławach¹ i Zofijówce. Jest to być może da-

¹ Fragmenty inskrypcji i dekoracji rzeźbiarskiej w domku gotyckim w Puławach nie posiadały charakteru dekoracji, zespolonej z architekturą, lecz użyte były jako eksponaty. Na tym polega zasadnicza różnica pomiędzy domem arcykapłana a innymi pawilonami ogrodowymi, zaopatrzonymi w autentyczne fragmenty rzeźbiarskie.



Ryc. 2. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, rysunek ołówkiem.

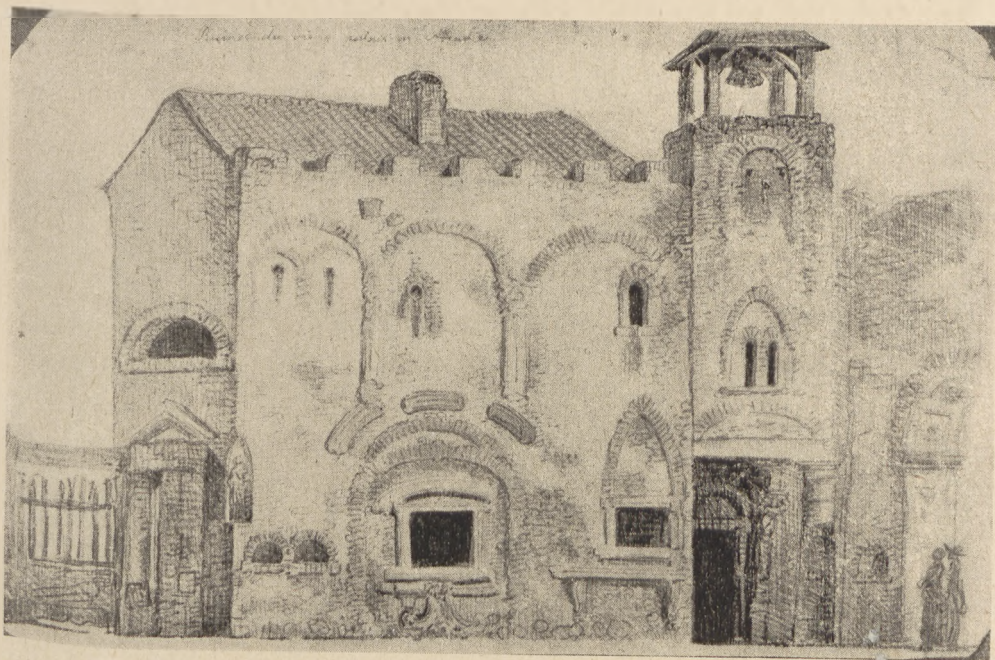
lekie i niebezpośrednie echo ogrodów rzymskich Farnezych i Spadów na Palatynie, w których wille i pawilony ogrodowe pokryte były fragmentami i całymi zespołami elementów architektonicznych, wydartych ruinom rzymskich pałaców i świątyń. Twórczyni łowickiej Arkadii zastąpiła zbyt trudno dostępne w Polsce szczątki budowli klasycznych fragmentami dekoracji późno renesansowej, zaczerpniętymi z licznych i podówczas ruin.

Pawilon, o którym mowa, w sentymentalnym scenariuszu, którego autorką była twórczyni Arkadii, Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa, grał rolę Domu arcykapłana². Jeden z rysunków Norblina nazywa go bardziej powściągliwie ruiną starego pałacu³. W starych inwentarzach Arkadii⁴ występuje on pod nazwą Łazienki, co prawdopodobnie odpowiadało jego funkcji użytkowej. Był to więc zapewne pawilon, który poza właściwą łazienką posiadał, na wzór Łazienek Herakliusza Lubomirskiego, parę gabinetów, przeznaczonych dla wypoczynku i zebrań towarzyskich. Wszystkie te trzy nazwy, z których jedna określa jego rolę

² (H. Radziwiłłowa) *Le guide d'Arcadie*, Berlin 1800.

³ Muzeum Czartoryskich w Krakowie: Album nr 378, zawierający rysunki z widokami Arkadii J. P. Norblina.

⁴ Archiwum Nieborowskie: *Spis ruchomości w Pałacu Nieborowskim i Arkadii, znajdujących się według rewizji przez P. Jahołkowskiego uskutecznionej w dniu 14 Maja roku 1836; — Inwentarz wszelkich Ruchomości znajdujących się w Pałacu Nieborowskim i Arkadyjskim w roku 1840-ym w Nieborowie sporządzony (brulion). — J. w. — oryginał w dwóch egzemplarzach.*



Ryc. 3. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, ściana północna, rysunek ołówkiem (odwrócony).

w „teatrum“ arkadyjskim, druga mówi o szacie zewnętrznej, a trzecia precyzuje przeznaczenie pawilonu, nawzajem się uzupełniają i nie zawierają żadnej sprzeczności.

Dom arcykapłana, — używając nazwy do dzisiaj najbardziej przyjętej, — powstał przed rokiem 1795⁵, a w swej pierwotnej, uproszczonej redakcji należy zapewne do najstarszych pawilonów arkadyjskich. Ulegał on w porównaniu z innymi w największym stopniu przebudowom, zmianom i przeróbkom. Od początkowo skromnego rozmiarami budynku rozrósł się przez dobudowanie wieży, kolumnowego tarasu, dziedzińca, pergoli, nisz i t. p. do rozmiarów dzisiejszych. Prace zaś nad jego upiększeniem i przyozdobieniem płaskorzeźbami i fragmentami rzeźbiarskimi trwały przez czas dłuższy, sięgając niemal do śmierci właścicielki, tj. do roku 1821.

II.

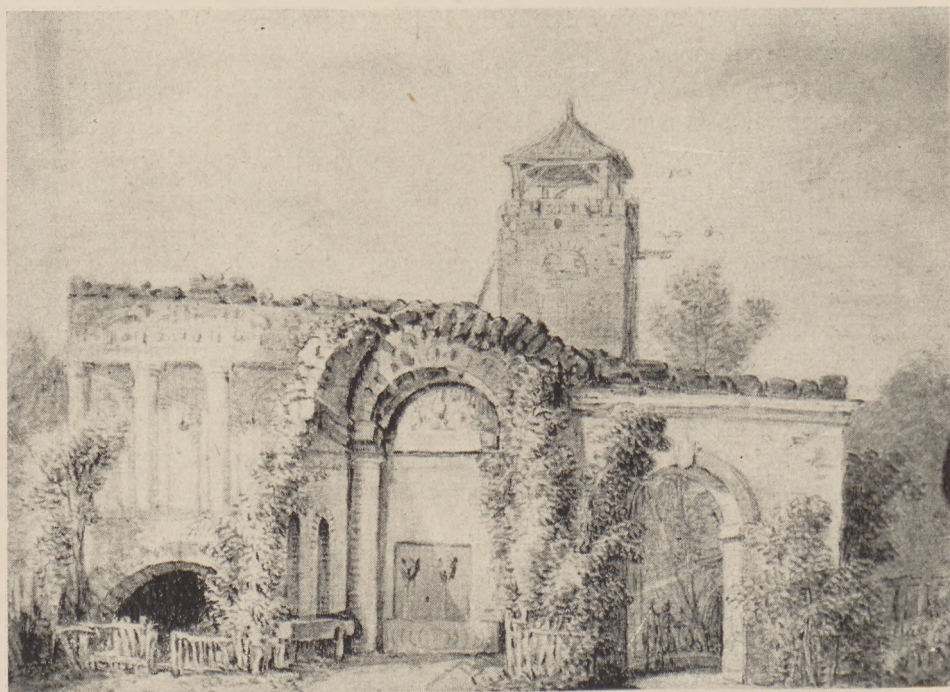
DOM ARCYKAPŁANA W PARKU ARKADYJSKIM.

Budowę domu arcykapłana odnieść należy do pierwszych lat powstawania parku arkadyjskiego. Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa stała się prawną właścicielką wsi Łupia, na której gruntach założyła romantyczne ustronie nazwane przez siebie Arkadią, w roku 1780. Kontrakt

⁵ Zbiory Nieborowskie: Cykl 8 rysunków Zygmunta Vogla zatytułowanych: *XII Vues de l'Arcadie esquissées d'après nature par Vogel dit Ptaszek en 1795*. Na jednym z rysunków figuruje dom arcykapłana zbliżony do dzisiejszej postaci.



Ryc. 4. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, kolumnowy taras z fryzem, rysunek ołówkiem.



Ryc. 5. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, kolumnowy taras z fryzem, rysunek ołówkiem.



Ryc. 6. J. P. Norblin. Wnęka pod tarasem domu Arcykapłana, rysunek ołówkiem.



Ryc. 7. J. P. Norblin. Fragment ściany północnej z hermami, rysunek ołówkiem.

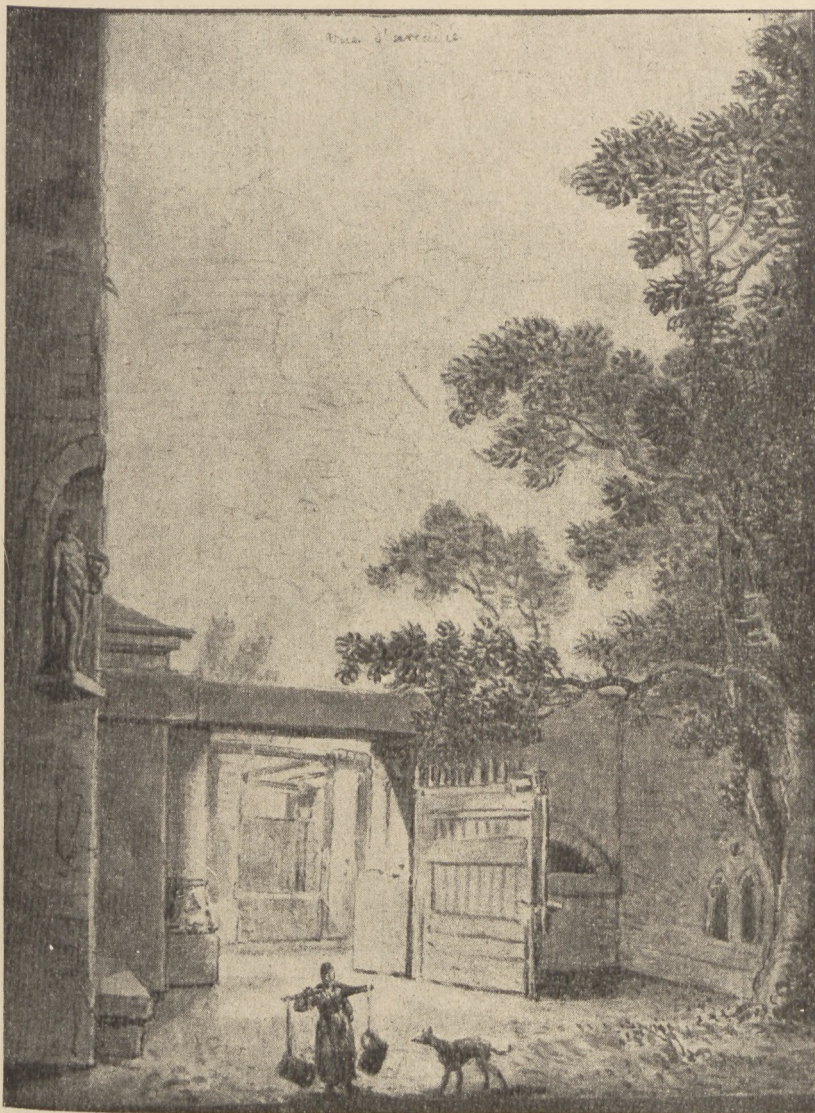


Ryc. 8. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, Dziedziniec od północy, rysunek ołówkiem.

zaś, zawarty z kapitułą gnieźnieńską, dotychczasową właścicielką wsi, zatwierdzony został przez nuncjusza Jana Andrzeja Archetti dopiero w 1782 roku. Są jednak dane, że fundatorka przystąpiła do zakładania parku i robót przygotowawczych jeszcze w r. 1778, t.j. od chwili uzyskania zgody na proponowaną zamianę gruntów⁶. W każdym razie już w roku 1783 stanęła świątynia Diany, wzniesiona według planów i pod kierunkiem specjalisty od ogrodów i pawilonów ogrodowych Szymona Bogumiła Zuga⁷.

⁶ J. Wegner, *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 17 n.

⁷ *Ibid.*, s. 20. Por. także Z. Batowski: *Norblin*, Lwów (1911), s. 84, 88 i 90 oraz St. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 16.



Ryc. 9. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, Dziedziniec od zachodu, rysunek ołówkiem, (odwrócony).

W tym samym mniej więcej czasie, lub nawet nieco wcześniej wybudowany został dom arcykapłana w pierwotnej, znacznie skromniejszej postaci. Pierwotny widok tego pawilonu odtwarza rysunek ołówkiem J. P. Norblina (ryc. 2), zachowany w albumie widoków Arkadii⁸. Widok ten, wzięty od północnego zachodu, przedstawia nieduży budynek, nakryty dwuspadowym niesymetrycznym dachem, utrzymany w charakterze romantycznej „rudery”. Główne wejście, zaakcentowane portalem z kolumnami, nakrytymi archiwoltą, znajduje się w tym samym miejscu co portal obecny, podobnie jak półcyrklaste okno, umieszczone nad nim. Dekoracja ściany

⁸ Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Album Nr 378.



Ryc. 10. J. P. Norblin. Dom Arcykapłana, widok z daleka, rysunek ołówkiem.



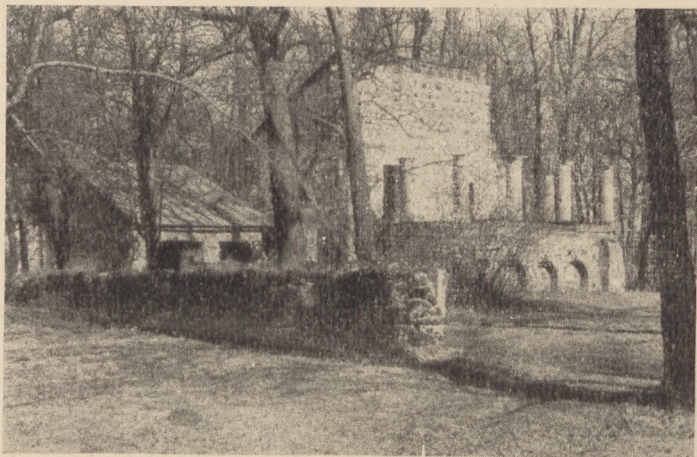
Ryc. 11. J. P. Norblin. Mur naprzeciwko zachodniej elewacji Domu Arcykapłana, rysunek ołówkiem.



Ryc. 12. J. P. Norblin. Mur naprzeciwko zachodniej elewacji Domu Arcykapłana, rysunek ołówkiem.



Ryc. 13. J. P. Norblin. Mur naprzeciwko zachodniej elewacji Domu Arcykapłana, rysunek ołówkiem.



Ryc. 14 i 15. Dom Arcykapłana w Arkadii, widok dzisiejszy.

północnej, a zwłaszcza górnej części z dwoma ślepymi łukami i nieregularnie rozmieszczonymi okienkami oraz zębate zwieńczenie muru powtarza się w późniejszych widokach tego pawilonu.

W porównaniu ze stanem obecnym, brak jest wieżyczki z podcieniem, północnego podwórca, otoczonego murem, oraz zachodniej przybudówki. Brak również licznych fragmentów rzeźbiarskich i kamieniarskich, zdobiących obecnie fasadę północną i zachodnią. Również i portal główny zdradza pewne różnice z rysunkami późniejszymi i stanem obecnym.

Że nie jest to szkic projektu, zdaje się świadczyć napis, w jaki zaostrzył artysta swój rysunek — „V u e d'A r c a d i e”, oraz podobieństwo do wielu innych, niewątpliwie wykonanych z natury. Zresztą uderzająca zgodność szczegółów z późniejszymi rysunkami, pomimo większego w nich bogactwa dekoracyjnego, oraz analogiczność ze stanem obecnym bryły pawilonu i kompozycja elewacji zachodniej, przemawiają również przeciwko przypuszczeniu, że omawiany szkic jest dziełem fantazji artysty.

W bardzo krótkim czasie, może jeszcze w ciągu 1783 roku, skromny dom arcykapłana został rozbudowany i doprowadzony do mniej więcej dzisiejszego wyglądu. Otrzymał on od północy wieżę, zakończoną gołębnikiem i wejściowy podcień pod wieżę. Pociągnęło to za sobą konieczność przesunięcia ku przodowi całej ściany północnej, która otrzymała bogatą dekorację, złożoną z renesansowych fragmentów rzeźbiarskich (ryc. 3). Od południa dobudowany został kolumnowy taras, ozdobiony fryzem z metopami i tryglifami (ryc. 4 i 5). Znajdująca się pod tarasem głęboka wnęka, służyć miała jako zagroda dla kóz arkadyjskich (ryc. 6). Elewacja wschodnia ozdobiona została sztuczną ruiną rzymskiego łuku oraz arkadą, wiodącą do dziedzińca (ryc. 5). Działek ten, opasany murem, przytykał do pawilonu od północy i zachodu (ryc. 8 i 9). Pomiedzy głównym wejściem a kolumnowym tarasem umieszczona w nim była pergola (ryc. 4).



Ryc. 16 i 17. Dom Arcykapłana w Arkadii, widok dzisiejszy.

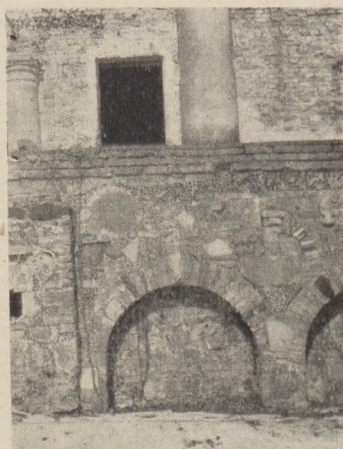
Bodźcem do tej przebudowy była zapewne nadarzająca się okazja nabycia większej ilości fragmentów rzeźbiarskich, które mogły być użyte do dekoracji pawilonu. Transakcja ta została zawarta zapewne w roku 1783⁹, i stąd pośpiech w przebudowie nowego jeszcze pawilonu, który musiał zostać powiększony i wzbogacony dla pomieszczenia dekoracji, złożonej z autentycznych, renesansowych fragmentów rzeźbiarskich. W tym samym zapewne czasie powstał mur zakończony pergolą i ozdobiony renesansowymi hermami, wybudowany nawprost zachodniej elewacji tego pawilonu (ryc. 11—13).

Wygląd domu arcykapłana po tej przebudowie oraz sąsiadującego z nim muru z hermami oddają reprodukowane tu rysunki Norblina¹⁰ (ryc. 3—11). Stan dzisiejszy w porównaniu z tymi rysunkami wykazuje większą obfitość fragmentów rzeźbiarskich, użytych do dekoracji ścian, zwłaszcza zaś elewacji północnej oraz oddzielenie części dziedzińca od strony zachodniej i przykrycie go jednospadowym dachem.

Dalsze zmiany, polegające tym razem tylko na wzbogaceniu wyglądu zewnętrznego dekoracją rzeźbiarską, dokonane były zapewne stopniowo przez szereg lat. W tym trzecim okresie powstała m. i. płaskorzeźba Chimery, umieszczona we wnęce rzymskiej arkady, dzieło Gioachima Staggi'ego, będące rzeźbiarską transpozycją jednego ze sztychów, przedstawiających wykopaliska w Herculaneum. Równocześnie uzupełniono dekorację pawilonu przy pomocy renesansowych fragmentów rzeźbiarskich.

⁹ Por. rozprawę St. Lorentza: *Na marginesie lapidarium arkadyjskiego. O architekturze Szregerze, sztukatorze Graffie i kaplicy św. Wiktora w kolegiacie łowickiej* (w rękopisie).

¹⁰ Cytowany album z widokami Arkadii w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Ryc. 3 i 9 przedstawiają odwrócony w przeciwną stronę widok pawilonu i były zapewne przygotowane do przeniesienia na płytę miedziorytniczą w związku z zamiarem wykonania miedziorytów.



Ryc. 18. Dom Arcykapłana, ślady dwuspadowego dachu na szczycie zachodnim.

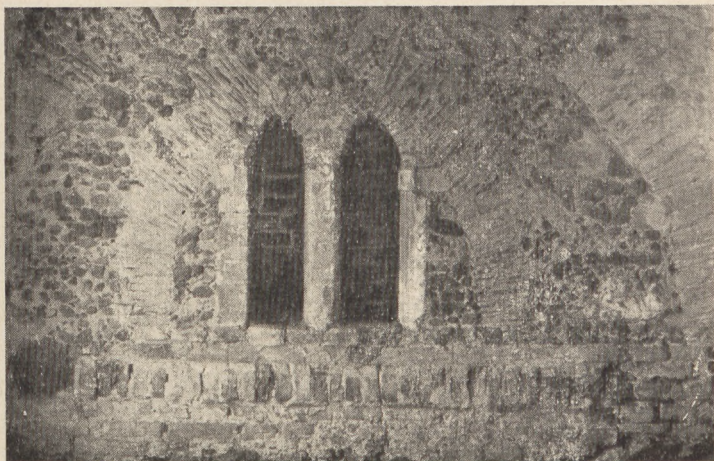
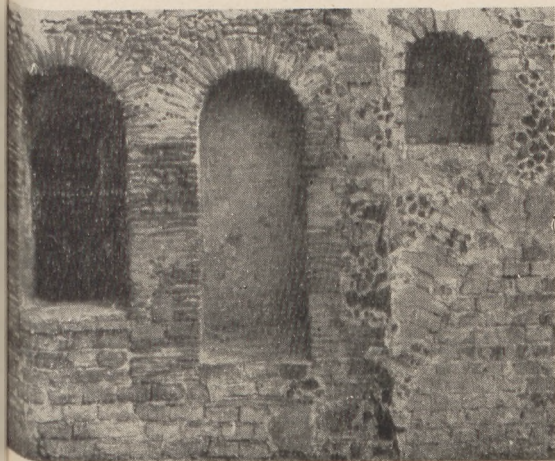
Ryc. 19. Dom Arcykapłana, fragmenty ścian.

Wzbożono wówczas dekorację elewacji północnej, wmurowując w nią między innymi iluzjonistyczne płaskorzeźby przedstawiające dwie arkady w perspektywicznym ujęciu.

Przybudówka zachodnia oraz podwyższenie południowego muru domu arcykapłana i przykrycie go jednospadowym dachem, pochodzi zapewne z okresu najpóźniejszego, prawdopodobnie już po śmierci fundatorki Arkadii. Świadczyć się zdaje o tym zarówno przecięcie i częściowe zakrycie dachem przybudówki jednej z ciekawszych płaskorzeźb renesansowych, umieszczonych na elewacji zachodniej, jak i niezbyt szczęśliwe w ogólnym efekcie podwyższenie ścian i nakrycie ich jednospadowymi dachami (ryc. 14 i 15). Nastąpiło to zapewne po zrujnowaniu kolumnowego tarasu dla łatwiejszego odprowadzenia wód opadowych na północ od zabudowań.

Niezależnie od tych zmian nastąpiły inne, bardziej istotne, wskutek zniszczenia przez czas i braku konserwacji. Teras kolumnowy, pozbawiony dachu i architrawy zatracił swój pierwotny charakter, brak pergoli od zachodu wywołuje wrażenie pustki, a uszkodzenie portalu zachodniego, zniszczenie muru i niefortunna nadbudowa ściany południowej i przykrycie domu jednospadowym dachem, sprawia wrażenie nie romantycznej, sztucznej ruiny, lecz zaniedbanego, zniszczonego budynku (ryc. 16 i 17).

Można przyjąć bez żadnego ryzyka, że właściwy, odpowiadający intencjom fundatorki wygląd tego pawilonu przekazał nam nie tyle stan aktualny, ile rysunki Norblina, a zwłaszcza reprodukowane na ryc. 3—5. Zarówno klasycyzujący wygląd elewacji zachodniej z klasycyzującą kolumnadą tarasu i barokizującym portalem, ukazującym się oczom widza w perspektywicznej głębi, jak i romantyczna, wypełniona ułamkami rzeźb, ślepymi łukami, nieregularnie rozmieszczonymi oknami fasada północna, utrzymana w charakterze sztucznej ruiny renesansowego zameczku,



Ryc. 20 i 21. Dom Arcykapłana, fragmenty ścian.

pod względem charakteru i stylu odpowiadają nastrojowi i duchowi czasu, w którym powstała Arkadia.

Dlatego też należałoby przywrócić domowi arcykapłana jego właściwy kształt i wygląd. Nie będzie to rzeczą zbyt trudną, gdyż poza rysunkami Norblina zachowało się w naturze dość śladów, umożliwiających ściśle odtworzenie wyglądu pierwotnego. W szczycie zachodnim zaznacza się np. wyraźnie linia dwuspadowego dachu (ryc. 18), a od północy — ślady zębatego zwieńczenia murów.

Chociaż w współczesnej romantycznej architekturze ogrodowej dla domu arcykapłana braknie bliższych analogii, można z dużym prawdopodobieństwem przypisać autorstwo tego budynku Szymonowi Bogumiłowi Zugowi. Był on bowiem w tym czasie jedynym architektem, który pozostawał w bliskim kontakcie z twórczynią Arkadii, projektując dla niej i kierując robotami przy budowie świątyni Diany, a równocześnie najzręczniejszym i najbardziej pomysłowym artystą-dekoratorem, zasilającym swymi pomysłami wszystkie niemal współcześnie mu zakładane ogrody romantyczne. Autorstwo Norblina nie może tu wchodzić w grę¹¹, gdyż rysunki jego nie mają charakteru projektów, ani szkiców architektonicznych, lecz są widokami, rysowanymi z natury.

Aby ocenić inwencję i zręczność dekoratorską twórcy domu arcykapłana, warto przyjrzeć się z bliska wykonaniu detali, sposobom rozmieszczenia i wkomponowania w mury budynku fragmentów rzeźbiarskich, a nawet samej technice muru. Jest on wykonany z różnorodnego wątku — starych cegieł, płyt i bloków kamiennych oraz miejscowej,

¹¹ Por. Z. Batowski: o. c., s. 90 i przypis 75. Batowski wspomina za katalogiem licytacji zbiorów i pozostałości artystycznych, wydany w Paryżu pt. *Notice de dessins, estampes, planches gravées... de M. J. P. Norblin de la Gourdainé...*, 1830, że Norblin miał być czynny w Arkadii nawet jako architekt, wznosząc niektóre domki i pomniki w parku.

silnie porowatej rudy. Przesklepienie otworów okiennych i nisz wykonane jest przeważnie z cienkich płytek ceramicznych lub ułamków dachówki. W spoiny, zalepione gęstym ciastem wapiennym powtykane są drobne kolorowe kamyki, które tworzą swoistą dekorację, wywodzącą się z dekoracji barokowych i rokokowych grot i pawilonów ogrodowych, inkrustowanych muszelkami i kamieniami. W tak ukształtowany, zróżnicowany kolorystycznie i fakturalnie mur, wprawione są fragmenty rzeźbiarskie i detale architektoniczne, połączone w grupy, użyte przeważnie w sposób nie funkcjonalny, ale zawsze malowniczy, pomysłowy i dekoracyjny (ryc. 19—21).

Inwencję architekta uzupełniała pomysłowość i zapobiegliwość księżny w wyszukiwaniu wszelkich możliwości pozyskania marmurów, antycznych rzeźb, fragmentów kamieniarskich i ozdób, które mogły mieć zastosowanie przy dekoracji pawilonów. Zabiegi jej o zdobycie bloku marmuru z pracowni królewskiej wywołują niezadowolenie Stanisława Augusta, który przestrzega artystów swych przed zachłannością i natarczywością księżny¹². Pomimo to pozyskuje ona do Arkadii kamienną wazę, pochodzącą z ogrodu Ujazdowskiego¹³. Droga zakupów, znajomości, a niekiedy i podstępny zdobywa marmury greckie aż w Petersburgu i sprowadza je do kraju „dobrze uładowanym okrętem”¹⁴. W liście do swej teściowej, Marty z Trembickich Radziwiłłowej, dziękuje gorąco za „nieoszacowaną nowinę starego ołtarza Pijarskiego, który bardzo by się przydał do ruin”¹⁵.

Na szerszym tle współczesnych prądów kulturalnych, dom arcykapłana jest zjawiskiem interesującym. Będąc jednym z najoryginalniejszych pomysłów w teatralnej, romantycznej architekturze ogrodowej końca XVIII wieku, wywodzi się on z atmosfery kultu ruin, z tej samej atmosfery, którą przepojone są m. i. rysunki ruin Vittoria Brenny¹⁶ (ryc. 22) i szkice z podróży artystycznych Kamsetzera¹⁷, wymieniając tu tylko artystów, pracujących w Polsce. Jest on płodem tych samych prądów i zainteresowań, które wytworzyły we Włoszech ruch zwany antykwaryskim¹⁸ i rozbudziły w Europie zainteresowania światem antycznym.

¹² Por. X. M(ichał) R(adziwiłł): *Ostatnia wojewodzina wileńska* (Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa), Lwów 1892.

¹³ Wiadomość udzielona mi przez dr J. Wegnera, kustosa Muzeum Narodowego, oddział w Nieborowie. Waza ta, przeniesiona z Arkadii, zdobi obecnie park Nieborowski.

¹⁴ Archiwum Nieborowskie. Listy H. Radziwiłłowej do Siateckiego, zarządzającego. List z Petersburga z dnia 28. VIII. 1801 roku.

¹⁵ *Ibid.* List z 1800 roku.

¹⁶ O Brennie por. St. Lorentz: *Natolin*, s. 34 nn. Reprodukowany tu, nieznanym dotychczas rysunek Brenny znajduje się w zbiorach Nieborowskich. Jest on sygnowany monogramem artysty. Umieszczone obok monogramu numery zdają się świadczyć, że pochodzi on z jakiegoś cyklu. Wymiary wraz z obramieniem 35,5 × 45,5 cm.

¹⁷ Z. Batowski: *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82*, *Prace Kom. H. Szt.*, t. VI, 1935, s. 165, nn. Por. zwłaszcza rycinę 17.

¹⁸ Por. interesujący ustęp o Antykwarzach u K. Chłędowskiego: *Z przeszłości obcej i naszej*, Lwów 1935, s. 672.



Ryc. 22. Vittorio Brenna, rysunek przedstawiający romantyczne ruiny.

III.

LAPIDARIUM ARKADYJSKIE.

Fragmenty rzeźbiarskie i kamieniarskie, użyte do dekoracji parku i pawilonów ogrodowych Arkadii, tworzą bogaty wybór różnorodnych elementów architektonicznych i dekoracyjnych. Pod względem charakteru stylowego i czasu powstania nie są one jednolite. Poza kilkoma gotyckimi fragmentami, większość nosi cechy stylowe drugiej połowy XVI wieku. Kilka innych fragmentów jest nieco późniejszych, a jeden z nich z herbem Junosza i cyframi arcybiskupa Stanisława Szembeka nosi datę 1714 roku. Dawniej, w okresie świetności Arkadii, znajdowały się tutaj również fragmenty antyczne, i to w pokażnej ilości. Były to kapitele i ułamki kolumn, sarkofagi, fryzy i inne fragmenty architektoniczne, a obok nich ceramika i brzozy greckie, rzymskie i etruskie. Część tych przedmiotów wywieziona została do Berlina, pozostałe zaś, przewiezione przed sprzedażą Arkadii do Nieborowa, służą dzisiaj do ozdoby parku i wnętrza pała-

cowych¹⁹. Z większych fragmentów pozostał w Arkadii fragment fryzu z białego marmuru ozdobiony głową byka i zwisającymi festonami oraz jeden kapitel i kilka fragmentów kolumn.

Olbrzymia większość zachowanych fragmentów rzeźbiarskich zdobi dzisiaj mury zewnętrzne domu arcykapłana i sąsiadujący z nim mur ogrodowy. Tylko trzy fragmenty wmurowane są w pawilon, zwany mieszkaniem murgrabiego. Do budowy „łuku greckiego“ użyto między innymi kilka wielkich, skromnie profilowanych bloków piaskowcowych z których jeden (ryc. 25), jak na to wskazuje lekko wygięty jego kształt, pochodzić musiał z archiwolty, prawdopodobnie bramy wjazdowej, pozostałe zaś z gzymsu koronującego jakiegoś większego budynku (ryc. 23—25). Parę innych, nieprofilowanych płyt, oraz trzy renesansowe rozety (ryc. 26) wmurowane są w podłucze bocznej arkady łuku „greckiego“ (ryc. 23). Do dekoracji ogrodu służą dzisiaj liczne dość fragmenty kolumn marmurowych i piaskowcowych (ryc. 27), dwa wielkie kapitele renesansowe z piaskowca (ryc. 28 i 29) oraz kilka trudniejszych do zdefiniowania ułamków. Ponadto z muru ogrodowego przy domu arcykapłana pochodzą dwie męskie hermy, z których jedna znajduje się w Nieborowie, a druga na środku trawnika w Arkadii. Do Nieborowa wywieziony został również duży fragment fryzu z triglifami i metopami, ozdobionymi główkami puttów, który zdobił przedtem taras kolumnowy domu arcykapłana.

Cały ten konglomerat porozrzucanych i nieskoordynowanych fragmentów rzeźbiarskich, różnych niekiedy pod względem charakteru stylowego i pierwotnego przeznaczenia, na pierwszy rzut oka sprawiać może wrażenie przypadkowo pozbieranych detali i ułamków, nie mających ze sobą wiele wspólnego. Bliższe jednak przyjrzenie się pozwala na wyróż-

¹⁹ M. Radziwiłł, l. c., s. 207.



Ryc. 23. Łuk grecki. Ryc. 24. Łuk grecki, fragment.

nienie kilku większych zespołów powtarzających się elementów dekoracyjnych, które niewątpliwie pochodzić musiały z jednego i tego samego obiektu i wyszły z jednej i tej samej pracowni rzeźbiarskiej. Inne fragmenty, obecnie porozrzucone i rozproszone, dadzą się z kolei połączyć w większe całości, lub nawet pozwolą na rekonstrukcję. Pozostałe w większości wypadków dadzą się dokładnie datować i określić pod względem pierwotnej swej funkcji architektonicznej. Tak uporządkowany materiał w zestawieniu z wiadomościami historycznymi umożliwi związanie tego bogatego lapidarium renesansowego z konkretnym obiektem architektonicznym i rzeźbiarskim.

Przegląd lapidarium renesansowego rozpocząć należy od wyeliminowania fragmentów średniowiecznych i elementów pochodzenia niepolskiego. Do tych ostatnich należy bez wątpienia niewielka prostokątna płyta z szarego marmuru z napisem HVGVES + CRUVILIER (ryc. 30). Nieliczny zespół gotyckich fragmentów składa się z części obramienia płyty nagrobnej z XV w. z nieodczytanym napisem minuskulą gotycką oraz blok piaskowca z gotyckim laskowaniem, który stanowił zapewne fragment obramienia okiennego (ryc. 31). Dalsze trzy fragmenty (ryc. 32), ozdobione gotyckim motywem arkadowym, mogą pochodzić również z jakiego obramienia.

Z pośród fragmentów renesansowych zwraca przede wszystkim na siebie uwagę rząd męskich herm, wmurowanych w filary arkadowego muru, położonego na zachód od domu arcykapłana (ryc. 33). Ogółem w murze tym zachowało się trzynaście herm (ryc. 34—41), dwie zaś dalsze umieszczone są w parkach Nieborowskim i Arkadyjskim. Każda z tych herm wykonana jest z jednego bloku piaskowca o wymiarach $0,23 \times 1,32$ m. Brodate i pozbawione zarostu postacie o nagich torsach, ozdobionych dekoracyjnymi chustami, z przepaskami na biodrach i zwisającymi pękami



Ryc. 25. Łuk grecki, wmurowany blok piaskowcowy. Ryc. 26. Łuk grecki, boczna arkada, podłucze z rozetami.

liści, wyrastają ze smukłych, wciętych do środka konsoli. Oparte mocno o ściany, postacie przedstawione są w trzech czwartych w pełnej rzeźbie. Na lekko pochylonych głowach dźwigają one skromnie profilowany gzym-sik z jonizującym kapitelem. Bezrękie torsy, o lekko zaznaczonych mięs-niach brzucha, traktowane są naturalistycznie. Uderza brak stylizacji, zwłaszcza twarzy, która we współczesnych niderlandzkich wzorach przy-biera często charakter maskaronów. Jako na trudne osiągnięcie techniczne zwrócić należy uwagę na ażur pomiędzy głowami a tłem (ryc. 42).

Określenie funkcji tego zespołu przysparza wiele trudności i nie-jasności. Duża ilość zachowanych figur o identycznych wymiarach i kom-pozycji nasuwa przypuszczenie, że musiał to być element rytmicznie powtarzający się na fasadzie budynku. Odpadłaby więc możliwość inter-pretacji tych herm jako węgarów kominka, ozdób portalowych itp. Teore-tycznie istniałaby możliwość, że stanowiły one części składowe bogatych obramień okiennych, nie wydaje się to jednak całkowicie przekonujące. Wzmiankowany ażur pomiędzy głowami a tłem mógłby sugerować, że figury te nie były umieszczone wysoko, a więc służyć mogły do ozdoby wnętrza jednego z renesansowych zamków. Nęcące to i interesujące przy-puszczenie nie wydaje się jednak prawdopodobne. Brak opracowania tylnej ścianki i boków tła sprawia, że bloki musiały być wmurowane w ścianę do zlicowania z tłem, dzięki czemu hermy musiały grać rolę przyściennych pilastrów. Późno renesansowe wnętrza pałacowe niejedno-krotnie posiadały sale o dwukondygnacyjowej dekoracji. Dolna kondy-gnacja kończyła się wystającym gzymsem, na którym wspierały się pi-lastry, półkolumny lub dekoracyjnie potraktowane figury ludzkie, dźwi-



Ryc. 27. Arkadia, park, fragmenty kolumn marmurowych i piaskowcowych.



Ryc. 28 i 29. Wielkie kapitele renesansowe z piaskowca.

gające strop, najczęściej kasetonowy. Taką właśnie rolę przyściennych, dekoracyjnych figur pełnić mogły te hermy. Trudność polega tylko na tym, że przy kasetonowych stropach jako dekoracja ścienna występuje w XVI wieku przeważnie boazeria lub polichromia, rzadziej stiuk, dekoracja zaś kamieniarska prawie nigdy.

Pozostaje więc przyjąć, że hermy umieszczone były na zewnątrz budynku i rozmieszczone rytmicznie stanowiły bogatą dekorację fasady. W takim wypadku mogły one tworzyć węgary obramień okiennych²⁰, filarki attykowego zwieczenia murów, lub dekorację bębna kopuły. W tym drugim wypadku byłyby one połączone ze sobą lekkimi łukami, dźwigającymi grzebień attyki.

Bardzo bliskie analogie dla herm arkadyjskich odnajdujemy w nagrobku braci Wolskich w katedrze warszawskiej²¹. Umieszczone po bokach tego nagrobka hermy, również bezrękie, o nagich torsach, ozdobione są w sposób niemal identyczny dekoracyjnymi chustami i przepaską biodrową, z której zwisa wielki liść (ryc. 43 i 44).

Opisane tutaj hermy nie są jedynymi w zasobie form dekoracyjnych, użytych do ozdoby domu arcykapłana. W podcieniu, poprzedzającym północny portal domu arcykapłana, znajdują się dwie dalsze hermy, odmienne od poprzednich skomponowane (ryc. 45—46). W obydwu rzeźbach utracone są dolne części konsolek, ale jedna z brakujących części zachowała się i została umieszczona między portalem a hermą (ryc. 46). Dzięki niej można zrekonstruować pierwotny wygląd hermy i wymiary całości.

²⁰ Podobnie jak w kamienicy Sobieskich w Lublinie i Lwowie.

²¹ Por. W. Kieszkowski: Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, r. II (1933—34), s. 120 nn. oraz ryc. 2.



Ryc. 30. Płyta marmurowa w Lapidarium Arkadyjskim z napisem:
Hugues + Cruvilier.

Obydwie figury dzięki pochyleniu głów i silnemu przegięciu w pasie, mają profil zbliżony do litery S. Przedstawione w pełnej rzeźbie, z azurem o bogatym wykroju pomiędzy figurą a tłem, podpierają one rękoma ciężar, spoczywający na głowie. Nagie torsy tych herm wyłaniają się z dwóch konsol, włożonych jedna w drugą i ozdobionych motywami kartuszowymi. Piersi i biodra zdobią ornamentacyjne chusty, a przód górnej konsoli — płasko traktowany ornament roślinny. Pomimo różnic kompozycyjnych, obie hermy wykazują daleko idące analogie z hermami umieszczonymi w murze ogrodowym. Analogie te przejawiają się między innymi nie tylko w identycznym niemal motywie dekoracyjnym chust i liści, lecz przede wszystkim w naturalistycznym traktowaniu torsu o wyraźnie zaznaczonych mięśniach brzucha i spokojnym, pozbawionym groteski i grymasu wyrazie twarzy. Dzięki tym analogiom, obie serie herm uznać należy za dzieła jednego i tego samego warsztatu. Bliski związek, o którym będzie mowa niżej, łączący te dwie hermy, zdobiące dom arcykapłana, z hermami, podtrzymującymi sarkofag nagrobku biskupa Padniewskiego w katedrze krakowskiej (ryc. 48), pozwala na dokładniejsze datowanie tych fragmentów. Nagrobek Padniewskiego pochodzi z r. ok. 1575, hermy więc arkadyjskie mogły powstać współcześnie, lub w niewiele lat później.

Do tej samej serii rzeźb i detali architektonicznych, pochodzących ze wspólnej pracowni rzeźbiarskiej, czynnej na początku ostatniej ćwierci XVI wieku, zaliczyć należy węgary zachodniego portalu domu arcykapłana²² (ryc. 49). Sądząc z proporcji tych węgarów i ich wymiarów (0,13—0,16 × 1,45) pierwotne ich przeznaczenie musiało być inne. Były to raczej ozdobne pilasterki, użyte do dekoracji jakiejś większej całości. Są

²² Mowa tutaj jest tylko o dolnej części obu węgarów, bez ich części górnej, złożonej z tryglifów.



Ryc. 31. Lapidarium Arkadyjskie: gotyckie fragmenty.

one ozdobione pionowymi żłobkami (kanelowaniem), poprzerzywanymi w regularnych odstępach nieco szerszymi płycinami w kształcie wielkich *c a b o c h o n ó w*. Rodzajem dekoracji przypominają one pilasterki w *a e d i c u l i* ze sceną Zmartwychwstania nagrobka Jana Stanisława Tarnowskiego w Chobrze z r. 1569²³. Do prawego węgaru portalu arkadyjskiego przytyka ponadto jeszcze jedna herma, wykonana wraz z węgarą z jednego bloku piaskowca. Domyślać się można, że i węgar lewy posiadał analogiczną figurę dekoracyjną, wykonaną również w płaskorzeźbie i przedstawioną w profilu. Brodata postać męska w hełmie z pióropuszem na głowie, pozbawiona rąk, o nagim torsie, posiada znaną już z innych rzeźb arkadyjskich przepaskę biodrową i dekoracyjne liście. Związek tej płaskorzeźby z hermami przy murze ogrodowym jest tak oczywisty, że zwalnia od dalszych komentarzy (ryc. 50). Dodać tu tylko należy, że herma ta posiada bardzo wielkie analogie z brodatymi hermami, przystrojonymi w takież hełmy, w nagrobkach Jana Leżyńskiego z r. 1573 w Chełmie powiatu radomskiego (ryc. 51) i biskupa Białobrzeskiego w Mogile²⁴ (ryc. 52).

Liczną grupę fragmentów renesansowych, pod względem czasu powstania i charakteru stylowego bliską opisanym rzeźbom, stanowią rozety, wmurowane w arkady łuku „greckiego” i domu arcykapłana. Rozety te zachowały się w całości lub we fragmentach, w ilości trzydziestu kilku sztuk. Pomimo drobnych różnic w wymiarach ($0,51—0,53 \times 0,59—0,61$), wszystkie rozety są dziełem jednego warsztatu i pochodzą z jednego i tego

²³ Por. W. Kieszkowski, l. c., s. 120 i nn. oraz ryc. 1.

²⁴ Por. komunikat St. Tomkowicza w *Spraw. K. H. Szt.*, VIII, s. 157 i nn. oraz W. Kieszkowski, l. c., s. 125. W nagrobku Leżyńskiego hermy umieszczone są po bokach cokołu



Ryc. 32. Lapidarium Arkadyjskie, fragment obramienia okiennego z gotykiem laskowaniem.

samego obiektu. Wskazuje na to zasadniczy ich format, zbliżony do kwadratu, jednakowe wszędzie profile i dekoracje obramienia oraz analogiczna technika kucia kamienia i charakter stylowy samych rozet, których rysunek nie powtarza się (ryc. 53—58). Wszystkie rozety pochodzą z dekoracji podłuczy a nie kopuły, jak o tym świadczy ich kształt, lekko wygięty w jednym tylko kierunku. Podkreślić należy na tym miejscu, że analogicznie skomponowana rozeta o identycznych profilach i dekoracji obramienia oraz zbliżonych wymiarach, wmurowana jest w XVIII-wieczny cokół pomnika arcybiskupa Uchańskiego w Kolegiacie Łowickiej.

Dalszym z kolei elementem dekoracyjnym, który zachował się w znacznym fragmencie, są części renesansowe fryzu z wolemi oczami, triglifami i metopami ozdobionymi główkami puttów, którego dwa małe

odcinki wmurowane są w jedną ze ścian domku arcykapłana (ryc. 59), a pozostałe części znajdują się obecnie w parku Nieborowskim. Jak wynika z rysunków Norblina (ryc. 4 i 10), fryz ten zdobił za czasów Heleny Radziwiłłowej taras kolumnowy domu arcykapłana jako część architravu nad kolumnadą. Fragmentów tych musiało więc być więcej. I te płaskorzeźby dekoracyjne, podobnie jak szereg innych, o których będzie mowa dalej, wykazują cechy stylowe 2-ej połowy XVI w. Podkreślić przy tym wypada, że bliski pod względem kompozycji i wykonania fryz z wolemi



Ryc. 33. Lapidarium Arkadyjskie, męskie hermy renesansowe.

oczyma, triglifami, lecz z rozetami zamiast głów puttów w metopach, zastosował Jan Michałowicz z Urzędowa do dekoracji zewnętrznej kaplicy biskupa Padniewskiego w katedrze krakowskiej²⁵.

Oddzielne miejsce zajmuje grupa płaskorzeźb, ozdobionych herbami i bogatą dekoracją. Płyt takich było co najmniej cztery. Jedna z nich zachowała się w drobnym tylko fragmencie, przedstawiającym skrzydlatą główkę putta, analogicznie skomponowaną jak na dwóch innych płytach. Na drugiej, zachowanej jak można sądzić również fragmentarycznie, przedstawiony jest herb Gozdawa w silnie powyginanym kartuszu o mo-

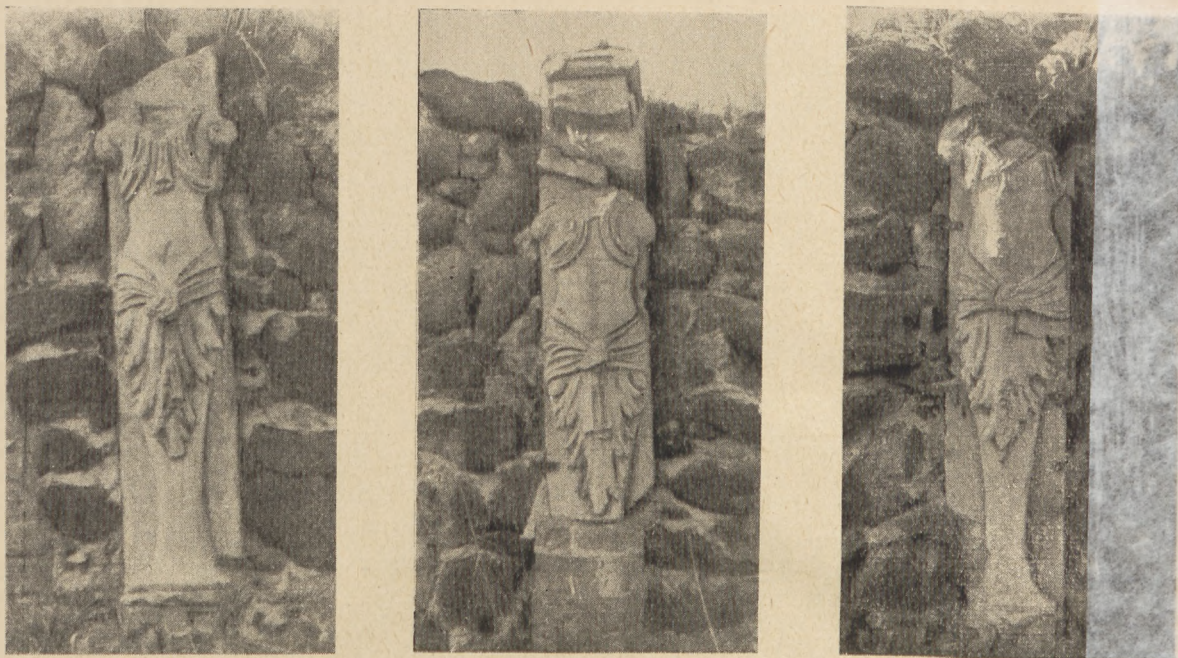
²⁵ Por. J. Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa, *Rocznik Krakowski*, t. XXVIII, Kraków 1937, ryc. 45 i 46.



Ryc. 34, 35, 36. *Lapidarium Arkadyjskie, hermy renesansowe.*

tywach „rollwerkowych“, z którego rozwijają się twardo traktowane, karbowane wstęgi (ryc. 60). Płyta ta, o wymiarach $0,63 \times 0,39$, jest największą, jeżeli chodzi o szerokość, z pośród pozostałych. Dwie pozostałe płyty, o wymiarach $0,51 \times 0,79$ i $0,50 \times 1,37$ skomponowane są analogicznie, lecz tylko jedna z nich z herbem Prus 1 zachowała się w całości (ryc. 61). W drugiej opatrzonej herbem Pobóg, brak dolnej części, poniżej kartusza herbowego (ryc. 62). W obu tych płytach owalne tarcze herbowe umieszczone są w bogato skomponowanych, flamizujących kartuszach, z których każdy jest inny. Ze skrętów kartusza wybiegają sploty karbowanych wstęg, zbliżone układem do wstęg kartusza z herbem Gozdawa. Nad herbami umieszczona jest skrzydlata główka putta z rozwichrzonymi włosami, trzymająca w zębach wstęgę z zawieszonym na niej kartuszem herbowym. U dołu, ze skrętów kartusza zwisa pęk owoców i liści. W dalszej części, której brak w płycie z herbem Pobóg, a która w płycie z herbem Prus częściowo zakryta jest dachem późniejszej przybudówki, znajduje się prostokątna tabliczka z miejscem na napis, w obramowaniu złożonym z motywów okuciowych i „rollwerkowych“. Nad płytką bez napisu mała główka lwa, u dołu zwisa pęk gruszek i liści.

Wybitnie interesujące są duże bliźniacze płaskorzeźby z ornamentami kandelabrowymi, ujętymi w renesansowe arkady przedstawione w perspektywnym ujęciu (ryc. 63). Jak świadczy parę innych fragmentów o analogicznych motywach, wmurowanych w inne mury domu



Ryc. 37, 38, 39. Lapidarium Arkadyjskie, hermy renesansowe.

arcykapłana²⁶, płaskorzeźb tych musiało być pierwotnie więcej, przynajmniej trzy. Ornament kandelabrowy, ściśle wypełniający iluzjonistycznie skomponowaną niszę, wywodzi się z kręgu sztuki krakowsko-włoskiej 1-szej poł. XVI w. i sposobem traktowania groteski przypomina ornamenty roślinne nagrobka biskupa Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, zwłaszcza dekorację bocznych pól konsoli oraz dekorację stylobatów cokołu nagrobka biskupa Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej. Natomiast iluzjonistyczne obramienie tych płycin ozdobnych, składające się z renesansowych arkad o kasetonowanym podłuczcu z rozetami i małymi rozetkami po zewnętrznej stronie archiwolty, stanowi motyw rzadko spotykany w plastyce polskiej²⁷. Być może, że motyw ten jest jakimś dalszym echem weneckich perspektywicznych płaskorzeźb w Scuo la di S. Marco ze scenami z życia św. Marka dłuta Tullia Lombardi. Nie ulega wątpliwości, że zarówno płaskorzeźby weneckie, jak i arkadyjskie, pomimo różnicy skali i tematyki, miały wywoływać wrażenie głębi.

²⁶ Dalsze fragmenty wmurowane są w ścianę północną przybudówki od wewnątrz i mur wschodni domu arcykapłana, nad arkadą z płaskorzeźbą Staggi'ego.

²⁷ Dr Szablowski zwrócił mi uwagę na szafkę ścienną w kościele w Starym Wiśniczu, której drzwiczki ozdobione są perspektywiczną płaskorzeźbą. Szafka pochodzi z ok. połowy XVI w., byłaby więc ona najstarszym przykładem perspektywicznie traktowanej rzeźby w Polsce. Motyw ten powtarza się również w kilku nagrobkach krakowskich, przeważnie jednak późniejszych, a wśród nich i w nagrobku Spytka Jordana w kościele św. Katarzyny.

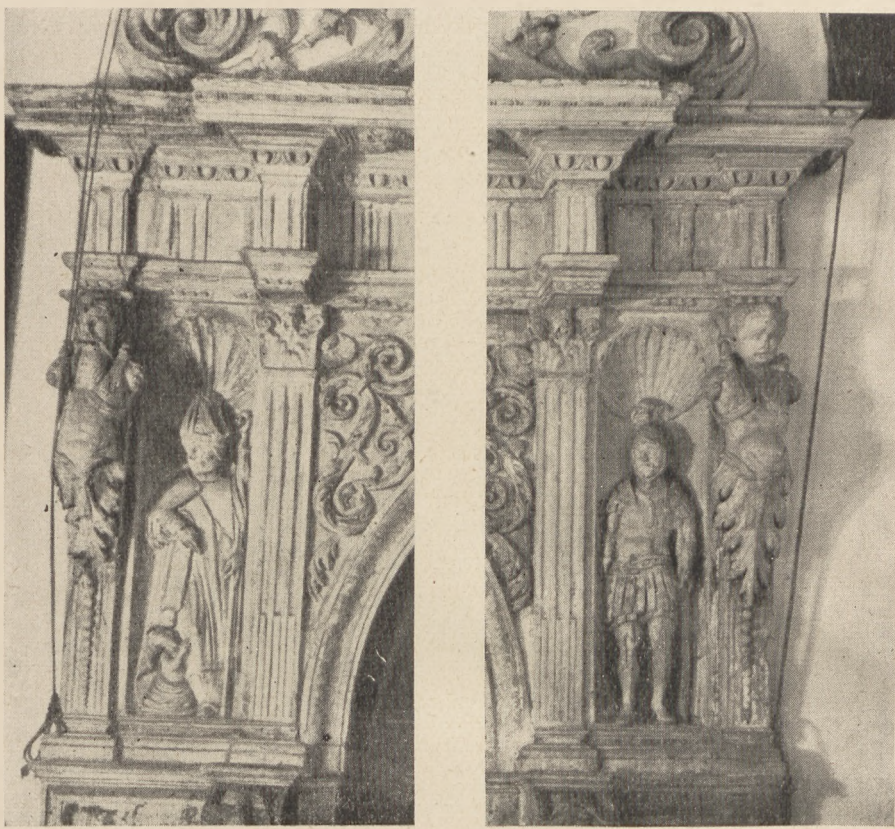
W Wenecji umieszczone na fasadzie, tworzyły one sztuczną, iluzjonistyczną architekturę, wewnątrz której rozgrywały się sceny z życia św. Marka. Płaskorzeźby zaś arkadyjskie umieszczone były niegdyś niewątpliwie w tle jakiejś większej kompozycji rzeźbiarskiej, tworząc plan trzeci kompozycji.

Bliski związek z twórczością Jana Michałowicza z Urzędowa zdradza kilka dalszych fragmentów rzeźbiarskich. Należą do nich w pierwszym rzędzie dwie płaskorzeźby ze stojącymi ukosem ślimacznicami i postaciami skrzydlatych puttów. Trzymają one w ręku długą wstęgę, zwisającą z paszczy fantastycznego potwora, którego głowa wyrasta z woluty, tworząc wraz z nią kształt, zbliżony do 3. Putta klęczą na kandelabrowych impostach. Obie płaskorzeźby niewłaściwie połączone z innymi fragmentami (ryc. 64), należy przestawić tak, aby putta znajdowały się na zewnątrz kompozycji, a woluty wspierały się o element środkowy, który musiał się między tymi płytami znajdować. Wówczas analogie nie tylko formalne, ale i kompozycyjne, łączące je z wolutami i puttami nagrobka kobiecego w Brzezinach i Jana Leżyńskiego w Chełmie i Uchańskiego w Łowiczu staną się oczywiste.

Motyw konsoli, tak powszechny w kręgu sztuki włoskiej w Polsce, jest reprezentowany także w lapidarium Arkadyjskim (ryc. 65). Występuje on tu w postaci zbliżonej dekoracją i formą do tego tak charakte-



Ryc. 40, 41, 42. Lapidarium Arkadyjskie, hermy renesansowe. Na ryc. 42 widoczny ażur pomiędzy głową i tłem.



Ryc. 43 i 44. Nagrobek braci Wolskich w katedrze Warszawskiej, hermy.

rystycznego elementu również i dla twórczości Michałowicza. Motyw konsoli, flankujących niszę z leżącą postacią zmarłego, występuje we wszystkich niemal dziełach Michałowicza, z wyjątkiem nagrobka Zebrzydowskiego i Padniewskiego. W Arkadii kształt i dekoracja konsoli jest wiernym powtórzeniem tego motywu z nagrobka nieznanej damy w Brzezinach.

Nie obce poczuciu i zasadom form Michałowicza są postacie skrzydlatych syren ze zwiniętymi spiralnymi ogonami (ryc. 58). Dekoracyjnym traktowaniem i mięsistością kształtów przypominają one ornamentację, wypełniającą trójkątne pole naproża domu przy ul. Kanonicznej 18 w Krakowie.

Intrygujący kształt, profil i dekorację posiada nadproże portalu zachodniego domu arcykapłana (ryc. 49). Dokładne przyjrzenie się i analiza, zwłaszcza profilu, pozwalają ustalić, że jest to tumba grobowa, o niemal identycznym kształcie i profilu co sarkofag, na którym spoczywa figura biskupa w nagrobku Padniewskiego. Co więcej, również i dekoracja tumby arkadyjskiej posiada duże analogie z nagrobkiem Padniewskiego (ryc. 66). I w jednym i w drugim wypadku sarkofag, wykonany z piaskowca, ozdo-



Ryc. 45. *Lapidarium Arkadyjskie, herma renesansowa.*

biony jest wkładkami alabastrowymi w kształcie skrzydlatych główek puttów, a w nagrobku Padniewskiego, dodatkowo jeszcze festonami liści i owoców oraz orłami z rozwiniętymi do lotu skrzydłami. W tumbie arkadyjskiej pozostały tylko ślady tych wkładek i drobne resztki alabastru. O ile jednak w wyobraźni odtworzymy sobie brakujące rzeźby alabastrowe, złożone z pełno plastycznych główek puttów i bardziej płasko, dekoracyjnie traktowanych skrzydeł — analogia będzie zupełna. Nie umniejszy jej fakt, że arkadyjski sarkofag dekorowany jest skromniej, posiada intarsje alabastrowe tylko w wypukłej, dolnej części, pozostawiając górną, wklęsłą, ozdobioną płasko traktowanym ornamentem okuciowym.

W ścisłym związku z tym sarkofagiem, ozdobionym intarsją alabastrową, należy postawić dwie niewielkie nisze (ryc 64 i 70). Stereotypowy ich kształt i zakończenie w kształcie konchy nie uprawniałoby jeszcze do żadnych wniosków, gdyby nie wyraźne ślady zniszczonych już dzisiaj wkładek alabastrowych. Analogiczne nisze lecz pozbawione wkładek alabastrowych występują w nagrobku Leżyńskiego w Chełmie (ryc. 67). Jeszcze bliższy związek z sarkofagiem posiadają dwa fragmenty, użyte dzisiaj jako podstawy dla jednej z powyżej opisanych nisz. Posiadają one identyczny profil co sarkofag i stanowią bez żadnych wątpliwości boki



Ryc. 46. *Lapidarium Arkadyjskie, herma renesansowa.*

sarkofagu (ryc. 70)²⁸. Zachowana w niewielkim fragmencie płyta ozdobiona kasetonami (ryc. 59), posiada znaczne analogie z dekoracją spodu sarkofagu biskupa Padniewskiego w nagrobku krakowskim. (ryc. 48).

Do większych fragmentów rzeźbiarskich, jakie przechowała dekoracja domu arcykapłana w Arkadii, zaliczyć należy części bogatego obramowania płyty, prawdopodobnie opatrzonej napisem, która do naszych czasów nie dochowała się (ryc. 64 i 68): Istnieje w całości górna i dolna część obramienia oraz mniejsze fragmenty części bocznych. Ornamentyka obramienia składa się z motywów rollwerkowych o silnie powyginanych i poskręcanych spiralnie elementach. Ze skrętów i zwojów wyrastają kiście owoców i liści. W górnej części obramienia wplecione są dwie uskrzydłone postaci siedzące, z których jedna trzyma klepsydre, druga czaszkę ludzką. Rodzaj ornamentacji przypomina dekorację płyt herbowych z Arkadii (motywy rollwerkowe), zaś postaci alegoryczne pozwalają się domyślać, że obramienie i inskrypcja na nieistniejącej tablicy przeznaczone były dla nagrobka lub kaplicy grobowej.

²⁸ Na jednym z boków sarkofagu wryty jest podpis, zapewne współczesny: ALBERT/US/B, który może być podpisem kamieniarza, zatrudnionego przy tej pracy.



Ryc. 47. Lapidarium Arkadyjskie, herma renesansowa.

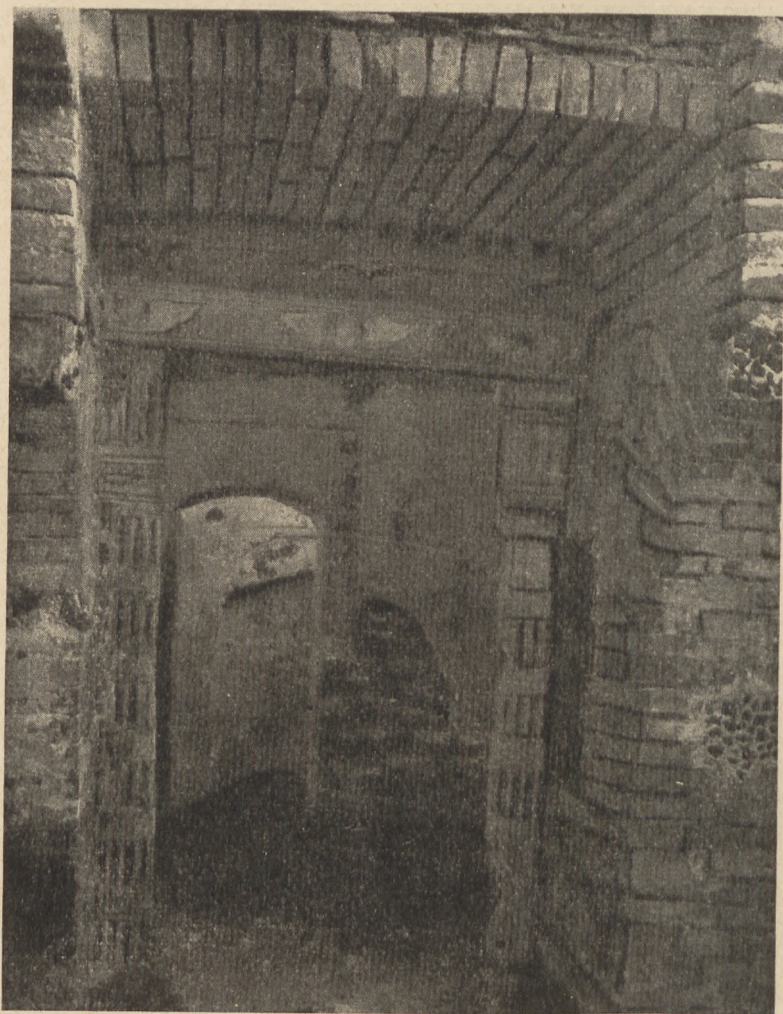
Dla dalszych rozważań nie jest rzeczą obojętną, że wśród wielkiej ilości renesansowych elementów dekoracyjnych i architektonicznych, w Arkadii brak jest niemal zupełnie rzeźb figuralnych. O ile wyeliminujemy liczną grupę herm, które stanowią przede wszystkim element dekoracyjny, rzeźba figuralna ograniczy się do jednej płaskorzeźby z silnie uszkodzoną figurą alegoryczną (ryc. 69) i małego fragmentu torsu kobiecego z obnażoną piersią, który być może jest szczątkiem drugiej figury alegorycznej. Płaskorzeźba przedstawia skrzydlatą postać kobiecą, z obnażonymi piersiami, przystrojoną w długi, bogato pofałdowany strój. Przedstawiona jest w silnym ruchu, prawdopodobnie w locie, o czym zdają się świadczyć rozpostarte skrzydła, układ nóg i rozwiewające się



Ryc. 48. Jan Michałowicz z Urzędowa. Nagrobek biskupa Padniewskiego w katedrze krakowskiej, fragment: herma.

fałdy stroju. Dalsza część figury przedstawiona jest w profilu, tors zaś zwrócony *e n f a c e*. Głowa wykonana w pełnej rzeźbie, o czym zdają się świadczyć ślady, nie zachowała się, brak jest również szyi. Ręce i części skrzydeł utracone. Prawa ręka, podniesiona do góry, trzymała zapewne jakiś emblemat (krzyż? kielich? szale? miecz?).

Z pośród pozostałych fragmentów i detali rzeźbiarskich przynajmniej wymienić należy splecione esownice z głową lwa i pękiem owoców pośrodku, pochodzące prawdopodobnie ze zwieńczenia jakiejś kompozycji rzeźbiarskiej i kilka profilowanych fragmentów renesansowych z ornamentem wijących się i przeplatających wstęg. Wśród mnóstwa ułamków, detali architektonicznych — profilowanych płyt, fragmentów obra-



Ryc. 49. Węgary i nadproże renesansowe w zachodnim portalu Domu Arcykapłana.

mień, pilastrów, gzymsów, fryzów itp., zwracają uwagę bogato profilowane fragmenty archiwolty (ryc. 63), ozdobione ponadto płasko traktowanymi, zwisającymi liśćmi i uproszczonym motywem wolic oczu. Podłucze tych fragmentów również profilowane, posiada renesansową dekorację o motywie przeplatających się z sobą wstęg.

Taka dekoracja archiwolty zarówno jak i jej profile o bogatym wykroju, występuje dość często w polskich nagrobkach późno-renesansowych. Uproszczony motyw wolego oka zdobi między innymi profilowane łuki nagrobka kobiecego w Brzezinach, Tarnowskich w Chrobrzu i Leżyńskiego w Chełmie, a zwisające liście archiwolty nagrobka Wolskich w Warszawie.

Kończąc na tym przegląd renesansowych fragmentów, zachowanych w Arkadii, dodać jeszcze należy, że wiele detali większych i mniejszych

zostało tu świadomie pominiętych. O niektórych z nich znajdują się dalej wzmianki, inne zostaną całkowicie opuszczone, jako nie wchodzące w zakres tego artykułu (fragmenty pochodzące z XVII i XVIII w.), lub nie wchodzące w skład zespołu rzeźb omówionych (np. ułamki kolumn, kapitele, gzymsy i inne fragmenty, których skala świadczy, że musiały one pochodzić z budynku wielkiego rozmiarami).



Ryc. 50. Herma przy węgarku portalu w Domu Arcykapłana.

Ograniczając się na razie do omówionych fragmentów rzeźbiarskich podnieść należy, że podobnie jak w wielu innych rzeźbach i dekoracji architektonicznej drugiej połowy XVI w., tak i tu obok motywów włoskich liczniej występują elementy dekoracyjne, zapożyczone ze sztuki niderlandzkiej typu Florisowskiego. Do pierwszych należą tak licznie zachowane rozety, klasycyzujące fryzy z triglifami i metopami, profilowane płyciny ozdobione wolemi oczami, motywem przeplatających się wstęg i ornamentem kandelabrowym, obok tak typowych elementów jak konsole i woluty. Wpływy sztuki niderlandzkiej wyrażają się licznie zachowanymi hermami występującymi w kilku wariantach i nie mniej typowymi dla kręgu wpływów stylu Florisowskiego kartuszami, które wraz z ornamentem zawijanym i okuciowym zdają się dominować nad mniej licznymi i dyskretniej traktowanymi motywami włoskimi. Warto równo-



Ryc. 51 Herma w nagrobku Jana Leżyńskiego w Chełmie (1573), pow. radomskowski.

cześnie zwrócić uwagę, że niezależnie od tradycyjnych motywów włoskich, trwających w dekoracji i rzeźbie polskiej przez całą drugą połowę XVI w., w zespole arkadyjskim odnaleźć można ślady nowych wpływów również włoskich, występujących pod postacią dekoracji plastycznej, którą pokryte są elementy architektoniczne w danym wypadku łuki archiwolty. Jest to dalekie echo malarskich i dekoratorskich tendencji manieryzmu florenckiego, którego przedstawicielem i propagatorem w Polsce był Santi Gucci²⁹. Słusznie podkreślony przez Pagaczewskiego wertykalizm kompozycji nagrobkowych Michałowicza³⁰, i analogiczne tendencje

²⁹ Por. K. Sinko: *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933 (Biblioteka Historii Sztuki Nr 3).

³⁰ J. Pagaczewski: Jan Michałowicz z Urzędowa, *Rocznik Krakowski*, t. XXVIII, Kraków 1937, s. 78.



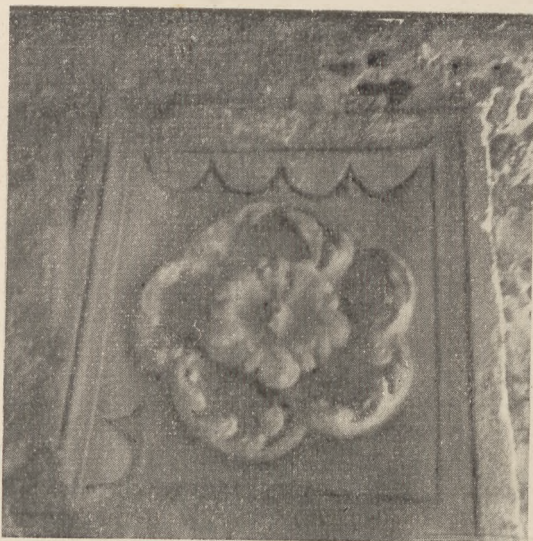
Ryc. 52. *Hermą w nagrobku biskupa Białobrzeskiego w Mogile.*

wielu innych dzieł polskiej plastyki nagrobnej 2-jej poł. XVI w., możnaby uzasadnić skłonnością manieryzmu do posługiwania się starymi wzorami, co w manieryźmie włoskim, zwłaszcza florenckim znajdowało wyraz w nawrocie do quattrocenta³¹, a w manieryźmie flamandzkim — do gotyku³².

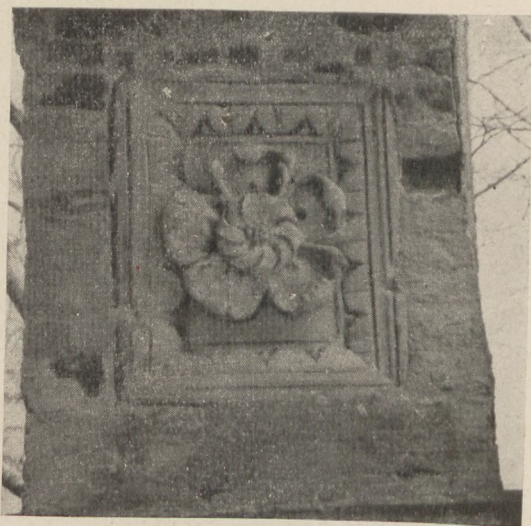
Ów konglomerat wpływów i tak różnorodnych zapożyczeń, który charakteryzuje twórcę rzeźb arkadyjskich, zależność od polskiej, ściśle

³¹ W. Kieszkowski: Santi Gucci Fiorentino. Uwagi na marginesie pracy K. Sinko, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, Warszawa, 1934 r. III, s. 138.

³² Hedicke wyraża nawet krańcowy pogląd, że barok północny wywodzi się bezpośrednio z późnego gotyku bez jakiegokolwiek udziału renesansu jako ogniwa pośredniczącego. Por. R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin 1913, t. I, s. 368 i 370.



Ryc. 53, 54. Rozety renesansowe w Lapidarium Arkadyjskim.



Ryc. 55, 56. Rozety renesansowe w Lapidarium Arkadyjskim.

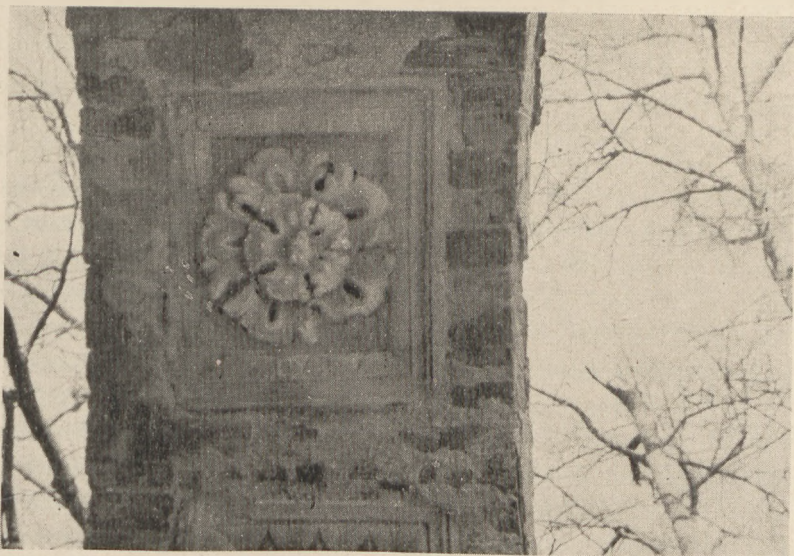
mówiąc krakowsko-włoskiej tradycyjnej sztuki, a obok niej znajomość bogatych zasobów ornamentacyjnych sztuki niderlandzkiej, z której artysta czerpał z upodobaniem i dużą swobodą, i wreszcie tendencja dekoracyjnego traktowania elementów architektonicznych, będących jednym z przejawów manieryzmu, — pozwalają na bliższe określenie środowiska i narodowości artysty. Na tego rodzaju eklektyzm i zapożyczenia nie mógł się zdobyć żaden cudzoziemiec — ani Włoch, ani italianista flamandzki, ani eklektyczny również rzeźbiarz niemiecki. Tylko z środowiska krakow-

skiego, w którym renesans włoski na przestrzeni pierwszej połowy XVI w. wytworzył rodzimą tradycję artystyczną, tak odrębną od wszelkich form italianizmu innych krajów, mógł pochodzić twórca zespołu rzeźb arkadyjskich. Słusznie więc brzmią uwagi Pagaczewskiego, że „tradycje włoskie, zabarwione elementami niderlandzkiego renesansu i na swoisty sposób przetransponowane, nadają w rezultacie inny wyraz naszej rzeźbie..., która... polonizowała się, przybierała własne oblicze”³³.

Porozrzucane w malowniczym, romantycznym nieładzie fragmenty rzeźbiarskie, nie dają dzisiaj żadnego wyobrażenia o kompozycji i walorach całości dzieła, z którego pochodzą. Poszczególne fragmenty można by zestawić i szukać dla nich analogii w licznych rzeźbach, zwłaszcza nagrobnych 2-ej połowy XVI wieku. Byłyby to jednak tylko bliższe i dalsze analogie poszczególnych elementów z rozmaitymi dziełami plastyki polskiej, które pozwoliłyby co najwyżej na ustalenie zasobu form i motywów dekoracyjnych dla całej rzeźby polskiej tego okresu. Dlatego też przy opisie i charakterystyce fragmentów rzeźbiarskich domu arcykapłana wskazywano na analogie łączące je z określoną grupą dzieł plastycznych, związanych z nazwiskiem Jana Michałowicza z Urzędowa.

Jak z krótkich ustępów, poświęconych analizie porównawczej, wynikało, wszystkie omawiane fragmenty rzeźbiarskie posiadają analogie z sygnowanymi pracami Michałowicza, lub temu rzeźbiarzowi przypisywanymi. Analogie te zaś są wszechstronne — wykazują bowiem nie tylko wspólny zasób form dekoracyjnych, lecz także wspólne poczucie formy i jednakową doskonałość i biegłość techniczną. Już te argumenty były wystarczające dla przypisywania Michałowiczowi wszystkich omówionych

³³ Pagaczewski, l. c., s. 78.



Ryc. 57. Rozeta renesansowa w Lapidarium Arkadyjskim.



Ryc. 58. Rozety renesansowe w Arkadii.

fragmentów. Szczęśliwy traf i zbieg okoliczności pozwala jednak na poparcie od innej strony tego twierdzenia i określenie zniszczonego zabytku, z którego one pochodzą, co więcej — nawet na częściową jego rekonstrukcję.

Dzięki niektórym fragmentom ustalić można charakter zabytku, z którego fragmenty arkadyjskie mogą pochodzić. Trzy zachowane fragmenty tumby nagrobnej, klepsydra i czaszka, emblematy śmierci występujące w obramieniu płyty z niezachowanym napisem, oraz kilka innych fragmentów o charakterystycznym kształcie, świadczą w sposób niezbity, że są to fragmenty nagrobka. Bliskość Łowicza i znany już fakt, że Michałowicz w latach 1580—1583 przebywał w tym mieście, gdzie wybudował kaplicę i wznosił nagrobek dla arcybiskupa Uchańskiego, zwraca uwagę w tym kierunku. Nagrobek Uchańskiego został zniszczony w roku 1782 w czasie przebudowy kaplicy. Ocalała tylko płyta alabastrowa z leżącą postacią zmarłego i dwa fragmenty rzeźbiarskie (ryc. 71). Zwłaszcza jeden z tych fragmentów — rozeta, wmurowana w cokół XVIII-wiecznego, skromnego nagrobka, w który wprawiona została również i figura zmarłego, posiada dla tych dowodów doniosłe znaczenie. Zarówno kształt tej rozety, jak i jej wymiary, obramienie i cechy charakterystyczne samej rozety, wykazują uderzające podobieństwo z rozetami arkadyjskimi i nie ulega wątpliwości, że muszą one pochodzić z kaplicy lub nagrobka Uchańskiego.

Data przebudowy kaplicy, r. 1782, zbiega się ściśle z ostatecznym ulegalizowaniem aktu zamiany dokonanej przez Helenę Radziwiłłową z kapitułą gnieźnieńską, dzięki czemu stała się ona pewnoprawną właścicielką wsi, nazwanej przez nią Arkadią. Jest to więc również okres największego nasilenia robót budowlanych i dekoratorskich, bowiem roboty wstępne zapoczątkowane zostały już w roku 1778. Ta zbieżność dat jest tym wymowniejsza, że w aktach kapituły łowickiej zachowała się wzmianka, odnaleziona przez St. Lorentza³⁴, że w czasie przebudowy kaplicy w r. 1782 sprzedano kamień pochodzący z rozbiórki za sumę 70 fl. I chociaż w tej interesującej zapisce brak jest nazwiska kupującego, zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości, że transakcję tę zawarła Helena Radziwiłłowa z myślą o przyozdobieniu Arkadii. Byłoby nawet rzeczą dziwną i niezrozumiałą, gdyby twórczyni Arkadii, która w latach następnych ściągала skąd się tylko dało fragmenty rzeźbiarskie, uciekając się nieraz do podstepu i chytrych, i nie obawiając się kosztów i kłopotów, związanych ze sprowadzeniem kamieni aż z dalekiego Petersburga, nie skorzystała z nadarzającej się okazji zaopatrzenia się w poszukiwane rzeźby w pobliskim Łowiczu.

IV.

NAGROBEK I KAPLICA ARCYBISKUPA UCHAŃSKIEGO
W KOLEGIACIE ŁOWICKIEJ.

Płyta z leżącą postacią zmarłego arcybiskupa, zachowana w Kolegiacie Łowickiej, oraz kilka większych fragmentów rzeźbiarskich, użytych do dekoracji domu arcykapłana, łatwiejszych do zdefiniowania, stanowiły punkt wyjścia dla prac nad rekonstrukcją nagrobka Uchańskiego. Rekonstrukcję tę umożliwiły poza tym dostrzeżone analogie, niejednokrotnie bardzo bliskie, łączące fragmenty arkadyjskie z nagrobkiem Padniewskiego w Krakowie (ryc. 66). Opierając się na tych analogiach można było przyjąć z góry, że ogólny schemat kompozycyjny nagrobka Uchańskiego był w zasadzie oparty na schemacie nagrobka Padniewskiego, zwłaszcza, że nagrobki te dzielił od siebie niewielki okres czasu.

Dzięki dobrze zachowanym fragmentom, ustawienie płyty nagrobnej na sarkofagu nie nastreczyło większych trudności. Pewne wątpliwości nasunął dopiero fakt, że hermy, które na wzór nagrobka Padniewskiego, również i w nagrobku łowickim musiały być użyte do podtrzymania sarkofagu, zachowały się tylko w liczbie dwóch. Powstała więc niejasność, czy w nagrobku Uchańskiego była tylko para herm, dźwigająca sarkofag, czy też było ich również trzy, z których jedna nie zachowała się. Wątpliwość tę rozstrzygnęło odnalezienie cokołu nagrobka, a mianowicie: jego środkowej części z wyraźnym zagierowaniem w tym miejscu, na którym umieszczona była herma środkowa. Odnalezienie boków sarkofagu, prze-

³⁴ St. Lorentz: *Na marginesie lapidarium arkadyjskiego* itd. (w rękopisie).



Ryc. 59. Części renesansowego fryzu wmurowane w ścianę Domu Arcykapłana.

pasanych „okuciem“ w miejscu, na którym wznosiły się kolumny rozstrzygało sprawę umieszczenia kolumn i zakończyło pracę nad rekonstrukcją dolnej części nagrobka.

Sprawa kolumn, które nie zachowały się, wątpliwości nie nasuwała. Krótki XVII-wieczny opis nagrobka, przytoczony przez Ks. St. Bużeńskiego³⁵

³⁵ Ks. St. Bużeński: *Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich...* przełożył M. Bohusz Szyszko — uzupełnił M. Malinowski, Wilno 1852, t. III, s. 66.

podaje, że „wizerunek arcybiskupa z alabastru rżnięty“ umieszczony był „pomiędzy dwoma kolumnami z czerwonego marmuru“. Chodziło więc tylko o ustalenie wysokości kolumn i proporcji całego nagrobka, co zresztą było o tyle łatwe, że wysokość dolnej części można już było ściśle obliczyć, wysokość górnej ograniczona była wymiarami wnęki, w której był umieszczony nagrobek.

Trudności przedstawiała sprawa ukształtowania i opracowania niszy grobowej. Wśród licznie zachowanych w lapidarium arkadyjskim większych i mniejszych fragmentów łuków, nie było ani jednego, którego promień mógłby odpowiadać rozmiarom wnęki dość ściśle określonej rozstępem kolumn ustawionych u wezglowia i u stóp płyty nagrobnej. Brak tego tak ważnego elementu przy licznie zachowanych innych fragmentach narzucił potrzebę rozważenia innych możliwości kompozycyjnych



Ryc. 60. Płyta renesansowa z herbem Gozdawa w kartuszu, Arkadia.

tej części nagrobka, zawsze w oparciu o niewątpliwy wzór, jakim był dla nagrobka łowickiego nagrobek Padniewskiego. Z pomocą przyszły tutaj iluzjonistyczne płaskorzeźby, które swą sztuczną perspektywą miały wywołać wrażenie głębi, mogły więc z powodzeniem zastąpić motyw dwunałęczna nagrobka Padniewskiego. Figura zmarłego umieszczona więc była w prostokątnej niszy, obramionej parą kolumn, podtrzymujących architrav, co było motywem nowym w twórczości Michałowicza. Zapowiedzią

takiego rozwiązania niszy nagrobnej był nagrobek Padniewskiego, w którym mała dwunałęczna nisza umieszczona jest w większej prostokątnej.

Tło więc niszy z figurą zmarłego w nagrobku Uchańskiego wypełniała iluzjonistyczna architektura w postaci trzech renesansowych arkad, w których ościeża zdobiły ornamenty kandelabrowe. Gładkie tło figury nagrobnej oddzielone było od tej iluzjonistycznej architektury bogato profilowanym gzymsem, który dało się również odnaleźć wśród fragmentów arkadyjskiego lapidarium.

Szczegóły rozwiązania architektury nagrobka Uchańskiego nie są jeszcze jasne i nie udało się z nim związać żadnego detalu architektonicznego zpośród tych, które zdobią dom arcykapłana. Wydaje się jednak, że sposób rozwiązania architravu nie mógł zasadniczo się różnić od belkowania na nagrobku Padniewskiego.

Zwieńczenie nagrobka łowickiego żadnych trudności nie nasuwa. Wmurowana obecnie w XVIII-wieczny nagrobek w kształcie obeliska płyta z herbem Radwan i skrzydlatymi puttami, trzymającymi insygnia arcybiskupie, tworzyła niewątpliwie nadstawę nagrobka. Obramienie tej płyty zostało częściowo przynajmniej odnalezione wśród fragmentów arkadyjskich. Zdaje się nie ulegać również wątpliwości, że płyta z dwiema splecionymi ze sobą esownicami, ozdobionymi motywem liści i głową lwa, umieszczona obecnie w północnej ścianie domu arcykapłana, pod oknem stanowiła właściwe zwieńczenie nagrobka. Na konsolce, umieszczonej pomiędzy esownicami, stał zapewne, podobnie jak w nagrobku Padniewskiego, krzyż.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia sprawa napisów, które musiały się znajdować na nagrobku. Jedyne miejsce na napis znajduje się w dolnej części nagrobka, między hermami. Mogłby się tam pomieścić długi napis, umieszczony na dwóch płytach.

Przedstawiona tutaj rekonstrukcja nagrobka Uchańskiego (ryc. 72), dzięki oparciu jej na ścisłych pomiarach, dokonanych w naturze, dokładnej i szczegółowej analizie wszystkich poszczególnych części składowych i zachowanych fragmentów oraz dzięki możliwości oparcia się na nagrobku



Ryc. 61. Płyta renesansowa z herbem Prus I w kartuszu, Arkadia.



Ryc. 62. Płyta renesansowa z herbem Pobóg w kartuszu, Arkadia.

Padniewskiego, nie powinna budzić zasadniczych zastrzeżeń. Podobnie jak nie ulega żadnej wątpliwości, że fragmenty arkadyjskie są dziełem Michałowicza i pochodzą z przebudowanej w roku 1782 dawnej kaplicy Uchańskiego, skąd zostały usunięte, tak i sposób zestawienia części tych fragmentów, przedstawiony na załączonym rysunku (ryc. 72) wydaje się jedynie słusznym.

Nagrobek Uchańskiego w całokształcie twórczości Michałowicza zajmuje czołowe miejsce, wysuwając się na plan pierwszy nawet w stosunku do nagrobka Padniewskiego, uważanego dotychczas za *c a p o l a v o r o* mistrza. Co więcej, nagrobek Uchańskiego toruje nowe drogi w rozwoju plastyki polskiej. Nagrobek Spytka Jordana w kościele św. Katarzyny w Krakowie, który stapia w sobie cały dorobek i wszystkie

niemal elementy rzeźby polskiej XVI wieku, nie byłby do pomyślenia, bez nagrobka Uchańskiego. Twórca nagrobka Jordana, zapewne ktoś z otoczenia Michałowicza, a może nawet uczeń jego, rozwija dalej pomysł mistrza, zapoczątkowany nagrobkiem Leżyńskiego, sprecyzowany w nagrobku Padniewskiego i wydoskonalony i wzbogacony dalszymi oryginalnymi pomysłami w nagrobku Uchańskiego. Motyw trójnałęcznej niszy nagrobka Jordana to nie tylko zapożyczenie analogicznego motywu dwunałęcznego z nagrobka Padniewskiego, ale także, a może przede wszystkim, przejęcie motywu potrójnej niszy, iluzjonistycznie potraktowanej w nagrobku Uchańskiego.

Nie wątpię, że dalsze badania umożliwią dokonanie rekonstrukcji wyposażenia dekoracyjnego całej kaplicy Uchańskiego, wiążąc z nią pozostałe fragmenty rzeźbiarskie, zachowane w lapidarium arkadyjskim. Prace te musiałyby jednak być poprzedzone badaniami prowadzonymi w samej kaplicy i połączonymi z odbijaniem tynków, na co w danym momencie brakło czasu i możliwości (porównaj rekonstrukcję rzutu poziomego kaplicy na ryc. 73). Na razie więc poprzestać należy na kilku ogólnych uwagach.

Z pierwszego wyposażenia wnętrza kaplicy pozostała tylko kopuła, ozdobiona kasetonami i rozetami, wykazującymi wielkie analogie z rozetami arkadyjskimi. Z tego również czasu pochodzi gzyms koronujący kaplicę, ozdobiony tak charakterystycznymi dla Michałowicza drobnymi krosztynkami. Natomiast dekoracja „attyki“, odpowiadająca dawnemu bębnowi kopuły, pochodzi z okresu przebudowy kaplicy³⁶. Musiała ona jednak posiadać dekorację XVI-wieczną.

Na ścianach wewnętrznych kaplicy nie było wiele miejsca dla rozwinięcia bogatszej, zakrojonej na większą skalę dekoracji. Kaplica była mała, rzut poziomy zbliżony był do kwadratu (ryc. 73). We wszystkich czterech ścianach umieszczone były wysokie, dość wąskie wnęki, których głębokość wynosiła ok. 60 cm. Arkada wejściowa, zastępująca niszę, ozdobiona była portalem, dzisiaj nie zachowanym. Nawprost portalu, we wnęce stał ołtarz, po prawej stronie od wejścia znajdowało się okno niewątpliwie innego kształtu niż obecnie, a nawprost okna we wnęce znajdował się nagrobek. Podłuczna nisz i arkady wejściowe ozdobione były kasetonami z rozetami, było ich w każdym łuku dziewięć, ogółem więc 36 kasetonów z rozetami. Nie ulega żadnej wątpliwości że rozety arkadyjskie oraz rozeta wmurowana obecnie w nagrobek Uchańskiego, służyły pierwotnie do dekoracji podłucznej kaplicy. Prawdopodobnie gify arkad były również zdobione, a arkady same zewnątrz musiały posiadać jakieś obramienia. Podobnie i okno miało zapewne bogatą oprawę kamieniarską. Pozostawały jeszcze poza tym około dwumetrowej szerokości odcinki ścian przy rogach kaplicy, w których mogły się mieścić owe nisze i tablice piaskowcowe, zdobiące domek arcykapłana, i inne motywy dekoracyjne umieszczone w odpowiednich

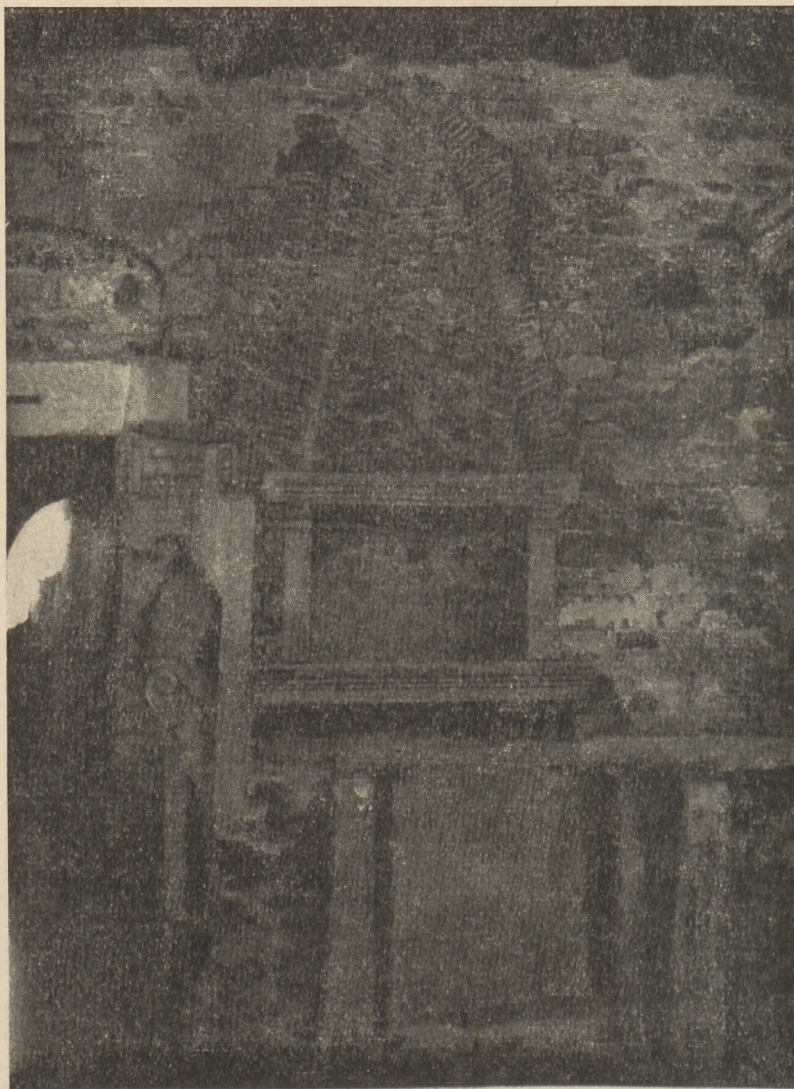
³⁶ Zwrócił na to uwagę St. Lorentz w cytowanej rozprawie: *Na marginesie lapidarium arkadyjskiego*.



Ryc. 63. Dekoracyjne płaskorzeźby renesansowe, Arkadia.



Ryc. 64. Fragmenty dekoracyjnych płaskorzeźb renesansowych, Arkadia.



Ryc. 65. Elementy konsoli renesansowych, Arkadia.

obramieniach. Pod oknem mogła się znajdować jakaś płyta z napisem, której obramienie zachowało się w Arkadii. Tutaj też, zgodnie z przypuszczeniem Pagaczewskiego³⁷, mógł się znajdować nagrobek twórcy kaplicy i nagrobka, mistrza Jana Michałowicza. Wreszcie do wewnętrznego wyposażenia kaplicy mogły należeć również kamienne ławki kolatorskie³⁸. Nie wdając się w dalsze szczegóły tego interesującego zagadnienia, zaznaczyć należy, że z dużym prawdopodobieństwem da się wyznaczyć miejsce w kaplicy dla dwóch elementów dekoracyjnych, zachowanych w Arkadii.

³⁷ Pagaczewski, *l. c.*, s. 41.

³⁸ Należałoby pod kątem wyposażenia kaplicy Uchańskiego i jej dekoracji rzeźbiarskiej zbadać XVII i XVIII-wieczne wizytacje i inwentarze kolegiaty.

Pochodzą one moim zdaniem zapewne z bębna kopuły kaplicy Uchańskiego i stanowiły jego dekorację zewnętrzną. Funkcjonalnie zastępowałyby one kolumnadę, zdobiącą bęben kaplicy Padniewskiego. Posiadają one bowiem identyczne wymiary co kolumny kaplicy Padniewskiego i zbliżone proporcje. Motyw herm, użyty do dekoracji kopuły, a zwłaszcza latarni występuje w Polsce często, zwłaszcza na pocz. XVII wieku. Można również wysunąć przypuszczenie, że na wzór kaplicy Padniewskiego, górną część bębna kaplicy łowickiej zdobiły odwrócone konsole, z których jedna reprezentowana jest w lapidarium arkadyjskim³⁹.

Drugim elementem, którego pochodzenie i przeznaczenie jest dość wyraźne, są fragmenty fryzu z triglifami i główkami puttów, zdobiącymi metopy. Mógł on być umieszczony pod gzymsem koronującym na zewnątrz kaplicy, analogicznie do podobnego motywu na kaplicy Padniewskiego.

V.

NAGROBEK UCHAŃSKIEGO NA TLE TWÓRCZOŚCI JANA MICHAŁOWICZA Z URZĘDOWA

„Odkrycie“ nagrobka Uchańskiego i możliwość częściowej jego rekonstrukcji, posiada duże znaczenie dla dalszych badań nad twórczością Michałowicza. Dzięki temu odkryciu bowiem nie tylko rozszerza się zakres wiadomości o tym wybitnym rzeźbiarzu renesansowym, lecz także zdobywa się szerszą podstawę dla rewizji dotychczasowych poglądów na jego twórczość i umożliwia podjęcie ponownej próby ustalenia o e u v r e artysty, obejmującego również dzieła niesygnowane.

W roku 1933 wysunąłem przypuszczenie, że w pracowni Jana Michałowicza wyszły nagrobki Jana Stanisława Tarnowskiego w Chrobrzu z r. 1569 (ryc. 74), Mikołaja i Stanisława Wolskich z katedry warszawskiej⁴⁰ z r. 1568 (ryc. 75), Jana Leżyńskiego w Chełmie z r. 1573 (ryc. 76), niedatowany nagrobek ks. Zbigniewa Ziółkowskiego w Chrobrzu i epitafium Mateusza i Anny Czarnych na zewnątrz kościoła Mariackiego w Krakowie po r. 1566⁴¹. Hipotezę tę oparłem na analizie porównawczej i wspólnych cechach stylistycznych i formalnych, łączących całą tę grupę nagrobków z sygnowanymi dziełami Michałowicza. Wspólne te cechy polegały na tradycjonalizmie, przejawiającym się w nawiązywaniu do płastyki krakowsko-włoskiej pierwszej połowy i połowy XVI w., zwłaszcza zaś do twórczości Jana Marii Padovano, znajomości ornamentyki i rozwiązań kompozycyjnych sztuki niderlandzkiej, pełnoplastyczne trakto-

³⁹ Początkowo były w Arkadii dwie konsole, umieszczone w północnej ścianie domu arcykapłana, podtrzymujące leżącą na nich kamienną płytę.

⁴⁰ Nagrobek ten został silnie uszkodzony wskutek zburzenia katedry. Na czas odbudowy katedry ocalałe fragmenty, silnie przepalone, złożone są w jednym z domów przy Kanonii.

⁴¹ Por. W. Kieszkowski: Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa, *Biuletyn Hist. Szt. i Kultury*, 1933/34, t. II, s. 120 nn.

wanie figury zmarłego, przedstawianego zawsze w pozycji leżącej i ożywionego skrzyżowaniem lub zgięciem nóg w kolanie, a obok tego dążenia do trójwymiarowej kompozycji i znaczne opanowanie techniki rzeźbiarskiej⁴². Wskazywałem ponadto, że omówiona grupa nagrobków stanowi ogniwo pośrednie między wcześniejszymi pracami Michałowicza (nagrobek Izdbieńskiego i Zebrzydowskiego), a późniejszymi (nagrobki Padniewskiego i Uchańskiego) i że to ogniwo ściśle zespala wcześniejszą i późniejszą twórczość Michałowicza, pozwalając prześledzić jasny i logiczny jego rozwój artystyczny, zwłaszcza w dziedzinie kompozycji⁴³.

Przeciwko moim wywodom wystąpił J. Pagaczewski w swej monografii, poświęconej twórczości Jana Michałowicza z Urzędowa⁴⁴. Zgadza się w zasadzie, że nagrobki Wolskich, Tarnowskich i Leżyńskiego wyszły z jednego i tego samego warsztatu i uznając, że twórca ich „stał najbliżej Michałowicza ze wszystkich ówczesnych rzeźbiarzy“, nie widział w nich ręki i znamion talentu rzeźbiarza. Argumenty wysunięte przez Pagaczewskiego dadzą się ująć w następujące punkty:

1. Twórca nagrobków Wolskich, Tarnowskich i Leżyńskiego czerpał wprawdzie z tych samych źródeł co Michałowicz, a więc z „miejscowej sztuki włoskiej, zwłaszcza Padovana, oraz z wzorów niderlandzkich, ale inaczej, w sposób którego twórczym nazwać nie można“.

2. Nagrobki te reprezentują tylko poszczególne, nieskoordynowane elementy sztuki Michałowiczowskiej, w następstwie czego dzieła te uważa autor „za powstałe jedynie pod wpływem mistrza z Urzędowa“.

3. Zastosowanie płaskorzeźb figuralnych w nagrobkach Wolskich i Tarnowskich obce jest Michałowiczowi. Zwłaszcza zaś umieszczanie tych płaskorzeźb w półkolistej niszy nad postacią zmarłego „sprzeciwia się estetycznemu poczuciu Michałowicza, który ponad figurą zostawia jak najwięcej wolnej przestrzeni“.

4. Skrzydła boczne o równej wysokości z częścią środkową nie występują w żadnym z sygnowanych dzieł mistrza, podobnie jak niektóre motywy ornamentacyjne.

5. Analiza niewątpliwych dzieł Michałowicza wykazuje, że stronił on od architektonicznych koncepcji Padovanowskich nagrobków, podczas gdy schemat kompozycyjny nagrobków braci Wolskich i Tarnowskiego zaczerpnięty został z Padovanowskiego nagrobka hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna w Tarnowie.

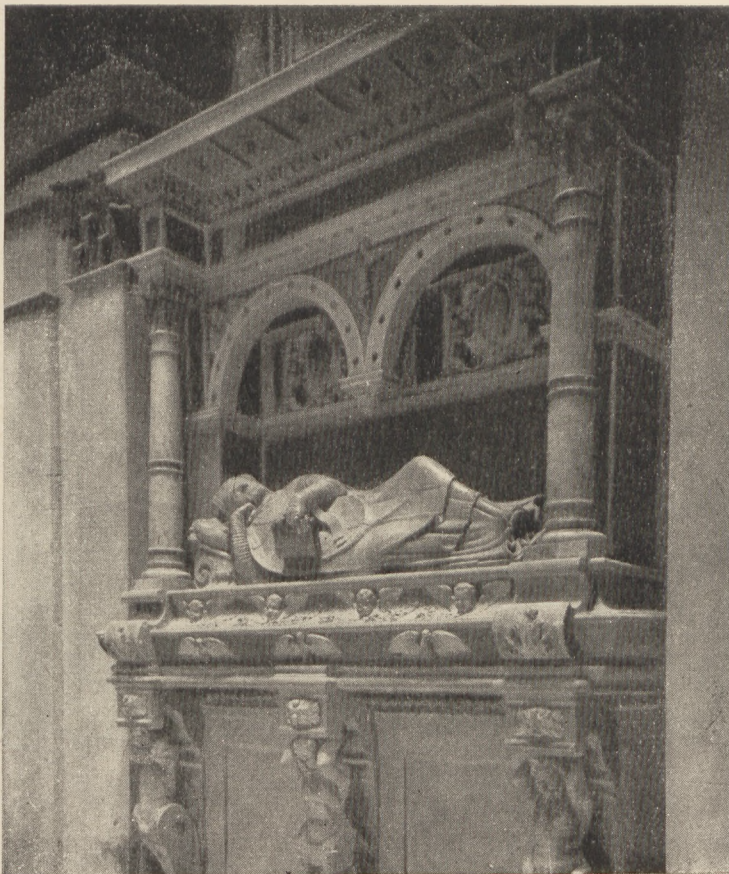
6. Pewne podobieństwo szczegółów nagrobka Leżyńskiego z nagrobkiem Padniewskiego, polegające na zastosowaniu i tu i tam motywu dwunałęczca „można by wytłumaczyć korzystaniem ze wspólnego źródła, a więc z nagrobka Jordanów...“

Nie mogę zgodzić się w tym wypadku ze stanowiskiem zasłużonego i wieloletniego badacza i znawcy sztuki krakowskiej, jakim był ś.p. prof. Julian Pagaczewski, że brak pewnych motywów ornamentacyjnych w sy-

⁴² *Ibid.*, s. 126—7.

⁴³ *Ibid.*, s. 129.

⁴⁴ J. Pagaczewski, o. c., s. 71—75.

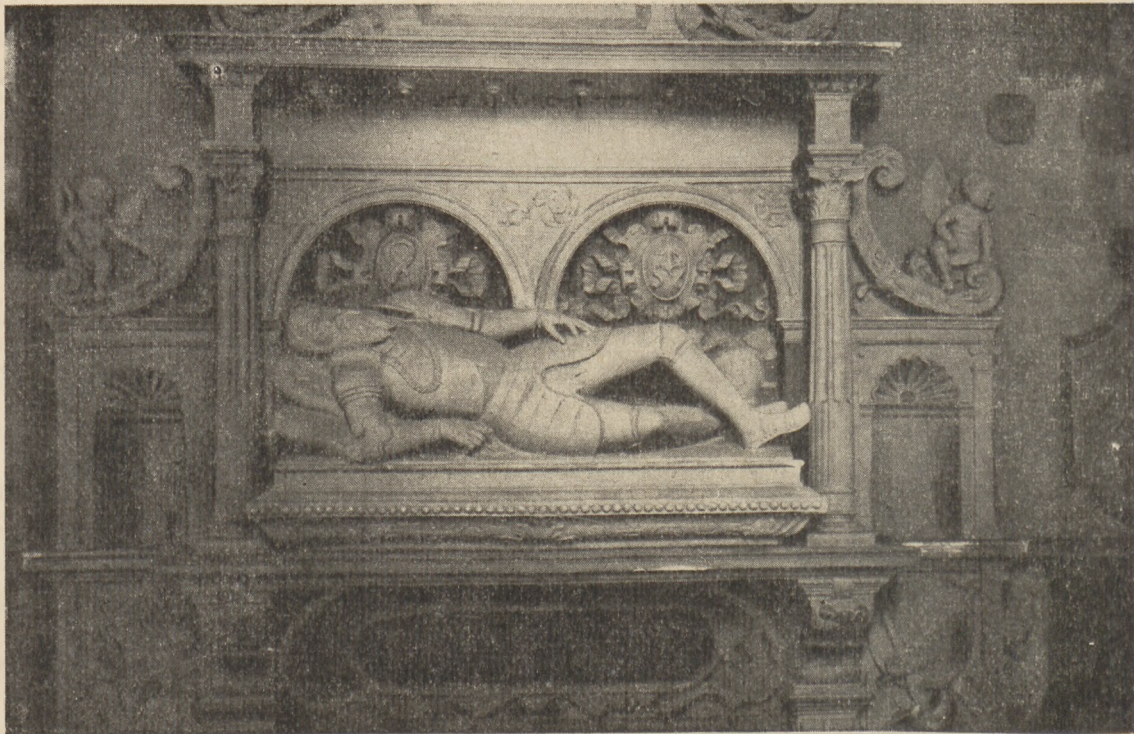


Ryc. 66. Jan Michałowicz z Urzędowa. Nagrobek Padniewskiego w Katedrze krakowskiej.

gnowanych dziełach Michałowicza, lub niestosowanie przez niego w tych pracach płaskorzeźb figuralnych, jest argumentem dostatecznie przemawiającym przeciwko autorstwu Michałowicza. Skoro przegląd chronologiczny dzieł Michałowicza wykazuje znaczne luki, dzielące jedno jego dzieło od drugiego, co stwierdza również autor⁴⁵, i gdy pomiędzy wcześniejszymi pracami mistrza i ostatnimi zachodzą bardzo istotne różnice, które wyjaśnić można tylko nieznanymi dotychczas, niesygnowanymi pracami, tworzącymi przejście od okresu młodzieńczego do dojrzałego, przedwczesną by było rzeczą ustalenie pełnego zasobu form architektonicznych i dekoracyjnych, właściwych mistrzowi z Urzędowa.

Twierdzenie, że Michałowicz unikał architektury nagrobków Padovanowskich wydaje się również zbyt kategoryczne. Istotnie w większości jego prac schemat kompozycyjny i architektura nagrobków daleka jest od klasycyzmu Padovana. Ale skoro mistrz z Urzędowa w nagrobku Brzezińskim, który, jak przyznaje Pagaczewski najbardziej zbliżył się do Pa-

⁴⁵ J. Pagaczewski, o. c., s. 70.



Ryc. 67. Nagrobek Leżyńskiego w Cheimie.

dovana⁴⁶ i to, dodajmy od siebie, nie tylko w ujęciu leżącej postaci, lecz przez sięgnięcie do typu nagrobka konsolowego, również i w architektonice, tak innej od wszystkich pozostałych nagrobków Michałowiczowskich, nie można obalać autorstwa Michałowicza w odniesieniu do innych prac, tylko dlatego, że nawiązują one do schematu nagrobków Padovana. — Zresztą podniesiony przez Pagaczewskiego związek nagrobka chroberskiego, a częściowo także warszawskiego Wolskich z nagrobkiem Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w Tarnowie, jest — moim zdaniem — daleki, szczególnie jeśli chodzi o partie architektoniczne.

Dzięki rozprawie K. Sinko-Popielowej⁴⁷ „Tajemnica“ Spytki Jordana⁴⁸ rozwiązała się w sposób zupełnie prosty, a równocześnie nieoczekiwany. Autorka ustaliła datę powstania tego okazałego monumentu na r. 1603 i dzięki temu ów anonimowy nagrobek nie może być uważany za tajemnicze źródło zapożyczeń dla tak wielu artystów, a wśród nich także

⁴⁶ J. Pagaczewski, o. c., s. 64.

⁴⁷ K. Sinko-Popielowa, *Tajemnica nagrobka Spytki Jordana. Sprawozdania z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz.*, Wyd. II, rok XXX, 1937, s. 50.

⁴⁸ *Tajemnicą Spytki Jordana określił Komornicki ów nagrobek, tak zadziwiająco wcześniej kodyfikujący zasób motywów ornamentacyjnych, jakimi posługiwała się polska plastyka nagrobkowa 2 połowy XVI w. Por. St. Komornicki, Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia. Sztuki plastyczne. Kultura staropolska, Kraków PAU, 1932.*



Ryc. 68. Dekoracyjne fragmenty renesansowe w Arkadii.

i dla Michałowicza. Został on zdegradowany do rzędu dzieł eklektycznych, w których skupione zostały wszystkie niemal motywy, występujące w plastyce polskiej 2-ej połowy XVI w. — Tak późna data powstania nagrobka Spytko Jordana, dotychczas uważanego za dzieło z lat 1565—1568⁴⁹, zmusza do zrewidowania poglądu na genezę kompozycji nagrobka Padniewskiego, który wg Pagaczewskiego powstał pod silnym wpływem nagrobka Jordanów⁵⁰. Obecnie może być już mowa tylko o sytuacji odwrotnej, tj. o wpływie Michałowicza na twórcę nagrobka Spytko Jordana.

Również w stosunku do nagrobka Leżyńskiego upaść musi wysunięte przez Pagaczewskiego przypuszczenie, że dwułuczna nisza i motyw herm, zapożyczone zostały z nagrobka Spytko Jordana. Powstają więc tylko dwie alternatywy — albo nagrobek Leżyńskiego uzna się za dzieło Michałowicza, albo anonimowemu twórcy nagrobka Leżyńskiego przyzna się zaszczyt stworzenia nowej, odmiennej koncepcji nagrobka, którą w parę lat później przyjął i rozwinął Michałowicz w swym *capo lavoro* — nagrobku biskupa Padniewskiego.

⁴⁹ J. Pagaczewski, o. c., s. 33. Nagrobek Spytko Jordana był błędnie datowany również i przeze mnie. Por. W. Kieszkowski: *Santi Gucci*, s. 143. Określając jego powstanie na r. ok. 1573 również i K. Sinko we wcześniejszej swej pracy o Santi Guccim (s. 54—55), podnosiła analogię pomiędzy nim a pracami rzeźbiarskimi Gucci'ego.

⁵⁰ J. Pagaczewski, *ibid.*

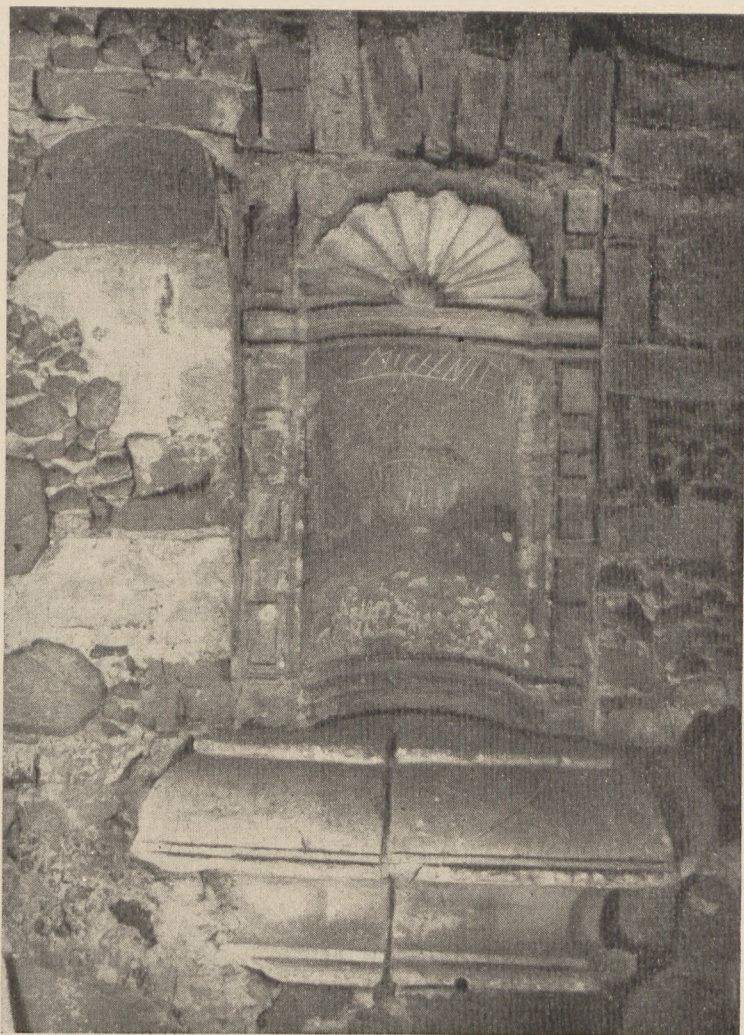


Ryc. 69. *Figura alegoryczna, płaskorzeźba renesansowa, Arkadia.*

Moim zdaniem, nagrobek Leżyńskiego jest swego rodzaju szkicem do nagrobka Padniewskiego, który z kolei jest rozwinięciem i uproszczeniem zarazem pierwszej redakcji, zastosowanej w nagrobku Leżyńskiego. Ten ostatni ponadto jest ogniwem, łączącym ostatnie prace Michałowicza z nagrobkami w Chrobrzu i Warszawie oraz młodzieńczym okresem jego twórczości, który reprezentują: nagrobek Izdbieńskiego, Zebrzydowskiego, nieznanej damy h. Ciołek oraz portal przy ul. Kanonicznej w Krakowie.

Przypisując Michałowiczowi całkowitą zasługę wypracowania i stworzenia koncepcji jednego z najoryginalniejszych pomników renesansowych⁵¹, uwypukla się jeszcze bardziej jego niezwykle talent i bogactwo inwencji.

⁵¹ Ks. S.Dettloff, *Rzeźba polska do pocz. XVIII w. w wydawnictwie zbiorowym „Wiedza o Polsce”, Warszawa br., t. II, s. 566.*



Ryc. 70. Renesansowa nisza dekoracyjna, Arkadia.

W nagrobku Uchańskiego mistrz Jan przepracowuje raz jeszcze stworzony przez siebie schemat kompozycyjny. Utrzymując dolną część nagrobka w porównaniu z pomnikiem Padniewskiego bez większych zmian zachowuje on hermy podtrzymujące sarkofag, opracowany również w sposób zbliżony do pomnika krakowskiego. Podobnie jak w nagrobku krakowskim na sarkofagu ustawione były marmurowe kolumny podtrzymujące gzyms. Inną reminiscencję dwułecznej niszy, a jednocześnie jako wyraz dążenia do wywołania efektu wieloplanowości, co i w nagrobku Padniewskiego zostało wyraźnie podkreślone, wprowadza Michałowicz do tła za postacią zmarłego, płaskorzeźby z motywem perspektywicznie traktowanych arkad z ornamentyką kandelabrową. Fragmenty rzeźbiarskie pochodzące z kaplicy i nagrobka Uchańskiego dostarczają dalszych, dodatkowych argumentów do spornej sprawy autorstwa nagrobków Tarnowskiego w Chobrze, Wolskich, Leżyńskiego i innych.

Hermę, podtrzymującą sarkofag, kształt sarkofagu, motyw kasetonów, zdobiący spód sarkofagu, a obok nich skrzydlate główki puttów i szereg innych motywów dekoracyjnych zostały zapożyczone z nagrobka Padniewskiego. Te dwie hermy są bliźniaczo podobne do tych, które zdobiły bęben kopuły i tej, która pochodzi z obramienia jakiejś części dekoracji kaplicy. Ta zaś ostatnia jest ni mniej ni więcej tylko swobodnym powtórzeniem tego samego motywu i zastosowaniem w sposób niemal identyczny w nagrobku Leżeńskiego. I dalej, hermy z bębna kopuły kaplicy Uchańskiego są siostrzycami herm, umieszczonych na bocznych skrzydłach nagrobka braci Wolskich. Co więcej, klasyczny motyw fryzu z triglifami i metopami, wypełnionymi główkami puttów, traktowanych z lekką groteską, użyty w kaplicy Uchańskiego ma swoje analogie w nagrobkach Wolskich i Tarnowskiego. Że motyw ten występował i w sygnowanych dziełach Michałowicza może służyć przykładem dekoracji zewnętrznej kaplicy Padniewskiego.

Ograniczając się do podkreślenia raz jeszcze tych wybranych analogii i odsyłając dla dalszych szczegółów do opisowej części artykułu, stwierdzić należy, że motyw hermy jest łącznie z tendencjami dekoracyjnymi, z pełnoplastycznymi rzeźbami figuralnymi i dążeniem do przestrzennej kompozycji, jedną z głównych cech twórczości Michałowicza. Nie ulega wątpliwości, że mistrz z Urzędowa wprowadził pierwszy do plastyki polskiej niderlandzki motyw hermy, stosował go z upodobaniem i często, i dzięki zapewne niemu hermy stały się jednym z najbardziej popularnych motywów w sztuce pocz. XVIII w.

Wraz z innymi dziełami, przypisałem Michałowiczowi nagrobek kanonika Zbigniewa Ziółkowskiego w Chrobrzu⁵². Pagaczewski⁵³ określa go jako „zdawkowy” i wysuwa zastrzeżenie, przeciwko tej atrybucji. Jako argumenty wysunięte zostały: płaskie potraktowanie figury zmarłego i odmienne udrapowanie komży, nie mające analogii z innymi rzeźbami Michałowicza. Co więcej, autor nie dostrzega żadnego związku stylistycznego z grupą Wolscy—Tarnowski—Leżyński.

Moim zdaniem autorstwo Michałowicza nie powinno budzić zastrzeżeń. Jest to jedyny znany nam dotychczas małych rozmiarów, skromny nagrobek figuralny mistrza. Niewątpliwie w skali i bogactwie musi go dzielić w porównaniu z innymi nagrobkami taki dystans, jaki w życiu dzielił prowincjonalnego kanonika od księcia kościoła. Tym też można wyjaśnić nie tylko skalę nagrobka i prostotę jego kompozycji, lecz także nie spotykane w sygnowanych dziełach Michałowicza ujęcie figury w płaską, płytką niszę i odrzucenie motywu archiwolty. Figura zmarłego nie jest wprawdzie pełno-plastyczna, jak we wszystkich innych nagrobkach tego rzeźbiarza, lecz bynajmniej nie jest traktowana płasko, zwłaszcza górna część tułowia z głową i rękami. Niewątpliwie znamiona stylu Michałowicza noszą konsole i delikatnie profilowany gzyms, rustykowane imposty pod konsolami, esownice i ślimacznice oraz kształt kartusza her-

⁵² W. Kieszkowski, *Nagrobki w Chrobrzu*, s. 129.

⁵³ J. Pagaczewski, o. c., s. 75.



Ryc. 71. Płyta nagrobna arcybiskupa Uchańskiego, Łowicz, kolegiata.

bowego z wijącymi się karbowanymi wstęgami. Wszystkie te motywy odnaleźć można w znacznie bogatszym, chociaż skromniejszym od innych nagrobku nieznaney damy h. Ciołek w Brzezinach, z którym nagrobek chroberski łączą najbliższe analogie.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na znaczenie studium detalu architektonicznego w badaniach nad plastyką nagrobkową. Często bowiem profil architektoniczny posiada większe i bardziej rozstrzygające znaczenie, niż taki czy inny szczegół ornamentacyjny lub nawet zespół form ornamentacyjnych. Studium detalu architektonicznego w badaniach nad fragmentami arkadyjskimi były punktem wyjścia dla pracy niniejszej i uwypukla wagę takiego podejścia do rzeźby nagrobnej. Analiza porównawcza profili i detali architektonicznych pozwala mi również na podtrzymywanie autorstwa Michałowicza w odniesieniu do nagrobka Ziółkowskiego w Chrobrzu. Analogie, łączące nagrobek biskupa Białobrzeskiego w Mogile i Brudzyńskiego w Gnieźnie z nagrobkiem kanonika Ziółkowskiego, są, zdaniem moim, tak uderzające, że dziwnym wydaje mi się zdanie Pagaczewskiego o braku pomiędzy nimi jakiegokolwiek związku stylistycznego⁵⁴. Pomijając nawet schemat kompozycyjny nagrobków, w zasadzie niemal identyczny, o ile weźmie się pod uwagę, że w nagrobku

⁵⁴ J. Pagaczewski, o. c., s. 75.

Ziółkowskiego brak jest zwieńczenia, układ i portretowe traktowanie figury zmarłego, zasób motywów dekoracyjnych i profile architektoniczne wykluczają możliwość przypadkowych zbieżności. Pagaczewski wycofał się ze swego stanowiska, wyrażonego przed trzydziestu laty, że nagrobek Białobrzeskiego mógł wyjść z warsztatu Michałowicza⁵⁵. Mimo trafnie zauważonego pokrewieństwa z nagrobkiem damy h. Ciołek w Brzezinach, podkreśla Pagaczewski, że Michałowicz już wówczas nie żył, a styl nagrobka wyklucza możność przypisywania go temu mistrzowi lub jego warsztatowi⁵⁶ (ryc. 77).

Stanowisko Pagaczewskiego jest o tyle konsekwentne, że nagrobki Białobrzeskiego i Brudzyńskiego są — zdaniem moim — dziełem tego samego artysty, co grupa nagrobków przypisanych przeze mnie Michałowiczowi⁵⁷.

Wystarczy zwrócić uwagę na hermy, zdobiące boki nagrobka Mogińskiego, i porównać je z hermami w nagrobku Leżyńskiego i Wolskich, identycznymi zresztą ze znanymi już hermami lapidarium arkadyjskiego. Poza tym data wykucia nagrobka biskupa Białobrzeskiego nie jest nam znana, data zaś śmierci fundatora (1586) nie musi być identyczna z datą powstania nagrobka, który zwyczajem ówczesnym mógł być z powodzeniem wystawiony jeszcze za życia biskupa.

Zagadnienie autorstwa epitafium Mateusza i Anny Czarnych, umieszczonego na zewnątrz kościoła Mariackiego i przypisanego przeze mnie Michałowiczowi⁵⁸ jest sprawą mniejszej wagi dla rozważań na temat twórczości tego artysty i pozostawiam ją narazie otwartą.

VI.

CHRONOLOGIA PRAC MICHAŁOWICZA. — UCZNIOWIE JEGO I SZKOŁA. — WPLYW DZIAŁALNOŚCI NA RZEźBĘ POLSKĄ Z PRZEŁOMU XVI NA XVII W.

Nie mam możności zajęcia się na tym miejscu omówieniem wszystkich problemów, jakie porusza Pagaczewski w pierwszej w nauce polskiej, krytycznej i wyczerpującej monografii, poświęconej twórczości artysty renesansowego. Ponieważ ograniczam się tu do poruszenia tylko spraw dyskusyjnych, podkreślić chciałbym, że większość podstawowych wywodów autora, dotyczących charakterystyki dzieł Michałowicza, źródeł jego sztuki i oceny jego twórczości na tle sztuki polskiej XVI w., całkowicie podzielam.

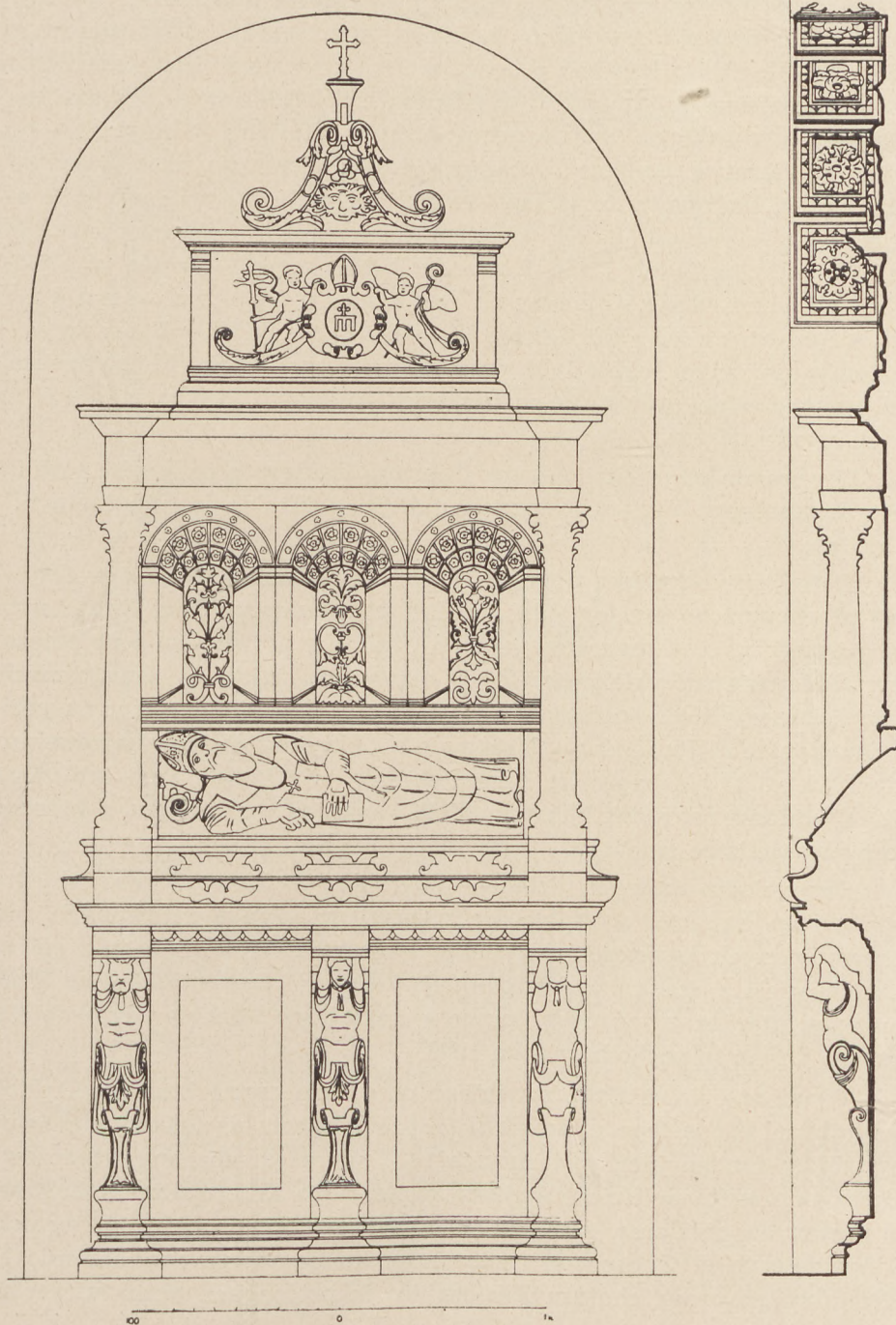
W zasadzie słuszna jest również chronologia prac Michałowicza, ustalona przez Pagaczewskiego. Dorzucić do niej można tylko garść szczegółów, ściślej precyzujących lub wzmacniających wysunięte twierdzenia.

⁵⁵ J. Pagaczewski, w *Spr. K. H. Szt.*, t. VII, szp. CLXVI.

⁵⁶ J. Pagaczewski, *o. c.*, s. 74.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 75.

⁵⁸ W. Kieszkowski, *o. c.*, s. 126.



Ryc. 72. Rekonstrukcja nagrobka Uchańskiego w kolegiacie Łowickiej

Najstarsza z pośród znanych nam prac rzeźbiarskich Michałowicza—nagrobek biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, po-

wstała nie w latach 1553—1560 jak podaje Pagaczewski⁵⁹, lecz około roku 1557. Wynika to, jak się wydaje, w sposób jasny, z wiadomości, zanotowanej w protokołach posiedzeń kapituły poznańskiej. Na posiedzeniu w dniu 1. VII. 1557 r. kapituła poznańska rozpatrywała sprawę zezwolenia na postawienie nagrobka zmarłego biskupa Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej, o co zabiegali spadkobiercy biskupa, Rusieccy. Pełny tekst tej zapiski zawartej w punkcie 9 propozycji, jakie kapituła miała wysunąć pod adresem biskupa poznańskiego, brzmi: „*Insuper expetendum est ut sua R. D. consendeat et concedat sepulchrum olim dno Epo Izdbieński quod nepotes sui dni Russieczczici construere intendunt in Ecclesia Cathedrali statuere*”⁶⁰. W ten sposób ustalamy nie tylko ścisłą datę najwcześniejszego dzieła Michałowicza, lecz równocześnie pośrednio zdobywamy pierwszą pewną wiadomość o tym artyście.

W sprawie nagrobka biskupa Zebrzydowskiego i nadproża portalu domu kapitulnego przy ul. Kanonicznej 18 w Krakowie, nie mam nic do dodania.

Datowanie nagrobka damy h. Ciołek w Brzezinach na lata 1560—1563 przemawia do przekonania. Analiza porównawcza dzieł Michałowicza, rozszerzona i na nagrobki jemu przypisane, potwierdza tę hipotezę. Oczywiście odrzucić należy posiłkowy argument, oparty na zauważonych przez Pagaczewskiego analogiach pomiędzy strojami kobiecymi w nagrobku Brzezińskich i Jordanów w Krakowie⁶¹. Przyjmując za Pagaczewskim datę 1560—1563 dla nagrobka Brzezińskiego, do roku ok. 1563 lub nieco później odnoszę nagrobek kanonika Ziółkowskiego w Chrobrzu, z którym łączą go najbliższe analogie.

Chronologia dalszych dzieł — nagrobka Wolskich, Tarnowskiego, Leżyńskiego, kaplicy i nagrobka Padniewskiego — jako datowanych, nie nasuwa żadnych trudności. Atrybucję Pagaczewskiego⁶² odnośnie epitafium Gabriela z Szadku w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie, w którym autor widzi pracę warsztatową Michałowicza, należy przyjąć. Dzieło to pochodzi z roku 1563.

Wysunięta przez Pagaczewskiego data rozpoczęcia budowy kaplicy i nagrobka Uchańskiego w Łowiczu (r. 1580), oparta na tekście zachowanej tablicy fundacyjnej, jest słuszna⁶³. Popiera ją nieznana Pagaczewskiemu wzmianka w liście nuncjusza papieskiego Jana Andrzeja Caligari do kardynała di Como, pisanym z Warszawy 16 sierpnia 1580 roku: „*L'Arcivescovo di Gnesna da certo tempo in qua forse considerando la infinita misericordia, che usa Dio con lui in prolongarli tanto miracolo-*

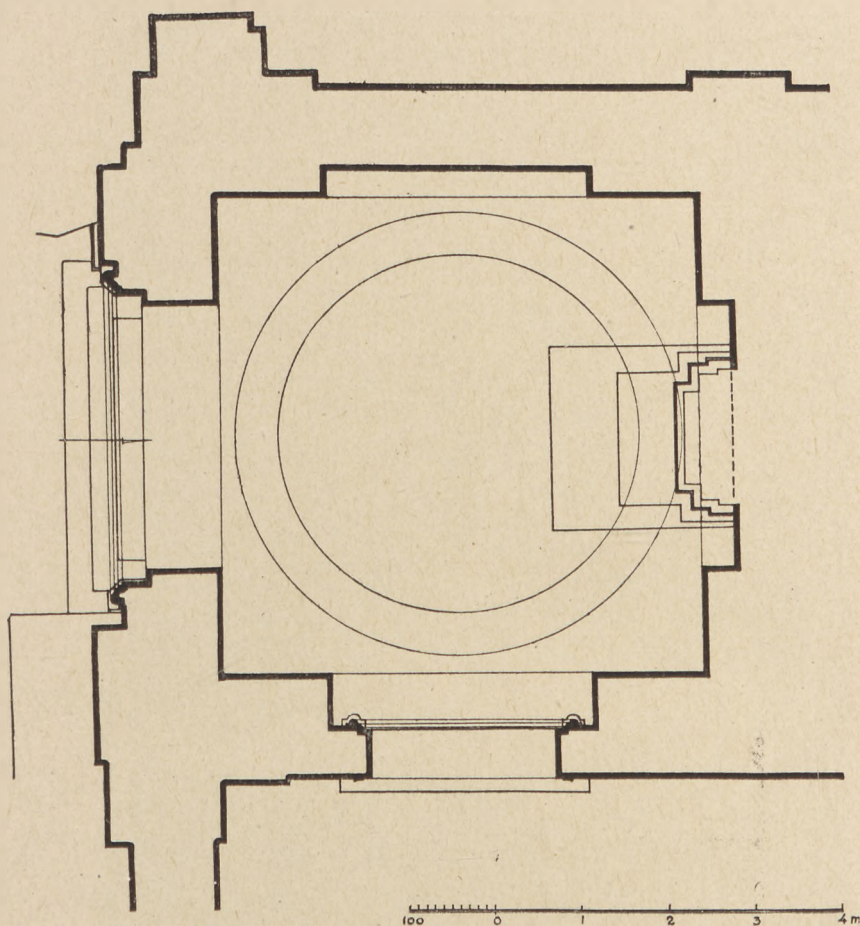
⁵⁹ J. Pagaczewski, o. c., s. 8 i 11.

⁶⁰ Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu. *Methrica Ecclesiae Posnaniensis 1556—1559. Articuli Rmo Dno Epo proponen.*

⁶¹ J. Pagaczewski, o. c., s. 10.

⁶² J. Pagaczewski, o. c., s. 71.

⁶³ *Ibid.*, s. 11.



Ryc. 73. Rekonstrukcja rzutu poziomego kaplicy Uchańskiego, Łowicz, kolegiata.

samente la vita, si va monstrando più inclinato all'opere buone, che non soleva: pochi di sono, cominciò a fabricare nella chiesa collegiata a Lovitio una honorata capella per la sua sepoltura; di poi si lascio dire che havendo aiuto erigerebbe volentieri un collegio de Gesuiti, prima che morisse⁶⁴.

Chronologiczny spis prac Michałowicza, uzupełniony przypisanymi mu dziełami i pracami warsztatowymi, przedstawiałby się w sposób następujący:

1. 1557—1560 Nagrobek Izdbieńskiego w Poznaniu,
2. 1560—1563 Przebudowa kaplicy i nagrobek Zebrzydowskiego w Krakowie,
3. 1560—1563 Nadproże portalu przy ul. Kanonicznej 18 w Krakowie,
4. 1563 Epitafium Gabriela z Szadka w Krakowie,

⁶⁴ T. Wierzbowski: *Uchansiana*, Warszawa 1892, t. IV, s. 135—136.



Ryc. 74. Nagrobek Jana Stan. Tarnowskiego w Chrobrzu (r. 1569).

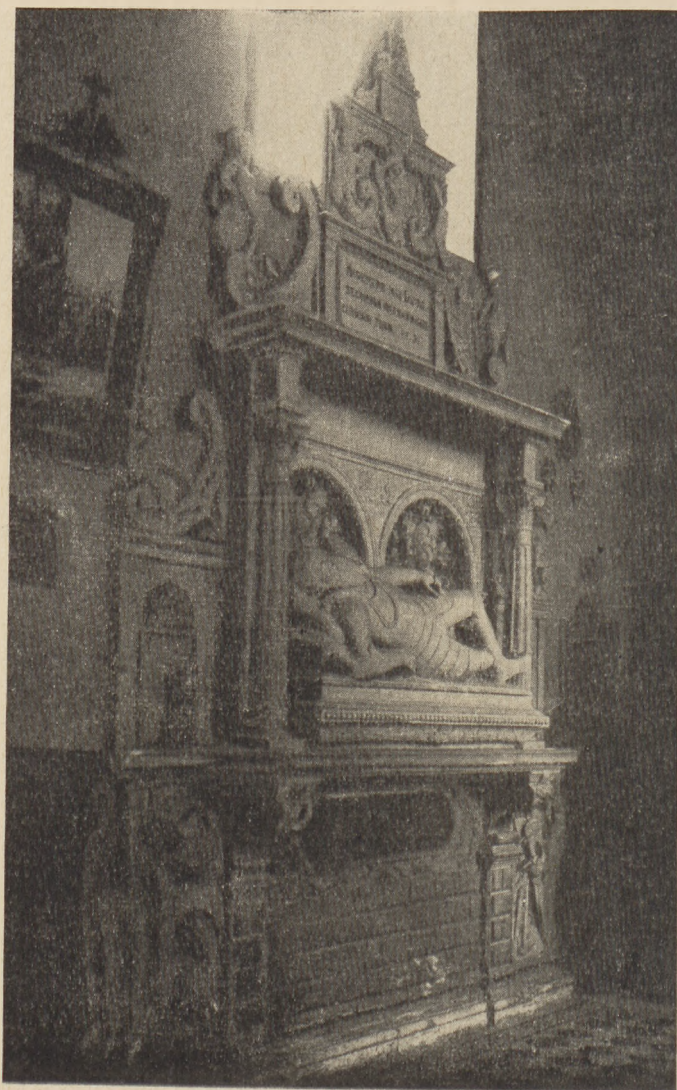
5. 1563—1568 Nagrobek damy h. Ciołek w Brzezinach,
6. Ok. 1568 Nagrobek kanonika Ziółkowskiego w Chrobrzu,
7. 1568 Nagrobek braci Wolskich w Warszawie,
8. 1569 Nagrobek Jana Stanisława Tarnowskiego w Chrobrzu,
9. 1573 Nagrobek Jana Leżyńskiego w Chełmie,
10. Ok. 1575 Nagrobek Marcina Brudzyńskiego w katedrze Gnieźnieńskiej (um. 1575),
11. Ok. 1575 Nagrobek Marcina Białobrzeskiego w Mogile (um. 1586),
12. 1572—1575 Przebudowa kaplicy i nagrobek Padniewskiego w Krakowie,
13. 1580—1583 Budowa kaplicy i nagrobek Uchańskiego w Łowiczu.



Ryc. 75. Nagrobek Mikołaja i Stanisława Wolskich w katedrze warszawskiej (r. 1568).

O e u v r e Michałowicza obejmowałoby więc okres 26 lat pracy, poczynając od r. 1557, a kończąc na 1583—przypuszczalnym roku śmierci. Wiadomości źródłowe o tym artyście nic do tych rozważań nowego nie wprowadzają. Najstarsza wzmianka o nim pochodzi z roku 1570 (przyjęcie na m a g i s t e r i s), ostatnia z roku 1580.

Do nęcącego problemu, kto był nauczycielem Michałowicza, nie wiele da się dorzucić przy dzisiejszym stanie badań. Michałowicz rozpoczął zapewne naukę w latach czterdziestych XVI wieku, prawdopodobnie w Krakowie i niewątpliwie w warsztacie jednego z artystów włoskich. W tym czasie Berecci już nie żył (um. 1537), a większość dawnych jego współpracowników rozpięchła się lub wymarła. Nie żył już w r. 1541



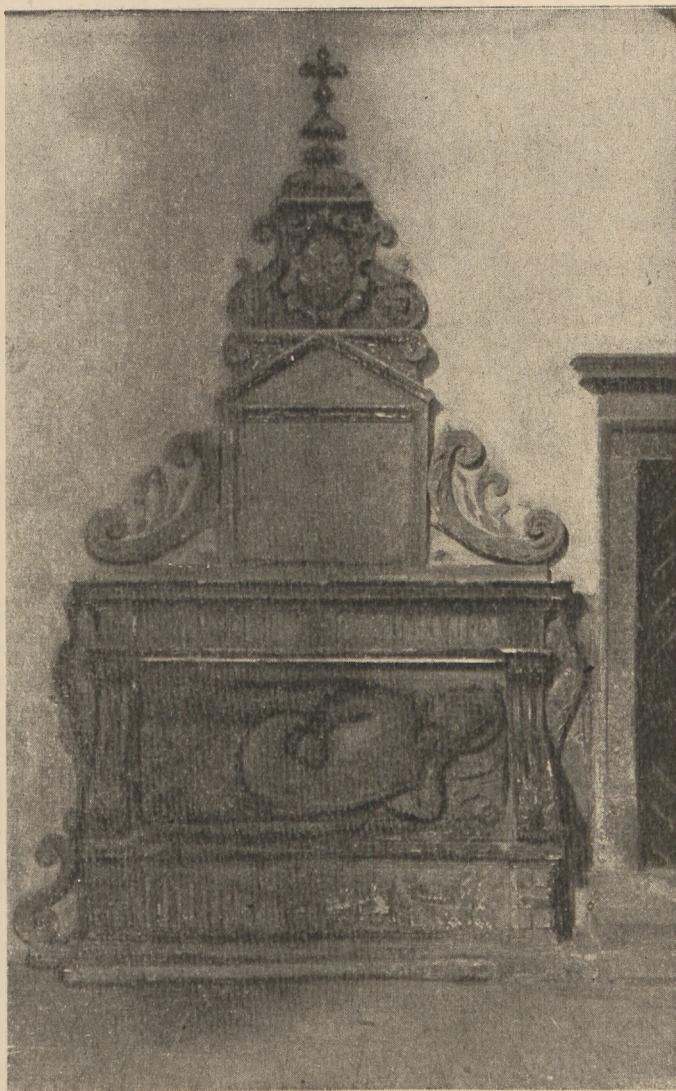
Ryc. 76. Nagrobek Jana Leżyńskiego w Chelmie (r. 1573).

m.in. Bernardino Zanobi di Gianoti Rzymianin⁶⁵, który mógłby tu nas bardziej interesować. Pozostawaliby więc tylko dwaj artyści, o których życiu i pracach mamy dokładniejsze wiadomości: Jan Maria Padovano i Jan Serafin ze Sieny⁶⁶.

Wyraźne wpływy twórczości Padovana, zwłaszcza w traktowaniu figur nagrobkowych, zwracają przede wszystkim uwagę na tego mistrza.

⁶⁵ A. A. D. m. Kr. Advoc. Crac. 136, s. 122, publ. u Ptaśnika, *Cracovia artificum*, Kraków, 1936, t. II, 1039.

⁶⁶ Jedyńy raz wymieniony jest z podwójnym imieniem pod datą 17. XI. 1547 r. w rachunkach królewskich w rubryce: „Exposita pecuniarum pro edificiis (!) muratis et Ligneis Vilmensis”. W zapisce: „Joanni Serafini de Sena Muratoris M. R. Italo ad rationem labori...” (A. G. A. D. Rach. Król. 137, f. 370).



Ryc. 77. Nagrobek Białobrzieskiego w Mogile.

Na przeszkodzie stoi jednak słusznie zauważona przez Pagaczewskiego tendencja do dekoracyjnego traktowania kompozycji rzeźbiarskich przez Michałowicza i brak znamion „wielkiego stylu“ cechującego dzieła Padovana.

Pomimo więc niezaprzecznego wpływu Padovana na Michałowicza figury nagrobkowe i zapożyczenia przez tego ostatniego motywu puttów, unoszących tarczę herbową, skopiowanych niemal z nagrobków Tomickiego i Gamrata⁶⁷, pomimo wreszcie tak wyraźnego związku nagrobka damy h. Ciołek w Brzezinach z nagrobkiem Tarnowskiej w Tarnowie, Pagaczewski widzi równocześnie zbyt wielkie różnice w twórczości obu tych artystów, aby łączyć ich mógł stosunek mistrza do ucznia. Eliminując

⁶⁷ J. Pagaczewski, o. c., s. 19.

w ten sposób z dalszych rozważań Padovana, Pagaczewski wysuwa przypuszczenie, że Michałowicz mógł być uczniem Cinięgo. Na poparcie tej hipotezy służyć mają dekoracyjne prace Cinięgo w kaplicy Zygmuntowskiej i przy baldachimie nagrobka Jagiełły, oraz jego zamiłowanie do ozdobności, odziedziczone po domniemanym nauczycielu, Lorenzu Marinie.

Pagaczewski traktuje więc Cinięgo jako rzeźbiarza i to rzeźbiarza dekoratora przede wszystkim, uzasadniając dekoracyjne tendencje w twórczości Michałowicza, rozwijające się kosztem architektoniki jego dzieł, jako wyraz wpływu mistrza na ucznia. W rzeczywistości jednak wiemy, że Cini nie był tylko rzeźbiarzem. Co więcej późniejszy, po-Berecciowski okres jego prac w Polsce, wyraźnie świadczy, że podejmował się on przede wszystkim robót architektonicznych. I tak wspólnie z Bernardynem Zanobi di Gianotti i Filipem da Fiesole, dawnymi współpracownikami Berecciego, pracuje w latach 1531-34 przy przebudowie katedry plockiej⁶⁸. Ta sama spółka w dniu 29.XII.1533 zawarła kontrakt z J. L. Decjuszem na budowę pałacu w Woli Justowskiej pod Krakowem⁶⁹, a w następnym roku 22.VII umowę z biskupem Pawłem Holszańskim na odbudowę katedry wileńskiej, zniszczonej przez pożar⁷⁰. Wreszcie z Filipem da Fiesole podejmuje się budowy domu w Krakowie przy ul. Żydowskiej dla Jona-sza, syna Abrahama z Kazimierza⁷¹. Od roku 1540 Cinięgo wiążą z Wilnem jakieś drobne prace, gdyż w umowie zawartej 2.VIII. na przebudowę domu Heleny malarki przy ul. Żydowskiej w Krakowie, mistrz zastrzega, że z powodu swego wyjazdu na Litwę, zleca ię robotę Janowi, mura-rzowi krakowskiemu (dealbatori et muratori Crac.), któremu da-je do pomocy dwóch robotników, towarzysza i ucznia⁷². Przebudowa polegała na zaskłapieniu piwnicy, otynkowaniu trzech ścian i wmurowaniu 7 obramień okiennych, niewątpliwie z kamienia. Zapiska z 13.V.1545 r. wyjaśnia, że w tym czasie ze szkatuły królewskiej wpłacono Cinięmu 100 dukatów, jako należność za budowę sklepienia w katedrze wileńskiej⁷³. Od tego czasu co najmniej do roku 1554, a może nawet do śmierci, która nastąpiła w roku 1565, Cini przebywa stale w Wilnie.

Niestety żadne z dzieł, które można by było połączyć z pobytem Cinięgo w Wilnie, nie ocalało. Katedra Wileńska została gruntownie przebudowana w końcu XVIII wieku, a zamek dolny i kościół św. Anny i Barbary zburzone. Z przekazów źródłowych wynika niezbicie, że nazwisko Cinięgo związane było ściśle z tym zabytkami.

⁶⁸ W. Budka: Działalność architektów i rzemieślników przy restauracji katedry plockiej w XVI w., *Rzeczy Piękne*, r. 1925, s. 123 sq.

⁶⁹ A. Grabowski: *Dawne zabytki Krakowa*, Kraków 1850, s. 156. Cercha i Kopera: *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków, br., s. 19; Tomkowicz w *Spraw. K. H. S. VIII*, s. CCCXXIII. Tekst u Ptaśnika: *Cracovia artificum*, t. II, 784.

⁷⁰ Pełny tekst umowy por. Ks. Karczewski: *Kościół zamkowy czyli katedra Wileńska...*, Wilno 1908—10, t. II, s. 107—109.

⁷¹ Cercha-Kopera, o. c., s. 20—21.

⁷² *Ibid.*, 22; Ptaśnik, o. c., 1009.

⁷³ T. Wierzbowski: *Matricularium*, t. IV, Nr 7342.

Przebudowa i rozbudowa dolnego zamku w Wilnie rozpoczęta została jesienią 1548 roku ⁷⁴. Do prac tych sprowadzeni zostali z Krakowa, a częściowo także i z zagranicy liczni artyści i rzemieślnicy. Wśród tego licznego zespołu na czoło wysuwają się często wymieniane w rachunkach nazwiska — Jana Cini ze Sieny, noszącego tytuł muratora i lapicydy królewskiego, Benedykta Włocha muratora, zwanego „Magister Muri“, oraz Bartłomieja Włocha, kamieniarza, noszącego tytuł „Provisor lapidum“.

Wśród nich doszukiwać się należy właściwego twórcy projektu rozbudowy dolnego zamku w Wilnie.

Z nich znany jest dotychczas z literatury i źródeł tylko Cini. Benedictus murator i Bartholomeus Lapidida wymienieni są po raz pierwszy dopiero w rachunkach budowy dolnego zamku. Czy byli oni specjalnie do tych robót sprowadzeni, czy też należeli do zespołu zatrudnionego przez spółkę Cini — Bernardino Zanobi — Filip z Fiesole, przy odbudowie w r. 1534 katedry Wileńskiej, nie posiadamy żadnych danych. W każdym razie znajdują się oni w Wilnie co najmniej od roku 1544 i od razu zajmują kierownicze stanowiska ⁷⁵. Benedictus prowadzi roboty budowlane, kieruje grupami murarzy, pojawia się wszędzie, przy każdej nowej robocie ⁷⁶. Bartłomiej z zespołem kamieniarzy i robotników zajmuje się przygotowaniem i obróbką kamieni, sprawuje nad nimi nadzór i kontrolę i wylicza się przed podskarbis z pieniędzy, otrzymanych na łamanie i obróbkę kamieni ⁷⁷. Zarówno Benedykt, jak i Bartłomiej otrzymują wynagrodzenie w kwocie 40 gr. lit. tygodniowo ⁷⁸.

Mniej określone funkcje wydaje się pełnić Jan Cini. Zaangażowany został do Wilna niewątpliwie do prowadzenia odbudowy sklepień w katedrze ⁷⁹. Mniej więcej równocześnie jednak nazwisko jego zaczyna się pojawiać w rachunkach budowlanych dolnego zamku ⁸⁰. Początkowo Cini dość dużo jeździ w sprawach budowlanych, udaje się między innymi i do Bystrzycy dla skonstruowania kamienia dla budowli zamkowych ⁸¹. Od r. 1547 osiada na stałe w Wilnie i staje na czele licznego zespołu kamieniarzy, w tym 3-ch sprowadzonych specjalnie z Krakowa i 13 z pośród sił miejscowych. W latach następnych w miarę zwiększania się zakresu robót sprowadza dla siebie innych kamieniarzy i murarzy. W r. 1547 na mieszkanie dla niego kupiony zostaje dom u mieszczanina wileńskiego Krupczyca za sumę 1.000 fl. ⁸². Wynagrodzenie, jakie pobiera on ze skarbu jest bardzo znaczne i wynosi 80 gr. lit. tygodniowo, a więc dwa razy wyż-

⁷⁴ Przebudowie dolnego zamku poświęciłem referat niewydrukowany, który wygłosiłem w r. 1934 w Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie.

⁷⁵ A. G. A. D. Rach. Król. 115, f. 149; 120, f. 250 do f. 273.

⁷⁶ *Ibid.*, 120, f. 268.

⁷⁷ *Ibid.*, 120, f. 264—267.

⁷⁸ *Ibid.*, 140, f. 150 i 290 oraz następne.

⁷⁹ Por. S. Tomkowicz: *Materiały*, s. 8 i przyp. 6 na s. 4 oraz A. G. A. D. Rach. król. 144, fol. 129.

⁸⁰ Pisemna wzmianka pod datą 17. XI. 1574; A. G. A. D. Rach. król. 137, f. 370.

⁸¹ *Ibid.*, 140, f. 181, 290—299, 317.

⁸² *Ibid.*, 137, f. 47.

sze niż wynagrodzenie Benedykta i Bartłomieja⁸³. O jego wreszcie kwalifikacjach i do pewnego stopnia roli świadczy tytuł „Lapicidy“ i „muratora“ królewskiego, w który zaopatrują jego nazwisko rachunki budowy dolnego zamku. Można więc stąd dedukować, że do zakresu jego obowiązków należał całokształt prac budowlanych i dekoratorskich.

Względy te i okoliczność, że Cini po śmierci Berrecci'ego mógł pretendować do roli jego następcy, jako długoletni pracownik, wybijający się swymi pracami i zasługami, pozwalają na przypisanie temu artyście kierowniczej roli w pracach budowlanych na dolnym zamku, do autorstwa projektu włącznie.

Źródła mówią o Cinim jako o architekcie. Prace, których się podejmował, mają różnorodny charakter. Są wśród nich roboty murarskie i tynkarskie, w których Cini występując jako przedsiębiorca niewiele miał sposobności do wykazania się inwencją artystyczną, były dwie fabryki kościelne w Płocku i Wilnie, była wreszcie nawskroś renesansowa w koncepcji i założeniu willa Justa Ludwika Decjusza w Woli Justowskiej pod Krakowem. W pracach dokonywanych wspólnie z Bernardynem de Gardis i Filipem z Fiesole, trudno jest określić udział i rolę każdego z nich poszczególnie. Wyraźnie się natomiast rysuje kierownicza i twórcza rola Ciniego w pracach wileńskich, przy budowie dolnego zamku, w odbudowie sklepienia katedry i budowie kościoła — mauzoleum św. Anny i Barbary⁸⁴.

Działalność Ciniego jako rzeźbiarza w świetle źródeł i prób charakterystyki, opartej na analizie stylistycznej, nie przedstawiała się zbyt bogato. Po trafnych spostrzeżeniach Komornickiego⁸⁵, Ciniemu można przypisać tylko współudział w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej i dekoracji baldachimu nad sarkofagiem Władysława Jagiełły. Współudział ten jest zresztą niewątpliwy, bo poparty wiadomościami źródłowymi. Na drodze analizy stylistycznej przypisany mu został ponadto nie bez słuszności ołtarzyk w Zatorze, wykonany dla katedry wawelskiej⁸⁶. Poza tym z wiadomości źródłowych zdaje się wynikać, że około roku 1543 Cini wykonywał jakieś rzeźby do nagrobka Biskupa Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze poznańskiej⁸⁷. Wreszcie z kontraktu, zawartego 9 stycznia 1546 r. wiemy, że podjął się on wraz z Janem Marią Padovano wykonania nagrobka zmarłej królowej Elżbiety w terminie do 1552 r., zaś w roku 1553 pracuje przy budowie ołtarza przeznaczanego do budowanego współcześnie kościoła w Wilnie⁸⁸.

⁸³ *Ibid.*, 140, f. 290—299.

⁸⁴ Ks. Piotr Śledziewski: Kościół św. Anny i Barbary intra muros castri Vilnensis, *Ateneum Wileńskie*, t. IX, r. 1934 (i odb.).

⁸⁵ S. S. Komornicki: Kaplica Zygmuntońska w Katedrze na Wawelu, *Roczn. Krak.*, XXIII, Kraków 1932, s. 98.

⁸⁶ S. S. Komornicki: Ołtarz renesansowy w Zatorze, *Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki*, 1917, t. IX, s. XLV—LIII.

⁸⁷ A. A. D. m. Krakowa, Cens. Crac. 439, s. 323; por. Ptaśnik: *Crac. artific.* II, 1110; Cercha i Kopera: *Giovanni Cini*, s. 22.

⁸⁸ Chmiel, *Źródła*, t. I, s. 7 i 39.

Jaki mógł być współudział Ciniego przy pracach nad nagrobkiem królowej Elżbiety — trudno dzisiaj ustalić. Nie wydaje się jednak, aby mógł on być zbyt wielki, skoro niedługo po zawarciu kontraktu, nie później niż na jesieni 1547 r., Cini udaje się do Wilna, skąd pochłonięty swymi pracami wydalają się tylko na krótko⁸⁰. Zresztą z wiadomości, że tylko Padovano otrzymał dodatkowe wynagrodzenie za projekt tego nagrobka⁸⁰, wysnuć należy, że autorem projektu był Padovano, a udział Ciniego polegałby tylko na pomocy w wykonaniu, o ile nie na udziale, tylko finansowym w przedsiębiorstwie. Nagrobek ten wykończony został w terminie i na początku 1552 r. odtransportowany do Wilna w 19 skrzyniach, załadowanych na 6 wozów, zaprzężonych w 30 koni⁸¹. Zresztą okoliczność, że nagrobek Barbary Radziwiłłówny, zamówiony został w roku 1553 nie u dotychczasowych współników, lecz tylko u Padovana, zdaje się potwierdzać wysunięte przypuszczenia⁸². Inaczej przedstawia się sprawa z trzech i ostatnich wiadomości źródłowych o pracach rzeźbiarskich Ciniego, mianowicie o budowie ołtarza „*In ecclesia nunc Vilnae aedificata*”⁸³. Nie ulega wątpliwości, że jest tu mowa o przebudowie kościoła św. Anny na zamku wileńskim na mauzoleum królewskie p. w. św. Anny i Barbary. Robotami tymi, w których zakres mogła wchodzić również bogata dekoracja rzeźbiarska, kierował Jan Cini. Świadczą o tym liczne wzmianki o artystach i rzemieślnikach, wysyłanych z Krakowa do dyspozycji Ciniego⁸⁴. Prace przy kościele św. Anny i Barbary rozpoczęte zostały pod koniec 1551 r. lub na początku 1552 r. Poprzedza je akt darowizny kościoła św. Anny, wydany przez biskupa Holszańskiego Zygmunta Augustowi w poł. listopada 1551 r. Data ta, tak ściśle wiążąca się ze śmiercią Barbary Radziwiłłówny, nasuwa przypuszczenie, że myśl budowy mauzoleum królewskiego powstała, pod wpływem tej śmierci⁸⁵.

W r. 1553 widocznie roboty były już posunięte naprzód, skoro już na początku tego roku zamówiony został u Padovana nagrobek dla Barbary Radziwiłłówny, a u Ciniego ołtarz do tegoż mauzoleum. Wpłata 180 florenów, dokonana w dniu 28.II.1553 r. na rzecz Ciniego i współpracowników jego Włochów⁸⁶, jest prawdopodobnie zadatkiem na rozpoczęcie prac przy ołtarzu, gdyż 4 maja tegoż roku Konstanty Włoch malarz i rzeźbiarz otrzymują wynagrodzenie „*pro depicto modulo altaris Vilnae extruendi*”⁸⁷.

Wszystkie te wywody na temat twórczości architektonicznej i rzeźbiarskiej Ciniego nie zbliżają nas do rozwiązania problemu, czyim uczniem był Michałowicz. Wplecione zostały one do rozważań nad Michałowiczem

⁸⁰ A. G. A. D. Rach. król. m. i. 140 f. 290—299.

⁸⁰ Chmiel, o. c., s. 8: „*pro depicta formae seu moduli sepulchri*”.

⁸¹ Chmiel, *ibid.*

⁸² Chmiel, o. c., s. 39 i 306 do 307.

⁸³ *Ibid.*, s. 39.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 19 i 52.

⁸⁵ Ks. P. Śledziwski, l. c.

⁸⁶ Chmiel, o. c., s. 39.

⁸⁷ Chmiel, *ibid.*

tylko dla tego, aby wykazać, że źródeł twórczości tego artysty szukać trzeba nie tylko w pracach rzeźbiarskich jego nauczyciela, lecz także i architektonicznych, zwłaszcza o ile tym nauczycielem miałyby być Cini. Problem dzieł architektonicznych Michałowicza, pomimo, iż dochowało się ich niewiele i to w stanie znacznie przebudowanym, może mieć tutaj znaczenie kluczowe, o ile nawet przyjmie się, że był on przede wszystkim rzeźbiarzem. Charakter twórczości architektonicznej Michałowicza, wyrażający się chociażby nawet w kopule kaplicy Padniewskiego, czy ocalałych resztkach kaplicy Uchańskiego może przynieść rozstrzygające dane do poznania źródeł jego inspiracji artystycznej i do wykrycia jego mistrza.

Nie dorzucając tutaj więcej uwag na ten temat, i powstrzymując się od wypowiedzenia się, czy jest rzeczą bardziej prawdopodobną, że Michałowicz był uczniem Ciniego, czy też Padovana, pragnę zwrócić tutaj uwagę na konsekwencje natury biograficznej, jakie wynikną z przyjęcia jednego z tych stanowisk.

O ile Michałowicz był uczniem Padovana, wówczas jego lata uczniowskie i praca, jako czeladnika byłaby związana z Krakowem, z warsztatem Mistrza, w którym mógł pozostawać nawet do r. 1557, t.j. do czasu rozpoczęcia prac nad nagrobkiem biskupa Izdbieńskiego. Gdyby natomiast jego nauczycielem był Cini, należałoby przypuścić, że przynajmniej od r. 1547 Michałowicz znajdował się w Wilnie i brał udział w wielkich przedsięwzięciach budowlanych i rzeźbiarskich, którymi kierował Sienńczyk.

Rola i znaczenie Michałowicza w rozwoju rzeźby renesansowej drugiej połowy XVI wieku w Polsce nie została jeszcze należycie uwypuklona. Słusznie uważa go Pagaczewski za czołowego obok Padovana rzeźbiarza tego okresu w Polsce⁹⁸. Słusznie też przypisuje mu pierwszeństwo wprowadzenia do rzeźby polskiej motywów niderlandzkich, a zwłaszcza Florisowskich, które w dziełach jego stopniowo zostały przetworzone wraz z włoskimi w sposób oryginalny, pomysłowy i niewątpliwie twórczy⁹⁹. Nagrobki Michałowicza wywarły wielki wpływ na plastykę polską końca XVI i początku XVII wieku i im właśnie, a nie późniejszemu nagrobkowi Jordanów w Krakowie przypisać należy kluczową pozycję dla tego okresu rzeźby polskiej. Wprowadza on ponadto pierwszy do rzeźby tendencję będącą niejako zapowiedzią baroku, a przejawiającą się w dekoracyjnym bogactwie szczegółów niekiedy nawet przeładowaniu, dążeniu do pogłębienia przestrzeni i wieloplanowej kompozycji przy zastosowaniu nawet iluzjonistycznych płaskorzeźb oraz w stosowaniu wielobarwnego wątku (marmur, alabaster, piaskowiec) i polichromowaniu niektórych fragmentów rzeźbiarskich¹⁰⁰. Ulubiony przez niego motyw herm,

⁹⁸ J. Pagaczewski, l. c., s. 54.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 53.

¹⁰⁰ J. Pagaczewski, l. c., s. 30. Niektóre fragmenty rzeźbiarskie w Lapidarium arkadyjskim, między innymi ornament liściasty na profilowanych odcinkach łuków pochodzących z obramienia niszy kaplicy Uchańskiego, posiada wyraźne ślady pierwotnej polichromii.

niewątpliwie jemu również zawdzięcza swe rozpowszechnienie w sztuce polskiej końca XVI i początku XVII wieku.

Czy wpływ Michałowicza na rzeźbę polską odbywał się tylko na drodze zapożyczeń bezpośrednich i wzorowaniu się na jego dziełach? Niewątpliwie nie. Musiał on mieć większą ilość uczniów, prowadzić warsztat rzeźbiarski zatrudniający towarzyszy cechowych, pracujących przez czas dłuższy pod kierunkiem mistrza, którzy po usamodzielnieniu się mogli być naśladowcami i kontynuatorami jego działalności artystycznej. Fragmenty archiwum krakowskiego cechu murarskiego i sztameckiego, zdeponowane w Archiwum Akt Dawnych miasta Krakowa, przechowały pewną ilość wiadomości o przyjmowaniu przez Michałowicza uczniów na naukę i wyzwolinach ich na czeladników ¹⁰¹.

Warto przyjrzeć się im bliżej, jako tym, którzy w pierwszym rzędzie winni być brani pod uwagę w studiach nad wpływem Michałowicza i nad problemem jego szkoły.

W styczniu 1572 akta cechowe notują wyzwoliny 2-ch uczniów Michałowicza Macieja Kmietka ¹⁰² i Pawła Zapisza, którzy po 4-ch latach nazwani zostali towarzyszami cechowymi ¹⁰³. Wstąpić więc musieli do pracowni mistrza na początku 1568 lub w końcu 1567. O Kmietku brak jest dalszych wiadomości, o Zapiszu natomiast dochowało się parę dalszych wzmianek.

W roku 1583 przyjął on w Krakowie prawo miejskie ¹⁰⁴. W 1592 syn jego Andrzej przyjęty został na naukę przez Antoniego del Rono ¹⁰⁵. Nazwisko jego ponadto jako muratora występuje w aktach pod r. 1581 ¹⁰⁶, a w roku 1611 wymieniony już jest jako zmarły ¹⁰⁷. Pochodził on zapewne z licznej rodziny krakowskiej tego nazwiska, która liczyła aż 9-ciu przedstawicieli rzemiosła murarskiego i sztameckiego. Najstarszym z rodu jest prawdopodobnie Marcin Zapisz de Krzczczyce czynny w latach 1572—1584 ¹⁰⁸, obierany starszym cechu w latach 1574, 1578, 1580, 1581, 1583, 1584 ¹⁰⁹. Przyjął on prawo miejskie w Krakowie w roku 1574 ¹¹⁰. Miał on syna Matysa, zapisanego w aktach cechowych pod rokiem 1581 jako uczeń

¹⁰¹ A. A. D. miasta Krakowa, akta depozytowe 480: *Regestrum seu liber actorum contuleni muratorum febrorum et stanutiorum clarissimae urbis Cracoviensis* oraz A. D. 496: *Regestrum pro inscribendis discipulis artificii muratorum et stammetiorum..... comparatum Anno Domini 1596*. Odpowiednie zapisy opublikowane u Pagaczewskiego, t. c., s. 57 i inne.

¹⁰² Wg J. Pagaczewskiego, *ibid.*: Maciej Kmietek.

¹⁰³ A. A. D. m. Krakowa A. D. 480, s. 10.

¹⁰⁴ A. A. D. m. Krakowa nr 1423: *Liber iuris civilis inceptus Anno Domini 1555*, s. 279.

¹⁰⁵ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 496, s. 12.

¹⁰⁶ A. A. D. m. Krakowa, *Consularia Cracoviensia*, 448, s. 27.

¹⁰⁷ S. Tomkowicz: *Przyczynki do historii kultury m. Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 138—9.

¹⁰⁸ Odnosi się do niego wzmianka w A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 11, 17, 33, 45, 63, 86, 94, 119, 124, 129, 134, 145, 151, 153.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 33, 119, 129, 145, 151, 153, oraz *Consul. Crac.* 446: s. 626—7, 447: s. 924—5, 448: s. 327—8.

¹¹⁰ *Liber iuris civilis*, s. 172.

swego ojca i pod rokiem 1583 przy okazji wyzwolin¹¹¹. Dalej akta wymieniają pod rokiem 1574 Piotra Zapisza muratora¹¹² oraz Sebastiana Zapisza, który w roku 1575 przyjęty został na magisterię i wpisał się do księgi przyjęć prawa miejskiego, zaś w roku 1579 obrany był starym cechu. Ostatnia wzmianka o nim pochodzi z roku 1586¹¹³.

Dużą rolę jak się wydaje odgrywał w życiu cechowym Adam Zapisz, czynny w latach 1592—1609, wielokrotnie obieranym starym cechu¹¹⁴. Być może iż jego to wymieniają rachunki Łobzowskie pod rokiem 1594 jako „Jadama Murarza“¹¹⁵. W roku 1604 prowadził on jakąś sprawę przeciwko Bartłomiejowi Quadro¹¹⁶, miał syna Szymona, który w 1594 przyjęty został na naukę do Mateusza Świątkiewicza¹¹⁷. Wreszcie pod rokiem 1567 wymieniony jest Kacper Zapisz towarzysz murarski¹¹⁸. Ustalenie związku Michałowicza z tak liczną rodziną murarzy krakowskich, odgrywających w życiu cechowym dużą rolę, nie jest dla nas rzeczą bez znaczenia.

9.VIII.1573 mistrz Jan Michałowicz przyjął ponownie na naukę Mikołaja Gogaczała z Pińczowa, który z przerwami zaczynał ją w latach 1570 i 1572¹¹⁹. Wyzwoliny jego nastąpiły po trzech latach 8 kwietnia 1576¹²⁰.

Dalsza wzmianka, dotycząca Jana Białego posiada dla nas znaczenie większe. Ów Jan był synem Piotra Białego, towarzysza murarskiego, obranego w latach 1573 i 1574 starszym towarzyszem cechowym¹²¹. Jan Biały przyjęty został w roku 1572 na naukę przez Jana Marię Padovano¹²², a po jego śmierci, która nastąpiła w końcu 1573, przeszedł do warsztatów Michałowicza, który go w dniu 8 kwietnia 1576 r. czyli po 4-ach latach nauki wyzwolił¹²³. Fakt przejścia ucznia Padovana po śmierci mistrza do pracowni Michałowicza mógłby świadczyć o bliskich stosunkach łączących obu mistrzów.

Mógłby być również jednym z dowodów na poparcie przypuszczenia, że Michałowicz był uczniem Padovana.

¹¹¹ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480: s. 134, 151.

¹¹² *Consul. Crac.*, 761: s. 199.

¹¹³ Por. A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480: s. 40, 41, 47, 53, 78, 111, 120, 125, 130, 134, 137—8, *Consul. Crac.* 446: s. 725, 447, 356, 632, 794—5, 974; 761: s. 666; *Prawa i przywileje statutu m. Krakowa* I 1507, 1595, I 895, nr 731 oraz *Liber iuris civilis*, s. 217.

¹¹⁴ Por. A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 12, 13, 14, 16, 19, 23, 27, 30, 35, 45, 48, 169, 174, 184, 186, 188, 189, 190, 197, 201, 215, A. D. 486, s. 17, 34, 36, 49. *Spraw. K. H. Szt.* 4, s. LXIV, oraz S. Tomkowicz, l. c., s. 138.

¹¹⁵ A. G. A. P. rachunki królewskie 355, tom 42, 49.

¹¹⁶ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 188.

¹¹⁷ *Ibid.*, A. D. 496, s. 17 oraz *Spraw. K. H. Szt.* 4, s. LXIV.

¹¹⁸ *Lib. i. c.*, s. 129 oraz *Consul. Crac.*, 445, s. 859.

¹¹⁹ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 57.

¹²¹ *Ibid.*, s. 33.

¹²² *Ibid.*, s. 18.

¹²³ *Ibid.*, s. 57.

Osoba Jana Białego interesuje nas również i z innych, bardziej jeszcze istotnych względów. W katedrze katolickiej we Lwowie w kaplicy biskupa Zamoyskiego znajduje się ołtarz alabastrowy, sygnowany i datowany, opatrzony napisem: „J a n B i a ł i R. S. 1592“¹²⁴. Nie ulega wątpliwości, że jest on dziełem naszego Jana Białego. Świadczą o tym bardzo bliskie analogie z dziełami Michałowicza zwłaszcza z nagrobkiem Zebrzydowskiego¹²⁵, na co zwrócił uwagę pierwszy dyr. Mańkowski, — kompozycja ołtarza z niższymi skrzydłami bocznymi, podobnie użyte motywy flamandzkie, tak często spotykane w nagrobkach mistrza c a b o c h o n y, putta oraz identyczne niemal hermy. Na tym więc miejscu dotykamy problemu wpływów Michałowicza i jego szkoły.

W roku 1573, 25 października akta notują przyjęcie przez Michałowicza na uczniów Adama Naporka z Gołaczowa i Andrzeja Łyczki z Urzędowa¹²⁶. Ów Adam Naporek vel Uporek, syn Stanisława, 5 września 1578 r. został wyzwolony przez swego mistrza i tegoż roku dokonał obyczaj towarzyski¹²⁷. W osiem lat później, już po śmierci Michałowicza, a mianowicie 8 marca 1586 przyjęty został w poczet mistrzów¹²⁸.

28 października tegoż roku Jan Michałowicz wyzwala swego rodzinnego brata, Marka Michałowicza z Urzędowa, który uczył się u niego. Przy tej okazji poświadcza on, że Marek jest jego bratem, urodzonym z tych samych rodziców¹²⁹. Dalszych wzmianek o Marku Michałowiczu brak w zapiskach cechowych.

W roku 1576, 17 czerwca, przyjmuje Michałowicz na naukę Mikołaja Burdka rodem z Chełma, kaóremu rok liczy się od końca grudnia 1575 r.¹³⁰. Ów Burdek, zapewne w związku ze swym wstąpieniem na magisterię, przyjął w r. 1588 w Krakowie prawo miejskie¹³¹. W roku 1605 przy okazji wyzwolin ucznia swego, Sebastiana Żurka, wymieniony został jako zmarły¹³². Nazwisko Mikołaja Burdka nasuwa jeszcze jedną uwagę. Był on rodem z Chełma i wstąpił na naukę do pracowni Michałowicza pod koniec 1575 r., nagrobek Leżyńskiego zaś, ustawiony w kościele w Chełmie, wykonany został w r. 1573. Byłby to jeszcze jeden dowód pośredni przemawiający za autorstwem Michałowicza tego nagrobka. Znane są bowiem wypadki, że przy robotach prowadzonych poza Krakowem mistrzowie angażowali do pomocy miejscową młodzież, która niekiedy przyjmowana była następnie na naukę. Samuel Świątkowicz naprzykład w czasie budo-

¹²⁴ Por. W. Łoziński, *Sztuka ludowa w XVI i XVII wieku*, Lwów 1901, s. 145 oraz T. Mańkowski, Jan Biały, lwowski uczeń Jana Michałowicza z Urzędowa, *Rocznik Krakowski*, t. 28, s. 171 nn.

¹²⁵ Mańkowski, l. c.

¹²⁶ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 29.

¹²⁷ *Ibid.*, s. 116.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 155.

¹²⁹ *Ibid.*, s. 29 i 31.

¹³⁰ *Ibid.*, s. 61.

¹³¹ *Lib. i. c.*, s. 351.

¹³² A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 195.

wy kaplicy Matki Boskiej, zwanej również Mansjonarzy i Rorantystów, w Katedrze Włocławskiej dokonanej w latach 1603—1610, przyjął na naukę aż trzech chłopców rodem z Włocławka, którzy mu przed tym w pracach zapewne pomagali¹³³. Ostatnia wreszcie wzmianka o uczniach mistrza dotyczy przyjęcia na naukę Aleksandra, syna Jana Michałowicza. Zapis, dokonany w dniu 17 stycznia 1580 r. głosi, że Aleksander ma już za sobą dwa lata nauki, licząc od Nowego Roku, musiał więc rozpocząć naukę na początku 1578 r.¹³⁴

Dalszych wiadomości o Aleksandrze Michałowiczu brak w aktach cechowych. Skąd inąd wiemy, że 31 marca 1590 r. mieszkał on w domu przy ul. Grodzkiej, położonym w sąsiedztwie kaplicy św. Piotra, z którego to domu opłacał czynsz na rzecz Mansjonariuszy kościoła katedralnego krakowskiego. Pierwszego grudnia 1593 r. Aleksander Michałowicz, civis et lapicida Cracoviensis, wymieniony jest jako zmarły¹³⁵.

Zapewne krewnym Jana, a może synem Marka, był Samuel Michałowicz z Krakowa, przyjęty w roku 1596 na naukę przez Macieja Świątkowicza¹³⁶. Został on w roku 1604 wyzwolony przez Samuela Świątkowicza, u którego się uczył, zapewne po porzuceniu pracowni Macieja Świątkowicza¹³⁷. Po wyzwolinach pracował on dalej w warsztacie Samuela Świątkowicza i wraz z nim brał udział w budowie i dekoracji Kaplicy Matki Boskiej w Katedrze Włocławskiej.¹³⁸

Nie są to oczywiście wszyscy uczniowie i współpracownicy Jana Michałowicza, lecz tylko ci, o których dochowały się wiadomości źródłowe. Jasnym jest, że na przestrzeni blisko trzydziestoletniej samodzielnej pracy mistrza musiało ich być więcej. Wśród tych jednak uczniów i współpracowników, których nazwiska doszły do nas, nie brak mistrzów, samodziel-

¹³³ O budowniczym tej kaplicy wspomina St. Łoza, *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, wyd. 2, Warszawa 1931, s. 334., podając za *Ilustrowanym przewodnikiem po Włocławku*, wydanym staraniem P. T. K., s. 12 i notatami po arch. K. Wojciechowskim mylnie brzmienie imienia i nazwiska — Kamil Swierzkowicz vel Swierikowicz. Według Wojciechowskiego napis, odnaleziony w kopule kaplicy w czasie przebudowy katedry, brzmiał: *Murator Crac. Camil Swierikowicz*. Zapisy o przyjęciu na naukę uczniów we Włocławku — w A. A. D. m. Krakowa, A. D. 496, s. 43 i 44. — Sprawą budowy kaplicy M. B. we Włocławku oraz kaplicy biskupa Tarnowskiego w Kolegiacie Łowickiej, której dekorację rzeźbiarską (ale z wyłączeniem nagrobka i ołtarza) przypisują również mistrzowi Samuelowi Świątkowiczowi, zamierzam zająć się w oddzielnej rozprawie.

¹³⁴ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 480, s. 130.

¹³⁵ Wg oryginalnej notatki, pochodzącej z archiwum Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie. Jest to wyciąg z rękopisu zatytułowanego: *Inwentarz funduszów XX Mansjonarzy kość. katedr. Krak. od r. 1570 do 1601*, pochodzącego ze zbiorów po Masłowskich w Krakowie. Notatka powołuje się na katalog, zapewne licytacji zbiorów, w którym rękopis ten figurował pod nr 899. Rękopis kupiony został do Paryża za 20 reńskich. Notatka pochodzi z 7. VI. 1870.

¹³⁶ A. A. D. m. Krakowa, A. D. 496, s. 22.

¹³⁷ *Ibid.*, A. D. 480, s. 175.

¹³⁸ *Ibid.*, A. D. 496, s. 43—44.

nie wykonywujących swój zawód, oraz wybitniejszych rzeźbiarzy, których twórczość nawiązuje do prac Jana Michałowicza. Nazwiska Jana Białego, ucznia Padovana, a potem Michałowicza, Adama Naporka, Pawła Zapisza, Mikołaja Burdka, Marka, Aleksandra i Samuela Michałowiczów, a przez tego ostatniego prawdopodobny związek z działalnością licznej rodziny rzeźbiarzy i muratorów krakowskich — Świątkowiczów i Świątków, a zwłaszcza z Samuelem Świątkowiczem, wyraźnie stawiają problem szkoły Michałowicza i wskazują na drogi, jakimi wpływ „polskiego Praxytelesa“ rozchodził się po ziemiach polskich.

VII.

UWAGI KOŃCOWE.

Wielkość Michałowicza i jego znaczenie dla sztuki polskiej XVI wieku i pocz. XVII wynika nie tylko z wysokiego poziomu jego prac, przejawia się nie tylko w bogactwie jego pomysłów, inwencji artystycznej i umiejętności twórczego przetwarzania i przyswajania sobie obcych wzorów, lecz przede wszystkim oparta jest na odrębnym, narodowym charakterze jego twórczości. Michałowicz jest jednym z nielicznych artystów polskich, którzy pierwiastek narodowy twórczości potrafili połączyć z wielkim opanowaniem materiału i formy i takimi osiągnięciami artystycznymi, które wysunęły ich na czoło współczesnego życia artystycznego. W badaniach nad istotą rodzimej twórczości polskiej i przy poszukiwaniu pierwiastków narodowych w twórczości wieków minionych, dzięki Michałowiczowi nie będziemy zmuszeni do ograniczania się tylko do interesujących skąd inąd zjawisk artystycznych, polegających na deformacji i napoły ludowym przetwarzaniu obcych wzorów. Mamy możliwość badania tych zjawisk na szczyblu prawdziwej, wyższego rzędu twórczości artystycznej.

Nieistniejący napis na zaginionym epitafium Michałowicza w Łowiczu nazywa go polskim Praxytelem¹³⁹. W tym określeniu „polski Praxyteles“ uwypuklona została istotna wielkość Michałowicza, polegająca na polskości jego sztuki i dzieł.

Niestety to zjawisko, jakim jest talent Michałowicza, nie jest zdarzeniem częstym w dziejach sztuki polskiej, należy raczej do rzadkości. Fakt więc, że geniusz polski w osobie Michałowicza wypowiedział się najpełniej i najsilniej nie w architekturze i malarstwie, lecz w rzeźbie, zasługuje na uwagę i podkreślenie. Zdaje się posiadać on swoje głębokie uzasadnienie w podłożu socjologicznym i psychologicznych pobudkach, które sprawiły, że najbardziej rozpowszechnioną w XVI i XVII wieku dziedziną sztuki stała się rzeźba.

*

*

*

¹³⁹ Sz. Starowolski: *Monumenta Sarmatarum*, Kraków, 1655

Romantyczne ustronie arkadyjskie, odarte z legendy i uroku, w jaki poezja i literatura XVIII-wiecznego sentymentalizmu potrafiła je przystroić, zubożone przez czas, zmienne koleje losu i rękę ludzką, innym już, mniej zrozumiałym językiem przemawia do widza. Utraciwszy z biegiem lat tak wiele, Arkadia dopiero teraz otrzymuje nowy laur dzięki wiadomości, że w murach jej znalazły schronienie i ratunek przed zagładą dzieła artysty wielkiej miary, wybitnego rzeźbiarza renesansowego, najwybitniejszego artysty polskiego XVI w. — Jana Michałowicza z Urzędowa.

JAN BIAŁOSTOCKI

MANIERYZM I POCZĄTKI REALIZMU W PEJZAŻU NIDERLANDZKIM *

*„Onde potersi vedere in loro (paesisti del
XVI) piuttosto una bella maniera di far paesi
che una perfetta imitazione di veri paesi“.*

Baldirucci

I

Jeden z czołowych manierystów niderlandzkich końca XVI wieku, malarz i literat Karel van Mander, oprócz znanych „Żywotów malarzy“ krajów germańskich napisał teoretyczny traktat o malarstwie, gdzie i pejzaż znalazł dość obszerne omówienie, ujęte, jak cały zresztą traktat, w mowę kunsztownie wiązaną¹. Już to ile uwagi autor poświęcił tematowi krajobrazowemu jest charakterystyczne dla Flamanda (mimo, że sam Van Mander pozostawił raczej niewiele pejzażów²). Natomiast w biblii teoretycznej włoskiego manieryzmu, w „Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura“, napisanym przez Giovanniego Lomazzo (1584) rozdział „Composizione del pingere e fare i paesi diversi“ zawiera zaledwie 7 stron wobec półtora tysiąca z górą stron objętości całego traktatu³.

* Artykuł niniejszy jest częścią większej syntetycznej pracy o pejzażu niderlandzkim w okresie 1520—1620. Mimo zmian w redakcji nie udało się uniknąć pewnej fragmentaryczności.

¹ R. Hoecker, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, vol. VIII), Den Haag, 1916.

² Kurt Erdmann, *Notizen zu einer Ausstellung Flämischer Landschaftsmalerei im XVI und XVII Jahrhundert*, *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1928, s. 211, także E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Strassburg, 1930.

³ Giov. Paolo Lomazzo, *Trattato dell' arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844. W tym wydaniu rozdział o pejzażu: II, s. 442 n.

Artyści włoscy, których wzrok w okresie nowożytnym ustawicznie zwrócony był ku wzorom antycznym nie stworzyli przed XVII wiekiem samodzielnego pejzażu, jako gatunku artystycznego. To homocentryczne nastawienie odbija się w sztuce manieryzmu w całej Europie. „Jakby czarodziejską siłą przyciągana sztuka ta krąży wokół postaci człowieka“⁴. Zainteresowanie pejzażem jest — zdaniem Raczyńskiego — z gruntu antymanieryczne, sprzeczne z manieryzmem⁵.

Lecz opinia ta nie jest, jak się zdaje, słuszna w całej rozciągłości⁶. Zapewne, manieryzm wczesny, rodzący się w Toskanii nie znał prawie pejzażu. Ale był to pierwotny, włoski jedynie wyraz tego stylu, na którym odcisnęła swe piętno antypejzażowa postawa Italii. W drugiej połowie wieku manieryzm staje się zjawiskiem ogólnoeuropejskim i w jego języku wypowiedzane są wówczas wszelkie zainteresowania tematyczne; w epoce manieryzmu ogólnoeuropejskiego i pejzaż, ulubiona dziedzina sztuki północnej, w manierycznej szacie występuje.

Późny manieryzm to sztuka międzynarodowa, raczej ponadnarodowa, jest to styl ośrodków dworskich. „Epoka późnego wieku XVI była erą ‘międzynarodowości’, którą można porównać jedynie z wczesnym i dojrziałym średniowieczem. Niderlandczycy, Francuzi i Niemcy jeździli do Włoch, Włosi podróżowali po krajach północnych — wszyscy zaś znajdowali zagranicą pracę i poszanowanie. Dwór cesarza Rudolfa II w Pradze gromadził artystów i uczonych z Niderlandów, Włoch, Niemiec i Skandynawii. Język stylistyczny manieryzmu był równie międzynarodowy, jak kultura tego czasu. Życie kulturalne koncentrowało się głównie na dworach a kultura dworska zawsze odznaczała się międzynarodowym charakterem“⁷. Pejzażyści flamandzcy epoki manieryzmu pracowali często na emigracji (o tym szerzej w dalszym ciągu artykułu), na licznych dworach książąt niemieckich, u cesarza, czy wreszcie na zamówienia habsburskich namiestników Brabancji i Flandrii⁸. W ich pejzażu dochodzi do głosu ten sam co w malarstwie figuralnym język manieryzmu. W późnej epoce tego

⁴ Słowa Wilhelma Pindera, *Zur Physiognomik des Manierismus, Glages-Festschrift*, Leipzig, 1932, s. 150/1; cytuję tę ważną a niedostępną mi pozycję z drugiej ręki, w tym wypadku w/g Josepha Raczyńskiego, *Die Flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt, 1937, s. 77.

⁵ W innym miejscu (s. 30) Raczyński dopuszcza „manieryczną postawę u pejzażyistów“.

⁶ Karl Lilienfeld, *Ausstellung Joos de Momper*, Chemnitz, 1927, s. 5, określa flamandzkich pejzażyistów ok. 1600 mianem „manieryistów“ i sądzi, że czyni to po raz pierwszy. W tym samym czasie jednak omawia również flamandzki „pejzaż manieryczny“ Otto Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der.... Albertina*, t. II, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV und XVI Jahrhunderts*, Wien, 1928.

⁷ Otto Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe, its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Harvard, Cambridge, Mass. 1947 (2 wyd.), s. 128/9.

⁸ Por. np. Eduard Plietzsch, *Die Frankenthaler Maler, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1910, passim.

stylu wzory włoskie są już naogół silnie zaabsorbowane przez północ⁹ i mogą być już przenoszone na teren właściwy sztuce niderlandzkiej.

Wielokrotnie już podnoszono, że manieryzm jako sztuka związana z kryzysem religijnym wieku XVI, z kontrreformacją¹⁰, w swej formie plastycznej i w postawie duchowej nawiązuje do sztuki średniowiecznej — bardziej czy mniej świadomie¹¹. O architekturze manierycznej powiedział Panofsky słowa, które śmiało dadzą się odnieść do całej sztuki manieryzmu; manieryczną budowlę cechuje — jego zdaniem — „przeświecanie ciała gotyckiego poprzez nowocześnie-antykizującą szatę”¹². Tak jest przecież u Pontorma, u El Greco’a, u Jacques Bellange’a. Jest tak w pewnym sensie i w pejzażu manierycznym. Powraca tu tradycja pejzażu panoramicznego, opartego o średniowieczną koncepcję świata.

W przeciwieństwie do prostoty, „eurytmii“, harmonii renesansu, kultura tej epoki konfliktów religijnych pełna jest sprzeczności, dysonansu, pełna jest elementów, które sprawiają wrażenie wzajemnej obcości i wewnętrznego rozdarcia¹³.

Manieryzm, tak jak sztuka średniowieczna wiąże realizm przedmiotów z formami oderwanymi od natury, dokładność przedstawiania z abstrakcyjną formułą, — rzeczywistość ziemską splata z bytami nadzmysłowymi; artysta manieryzmu może znów — jak w średniowieczu — dowolnie obierać stopień realności rozmaitych partii obrazu¹⁴. Jesteśmy na pograniczu uderzającej prawdy rzeczy i materii oraz abstrakcyjnego, nierzeczywistego świata ornamentów i arabesek. W malarstwie figuralnym jak i w portrecie, w ornamencie Florisowskim tak jak w pejzażu, sztuka manieryzmu charakteryzuje się równoczesnym występowaniem matematycznej niemal precyzji i dokładności obok irracjonalnych rozkwitów fantazji¹⁵.

⁹ Otto Benesch, *Katalog der Albertina*, op. cit., s. XII/XIII. Friedrich Antal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, *Kritische Berichte*, 1928/9, s. 213 pisze, że ok. 1600 rozwój stylistyczny sztuki niderlandzkiej „dogania“ włoską. W tym czasie oddziałują na Niderlandczyków w s p ó ł c z e s n e im dzieła włoskie; w tym też czasie, dopiero wówczas, pojawia się niekiedy trudność w odróżnieniu dzieł włoskich od niderlandzkich.

¹⁰ Max Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928 (2 wyd.); Nikolaus Pevsner, *Manierismus und Gegenreformation*, *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, 1925. Przeciw niemu Werner Weisbach, broniący poglądu, że dopiero barok jest sztuką odpowiadającą ruchowi kontreformacji: *Manierismus — Gegenreformation — Barock*, tamże, 1928. O bliskości późnego manieryzmu i późnego gotyku por. Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, s. 401.

¹¹ Friedrich Antal, op. cit., s. 213 i passim.

¹² „Das Durchschimmern eines gotischen Körpers durch ein modern-antikisches Gewand“: Erwin Panofsky, *Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris (Anhang: Zwei Fassadenentwürfe Domenico Beccafumis und das Problem des Manierismus in der Architektur)*, *Städel Jahrbuch*, VI, 1930, s. 70.

¹³ „Zwiespältigkeit“ i „Entfremdung“: Hans Sedlmayr, *Die „Macchia“ Bruegels*, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen*, Wien, 1934, s. 149.

¹⁴ Max Dvorák, *Pieter Bruegel der ältere*, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, op. cit., s. 222.

¹⁵ Otto Benesch, *The Art of the Renaissance*, op. cit., s. 131.

Po epoce renesansu z jego optymizmem, wiarą w humanizm, z prostą, jednorodną koncepcją świata, powraca znów okres skłócenia i braku jednolitości. „Stosunek czasów porenansowych do świata pokrzyżowany jest wątpliwościami i niepokojami. Waha się on jeszcze pomiędzy nauką i magią, między techniką i modlitwą, między kultem mechaniki i wiarą w cud”¹⁶. Technika i mechanika z jednej strony, a z drugiej modlitwa i wiara w cud — te same cechy występują w sztuce, w malarstwie, w rzeźbie, w ornamentyce, gdzie elementy techniczne i rzemieślnicze wiążą się z cudownymi i bajkowymi.

W kosmografii, po idealnej prostocie systemu Kopernika, który tak doskonale odpowiadał renesansowym zamiłowaniom do architektury centralnej — przychodzi Tycho de Brahe i (w swych „*De Mundi Aetherii Recentioribus Phaenomenis*“, 1588) powraca do geocentrycznej nauki średniowiecznej: planety obracają się u niego dokoła słońca, lecz słońce dokoła ziemi¹⁷. Znów powstaje obraz ruchów skomplikowany, zagmatwany, niejasny. W muzyce średniowieczna polifonia znów rozkwita dzięki szkole niderlandzkiej, dzięki Orlando di Lasso, u którego bogactwo komplikacji w budowie wielogłosowej osiąga szczytu. W muzyce organowej kwitnie typowa dla manieryzmu „*w i r t u o z e r i a*“ (Sweelinck w Amsterdamie).

Kontrast trudności zadania i łatwości z jaką się je wykonuje, tendencja do przedstawienia nadmiaru elementów wewnątrz surowo zakreślonych ram (w muzyce, w architekturze, w manierycznej poezji¹⁸) — te cechy „wirtuozerii“ są też zasadniczymi cechami późnego manieryzmu — tej pokazowej, dworskiej sztuki, w Italii czy w Fontainebleau czy w Pradze. Moment mistrzostwa, swobody w pokonywaniu trudności zadań, podnosi już Pontormo, jeden z pierwszych manierystów w liście do Varchiego z 1546 roku¹⁹. Tę właśnie potęgę artystycznych środków, którymi twórca swobodnie operuje, określono terminem „*t e r r i b i l i t à*“ (starożytna „*d e i n o t e s*“ sofistów).

Wirtuoz narzuca naturze formy dowolne, wedle swej woli, tak jak w średniowieczu obraz świata budowano z elementów wedle praw, które nic z przyrodą wspólnego nie miały. Dawniej jednak sztuka służyła prawdom nadzmysłowym, teraz deformuje rzeczywistość w imię „*far di maniera*“²⁰. Paulo Pino w „*Dialogo di Pittura*“ (Wenecja, 1548) zaleca two-

¹⁶ Bogdan Suchodolski, Rozkład stanowiska średniowiecznego i nowoczesna problematyka kultury, *Studia z Dziejów Kultury Polskiej*, Warszawa, 1949, s. 573.

¹⁷ Por. Ernst Zinner, *Die Geschichte der Sternkunde von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, 1931, s. 468—469. Z rozwojem sztuki zastawia poglądy astronoma Otto Benesch, *The Art of the Renaissance*, op. cit., s. 131.

¹⁸ Nicolaus Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, The Mint, London, 1946, (I), niedostępna mi w oryginale pracę cytuję w/g fragmentów zamieszczonych u R. C. Taylor, Francisco Hurtado and his School, *Art Bulletin*, 1950, s. 51/3.

¹⁹ *Künstlerbriefe über Kunst, Bekenntnisse von Maler, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten*, Herausgegeben v. H. Uhde-Bernays, Dresden, 1926, s. 105—109.

²⁰ J. v. Schlosser, op. cit., s. 401.

rzyć „figura tutta sforciata, misteriosa o difficile“²¹. Triumfująca po Trydencie kontrreformacja walczyć będzie z formalizmem tej sztuki. Giovanni Gilio już w 1564 karci wirtuozerstwo i wyrzuca malarzom brak zainteresowania tematem religijnym, pragnienie popisu, pokazywanie jedynie swej sztuki — „sforzato“, „mostrar la forza dell'arte“²². Te same zarzuty skierują się przeciwko muzyce polifonicznej, którą uratuje dopiero genialne pogodzenie wielogłosowości z czytelnością tekstu, dzieło Palestriny w „Missa Papae Marcelli“.

Stosunek artysty do natury jest czynny; Danti: sztuka ma w pełni realizować doskonałość zamierzoną przez przyrodę — „si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale“ (1567)²³. Ale postawa ta nie ma charakteru poznawczego, naukowego, jak w renesansie. „Poprawianie“ odbywa się bowiem ze względu na wymagania estetyki obrazu; stylizacja form natury, naginanie ich do rzekomej „doskonałości“ służy subiektywnemu poczuciu estetycznemu manierystów lub metafizycznej „idei“ o neo-platońskim rodowodzie²⁴. Zasada wiązania nie jest — jak u Bruegla — wyprowadzona z poznania praw budowy i dynamiki jednolitego i żywego kosmosu, nie jest też — jak w pejzażu panoramicznym Patinira — zależna od encyklopedyczno-religijnej koncepcji świata. Choć równie obca przedstawianemu światu, zasada wiązania obrazu u autorów pejzażu manierycznego inna jest niż u starych panoramistów, wynika ona z wirtuozerii, z troski o prawa obrazu, o jego barwną płaszczyznę. „Poprawiając naturę“ manierysty tworzą formy sztuczne, sparaliżowane i zamrożone, uchwycone w pozycji narzuconej siłą, formy które wymykają się na wszystkie strony, sprzeczne są i mnogie ale przyszpilone, utrwalone na zawsze²⁵.

Prawdziwy świat otrzymuje maskę, staje się tajemniczy i zagadkowy: „figura misteriosa“ (Pino). W portrecie jest „pancerz zamiast ciała, maska zamiast twarzy“²⁶. Sedlmayr sądzi, że typową cechą dzieł manierycznych jest to, iż sprawiają one wrażenie „obcości“²⁷. Flamandzki pejzaż manieryczny odznacza się związanymi z tą charakterystyką cechami fantastyczności, „dziwności“; jest on napół prymitywny, napół afektowany, reprezentuje „dziwaczny dualizm naiwności i retoryki“, jest jednocześnie „rozgadany i zaskakujący“, aby użyć słów którymi Karl Vossler charakteryzował sztukę pisarską Celliniego²⁸.

²¹ tamże, s. 210.

²² tamże, s. 378—9.

²³ tamże, s. 398.

²⁴ Erwin Panofsky, „Idea“, *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig — Berlin, 1924, rozdział: „Der Manierismus“.

²⁵ Nicolaus Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, op. cit.

²⁶ Wilhelm Pinder, op. cit., w/g Hans Sedlmayr, op. cit., s. 150.

²⁷ j. wyżej.

²⁸ Karl Vossler, *Cellinis Stil in seiner Vita*, *Beiträge zur romanischen Philologie* (Festgabe für G. Gröber), Halle, 1899, cyt. przez J. v. Schlossera, op. cit., s. 321.

II

Manierysta Van Mander — podobnie jak włoscy teoretycy tego kierunku — polecał młodym malarzom studiować naturę (był przecież jednym z twórców „Akademii“ Haarlemskiej²⁹), podpatrywać jej elementy i co piękniejsze chwile, by z tych motywów „budować później pejzaże na płótnie lub twardych deskach norweskiego dębu“ (VIII, 3)³⁰. Zalecał Van Mander różnorodność, bogactwo, choć przestrzegał również by unikać przeładowania, bowiem „zbyt wielka ilość miast, domów, gór przeszkadza radości estetycznej“ (VIII, 23). Ale zaraz dalej Van Mander zapomina już o tym, co mówił i znów zaleca: „poniżej zaś budujcie nadmorskie miasta, które niechaj ku szerokim rozciągają się włościom, ku zamkom na skałach, niepokonanym; podzielcie smugami pola w oddali leżące (VIII, 29)“. Typowy to program pejzażu komponowanego: można podeń podstawić nieledwie panoramiczne pejzaże Patinira. Ścieranie się w teorii Van Mandera zamiłowań do różnorodności, bogactwa, fantastyki z rygiem ładu, z przestrogami, by nie za wiele w obrazie umieścić, jest wysoce charakterystyczne dla myśli teoretycznej manieryzmu. „Jest rzeczą zrozumiałą — pisze trafnie Ernst Gombrich — że właśnie taki czas jak okres manieryzmu, który w praktyce artystycznej rozbija formę, pozbawia ją walorów normalnie z nią związanych (w sensie normy klasycznej, uwaga J. B.), skrzywia ją, pozbawia ładu, że taki okres, w teorii tym bardziej ceni wysoko racjonalny porządek i pragnie go, jako sztywną zasadę przekazać“³¹. Swój bogaty program zaleca Van Mander malować „dla radości sztuki“ (VIII, 29). Jest to postawa wirtuozerska, właściwa, jak widzieliśmy, manieryzmowi. To też nic dziwnego, że i w szczegółach odnajduje się u Van Mandera zamiłowanie do form odstępujących od „n o r m a l n e g o“ ładu, gdy np. zapominając o powściągliwości (VIII, 31) zachwala „węzowate drogi“ lub zachęca by „dziwaczne szałas pasterskie i chaty chłopskie budować po pieczarach skalnych i pniach drzew“. Wszystko wedle natury, ale natury możliwie różnorodnej i bogatej, rozrośniętej: „nie budujcie chat z pięknych, czerwonych cegieł, lecz z brył ziemi, z gliny, słomy, szmat i głazów, w szczególny sposób spojonych i omszałych“ (VII, 32). Aby nauczyć się drzewa malować trzeba się ćwiczyć „wedle natury lub wedle jakiejś pięknej maniery“ (VIII, 37), byle pilnie, byle liści za małych nie czynić, bo suchość powstaje (VIII, 40).

Jak dalece „artystyczny“, a w gruncie rzeczy literacki i wirtuozerski jest stosunek Van Mandera do natury, wynika ze spostrzeżenia, iż „drzewa, gdy są pięknie namalowane, znakomicie widza radują,

²⁹ Por. Otto Hirschmann, Karel van Manders Haarlemer Akademie, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1918, s. 213—231.

³⁰ Cytaty z poematu dydaktycznego Van Mandera w/g wydania R. Hoeckera, *op. cit.*, por. przypis 1.

³¹ Ernst Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos, II, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen*, Wien, 1935, s. 141.



Ryc. 1. Roelant Savery. Pejzaż leśny, rycina Aegidiusa Sadelera, (w/g Gerstenberga).

inaczej zaś odpychają“. Chodzi więc, oczywista, nie o prawdziwe drzewa, lecz o drzewa „pięknie malowane“, przyrodę widzi się jedynie poprzez pryzmat konwencji artystycznej: zasadą koncepcji pejzażu manierycznego, raz jeszcze wracając do sformułowanego już określenia, — jest ład artystyczny dzieła sztuki, a nie, obca mu, prawda nadzmysłowa lub przyrodnicza. Dla manieryzmu „dzieło sztuki“ staje się celem ostatecznym. Naturę dopasowuje się, przykrawa, odrzuca — pejzaż manieryczny w swej postaci idealnej jest to malarstwo literackie, erudycyjne („Gelehrtenstubenmalerei“)³². Van Mander sam był nie gorszym literatem niż malarzem, a na pewno więcej się dla literatury niderlandzkiej i historiografii niż bezpośrednio dla malarstwa zasłużył. W aneksie do swej teorii artystycznej przetłumaczył Van Mander Owidiusza, niezbędną książkę malarza XVI i XVII wieku. „Niechaj na zielonym brzegu rzeki Titirus grywa na flecie swej ukochanej Amaryllis“ — zaleca Van Mander (VIII, 42) z Wergiliusza tym razem natchnienie czerpiąc.

³² Rolph Grosse, *Die Holländische Landschaftskunst, 1600—1650*, Berlin i Leipzig, 1925, s. 4. O bliskich związkach sztuki i poezji, malarstwa i literatury w teorii i praktyce artystycznej XVI i XVII wieku por. Rensellaer W. Lee, „Ut Pictura Poesis“, *The Humanistic Theory of Painting. Art Bulletin*, 1940, s. 197—270.

Krajobraz w teorii Van Mandera, to „pejzaż komponowany w szacie antycznej” — nawiązując do wspomnianej na początku definicji Panofskiego —, jest to dawna panorama, która utraciła poznawcze znaczenie. Podobnie się zresztą dzieje i w malarstwie figuralnym: „Chrzest w Jordanie” Van Mander zamienia na rewię aktów kobiecych³³. Że w teorii pejzażu manierycznego Van Mandera punkt ciężkości leży w dziedzinie literackiej niechaj wreszcie zaświadczy to, że dłuższy „przykład” pięknego pejzażu czerpie Van Mander nie z malarstwa, lecz z poezji: cytuje bowiem „Orlando Furioso” Ariosta (Canto I, stanza 35; v. M. VII. 58).

III

*Pingere rura, lacus, silvas, animalcula, fontes
Cura tibi. Pascunt mirifice haec oculos.
Te duce nunc pingunt alii camposque lacusque:
Te Fauni, Nymphae, te Dryadesque canunt.*

Lampsonius o Coninxloo³⁴

Ten ładny czterowiersz, który Lampsonius poświęcił Coninxloo brzmi także literacko i pastoralnie. Ale styl poemaciku nie odpowiada całej twórczości pejzażysty. Coninxloo nie był erudytą jak Van Mander, mimo, że Hondius przedstawił go w miedziorycie nie z pędzlem lecz z książką w ręku. Książki wymienione w inwentarzu pośmiertnym nie wiele nam mogą o nim powiedzieć, ale to właśnie jest wymowne³⁵. Biblię, pisma Kalwina i Lutra musiał posiadać oczywiście człowiek, który dla nowej wiary wyrzekł się ojczyzny i poszedł na dożywotnią poniewierkę. Wśród dzieł treściologicznej i moralnej miał Coninxloo Melanchtonowską „Cronica Carionis”, zresztą — tylko elementarny warsztat artystyczny (w epoce kiedy pejzażystami są filozofowie, jak Poussin, „peintre-penseur”): Owidiusz po łacinie i niemiecku oraz „het boeck van Alber Duyr”, zapewne drzeworytnicza Pasja Dürerowska. To właśnie, że Coninxloo nie patrzył na świat wyłącznie poprzez historię Faunów, Dryad i Nimf, że patrzył na naturę czułym, poetycznym spojrzeniem uczciwego człowieka, to tłumaczy w pewnej mierze, że w jego właśnie twórczości odbywa się zasadnicza przemiana stylu pejzażowego w Niderlandach. Nie znaczy to, by Coninxloo odrazu zerwał z manieryzmem. Nigdy nie wyzbył się elementów sztuki manierycznej; w pierwszej epoce hołduje jej bez zastrzeżeń, ale w ostatnich pejzażach manieryczne schematy ustąpią pierwocinom lirycznego realizmu.

³³ Hannover, repr. Kurt Erdmann, *op. cit.*

³⁴ Van Mander, *Het Schilderboek*, wyd. H. Flörke, II, s. 123.

³⁵ Inwentarz Coninxloo publikuje N. De Roever, *De Coninxloos, Oud Holland*, 1885, s. 33—50.

O Coninxloo pisano sporo ³⁶, ale toczą się wciąż spory co do jego roli. Nikt jednak nie kwestionuje w tej chwili wielkiego znaczenia Coninxloo, które już Van Mander podnosił. Niewątpliwie Gillis van Coninxloo to jedyna wyraźniejsza indywidualność w pejzażowym malarstwie niderlandzkim pomiędzy Brueglem i Rubensem, tym ciekawsza, że właśnie poprzez jego twórczość przebiega jakby — nieostra coprawda — granica stylistyczna, że rozwój indywidualnego stylu Coninxloo najlepiej obrazuje rozwój stylu epoki. Również życie artysty, jego osobiste dzieje są doskonałym, typowym przykładem losów wielu malarzy flamandzkich w tym czasie. Duża część życia Coninxloo upływa na emigracji.

Znamiennym dla tego okresu w malarstwie pejzażowym flamandzkim, który nastąpił po wybuchu rewolucji niderlandzkiej, jest fakt, że ważne artystycznie wydarzenia dzieją się często po za granicami Flandrii i innych prowincji południowo-niderlandzkich, że najważniejsi aktorzy tej epoki pejzażu działają na scenie artystycznej Italii, Niemiec, Czech lub Holandii. Ta diaspora malarstwa flamandzkiego, ułatwiona zapewne przez tradycję wędrownych obyczajów właściwych malarzom schyłku średniowiecza, spowodowana została względami politycznymi i religijnymi: ciężką dla artystów sytuacją w kraju pustoszoną przez wojnę i uciskanym prześladowaniami. Sztuka flamandzka idzie w tym czasie na podbój Europy; łatwość z jaką malarstwo flamandzkie przeniknęło do obcych ośrodków, jego dyfuzyjność — godna jest uwagi ³⁷.

Już od początku drugiej połowy XVI wieku blask i wspaniały rozwój Antwerpii i całej Flandrii przygaszany był przez napięcia i niepokoje polityczne i religijne. Emigracja powodowana przez ucisk hiszpański, który doprowadził do insurekcji, wzmagają się, z powodu terroru, jaki nastąpił po wybuchu powstania. Po egzekucji Egmonta i Hornesa (1568) represje wzmagają się: „Masowe aresztowania, zakaz emigracji, konfiskata mienia każdego, kto by się z rebeliantami komunikował, nadzór nad posiadłościami tych, którzy przystali do powstańców, surowa kontrola księgarń i drukarni, zakaz — pod karą śmierci — studiów na zagranicznym uniwersytecie, — najbardziej fanatyczna reakcja katolicka“ i ucisk

³⁶ Por. E. Starke, *De Coninxloos, Oud Holland*, 1898, s. 129; Jean Louis Sponsel, Gillis van Coninxloo und seine Schule, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1889, s. 57—71; E. Plietzsch, *Die Frankenthaler Maler*, op. cit. Charles Sterling, *Rubens et son temps*, Catalogue de l'Exposition, Paris, 1936; J. Raczyński, op. cit., Artur Laes, Gilles van Coninxloo, *rénovateur du paysage flamand au XVI-e siècle*, *Annuaire des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1939 (II).

³⁷ Już w końcu średniowiecza zjawisko to daje się zaobserwować. „Mówi się często o malarstwie hiszpańsko-flamandzkim XV i XVI wieku, o malarstwie niemiecko-flamandzkim w rejonie dolnego Renu ok. 1400 i w Kolonii ok. 1500, o malarstwie wenecko-flamandzkim w Wenecji XVI wieku“ (Charles Sterling, *Les Peintres du Moyen-Age*, Paris, 1942, s. 14) i o malarstwie francusko-flamandzkim we Francji północnej i w Burgundii w końcu XIV i w początku XV wieku. O emigracji artystycznej i rozproszeniu malarzy flamandzkich w Europie por. Hubert Devoghelaere, *De Zuidnederlandsche Schilders in het Buitenland van 1450 tot 1600*, Antwerpen, 1944, z doskonałą bibliografią.

polityczny hiszpańskich najeźdźców³⁸. Prowadzi to do ogólnego powstania w 1571 r. W roku następnym Fryderyk z Toledo, syn osławionego księcia Alby pacyfikuje przez trzy dni Malines, łupiąc i masakrując ludność bez różnicy wyznania. Przedstawiciele parlamentu uciekają na statkach holenderskich. W 1585 wojska Farneseego powtórnie zdobywają Antwerpię. W oblężeniu i obronie Gillis van Coninxloo wziął udział, którego pamięć przekazały nam źródła. Miasto padło w nierównym boju; Antwerpia nigdy już nie powstała z upadku do wysokości swego dawnego rozkwitu, Amsterdam przejmie jej rolę handlową; w podbitej i upokorzonej Flandrii ośrodkiem kulturalnym stanie się dwór regentów habsburskich w Brukseli. Tysiące obywateli wszystkich klas i zawodów opuściły Antwerpię w poszukiwaniu nowej ojczyzny³⁹.

Humanista i patriota niderlandzki David Heinsius wołał: „odbierzcie nam ziemię a bez strachu rzucimy się na morze, ażeby znaleźć ojczyznę tam, gdzie was nie ma!”⁴⁰. Jego ziomkowie w inny sposób realizują tę groźbę: jedynie między r. 1584 i 1589 30.000 ludzi opuściło Antwerpię⁴¹, wśród nich był też Gillis van Coninxloo. W niepodległej Holandii, w Anglii, Danii, Niemczech, wszędzie powstają emigracyjne ośrodki niderlandzkie. Na emigracji też rodzą się koryfeusze kultury niderlandzkiej: w 1577 Rubens zobaczył światło dzienne w Siegen w Westfalii, w 1587 wielki poeta holenderski Joost van den Vondel urodził się jako syn antwerpskiego kapelusznika, emigranta, w Kolonii.

Największa grupa emigrantów - malarzy osiadła w Palatynacie, gdzie ks. Fryderyk III ofiarował uciekinierom zlikwidowany klasztor Frankenthal⁴². Rozwijały się tam warsztaty tkackie, założone przez uchodźców z Arthois, Brukseli i Antwerpii, potrzebowały one rysowników i to zapewne było przyczyną, że sporo malarzy tam zamieszkało. Zajmowali oni grupę domów zwaną „K ü n s t l e r b l o c k”⁴³, co już świadczy o ich znacznej liczbie. Coninxloo był najwybitniejszym spośród tych artystów, jego zasługą jest to, że we Frankentalu uformowała się odrębna szkoła pejzażyistów.

Urodzony w Antwerpii, kształcił się Coninxloo u Lenaerta Kroesa, podróżował po Francji, zamierzał dotrzeć do Italii; pobyt jego we Włoszech nie jest poświadczony źródłowo, choć wysoce prawdopodobny. Po okresie

³⁸ Henri Hauser, *La Prépondérance Espagnole* (Peuples et Civilisations), 3 wyd., Paris, 1948, s. 79.

³⁹ Zwycięzca „szlachetny i tolerancyjny“ pozostawia protestantom 4 lata dla emigracji; por. H. Sée i A. Rébillon, *Le XVI-e siècle* („Clio“), Paris, 1934, s. 334; H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, Haarlem, 1942, s. 8, podaje termin 2 lat.

⁴⁰ Michał Walicki, *Z dziejów pewnej legendy, Nike*, 1939, s. 109.

⁴¹ J. L. Sponsel, *op. cit.*

⁴² tamże.

⁴³ Ten ośrodek artystyczny przetrwał do 1740, do dziś pozostały tam liczne ślady działalności artystów niderlandzkich. Plietzsch, *op. cit.* opracował specjalnie to środowisko, zebrał źródła i informacje o rozmaitych artystach niderlandzkich we Frankentalu; por. bibliografię tamże, s. 117, De Roever, *op. cit.*; J. L. Sponsel, *op. cit.* Także informacje u Van Mandera, wyd. Hymansa, s. 19 w II t.



Ryc. 2. Roelant Savery. Las nad brzegiem rzeki, Muzeum Narodowe w Krakowie.
Fot. S. Kolowca.

ożywionej produkcji pejzażowej w Antwerpii przychodzi okres oderwania od ojczyzny, trudny zapewne okres dziesięcioletniej emigracji. W 1595 powrócił stary już artysta do Niderlandów; oczywista do niepodległej, protestanckiej Holandii, pracował tam czas jakiś jeszcze i ten właśnie okres jest w jego twórczości najcenniejszy: owoce wędrówek, doświadczeń artystycznych, wspomnień i studiów natury, konfrontacji własnych dążeń z dziełami Niemców, Holendrów i Włochów, powstały właśnie w Amsterdamie. Tamże Coninxloo w 1606 r. umarł.

IV

Reprezentatywnym dla pierwszego okresu, typowo manierycznego w twórczości Coninxloo jest obraz „Sąd Midasa“ (Drezno, dat. 1588, por. ilustr. 3)⁴⁴. Ukazuje on proscenium, na którym odbywa się klasyczne przedstawienie; drugi plan spływa amfiteatralnie w dół, by zaraz wznieść się bogatą panoramą urozmaiconego krajobrazu, „na który pada

⁴⁴ repr. m. in. Plietzsch, *op. cit.*, Raczyński, *op. cit.*

raz światło słońca, raz cień przepływających chmur“ — jak zalecał Van Mander. Bogactwo motywów przypomina mistrzów panoramicznego pejzażu: de Blesa i Gassela, precyzja wykonania — Hansa Bola. Kompozycja jednak zdradza mistrzostwo wyższe, niż u przedstawicieli dawnego typu panoramicznego: obraz ujęty jest mocno w kulisy wysokich, rozgałęzionych drzew o ciekawych, dekoracyjnych formach. Gałęzie pochylają się nad środkową sceną, ucięte przez brzeg obrazu z boku i z góry zwiększają wrażenie zamknięcia, intymności sceny. Proces, który doprowadzi w ostatnich dziełach Coninxloo do zwycięstwa kameralnego pejzażu leśnego, jest tu w stadium początkowym: pejzaż intymny ledwie się brzegu obrazu trzyma. W następnych dziełach Coninxloo stosunek dalekiego widoku do krajobrazu kameralnego wyrównuje się: powstaje typ mieszany, charakterystyczny zwłaszcza dla uczniów Coninxloo. Jest to zazwyczaj brzeg lasu, otwierający się dwoma przeważnie „ogniskami“ jasnymi na daleki widok ostatniego planu (Coninxloo: pejzaż w Schwerin, we Frankenthalu, Erkenbert Museum⁴⁵). Zanim zostanie sformułowany typ leśny, zupełnie zamknięty, kameralny, intymny, liryczny, długo kwitnie ów typ pejzażu „ogniskowego“, który jest kontynuacją usiłowań powiązania pejzażu daleko-i krótkodystansowego w malarstwie pejzażowym niderlandzkim, procesu, który rozwijał się w pejzażu pierwszej połowy XVI wieku (szczególnie charakterystyczne dzieła Jana Mostaerta). Daleko w głąb XVII wieku naśladowcy szkoły frankentalskiej i Jana Brueghla będą stosować taki typ krajobrazu mieszanego⁴⁶.

„Ogniskowy“ typ pejzażu właściwy jest większości malarzy krajobrazowych niderlandzkich w epoce manieryzmu. Typ ten wiąże w sobie daleko idący realizm detalu z umownym charakterem całości⁴⁷. Schemat ramujących kulis drzewnych o obfitym, burzliwym listowiu, o dwuogniskowym widoku w głąb — na prawo i lewo od dzielącego motywu środkowego: grupy drzew lub budynku, schemat ten ujmuje mocno w kompozycyjną całość nieskończoną dal i mnogość elementów ostatniego planu⁴⁸.

Pejzaż artystów „frankentalskich“ i Coninxloo w tej epoce jest tworem artystycznym przeznaczonym dla wytwornego odbiorcy, jest typowym dworskim, arystokratycznym obrazem dekoracyjnym, który zdobi, raduje swą lśniącą, gładką powierzchnią, precyzją wykonania, głębią barw — brązów, zieleni, błękitów. Rola poznawcza tego malarstwa jest znikoma; rola ekspresyjna dochodzi do głosu w twórczości niektórych tylko artystów (Keuninck, F. van Valckenborch). Naogół obraz staje się

⁴⁵ Repr. Raczyński, il. 25 i 4.

⁴⁶ O zestawieniu bliskodystansowego i dalekiego pejzażu u Jana Brueghla st. por. Axel Sjöblom, Om „Kristus Predikar“ av Jan Brueghel i Nationalmuseum och naagra synpunkter paa de koloristiska problemen i det nederländska landskapmaleriet pa 1500 — talet, *Nationalmusei Arsbok*, 1925, s. 102.

⁴⁷ Por. A. Richardson, A romantic Prelude to the dutch Realism, *Art Quarterly*, 1940, s. 48.

⁴⁸ Willi Drost, *Barockmalerei in Romanischen Ländern*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1926, s. 13.



Ryc. 3. Gillis van Coninxloo. Sąd Midasa, Galeria Drezdeńska, (w/g Plietzscha).

płaskim, dekoracyjnym „przedmiotem“, gęste liście tworzą kurtynę, za którą zaciera się budowa przestrzenna głębi⁴⁰. Przestrzenność niwelowana jest przez płaszczyznowe rozbudowanie kulis pierwszoplanowych, lub przeciwnie, przez przesadne podkreślanie głębi „ognisk“ — w tym wypadku powstaje „irracjonalna przestrzeń“, typowa dla późnego manieryzmu⁵⁰. Naogół jednak porzuca się streficzną budowę przestrzenną, która charakteryzowała pejzaż panoramiczny, na rzecz kontrastu masy kulis i dali „ognisk“⁵¹. Jest tu manieryczne „rozbiecie stosunków statycznych“, „przenikanie, zachodzenie na siebie form indywidualnych“ jest przewaga owalnych, obłych, elipsoidalnych form w linearnej zabudowie płaszczyzny⁵².

„Pierwszy“ manieryzm lat dwudziestych w Toskanii — a podobnie i sztuka „antwerpeńskich manierystów“ — żywił upodobanie do form „ostrych, kanciastych, rozprysniętych, twardych, w połączeniu

⁴⁰ Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947, s. 102—103.

⁵⁰ F. Antal, *op. cit.*, s. 214.

⁵¹ W odniesieniu do manierycznej architektury zjawisko to charakteryzuje Erwin Panofsky, *Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris, op. cit.*, w następujących słowach: „Die Ersetzung des Zonenhaft gegliederten Raumes durch die einheitlich durchpflügte Massenschicht“.

⁵² Por. W. Drost, *op. cit.*, s. 262; O. Benesch, *The Art of the Renaissance, op. cit.*

ze smukłością i delikatnością o późnogotyckich pokrewieństwach⁵³. Obecnie w końcu wieku następuje „odejście od twardości kamienia, upodobanie do miękkości roślin. Grunt lasu traci swą wyraźną płaskość, twardość, staje się wilgotny, bagnisty“⁵⁴. Podobnie jak w sztuce Bellange’a czy w rysunkach Sprangera rośnie wszystko organicznie, miękko, płynnie. Ale szczegóły posiadają „surrealistyczną“ niemal precyzję — zwłaszcza u następców Coninxloo, u Jana Brueghla st., u Abrahama Goewaerts’a. Ostrość każdego liścia, ścisłość rysunku piór ptasich, sylweta pajęczyny utkanej pomiędzy gałęzmi, sztywność traw napiętych jak stalowy drut — wizja świata jakby wyjętego z atmosfery, jakby odartego ze skóry. Dopiero dalekie plany zaciągają się atmosferą zgodnie z zachowywanymi schematycznie zasadami powietrznej perspektywy i trójplanowego układu kolorystycznego. Błękity ostatniego planu stają się często ostre i rażące. „Precyzja wykonania i irracjonalizm koncepcji“ — pejzaż manieryczny charakteryzuje się sformułowaniem właściwym dla sztuki swego czasu.

Ale nie wszędzie „dziwność“ ogranicza się do tego wewnętrznego napięcia. Pejzaż flamandzki kręgu frankentalskiego jest nieraz, jak wspomniałem, ekspresyjny, oczywista w sensie czynnym: artysta chce narzucić widzowi nastrój przy pomocy środków plastycznych. Niektóre obrazy Schoubroecka, Savery’ego, a przede wszystkim twórczość Kerstiaena de Keunincka i Frederica van Valckenborcha należą do „romantycznego“ kierunku w pejzażu manierycznym⁵⁵. Literackie zabarwienie pejzażu manierycznego, a także jego związek z malarstwem weneckim, do którego niżej powrócę, — objawiają się m. in. w zamiłowaniu do nastrojów niezwykłych, fantastycznych, wstrząsających wyobraźnią widza.

„Osservazioni nella pittura“ Cristoforo Sorte (1585) zawierają recepty na niesamowite widoki płonących miast⁵⁶, Lomazzo twierdzi, że „si vuol vedere il cielo che mugghi per la forma de’lampi che di notte pajano comparire per l’aria tutta accesa di fuoco ed agitata dai venti“ — i powołuje się znów na passus z „Arlando Furioso“⁵⁷. Wymieniając miejsca przedstawiane w obrazach pejzażowych Lomazzo w pierwszym rzędzie cytuje: „primamente luoghi fetidi, oscuri, sottoterranei, religiosi e funesti, nei quali si rappresentano cimeterii sepolcri, case inabitate, luoghi spaventevoli e solitarii, spelonche, caverne“ itd.⁵⁷.

W pejzażu fantastycznym kilku malarzy flamandzkich odradza się jeszcze po raz ostatni około 1600 roku typ wyobraźni właściwy dla późnego średniowiecza; jest to ponowne przesycenie obrazów pierwiastkiem cudowności; nadmysłowy charakter („d a s J e n s e i t i g e“) ⁵⁸ manierizmu dochodzi znów do głosu. Upodobanie do dzikiej i romantycznej sce-

⁵³ F. Antal, *op. cit.*, s. 214.

⁵⁴ A. Richardson, *op. cit.*, s. 50 i passim.

⁵⁵ J. Raczyński, *op. cit.*, s. 20.

⁵⁶ Giov. Paolo Lomazzo, *op. cit.*, II, s. 249. Cyt. też J. Raczyński, s. 85—6.

⁵⁷ Lomazzo, II, s. 442. Program ten świetnie odpowiada późniejszemu pejzażowi fantastycznemu we Włoszech, doskonale ujmuje treść dzieł Salvatora Rosy czy Magnasca.

⁵⁸ Otto Benesch, *Beschreibender Katalog*, *op. cit.*, t. IV, Deutsche Schulen, Der Manierismus, wstęp, s. IX—XIII.



Ryc. 4. Abraham Goevaerts. Pejzaż, Muzeum Narodowe w Warszawie
Fot. J. Mierzecka.

nerii wiąże się z pustelniczym i ascetycznym duchem kontrreformacji (zarówno Kerstiaen de Keuninck, pracujący w Belgii, jak przebywający na południu Niemiec i w Italii Friedrich van Valckenborch działają na terenie katolickim). W siedemnastowiecznych, co prawda, „*Dialogues des morts*” Fénelona znajdujemy następujące słowa: „Voici le plus beau désert qu’on puisse voir ...La nature a ici je ne sais quoi de brut et d’affreux qui plaît, et qui fait rêver agréablement”⁵⁰.

Keuninck⁶⁰ przedstawia w swych obrazach nieszczęścia i dramaty: „klęski ludzkości”, „pożar Troi”, gdzie dramatyczny charakter scenerii pejzażowej zorkiestrowany jest z patosem tragicznych wydarzeń. Gdzie indziej, podobnie jak drugi romantyk Friedrich van Valckenborch — maluje Keuninck pejzaż możliwie niezwykle nie tylko w zestawieniu ele-

⁵⁰ Dialog Léger i Ebroin, cyt. w/g Wenera Weisbacha, *Die Französische Malerei des XVII Jahrhundert*, Berlin, 1932, s. 370.

⁶⁰ O Keunincku por. Arthur Laes, Un paysagiste flamand de la fin du XVI-e siècle: Kerstiaen de Keuninck, *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles — Paris, 1931, s. 225—231; Charles Sterling, Un tableau retrouvé de Kerstiaen de Keuninck, *Bulletin des Musées de France*, juin, 1932, s. 101—3; tenże, *Rubens et son temps*, op. cit.; Susanne Sulzberger, A Landscape by Karstiaen de Keuninck at the Museum of Basel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, s. 57—8.

mentów krajobrazowych, lecz również dzięki oświetleniu, które daje fantastyczne efekty. Jak reflektory teatralne, snopy światła padają pomiędzy warstwicami kulis dając wrażenie feeryczne lub niesamowite: pod niebem, na którym rozpięty jest łuk tęczy, kroczy szatan i chwast sieje po polach. Ukośne, ostre światło wydobywa plastycznie relief terenu⁶¹.

Elementy niesamowite, zaczerpnięte często z repertuaru późnogotyckiego, lub z arsenału „ogniomistrza“ Boscha nieraz występują u pejzażystów kręgu frankentalskiego: cały las przesycony jest dynamiką i napięciem w „Kuszeniu św. Antoniego“ Mirou⁶².

Szczególnie pożar, ogień, dym, pożoga są chętnie widzianym motywem (por. wyżej: przypisy Sorte); u Keunincka kilkakrotnie płonie Troja, podobnie u innego ucznia sztuki Coninxloo, Pietra Schoubroecka, czy w niektórych obrazach Jana Brueghla. Niedarmo pouczał Van Mander: „Niechaj malarze pamiętają by pożar przedstawiać w sposób przerażający“.

V.

Decydujące inspiracje pejzażu niderlandzkiego w epoce przełomowej, w momencie przewyciężenia stylu manierycznego ok. 1600, w chwili gdy powstają pierwsze dzieła lirycznego realizmu — przychodziły z Italii. Zapewne, emigranci frankentalscy posiadają rysunki starego Bruegla⁶³, ale wyraźnych wpływów jego pejzażu „kosmicznego“ w ich twórczości nie widać. Zapewne i niemiecka sztuka nie była zupełnie bez znaczenia. „Późnogotycka tradycja krajobrazowa niemieckiej „ojczyzny z wyboru“ przebija w dziełach Friedricha van Valckenborcha i innych malarzy tego okresu“⁶⁴. Ale zasadniczy stosunek zależności był raczej odwrotny, Niemcy więcej od Flamandów czerpali, dowodem wczesne dzieło młodego Elsheimera, bliskiego sąsiada Frankentalczyków, „Kazanie św. Jana“ w Monachium⁶⁵. Natomiast sama przyroda, bujne lasy nadreńskie w dolinie Frankentalu mogły dać niejeden impuls twórczy wrażliwym na naturę Niderlandczykom. Najważniejszą jednak rolę odgrywały wpływy sztuki włoskiej, oraz twórczość Niderlandczyków we Włoszech osiadłych.

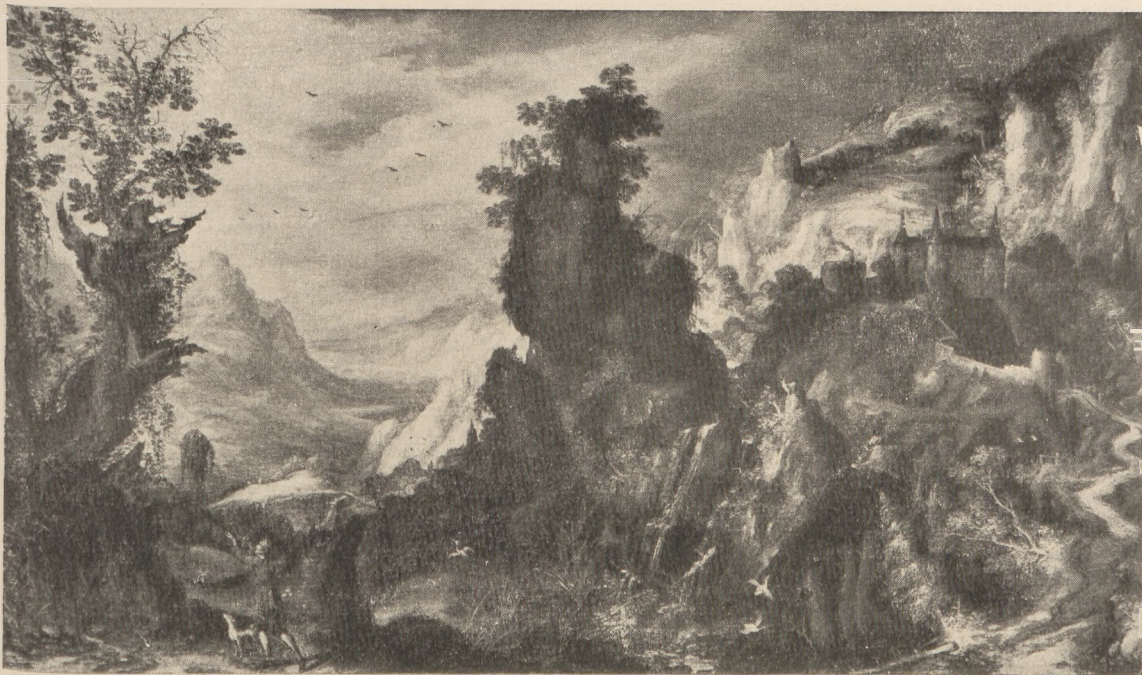
⁶¹ Pejzaż w Muz. berlińskim, nr 1998.

⁶² Luwr, por. Edouard Michel, Une tentation de St. Antoine de A. Mirou, *Bulletin des Musées de France*, juin, 1937, s. 82—3.

⁶³ E. Plietzsch, op. cit.; Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'ancien*, Bruxelles, 1935, s. 72.

⁶⁴ Otto Benesch, *Zur niederländischen Landschaftsmalerei des Spätmanierismus*, Katalog wystawy „Die Jünger des Brueghel u. ihr Kreis“, Wien, 1935, Galerie St. Lucas, s. 13.

⁶⁵ Por. Willi Drost, *Adam Elsheimer und sein Kreis*, Potsdam, 1933, tabl. IV. Drost nie chce przyjąć bezpośredniego wpływu kręgu Coninxloo na Elsheimera (s. 22). Bliższe związki dopuszcza Heinrich Weizsäcker, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, op. cit., s. 51; w Rzymie młody Niemiec zaprzyjaźnił się z Brillem, a Rubens w pięknych słowach wyraził żal po jego przedwczesnej śmierci.



Ryc. 5. Karstiaen de Keuninck. Krajobraz górski, Galeria w Braunschweig.
Fot. Bruckmann.

„Gdy Goltzius powrócił z Italii wryte miał w pamięci piękne malowidła włoskie, jak odbicie w zwierciadle, tak, że gdziekolwiek był, widział je zawsze — jakby stał przed nimi. Wypełniał go więc słodki wdzięk Rafaela, miękkość jedynie Corregiowi właściwa, silne kontrasty światła i cienia, jakie znajdują się w sztuce Tycjana, piękne jedwabne stroje i znakomicie malowane materie, w czym celuje Veronese i inni Wenecjanie, a wszystko to było w nim tak żywe, iż niderlandzkie obrazy nie mogły go już zadowolić“. Ten fragment z Van Mandera⁶⁶ doskonale mówi o tym jak bardzo sztuka włoska fascynowała artystów niderlandzkich, a podobne — oczywiście — wrażenie odbierali również malarze specjalizujący się w pejzażu.

Odmienne od północnego, idealistyczne stanowisko artystów włoskich, które zarówno w Rzymie, jak w Wenecji również i w krajobrazowym malarstwie znajdowało czasem swój wyraz, szukało zaspokojenia w formalnej doskonałości obrazu, w znalezieniu formuły kompozycyjnej, którą przenosi się teraz z malarstwa figuralnego na pejzaż⁶⁷. Jest to zresztą w dużej mierze dziełem malarzy niderlandzkich w Italii pracujących. „Wryte w ich pamięci“ idealne formy kompozycji Rafaela, Tycjana,

⁶⁶ K. van Mander-Flörke, II, s. 251.

⁶⁷ Por. Julius Gramm, *Die ideale Landschaftsmalerei; ihre Entstehung und Entwicklung*, Freiburg i. B., 1912, I, s. 10.

Tintoretta organizują ich wyobraźnię przestrzenną, orkiestrują północną mnogość motywów pejzażowych w harmonie dostojne i zwarte. Choć Tycjan stworzył w swym „Piotrze Męczenniku“ kompozycję o doskonałym zgraniu elementu pejzażowego z dynamiczną koncepcją obrazu, kompozycję, która oddziaływała na malarstwo późniejsze, to jednak pełne usamodzielnienie się pejzażu nastąpiło u malarzy niższego lotu, a szczególnie u przybyszów niderlandzkich.

Na północy Włoch w drugiej połowie XVI wieku powstaje pejzaż, który można określić jako wenecko-flamandzki. W orbicie sztuki Tycjana pojawiają się Niderlandczycy, którzy, jak Cornelis Cort sztychuja jego kompozycje i rysunki pejzażowe, lub inni pracujący w warsztacie Tycjana jako specjaliści od „p a e s i“. Lambert Sustris, jest najważniejszym z tych Niderlandczyków bezpośrednio opierających się na doświadczeniach Tycjana. Jego pejzaże cierpią jeszcze na brak koncentracji w kompozycji, ale odznaczają się już dość zaawansowaną metodą wiązania planów, a przede wszystkim srebrzystym świetlistym kolorytem, w którym malarzskie nauki weneckie zwały się z holenderskim upodobaniem Sustrisa — ucznia Scorela — do jasnych barw⁶⁸.

Cornelis Cort, ten sam grafik, który popularyzował w Italii i Niderlandach sztukę Tycjana, rytował również pejzaże Girolamo Muziano, artysty bliskiego północnemu poczuciu natury, o czym świadczy fakt iż jako „malarza z Brescii“ wymienia go van Mander obok Tintoretta i Bruegla, obdarzając epitetem „wybitnego pejzażysty“. Muziano pracował w Rzymie, lecz kontynuował raczej typ weneckiego malarstwa pejzażowego, nastrojowego i romantycznego⁶⁹. Studiował naturę i pierwszy namalował wodospady Tivoli. Zielonawo-błękitny koloryt, stosowany, jak na północy, w trójplanowym układzie barwnym upodabnia pejzaż Muziana do krajobrazu Niderlandzkiego.

W dziełach Muziana, takich jak np. leśny i górski krajobraz w Hamburgu⁷⁰ (il. 7), powstaje w Italii typ pejzażu, który przetwarzać będą mistrzowie flamandzkiego krajobrazu manierycznego, ale też typ w którym można już wyczuć zapowiedź lirycznego, zamkniętego pejzażu. Tkanina liści ugrupowanych w pęki i bukiety, jasne na ciemnym, lub ciemne na jasnym wypełnia prawie całą powierzchnię obrazu. Wspaniały styl Tycjana w dyspozycji wielkich mas roślinności łączy się z niderlandzką troską o szczegół. Rozstrzępione sylwety drzew malowniczo rysują się na tle

⁶⁸ R. A. Peltzer, Lambert Sustris von Amsterdam, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, 1913—14, s. 224 nn.; J. Raczyński, *op. cit.*, s. 24—5.

⁶⁹ O Muzianie: Kurt Gerstenberg, *Die Ideale Landschaftsmalerei*, Halle, 1923, s. 37—40; Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, s. 559—566. Nie miałem możliwości poznać nowszej monografii napisanej przez Ugo da Como.

⁷⁰ Repr. u Gerstenberga, *op. cit.*, t. XI. Obraz atrybuowany dawniej Tycjanowi lub Niderlandczykowi, Muzianowi przypisany przez Gerstenberga. Jeśli istotnie jest dziełem Włocha, ma duże znaczenie jako ogniwo rozwoju pejzażu flamandzkiego w epoce manieryzmu.



Ryc. 6. Roelant Savery, *Orfeusz grający*. Narodni Galerie, Praga.

nieba, pozornie precyzyjny rysunek liści zamienia się w dekoracyjny desen z ozdobiący powierzchnię płótna⁷¹. Styl Muziana odnaleźć można łatwo u Jana Soensa z Hertogenbosch, Niderlandczyka pracującego w Parmie⁷². Jego małe pejzażyki w Gal. Regia w Parmie wyraźnie ukazują źródła manierycznego krajobrazu np. Roelanta Savery. Kulisy pierwszoplanowe: wielkie drzewa o uciętych brzegiem obrazu koronach są ciemne, w głębi lśnią jasne kolory dalszych planów. Pióropuszwate, wytworne drzewa wyginają się płynnie; mimo dość niskiego horyzontu cała powierzchnia obrazów nasycona jest dekoracyjnymi formami⁷³. Oto więc jedno przynajmniej ze źródeł manieryzmu w niderlandzkim pejzażu. Muziano oddziaływał przecież nie tylko na Niderlandczyków zamieszkających w Italii; za pośrednictwem sztychów Corta czy Jana Sadelera styl jego przedosta-

⁷¹ Analogiczny typ pejzażowy reprezentuje rytowany w 1574 przez Corta św. Hieronim, por. J. C. J. Bierens de Haan, *L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Den Haag, 1948.

⁷² Por. T. H. Fokker, Jan Sons van Hertogenbosch, *Schilder te Parma, Mededeelingen van het nederlandsche historische Instituut te Rome*, VII (1927), s. 113—20; VIII (1928), 181. nn. 196.

⁷³ Repr. dwóch pejzażów o „rajskiej” tematyce w wyd. Van Mandera, Amsterdam, 1946, il. 165 i 166.

wał się również bezpośrednio na północ⁷⁴. Duże znaczenie miał Muziano dla dwóch czołowych przedstawicieli flamandzko-weneckiego pejzażu w końcu XVI stulecia, dla Pauwelsa Francka zwanego Paolo Fiammingo i dla Lodewycka Toeputa — Lodovico Pozzoserrato. W niniejszym artykule scharakteryzuję jedynie twórczość Fiamminga, jako artysty, który odegrał rolę w formowaniu się stylu późnego Coninxloo. Toeput-Pozzoserrato oddziałał nieco później a wpływ jego zaznaczył się przede wszystkim w sztuce Joosa de Mompera.

VI.

Wpływ Fiamminga na Coninxloo i Frankentalczyków mógł dokonać się zarówno przez bezpośrednie kontakty malarzy niderlandzkich z pejzażem wenecko-flamandzkim, podczas podróży włoskich, które większość artystów przedsięwzięła, jak też za pośrednictwem tych dzieł Fiamminga, które znajdowały się w Niemczech; wiemy, że w latach 1580—1592, Hans Fugger zamówił u niego serię obrazów o charakterze krajobrazowym, przeznaczonych dla zamku Fuggerów w Kirchheim⁷⁵. O Fiammingu powiada Ridolfi, iż „con l'acquisto della maniera, appresa in Venetia honorò la sua natione“ (w dziele „Le Maraviglie d' arte“, 1648, II). A ową „manierę wenecką“ Paolo otrzymał z rąk nie byle jakiego nauczyciela, bo samego Jacopo Tintoretto, którego był pomocnikiem (jak inny Flamand Marten de Vos) i z którym współpracował przy dekoracji pałacu dożów po pożarze z 1577⁷⁶.

„Ma sopra ogn' altra cosa fu Paolo eccellente nel far de' paesi, quali toccò con si gratiosa maniera, e modo cosi naturale, che giamai vi gionse pittor Fiammingo“ — sądzi Ridolfi⁷⁷. Fiammingo specjalizował się w tematyce mitologicznej, którą sprowadzał zresztą do stosunkowo niewielkiego w rozmiarach sztafażu i rzucał na tło rozbudowanej scenerii pejzażowej. Również malował serie pejzażów o programie encyklopedycznym, zaczerpniętym z tradycji niderlandzkiej.

Plastyczny typ krajobrazów Fiamminga zdradza podwójne źródło jego sztuki: panoramyczną tradycję niderlandzką i malarskie wyszkolenie

⁷⁴ Van Mander, w życiorysie Petera Vlericka wspomina o jego współpracy malarskiej z Muzianem. Odmienne od przyjętego zwyczaju Flamand maluje nie pejzaże, lecz, przeciwnie, sztafaż na krajobrazach swego włoskiego kolegi. Por. F. Baumgart, *Zeitschrift f. bildende Kunst, Kunstchronik*, 1930, s. 29.

⁷⁵ Por. o Fiammingu: R. A. Peltzer, *Niederländisch - Venezianische Landschaftsmalerei, Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1924, s. 126—153; Georg Lill, *Hans Fugger und die Kunst*, Leipzig, 1908; J. Raczyński, *op. cit.* Niektóre obrazy Fiamminga, podobnie jak Sustrisa błędnie zostały przypisane Andrea Schiavone przez Lili Fröhlich - Bum, Andrea Meldolla, genannt Schiavone, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen*, Wien, 1913, s. 137 nn., oraz ta sama autorka: *Einige unbekannte Werke des Andrea Schiavone, tamże*, 1915, s. 371, nn.

⁷⁶ Peltzer, *op. cit.*, s. 129.

⁷⁷ Cytuję za Peltzerem.



Ryc. 7. Girolamo Muziano. Brzeg lasu w górach, Hamburg.

w Wenecji. W takim obrazie jak „Bóstwa morskie“ (Kirchheim)⁷⁸ Fiammingo znajduje się na tym samym mniej więcej stopniu ewolucji stylizacyjnej, którą reprezentuje „Sąd Midasa“ Coninxloo. Fiammingo przenosi na pejzaż zasady kompozycyjne, stosowane przez Włochów do obrazów figuralnych⁷⁹. „Dwuogniskową“ kompozycję, o którą oparty jest wymieniony obraz Fiamminga posiada np. — by podać najbliższy mu z możliwych przykładów — „Ucieczka do Egiptu“ Tintoretta ze Scuola di San Rocco⁸⁰. W innych, późniejszych obrazach Fiamminga jesteśmy świadkami ewolucji ku sformułowaniu intymnego pejzażu leśnego. W takich

⁷⁸ Repr. Peltzer, s. 133.

⁷⁹ J. Raczyński, *op. cit.*, s. 40, 47—8.

⁸⁰ Por. Hans Tietze, *Tintoretto, the Paintings and Drawings*, London, 1948, il. 247.

obrazach jak „Życie pasterzy“, „Pejzaż leśny z Dianą“ (Kirchheim)⁸¹, horyzont obniża się, kulisy planów uskokami ustępują wgląd, pośrodku tworzy się — jak w obrazach Tintoretta — wązka „uliczka“. Drzewa są coraz wyższe, wypełniają już dużą część powierzchni obrazu, ich tryskające pienieście bukiety zróżnicowane barwnie i walorowo współdziałają z budową kulisową i pociągają wzrok obserwatora wgląd. Czasem „ognisko“ przedstawia widok perspektywiczny o silnym, przesadnie akcentowanym skrócie, właściwym weneckim manierystom. Nie tylko sposób przedstawienia przestrzeni i figury sztafażu zdradzają swój rodowód z „b o t t e g i“ Tintoretta⁸², również koloryt, zielonawo-bronzowa tonacja pochodzi z palety Tintoretta. „Traktowanie liści utraciło pod wpływem lekcji weneckich wszelką drobnostkowość, wszelkie niderlandzkie skrępowanie. Liście osadzone są na pniach w szerokich bukietach, rozluźnionych ku brzegom, pnie krzyżują się często i splatają“⁸³. Malarz dekoracyjnie kształtuje przyrodę; ze swobodą wirtuoza lekko rzuca na płaszczyznę obrazu rozwiane, pierzaste kłęby listowia, kunsztownie splata bukiety krzaków, nagina je, komponując przede wszystkim płaszczyznę obrazu. Poprzez barwne uroki weneckiego koloryzmu, którego szkoła przewycięża trójplanowy schemat niderlandzki, przebija abstrakcyjny model kompozycyjny, na którym przyroda, powolna żądaniom malarza wpisuje się posłusznie.

Źródłem inspiracji malarzy flamandzkich ok. r. 1600 był typ „romantycznego pejzażu nastrojowego“ (Peltzer), którego doskonałymi przykładami są dwa krajobrazy berlińskie Fiamminga (il. 9 i 10); tam artysta tworzy leśny „Paysage intime“⁸⁴. I znów „niderlandzkie wyczulenie na przyrodę połączone tu jest z koloryzmem weneckim“. (Peltzer); las opatnowuje już cały obraz, ogniska dalszych widoków nie sięgają swobodnej przestrzeni. Po raz pierwszy bodaj w pejzażu flamandzkim (choć w Wenecji malowanym), pozbawieni jesteśmy krótkiego choćby oddechu powietrzem swobodnej przestrzeni. Bruegel w swych rysunkach i niektórych obrazach, Jak Cock, Mostaert, Monogramista Brunświcki ukazywali czasem bliskodystansowy pejzaż wiejski, ale nigdy żaden z nich nie pokazał „a l l a t e d e s c a“ wnętrza lasu. U Fiamminga mimo panujących na powierzchni obrazu płynnych form weneckiego manieryzmu wyczuwa się niderlandzką wizję bujnej, dzikiej natury, ową flamandzką „s e l v a t i c h e z z a“ (Pino). Jak w teatrze biegnie pomiędzy kulisami

⁸¹ Repr. Peltzer, s. 134 i 135.

⁸² Raczyński, *op. cit.*, s. 43.

⁸³ Peltzer, *op. cit.*, s. 137.

⁸⁴ Repr. Peltzer, s. 139 i 141 (Kaiser Fr. Mus.); dawniej przypisywane Andrea Schiavone (patrz nota 75), por. też Raczyński, *op. cit.* Willi Drost, *Barockmalerei in germanischen Ländern*, *op. cit.*, s. 15 nie zgadza się jeszcze na atrybucję berlińskich obrazów Fiammingowi. Dziś, jak się zdaje, zagadnienie to nie jest już przedmiotem dyskusji. Fiammingo uchodzi za autora obrazów.



Ryc. 8. Jacopo Tintoretto. Pejzaż z pisaćym poetą, Princeton, (w/g Tietzego).

spojrzenie w dwie aleje flankowane drzewami ⁸⁵. Teren nie odchodzi w głąb falami równoległymi do płaszczyzny obrazu, jak w pejzażu panoramicznym, gdzie warstwy piętrzyły się poziomo jedna nad drugą, rzutując dal na płaszczyznę obrazu; nie ma tu również diagonalnego systemu kompozycji przestrzennej, częstego w kosmicznym pejzażu Bruegla. U Fiam-

⁸⁵ Związki pejzażu z teatrem zasługują na zbadanie (postuluje to również Raczyński). Nie pogłębiając bynajmniej tego obszernego zagadnienia, warto zaznaczyć, że na terenie włoskim, podobnie jak w malarstwie pejzażowym, również w scenografii, system kulisowy dochodzi do ostatecznego sformułowania ok. r. 1600. Giovanni Batt. Aleotti pierwszy zastosował na scenie system kulis w 1606 r. w teatrze „Intrepidi” w Ferrarze; również jego dziełem jest rozbudowany system kulisowy w „Teatro Farnese” w Parmie (1618). Por. na ten temat (i w ogóle o związkach scenografii ze sztuką w epoce manieryzmu i baroku): Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin, 1939, s. 49.



Ryc. 9. Paolo Fiammingo (Pauwels Franck), Pejzaż z mitologicznym sztafażem, Kaiser Friedrich Museum, Berlin, (w/g Peltzera).

minga, jak u manierystów Frankentalskich, dekoracyjna płaskość leśnego pierwszego planu rozdarta jest głębokimi ogniskami dalekich planów (choć w berlińskich obrazach Fiamminga wzrok nie sięga już „kresu” przestrzeni widzialnej)⁸⁶.

Typ pejzażu intymnego, leśnego, o wysokim horyzoncie, o romantycznym nastroju, o dekoracyjnej budowie płaszczyzny obrazu, o ciepłym, zielono-brunatnym kolorycie weneckim, typ stworzony przez Fiamminga zadecydował zapewne o ostatnim kroku, jaki wykonał pięćdziesięcioletni przeszło Coninxloo malując swoje późne pejzaże leśne po przybyciu do Amsterdamu.

VII.

Około r. 1600 następują zjawiska przełomowe w rozwoju krajobrazu u malarzy flamandzkich. Pojawiają się symptomy ewolucji ku nowym formom, które tryumfować będą za lat dwadzieścia. Około 1620 r. ustala się bowiem trzy typy pejzażu epoki baroku: realistyczny holenderski,

⁸⁶ Por. Hans Tintelnot, *op. cit.*, s. 48: w drugiej połowie XVI stulecia rozwój przestrzenny malarstwa i scenografii idzie „vom Querraum zum Tiefenraum”. Tamże przykłady z Tintoretta.



Ryc. 10. Paolo Fiammingo. (Pauwels Franck), Pejzaż z mitologicznym sztafażem.
Kaiser Friedrich Museum, Berlin, (w/g Peltzera).

idealny włosko-francuski i dekoracyjno-romantyczny flamandzki; flamandzcy pejzażyści schyłku wieku XVI i początków XVII stulecia oddziałali na ukształtowanie się każdego z wymienionych typów pejzażu barokowego.

Produkcja krajobrazowa uprawiana była ok. r. 1600 w sposób masowy, nieledwie fabryczny, ponieważ zapotrzebowanie na malarstwo pejzażowe flamandzkie było w tym czasie ogromne⁸⁷. Wielka część obrazów powstałych wówczas oparta jest o naśladownictwo dawnych schematów i wzorów. W tej fabrycznej produkcji ciągnie się produkcja stylów już przełamanych przez czołówkę twórczą. Przez cały wiek XVII spotkamy artystów malujących w stylu frankentalskiego manieryzmu, jak również spotkamy zapóźnionych naśladowców Bruegla. Ale nie to oczywiście jest ważne, ważne jest to co artystycznie postępowe i twórcze.

Epoka baroku rodzi się w chwili szczególnie doniosłej dla dalszych dziejów prowincji niderlandzkich. Rewolucja doprowadza do niezależ-

⁸⁷ Zagadnieniu warunków produkcji i ośrodków pejzażu flamandzkiego poświęciłem dużą część pracy, której niniejszy artykuł jest fragmentem. Sprawy te traktowane są w książce Hansa Flörkego, *Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte*, München, 1905. Duży materiał dokumentarny w publikacjach J. Denucé, m. in. *Lettres et documents inédits concernant Jean Brueghel I et II*, Anvers, 1934.



Ryc. 11. Gillis van Coninxloo. Pejzaż leśny, Galeria Lichtenstein, Wiedeń, (w/g Plietzsha).

nienia się w tym czasie krajów północnych, protestanckich, których stolica, Amsterdam rozwija się coraz wspanialej, dominując rychło nad Antwerpią, prowincjonalnym teraz miastem podbitej na nowo, pokonanej prowincji katolickiego imperium Habsburgów. Niderlandy południowe nie podniosą się aż do XIX wieku z upadku politycznego. Malarzom flamandzkim pozostają do wyboru dwie drogi: albo stać się nadwornymi artystami panujących w kraju władców, albo szukać nowej ojczyzny. Rubens i Jan Brueghel starszy będą nadwornymi malarzami. W Antwerpii i Brukseli sztuka nabierze cech dworskiego, triumfującego baroku. Inni powędrują do Holandii i zanoszą tam nasiona, które wydadzą wspaniały rozwój malarstwa w wieku XVII. Będzie do nich należał Coninxloo, ale także Roelant Savery, Vinckboons; Momper, pracujący w Antwerpii odziała również na Holandię.

Około r. 1600 wygasa manieryzm by ustąpić miejsca nowemu stylowi. Kończy się epoka religijnych napięć i konfliktów; znów, jak w epoce kwitnącego renesansu następuje zwrot do spraw świeckich. Zeświecczenie życia odbija się zwłaszcza w realistycznych tendencjach artystów pro-



Ryc. 12. Gillis van Coninxloo. Pejzaż, Muzeum w Strassburgu, (w/g Sterlinga).

testanckiej Holandii⁸⁸. Dla rozwijającej się coraz żywiej nauki, dla przyrodoznawstwa, a także dla filozofii baroku: panteizmu Spinozy, każda rzecz równie wiele jest warta. „Poczucie pokrewieństwa ze wszystkim co istnieje“, w którym Schmarsow (metaforycznie zapewne) chciał widzieć podstawę malarskiego stylu baroku, przejawia się zarówno w realistycznym pejzażu holenderskim, jak też w dynamice krajobrazów Rubensa⁸⁹.

W nauce rządzi postawa racjonalistyczna: Bacon, twórca metody indukcyjnej poleca brać się do badań „przy zdrowych zmysłach“ i „z rozsądkiem życiowo mądrym“ (Nov. Organon, I, 97). Kartezjusz tworzy racjonalistyczny system filozofii oparty o „jasne i wyraźne“ pojęcia, o prawdy, które człowiek potrafi wywieść z własnego umysłu. Człowiek poczyną

⁸⁸ Por. Nikolaus Pevsner, Beiträge zur Stilgeschichte des Früh — und Hochbarock, *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, 1928, s. 230.

⁸⁹ *tamże*, s. 235. Te dynamiczne pejzaże Rubensa nazywa „kosmicznymi“ Heinrich Lützel, Vom Wesen der Landschaftsmalerei, *Studium Generale*, III, 1950, 4/5, s. 210—232. Ja stosuję ten termin do pejzażów Bruegla.



Ryc. 13. Jan Brueghel st. Drwale w lesie, Muzeum Augustianów, Tuluza, Fot. Muzeum.

panować nad światem, wykrywać jego prawa, zarówno w zakresie przyrodoznawstwa jak nauk humanistycznych: powstaje „naturalny system kultury“, dzieło Herberta z Cherbury i Grocjusza.

W miejsce niejasnego systemu kosmologicznego Tycho de Brahe, Kepler wprowadza na nowo udoskonalony Kopernikański obraz świata (*Astronomia nova*, 1609; *Harmonices mundi*, 1619). Kepler wyrzeka się — racjonalistycznie — nieskończonego pluralizmu światów, jaki przerażał czytelnika dzieł Giordana Bruna⁹⁰.

I oto uwaga artystów znów kieruje się ku światu, ku przyrodzie, ku przedmiotom, poddaje się im bardziej, niż w epoce manieryzmu, mniej nagina je do subiektywnych reguł i konwencji. Stary Coninxloo maluje w Amsterdamie swe ostatnie dzieła. Są to pejzaże leśne (*Galeria Liechtensteinów* w Wiedniu, dat. 1598 i 1604). Jak u Fiamminga widzimy wnętrze lasu, „*paysage intime*“ (Il. 11).

Coninxloo zaczął swą drogę z wysokiej góry, z której szczytu ukazywał nam panoramę świata w „*Sądzie Midasa*“. Powoli schodził z wyżyny,

⁹⁰ por. teksty cytowane przez Dagoberta Freya, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929, s. 320—1.



Ryc. 14. Jan Brueghel st. Brzeg lasu, Ermitaż, Leningrad, Fot. Hanfstaengl.

walczył z upodobaniem do wysokiego horyzontu, z pragnieniem oddychania „powiewem świata“, z zamiłowaniem do dalekich perspektyw. Szedł w las coraz głębiej. Rozrastały się potężne dęby, ich bujne gałęzie ogarnęły cały obraz, daleko sięgnęły poza jego brzegi. Jak w zbliżającym się do motywu obiektywie kamery filmowej koncentrował artysta spojrzenie na jednym przedmiocie; sprzęgał „papierowe“ niegdyś kulisy, wiązał plany, rozdarte schematycznym podziałem barwnym. Dotarł wreszcie do głębi lasu. Doprowadził do ostatecznych konsekwencji próby podejmowane przez Hieronima Cocka. Już u Cocka „las“ stawał się głównym motywem ryciny, ale zawsze istniał przesmyk ukazujący współistniejącą, nieskończoną głębię. A zresztą linearny, rysunkowy styl Cocka nie pozwalał mu na pełną rozbudowę leśnego motywu. U „ostatniego“ Coninxloo las panuje niepodzielnie. Zapewne, jak już wspomniałem, — doświadczenia wędrówek po Niemczech, wspomnienia bujnej, bogatej w lasy natury nadreńskiej mogły być bodźcami, które oddziaływały na starego malarza. Może i niemiecka tradycja pejzażowa nie pozostała mu obca: przeżycie lasu, jego ogromu i witalności znalazło wyraz w pierwszych autonomicznych pejzażach XVI wieku właśnie u Niemców: u Altdorfera.

Ale na pewno najważniejsze były inspiracje płynące z poza Alp, przekazywane bliskim Flamandowi językiem, przez jego ziomków, których uczył Tintoretto. Przedziwny, przesycony światłem, pełen gorąca

pejzażyk Tintoretta z „piszącym poetą“ (Princeton) ⁸¹ (il. 8) wskazuje, że rola wielkiego manierysty weneckiego w rozwoju pejzażu jest może większa niż się sądzi; może jego bezpośredni wpływ na Fiamminga dotyczył również malarstwa krajobrazowego?

Czy Coninxloo był w Italii? Wbrew opinii Van Mandera nie jest to wykluczone⁸². A jeśli nawet nie był, to czule odbierał głosy idące z za Alp. Usiłowania Laesa, aby „oczyścić“ Coninxloo z zarzutu italianizmu są równie zbędne jak niesłuszne⁸³. Laes powołując się na opinię Adolfa Venturiego w jego dziejach sztuki włoskiej charakteryzuje pejzażyстів włoskich jako powierzchownych, błyskotliwych improwizatorów, których cechami są „viva città“ i „capricci“ i przeciwstawia im Coninxloo, odznaczającego się jakoby stylem zrównoważonym, „solidnym“, oryginalnym, nie-eklektycznym (w przeciwieństwie do Włochów). Włosi są zdaniem Laesa, bardziej dekoracyjni i klasyczni, Coninxloo realistyczny. To ogólnikowe i tylko częściowo słuszne twierdzenie, podobnie jak i cały dowód niczego nie dowodzi, gdyż Coninxloo był malarzem o dostatecznie silnej indywidualności (tę tezę zresztą Laes stawia), aby brać od Włochów to tylko, co mu było potrzebne; przypuszczenie iż miałyby przejmować od Włochów jedynie ich powierzchowne wirtuozerstwo, dowodzi, iż Laes zakłada jakąś pustkę artystyczną u Coninxloo, w momencie gdy dotarły do niego dzieła włoskie i włosko-flamandzkie. Artysta wiedział czego potrzebuje, i niewątpliwie sięgnął po wzory Fiamminga aby wypowiedzieć się tak jak pragnął. Właśnie to, co Laes słusznie podkreśla, że pejzaże Coninxloo charakteryzują się „jasnym układem, solidną strukturą, wielkością i jednością wewnętrzną“ (co zresztą nie jest wystarczająco jednoznaczną charakterystyką stylu Coninxloo), świadczy o porządkującym, wprowadzającym ład wpływie lekcji włoskiej na twórczość pejzażysty⁸⁴.

⁸¹ Hans Tietze, *Tintoretto*, op. cit., s. 358, repr. il. 289.

⁸² Charles Sterling, *Rubens et son temps*, op. cit., s. 31.

⁸³ Arthur Laes, Gilles van Coninxloo, op. cit., s. 120—22.

⁸⁴ Dowodem samodzielności Coninxloo jest dla Laesa pejzaż z Eliaszem w Muzeum Brukselskim (nr 1025) (il. 15). Jest to obraz o dość wyraźnym układzie dwuogniskowym, przy czym lewe ognisko ukazuje daleki widok, prawie daje spojrzenie w głąb lasu. Pejzaż utrzymany jest w jednolitej gamie kolorystycznej, brązowo-zielonej, przy czym zieleń ma ciepło-zgniły odcień; jedynie fragment dalekiego widoku ujęty jest w kolorze ciemnym, szaro-błękitnym, z przebłyskami fioleto. Ożywia wszystko czerwona plama szaty Eliasza. Już z tej analizy kolorystycznej wynika, że obraz skomponowany jest inaczej niż to czynią Flamandowie w pejzażu manierycznym. Od dzieł z późnego okresu Coninxloo krajobraz ten różni się wyraźnie swą fakturą. W przeciwieństwie do znacznej precyzji cechującej Flamanda pejzaż brukselski malowany jest syntetycznie, z nieledwie „impresjonistycznym“ *brio*, z ogromną swobodą, prawie niedbale w szczegółach, choć całość daje wrażenie ogromnej zwartości. Faktura jest sucha, płaska w ciemnych partiach, jasne miejsca nakładane są gęsto. Podkład jest ciemny i fioletowo przebija poprzez górną warstwę farby. Ciepłą, różową farbą



Ryc. 15. Pejzaż z Eliaszem, Musée Royal des Beaux-Arts, Bruksela. (Fot. Archives Centrales Iconographiques d'Art National).



Ryc. 16. Anthonie Mirou, Pejzaż z widokiem na wieś, Rijksmuseum, Amsterdam.

W swych ostatnich krajobrazach Coninxloo wyzyskuje umiejętność komponowania płaszczyzny, właściwą manierystom, do stworzenia obrazów przedstawiających wycinek natury. Sztuczność, sztywność, napięcie manierystycznych kompozycji rozluźniają się. Nastrój traci cechy niezwykłości i fantastyki, staje się liryczny i miękki. Realizm w obserwacji przyrody ujawnia się coraz wyraźniej. Ptaki przemykają wśród żółciejących gałęzi starych dębów, myśliwi gonią zwierzynę w głębi gęstwiny. Jeszcze tu dużo opowiadania, dużo anegdoty, ale coraz bliżej bezpośredniego, kontemplacyjnego pejzażu Holendrów.

swobodnie naszkicowane są domy, piętrzące się na górzystym brzegu; wyżej szczegóły giną w szarawym tumanie. Liście są zaznaczane barwnymi plamami a nie określonym, wyraźnym kształtem, jak u Coninxloo i Frankenthalczyków. Cały ten, zanalizowany wyżej system techniczny wyraźnie wskazuje na włoską genezę obrazu, co potwierdzają też motywy pojawiające się w pejzażu — mostek, człowiek z osłem, łódź o charakterystycznie zwiniętym żaglu, motywów takich brak w obrazach Coninxloo. Omówiłem szczegółowo obraz brukselski, podstawę wywodów Laesa o niezależności Coninxloo od sztuki włoskiej, aby wykazać, że to właśnie dzieło nie może być argumentem, gdyż powstało najpewniej w Wenecji i, mimo niewątpliwego pokrewieństwa z twórczością Coninxloo jest zapewne dziełem drugiego obok Fiamminga wybitnego Flamanda — Wenecjanina, Lodewijcka Toeputa, zwącego się z włoska Lodovico Pozzoserrato. (Fotografię obrazu zawdzięczam uprzejmości Prof. Paul Fierensa).



Ryc. 17. Dawid Vinckboons. Krajobraz parkowy, Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. J. Mierzecka.

Coninxloo tworzył swe ostatnie obrazy już w Holandii. Czy Amsterdamskie środowisko w którym przebywał, nowa, demokratyczna ojczyzna wpłynęła na bardziej realistyczną koncepcję ostatnich pejzaży? Trudno tę sprawę rozstrzygnąć. Zapewne, Coninxloo wyraził w swych ostatnich obrazach tendencje kultury holenderskiej w owym czasie, ale trudno mówić o tym by malarstwo holenderskie mogło nań w tym kierunku wpłynąć. Na to było jeszcze za wcześnie. Co prawda Bredius i Sponsel w Holandii widzieli źródło ostatniego stylu Coninxloo⁹⁵ a Plietzsch twierdził iż w swych ostatnich dziełach Coninxloo stał się prawie Holendrem⁹⁶, ale ostatnio kwestionuje się wpływ sztuki holenderskiej na jego późne pejzaże⁹⁷. Zapewne, w jakimś sensie „stał się Holendrem“, aczkolwiek pozostał w Amsterdamie związany ze środowiskiem flamandzkim. Jego otoczenie znamy ze spisu uczestników pośmiertnej licytacji dobytku malarza⁹⁸. Van Mander mówi wyraźnie o wpływie odwrotnym,

⁹⁵ J. L. Sponsel, *op. cit.*

⁹⁶ E. Plietzsch, *op. cit.*, s. 73.

⁹⁷ H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung*, *op. cit.*, s. 9.

⁹⁸ N. De Roever, *De Coninxloos, Oud Holland*, 1885, s. 33—50.



Ryc. 18. Dawid Vinckboons. Wesołe towarzystwo przed gospodą wiejską, Narodni Galerie, Praga, Fot. Galerii.

Coninxloo na Holendrów: „widzę — pisze Van Mander — że jego (Coninxloo) pojęcie pejzażu znajduje w Holandii wielu zwolenników, i, że drzewa, które stały tu zazwyczaj nieco sztywno, zaczynają teraz pięknie rosnąć, podobnie do drzew Coninxloo, choć wielu sadzących je 'ogrodników' holenderskich niechętnie by się do tego przyznało”⁹⁹.

Czy Coninxloo zastał już w Holandii pejzaż realistyczny? Jest to przecież czas, gdy w Haarlemskim środowisku poczynają dopiero świtać antymanieryczne skłonności¹⁰⁰. Mniej więcej około 1590 r. tendencje realistyczne pojawiają się u Goltziusa, Cornelisa Corneliszona, nawet u Van Mandera. Wiążą się one z konsolidacją holenderskiej świadomości narodowej podczas walki o niepodległość. Ten rodzący się realizm związany jest również z umacniającym się protestantyzmem: „w kościołach rozbrzmiewają słowa: prawda, prawość, powściągliwość!”¹⁰¹. Tematy reli-

⁹⁹ Van Mander, wyd. Flörke, II, s. 127.

¹⁰⁰ Por. J. van Gelder, *Jan van de Velde, Beschrijvende Catalogus met een inleidende beschouwing over den teekenstil in het landschap in de kunst in het begin der zeventiende eeuw's*-Gravenhage, 1933, s. 15.

¹⁰¹ *tamże*, s. 15.



Ryc. 19. Jan Brueghel st. (w/g Coninxloo?), Pejzaż leśny z rozbójnikami, Muzeum Narodowe w Warszawie.

gijne pojawiają się rzadko a obok wytwornych scen manieryzmu przenikają do sztuki załączki nowej tematyki, wynikającej z życia. Następuje odwrót od „abstrakcyjnego“ malarstwa figuralnego manierystów do „malarstwa ukazującego środowisko“¹⁰². Dworsko-pastoralne, manieryczne dotąd malarstwo Vinckboonsa nabiera dreszczu bezpośrednio odczutego życia¹⁰³, (por. ryc. 17 i 18). Pojawia się tematyka rodzajowa, ścisła obserwacja przyrody, życia, społeczeństwa. Van Mander, — w malarstwie jeszcze manierzysta — w poezji staje się najbardziej realistycznym poetą swego czasu!¹⁰⁴.

Coninxloo dochodzi więc w tym czasie do przemiany stylowej wynikającej z warunków historycznych epoki i kraju, do stylu lirycznego realizmu, który będzie w XVII wieku panował w Holandii. Coninxloo,

¹⁰² E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Strassburg, 1930, s. 48, cyt. za J. van Gelderem, s. 16.

¹⁰³ A. Richardson, *A Romantic Prelude to the Dutch Realism*, *Art Quarterly*, 1940, s. 47.

¹⁰⁴ R. Jacobsen, *Carel van Mander, dichter en prosaschrijver*, Rotterdam, 1906, s. 26; cyt. za J. van Gelderem, op. cit., s. 17.



Ryc. 20. Gillis van Coninxloo. Rysunek pejzażowy (na aukcji Hollstein & Puppel),
(w/g katalogu).

podejmując dążenia Holendrów wyprzedził ich w ich własnym kraju. Czerpał bowiem ze swych bogatych doświadczeń pejzażowych a także z lekcji najlepszej mistrzyni — Italii.

Myśli artystyczne Coninxloo kontynuować będą liczni pośredni i bezpośredni uczniowie, od nich przejmą je najwięksi twórcy holenderskiego pejzażu realistycznego i doprowadzą do ostatecznych konsekwencji.

ANEKS

DWA OBRAZY Z KRĘGU GILLISA VAN CONINXLOO W POLSKICH ZBIORACH

1

O b r a z w a r s z a w s k i

W 1885 r. Warszawskie Muzeum Sztuk Pięknych nabyło od W. Kolańskiego mały pejzażyk malowany na desce dębowej, przedstawiający polanę leśną z widokiem w głąb lasu; na pierwszym planie z prawej strony wyobrażony był zabity człowiek, z lewej zaś wymalowano grupę rozbójników zajętych dzieleniem łupu po zabitej ofierze. Obrazek



Ryc. 21. Jan Breughel st. Pejzaż, Latona i chlopi likijscy, Rijksmuseum, Amsterdam.

uchodził początkowo za dzieło Piotra Bruegla¹. W. Tatarkiewicz, jeden z pierwszych badaczy próbujących sprecyzować atrybucję obrazów warszawskiego muzeum przypisał obrazek Janowi Brueghlowi². W 1929 r. B. Gembarzewski opublikował reprodukcję obrazu w Albumie Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego³ opatrując ją nazwiskiem Coninxloo. Michał Walicki, który opracował malarstwo szkół północnych w krytycznym Katalogu Galerii Malarstwa Obcego z r. 1938⁴, przyznał pejzażyk warunkowo Davidowi Vinckboonsowi, na podstawie porównania z dwoma pejzażami tego malarza w zbiorach Siemionowa-Tianszańskiego w Petersburgu (nr 552 i 553) oraz obrazem „Chrzest podskarbiego królowej Kandaki” w tejże kolekcji. Ten trzeci obraz początkowo uważany za Vinckboonsa, Siemionow-Tianszański następnie atrybuował Coninxloo. Atrybucje warszawskiego obrazka pozostawały więc naogół w orbicie naszego mistrza.

¹ Wymiary 41 x 65,6, nr inw. M. N. 622. Por. pierwsza wzmianka w katalogu: *Katalog wystawy obrazów Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie...* Warszawa, 1895, s. 13.

² Władysław Tatarkiewicz, *Die Bilder des Warschauer Museums, Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. t. 21, 1910, s. 255.

³ B. Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie, Malarstwo Obce*, album ilustracji, Warszawa, 1929, 15.

⁴ M. Walicki i J. Starzyński, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa, 1938, nr 241.



Ryc. 22. Jan Breughel st. *Myśliwi w leśie*, dawniej zbiory hr. A. i V. Bloudoff.

Obraz leży wyraźnie w tradycji ostatnich obrazów Coninxloo, co podnosi zresztą M. Walicki wymieniając porównawczo obraz w gal. w Grazu (nr 119). Przeprowadzając studia nad niderlandzkimi obrazami pejzażowymi w Warszawskim Muzeum, szczęśliwym trafem natknąłem się na rysunek, atrybuowany Coninxloo, wedle którego — dość ściśle — wykonany został nasz obrazek. Rysunek reprodukowany jest w katalogu aukcyjnym firmy Hollstein & Puppel w Berlinie⁵, gdzie sprzedany został na aukcji w 1931 r. Rysunek pozbawiony jest sztafażu.

Faktura obrazu warszawskiego nie jest zgodna z Coninxloo⁶. Moim zdaniem szczegóły faktury najbardziej odpowiadają technice Jana Brueghla starszego (sucho malowane liście dalszych planów, jakby drobnutki groszek). Bardzo bliski w ujęciu jest np. pejzaż Jana Brueghla st. z Rijksmuseum w Amsterdamie (Latona i chłopci likijscy).

Van Mander, który, jak wiadomo, źle był naogół poinformowany w sprawach rodziny Brueglów, przekazał w swych żywotach wiadomość, że Piotr Brueghel młodszy uczył się sztuki malarskiej u Coninxloo. Ponieważ jednak „o e u v r e” Piotra mł. w niczym nie świadczy o takim

⁵ Hollstein & Puppel, *Kunstauktion XLV. Sammlung Graf R. de V...; wertvolle Kupferstiche und Handzeichnungen alter Meister*. Versteigerung 4 bis 6 Mai. 1931, nr 939, tamże reprodukcja.

⁶ M. Walicki, *op. cit.*



Ryc. 23. Naśladowca Gillisa van Coninxloo. Pejzaż leśny, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

kontakcie, natomiast liczne pokrewieństwa pojawiają się pomiędzy sztuką Coninxloo i dziełami Jana Brueghla starszego, drugiego syna Piotra a młodszego brata Piotra mł., przyjmuje się ostatnio, że van Mander pomylił informacje i, że to Jan Brueghel uczył się u Coninxloo⁷. Czy stało się to jeszcze w Antwerpii, co raczej mało prawdopodobne ze względu na młody wiek Brueghla, czy dopiero we Frankenthalu, podczas drogi do Włoch — co bardziej prawdopodobne — nie wiadomo. Jest w każdym razie zupełnie możliwe, że Jan Brueghel posiadał rysunki frankentalskiego mistrza w swej pracowni i wykorzystywał je przy komponowaniu swych niezliczonych pejzażów. W ten sposób jest, jak mi się zdaje, uzasadniona hipoteza, że w Warszawskim obrazku mamy przed sobą dzieło dwóch mistrzów pejzażu flamandzkiego: Coninxloo, jako autora kompozycji i Jana Brueghla, jako wykonawcy. Ale jest przecież i trzeci! — autor sztafażu. Malował ten sztafaż, jak sądzę, Sebastian Vrancx, popularny twórca obrazków przedstawiających napady, potyczki i pogonie.

⁷ Charles Sterling, *Katalog Rubens et son temps*, op. cit.; J. Raczynski, *Die Flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt, 1937.



Ryc. 24. Gillis van Coninxloo. Rysunek pejzażowy, Kupferstichkabinett, Berlin.

Na jego rękę wskazuje porównanie z innymi dziełami Vrancxa, np. z obrazem, który przewinął się w r. 1900 przez aukcję „H. W.” w Brukseli (30.4.1900)⁸.

Poza faktem, że pejzaż oparty jest na rysunku atrybuowanym z pozorami słuszności Gillisowi van Coninxloo, cała przedstawiona tu konstrukcja, jest jednak — oczywiście — hipotezą.

2

O b r a z p o z n a ń s k i

W Muzeum Narodowym w Poznaniu znajduje się malowany na płótnie pejzaż, przekazany jako depozyt z Muzeum Narodowego w Warszawie¹. Obraz atrybuowany był Karstiaenowi Keuninckowi, z uwagi na rozwiązanie kolorystyczne. Pejzaż, który przedstawia myśliwych

⁸ Fotografia w Musées Royaux, Bruksela.

¹ Wymiary obrazu: 81 x 81; nr inw. Muzeum Narodowego w Warsz. 136429.

w głębi lasu jest jednak zapewne dziełem któregoś z frankenthalskich, a może nawet holenderskich naśladowców Coninxloo².

Pogląd ten otrzymuje znaczne poparcie dzięki temu, że w berlińskim Kupferstichkabinett znajduje się rysunek, który ukazuje zupełnie tę samą scenerię pejzażową (z domami, widocznymi w głębi, ale bez sztafażu), który więc musiał służyć jako wzór malarzowi³. Atrybucja rysunku Gillisowi van Coninxloo nie może budzić wątpliwości, upewnia o niej porównanie z rysunkami w Albertinie⁴. Trudno jednak rozstrzygnąć problem, czy poznński obraz jest kopią zaginionego obrazu Coninxloo, czy namalowany został przez jednego z następców mistrza na podstawie rysunku artysty. Autorstwo samego Coninxloo jest wykluczone, zarówno z uwagi na niższy niż u niego poziom artystyczny obrazu, jak też na stroje postaci, świadczące o późniejszym czasie powstania. Zbliżają one sztafaż do dzieł Davida Vinckboonsa (jak choćby duży parkowy pejzaż w muzeum warszawskim). Sądzić można, że raczej obraz wzorowano na rysunku, gdyż kopista dzieła Coninxloo może by nie zmieniał sztafażu. Wobec znacznego zmechanizowania produkcji pejzażowej, a także współpracy wielu artystów przy jednym obrazie, trudno definitywnie rozstrzygnąć sprawę autorstwa.

² Podobna była opinia Charles Sterlinga na podstawie przedstawionej fotografii.

³ Friedländer, Bock, Rosenberg, *Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, Die Niederländischen Meister*, Berlin, 1930, nr inw. 12938.

⁴ Por. Otto Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der... Albertina, Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV und XVI. Jahrhunderts* (og. zbioru tom II), Wien, 1928, nr 248—250.

MALARSTWO DWORSKIE W DOBIE WŁADYSŁAWA IV

W czasach ostatnich dało się zauważyć znaczne zainteresowanie naszych historyków sztuki tematyką stosunkowo dotąd zaniedbaną, t.j. malarstwem polskim doby barokowej, zwanej przez niektórych „epoką sarmatyzmu“. W szczególności zajęto się malarstwem portretowym tego okresu, jako gałęzią sztuki najbardziej rodzimą, zarówno ze względu na osoby artystów jak i specyficzny charakter ich dzieł. Tadeusz Dobrowolski, pierwszy właściwie po Mycielskim, przeorał to zagadnienie, a rezultatem jego pracy jest książka o „P o l s k i m m a l a r s t w i e p o r t r e t o w y m“, która stanie się niewątpliwie podbudową dla dalszych studiów na tym polu. Tadeusz Mańkowski podjął studia nad malarstwem dworskim za Jana III, a Michał Walicki opublikował bardzo interesujące, choć marginesowe, rozważania na temat twórczości Bartłomieja Strobla i braci Lubienieckich.

Nie jest to przypadkowym zbiegiem okoliczności, lecz chęcią wypełnienia luki, wypływającą z potrzeb naszej wiedzy historycznej. W istocie nadszedł już czas pogłębienia naszych wiadomości o kulturze artystycznej i sztuce epoki barokowej w Polsce. Podjęto wprawdzie nad nią badania w okresie międzywojennym, lecz ograniczyły się one niemal wyłącznie do architektury i rzeźby, pozostawiając jakby na uboczu całe niemal malarstwo, którego kilku tylko przedstawicieli (Dolabella, Strobel, Lekszycki, Palloni) doczekało się większych lub mniejszych opracowań.

Dopiero wszakże Dobrowolski postawił zagadnienie malarstwa, choć tylko portretowego, w Polsce barokowej, a podjęcie swych studiów uzasadnił w sposób następujący: „Nie można jednak wykluczyć, że ocena tego malarstwa wypadnie ujemnie, zgodnie z aprioryczną sugestią naszej nauki, ale jest także rzeczą możliwą, że sugestia ta okaże się niezupełnie słuszna. Jakikolwiek zresztą będzie wynik badań nad tym malarstwem, malarstwo to zbadać trzeba, bo chodzi tu o poznanie jednej ze sztuk, krzewiących się nadzwyczaj bujnie w okresie blisko dwustu lat sarmatyzmu, które to lata można uważać, jak chcą niektórzy, albo za epokę upadku zgodnie z poglądem naszej historiozofii na czasy saskie, albo za okres dla naszej kultury typowy, nawet w przypadku, gdyby się oka-

zało, że pewne wartości kulturalne przybierały wówczas znamiona zacfania i prowincjonalizmu“¹.

Wydaje mi się, iż należy zgodzić się całkowicie z powyższą uwagą. Nie możemy bowiem pominąć milczeniem całego dorobku artystycznego kilku pokoleń dlatego tylko, że spodziewany wynik tych badań nie zadowolili naszych kryteriów estetycznych. W naszym malarstwie historycznym, obyczajowym, czy religijnym omawianej doby kryją się również inne, pozaestetyczne wartości, a i z tą oceną formalną, jak mi się wydaje, zachodzi pewne nieporozumienie: wciąż jeszcze na ówczesne dzieła sztuki patrzymy oczami ludzi dzisiejszych, nie umiejących, czy raczej nie chcących wczuć się w postawę i potrzeby ówczesnego odbiorcy polskiego, który się znacznie różnił od odbiorcy Włocha, czy Holendra.

Zresztą, poza formą istnieje przecież, jakże często bodaj bagatelizowana, treść. A przecież ta treść naszego malarstwa, zarówno wczesno-jak i późnobarokowego, ma swoją wymowę. Mimo bowiem wyraźnych tendencji idealistycznych, importowanych z Włoch i forowanych przez kosmopolityczną sztukę jezuicką, na gruncie polskim wyraźnie daje się zauważyć inny nurt sztuki rodzimej, czy też powstającej na podłożu polskim — nurt o wybitnych skłonnościach realistycznych.

Mówiąc o nich, mam na myśli odzwierciadlanie się ówczesnej rzeczywistości polskiej w malarstwie, rzeczywistości zarówno politycznej, jak obyczajowej, czy społecznej. Rzeczywistość odbija się nie tylko w tematyce, rejestrującej zdarzenia większej wagi, jak triumfy wojenne, sądy nad arianami itp., lecz w głębszej treści malowideł, których pozorna tematyka zdaje się mówić co innego. Tak np. cykl św. Jacka, malowany przez Dolabellę u Dominikanów w Krakowie, jest w moim przeświadczeniu (które podejmę się w przyszłości udowodnić), również odbiciem zdarzeń rokoszowych, jest niejako manifestem ze strony malarza — regalisty. Odbiciem niewątpliwym nastrojów krucjatowych, nurtujących Zygmunta III, jest w połowie zachowany fresk w kaplicy na zamku krasieczyńskim. Bernardyńskie cykle „Tańców śmierci“ pod tematyką religijną kryją w sobie, nie trudną zresztą do odcyfrowania, treść społeczną. Malowidła bieleńskie i w krakowskim kościele Bożego Ciała, mimo ich tematyki religijnej, posiadają wiele treści aktualnej, dotąd nie rozszyfrowanej. Przykłady podobne można mnożyć.

Upodobanie do realizmu treściowego pociągało za sobą skłonność ku realizmowi formy. Uwydatnia się to przede wszystkim w sztuce portretowej, która, odchodząc stopniowo od wzorów włoskich, staje coraz mocniej na szlaku wytkniętym przez malarstwo flamandzkie i holenderskie, hołdujące realistycznej formie portretu. Na naszym gruncie widzimy coraz wyraźniej przełamywanie się tych dwóch prądów przynajmniej od drugiej ćwierci XVII wieku, przełamywanie się, które u nas doprowadzi niejednokrotnie do uprawiania tzw. małego realizmu, o zacięciach naturalistycznych, podporządkowujących niekiedy szczegółom całość kompozycji.

¹ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków, 1948, s. 13.

Tych kilka uwag wydały mi się konieczne dla usprawiedliwienia podjętego tematu. Rozprawka niniejsza jest jedynie fragmentem rozpoczętych studiów nad malarstwem w Polsce doby wczesnobarokowej, pokrywającej się mniej więcej z okresem panowania u nas dynastii Wazów. Jest to fragment stosunkowo najbardziej przygotowany, choć daleki wciąż jeszcze od pełni obrazu, tak trudnego dziś do zrekonstruowania przy pomocy skąpych materiałów źródłowych. Przyznaję, iż zajęcie się intensywniejsze tym zwięzonym odcinkiem podjętych studiów spowodowane zostało niejako przez bliższe zainteresowanie się osobą Bartłomieja Strobla, którego nazwisko coraz częściej poczęło się pojawiać w naszych pracowniach muzealnych, operujących nieznanym dawniej materiałem zabytkowym.

Przystępując do badań nad malarstwem dworskim za Władysława IV, trzeba je było oprzeć na szerszej podstawie. Musiałem przede wszystkim odpowiedzieć sobie na następujące pytania: jak się przedstawiał stosunek króla do malarstwa w ogóle, a do portretowego w szczególności, oraz jak wyglądał zespół malarzy nadwornych, względnie pracujących dla dworu. Po tych dopiero wyjaśnieniach mogłem przejść do zachowanych obrazów, w szczególności do portretów dworskich, oraz podjąć trudną próbę uszeregowania ich i powiązania z nazwiskami domniemanych artystów.

Wprawdzie króla Władysława interesowała może bardziej technika niż sztuka, wprawdzie w przeciwieństwie do swego ojca nie parał się ani złotnictwem, ani malarstwem, przecież jednak nie można go posądzać o obojętność dla sztuki. Nie mówię tu o teatrze, balecie, czy muzyce, którymi, jak wiadomo, pasjonował się, i to nie tylko w charakterze inicjatora i widza. Znane mi są wypadki, kiedy król osobiście wtrącał się do prac swych scenografów, Locciego i Ghisleniego, doradzając im dobór dekoracji i kostiumów aktorskich dla przedstawień operowych². Już to samo wskazywałoby na pewne upodobania plastyczne, gdyby inne, chociaż skąpe, przekazy źródłowe nie potwierdzały nam zamiłowań króla do sztuk plastycznych wogóle, a do malarstwa w szczególności.

Już pierwsza podróż królewicza Władysława po Europie w latach 1624—25 wskazuje, iż nie miał on na widoku jedynie celów politycznych i przyjemności związanych z atrakcjami turystycznymi. Jeżeli bowiem można jedynie przypuszczać, choć z wielką dozą prawdopodobieństwa, że już w czasie pobytu na Śląsku nawiązał królewicz bliższe kontakty z malarzami wrocławskimi, z których przynajmniej dwaj staną się później jego nadwornymi artystami — to jego bliskie zainteresowanie się szkołą Rubensa w czasie pobytu w Niderlandach nie ulega żadnej wątpliwości. Wiadomo jest powszechnie, iż Władysław pozował Rubensowi, z którego pracowni wyszły przynajmniej trzy portrety królewicza i jeden Zygmunta III, wykonany na podstawie jakiejś przywiezionej podobizny, a znajdujący się dzisiaj w Gripsholmie. Niezawodnie już wtedy nawiązać musiał królewicz bliższe stosunki ze sztycharzami, grupującymi się przy osobie

² Władysław IV do Augustyna Locci, Nieporęt, dnia 5 lutego 1646. Rkp. Bibl. Kórnickiej Nr 347, dok. 100. Oryginał.

wielkiego Flamanda, jak i z Piotrem Soutmanem, który miał później wykonywać portrety swego polskiego protektora.

Również pobyt we Włoszech nie przeszedł bez zainteresowań sztuką. Wprawdzie pamiętnikarze tej peregrynacji, Hagenau i Pac, mówią głównie o pasjonowaniu się ich pana teatrem i baletem, ale mimochodem wspominają również, że Władysław odwiedzał pracownie Guida Reniego i Guercina, oraz że kupował liczne obrazy i brązy, głównie w Neapolu, Mantui i Florencji. Niestety, szczegóły tych nabytków mogą nam dać jedynie bliższe badania w archiwach włoskich.

Zostawszy królem, nie zaniechał Władysław sprowadzania do Warszawy obrazów i rzeźb z zagranicy. Już w roku swej elekcji (1632) zamówił w Niderlandach znaczną ilość obrazów i arrasów, które sprowadził na uroczystości koronacyjne. W roku 1637, w związku z małżeństwem z Cecylją Renatą, pośpiesznie upiększał Ujazdów, nabywając we Włoszech znaczny transport rzeźb i dekorując go malowidłami³. Wreszcie, pomijając drobniejsze zakupy, należy wspomnieć, iż po śmierci Rubensa król polski był jednym z czterech monarchów, którzy przystąpili do zakupów artystycznej spuścizny mistrza w Antwerpii. W rezultacie galeria królewska, zapoczątkowana przez Zygmunta III, wzrosła znacznie dzięki staraniom jego syna, co w naiwnych strofach kreśli Jarzębski, a co potwierdza również Le Laboureur, twierdząc, że pałac królewski na Krakowskim-Przedmieściu (późniejszy Kazimierzowski) „est fort anjoliné de peintures“ a kaplica zamkowa „est enrichie de plusieurs tableaux des plus célèbres peintres“⁴. Wreszcie inwentarz obrazów, sporządzony po śmierci Jana Kazimierza, wskazuje, iż znaczna ich część nabyta być musiała za czasów Władysława IV.

Rzecz jasna, iż upodobania plastyczne króla nie mogły się ograniczać jedynie do kolekcjonerstwa, lecz musiał on otoczyć się również gromadką malarzy, zwłaszcza, że będąc czułym na rozgłos, uważał malarstwo za jeden ze środków propagandowych. Ta chęć rozgłosu dominuje niemal w całej dyplomatycznej grze króla, we wszystkich prawie poczynaniach — przeważnie zresztą niefortunnych — na arenie międzynarodowej. Pozorne zabiegi o koronę cesarską, mediatorstwo w Wojnie Trzydziestoletniej, colloquium toruńskie — wszystko to było między innymi obliczone na efekt, wszystko zmierzało ku temu, by o królu polskim mówiono wiele na świecie.

Ale arena polityczna nie wyczerpywała wszystkich środków. Pozostawała jeszcze dziedzina nauki, literatury i sztuki, która mogła przyjsć królowi z pomocą, zwłaszcza wobec istotnych i dość szerokich, choć nie pogłębianych, zainteresowań monarchy na tym polu. A więc królewscy inżynierowie konstruują pierwszy chyba w Europie model amfibii, tj. po-

³ Nuncjusz Filonardi do kardynała Barberiniego, Warszawa, 11. VII. 1637. Archiwum Komisji Historycznej P. A. U., Teka rzymska 64.

⁴ Le Laboureur, *Histoire et relation du voyage de la royne de Pologne*. Paris, 1648, III, s. 6.



*Ryc. 1. Autor nieznany, Władysław IV pod Smoleńskiem, Muzeum w Kórniku.
(Fot. J. Orańska)*

jazdu, który służył do przewożenia dział po lądzie i wodzie. Pod egidą królewską Boratini dokonuje w Warszawie jednej z pierwszych w świecie prób balonowych, a Valeriano Magni robi doświadczenia ze zgęszczonym powietrzem na kilka lat przed wynikami Toricellego. Sam Władysław żywo interesuje się optyką, prowadzi korespondencję z Galileuszem i, jak dzisiaj już wiemy, nie ogranicza się do zamawiania u niego przyrządów fizycznych, lecz również broni wielkiego uczonego przed zakusami inkwizycji papieskiej.

Podobnie było z literaturą piękną i historiografią. Przy pomocy przywilejów serwitorskich grupuje Władysław IV wokół siebie poetów nadwornych i „historiografów Jego Królewskiej Mości“, których zadaniem będzie opiewanie czynów monarchy wierszem horacjuszowskim i liwiuszową prozą. Pod okiem króla poświęca Sarbiewski swe najlepsze liryki łacińskie osobie Władysława, którą jednocześnie opiewa w swych dwujęzycznych aleksandrynach przygarnięty na dwór „ojciec poezji niemieckiej“ — Marcin Opitz. Historykowi niemieckiemu Wassenbergowi i Włochowi Ciampolli każe król przysyłać ze swej kancelarii odpisy dokumentów, by pisali dzieje jego panowania, a sam przy tym jest tak biegły w historii, że wdaje się w dysputy historiozoficzne, gorszące nuncjuszów swą wolnomyślnością z katolickiego punktu widzenia.

Zapowiadało się, że Władysław IV stanie się istotnym mecenasem (w ówczesnym znaczeniu) nauki i sztuki. Niestety, ten chory człowiek,

zadziwiający obfitością i śmiałością pomysłów, nie umiał i nie mógł ich realizować. Wszystko najczęściej kończyło się na improwizacji lub ulegało zwichnięciu w połowie drogi. Mimo sprzyjających, zdawało by się, warunków, poza teatrem, który, dzięki niezmordowanym wysiłkom librecisty Puccitellego, przetworzył się w instytucję stałą — nie rozwinęło się na dworze królewskim ani środowisko naukowe, ani literackie w poważniejszej formie.

Podobnie rzecz się miała i ze środowiskiem malarskim, chociaż dość licznym i w miarę obiecującym. Jak się rzekło, król cenił malarstwo jako sztukę i jako pewnego rodzaju narzędzie propagandowe. Pod tym względem nie dostawało mu nieco tematów. Człowiek ten, z zamiłowania wódz, żaden chwały wojennej, nie mógł się pochwalić sukcesami orężnymi, które go omijały dzięki pacyfizmowi społeczeństwa szlacheckiego. Dwa takie sukcesy co najwyżej mógł Władysław zapisać na swoje konto: Chocim i Smoleńsk. Oczywiście pozycja chocimska była fikcyjna, gdyż królewicz Władysław, nominalny wódz naczelny, chorujący przez cały prawie czas wyprawy, żadnej w niej roli nie odegrał, niemniej jednak przyzwyczaił się z czasem do dyskutowania dla siebie laurów tej sławnej kampanii. Nie bez jego podniety ówczesne ulotki drukowane i miedzioryty panegiryczne łączyły zwycięstwo chocimskie z osobą królewicza Władysława, nie wbrew jego woli chyba nieznany bliżej malarz flamandyzujący sportretował królewicza w stroju wodza polskiego na tle chocimskiego zamku (obraz w Wilanowie).

Co innego Smoleńsk. To był już triumf niewątpliwy, więc też król nie omieszkiał go rozreklamować zarówno przy pomocy rozrzucanych po całej Europie pism ulotnych, medali pamiątkowych, jak i rycin, poczynając od olbrzymiej „delineacji“ spółki Pleitner—Hondius—Savery, a kończąc na drobnych miedziorytach alegorycznych. Oczywiście, że i malarze musieli tu przyjść z pomocą. Nie ulega kwestii, że triumf smoleński musiał być malowany w kilku różnych wersjach, czy replikach, skoro dziś wiemy przynajmniej o sześciu, a cztery dotrwały do naszych czasów. Wiadomo, że jeden „Smoleńsk“ zdobił ściany Zamku Królewskiego w Warszawie, a wyszedł z pewnością spod pędzla Dolabelli. Malowidło to nie zachowało się, jak również i dwa inne, które się niegdyś znajdowały w galerii Stanisława Augusta. Z czterech płócien zachowanych dwa, znajdujące się w Kórniku i w zamku podhoreckim, noszą ślady tak wielkich przeróbek późniejszych, że trudno dziś o nich mówić jako o dziełach oryginalnych (ryc. 1). Trzeci „Smoleńsk“, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (identyczny niemal egzemplarz posiada Muzeum Narodowe w Krakowie), przedstawia kapitulację sztabu Szeina; jest to obraz malowany przynajmniej przez dwóch malarzy, z których jeden podmalował dość nieudolnie tło pejzażowe ze szczególnym uwzględnieniem topografii terenu (pejzaż letni, podczas gdy akt kapitulacji odbywał się w lutym) a drugi, wybitnie holendyzujący, namalował mnóstwo postaci na czele z orszakiem królewskim (prawie wszystkie osoby autentyczne, dające się odczytać. Ryc. 2).



Ryc. 2. Autor nieznany, *Kapitulacja sztabu Szeina pod Smoleńskiem*. Muzeum Narodowe w Warszawie

Obraz ten jest znamieny ze względu na jego metrykę. Pochodzi on ze zbiorów Magnisów w Narożnie (Eckersdorff) na Dolnym Śląsku. Magnisowie śląscy wywodzą się z włoskiej rodziny Magni, a protoplasta tej gałęzi rodu, Francesco Magni, był agentem dyplomatycznym Władysława IV i otrzymał od cesarza tytuł hrabiego wraz z dobrami na Morawach i Dolnym Śląsku. Niezawodnie obraz nasz otrzymał Francesco od króla, co by wskazywało, że Władysław IV, zamawiając u malarzy swoje „triumfy”, przeznaczał je w znacznej mierze na podarunki zagraniczne.

Zresztą król powierzał swym malarzom nie tylko uwiecznianie triumfów wojennych, lecz i innych scen ze swego życia, na co by wskazywało malowidło kieleckie, przedstawiające posłuchanie przez króla poselstwa szwedzkiego — chociaż obraz ten powstał z inicjatywy biskupa Zadzik. Jarzębski opowiada, iż w Zamku Ujazdowskim widział cztery wielkie malowidła, z których pierwsze wyobrażało wjazd Cecylii Renaty do Warszawy, drugie — koronację tejże królowej, trzecie — chrciny królewicza Zygmunta Kazimierza, a czwarte — alegoryczną „Victorię”, „jako Fides Polski broni, a poganin od niej stroni”⁵. Pierwsze trzy obrazy jeszcze

⁵ Jarzębski A., *Gościniec albo opisanie Warszawy 1643 r.*, Warszawa, 1909, str. 79—80.



Ryc. 3. Filip Holbein, Portret królewicza Władysława, Pinakoteka Monachijska.

przed Jarzębskim widział i nadzwyczaj dokładnie opisał (niestety, również wierszem, i to nawet łacińskim) Cynerski-Rachtańmowicz, stwierdzając kategorycznie, i to w tytule, że twórcą ich był Tomasz Dolabella⁶. Cynerski nie opisuje „Victorii“, a to zapewne dlatego, iż jego utwór jest o dwa lata starszy od „Gościńca“, co by wskazywało, że malowidło to powstało w międzyczasie. Wprawdzie obrazy te nie dochowały się do naszych czasów, lecz, jeśli o nich wspominam, to m. in. i dlatego, by podkreślić autorstwo Dolabelli, zupełnie pominięte przez biografów tego malarza w odniesieniu do dekoracji ujazdowskich (Skrudlik przecież twierdził, że Dolabella za Władysława IV wogóle w Warszawie nie pracował).

⁶ Cynerski J., *Icones Ceciliae Renatae quibus... T. Dolabella dedit*, Kraków, 1641.

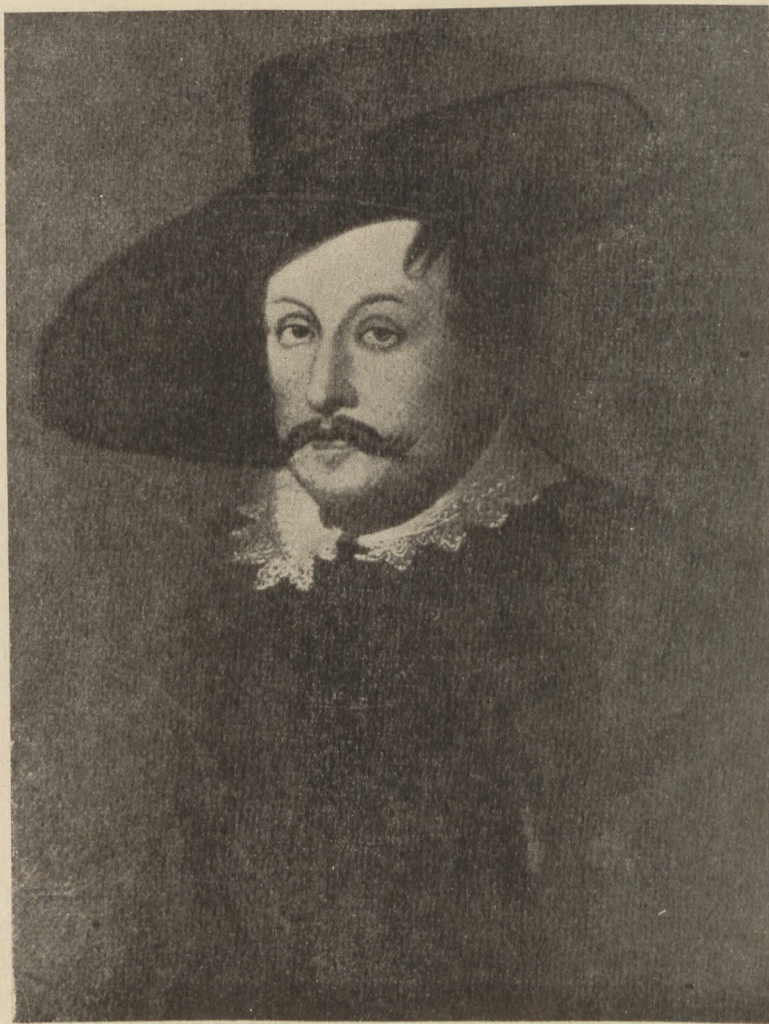


Ryc. 4. Filip Holbein (?), Portret królewicza Władysława, Uffizi, Florencja.
Ryc. 5. Autor nieznany, Portret królewicza Władysława, Galeria w Wilanowie.
(Fot. E. Kozłowska).

Przecież jednak rodzajem malarstwa, które nade wszystko na dworze Władysława IV uprawiano, był portret. Król ten, jak i jego ojciec, lubił pozować malarzom i lubił podobizny swe rozdawać. Wiemy, że portrety swe rozsyłał do Londynu, Wiednia i Paryża, starając się o rękę różnych księżniczek, wiadomo, że portrety królewskie wędrowały do Florencji, Rzymu i spokrewnionych dworów habsburskich, że obdarowywał nimi poszczególnych, a miłych sobie, dygnitarzy polskich. Nie ma prawie inwentarza ruchomości magnackich owego czasu, w którym by nie figurował przynajmniej jeden portret Władysława IV. Jarzębski dostrzegł dwie podobizny królewskie w pałacu Kazanowskich, a u Ossolińskiego zauważył wspaniały portret Władysława na białym koniu, wiszący nad kominkiem⁷.

⁷ Jarzębski, *op. cit.*, s. 41, 47, 87.

Ikonografia graficzna Władysława IV jest bardzo obfita. Sztychowali portrety królewskie nie tylko tacy nadworni graficy, jak Hondius czy Falck, ale i Kilian, i Tschernik, i Vorsterman i cały legion często przygodnych anonimów. Wspominam o tym ze względu na powszechnie znany fakt wzajemnego oddziaływania grafiki i malarstwa owych czasów, oraz z tej racji, że znajomość grafiki daje często klucz do odszyfrowania portretu olejnego.



Ryc. 6. Pracownia Rubensa, Portret królewicza Władysława, b. Zbiory Rapperswilskie

Wbrew rozpowszechnionej opinii, portretów olejnych Władysława IV zachowało się stosunkowo niewiele. Oczywiście myślę tu o portretach wykonanych za życia króla i przypuszczalnie z natury („*ad vivum*“), toteż pomijam takie cechowe podobizny, jak te, które spotykamy w ko-



Ryc. 7. Autor nieznan, Portret królewicza Władysława, Muzeum w Kórniku, (Fot. J. Orańska).

ściolach Krosna, Sieradza czy Jarosławia, lub też stalugowe „bohomyzy“, porozrzucane po muzeach prowincjonalnych i zbiorach prywatnych.

Znane nam portrety Władysława można podzielić na dwie chronologiczne grupy — królewiczowską i królewską. Ta pierwsza, o której tu

wspomnę jedynie w celach rejestracyjnych, gdyż nie należy do niniejszego tematu, jest stosunkowo dość liczna. A więc, kolejno biorąc, istnieje w Norymberdze portret Władysława, jako rocznego dziecka w stroju hiszpańskim. Portret ten, przypisywany Koberowi, wielokrotnie był reprodukowany, tu zaznaczam, iż replikę jego przed ostatnią wojną odnalazł w Madrycie Ksawery Pruszyński i opublikował w „Arkadach”⁸. Drugi z kolei — to portret Władysława jako ośmioletniego chłopca. Obraz ten, wywieziony wraz z wieloma innymi do Niemiec przez siostrę królewską, Annę Katarzynę, odnalazł prof. Morelowski w składach Pinakoteki monachijskiej. Na podstawie sztychu Kiliana autorstwo tego obrazu przypisuję Filipowi Holbeinowi, o którym na ogół wiadomo, iż zajmował się złotnictwem (ryc. 3). Wydaje mi się również, iż portret Władysława, jako kilkunastoletniego chłopca, znajdujący się na Ponte Vecchio we Florencji jest tego samego pędzla. Wprawdzie królewicz jest tam przedstawiony już w stroju polskim, nie mniej jednak płaskie modelowanie twarzy oraz układ rąk i nóg (ryc. 4) żywo przypominają monachijskie płótno Filipa Holbeina.

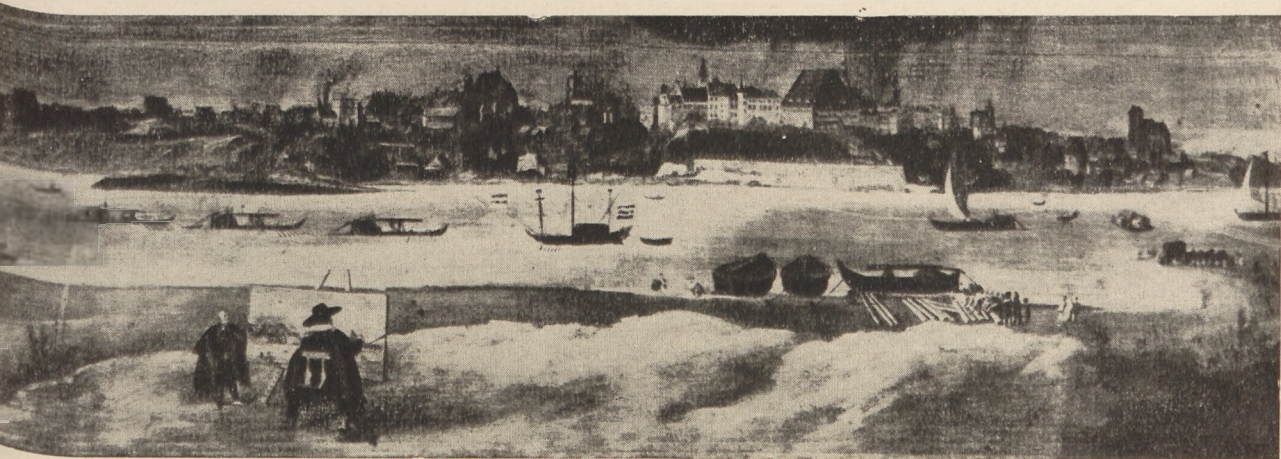
Dalej idzie grupa portretów z okresu chocimskiego, kiedy to Władysław występuje już jako młody mężczyzna w stroju polskim z emblematami dowódcy. Do niej w pierwszym rzędzie zaliczyć należy bardzo dobry portret ze zbiorów wilanowskich (ryc. 5). Obraz ten nieznanego autora, którego w tej chwili odszyfrować nie usiłuję, ma na sobie wybitne piętno flamandzkie, i śmiem wysunąć hipotezę, czy nie wyszedł on z tej samej pracowni, co i świetny portret młodego Tęczyńskiego, pochodzący z Krzeszowic, a znajdujący się obecnie na Wawelu. Natomiast portret królewicza w Muzeum XX Czartoryskich, publikowany niedawno przez Dobrowolskiego⁹, jest niewątpliwie trawestacją portretu z Wilanowa, wykonaną przez słabszego, bardziej domorosłego malarza.

W roku 1624, udając się w podróż zagraniczną, porzucił królewicz strój polski, przywdział szaty hiszpańskie, zapuścił modną bródkę „i m p é r i a l e”, ogolił łysiejącą głowę i włożył perukę. Takim go widzimy na cyklu portretów, które wyszły z pracowni Rubensa, a które opublikował w swoim czasie Przeździecki¹⁰ (ryc. 6). Przybywszy do Włoch, przebrał się z kolei w strój tamtejszy, zdejmując niemodną na półwyspie perukę. Takim go nam pokazuje portret kórnicki (ryc. 7). Portret ten ma swoją historię, którą tu na marginesie poruszam. Bawiąc w Ankonie, był królewicz podejmowany przez tamtejszych patrycjuszów pochodzenia chorwackiego — możną rodzinę Gunduliczów. Tam to zapewne poznał dubrownickiego poetę Ivana Gundulicza, który na cześć gościa, z jakim wiązano sławę pogromcy Turków i nadzieję wyzwolenia Słowian bałkańskich, napisać miał z czasem największy poemat słowiański owej epoki. Gunduliczowie na pamiątkę pobytu wysokiego gościa w swym domu obstaralowali jego portret z odpowiednią inskrypcją. Portret ten przez dwa wieki wisiał w Casa Gunduli w Ankonie — widział go tam jeszcze w ubiegłym wieku

⁸ „Arkady”, r. 1937, II, s. 486—7.

⁹ Dobrowolski, *op. cit.*, tabl. 61.

¹⁰ Przeździecki R., Trzy portrety Władysława IV przez Rubensa, „Arkady”, r. 1937, Nr 4, s. 206—211.



Ryc. 8. Chrystian Melich (?), *Panorama Warszawy*, Pinakoteka Monachijska.

Aleksander Jabłonowski. Obraz ten nabyła w Rzymie w roku 1867 Jadwiga Zamoyska i ofiarowała do zbiorów kórnickich. Portret, o ile można sądzić z przemalowań i wadliwej konserwacji, którą należy na nowo przeprowadzić, wyszedł spod pędzla jakiegoś drugorzędnego malarza weneckiego i nie był chyba robiony z natury, jeśli go się porówna z o rok wcześniejszymi portretami Rubensa.

Jest to ostatni nam znany portret Władysława z okresu przed jego powołaniem na tron. Teraz miała już powstać seria portretów monarszych, malowana przez stałych serwitorów królewskich, bądź też artystów pracujących dorywczo dla dworu. Portretów takich znam kilkanaście — żaden z nich nie jest sygnowany przez malarza. By móc się pokusić o posegregowanie ich i powiązanie z poszczególnymi artystami, trzeba w przód ustalić, w miarę możliwości, środowisko malarskie zgrupowane dokoła króla, lub pracujące na jego zlecenie, gdyż kwestia ta nie jest dość ściśle przedstawiona ani przez Kopereę, ani przez Dobrowolskiego, ani przez innych historyków sztuki.

Spośród malarzy posiadających serwitoriat królewski, nadany bądź jeszcze przez Zygmunta III, bądź już przez Władysława, wymienić możemy z całą pewnością Tomasza Dolabellę, Bartłomieja Strobla i Krzysztofa Gryniewskiego, co do których zachowały się teksty przywilejów serwitorialnych w aktach Metryki Koronnej. Prawdopodobnie serwitoriat królewski posiadali również, gdyż tytułowali się „malarzami Jego Królewskiej Mości“, Samuel Wagener, Adolf Boy, Chrystian Melich, Piotr Danckers i Hiacynt Campana. Z rycin i przekazów rękopiśmiennych wiemy ponadto, że portrety królewskie wykonywali dorywczo Piotr Soutman i Gilles Schalken. Co do Franciszka Lekszyckiego i Daniela Frechera, wymienionych przez Dobrowolskiego, jako działających w kręgu mecenatu Władysława¹¹ — to

¹¹ Dobrowolski, *op. cit.*, s. 96, wśród malarzy wymienia również architektów-scenografów Locciego i Ghisleniego, co jest chyba nieporozumieniem.

nie mamy ścisłych dowodów dla potwierdzenia ich działalności artystycznej dla dworu.

Przynajmniej o połowie z tych malarzy, a raczej o ich twórczości, nic prawie dotąd nie wiemy. O najbardziej nas może interesującym, bo Polaku Krzysztofie Grynińskim, wiadomo tylko tyle, że w r. 1636 otrzymał serwitoriat królewski. To samo można powiedzieć o Jakubie Mieszkowskim (vel Mieszkowiczu), który według Rastawieckiego przybył zresztą do Warszawy dopiero w roku 1647¹².

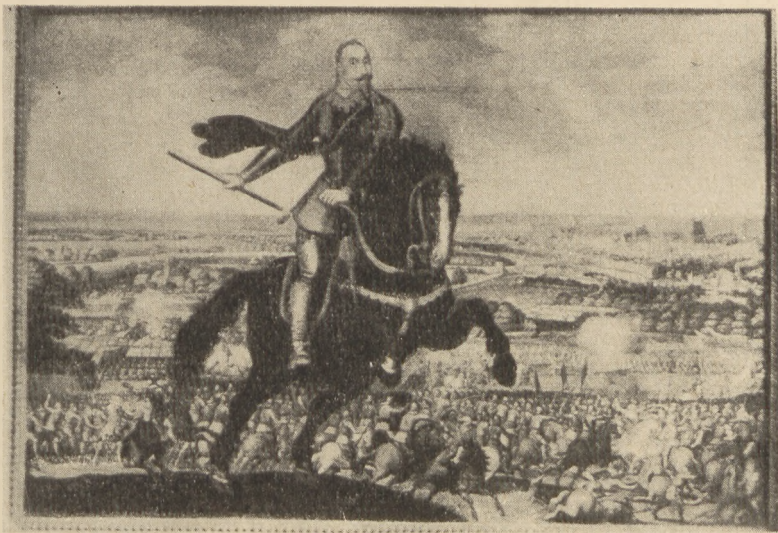
Zagadkową postacią jest Chrystian Melich (Meilich), który na przestrzeni panowania Władysława IV występuje często w aktach metrykalnych jako „p i c t o r S. R. M.“. Sądząc z nazwiska, z rodzaju twórczości i z tego, że żona jego pochodzi z Antwerpii, był to z pewnością Flamand. Nie znamy dzisiaj jego autentycznych dzieł — zdaje się, iż był to malarz dekorator, gdyż znamy wynagrodzenie, jakie pobrał za malowanie w roku 1637 dla pawilonu ujazdowskiego „dek z historiami i perspektywami“¹³. Nasuwa się przypuszczenie, czy wielka panorama Warszawy, odnaleziona w składach monachijskich przez Mariana Morelowskiego i opublikowana

¹² Rastawiecki Z., *Słownik malarzy polskich*, Warszawa, 1851, II, s. 41.

¹³ Sztokholm, Riksarkivet, Polska arkivet. Rakenspaper. Notatkę tę zawdzięczam prof. Władysławowi Czaplińskiemu.



Ryc. 9. Autor nieznaný, Portret konny Jana Kazimierza, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków, (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 10. Jan Jakub Walter, Portret Gustawa Adolfa, Muzeum w Strassburgu

przezeń w „Skarpie”¹⁴, nie była przypadkiem dziełem Melicha (ryc. 8). Jeśli tak, to mielibyśmy autoportret tego malarza, którego twórczość zasługiwałaby na bliższe zbadanie. Jak się zdaje, portrecistą Melich nie był, chociaż wykonywał miniaturowe portreciki na krążkach metalowych¹⁵. Może nie bez udziału tego malarza powstawały „perspektywy” smoleńskie, o których wyżej.

Również białą kartą, przynajmniej na tle polskim, jest postać Giacinta Campany, dość znana na gruncie włoskim. Ten bolończyk, uczeń Albaniego, jak twierdzi za Fuesslim Rastawiecki¹⁶, „nabył sławy” na dworze warszawskim. Wiemy tylko na pewno, że występuje w roku 1646 w aktach parafii św. Jana w Warszawie; wiadomo również, że jakieś obrazy wykonywał, skoro stolarz zamkowy otrzymuje zapłatę za „ramy do obrazu Hyacyntowi Malarzowi”¹⁷. Przed przybyciem do Polski był już Campana znany na gruncie włoskim jako twórca obrazów o treści religijnej, a malowidła jego po dzień dzisiejszy zdobią katedrę w Piacenzy („św. Barbara”) i kościół św. Franciszka w Bolonii („św. Józef”, „Męczeństwo św. Urszuli”, „Bóg-Ojciec” — fresk itd.)¹⁸. Jako malarz kościelny, przysłany został na dwór Władysława IV przez kardynała Santa Croce być może w celu dekoracji kaplicy zamkowej, na której budowę nalegały sfery watykańskie. Zapewne bliższe badania nad polskim malarstwem kościelnym tego czasu, oparte na dziełach włoskich Campany, zdołają odkryć w niektórych wy-

¹⁴ Morelowski M., Nieznany widok Warszawy, *Skarpa Warszawska*, r. 1946, Nr 20 i 27/28.

¹⁵ Riksarkivet, l. c.

¹⁶ Rastawiecki, o. c., I, 84.

¹⁷ Riksarkivet, l. c.

¹⁸ Thieme-Becker *Allg. Künstlerlexicon*, V, 453.

padkach jego autorstwo¹⁹. Należy również przypuszczać, iż, jako uczeń Albaniego, uprawiał Campana i tematykę mitologiczną, z którą tak często spotykamy się w inwentarzu zbiorów wazowskich. Należy jednak sądzić, że portrecistą nie był, gdyż portretów dworskich z tego czasu o typie włoskim nie znamy, a te, o których za chwilę będzie mowa, wiążą się, jak dotąd, jedynie z osobą Dolabelli.

Jeśli chodzi o tego ostatniego, to mało go znamy jako portrecistę, niemniej wiadomo z całą pewnością, że portrety królewskie, a w każdym razie konne, wykonywał. Znany jest powszechnie miedzioryt, wykonany przez Wolfganga Kiliana, a przedstawiający portret konny Zygmunta III według obrazu Dolabelli. Niewątpliwie pewną trawestacją tego portretu jest wielkie malowidło w Sucheju (obecnie na Wawelu), jak to już zauważyli Szablowski i Dobrowolski²⁰. Stąd wniosek, że portret konny Zygmunta III mógł nie być jedynym dziełem tego rodzaju, które wyszło z pracowni Dolabelli.

Zastanówmy się nad portretami konnymi Wazów, pochodzącymi z Sucheju. Obrazem niewątpliwie pochodzącym z tej epoki jest portret Jana Kazimierza (ryc. 9). Słusznie Dobrowolski wiąże go z anonimowym portretem graficznym Wallensteina — jeszcze bliższe pokrewieństwo widzę z olejnym portretem Gustawa Adolfa, malowanym przez Jana Jakuba Waltera (ryc. 10), a znajdującym się obecnie w Strassburgu²¹. Obraz ten był niewątpliwie pierwowzorem dla licznych portretów konnych, tak modnych w dobie Wojny Trzydziestoletniej, a których echa widzimy również w niemieckich sztychach, przedstawiających Zygmunta i Władysława. W sumie, pragnę podkreślić, iż suski portret Jana Kazimierza był wykonany bądź przez któregoś z jego nadwornych malarzy niemieckich, bądź też we wzory niemieckie zapatrzonego.

Natomiast zupełnie odmienne są portrety Zygmunta i Władysława. Co do pierwszego, to wiadomo, że wiąże się z obrazem Dolabelli, znanym z grafiki. Co do drugiego — to Dobrowolski wywodzi go z rycin Hondiusa (ryc. 11) i doszukuje się w nim echa malowideł Velasqueza. W istocie ustawienie konia na obrazie polskim (ryc. 12) przypomina postawę konia z portretu Filipa IV (ryc. 14); ten ostatni malowany był przez Velasqueza w roku 1636, jest więc możliwe, choć mało prawdopodobne, że znany był w Warszawie lub Gdańsku z jakiejś reprodukcji graficznej. Podobieństwo portretu suskiego ze sztychem Hondiusa jest tylko pozorne. Zupełnie inaczej potraktowana została postać jeźdźcy, inna maść konia, inna głowa rumaka. Natomiast schemat kompozycyjny jest niemal taki sam jak na portrecie Zygmunta III (ryc. 13): i tu i tam podobny sztafaż, i tu i tam namioty jako motyw dekoracyjny, wreszcie miejsce fantastycznego Smoleńska z portretu Zygmunta zajmuje na portrecie Władysława zamek wa-

¹⁹ O malowidłach Campany w Wilnie patrz Z. Batowski, Giacinto Campana i kaplica św. Kazimierza w Wilnie. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, rok I (1932), s. 72.

²⁰ Dobrowolski, *op. cit.*, s. 116. Szablowski J., *Zabytki sztuki w Polsce, powiat żywiecki*, Warszawa, 1948, s. 197.

²¹ *La pair de Westphalie 1648*, Paris, 1948, tabl. IV (katalog wystawy w Archives Nationales).



Ryc. 11. Wilhelm Hondius, Portret Władysława IV, sztych.

welski, potraktowany realistycznie. Na szczególną uwagę zasługuje karykoń Władysława, potraktowany niemal makietowo, zupełnie podobnie do konia, na którym Tycjan umieścił Karola V (ryc. 15). Jeżeli wziąć pod uwagę, że ta makietowa maniera, zapoczątkowana przez Tycjana, rozpowszechniła się w malarstwie włoskim drugiej połowy XVI wieku, że Dolabella wywodził się ze środowiska weneckiego, że między portretami suskimi Zygmunta i Władysława istnieje niewątpliwy związek kompozycyjny — można dojść do wniosku, że i portret Władysława IV należy łączyć z Dolabellą, a przynajmniej z jego warsztatem²².

²² Szablowski, op. cit., s. 197, niesłusznie wszystkie trzy portrety suskie wiąże z warsztatem Dolabelli.



Ryc. 12. Warsztat Dolabelli, Portret Władysława IV, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kolowca)

Nie twierdzą oczywiście, iż oba portrety suskie (Zygmunta i Władysława) są oryginałami Dolabelli. Są one bardzo przemalowane i szerniałe. Wydaje mi się, iż należy je traktować raczej jako kopie, sporządzone na polecenie Jana Kazimierza ze zniszczonych przez czas i wojnę portretów oryginalnych, względnie jako przemalunki typu „konserwatorskiego“ w ówczesnym tego słowa rozumieniu. Dylemat ten może rozwiązać bliższa analiza, dokonana przy pomocy kwarcówki i aparatu Roentgena.

Powyższe portrety konne są, jak dotąd, jedynymi chyba podobiznami Wazów polskich o typie włoskim. Jeżeli bowiem chodzi o portret, to Władysław IV hołdował raczej realizmowi północnemu — nie darmo zwiedzał pracownię Rubensa, nie darmo pozował wielkiemu Flamandowi. Tradycja historyczna twierdzi, iż pobyt jego w Niderlandach nie minął bez echa, że wtedy to właśnie zadzierżgnięte zostały przezeń węzły z człowiekiem, który się mienił jednym z najbliższych współpracowników Piotra Pawła, a który miał przez wiele lat piastować godność malarza nadwornego dwóch królów polskich dynastii Wazów. Artystą tym miał być Pieter Claesz van Soutman.

Wszyscy biografowie Soutmana podkreślają wieloletni jego związek z dworem polskim²³, wszyscy zgodnie twierdzą, iż malował portrety kró-

²³ De Bie C., *Het gulden Cabinet*, Antwerpia, 1662, s. 154; Houbraken A., *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, Amsterdam, 1718—1721, I, s. 76; Weyerman J. C., *De Levensbeschryvingen der Nederlandsche Konstschilders*, 's-Gravenhaage, 1729, I, s. 318.



Ryc. 13. Warsztat Dolabelli, Portret Zygmunta III, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kolowca)

łów polskich — niestety, żaden z nich nie mówi ani o pobycie Soutmana w Rzeczypospolitej, ani nie wymienia prac jego dla Polski wykonanych. Również i źródła nasze, dotąd znane, nie mówią nic bliższego na ten temat. Jeżeli jest jednak faktem bezsprzecznym, że Soutman miał sobie nadany tytuł malarza nadwornego, jeśli z kolei weźmiemy pod uwagę, że z pewnością malował portret Władysława, co nam wyraźnie potwierdza grafika — to zdaje się nie ulegać wątpliwości, że polski tytuł Soutmana nie był tylko czczą formalnością.

W Pinakotece monachijskiej znajdują się dwa wielkie, powszechnie znane z reprodukcji, portrety reprezentacyjne Zygmunta III i królowej Konstancji w strojach koronacyjnych. Portrety te, bardzo dobrego pędzla, uchodziły niegdyś za dzieła Rubensa. Marian Sokołowski, a za nim Feliks Kopera, dopatrując się w portretach tych niewątpliwych cech szkoły rubensowskiej, wysunęli hipotezę, iż twórcą ich mógł być Soutman²⁴. Hipoteza bardzo prawdopodobna, jeśli się weźmie pod uwagę niezwykłą zbieżność między portretem koronacyjnym Zygmunta i jego podobizną graficzną, wykonaną przez Suyderhoefa na podstawie nieznanego portretu Soutmana. Zachodzi jednak pytanie: czy obrazy te, jak twierdzi Kopera, malowane były z natury, czy też powstały jako kompozycje na podstawie oka-

²⁴ Sprawozdania Komisji Historii Sztuki, t. 7, s. CXXX; Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1926, II, s. 185.



Ryc. 14. Velasquez, *Portret Filipa IV*, Muzeum Prado, Madryt.

zanych artyście innych podobizn, wykonanych w Polsce. Jakość tych malowideł przemawiałaby za tym, iż były one robione z natury, chociaż z drugiej strony wiemy, że królewicz Władysław w roku 1624 zamawiał w pracowni Rubensa portrety swego ojca na podstawie przywiezionych ze sobą materiałów ikonograficznych, oraz że konny portret Zygmunta III, który wyszedł z warsztatu Rubensa, a obecnie znajdujący się w Gripsholmie, z całą pewnością nie był wykonany „a d v i v u m”.

Skoro jednak Władysław, jeszcze jako królewicz, nawiązał stosunki z kręgiem Rubensa, skoro, jak wiadomo, po śmierci mistrza przystąpił do licytacji jego spuścizny artystycznej, nasuwa się prosty wniosek, iż stosunki te trwać musiały i po wstąpieniu Władysława na tron. W szczególności związki te musiały być utrzymane z tym uczniem Rubensa, którego mistrz polecił królewiczowi — tj. Soutmanem.

Przypuszczalnie już w roku 1624 musiał pozować Władysław Soutmanowi — być może, iż jeden z jego portretów, przypisywany Rubensowi, wyszedł spod pędzla Soutmana, czy też przy jego współudziale. Toteż zdaje się nie ulegać kwestii, iż, wstępując na tron i pragnąc się zaopatrzyć w reprezentacyjny portret monarszy, musiał się Władysław zgłosić w tej sprawie do Soutmana, gdyż w kręgu nadwornych malarzy nie było wówczas nikogo, kto by się mógł równać z tym Flamandem. Za hipotezę tą zdają się przemawiać dwa fakty: oto już w roku 1632 sprowadza król morzem z Flandrii jakieś bliżej nieznane obrazy²⁵, a ponadto wiemy, iż w roku 1634 wyszła rycina Vorstermana, przedstawiająca portret króla według obrazu Soutmana. Wreszcie nieco później wychodzi w świat miedzioryt Suyder-

²⁵ Władysław IV do Chrystiana IV, Warszawa, 15. IX. 1632. Kopenhaga, Rigsarkivet, Polen A. I. 3.

hoefa z adnotacją „P. Soutman pinxit effigiavit et excudit“ (ryc. 16). Rycina ta, bardzo spopularyzowana, wyszła w ogólnym zbiorze sztychowanych portretów Soutmana dopiero w roku 1644, ale musiała ukazać się już znacznie wcześniej, skoro spotykamy ją na karcie tytułowej „Archelia“ wydanej w Lesznie w roku 1643²⁶. Nie wiadomo w jakim stosunku rycina ta była do niezachowanego pierwotnego wzoru malarskiego, który powstać musiał znacznie wcześniej, gdyż omawiany miedzioryt przedstawia króla z lat mniej więcej 1632—35, a więc młodszego, niż na innych znanych portretach. Stanowi ona ogniwo chronologicznie pośrednie między rubensowskimi portretami Władysława, a jego podobiznami z lat 1637—46, które się w znacznej liczbie zachowały.

Jeśli więc spod pędzla Soutmana wychodziły portrety króla, że się tak wyrażę, „codzienne“, to chyba na pewno zamawiano u niego i portrety reprezentacyjne, a zwłaszcza portret w stroju koronacyjnym, jeśli malarz ten już wcześniej wykonywał portrety majestatyczne Zygmunta III i królowej Konstancji. Do naszych czasów przechował się, jak się zdaje, tylko jeden portret Władysława IV w stroju koronacyjnym, będący dalekim echem twórczości Soutmana. Do sprawy tej jeszcze powrócę.

Natomiast wydaje mi się, że jesteśmy w posiadaniu dwóch portretów króla Władysława, wywodzących się rzeczywiście od Soutmana. Hipotezę mam wysuwać z wielkim zastrzeżeniem, gdyż oparta jest ona na dość kruchych podstawach, a nie może być podtrzymana przy pomocy metody po-

²⁶ *Archelia*, to jest nauka i informatia o strzelbie. W Lesznie MDCXLIII.



Ryc. 15. Tytjan, Portret Karola V, Muzeum Prado, Madryt

równawczej, gdyż w chwili obecnej nie rozporządzam nawet fotografiami oryginalnych dzieł Soutmana, znajdujących się w zbiorach zagranicznych.

Hipoteza moja wywodzi się z następujących przesłanek. Żyjący na przełomie XIX i XX wieku malarz, kolekcjoner i konserwator gdański Stryjowski, posiadał w zbiorach swoich portret Władysława IV, nabyty zagranicą jako dzieło Soutmana. Obraz ten pokazywał on znanemu historykowi literatury, Stanisławowi Tarnowskiemu, który mówi o tym w swych wspomnieniach gdańskich²⁷. Po śmierci Stryjowskiego część jego zbiorów nabył zbieracz śląski Bedecker i przewiózł je do swej posiadłości na Dolnym Śląsku. Gdy w roku 1946 polska ekipa historyków sztuki ratowała od zniszczenia resztki zbiorów Bedeckera, odnalazła wśród nich i portret króla Władysława. Że jest to właśnie portret ze zbiorów gdańskich, świadczy fakt, iż dr Kieszkowski wśród papierów Bedeckera znalazł niemieckie rękopiśmienne tłumaczenie wspomnianego pamiętnika Tarnowskiego, i to tego właśnie fragmentu, w którym opisana jest wizyta u Stryjowskiego i rozmowa o portrecie królewskim.

Portret ten znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (ryc. 17). Przedstawia on króla prawie po kolana, jako mężczyznę w wieku około lat 45—50, ubranego w bogaty strój francuski, w ulubionym kapeluszu typu „c a s t o r“ na głowie. Prawa ręka opiera się na lasce, lewa, znacznie przemalowana, ujmuje w dwa palce niewidoczny dzisiaj order Złotego Runa. Portret zdaje się odpowiadać sylwetce Władysława IV, opisanej w roku 1646 przez Francuza Le Laboureaux²⁸.

Jakie dane, poza przekazem Stryjowskiego, mogą przemawiać za autorstwem Soutmana? Trudno mówić o tej sprawie, jeśli się ma do rozporządzenia w charakterze sprawdzianu jedynie omawiany wyżej miedzioryt Suyderhoefa. Nasz portret ma charakter niewątpliwie półreprezentacyjny, jest dziełem niezłego malarza szkoły flamandzkiej, z pewnością na gruncie polskim należy do ciekawszych portretów męskich — o ile o tym można sądzić mimo późniejszych poważnych przemalowań. Między portretem tym a sztychem Soutman—Suyderhoef zachodzą wprawdzie znaczne różnice. Na sztychu widzimy charakterystyczne łukowato podniesione brwi, duże, wypukłe oczy, gładkie czoło bez zmarszczek, wydatną bardzo i krwistą dolną wargę, wąsy raczej opuszczone ku dołowi, a jedynie przy końcach zakręcone, podczas gdy portret pokazuje nam mężczyznę o oczach wprawdzie rozważnych, ale zmęczonych i przygasłych, oprawionych w dość nieregularne brwi, przechodzące w dwie bruzdy w poprzek czoła, o policzkach bardziej obrzękłych, o włosach zaczesanych do góry. Różnice widzimy więc dość znaczne — nie zapominajmy jednak, że między powstaniem sztychu i obrazu zachodzi różnica około 10 lat, które nie mogły minąć bez śladu ani dla artysty, ani dla modelu, gwałtownie zresztą tyjącego i starzejącego się pod koniec życia. Wreszcie nie należy zapominać, iż

²⁷ Tarnowski S., *Z wakacyj*, Kraków, 1894, t. II, s. 109.

²⁸ „*Sa Majesté... avec son habit à la française de toile d'argent, la houppelande de même de la façon la plus nouvelle, et le castor en tête, ceint d'un très riche cordon de diamants et d'un demi-tour de plumes de heron noir*“. Le Laboureur, o. c., I, s. 189.



Ryc. 16. J. Suyderhoff, Portret Władysława IV, rycina według portretu Soutmana

porównujemy tu miedzioryt z malowidłem olejnym, a więc dwa dzieła sztuki, poza schematem kompozycyjnym, często niemal nieporównawalne.

Ale też między obu podobiznami króla zachodzą i podobieństwa. Identyczne ustawienie głowy, podobnie drobiazgowo traktowanie kątów ocznych, podobny sposób modelowania nosa, wreszcie i tu i tam specyficznie miękkie malowanie twarzy, unikające przerysowań naturalistycznych. W obu głowach widzi się jakąś wspólną nieuchwytną cechę, którą na-



Ryc. 17. Autor nieznany (Soutman?), Portret Władysława IV, Muzeum Narodowe w Warszawie

zwałbym spokojem wewnętrznym, chociaż ze sztychu spogląda ku nam jeszcze mężczyzna z rozwartymi na świat oczami, a z obrazu — człowiek, który już nie ma złudzeń.

W bardzo bliskim pokrewieństwie z omawianym przed chwilą obrazem znajduje się portret Władysława IV, stanowiący własność Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu (obecnie w Rogalinie), a pochodzący ze zbiorów Czarnieckich z Ruska (ryc. 18). Obraz ten, przedstawiający popiersie króla w zbroi, w peruce nakrytej płaską piuska, jest, tak jak i poprzedni, malowany miękko, z unikaniem ostrych rysów, jest indentyeczny niemal w kolorycie. Robi on wrażenie, iż powstał nie wiele później od tamtego. Wyraz ust i głębsze fałdy między brwiami zdają się wskazywać, iż król z portretu poznańskiego jest o rok lub dwa starszy w porównaniu z portretem z dawnych zbiorów Stryjowskiego. Brak na nim powtarzającego



Ryc. 18. Pieter Soutman(?), Portret Władysława IV, Muzeum w Rogalinie

się wszędzie orderu Złotego Runa może budzić podejrzenie, iż był on, czy też jego replika ²⁹, przeznaczony na eksport zagraniczny, t.j. francuski, co by wskazywało, iż powstał około roku 1644. Nie wydaje mi się zupełnie, by, w myśl hipotezy poznańskiej, było to dzieło Strobla. Wątpliwość tę uzasadnię, gdy będzie mowa o tym malarzu, natomiast wydaje się nie ulegać kwestii, iż obraz poznański wykazuje wyraźne pokrewieństwo z omawianym przed chwilą portretem króla w kapeluszu. Wysuwam hipotezę, iż oba obrazy są dziełem malarza flamandzkiego, a portret poznański mógł być malowany przez Soutmana.

Jeśli malarstwo portretowe flamandzkie w orbicie sztuki dworskiej Władysława IV reprezentował Soutman, to czołowym przedstawicielem

²⁹ Identyczny portret posiadał niegdyś antykwariat „Sztuka” w Warszawie.

szkoły holenderskiej był Pieter Danckers de Rij. Sprowadzony przez króla około roku 1635 do Polski, pozostał w niej przez ćwierć wieku aż do swej tragicznej śmierci, wysuwając się na czoło malarzy królewskich głównie jako portrecista i dekorator, działający na terenie Warszawy, Gdańska i Wilna. Niestety, nie mieliśmy do niedawna żadnego pewnego obrazu Danckersa z czasu jego pobytu w Polsce, a jedyne wyobrażenie o nim, jako portreciście osobistości polskich, dawały dość licznie zachowane miedzioryty, sztychowane przez Falcka, Hondiusa i innych grafików gdańskich.

Jako portrecista dworski, znany był dotąd głównie dzięki pięknemu sztychowi Hondiusa, przedstawiającemu konny portret królowej Cecylii Renaty. Na rycinie swej zaznaczył Hondius autorstwo Danckersa i podał datę 1645. Oczywiście data odnosi się jedynie do sztychu, który był zrobiony już po śmierci królowej dla jej osieroconego syna, co zaznaczył sam Hondius, natomiast portret olejny musiał powstać wcześniej — przypuszczalnie koło 1641 r.

Jak zaznaczyłem, podobiznę tę znaliśmy do niedawna jedynie ze sztychu, uważając pierwowzór za nieistniejący, dopiero przed dwoma laty Stanisław Lorentz podczas swego pobytu w Danii odnalazł w zbiorach muzeum Frederiksborgu oryginalny obraz Danckersa, z którego Hondius dokonał przeróbki graficznej. Obraz ten (ryc. 19) jest pierwszym właściwie pewnym oryginalnym *p o l o n i c u m* Danckersa. Znalazł się on w Danii zapewne jako podarunek sąsiedzki dla Chrystiana IV.

Odnalezienie tego portretu w całej rozciągłości potwierdza hipotezę Mariana Morelowskiego, który wysunął niegdyś przypuszczenie, iż znajdujący się przed Rewolucją Październikową w byłym muzeum Rumiancewa w Moskwie portret Cecylii Renaty, reprodukowany w jednym z pism rosyjskich (ryc. 20) jest dziełem Piotra Danckersa³⁰. Zestawienie tych dwóch obrazów bez wszelkich wątpliwości wskazuje na trafność hipotezy. Obraz moskiewski pochodzi ze zbiorów Uniwersytetu Wileńskiego; zapewne wykonał go Danckers w roku 1639, kiedy to w Wilnie odbywały się specjalne uroczystości na cześć królowej, która — być może — portret swój ofiarowała ówczesnej akademii jezuickiej.

Natomiast nie mogę się zgodzić, by inny portret tej królowej, znajdujący się obecnie w Gripsholmie, (ryc. 21) mógł być dziełem Danckersa, jak to kategorycznie twierdzą szwedzcy historycy sztuki, a za nimi Marian Morelowski i Zygmunt Batowski, ustalając datę powstania na rok 1640³¹. Obraz ten nie jest sygnowany, a jak wynika z dość dokładnej jego metryki, nie był on nigdy w Polsce, lecz dotarł do Szwecji wprost ze zbiorów habsburskich. Przeciwno autorstwu Danckersa przemawia zarówno to, iż portret przedstawia pannę blisko dwudziestoletnią, a więc w czasie gdy nie było nawet mowy o małżeństwie Cecylii z Władysławem, jak i to, że model malowany dość twardo, sztywno, a płaska linearna twarz wskazuje nie

³⁰ „*Zołotoje Runo*“, rok 1907, t. II, Nr 11—12, s. 5 (tablica) i 35—36 (tekst).

³¹ Sjöberg N., *Svenska Porträtt i Offentliga Samlingar, II. Gripsholm Vasatiden*. Stockholm 1907, s. 7 i tabl. 49.



Ryc. 19. Pieter Danckers de Rij, Portret Cecylii Renaty, Muzeum we Frederiksborgu.

na manierę holenderską, lecz raczej na niemiecko-austriackiego malarza, i to nie wysokiej klasy.

A teraz wracam do konnego portretu Cecylii Renaty. Moda królewskich portretów konnych, idąca ku nam częściowo z Włoch, a częściowo



Ryc. 20. Pieter Danckers de Rij, Portret Cecylii Renaty, b. Muzeum Rumiancewa, w Moskwie

z Hiszpanii via Niderlandy i Niemcy, hołdowała zwykle zasadzie portretów parzystych, t.j. portret królowej zazwyczaj był odpowiednikiem takiegoż portretu jej męża. Takie portrety podwójne malował Velasquez dla Filipa IV i królowej Izabelli, podobne wyszły z pracowni Rubensa (Albrecht Habsburg i jego żona). Nasuwa się pytanie, czy Danckers, malując Cecylię Renatę jako amazonkę, nie stworzył odpowiedniego portretu króla?

O tym, że istniał portret konny Władysława IV na białym koniu — świadczy Jarzębski. Widział on to malowidło w roku 1642, wiszące na hono-



Ryc. 21. Autor nieznany, Portret Cecylii Renaty, Zamek Gripsholm

rowym miejscu w pałacu Jerzego Ossolińskiego, co jest rzeczą zrozumiałą, jeżeli się weźmie pod uwagę, iż hojny monarcha obdarzył kanclerza nie jednym dziełem sztuki. Portret ten do naszych czasów nie dochował się (a przynajmniej nie odnalazł), sądzą jednak, iż grafika przechowała nam pewne jego echo.

Mam na myśli powszechnie znany sztych Hondiusa, przedstawiający Władysława IV na białym koniu na tle obozu smoleńskiego (ryc. 11). Sztych ten zaopatrzył Hondius dopiskiem, iż był on „a d v i v u m



Ryc. 22. Wilhelm Hondius, Portret Władysława IV, sztych według portretu Danckersa

delineatum Varsaviae, aeri incisum Gedani... Anno 1641". Podobizna ta jest o wiele słabsza od portretu Cecylii Renaty, rytowanego przez tegoż Hondiusa, co by wskazywało, że grafik ten, będący w istocie dość miernym portrecistą, wykonał go rzeczywiście „a d v i v u m”, nie opierając się na pierwotnym malarskim. Istnieją jednak pewne poszlaki, przemawiające przeciw takiemu przypuszczeniu. Oto twarz króla na tej rycinie jest wyjątkowo brzydka, o grubych rysach, a specjalnie rzuca się w oczy wielki mięsisty nos, niespotykany na innych portretach króla, nie wyłączając sztychów tegoż Hondiusa — z wyjątkiem jednego. Myślę tu o popiersiu króla, wykonanym przez Hondiusa w roku 1646 (ryc. 22). Tutaj również spotyka się taką samą obrzękłą twarz o jeszcze bardziej karykaturalnym nosie, o jeszcze grubszych rysach. Napis głosi, iż rycina zrobiona została na podstawie portretu Danckersa. Nasuwa się więc pytanie, czy identyczne niemal potraktowanie twarzy królewskiej na obu sztychach zapisać należy wyłącznie na konto grafika, czy też podo-



Ryc. 23. Wilhelm Hondius, Portret Jana Kazimierza, sztych według Danckersa

bięństwo to wywodzi się z jednego źródła, którym była maniera malarska Danckersa. Przeciwnie temu świadczyłby ów dopisek „a d v i v u m“ przy portrecie konnym, lecz sądzę, iż nie należy go brać zbyt dosłownie, skoro inny portret królewski, wykonany przez Hondiusa w roku 1637, jest tak niepodobny do modelu, iż nie poznalibyśmy króla, gdyby nas o tym nie upewnił napis (ryc. 24). Jeśli pogrubianie rysów i tendencję do karykaturowania nosa przyjąć za manierę Hondiusa, to czemu tego nie ma w innych jego portretach (Kazanowski, Chmielnicki it.d.), czemu cech tych nie posiada Jan Kazimierz na rycinie Hondiusa, rytej według obrazu Daniela Schultza, natomiast czemu rysy tego monarchy niezwykle pogrubiał Hondius, a specjalnie znowu powiększył nos, na sztychu, rytym według właśnie Danckersa? (ryc. 23).

Czy nie można by przyjąć, że to nie Hondius, lecz właśnie Danckers nie był pochlebcą, co zresztą wynika i z jego portretu Cecylii Renaty. Czy nie można przypuszczać, że i konny portret Władysława IV strawestował

Hondius według obrazu Danckersa, stanowiącego pendant do portretu królowej? ³². Wskazywałaby na to jeszcze jedna okoliczność. Posiadamy miedzioryt, przedstawiający konny portret Jana Kazimierza na tle panoramy Gdańska (ryc. 25). Portret ten jest identycznym niemal powtórzeniem sztychu Hondiusa, z tą różnicą, że jest odwrócony. Autorem tego miedziorytu jest Clement de Jonghe, który mógł znać i świadomie powtórzyć kompozycję swego kolegi — zastanawia tylko twierdzenie kategoryczne Rastawieckiego, który mówi, że sztych ten powstał według obrazu Danckersa ³³, czego napis na rycinie zupełnie nie podaje. Nie wiem, czy Rastawiecki widział odbitkę z innym napisem, czy autorstwo przypisał na podstawie analogii, czy też w jego czasach istniał olejny portret Jana Kazimierza pędzla Danckersa, wiążący się z ryciną de Jonghe'a. Nie przesądzając sprawy, można wysnuć przypuszczenie, iż, będąc niewątpliwie portrecistą nadwornym, specjalizował się Danckers również w portretach konnych naszych Wazów.

Wspomniane wyżej portrety Cecylii Renaty nie są jedynym zachowanym śladem malarstwa holenderskiego na dworze Władysława IV. Z wielu reprodukcji znane są reprezentacyjne portrety obojga królestwa, znajdujące się niegdyś w Burgu wiedeńskim, które w okresie międzywojennym zakupione zostały przez rząd polski i umieszczone w pałacu Brühla w Warszawie. Portrety te, jak się zdaje, powstały około r. 1637, a do Wiednia dotarły zapewne w drodze upominku rodzinnego. O tym, że portrety te ówczasie uznane były za udane, świadczy fakt, że je replikowano. Jedna z replik portretu Władysława ofiarowana została przez króla siostrze i zachowała się do naszych czasów w składach Pinakoteki monachijskiej, drugą, znacznie gorszą, w formie popiersia posiada galeria wilanowska.

Istotnie ten wiedeńsko-monachijski portret króla (ryc. 26), wybija się spośród całej jego ikonografii i wskazuje na dzieło dobrego pędzla. Lekka postawa króla, wytworne oparcie prawej ręki na lasce, swobodne zaczeplenie palców lewej dłoni o order Złotego Runa, pewny siebie, niemal buńczuczny wyraz twarzy — wszystko to wskazuje na wpływy holenderskie i żywo przypomina zawadiackie postacie oficerów Franciszka Halsy.

Wiedeński portret królowej przedstawia się dość zagadkowo (ryc. 27). Wyobraża on młodą pannę, a raczej panienkę, w diademie na głowie, w czarnej, bogato ozdobionej klejnotami sukni. Pierwszy rzut oka wskazuje na zupełny brak podobieństwa między modelem a Cecylią Renatą, zarówno z obu portretów Danckersa, jak i z anonimowej podobizny tej królowej w zbiorach wilanowskich. Ponadto na obrazie „wiedeńskim” widzimy osobę bardzo młodą, niskiego wzrostu, niemal ułomną, podczas gdy wiadomo, że Cecylia Renata była dość postawna, a portret gripsholmski podaje ją raczej jako kobietę dość wysoką. Sądzę, iż obraz „wiedeński”

³² Hipotezę tę wysuwa również Block J. C., *Das Kupferstich-Werk des Wilhelm Hondius*, Danzig, 1891 s. 73.

³³ Rastawiecki, *op. cit.*, III, s. 181.



Ryc. 24. Wilhelm Hondius, Portret Władysława IV, sztych z 1637 r.

nie jest portretem Cecylii Renaty. Jeśli go wiązano z podobizną Władysława IV, to z tego zapewne powodu, iż pochodził z dworu polskiego, a z czasem powstać mogła legenda, że jest to portret żony królewskiej. Wyrażam przypuszczenie, iż jest to portret nie Cecylii Renaty, lecz Anny Katarzyny Konstancji, siostry Władysława IV, o której wiadomo, że była bardzo niska i lekko garbata. Portret ten mógł się znaleźć w roku 1638 w Wiedniu, gdzie wówczas bawił cały dwór polski i kiedy to wśród Habsburgów poszukiwano męża dla królowej polskiej.

Mycielski i Kopera autorstwo tego portretu przypisują Danckersowi³⁴. Jeśli by tak było, to niewątpliwie i portret wiedeńsko-monachijski Władysława IV jest dziełem tego malarza. Przeciwnemu przemawiałyby

³⁴ Mycielski J., *Portrety polskie*, Lwów, 1911; Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków, 1926, t. II, s. 215.

różnice, zachodzące między tym portretem a omawianym wyżej sztychem Hondiusa z roku 1646. W obrazie nie ma skłonności do przerysowywania, ale z drugiej strony widać w nim wyraźną tendencję do realistycznego ujęcia twarzy, wyrażającą się w podkreślaniu zmarszczek i fałdów na policzkach i czole, w starannym potraktowaniu dłoni. Ponadto trzeba pamiętać, że między portretem wiedeńskim a sztychem Hondiusa zachodzi różnica dziewięciu lat, w ciągu których twarz chorego króla uległa szybkiej deformacji. Wreszcie, jeśli odrzucić autorstwo Danckersa, trzeba się zastanowić, kto mógł być autorem tych nieprzeciętnych portretów, wykonanych niezawodnie z natury, a więc w Polsce. Narazie nie widzę nikogo, kto poza Danckersem mógłby w Polsce być twórcą tych obrazów, bo chyba nie Gilles van Schagen, o którym głosi legenda, że w roku 1637 przebywał w Polsce i malował portret króla. Zresztą kwestia ta pozostanie otwartą, dopóki naszych portretów nie porównamy z płótnami Danckersa, przechowywanymi w muzeach Brukseli i Amsterdamu.

Niezawodnie ściśle stosunki artystyczne, zadzierzgnięte już dawniej, łączyły dwór polski ze środowiskiem artystycznym w Gdańsku, tym bardziej, że Władysław IV nie żywił przesądów wyznaniowych, które kępowały Zygmunta III w korzystaniu z usług artystów różnowierców. Powszecznie znane są związki Władysława IV z grafikami gdańskimi — mniej mamy danych co do malarzy. Rastawiecki podał niegdyś wiadomość, że znany grafik gdański, Salomon Wagener (Wagner, Wegner) był malarzem nadwornym króla i pobierał stałą pensję roczną w wysokości 400 zł³⁵. Niestety, żadnych potwierdzeń tej wiadomości nie mamy, co więcej, liczna spuścizna graficzna Wagenera nie zdaje się wskazywać na jego związki z Warszawą.

Natomiast niewątpliwe stosunki z dworem królewskim posiadali dwaj osiedli w Gdańsku emigranci wrocławscy — Bartłomiej Strobel i Adolf Boy. Pierwszy z nich, wzięty portrecista i malarz kościelny, doczekał się dość obfitej literatury, zarówno gdańsko-niemieckiej, jak i polskiej, a w ostatnich czasach stał się na naszym gruncie dość, że się tak wyrażę, modny, a to w tym sensie, że mu się chętnie przypisuje różne anonimowe portrety z XVII wieku.

Strobel dość wcześnie nawiązał stosunki z Polską. Prawdopodobnie Władysław IV jeszcze w czasie swych młodzieńczych podróży po Śląsku poznać musiał malarza, którego sprowadził do Polski zaraz po swym wstąpieniu na tron. Wykonanie malowideł w królewskiej kaplicy św. Kazimierza w Wilnie przyniosło artyście serwitariat królewski i stałe związki z dworem. Jako znany portrecista, musiał być zaangażowany do wykonania przynajmniej jednej podobizny lubiącego pozować króla.

Dość licznie stosunkowo zachowane i częściowo sygnowane obrazy Strobla pozwalają na próbę scharakteryzowania go jako portrecisty. Zgadzać się tylko częściowo z ostrą oceną tego malarza, podaną przez Michała

³⁵ Rastawiecki, *op. cit.*, t. III, s. 31.



Ryc. 26. Pieter Danckers de Rij(?), Portret Władysława IV, Państwowe Zbiory Sztuki w Warszawie (obraz zaginiony w czasie wojny)

zasadniczy rys psychiczny, któremu podporządkowuje całość, często w sposób zbyt jaskrawy, dzięki czemu zbliża się bez mała do groteski.

Za taki w szczególności uważam nieznany dotąd portret męski, pochodzący z Jabłonny, a znajdujący się obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym (ryc. 28), który z całym przekonaniem przypisuję Stroblowi. Jest to portret, przedstawiający mężczyznę w ciemnej peruce, opartego prawą ręką o stół, a lewą wsparty w bok. Twarz pełna o ciemnych wąsach i śpiczastej bródce. Nos gruby, błyszczący, oczy z lekka przymrużone, czoło z dwiema ostro zarysowanymi pionowymi bruzdami, usta szerokie o zmysłowej, wydatnej dolnej wardze. Jest to twarz człowieka zmysło-



Ryc. 27. Pieter Danckers de Rij(?), Portret Cecylii Renaty (Anny-Katarzyny?),
Państwowe Zbiory Sztuki w Warszawie (obraz zaginiony w czasie wojny)

wego o charakterze gwałtownym, przywykłego do wydawania rozkazów — niezawodnie twarz wyższego oficera. Na ciemnym obojętnym tle występuje jasnooliwkowa (przynajmniej obecnie, pod werniksem) plama krótkiego jedwabnego kaftana, opiętego na wydatnym brzuchu. Ramiona i szyję pokrywa kołnierz koronkowy, u lewego boku widać bogatą rękojeść szpady, czy rapiera. U góry na lewo widoczna data „A n n o 1642“, z prawej strony nieczytelny obecnie herb w labrach pod koroną, na dole, na tle nakrycia stołu, tarcza herbowa z orłem czerwonym, na którego piersi zarysowuje się biała obręcz. Być może, iż w czasie konserwacji wyjdą na jaw nowe szczegóły.



Ryc. 28. Bartłomiej Strobel, Portret męski, Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 29. Bartłomiej Strobel, Portret Władysława IV, Zbiory w Wilanowie

Obraz ten wykazuje niezwykle podobieństwo z portretem Wilhelma Orsettiego, który niedawno opublikował Walicki³⁷. Identyczne ustawienie modelu, takie same podparcie się w bok, bliźniaczo podobne modelowanie głowy z tendencją do psychologizmu i nadmiernego wydobywania szczegółów fizjonomicznych o zacięciu groteskowym. Kim była osoba portretowana — tego na razie powiedzieć nie mogę. Herb, słabo czytelny, zdaje się wskazywać na Inflanty czy Kurlandię. Dopiero zdjęcie werniksu i prze-malowań może tę sprawę rozwiązać.

Jeśli o portrecie tym wspomniałem mimochodem, to z tego względu, iż stanowi on dla mnie jeszcze jedną wskazówkę, że w naszych zbiorach posiadamy portret królewski, względnie jego współczesną replikę, której autorstwo przypisuję Stroblowi. Mam na myśli wielki reprezentacyjny portret Władysława IV, nabyty po wojnie przez Muzeum Narodowe, a znajdujący się obecnie w Wilanowie (ryc. 29).

Opisywać portretu nie będę, gdyż publikował go już Tadeusz Dobrowolski, charakteryzując go w sposób następujący: „Portret ten, chociaż modelowany światłocieniem (umiarkowanym) w duchu flamandzkim, kolorystycznie monochromiczny, posiada pewne znamiona uogólnień formalnych i partie wybitnie płaskie, jak by aplikowane. Głowa króla zamieniona niemal na prawidłową kulę i potraktowana z konwencjonalnym czy raczej groteskowym realizmem, a także płasko przyklejona do płyty stołu korona, godzą się dobrze z malarstwem krajowym. Pod malarstwem tym jednak rozumiemy dzieła artystów obcych, dostosowujących swą sztukę do wymogów miejscowych”³⁸.

Z charakterystyką tą godzę się w zupełności, jak i z ostatnim wywodem autora — z tym jednak, że za tego „artystę obcego, ulegającego wpływom miejscowym” pragnę uważać Bartłomieja Strobla.

Jeśli się zestawi ten portret z podobiznami Orsettiego, „tłuszciocha” wilanowskiego, czy omawianego przed chwilą oficera, to rzuca się w oczy nie tylko wielkie podobieństwo w schemacie kompozycyjnym, ale i ta sama skłonność do drobiazgowego traktowania szczegółów fizjonomicznych i kostiumowych, takąż tendencja do psychologizowania. W szczególności uderza identyczne niemal, jak i w portrecie Orsettiego, traktowanie dłoni i palców u prawej ręki. Oczy króla zbyt blisko osadzone nad niskim czołem, podkrążone nabrzmiałymi powiekami dolnymi, ujęte w brwi zakończone pionowymi zmarszczkami — kontrastują z zawadiacko zaczesanym wąsem i z lekko zadartą głową. Te oczy starego człowieka znamionują przebyte cierpienia fizyczne, zwłaszcza w zestawieniu z niezdrową, ceglastą cerą policzków. Całość robi wrażenie portretu człowieka chorego, który usiłuje nadrobić miną i odświeżnieniem przybraną pozę³⁹.

³⁷ M. Walicki, *op. cit.*, s. 203.

³⁸ T. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 102.

³⁹ Nie widziałem żadnego portretu Władysława IV w zbiorach francuskich, niemniej nasuwa mi się na myśl wrażenie, jakiego doznała monografistka Marii Ludwigi, oglądająca w nie wymienionych zbiorach portret króla polskiego: „*Un portrait, dont nous ignorons la date, le représente comme un prince de grande allure. Un col de dentelle couvre ses épaules, une moustache maigre, une impériale allonge*”.



Ryc. 30. Autor nieznany, Portret Abrahama Cronhjorta, Zamek Gripsholm.

Oczywiście niektóre okoliczności świadczyć mogą przeciw autorstwu Strobla w omawianym portrecie, — jak płaskie potraktowanie korony i sama postać króla podana *e n p i e d s*. Co do korony, to mógł ją artysta rozmyślnie potraktować makietowo, jako akcesorium dekoracyjne, mogła też być domalowana przez kogoś z pomocników, jak to się często zdarzało ze sztafażem. Potraktowanie króla *e n p i e d s*

un bas de visage à joues rétrochantes, une perruque épaisse sur un front bas, les yeux bridés, depourvus d'éclat, le teint de brique font immédiatement penser aux arthritiques“ (M. L. Plourin, *Marie de Gonzague*. Paris, 1946, s. 123). — Jestem przekonany, że pani Plourin ten właśnie portret Władysława IV widziała w zbiorach francuskich. Że tak być mogło, świadczy fakt, iż współczesna replika tego portretu znajduje się w Sztokholmie, co by wskazywało, że portret ten, uznany za reprezentacyjny, mógł być „powielany“ i dostał się również do Francji, przywieziony przez posłów w roku 1645, przybywających po Marię Ludwikę.



Ryc. 31. Autor nieznany, Portret Benedykta Oxenstjerna,

byłoby niezgodne z manierą Strobla, który według Walickiego modele swe malował z reguły po kolana. To mnie jednak nie przekonuje; nie znamy wszystkich portretów Strobla, powtórnie nie wiemy dokładnie, czy i te znane nie zostały z czasem obcięte, a po trzecie — w danym wypadku mogła zaważyć wola odbiorcy, który żądał portretu reprezentacyjnego w całej okazałości.

Poważniejsze obiekcje budzić może fakt, że schemat kompozycyjny Strobla ma mnóstwo odpowiedników w całym malarstwie północno-europejskim tych czasów. Pomijając już nawet wzorcowe portrety flamandzko-holenderskie, pragnę podkreślić, iż współczesny portret szwedzki dziwnie jest bliski manierze Strobla, czy też obrazom jemu przypisywa-



Ryc. 32. Adolf Boy(?) Portret Władysława IV, Muzeum Narodowe w Warszawie
(Fot. E. Koch)

nym. Tak np. gripsholmska podobizna Abrahama Cronhjorta (ryc. 30)⁴⁰ żywo przypomina portret Orsettiego i „oficera” z Jabłonny, o którym była mowa, a reprezentacyjny portret Benedykta Oxenstjerna (ryc. 31)⁴¹ w schemacie kompozycyjnym jest niewątpliwie bliski wilanowskiej podobiznie Władysława IV. Zresztą, co mówić o pobliskiej Szwecji, skoro ówczesna rycina francuska, przedstawiająca Cinq-Mars’a, bardzo przypomina w swym układzie kompozycyjnym omawiany portret króla polskiego, a wrażenie to jeszcze bardziej podkreślają zbieżności kostiumowe.

⁴⁰ Sjöberg N., *op. cit.*, tabl. 36.

⁴¹ Tamże, tabl. 32.



Ryc. 33. Bartłomiej Strobel, Św. Anna Samotrzecia (fragment), Katedra we Fromborku. (Fot. G. Ciolek).

Jest rzeczą jasną, iż olbrzymie zapotrzebowanie na portret, wysuwane przez ówczesnych odbiorców, musiało stworzyć kilka zasadniczych schematów kompozycyjnych, z których korzystali drugorzędni malarze, trawestując je w sposób nieznaczny. Wynikałoby stąd, że i omawiany portret Władysława IV mógł być malowany nie przez Strobla. Jeśli jednak obstarę przy autorstwie mistrza Bartłomieja, to z tego względu, że analiza szczegółów za nim przemawia, że pokrewieństwo portretów Strobla z anonimowymi obrazami szwedzkimi może świadczyć jeśli nie o autorstwie, to przynajmniej o wpływach naszego malarza na gruncie skandynawskim, z którym, przebywając w Gdańsku, mógł nawiązać bliższe kontakty.

Nie mogę się natomiast zgodzić na autorstwo Strobla, przypisywane przez Walickiego w odniesieniu do portretu Władysława IV w stroju koronacyjnym. Obraz ten (ryc. 32) pochodzi ze zbiorów Stanisława Augusta, a obecnie zakupiony został przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Twierdzenie swe opiera Walicki na następujących przesłankach: 1) portret ten na równi z innymi dziełami Strobla ma ten sam układ kompozycyjny, to znaczy, że model malowany jest po kolana, zwrócony w trzech czwartych w prawo, 2) ma on właściwe dla Strobla zamiłowanie do odtwarzania efektów haftów i koronek, 3) znamionuje właściwą naszemu malarzowi „osobliwą dwoistość, przejawianą w ujmowaniu ludzkich figur, których głowy i dłonie zastanawiają wrażliwością interpretacji w stosunku do banalnie zbudowanych, niemal standaryzowanych torsów“, 4) portret króla ma wadliwy rysunek lewej ręki, traktowanej przez Strobla „niemal z reguły w wadliwym skrócie“, 5) wreszcie sam fakt, iż ten właśnie portret znajdował się w zbiorach Stanisława Augusta, i to oznaczony jako

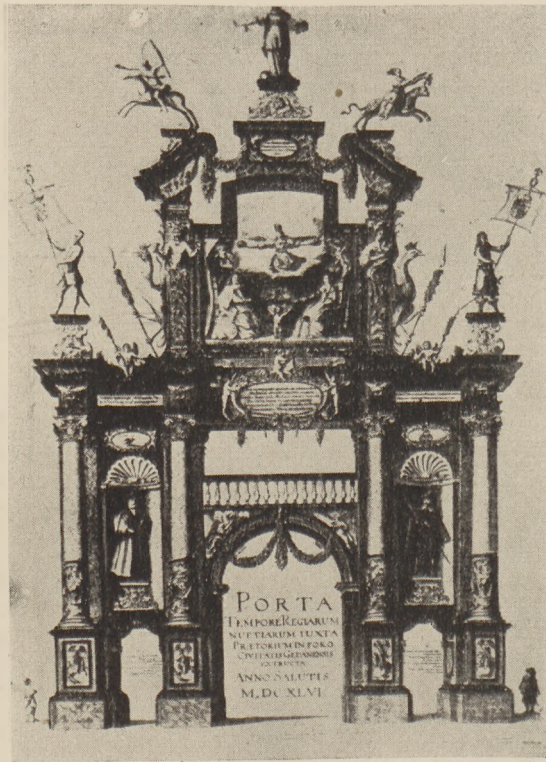
„d' à p r e s R u b e n s“ świadczy, iż doceniano zarówno jego wartość artystyczną jak ikonograficzną, z której mógł korzystać Bacciarelli.

Jeśli chodzi o schemat kompozycyjny w danym obrazie, to jest on niezwykle rozpowszechniony w tym czasie, tak jak powszechne jest, zwłaszcza w Polsce, zamiłowanie do drobiazgowego traktowania szczegółów kostiumowych. Jak już mówiłem, traktowanie modelu do kolan nie musiało być regułą, a zresztą w danym wypadku widać, iż obraz, obecnie owalny, był niegdyś ośmioboczny. Zupełnie słuszna jest uwaga Walickiego o właściwej Stroblowi „dwoistości“, ale właśnie to zjawisko w danym wypadku nie występuje. Twarz króla zupełnie bezmyślna, po-



Ryc. 34. Pieter Soutman, Portret Zygmunta III, Pinakoteka w Monachium

traktowana bez jakiegokolwiek psychologizmu, o brwiach szablonowo py-tajnikowych, odbiega od głów rysowanych przez Strobla, a dłonie, jeśli pominąć efekt odbicia palców w powierzchni jabłka, potraktowane są



Ryc. 35. Wilhelm Hondius, Brama triumfalna w Gdańsku z r. 1646 z malowidłami Adolfa Boya

raczej schematycznie. Przykrótka lewa ręka nie jest cechą specyficzną dla Strobla, gdyż zjawia się ona często w tych czasach, w danym wypadku ta krótkość ręki, a raczej obu rąk, jest wprost karykaturalna, nie występująca w żadnym z malowideł Strobla⁴² a da się porównać jedynie z groteskowo krótką ręką Jana Kazimierza ze sztychu Hondiusa, którego pierwowzór Kopera przypisuje (nie wiem na jakiej podstawie) Danielowi Schultzowi. Portret króla Władysława, jak przypuszczam, istotnie był wykonany w roku 1637, kiedy to występował on „w majestacie” z racji koronacji swojej żony, ale odrzucam stanowczo wersję o spotkaniu się wówczas Strobla z monarchą w Elblągu, ponieważ Władysław IV w tym czasie w Elblągu w ogóle nie był. Wreszcie co do wartości, jaką portretowi temu przypisywano w galerii Stanisława Augusta, to pragnę zwrócić uwagę, że nie był to jedyny portret Władysława w galerii, że

⁴² Wystarczy choćby porównać ręce postaci, malowanych w tym samym czasie (1637 r.) przez Strobla w obrazie ołtarzowym w katedrze fromborskiej (ryc. 33).



Ryc. 36. Wilhelm Hondius, Alegoria Jana Kazimierza, sztych według malowidła Adolfa Boy'a

między nim a znanym portretem króla, malowanym przez Bacciarellego, nie widzę bliższych związków. Jeśli obraz ten klasyfikowano jako „d'a p r è s R u b e n s“, to sędzę, iż znano wówczas portrety monachijskie Zygmunta III i Konstancji, że przypisywano je szkole Rubensa, oraz, że między tymi trzema obrazami widziano związek przynajmniej kompozycyjny (ryc. 34).

Bo też, niewątpliwie, jest to ta sama kompozycja. Niezawodnie projektodawca — w danym wypadku król — mógł się kazać sportretować w ten sam sposób, co i jego ojciec. Nasz obraz jest tylko echem Soutmana, i to echem tak dalekim i tak zniekształconym, że nie mógłbym go przypisywać Strobliowi, o którym mam znacznie lepszą opinię. Jeśli by przyjąć autorstwo Strobla, to trzeba stwierdzić, że albo obraz jest fatalnie prze-malowany (co by się dało ustalić przy pomocy aparatu Roentgena), albo też jest współczesną repliką, wykonaną przez miernego, czy początkującego malarza.



Ryc. 37. Nieznany malarz gdański, Portret Władysława IV, własność prywatna

Osobiście przychylam się do tej ostatniej hipotezy. W kręgu Strobla znajdował się w tym czasie młody jego ziomek wrocławski, a mieszkający w Gdańsku, Adolf Boy. Za panowania Władysława IV zaczynał jako rysownik, zajęty przy panoramie smoleńskiej. Główna jego działalność, już jako serwitora królewskiego, przypada na czasy Jana Kazimierza i Michała Korybuta, — teraz zapewne praktykował przy Stroblu, zwłaszcza, że jak wiadomo, obaj przyjaźnili się z Opitzem. „Sława“ Boya zaczyna się w roku 1646, kiedy to na uroczysty wjazd Marii Ludwiki miasto Gdańsk wystawiło wspaniałą bramę triumfalną, ozdobioną wielkimi malowidłami figuralnymi, które wykonał Adolf Boy. W malowidłach tych zwracają uwagę dwie kompozycje: jedna przedstawia Władysława IV, oglądającego portret Marii Ludwiki, a druga — oboje królestwo, siedzących na



Ryc. 38. Autor nieznany, Portret Władysława IV, Muzeum Narodowe w Warszawie (obraz zaginiony w czasie wojny)

tronie (malowidła znane nam jedynie ze sztychów Falcka i Hondiusa). Obie te kompozycje (ryc. 35) wskazują, iż Boy miał przed sobą pierwotne portrety, z których musiał korzystać. Otóż postać króla, oglądającego portret narzeczonej, o ile sztych pozwala rozpoznać, jest lekką trawestacją postaci Władysława w czarnym stroju z portretu wilanowskiego, o którym już mówiłem, przypisując go Strobłowi. Postać króla w fotelu zdaje się być żywą przeróbką przed chwilą omawianej podobizny króla w stroju koronacyjnym.

Jeśli do tego dodamy, że w trzy lata później z pracowni Hondiusa wyszła rycina, przedstawiająca „Alegorię Jana Kazimierza“ (ryc. 36), że na rycinie tej król, siedzący „na majestacie“, jest identycznie skomponowany z owalnym portretem Władysława IV, że posiada tak samo usta-

wioną głowę i oczy, że w identyczny sposób trzyma w lewej, zbyt krótkiej, ręce jabłko, jeśli wreszcie weźmiemy pod uwagę, że pod ryciną jako „inventor“ podpisany został Adolf Boy — możemy wysnuć, zdaje się dość przekonujący, wniosek, że omawiany powyżej owalny portret Władysława IV jest albo oryginalnym dziełem tego malarza, albo też niezbyt udaną kopią z nieznanego nam pierwowzoru, opartego na schemacie kompozycyjnym Soutmana.

Wydaje mi się, że również w kręgu gdańskim szukać należy autora jedyne go portretu Władysława IV, jako króla, w stroju polskim (ryc. 37). Jest tam król przedstawiony do pasa, z odkrytą głową, w żupanie i delii, spiętej bogatą zaponą. Na piersi zwisa order Złotego Runa, lewa dłoń wsparta o klamrę pasa. Całość utrzymana w tonacji rdzawo-brunatnej, sprawiającej wrażenie monochromii, tak typowej dla malarstwa północnego. Brwi, podniesione schematycznie, zbliżone są do tych, które dał malarz królowi na jego portrecie koronacyjnym, lecz wypukłe gałki oczne o źle rozstawionych źrenicach zdają się wskazywać inną rękę. Pewna nieporadność autora uwydatnia się w palcach lewej dłoni modelu, choć z drugiej strony oparcie kciuka o klamrę pasa znamionuje pewną indywidualność i odchylenie cd rozpowszechnionych szablonów. Portret robi wrażenie malowidła z lat 1638—1640.

Autorstwa tego obrazu nie podejmuję się rozszyfrować, gdyż nie wiem, gdzie się on obecnie znajduje, nie mogę więc go na nowo zbadać; wydaje mi się, iż pochodzi on ze środowiska gdańskiego, i zdradza pokrewieństwo z innym portretem Władysława IV, znajdującym się niegdyś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, a wywiezionym przez Niemców w czasie okupacji (ryc. 38).

Dziełem niewątpliwie jakiegoś domorosłego malarza o pewnych reminiscencjach niemieckich jest portret króla, odnaleziony przez Mariana Morelowskiego w Pinakotece monachijskiej (ryc. 39). O obrazie tym mogę mówić jedynie na podstawie fotografii. Król został tu sportretowany e n p i e d s w pełnej zbroi, na tle kotary i perspektywy sali. Z prawej strony na stole leży korona, z lewej, u stóp monarchy, hełm z bogatym pióropuszem.

Portret ten z jednego względu jest ciekawy, a mianowicie ukazuje nam fragment, jak się zdaje, słynnego „gabinetu marmurowego“ na Zamku Królewskim w Warszawie. Natomiast fatalnie potraktowana postać (za krótki stan, monstrualnie szerokie biodra), biała, nalana twarz bez wyrazu, białe płaskie dłonie, wadliwa perspektywa — wszystko to wskazuje na pośledniego malarza. Ponieważ portret ten posiada kostiumowe zbieżności (jak np. zawieszenie na szyi w kształcie spiętych ptaków) z ryciną Hondiusa z roku 1637 (ryc. 24) — można przyjąć, iż obraz ten powstał w tym czasie. Nie posiada on, moim zdaniem, ani wartości artystycznych, ani ikonograficznych — dziwić się jedynie można, że wywędrował on zagranicę w posagu wyprawowym siostry królewskiej.

Na zakończenie chciałbym dotknąć jeszcze jednej sprawy i obalić pewną legendę. Mianowicie zarówno w naszej jak i francuskiej literaturze utrzymało się mniemanie, że wraz z Marią Ludwiką przybył do



Ryc. 39. • Autor nieznany, Portret Władysława IV, Pinakoteka w Monachium

Polski również jej dwór artystyczny, wśród którego znajdować się miał czołowy portrecista francuski pochodzenia flamandzkiego, Justus Egmont, który po przyjeździe do Warszawy namalować miał portret królowej, jak to już był uczynił w czasie jej pobytu w Paryżu.

Dość szczegółowo badając życiorys Egmonta, nigdzie nie natrafiłem na ślad jego pobytu w Polsce, natomiast ustaliłem następujące fakty. Legenda o pobycie tego malarza w naszym kraju wywodzi się ze znanego sztychu Hondiusa, który w roku 1649 wypuścił ze swego warsztatu portret graficzny Marii Ludwiki z napisem, iż podaje „e f f i g i e m a b I u s t o d'E g m o n t d e p i c t a m“. Ponieważ królowa przedstawiona została tam na tle namiotu, z za którego rozpościera się panorama Warszawy (ryc. 40), nikt jakoś nie chciał przypuszczać, że sztafaż może

być wyłączną kompozycją grafika, a przeciwnie, tak dalece uwierzono w pobyt Egmonta nad Wisłą, że próbowano zeń zrobić nawet nadwornego malarza Władysława IV⁴³.

Jeśli więc, jak przypuszczałem, sztych Hondiusa jest jedynie dowolną trawestacją obrazu Egmonta (przynajmniej w odniesieniu do sztafażu perspektywicznego), to nasuwało się pytanie, czy nie zachował się gdzie, jeśli nie w oryginale, to przynajmniej w kopii, jakiś portret olejny Marii Ludwiki, który by się wiązał ze sztychem Hondiusa. Ikonografia królowej z okresu przed rokiem 1650 jest bardzo skąpa i przetrwała do naszych czasów prawie wyłącznie w grafice. Jeśli chodzi o malarstwo, to znany jest mały szkicowy portrecik Gonzagi z lat młodzieńczych, którego autorem był Daniel du Monstier⁴⁴. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się owalny portret, przedstawiający ją jako księżniczkę w latach 1635—38 (ryc. 41), a przywieziony zapewne w roku 1636 do Polski, kiedy to już wówczas rajono Władysławowi IV księżniczkę mantuańską⁴⁵. Portrety Marii Ludwiki i Jana Kazimierza, znajdujące się niegdyś w kościele św. Krzyża w Warszawie, przypisywane zazwyczaj Egmontowi, pochodzą z lat nieco późniejszych, nie posiadają odpowiedników w grafice Hondiusa, a ponadto nie wykazują żadnych cech właściwych mistrzowi flamandzko-francuskiemu. Wiadomą jest rzeczą, że w chwili wyjazdu do Polski Maria Ludwika pozowała Egmontowi, jednak ustaliło się mniemanie, iż portret ten „zginął bezpowrotnie” — takiego mniemania jest również ostatni biograf Marii Ludwiki, interesujący się jej ikonografią⁴⁶.

Szczęśliwy traf zdarzył, że po wojnie odnalazł się w zbiorach Zamoyskich w Klemensowie wielki portret Marii Ludwiki, który obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (ryc. 42). Jest to obraz wielkich rozmiarów, przedstawiający królową *en pied* na tle ogrodu. Żywe barwy malowidła wyraźnie wskazują na ucznia Rubensa, schemat kompozycyjny przypomina manierę flamandzko-francuską tego okresu, a najbardziej zbliża się do portretu kardynała Richelieu, malowanego przez Filipa de Champaigne. Na odwrocie obrazu znajduje się oryginalna sygnatura: „M A R I A E / P R I N C I P I M A N T U A N A E D U C I S S A E / N I V E R N E N S I S etc./ J u s t u s d' E g m o n t / P i n x i t a-o 1645/ P a r i s i i s“. (ryc. 43).

Portret jest dublowany i naciągany niegdyś powtórnie na nieco mniejszy blejtram, na który zawinięto część górnej i prawej strony płótna. Portret ten, zwłaszcza po zdjęciu werniksów, przedstawia się w barwach niezwykle interesująco. Jest to z pewnością jedno z najlepszych płócien Egmonta i niewątpliwa ozdoba naszej galerii portretów barokowych. Najślabszą stroną obrazu jest jego stafaż pejzażowy. Zapewne miał on przed-

⁴³ Dobrowolski, *op. cit.*, s. 96.

⁴⁴ *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, t. 8, s. CCCCXXV.

⁴⁵ Być może, że ten właśnie portret posłużył Boy'owi jako pierwowzór przy dekoracji wspomnianej już bramy triumfalnej w Gdańsku.

⁴⁶ Plourin, *op. cit.*, s. 13—14.



SERENISSIMÆ ACQUE POTENTISSIMÆ PRINCIPIS AC DOMINÆ DOMINÆ LUDOVICÆ
MARIE, EX CELSISSIMÆ PARITER ET ANTIQUISSIMÆ GONZAGARUM DOMO
ORIUNDÆ, POLONIE ET SIECIE DEI GRATIA REGINÆ. ETC ETC ETC
DOMINÆ NOSTRÆ CLEMENTISSIMÆ

Post Henricum Regem Maresotus et Hugonem, de Lutetia Parisiensi, Gulielmus Hondius, auctor, et Henricus Hondius, sculpsit.
ANNO MDCCLXX.

Ryc. 40. Wilhelm Hondius, Portret Marii Ludwiki, sztych według obrazu Egmonta

stawiać ogród Palais Royal, gdzie Maria Ludwika przebywała bezpośrednio przed wyjazdem do Polski, lecz fantastycznie potraktowane drzewa pomarańczowe zdają się wskazywać na tło umowne, właściwe zresztą w tym czasie twórcom pejzażu komponowanego.

Nasuwa się pytanie: skąd mógł znaleźć się w Klemensowie portret królowej, nieznanym dotychczas historykom sztuki? Pierwsza odpowiedź, przychodząca na myśl, to przypuszczenie, że portret, przywieziony przez Marię Ludwikę do Polski, ofiarowany mógł być faworytce królowej, Marii Kazimierze d'Arquien (późniejszej Sobieskiej), gdy ta wychodziła za mąż za Jana Zamoyskiego. Opuszczając Zamość, mogła „Marysienka“ zostawić na miejscu portret swej wychowawczyni, który by tą drogą przez blisko trzy wieki przechowywał się w zbiorach Zamoyskich.



Ryc. 41. Autor nieznany, Portret Marii Ludwiki, Muzeum Narodowe w Warszawie

Wyrasta jednak inne przypuszczenie. Oto w Galerii Stanisława Augusta znajdował się niegdyś anonimowy portret Marii Ludwiki e n p i e d s, którego ostatni ślad ginie w roku 1819⁴⁷. Wymiary tego obrazu wynosiły 93×66 cali, czyli $230,6 \times 163,7$ cm. Odnaleziony świeżo portret klemensowski jest niemal identycznych rozmiarów, jeśli chodzi o jego wysokość (229 cm), natomiast szerokość jest znacznie mniejsza (145 cm), co ostatecznie nie przesądza sprawy, gdyż płótno mogło być obcięte przy

⁴⁷ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów, 1932, t. II, s. 438, poz. 2191.



Ryc. 42. Justus Egmont, Portret Marii Ludwiki (stan przed konserwacją), Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 43. *Fac simile podpisu Egmonta na portrecie Marii Ludwiki.*

naciąganiu na nowy, mniejszy blejtram. Nasuwa się bowiem hipoteza, czy odnaleziony portret nie jest tym samym obrazem, który się niegdyś znajdował w Galerii Stanisława Augusta. Za hipotezą tą przemawiałaby, obok podobieństwa rozmiarów, jeszcze jedna okoliczność. Mianowicie na odwrotnej stronie pierwotnego płótna, u dołu, znajduje się słabo czytelny napis, wykonany czarną farbą o charakterze pisma drugiej połowy XVIII wieku, który to napis można odcyfrować. „B r. t e y l . . . o 68“. Tadeusz Mańkowski w swej monumentalnej pracy o Galerii Stanisława Augusta podaje⁴⁸, iż w roku 1768 kolekcjoner rzymski de Breteuil zaproponował królowi polskiemu nabycie swego zbioru obrazów. Nie wiadomo, jak Stanisław August zareagował na tę ofertę, nasuwa się jednak podejrzenie, czy i ten cenny obraz, odbywszy może wędrowkę przez Paryż (wyprzedaż kolekcji Jana Kazimierza) do Włoch, nie wrócił znowu do Polski, by znaleźć pomieszczenie w galerii królewskiej. Oczywiście jest to tylko hipoteza — droga do ustalenia metryki dzieła Egmonta pozostaje nadal otwarta.

Jeśli o obrazie tym mówiono tu stosunkowo wiele, to nie dlatego, by uznać go za dzieło związane z kręgiem malarstwa dworskiego w Polsce doby Wazów. Zasługuje on na wzmiankę jako nowe cenne znalezisko

⁴⁸ Tamże, t. I, s. 46.

i jako obraz, który niewątpliwie posłużył w formie pierwowzoru dla Hon-
diusa, a ten dokonał zeń graficznej trawestacji, tak często spotykanej
u ówczesnych sztycharzy. Jest to jeden z przykładów ostrzegawczych,
wskazujących, iż nie można bezwzględnie polegać na grafice portretowej
XVII wieku i doszukiwać się w niej wiernych odtworzeń pierwowzorów
malarskich.

*

*

*

Jak to już powiedziano na wstępie, rozprawa niniejsza jest jedynie
fragmentem podjętych studiów nad malarstwem w Polsce doby baroko-
wej. Jeśli wybrano tu odcinek sztuki dworskiej, to dlatego, że malarstwo
dworskie stwarzało niejako pierwowzór dla rodzimych artystów provin-
cjonalnych, cechowych czy klasztornych, których był legion, a których
prace, najczęściej anonimowe, wciąż jeszcze czekają na systematyczne
ujęcie i klasyfikację naukową. Jak w malarstwie dworskim łamanie się
idealizmu włoskiego z realizmem północnym zdaje się przechylać szalę
zwycięstwa na rzecz tego ostatniego, tak i w sztuce ogólnokrajowej
obserwujemy walkę tych dwóch prądów, która z czasem przy-
niesie przewagę tendencji realistycznych. Poznanie malarstwa dwors-
kiego daje niejako klucz do zrozumienia ewolucji sztuki polskiej doby
baroku.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

MALARSTWO NA DWORZE JANA III

I

STOSUNEK SOBIESKIEGO DO MALARSTWA

Podróże w czasach młodości. — Trzy fazy w stosunku Sobieskiego do sztuki. — Związki z malarzem Danielem Schultzem. — Portret siostry. — Studium perspektywy malarzkiej. — Biblioteka królewska w Żółkwi. — Malarstwo jako środek propagandy politycznej. — Szukanie dróg w malarstwie. — Sarmacki stosunek do sztuki.

Lat temu przeszło 50 ukazała się w druku rozprawka Bronisława Gubrynowicza¹ o malarzach na dworze Jana III. Od tego czasu temat ten nie był więcej poruszany, nie sięgnął nikt do źródeł archiwalnych, by skreślić charakterystykę twórczości i zestawień dzieła malarzy, których nazwiska podał Gubrynowicz, a przed nim jeszcze — Rastawiecki². Nie zostało też wyjaśnione bliżej czy można mówić o jakiejś artystycznej atmosferze dworu króla Jana III, w której malarze ci tworzyli i działali.

Archiwalne wiadomości dotyczące sztuki i stosunku do niej Sobieskiego są zawsze jeszcze bardzo skąpe. Jak niegdyś Stanisława Tomkowicza tak i podpisanego zawiodło przejrzenie tzw. tek Szczuki³. Nie przybyły z nikąd inne obszerniejsze zespoły archiwaliów prócz poszczególnych takich, jak diariusz Kazimierza Sarneckiego⁴, czy fragmenty rachunków dworu królewskiego w Żółkwi⁵, które starałem się wyzyskać gdzieindziej⁶, a które jednak milczą o sprawach dotyczących malarstwa i artystów-malarzy. Zwiększyła się za to ilość znanych nam dzieł pędzla z epoki Sobieskiego, które można wciągnąć w zakres studium porównaw-

¹ Gubrynowicz B., *Malarze na dworze Jana III*, Lwów 1896.

² Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, t. I—III, Poznań 1850—1857.

³ Obecnie w Archiwum Państwowym w Krakowie.

⁴ Ossolineum rkps: *Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III i działaniach wojennych na pograniczu polsko-tureckim 1693—5*.

⁵ Ossolineum rkps: *Connotacya wydanych pieniędzy za assignacjami KJMci y pewnymi dokumentami itd.* oraz tamże rkps: *Expensa pieniężna za ordynansami od KJMci y dokumentami pewnemi itd.*

⁶ Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie, Ziemia Czerwieńska*, R. II, zesz. 2; tenże, *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera, Dawna Sztuka*, R. II (1939); tenże, *Prace Schlütera w Wilanowie, Prace KHS*, VIII; tenże, *Mecenat Jana III w Żółkwi, Prace KHS*, IX.

czego, by tą drogą rozszerzyć podstawy badań. W ostatnich czasach wyszły na jaw niektóre obrazy z prywatnego posiadania, lecz za to zaginęły lub stały się niedostępne inne, o których przedtem mieliśmy wiadomości, a które kataklizm drugiej wojny światowej zmiotł z widowni. Dalecy jesteśmy jeszcze od ogarnięcia całości nawet tylko zachowanego i przekazanego po nasze czasy dorobku artystycznego epoki Jana III w zakresie malarstwa. Stan reorganizacji, w jakim się znajduje obecnie polskie muzealnictwo nie pozwala zdać sobie sprawy z tego, jaki materiał w samych dziełach pędzla mógłby być wciągnięty jeszcze w zakres badań.

Mimo wszystkie te trudności sędzę, że należy podjąć choćby częściową i o miernym wyniku próbę zebrania tego, co o malarstwie i malarzach dworu Jana III da się powiedzieć. Należy ją podjąć tym bardziej, że naogół w zakresie mecenatu królewskiego Jana III, szczególnie w zakresie dziejów architektury, rzeźby i charakterystyki sztuk zdobniczych tego czasu⁷ nasze pojęcia w świetle ostatnich badań uległy przeobrażeniom i że dziś wogóle innym okiem patrzymy na tzw. kulturę sarmatyzmu, której punktem kulminacyjnym były czasy Sobieskiego.

Na materiał będący przedmiotem obecnych badań składają się przede wszystkim dzieła malarstwa portretowego, najbardziej uchwytnie i najłatwiejsze do zsynchronizowania ze względu na przedstawione w nich osoby, należące do rodzin odgrywających w tej epoce historyczną rolę.

Na tej podstawie może przynajmniej częściowo uda się w dziejach sztuki wypełnić lukę, jaką przedstawiają dzieje malarstwa na dworze Jana III. Wypełnienie jej jest konieczne zwłaszcza, odkąd praca T. Dobrowolskiego o polskim malarstwie portretowym epoki sarmatyzmu⁸ rozjaśniła mroki, panujące przedtem na szerszym tle dziejów polskiego malarstwa XVII w. Monografie innych działów sztuki czasów Sobieskiego czekają jeszcze na opracowanie.

* * *

Cechą charakterystyczną umysłowości Jana Sobieskiego była nie opuszczająca go niemal przez całe życie chęć kształcenia się, ciekawość i żądza wiedzy nie ograniczająca się do spraw, które mogły go obchodzić jako wodza, polityka, czy panującego. Przebywający przez lat 13 na dworze królewskim w Polsce Francuz Dalerac⁹ charakteryzował Sobieskiego w swych pamiętnikach z pewnym może przekąsem, lecz równo-

⁷ Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933; tenże, *Dwór artystyczny Jana III, Życie Sztuki*, I, Warszawa 1934; tenże, Augustyn Locci inżynier i artystyczny doradca Jana III, *Biuletyn Naukowy Zakładu Architektury Polskiej*, I, zesz. 3, Warszawa 1932/3.

⁸ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe; ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948.

⁹ *Les Anecdotes de Pologne ou Mémoires secrets du Règne de Jean Sobieski III du Nome*, Amsterdam 1699, I, 354.

częście i z uznaniem: „Le Roy est fort curieux, fort questionnant, fort attaché aux conversations sçavantes en tout genre: ainsi il lui faut un homme comme Esope, prêt à répondre à tout“. Zbyć króla lada frazesem nie było można łatwo. Sobieski nie zawsze miał czas i możliwość samoistnego kształcenia się z książką w rękę. Stąd żąda dowiadywania się od innych o rzeczach, o których nie miał pewnych wiadomości, w szczególności od osób, które uważał za bardziej od siebie kompetentne w danym przedmiocie.

O stosunku Jana Sobieskiego do sztuki w młodości, w latach 1646—1648, kiedy przebywając za granicą w Niemczech, Francji, Anglii, Belgii i Holandii miał sposobność zetknięcia się z wielu dziełami sztuki, mało możemy powziąć wiadomości z diariusza spisane go przez Sebastiana Gawareckiego¹⁰, dworzanina Sobieskich, dodanego obok ochmistrza Pawła Orchowskiego synom przez wojewodę Jakóba Sobieskiego. Poziomem umysłowym i wykształceniem Gawarecki nie dorównywał młodemu Sobieskiemu ani Orchowskiemu i przeznaczony był do spełniania czynności mających ułatwiać podróż i pobyt w zwiedzanych przez nich miejscowościach. Wrażenia jego przelane na karty dziennika podróży nie mówią wcale o tym, jak reagowali Marek i Jan Sobiescy na rzeczy widziane i ograniczają się do zaznaczenia „pięknej proporcji“ niektórych budynków, ich „splendencji i grandecy“. Trzykrotnie wspomina Gawarecki dzieła Rubensa, na którego obrazy może młodzi wojewodzice zwracali szczególną uwagę. W Holandii notuje spostrzeżenie, że mieszkańcy tego kraju „w obrazach się też bardzo kochają, kędyby prawie jednego domku nie znalazł ubogiego, gdzieby nie miała być izba przyozdobiona jakimikolwiek obrazami“¹¹. Poza tym diariusz wypełniają choć liczne lecz mało mówiące wzmianki, nie oddające stosunku do dzieł sztuki młodych podróżników, którym ojciec w swej instrukcji na drogę wskazywał zresztą inne horyzonty, z myślą o kształceniu w nich przyszłych wojskowych i polityków.

Określenia stosunku Jana Sobieskiego do sztuki szukać będziemy raczej w późniejszych czasach jego działalności, kiedy w przerwach między wojennymi działaniami i sprawami państwowymi miał możliwość pomyślenia także o sprawach dotyczących sztuki i kultury artystycznej. Nie mogły one być na pierwszym miejscu i choć usuwane w cień, jednak w źródłach historycznych od czasu do czasu wypływają w postaci choćby mało znaczących wzmianek.

W życiu jego odróżnić można trzy fazy: pierwszą, czasów podróży w latach młodości, o której zbyt mało przekazał nam wiadomości Gawarecki, a o której Sobieski sam nie pozostawił żadnych wypowiedzi. Druga faza to czasy, kiedy życie dzielił między sprawy wojenne i sercowe,

¹⁰ *Dziennik podróży po Europie Jana i Marka Sobieskich*, przez Sebastiana Gawareckiego prowadzony, oraz przydana instrukcja ojca Jakuba Sobieskiego, Warszawa 1883.

¹¹ Tamże, 169.

miłość do wojewodziny sandomierskiej Marii Kazimiery Janowej Zamoy-skiej z domu de la Grange d'Arquien¹².

Trzecią i ostatnią fazę upatrujemy w okresie życia Jana III, kiedy po triumfach wojennych, w czasie względnego pokoju, mógł się niekiedy poświęcić także sprawom sztuki. Nastąpiło to zwłaszcza po wiktorii wie-deńskiej r. 1683.

Może sprawiły to dzieła malarstwa widywane w czasach podróży po Niderlandach, może działały tradycje dworu ostatniego Wazy na tronie polskim, dość, że w czasach przed wstąpieniem na tron, w nielicznych chwilach kiedy myśl mógł zwrócić ku sztuce, w szczególności ku malar-stwu, Sobieski zdaje się ciążyć ku malarstwu ulegającemu wpływow ni-derlandzkim. W korespondencji jego znajdujemy ślady, że łączyły go pewne stosunki z malarzem nadwornym króla Jana Kazimierza, gdańsz-czaninem Danielem Schultzem, który pozostawał również w stosunkach ze szwagrem Sobieskiego Michałem Radziwiłłem. W liście z 5 listopada 1662¹³ prosi Sobieski, podówczas marszałek w. kor. i hetman w. kor. Radziwiłła o oddanie bliżej nie oznaczonych rzeczy do rąk „pana Szulca malarza“. I później jeszcze, po wstąpieniu na tron, będzie Jan III pozować Schultzowi do reprezentacyjnego portretu, którego oryginał czy replika zawiśnie w ratuszu gdańskim¹⁴.

Ówczesna moda zaznaczała się w licznych portretach tej epoki. Ofiarowywano sobie nawzajem portrety w dowód przyjaźni. Chyba istot-ne zainteresowanie portretem jako dziełem sztuki jednak kładzie Sobies-kiemu słowa w liście pisanym z Jaworowa pod datą 28 marca 1669¹⁵ do

¹² Na temat malarstwa i obrazów niektóre wzmianki znajdujemy także w ko-respondencji Sobieskiego z ukochaną Astreą, Marią Kazimierą Zamoyską. W liście z Paryża z daty 6 stycznia 1662 (Kluczycki F., *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskie-go*, Kraków 1880, t. I, s. 192) wspominała ona, że ma zamiar dać się portretować i że portret swój przyśle miłemu Celadonowi. Innym razem obiecywała mu przysłać portret Me de Béthune. Malarzem, któremu dała się portretować ówczesna wojewo-dzina sandomierska był bawiący prawdopodobnie wówczas w Paryżu Justus van Egmont. Kiedy jednak nadszedł z Antwerpii do Paryża wykończony przez tego ma-larza jej portret, Maria Kazimierza uznała że jest niepodobny i sądziła, że uro-da jej przedstawiona jest w niekorzystnym świetle. Pisała wówczas w liście z daty 11 października 1662 do Sobieskiego: „*Je n'ay iamaï vu de si laid et si mal fait que mon portrait que Juste fit à Anvers. Je ne l'ay reçu que ces iours-ci, mais ie ne puis croire, que ce ne soit une copie, car tous mes traits son plus delicats, qu'il ne les fait. Enfin in a mon air, mais en laid, — tout le monde me dit qu'il me fait agée de 45 ans*“.

Justus van Egmont portretował był dawniej opiekunkę i protektorkę Marii Kazimiery, królową Ludwikę Marię i to może skłoniło także ówczesną wojewodzinę sandomierską do zwrócenia się do tego malarza. Portret królowej Ludwiki Marii znajdował się dawniej w kościele św. Krzyża w Warszawie. Znamy go także z mie-dziorytów Falcka i Hondiusa. Zob. Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler* X, s. 385.

¹³ Kluczycki F., *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskiego*, Kraków 1880, t. I, s. 192.

¹⁴ Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Rus-land und Pohlen in den Jahren 1777 u. 1778*, Leipzig 1779, t. I, s. 322.

¹⁵ Kluczycki, j. w. I., s. 447.

Aleksandra Lubomirskiego, kiedy od swej siostry „wielkiego doznał specjału lubo z niemłą trudnością z Ołyckiego skarbcza obraz Jey Mci tak dobrze malowany jako ów moy w Biały, w stroju takim w iakim chodzono za nieboszczki królowey Cecylii. Choćby mi kto złotem odważył tego nie dam, a wszędy go z sobą będę wozil“. Z wzmianki tej dowiadujemy się także o portrecie samego Sobieskiego, znajdującym się w Białej Radziwiłłowskiej na Podlasiu, ofiarowanym przez niego siostrze i szwagrowi. Portret ten niewiadomego pędzla uważał wówczas Sobieski ze swoich za najlepszy.

Z nazwania portretu siostry „specjałem“, ze sposobu w jaki Sobieski delectuje się otrzymanym darem i ocenie przez niego ręki i pędzla malarza wnosić możemy o jego zmyśle piękna i zamiłowaniu malarstwa.

Nie samo malarstwo tylko interesowało go jednak. Sobieski, który w „Inderlandach“ studiował sztukę wojenną i poznał arkana tej wiedzy, polegającej w znacznej mierze na pomiarach i rysunkach geometrycznych, który znał zasady balistyki artyleryjskiej, nie był daleki od studium zasad perspektywy. To też kiedy chciał zgłębić istotę malarstwa, sięgnął do teorii perspektywy. Mówi to o wewnętrznym stosunku Sobieskiego do sztuki, o jego dążeniu do poznania reguł obowiązujących w sztuce według ówczesnych pojęć.

To też ważną jest wzmianka¹⁶ stwierdzająca, jak król w chwili wytechnienia w Żółkwi zdala od spraw państwowych, biorąc do ręki książkę „fizykę malarską czytał“. Podpatrzył to i zanotował w swym diariuszu dworzanin, ciekaw czym się król interesuje. Zapewne było to dzieło jednego z teoretyków sztuki, włoskich lub francuskich, niestety nie wiemy którego. Tego rodzaju przejawów zainteresowań Sobieskiego sztuką w życiu codziennym musiało być wiele, a tylko przypadkowi zawdzięczać należy pojedynczy przykład, który doszedł do naszej wiadomości.

Wyrazem zainteresowań króla był także skład jego biblioteki, znajdującej się na zamku w Żółkwi. O ile bowiem skład biblioteki królewskiej w Wilanowie mógł być do pewnego przynajmniej stopnia wyrazem zainteresowań Marii Kazimiery, o tyle biblioteka żółkiewska daje nam obraz raczej tego, co brał do ręki król, kiedy zdala od spraw państwowych mógł zająć się lekturą. Nie w najmniejszej mierze były to książki dotyczące sztuki, francuskie, włoskie, hiszpańskie i holenderskie. Same ich tytuły¹⁷ mówią, że czytelnika ich interesowały poglądy na sztukę, dyskutowane w paryskiej Akademii królewskiej malarstwa i rzeźby, czego wyrazem były wydane w Paryżu w r. 1669 anonimowo przez Félibiena: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, czy tegoż Félibiena: *Les principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, wydawane od r. 1676—1690, dalej autorstwa Roger de Piles: *L'art de*

¹⁶ Ossolineum, rkps: *Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III* (pod datą 29. X. 1693).

¹⁷ Lubomirski T., *Katalog książek biblioteki najjaśniejszego i najpotężniejszego króla polskiego z Bożej łaski Jana III szczęśliwie panującego spisany w 1689 roku, wydał...*, Kraków — Warszawa 1879.

peinture, wydane w r. 1673, czy François Blondela: *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture*, wydane w r. 1673, oraz J. S. Bullarta: *Académie des sciences et des arts*, wydane w Amsterdamie w r. 1682. Wszystkie te dzieła ukazujące się w druku w czasach Sobieskiego dostały się na półki szaf bibliotecznych zamku żółkiewskiego.

Problemu specjalnie perspektywy dotyczyły dawniejsze dzieła holenderskie, jak wydana w Amsterdamie in folio w r. 1608: *Perspective, met kooperen* przez Samuela Marolois i z r. 1639 Jana Vredemana de Vries (w wydaniu tegoż Marolois): *Perspektive of Doorzigtkunde*. Może to jedną z tych ksiąg pewnego jesienno dnia (29. X. 1693) przeglądał Jan III w Żółkwi, jak o tym wiadomość na pozór mało znaczącą przekazał nam w swym diariuszu dworzanin królewski Kazimierz Sarnecki.

Sporo też dzieł królewskiego księgozbioru dotyczyło architektury, od wyszłych z pod pióra polskiego jezuitę ks. Stanisława Solskiego praktycznego znaczenia: *Geometra polski to iest Nauka rysowania, podziału, przemienienia y rozmierzania linii, angułów etc.* wydana w r. 1683—1686 in folio i tegoż autora: *Architekt polski to iest Nauka ulżenia wszelkich ciężarów, używania potrzebnych machin ziemnych y wodnych* z r. 1690, do hiszpańskich, jak Juan Caramuela de Lobkowitz: *Arquitectura civil recta y obliqua* z r. 1678 (in folio) i tegoż autora: *Arquitectura en el templo de Gerusalem*, również z r. 1678. Nie brak też było monografii poszczególnych miast i znacznych budowli, ilustrowanych miedziorytami, od Falcka: *Theatrum orbis*, opisów Rzymu, jak ilustrowane przez J. A. Dosio i J. W. De Cavalleris (1569) i J. P. Bellarii (1673): pałace wiecznego miasta, jak G. G. Rossi i P. Ferrerio (1660), rzymskie fontanny (Faldy), czy pałace genueńskie z miedziorytami według Rubensa (1622), opisy Wersalu (Fabien des Avaux, 1683) jak wreszcie dzieła Serlia, Scamozziego i innych. W czterech tekach zawarty był zbiór graficzny, podzielony według ich treści jak „Kopersztychy osób różnych, ręki p. Szymonowicza“, „Kopersztychy pałaców, zamków, kościołów“ i „Figury różne kopersztychowe“.

Takim jest, pobieżny zresztą, przegląd ksiąg dotyczących sztuki, znajdujących się w królewskiej bibliotece w Żółkwi, wymienionych w katalogu, spisany w r. 1689.

Lektura i rozmowy na temat rzeczy dotyczących sztuki, oraz pamięć rzeczy widzianych, składały się na całość poglądu Sobieskiego w zakresie sztuki.

*

*

*

W czasach późniejszych, dla zwycięskiego wodza z pod Chocimia i Wiednia, którego powszechna w świecie fama otoczyła glorią bohaterstwa, dla panującego, który tron zawdzięczał swym czynom wojennym, sztuka poza osobistymi w niej upodobaniami musiała przedstawiać jeszcze inne walory. Dawała ona możliwość rozgłaszania w obrazowych przedstawieniach jego czynów, tworzyła aureolę dokoła jego osoby, podnosiła Polskę w opinii świata. Na te sprawy nie był Sobieski nieczuły. Zdrowy instynkt polityczny kazał mu wykorzystać także ten rodzaj propagandy politycznej, jaką dawała sztuka, w szczególności malarstwo i grafika.

To też po okresie zwycięstw orężnych w latach 1673—1683 widzimy ściągających na dwór królewski do Polski obcych malarzy. Prócz dawniej uprawianego malarstwa portretowego zyskało na znaczeniu malarstwo batalistyczne. Między jednym a drugim pośrednie stanowisko zajmowało heroizowanie postaci króla, przedstawianego konno tratującego wrogów chrześcijaństwa na tle pola bitwy. Heroiczność postaci króla podkreślał jego antyczny rynsztunek bojowy i zbroja sarmacka, mająca zarazem w sobie coś z kostiumów tragedii Corneille'a czy Racine'a.

Do zjednania popularności osobie króla, rozszerzenia jego sławy zagranicą nadawały się najbardziej dzieła sztuki graficznej, przedstawiające go jako zwycięzcę na polu bitew. To było zadaniem grafików takich jak de la Haye, van Hooghe i inni z tem, że niektórzy z nich towarzyszyli nawet wojsku na pola bitew, by na miejscu uchwycić sytuację i odtworzyć ją w obrazie działań wojennych, przedstawionych w miedziorycie.

W odnoszeniu się króla do malarstwa na pierwszy rzut oka nie widzimy jasno nakreślonej linii postępowania ani wyraźnego programu. Na miejscu w Polsce znajdował Sobieski stosunkowo licznych malarzy rodzimego chowu, reprezentujących kierunek o wyrównanych cechach swoistego pojmowania postaci ludzkiej, malarstwo przeważnie portretowe¹⁸. Operowało ono szeroką a płaską barwną plamą, dobitnie podkreślało charakterystyczne rysy twarzy, ujmowało ornamentalnie szczegóły kostiumu. Malarstwo to, typu sarmackiego nie zadowalało prawdopodobnie poczucia smaku Sobieskiego, który w Niderlandach czy Francji widywał dzieła pędzla na wyższym poziomie i nauczył się oceniać sztukę malarską według kryteriów zachodnich. Pragnął też może mieć dokoła siebie i widzieć w Polsce dzieła sztuki, któreby odpowiadały pojęciom współczesnego gustu na zachodzie Europy. Szukając w malarstwie kierunku, któryby mu odpowiadał, wciągał w zakres swych zainteresowań i zatrudniał malarzy różnych narodowości, o różnych formach artystycznego wypowiedzenia się.

Szukanie dróg w malarstwie przejawiało się w tym, jakich malarzy król chciał zatrudnić, a może jeszcze więcej w tym, których kierunków reprezentowanych przez nich w sztuce unikał. Jest charakterystyczne, że

¹⁸ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948.

w epoce króla-słońca, w czasach panowania w Europie francuskiej kultury artystycznej Ludwika XIV, wywierającej tak doniosły wpływ na dwory europejskie, wśród francuskich malarzy w tym czasie pracujących w Polsce nie znajdujemy przedstawiciela tego kierunku, któryby mówił o dworskiej reprezentatywności, o koturnowej pompie i klasycystycznym patosie. Ten kierunek był obcy polskiej psychice tego czasu. Nie pragnęła ona dworskiej teatralności, ale leżące w duchu epoki dążenie do barokowej pompy i pozy zastępowała wzorowaną na muzułmańskim wschodzie barwną wspaniałością szczegółów stroju, broni i przybrania koni.

Szukanie dróg powodowało, że obraz malarstwa czasów Jana III przedstawia się na pierwszy rzut oka, jako pewnego rodzaju eklektyzm. Dworscy malarze byli różnej narodowości. Włochów pociągała do Polski tradycja długotrwałych wędrówek artystycznych na dwory Północy, Francuzów przyciągały wpływy królowej i jej francuskiego otoczenia na królewskim dworze w Polsce. Poza tym często było rzeczą przypadku, iż ktoś z polskich magnatów bawiących zagranicą zachęcił tego lub innego poznanego malarza do przybycia do Polski.

Dawniej już miałem sposobność podkreślić sarmacki i ziemiański sposób w wielu wypadkach odnoszenia się Sobieskiego do sztuki¹⁹, jego zmysł oszczędności, który go nie opuszczał w podejmowanych nawet większych budowlach, więcej szlachecki a mniej monarszy sposób patrzenia na rzeczy sztuki. Dotyczyło to zwłaszcza spraw architektury w praktycznym jej zastosowaniu. Lecz stać było Sobieskiego, choć może w wyjątkowych tylko razach, jak w Wilanowie, na rozwinięcie także zmysłu reprezentacji. W sprawach dotyczących malarstwa zmagaly się u niego te dwie często sprzeczne ze sobą tendencje. Myśl o oszczędności przeważała kiedy rozważany był projekt sprowadzenia z Bolonii na dwór królewski dwóch na raz malarzy i projekt ten upadł. Także rzeźbiarz A. Schlüter opuścił Polskę z powodu niskiej stosunkowo przeznaczonej mu płacy, szukając zagranicą wyższych zarobków. Lecz równocześnie dwór królewski błyszczał bogactwem stroju, klejnotami, najdroższymi kobiercami wschodnimi, w czym znów przejawiała się orientalizacja smaku nie tylko samego króla i jego otoczenia, lecz ogółu szlacheckiego społeczeństwa, właśnie w okresie najbardziej wyteżonych zmagających oręża polskiego z potęgą Islamu. Zagadnienie stosunku Sobieskiego do sztuki było dotąd ujmowane z tego punktu widzenia, jaki nasuwał znajdujący się w ręku badacza dany materiał archiwalny, dający mu możliwość wyrobienia sobie poglądu na osobowość króla. Korespondencja architekta Augustyna Locciego, dotycząca budowy pałacu w Wilanowie²⁰, pozwala uwidatnić tendencje Jana III przeistoczenia dawnego dworu szlacheckiego na podstołeczną siedzibę panującego, mówi o umiejętnym połączeniu

¹⁹ Mańkowski T., *Mecenat Jana III w Żółkwi*, *Prace KHS IX* (1948).

²⁰ Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933 — tenże, *Dwór artystyczny Jana III*, *Życie Sztuki R. I.*, Warszawa 1934.

wyższej miary współczesnego smaku z tradycjami sarmackimi. Rachunki dworu w Żółkwi²¹ odmalowywały króla znów jako gospodarza na miarę szlachecką, umiającego jednak uczcić pamięć przodków pomnikami wyższej wartości artystycznej, wybiegającymi daleko poza współczesny gust sarmatyzmu.

Jedne i drugie dane składają się na obraz całości. Był król przedstawicielem tradycji sarmackich i staroszlacheckiego stosunku do sztuki polskiego społeczeństwa. Równocześnie jednak jego osobiście wysoka ogólnoeuropejska kultura powodowała, że rodzime elementy sarmackie znajdujemy w nim jakby uszlachetnione i podniesione wzwyż. Wszystko razem składało się w osobie Sobieskiego na harmonijną całość.

II

SZKOŁA MALARSKA W WILANOWIE — CLAUDE CALLOT

i JERZY ELEUTER SZYMONOWICZ

Szkoła malarska w Wilanowie. — Claude Callot. — Plafony w Wilanowie i w Żółkwi. — Sopraporty. — Uczniowie wilanowscy. — Profesor-malarz. Jerzy Eleuter Szymonowicz ojciec. — Studia rzymskie Jerzego Eleutera Szymonowicza młodszego. — Alegoria królewskiego stypendysty. — Kariera dworska. — Plafony wilanowskie. — Obraz w kościele św. Anny w Krakowie. — Portrety króla. — Obraz w epitaphium Branickich. — Problem autorstwa plafonów „czterech pór roku”. — Zawód króla na Szymonowiczu.

Z pewną nieufnością odnosili się badacze polscy do wiadomości przekazanych przez Jakóba Haura w jego dziele pt. *Z i e m i a ń s k a g e n e r a l n a e k o n o m i k a* wydanym w Krakowie w r. 1678. Z treści jego wynika, że zaraz po nabyciu przez Jana III aktem z 23 kwietnia 1677²² dworu w Milanowie, a późniejszym Wilanowie, zorganizowana tam została szkoła malarstwa. Stało się to w czasie, wyprzedzającym przeistoczenie ówczesnego szlacheckiego dworu na późniejszy pałac, co miało miejsce głównie od roku 1679²³. Zestawienie tych dat oraz sama treść wiadomości zawartych u Haura zdaje się mówić, że do spraw organizacji malarstwa król wziął się rychło po wstąpieniu na tron i że do nich przywiązywał znaczną wagę.

Oto co mówił Haur: „w Wilanowie pod Warszawą z fundacyey i z po-
bożności osobiłwey Najjaśniejszego Pana szczęśliwie nam panującego znaj-
dują się teraz takie pomienione szkoły, potrzebne, wygodne i chwalebne,
skąd dopiero tego konsztu malarskiego wynikają w Polszcze arkana, co to

²¹ Mańkowski T., Mecenat Jana III w Żółkwi, *Prace KHS IX*.

²² Czołowski A., *Urządzenie pałacu Wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 3.

²³ Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, W-wa 1933, s. 11.



Ryc. 1. Jerzy Eleuter Szymonowicz. Autoportret (fragment z ryc. 2). (Fot. S. Kolowca).

są sztyląg, proporcye, perspektywy, landczafty i dymensye figur różnych i sztuka przedniey inwencyi; — dawno tego potrzebowała Polska dla chwały Bożej i dla ułatwienia kosztu i trudności z cudzych krajów zaciągając coraz takich obrazów, jako też i mistrzów w podobnej potrzebie, gdy może być teraz jak w domu swoja wygoda, oraz i na sławę swojego narodu, aby się swojscy ludzie w tym konszcie wyćwiczyli“.

Autor tych słów, Jakub Kazimierz Haur był po trochu malarzem, jak o tym świadczy wydany przez niego w Krakowie w r. 1693: *Skład albo Skarbiec znakomitych sekretów o ekonomii ziemiańskiej*“, a w nim rozdział: „O malarskich konsztach do malowania, rysowania....“ oraz wyznanie, że także „y penzlem zabawia



Ryc. 2. Jerzy Eleuter Szymonowicz. Malarstwo prowadzące malarza przed posągi Jana III i Marii Kazimiery. Dawniej w Dzikowie, obecnie P. Z. Sz. na Wawelu.
(Fot. S. Kolowca).

się". Więc też do podanych przez niego wiadomości o malarskiej pracowni w Wilanowie nie można nie przywiązywać wagi. Służąc celom dekoracji wilanowskiego pałacu, pracownia malarska miała także pełnić rolę szkoły, której uczniowie byli zarazem pomocnikami malarza, pełniącego tym samym rolę profesora. Nazwiska jego jednak Haur nie wymienia.

Ważne jest, że szło w tym wypadku o „sztukę przedniej inwencji“. W tych słowach Haura, jak by brzmiał wiersz Molière'a z jego poematu „*La gloire du Val-de-Grâce*“, stanowiącego apoteozę sztuki Mignarda i jego największego dzieła, freskowej dekoracji kopuły kościoła Val-de-Grâce w Paryżu. Według Molière'a trzy walory (*les trois nobles parties*) sztuki malarskiej to: inwencja, rysunek i koloryt²⁴. Dziś może pierwszą z nich nazwalibyśmy określeniem tematu i kompozycji. Słowo „inwencja“ zdaje się obejmować oba te pojęcia, a zarazem nasuwa na myśl sztukę Mignarda²⁵. Pojęcie „przedniej inwencji“ użyte przez Haura, to chyba echo walki rozegranej w połowie XVII w. we Francji na terenie Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby między Charles Le Brun'em a Pierre Mignardem, walki o wpływ i władzę, w której Mignard miał za sobą poparcie pióra Molière'a.

Zastosowanie u nas terminologii francuskich teoretyków sztuki oraz fakt zainteresowania również teoretycznymi dziełami dotyczącymi perspektywy malarskiej ze strony Sobieskiego mówi o tym, że w tej wojennej dla Polski epoce, pełnej szczęku broni, nie byliśmy mimo wszystko dalecy od świata myśli na zachodzie także w sprawach sztuki, że na dworze królewskim sprawy te były może dyskutowane, że wywoływały zainteresowanie, pociągnięcia i kroki, których słabe echa doszły nas w przypadkowo drobnych tylko szczegółach.

Niewątpliwie też pierwsze atelier malarskie, jakie się znajdowało w Wilanowie około r. 1678 miało uczniów i w intencjach królewskich miało stanowić zaczątek przyszłej szkoły malarstwa.

„Aby się swojscy ludzie w konście wyćwiczyli“ leżało niewątpliwie w intencjach Jana III. Miał on program stworzenia w Polsce rodzimego malarstwa. Realizować myślał go zarówno przez stworzenie szkoły, jak i przez wysyłanie zdolniejszych adeptów malarskiej sztuki zagranicę. Zachodzi pytanie kto był kierownikiem szkoły malarskiej w Wilanowie i z czym imieniem wiązały się te zamierzenia Jana III?

Wszystko przemawia za tym, że zrealizowanie tej myśli powierzone zostało przez króla malarzowi francuskiego pochodzenia, którym był Claude Callot.

Dwudziestoletnia jego działalność w Polsce wymaga bliższego wyjaśnienia i bardziej szczegółowego niż dotychczas zajęcia się nią. Lotaryńczyk z pochodzenia, urodzony był w Nancy w r. 1620. Do Polski przybył w r. 1666 jako 46-letni mężczyzna. Kształcił się we Francji i we Wło-

²⁴ Rocheblave S., *L'art et le goût en France de 1600 à 1900*, Paris 1923, s. 91.

²⁵ Fontaine A., *Les doctrines d'art en France*, Paris 1909.



Ryc. 3. Claude Callot, „Jutrzenka”; Plafon w gabinecie królowej. Pałac w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca)



Ryc. 4. Jerzy Eleuter Szymonowicz, Św. Anna Samotrzeć, obraz w ołtarzu wielkim kościoła św. Anny, Kraków. (Fot. A. Pawlikowski)



Ryc. 5. Jerzy Eleuter Szymonowicz, obraz z epitafium Branickich. Kościół św. Piotra i Pawła, Kraków. (Fot. S. Kolowca).

szech²⁶. Jako 20-letni młodzieniec przebywał przedtem w r. 1640 w Rzymie. Jak długo tam bawił i pod jakim kierunkiem odbywał tam studia, o tym nie mamy wiadomości. W pracach jego wykonanych później w Polsce zdają się w każdym razie splatać elementy francuskiej sztuki z włoskimi, z niewątpliwą przewagą pierwszych. Nie mają one jednak nic w sobie, co mogłoby wskazywać na tradycje sztuki jego wielkiego stryja, Jacques Callot'a.

W chwili wstąpienia na tron Jana III przebywał Claude Callot już czas dłuższy w Polsce. O poprzedniej jego działalności u nas w czasach Jana Kazimierza i Michała Wiśniowieckiego najmniej byłoby do powiedzenia, poza jedną tylko wzmianką, zawartą w inwentarzu ruchomości spisany po śmierci Jana Kazimierza w Paryżu w dniu 22 grudnia 1672²⁷. Wśród wielu innych wymienionych jest tam obraz „s a i n t J o s e p h q u i t i e n t u n p e t i t C h r i s t a v e c D i e u l e p è r e . . . o r i g i n a l d e C a l o”. Autorem obrazu tego, dziś nieznanego, był niewątpliwie Claude Callot.

Punktem wyjścia dla bliższego określenia jego dzieł jest pochodzący dopiero z lat 1681—1682, jedyny znany nam, jako jego pędzla plafon wilanowski²⁸ (ryc. 3). Służyć on może do porównania z obrazami sztalugowymi pochodzącymi z tych samych czasów.

Plafon z alegoryczną postacią Jutrzenki w gabinecie zwierciadlanym wilanowskiego pałacu zdaje się być najznacześniejszym z dzieł Callota. Mimo wielokrotnych przemalowań wykazuje on pewne walory jego pędzla. Postaci Jutrzenki, która ma rysy twarzy Marii Kazimiery, umiał Callot, również i dwom puttom po obu jej stronach nadać znamiona lekkości i ruchu w locie przez przestworza. Koloryt plafonu zdaje się wskazywać na wpływ sztuki Mignarda. Na temat projektu plafonu w gabinecie zwierciadlanym, dawnym królowej, czas dłuższy trwały namysły, listowna wymiana zdań z królem za pośrednictwem Locci'ego²⁹. Może też na życzenie wyrażone przez króla nadał Callot postaci Jutrzenki na tym plafonie rysy twarzy Marii Kazimiery. Alegorie wiatrów otaczających Jutrzenkę mają stanowić portrety dzieci królewskich.

W latach 1681—1682 pracował Callot w Wilanowie także nad plafonem dla którejś z sal zamku w Żółkwi, którego to plafonu wymiary zostały mu dostarczone, a który nie dotrwał do naszych czasów. Na innym miejscu korespondencji Locci'ego jest mowa o plafonie, którego treścią miały być dzieje Belizariusza³⁰, identycznym może z przeznaczonym do Żółkwi.

Callot miał być także autorem dwóch wilanowskich sopraport, nazywanych w korespondencji Locci'ego portierami³¹, umieszczonych nad

²⁶ Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler*, V, 405.

²⁷ Archives Nationales w Paryżu, Ms K. K. 533, fol. 69. Wiadomość o tym zawdżęzam prof. Władysławowi Tomkiewiczowi.

²⁸ Starzyński, o. c., s. 79. 80.

²⁹ tamże, s. 79.

³⁰ tamże, s. 80.

³¹ tamże, s. 75.



Ryc. 6. Jerzy Eleuter Szymonowicz. Jan III. Muzeum Świętokrzyskie. Kielce.



Ryc. 7. Jerzy Eleuter Szymonowicz, Portret Teresy Kunegundy Sobieskiej, Pałac w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca)

drzwiami wiodącymi z pokoju holenderskiego do chińskiego i do sypialni. Lecz dzisiejsze sopraporty tam znajdujące się noszą cechy inne niż pędzla Callota i trudno byłoby przypisać je jego ręce. Z porównania treści korespondencji Locci'ego z królem, w której mowa o ówczesnych pracach Callota w Wilanowie zdaje się wynikać, że niektóre z jego dzieł w Wilanowie zostały usunięte i później zastąpione malowidłami innej ręki. Dotyczy to w szczególności także przeznaczonych do sali bibliotecznej „effigies eruditorum et sapientium”³², umieszczonych w małych tondach, wprawionych w stiukową dekorację plafonu biblioteki. Dzisiejsze alegoryczne przedstawienia Filozofii i Teologii w tym plafonie (ryc. 9, 10) różnią się znacznie stylem i sposobem wykonania od plafonu

³² tamże, s. 80.



Ryc. 8. Jerzy Eleuter Szymonowicz, *Apoteoza Jana III*. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. J. Mierzecka)

w gabinecie zwierciadlanym, dawniej królowej. Bardziej szczegółowe wniknięcie w treść korespondencji Locci'ego z królem wskazuje na to, że w październiku 1681 miał Callot rozpocząć „effigies eruditorum et sapientium” do plafonu w bibliotece, które to malowidła na płótnie miały być według ówczesnego projektu wprowadzone w rzeźbione w drzewie ramy, (list z 21 listopada 1681)³³. Lecz widocznie dekoracja ta nie znalazła uznania w oczach króla, lub też w ogóle nie została wykonana, skoro w 5 lat później, z końcem roku 1686 czytamy znów w tejże korespondencji³⁴, że sztukatorowie mają wkrótce skończyć bibliotekę, a niektóre ornamenty, już nie w drzewie lecz w stiuku wykonane, miał farbami olejnymi po-

³³ tamże, s. 85.

³⁴ tamże, s. 88.



Ryc. 9. Jerzy Eleuter Szymonowicz, „Teologia“, plafon w pałacu w Wilanowie.
(Fot. S. Kolowca)

ciągnąć pomocnik malarski zwany żartobliwie Apellesem. W tym czasie nad plafonami sal pałacowych w Wilanowie pracował już nie Callot, lecz Jerzy Eleuter Szymonowicz. To też autorstwo plafonowych malowideł biblioteki dziś tam zamieszczonych jemu należy przypisać. Że twórcą tych ostatnich nie był Callot, to stwierdza zresztą znaczna różnica, jaka zachodzi między plafonem biblioteki a plafonem gabinetu zwierciadlanego (królowej) pędzla Callota. Tylko ten ostatni z plafonowych malowideł wilanowskich uznać możemy za bezsprzecznie jego ręki

Nie mam zamiaru śledzić twórczości Claude Callota w jej całokształcie w czasach przeszło dwudziestoletniego pobytu jego w Polsce. Niewątpliwie wiele jeszcze dzieł jego pędzla, zwłaszcza portretów dałoby się mu przypisać przy bliższym przeglądzie magazynów muzealnych i rozproszonych w różnych miejscach obrazów, na które nie zwrócono dotąd



Ryc. 10. Jerzy Eleuter Szymonowicz, „Filozofia”, plafon w pałacu w Wilanowie.
(Fot. S. Kolowca)

dostatecznej uwagi. Działalność Callota jako portrecisty była prawdopodobnie wcześniejsza i wyprzedziła jego dzieła malarstwa plafonowego, do których Callot przystąpił na zlecenie króla dopiero w latach 1681—1682, kiedy szło o dekorację sal pałacowych w Wilanowie. Korespondencja Augustyna Locciego z królem w sprawach dotyczących wyposażenia wnętrz pałacowych daje nam niekiedy wskazówki co do szczegółów działalności artystycznej Callota i jego stanowiska na dworze. Odnajdujemy w niej także wzmianki o źródłach inspiracji artystycznej i tematach poddawanych Callotowi przez króla. Wzorami były często dzieła miedziorytnictwa.

Callot miał w Wilanowie pomocników, którzy przygotowywali grunt pod malowidła przeznaczone na plafony, o czym wzmianki znajdujemy znów z korespondencji Locciego. Jeden z nich zwany jest w niej „Litwi-

nem malarzem“³⁵, innym razem zaś Pawłem. Drugim był Stefan³⁶, zwany żartobliwie także Apellesem. Miano to z czasem przyrosło do opieszalego w pracy malarza. Spotykamy je w r. 1686 i w dziesięć lat później znów w r. 1696 w inwentarzu spisany po śmierci króla, kiedy jakiś obraz wymieniono jako przechowywany u „Apellesa malarza“³⁷. Przy wszystkich swych wadach ów Apelles miał być niezłym kopistą. Obaj wymienieni, Paweł Litwin i Stefan zwany Apellesem byli chyba uczniami Callota. Lecz prac ich, jeśli oryginalne w ogóle jakieś istniały, zidentyfikować dotąd nie zdołaliśmy. Sam fakt jednak, iż wiemy o uczniach Callota pracujących w Wilanowie, uczniach pochodzenia polskiego, jest w tym wypadku ważny.

Znajdujemy w tym także podstawę do związania nazwiska Callota ze szkołą malarską w Wilanowie. W latach 1681—1682 nie było też w Wilanowie innego malarza, któremu możnaby przypisać odegranie roli nauczyciela w szkole malarstwa, jaką w pracowni nie innej jak jego mogła upatrywać relacja Haura. Do osoby Callota odnieść należy także wzmiankę zawartą w jednym z listów króla z r. 1687, znanym nam tylko z cytatu Gubrynowicza³⁸, zawierającą polecenie wypłaty pewnej kwoty pieniężnej „profesorowi malarzowi“ w Wilanowie. Wyjaśnia to rolę, jaka oficjalnie i w myśl intencji króla przypadała do odegrania Claude Callotowi.

Wynika stąd także, że dopiero w r. 1687 Callot opuścił dwór królewski i Wilanów i że owa kwota pieniężna była prawdopodobnie wynikiem rozrachunku z nim i wypłatą zaległych zasług z chwilą rozstania się z „profesorem malarzem“. Wówczas to Callot przeniósł się do Wrocławia, gdzie jeszcze w tym samym roku życia dokonał³⁹.

Szkoła malarska w Wilanowie pod jego kierownictwem i w jego warsztacie trwała około dziewięć lat (1678—1687). W chwili kiedy profesor-malarz w osobie Claude Callota ją opuszczał, miał on lat 67. Nie wiemy nic o jego zdolnościach pedagogicznych. Jego uczniowie wilanowscy, ów „malarz Litwin“, ani drugi żartobliwie przezwany Apellesem nie są znani z dalszej działalności artystycznej. Nie umiemy ich też zidentyfikować z żadnym ze znanych po nazwisku w Polsce malarzy. Szkoła malarstwa w Wilanowie zdaje się być próbą mało udaną, która czasowe swe trwanie zawdzięczała inicjatywie króla Jana III.

Powodem usunięcia Callota około r. 1687 od dalszych prac w Wilanowie była wschodząca gwiazda Jerzego Eleutera Szymonowicza i łaska królewska na niego obrócona. W tych warunkach nie było na dworze miejsca dla posuniętego w latach malarza, który też nie spełnił nadziei, jakie w nim król pokładał jako kierownika szkoły malarstwa. Wykonanie dalsze plafonów w pałacu wilanowskim przypadło w udziale Szymonowiczowi.

Drugą próbą Jana III stworzenia w Polsce rodzimego malarstwa na wyższym niż przedtem poziomie było wysłanie młodego Jerzego Eleutera

³⁵ tamże, s. 36.

³⁶ tamże, s. 80.

³⁷ Czołowski A., *Urządzenie pałacu Wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 75.

³⁸ Gubrynowicz B., *Malarze na dworze Jana III*, Lwów 1896, s. 13.

³⁹ Thieme-Becker, *Allg. Lex. d. bild. Künstler*, V, s. 405.



Ryc. 11. „Wiosna“. Plafon w pałacu w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca).

Szymonowicza do Włoch dla kształcenia w malarstwie. Stąd osoba jego i rola jaką odegrał wymaga również bliższego wyjaśnienia.

Zasługą Gębarowicza⁴⁰ jest rzucenie światła na powikłany problem określenia osoby i indywidualności artystycznej Jerzego Eleutera Szymonowicza, który później przybrał także nazwisko Siemiginowskiego. Wyroźnienie go od tegoż imienia i nazwiska starszego, prawdopodobnie jego ojca, pozwala nam pójść o krok dalej i uczynić próbę rozgraniczenia zakresu działalności obu artystów związanych z osobą i dworem Jana III.

W materiałach archiwalnych czasów Sobieskiego napotyka się na powracające w różnych okolicznościach zagadkowe imię „pana Jerzego“, częste zwłaszcza w aktach dotyczących Żółkwi⁴¹, przy czym nie zawsze ów „pan Jerzy“ może być uznany za identycznego z nadwornym malarzem królewskim i kawalerem złotej ostrogi, Jerzym Eleuterem Szymonowiczem-Siemiginowskim. W pracach mych dotychczasowych, dotyczących kultury artystycznej czasów Sobieskiego⁴², nie zdołałem bliżej określić stanowiska owego pierwszego, starszego „pana Jerzego“ na dworze królewskim i ograniczyłem się do niektórych tylko przypuszczeń co do jego osoby. Z materiałów archiwalnych wynika, iż ów starszy z dwóch Jerzych Eleuterów Szymonowiczów działać musiał w okresie czasu ponad 30-letnim, w latach około 1667—1690, że pochodził ze Lwowa z dawnej mieszczańskiej rodziny, jednak w królewskiej służbie znaczną część życia spędził w Żółkwi.

Najwcześniejszą ze znanych prac Jerzego Szymonowicza starszego był rysunek, według którego Jan Aleksander Gorczyn wykonał w r. 1667 miedzioryt, zamieszczony w dziełku panegirycznym Daniela Castelli, wydanym w Krakowie pt. *Lachrimae parentales in obitum Stanislai Potocki*. Po nim następują wiadomości dopiero z r. 1671, kiedy według wszelkiego prawdopodobieństwa ta sama osoba otrzymała od Jana Sobieskiego, jak się wyraża odnośny zapissek, ze względu na „osobliwy respekt na zasługi sławetnego Jerzego snycerza, które mu wiernie i życzliwie oddawał i oddaje“ grunt w Żółkwi zwany Czajkowskie. Równocześnie następuje zwolnienie Jerzego od wszelkich danin i podatków z tego gruntu z wyjątkiem podymnego⁴³. Predykat „sławetny“ wskazuje na mieszczańskie pochodzenie obdarowanego.

Jakie to były zasługi Jerzego snycerza wobec Sobieskiego o tym brak źródłowych wiadomości. Musiały one jednak być znaczne, skoro w cztery lata później następuje znany nam tylko⁴⁴ z wzmianki Barącza przywilej, uwalniający Jerzego zwanego w tym wypadku (przez Barącza) malarzem a nie snycerzem, od ciężarów prawa miejskiego i mianujący go dworzaninem królewskim.

⁴⁰ Gębarowicz M., *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, odb. z *Księgi pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera*. Lwów 1925.

⁴¹ Bibl. Uniw. we Lwowie, rkps 1, *Księga miejska żółkiewska 1643—1686*.

⁴² Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie, Ziemia Czerwieńska*, R II, Lwów 1936 i odb. s. 16. — tenże, *Mecenat Jana III w Żółkwi, Prace KHS IX* i odb. s. 15.

⁴³ Mańkowski, *Budownictwo*, s. 16.

⁴⁴ Barącz S., *Żywoty sławnych Ormian w Polsce*, Lwów 1856, s. 411.



Ryc. 12. „Lato“. Plafon w pałacu w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca).

Dopiero między r. 1686 a 1690 znajdujemy wzmianki o pracach przez niego wykonanych. Wszystkie one ⁴⁵, z wyjątkiem jednej, dotyczyły rzeźby w drzewie i stwierdzają jego zawód snycerski, a żadna nie odnosi się do dzieł malarstwa. Nie są to jednak żadne wybitne dzieła rzeźby. Pod datą 28 marca 1686 słyszymy o dwóch ramach rzeźbionych do dwóch portretów członków rodziny Żółkiewskich dla galerii królewskiej w Żółkwi, za które Jerzy snycerz otrzymał 60 Złp. Pod datą 4 lipca tegoż roku odebrał on znów wynagrodzenie „a d r a t i o n e m roboty około ław w łaźni, stolarską i snycerską robotą“. W dniu 11 maja 1687 wykonał 3 ramy do obrazów. Nie wiemy jakie roboty wykonał później, a tylko wiadomo, że skarżył się na niskie otrzymane za nie wynagrodzenie i domagał się „melioracji“ zapłaty. W dniu 2 stycznia 1689 Jerzy znów „produkował registr a d r a t i o n e m do porachowania roboty jego“, zaś we wrześniu tegoż roku otrzymał zwrot wydatków za materiał na ołtarz do kościoła św. Łazarza w Żółkwi. Zięciem jego był stolarz Andrzej, również zajęty przy wykonaniu ołtarza w kościele św. Łazarza, a rachunki z nim za tę robotę załatwił pełniący rolę inspektora i kierownika budowy królewskich, znany skąd inąd ze swej działalności ks. Bartłomiej Wąsowski. Z końcem r. 1690 otrzymał snycerz Jerzy od ks. Humniewicza ze Lwowa polecenie zakupu desek lipowych ⁴⁶ i na tym kończą się niebogate w treść źródłowe wiadomości o jego działalności snycerskiej. O czym innym mówi wiadomość, dotycząca sprawy zabezpieczenia sumy 8000 złp. na kamienicy Łychowskiej przy ul. Ruskiej we Lwowie w r. 1690 na jego rzecz ⁴⁷.

W świetle tych wiadomości przedstawia się nam Jerzy, według wszelkich danych identyczny z Jerzym Eleuterem Szymonowiczem starszym, jako snycerz, a więc rzeźbiarz w drzewie, miary co najmniej średniej, wykonawca ram do obrazów, dekoracji ołtarzowych itp. zatrudniany przez rodzinę Sobieskich w czasach kiedy Jan Sobieski nie był jeszcze królem, a także i później po wstąpieniu na tron. Snycerz Jerzy, artysta-rzemieślnik miary prowincjonalnej, był stale związany z Żółkwią i cieszył się „osobliwym respektem“ króla, który w Żółkwi korzystał z jego usług, lecz nie zatrudniał go nigdy poza Żółkwią.

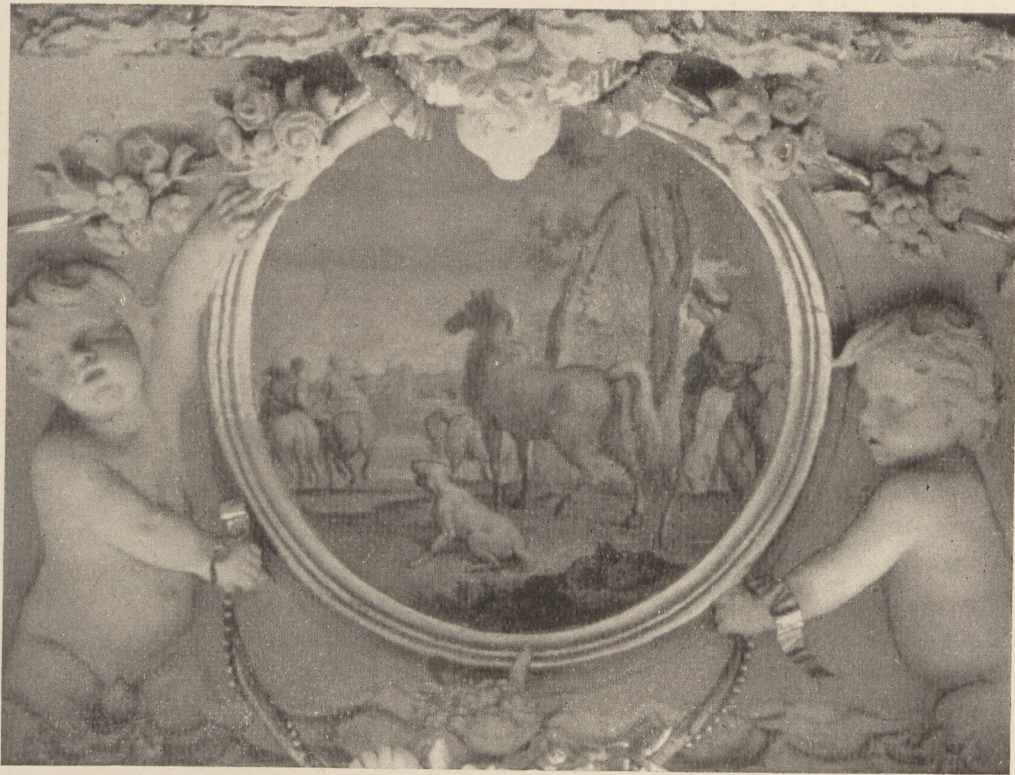
Dygresja powyższa, mająca na celu bliższe określenie, a tym samym postawienie osoby i działalności Jerzego Eleutera Szymonowicza starszego poza nawiasem twórczości na polu malarstwa była konieczna, by jaśniej określić działalność drugiego tego samego imienia i nazwiska artysty czasów Jana III.

Związków rodzinnych między nim a Jerzym Eleuterem Szymonowiczem młodszym, który później przybrał nazwisko Siemiginowskiego możemy się domyślać. Rzecz przedstawia się prawdopodobnie w ten sposób, iż zatrudniony długie lata przez Sobieskiego żółkiewski snycerz miał okazję przedstawić królowi swego syna, okazać próby jego prac, w któ-

⁴⁵ Bibl. Uniw. we Lwowie, rkps 1.

⁴⁶ Arch. Nieświeskie w Warszawie, rkps 555.

⁴⁷ Arch. Państw. we Lwowie, Castr. Leop. t. 457, p. 331.



Ryc. 13 i 14. Tonda wśród stiukowych dekoracji w sali pałacu w Wilanowie, z plafonem „Lata” (Fot. S. Kolowca)



rych król upatrywał widocznie zadatki wyższego talentu, skoro otoczył go protekcją, która wyraziła się w wysłaniu młodzieńca na studia do Rzymu i oddaniu go pod specjalną opiekę kardynała Liwiusza Odescalchi⁴⁸.

Z posunięć króla odnoszących się do osoby Szymonowicza młodszego, syna snycerza z Żółkwi, z faktów dotyczących jego stanowiska na dworze i jego szybkiej kariery wynika myśl dalej sięgająca, przeziiera program Jana III mający na celu rozwój sztuki malarskiej w Polsce. Sprowadzeni z zagranicy artyści, przebywający dłużej lub krócej w Polsce zaspokajali potrzeby króla i jego dworu, zdobili siedziby królewskie, lecz po pewnym czasie powracali tam skąd przybyli. Król myślał o wykształceniu artystów na wyższym poziomie, czyli jak mówił Haur „przedniej inwencji”. Wskazują na to środki, jakich użył kiedy dostrzegł zadatek talentu w przedstawionym mu przez żółkiewskiego snycerza próbach malarskich jego syna. Korzystając ze swego stosunku przyjaźni z wysoko postawionym w hierarchii duchownej w Rzymie kardynałem Odescalchi, wysyłając młodszego Eleutera do Rzymu oddał go pod jego opiekę, o czym wyraźnie mówi dedykacja serii miedziorytów, obejmujących reprodukcje dzieł Baldiego⁴⁹.

Dowody uznania talentu Eleutera przez obcych, w centrum kultury artystycznej, widział król w odznaczeniu, jakie młody malarz przywiózł z Akademii św. Łukasza w Rzymie. Po jego powrocie do kraju król uczynił wszystko, by Jerzy Eleuter Szymonowicz stał się w Polsce naczelną osobą w sprawach dotyczących sztuki. W rachunkach dworskich z r. 1686 słyszymy o dyspozycjach wydawanych przez „pana Jerzego” w sprawach dotyczących nie tylko malarstwa. Do niego odnosi się wzmianka o statuach wykonanych przez rzeźbiarza Szwanera, które do kościoła karmelitanek bosych z Wilanowa do Lwowa, „z woli JKMci Jerzy ordinował”⁵⁰. W tym samym czasie, roku 1686, wykonał Szymonowicz w Wilanowie plafon, który w grudniu miał być osadzony w jednym z sufitów pałacu wilanowskiego⁵¹. Z zestawienia tych dat zdaje się wynikać, że powrót jego z Rzymu nastąpił w r. 1684 lub 1685, co najmniej tyle bowiem potrzebował on czasu na wykonanie plafonu, chwalonego wówczas wobec króla przez architekta Locciego.

W krótkim czasie też po jego powrocie nastąpiło oficjalne uznanie stanowiska Szymonowicza młodszego na dworze królewskim. W r. 1687 artysta pochodzenia mieszczańskiego (famatus) otrzymuje predykat generosus, jako szlachcic, z racji zaliczenia go przez króla w poczet rycerzy złotej ostrogi⁵². Rok 1687 stanowił punkt szczytowy osiągnięć w jego karierze życiowej. W tym roku bowiem otrzymał on uposażenie przez przyznanie mu dożywocia wsi Łuka w pobliżu Złoczowa w posiadłościach królewskich (aktem z daty Żółkiew 7 sierpnia 1687)⁵³. Ciesząc się zaufa-

⁴⁸ Gębarowicz, o. c., s. 10, 11.

⁴⁹ Gębarowicz, o. c., s. 21.

⁵⁰ Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933. s. 87.

⁵¹ tamże, s. 88.

⁵² Gębarowicz, o. c., s. 10, 15.

⁵³ tamże, s. 14.



Ryc. 15. „Jesień“. Plafon w pałacu w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 16. Prace „Jesieni“ w sali pałacu w Wilanowie z plafonem „Jesieni“.
(Fot. S. Kolowca)

niem króla był też przez niego pociągany w różnych sprawach do rady. Dowodem tego także w r. 1687 podpis jego na akcie erekcyjnym ratusza w Żółkwi, do którego planów, opracowanych przez Piotra Bebera, „przydał też swój sentiment“⁵⁴.

Najwcześniejsze ze znanych prac Szymonowicza to rysunki jego z czasów studiów rzymskich, które przyniosły mu odznaczenie; dalej miedzioryty z dzieł Lazzara Baldi (1682), które dają nam poznać go jako grafika. Z zakresu grafiki znane są nadto jego wykonane w miedziorycie tezy filozoficzne Stanisława Hozjusza z r. 1694 i Andrzeja Wołodkowicza, a w tej ostatniej portret biskupa Brzostowskiego z r. 1699, wreszcie także portret biskupa Zbąskiego⁵⁵.

W rysunkach Szymonowicza z czasów studiów jego w Akademii św. Łukasza stwierdził Gębarowicz wpływy w pierwszym rzędzie Carla Maratty, w czasach pobytu Szymonowicza w Rzymie stojącego u szczytu sławy. Można by mówić ponadto o wpływach Pietra da Cortona. Wszystko to dotyczy pierwszych prac Szymonowicza, w których wchłaniał działa-

⁵⁴ Mańkowski T., Mecenat Jana III w Żółkwi, s. 8.

⁵⁵ Batowski Z., Kto jest autorem obrazu „Chrystus na Krzyżu“ w kościele św. Krzyża w Warszawie, *Dawna Sztuka*, t. I, (1938), s. 132.

jące nań wpływy wielkiego środowiska sztuki, jakim był Rzym papieski czasów baroku w drugiej połowie w. XVII.

Chęcią okazania wdzięczności królowi dyktowana była nadto kompozycja Szymonowicza, którą związać należy z jego rzymskimi studiami. Treścią obrazu, znajdującego się przed wojną w Dzikowie⁵⁶, jest alegoryczna postać Malarstwa, która prowadzi młodego artystę przed posągi Jana III i Marii Kazimiery (ryc. 2). W ten sposób chciał Szymonowicz złożyć hołd obojgu królestwu i zyskać sobie ich dalsze względy. Nie wyszukana ta alegoria zdaje się łączyć z innymi kompozycjami w rysunkach Szymonowicza z czasów studiów w Akademii św. Łukasza.

Po powrocie Szymonowicza do kraju żądał król od swego nadwornego malarza twórczości w różnych kierunkach. Szymonowicz nie był malarzem fresków i nie był obeznany z techniką tego rodzaju malarstwa. To też podobnie jak jego poprzednik w dekoracji pałacu w Wilanowie (Claude Callot) miał od r. 1686⁵⁷, powierzone sobie wykonanie plafonów sal pałacowych olejno. Dzieła pędzla Callota od Szymonowicza w Wilanowie odróżnił Starzyński⁵⁸, upatrując zarazem w plafonach przypisanych Szymonowiczowi związki z jego miedziorytami, wykonanymi jeszcze w Rzymie według dzieł Lazzara Baldi, a przedstawiającymi alegorie Dnia i Nocy.

Lecz teza, uznająca Szymonowicza autorem plafonów, przedstawiających „cztery pory roku“ budzić musi wątpliwość. Plafony te zawierają szczegóły, które odnajdujemy także w innych dziełach Szymonowicza, zatem nie ulega kwestii jego udział w ich powstaniu. Takim jest choćby parasol niesiony nad królem Salomonem w rysunku Szymonowicza, przedstawiającym budowę świątyni jerozolimskiej i identyczny parasol nad alegoryczną postacią Rolnictwa, przyjmującą wieniec z rąk bogini Cerery czy Gei w plafonie wilanowskim, przedstawiającym Lato. Mówi to o zastosowaniu przez niego w tym ostatnim plafonie motywu, jaki w czasie studiów w Rzymie zastosował był w jednym z rysunków, które przyniosły mu sukces w Akademii św. Łukasza. Podobny związek zdaje się zachodzić między jednym z koni wozu Apollina w tym plafonie, a koniem jednego z rycerzy w epitaphium Branickich w kościele św. Piotra w Krakowie (ryc. 5), które przypisujemy również autorstwu Szymonowicza. Z korespondencji Locci'ego z królem wynika też, że jeden z plafonów, pierwszy z czterech, ukończony został z końcem r. 1686 i wprawiony w stiukowe ramy pałacowego sufitu. Był to „plafon P. Jerzego“⁵⁹.

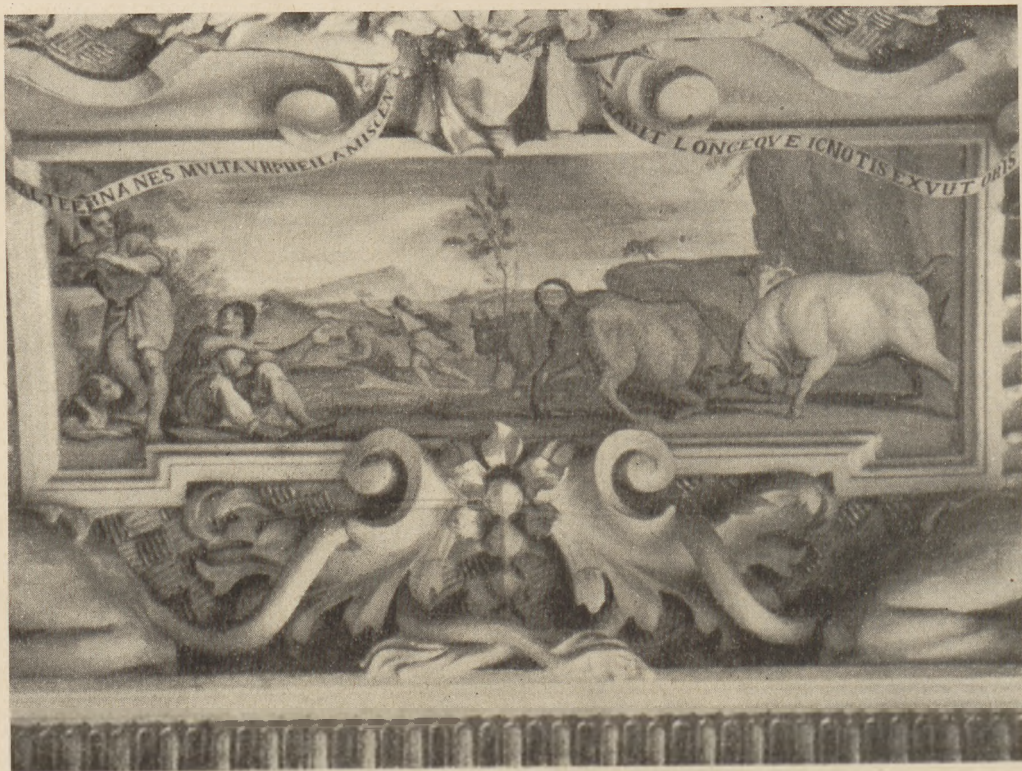
Z drugiej strony jednak plafony wilanowskie (ryc. 11, 12, 15, 20) w porównaniu z innymi pracami Szymonowicza wykazują znaczne różnice, różnią się kompozycją, oraz cieplejszym kolorytem od jego dzieł późniejszych, wydają się śmielsze w kompozycji, dają lepsze świadectwo o jego sztuce niż jego inne dzieła.

⁵⁶ *Przewodnik po jubileuszowej wystawie epoki króla Jana III w zamku królewskim na Wawelu — 1933*, Kraków 1933, s. 39 (nr 250). Nazwisko malarza mylnie podano tam jako „Siemionowicza“.

⁵⁷ Starzyński, o. c., s. 88.

⁵⁸ tamże, s. 69.

⁵⁹ tamże, s. 68.



Ryc. 17. Prace „Jesieni“ w sali pałacu w Wilanowie z plafonem „Jesieni“.
(Fot. S. Kolowca)

Starzyński wyróżnił w tych plafonach to co możnaby w nich przypisać wpływom dzieł Poussin'a, co zaś włoskim wpływom Carla Maratty, Cira Ferri i Niccolò Berettoni⁶⁰. Elementy francuskie splatają się w tych plafonach z włoskimi. To też przypisywanie bez zastrzeżeń ich autorstwa Szymonowiczowi budzi uzasadnione wątpliwości. Zanim byśmy mieli te wątpliwości rozstrzygnąć, zajmijmy się narazie innymi pracami Szymonowicza, powstałymi po jego powrocie z Rzymu do Polski.

Dziełem, które może wedle zamierzeń Szymonowicza miało ukazać jego wiedzę malarską, był wielkich rozmiarów obraz przeznaczony do wielkiego ołtarza kościoła św. Anny w Krakowie, przedstawiający św. Annę Samotrzecią (ryc. 4). Król Jan III był fundatorem tego kościoła. Musiało też Szymonowiczowi zależeć na tym, by dzieło to stwierdziło wysoki poziom jego sztuki. Zamówienie wykonania obrazu przypadło mu też niewątpliwie na zlecenie króla.

Zamiast dojrzałości talentu i większej samodzielności niż w pracach czasów studiów rzymskich stwierdzamy w obrazie krakowskim jakby obniżenie poziomu, jakby niepewność siebie artysty pozbawionego kierownictwa mistrzów, pod których kierunkiem przedtem pracował. W po-

⁶⁰ tamże, s. 70.

staci św. Anny zaznacza się pewna sztywność. Nie wyczuwa się nastroju tkliwości rodzinnej w grupie Matki Boskiej z Dziecięciem i św. Anną całującą rączkę Dzieciątka, tkliwości, którą nasuwał sam temat. Czerwony płaszcz św. Anny w zespole barwnym obrazu podkreśla wagę tej postaci, a przeciwstawiają się mu bardziej stonowane barwy liliowo-różowej szaty i ciemno-błękitnego płaszcza Matki Boskiej. W kompozycji dostrzegamy wpływy Carla Maratty, jak w spokojnie zarysowanym konturze środkowej grupy, a tak samo w szczegółach, nasuwających na myśl analogię do obrazu Maratty, przedstawiającego Madonnę z Dziecięciem i śś. Karolem i Ignacym w rzymskim kościele S. Maria in Vallicella⁶¹. Analogie te zaznaczają się zarówno w środkowej grupie jak i w podtrzymującym ciężką draperię po lewej stronie u góry aniołku, jak wreszcie po prawej stronie w postaciach lecących aniołków, w których artysta umiał podkreślić lekkość lotu. Lecz w stosunku do kompozycji Maratty w S. Maria in Vallicella pomniejszył Szymonowicz znacznie wymiary postaci środkowej grupy obrazu, powiększył zaś postacie aniołków w górnej jego części, a przez to zatracił rys monumentalności kompozycji, który cechował obraz Maratty, a którego brak dziełu Szymonowicza. Całość rozbiła dodany dla osiągnięcia równowagi w kompozycji, po prawej stronie obrazu, stół, ze stojącym na nim koszem owoców, zbyt na pierwszym planie, przez który może chciał artysta osiągnąć silniejsze wrażenie głębi. Całość trudno nazwać szczęśliwą i nie mówi ona też o dojrzałości i samoistności artysty. Jest raczej zlepkiem motywów zapożyczonych z dzieł obcych i to zapewne za pośrednictwem dzieł grafiki⁶².

Był Szymonowicz ponadto autorem portretów Jana III, dość schematycznie zresztą skomponowanych. Jako wodza-triumfatora, w antycznej zbroi, przedstawia króla portret konny (ryc. 8), według którego wykonany został miedzioryt przez Karola de la Haye. Popiersie portretowe króla w owalu również w wykonaniu tego samego rytownika wzięte zostało z tego samego portretu Szymonowicza i jest tylko fragmentem i powtórzeniem części portretu konnego. Możliwe, że identycznie z owalnym miedziorytem był malowany olejno portret Jana III w galerii Stanisława Augusta, o którym katalog galerii tej mówi⁶³, że król na nim przedstawiony jest z żółtą draperią przerzuconą przez ramię.

Powtarzanie pewnych szczegółów w dziełach pędzla Szymonowicza jest cechą charakterystyczną tego mało samodzielnego artysty. Koń w portrecie Jana III, przedstawiającym króla jako triumfatora w antycznej zbroi powtórzony jest prawie że w identyczny sposób w wielkich rozmiarów obrazie batalistycznym, który niegdyś przedstawiał zwycięstwo pod Chocimem w r. 1673. Obraz ten przemalowano i włączono w epitaphium Branickich w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie (ryc. 5). Postać króla w portrecie konnym i postać przemalowana na Piotra Branickiego w epitaphium skomponowane są również jednakowo, a różni je

⁶¹ Voss H., *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, s. 341.

⁶² Bałowski, o. c., s. 136.

⁶³ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 269 (nr kat. 485).

tylko kostium i twarze portretowanych. Bliższe porównanie obrazu z epitaphium ze znanymi nam innymi dziełami pędzla Szymonowicza, każe ten ostatni obraz przypisać także jego ręce. Prócz dość mało ożywionej i nie przemawiającej do widza sceny batalistycznej u dołu, w górnej części obrazu tego widzimy klęczącą na obłokach przed Matką Boską z Dzieciąciem postać w stroju zakonnym (św. Stanisława Kostki), wstawiającą się w modłach za pomyślność oręża chrześcijańskiego.

Ponadto przypisać należy Szymonowiczowi także autorstwo plafonowych malowideł tzw. galerii pstrej pałacu w Wilanowie, o czym już wyżej była wzmianka. Różnią się one od plafonów jego ręki z przedstawieniami „czterech pór roku“, a zbliżają zato bardziej do obrazu w ołtarzu kościoła św. Anny w Krakowie. Koloryt malowideł w wilanowskiej galerii zwanej pstrą jest bledszy od innych plafonów, rysunek pozostawia wiele do życzenia. Różnica między nimi a plafonami z przedstawieniem „czterech pór roku“ jest znaczna.

Z obrazów sztalugowych można by przypisać Szymonowiczowi portret Teresy Kunegundy Sobieskiej, przedstawiający ją do kolan, z widokiem pałacu i parku wilanowskiego w tle (ryc. 7). Tło to wskazuje zarazem na miejsce powstania portretu tego, o słabych zresztą walorach.

Wymienionych tu kilka prac Szymonowicza charakteryzuje jego działalność artystyczną w służbie Jana III. Inwentarz spadku po królu wymienia nadto „obraz Jowisza malowania pana Jerzego“⁶⁴, oraz bliżej nieokreślonej treści dwa inne obrazy jego pędzla. Katalog galerii Stanisława Augusta wymienia autorstwa Szymonowicza alegoryczną kompozycję jedenastu geniuszów, podtrzymujących „cyfrę“ kogoś z rodziny Lubomirskich⁶⁵, dziś nam nieznaną. Znaczną może być jeszcze liczba niezidentyfikowanych prac Szymonowicza, które czekają na ich zdeterminowanie drogą studium porównawczego.

Dokonawszy przeglądu dzieł pędzla Szymonowicza powróćmy do sprawy autorstwa plafonów z przedstawieniem „czterech pór roku“ w Wilanowie. Kompozycja ich odbiega daleko od mało samoistnej i kompilacyjnej Szymonowicza w obrazie ołtarzowym św. Anny Samotrzeciej, czy w epitaphium Branickich w Krakowie, mówi ona o znacznie wyższym poziomie artystycznym ich autora, którego obniżenie w tych pracach trudno było by przypisać jakiemuś załamaniu się jego talentu z nieznanych nam powodów. Dodać należy, że czas powstania obrazu w ołtarzu kościoła św. Anny nie odbiega daleko od daty powstania plafonów „czterech pór roku“. Lekkością swą i przejrzystością układu, mimo nagromadzonych wielu szczegółów i alegorii, kompozycja plafonów wilanowskich zbliża się raczej do plafonu „Jutrzenki“, niewątpliwego dzieła pędzla Callota. Podobnie też koloryt plafonów „czterech pór roku“ różni się znacznie od sąsiadujących z nimi w bocznej salce plafonów z alegoriami Filozofii i Teologii, bez porównania bledszy, o rysunku mało starannym.

⁶⁴ Czołowski A., *Urządzenie pałacu Wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 68.

⁶⁵ Mańkowski T., o. c., (katalogu galerii nr 2004).



Ryc. 18 i 19. Sceny o tematyce związanej z Bachusem w sali palacu w Wilanowie.



I jeszcze jeden moment przemawia za naczelnym i głównym udziałem ręki i myśli Callota w dziele powstania plafonów „czterech pór roku“. Zwrócił na to uwagę Starzyński, nie wyciągając jednak stąd właściwych konsekwencji. Kompozycja tych malowideł podobną jest do alegorycznych dzieł Mignarda, przedstawiających również cztery pory roku. Callot, którego związki z sztuką Mignarda zauważyliśmy już w plafonie „Jutrzenki“, w samej koncepcji plafonowych malowideł „czterech pór roku“ poszedł w ślady stojącego podówczas u szczytu twórczości francuskiego malarza, podejmując ten sam co on temat. Może oglądał dzieła Mignarda przed tym w Paryżu, może miał przed sobą medziority Poilly z jego obrazów. W każdym razie związek z Mignardem plafonów w Wilanowie wskazuje nie na czyją inną myśl jak Claude Callota.

Plafony wilanowskie „czterech pór roku“ przypisać należy współdziałaniu dwóch artystów, Claude Callota i Szymonowicza. Prawdopodobnie rzecz przedstawiała się tak, że Jerzy Eleuter Szymonowicz, powróciwszy do kraju, zastał w Wilanowie cykl czterech plafonów naszkicowany i może już podmalowany przez Callota, który wiekowy i chory zwlekał z ich wykończeniem. Za chorobą, powodującą nieczynność artysty, przemawia rychły jego zgon w r. 1687. Niecierpliwy i pragnący ukończenia dekoracji wnętrza wilanowskiego pałacu, wierzący w talent Szymonowicza król, zerwał z nieproduktywnym artystą, który nie spełniał jego poleceń i nie wykończył plafonów. Stąd rozrachunek z nim ostateczny co do zaległych zasług⁶⁶ i wyjazd Callota do Wrocławia.

Szymonowicz nie rozpoczął pracy nad plafonami od początku, lecz przyjął ją w tym stadium, w jakim je zastał, kontynuując rozpoczęte przez Callota malowidła. Callotowi zatem należy przypisać zasługę kompozycji wszystkich czterech dekoracji plafonowych „pór roku“, tak zbliżonych do plafonu „Jutrzenki“, oraz autorstwo niektórych podmalowanych partii malowideł, odmiennych w charakterze od Filozofii i Teologii, gdyż te tylko są w całości dziełem Szymonowicza. To co w „czterech porach roku“ jest z ducha francuskiego, to co w nich zbliża się do „Jutrzenki“ w pałacu wilanowskim, tego zasługę przypisać należy Callotowi, który stary i chory plafonów wykończyć już nie był w stanie. Natomiast plafony ręki Szymonowicza posiadają niewątpliwie partie wzięte po części z obcych wzorów, jak tego przykład w plafonie „Wiosny“ zauważył był Starzyński. Ponadto nie jedno, co w szkicowym traktowaniu było w nich z ręki Callota, przemalował potem Szymonowicz, nie bez szkody dla całości dzieła.

Gdyby plafony „czterech pór roku“ przypisać można było Szymonowiczowi zajmowałyby one naczelne miejsce w jego twórczości i stałyby by go w naszych oczach znacznie wyżej, aniżeli na to zasługuje on jako autor plafonowych alegorii Filozofii i Teologii, oraz św. Anny Samotrzeciej i obrazu z epitaphium Branickich.

Do osoby Szymonowicza odnieść i z nią związać należy zamierzenia króla stworzenia sztuki opartej na produkcji artystycznej polskich ma-

⁶⁶ Gubrynowicz B., *Malarze na dworze Jana III*, Lwów 1896, s. 13.



Ryc. 20. „Zima”. Plafon w pałacu w Wilanowie. (Fot. S. Kolowca).

larzy. Po wyjeździe Callota w r. 1687 do Wrocławia, Jan III przeznaczał może Szymonowiczowi także rolę wychowawcy młodego pokolenia artystów w Polsce.

Stawiając na Szymonowicza jako na tego, któremu miał powierzyć przeprowadzenie planów stworzenia rodzimego malarstwa Sobieski doznał zawodu. Nie spełniły się jego nadzieje pokładane w Szymonowiczu, nie odpowiedział on postawionym przed nim zadaniom. Dzieła jego pędzla wykonane w Polsce nie odpowiadają zadatkom talentu, jakie uznane były w Akademii św. Łukasza na podstawie prób rzymskich, ani jego talent organizacyjny i pedagogiczny nie zabłysnął niczym i Szymonowicz nie pozostawił po sobie uczniów bardziej uzdolnionych niż on sam. Po śmierci Sobieskiego rwie się nić nawiązana przez króla, jeszcze za jego panowania milkną wieści o szkole malarskiej wilanowskiej. Szymonowicz nie miał następców i kontynuatorów, a dzieło myśli Sobieskiego ginie w zaczątkach.

Stać się musiało, co w dziejach sztuki powtarzało się tylokrotnie. Szymonowicz nie był tak wybitną indywidualnością artystyczną, by oderwany od atmosfery rzymskiego środowiska sam w sobie znaleźć miał zasoby entuzjazmu dla sztuki, by przejął się ideą króla i potrafił ją realizować. Artystę średniej miary zadowalały powodzenia życiowe i dowody uznania, których mu król nie szczędził. Na nich Szymonowicz poprzestał. Nie było go stać na więcej, a w polskim środowisku nie znalazł podniety, która by w nim wzbudzić mogła wyższe aspiracje artystyczne. Może też za wcześniej został odwołany z Rzymu i za wcześniej postawiono przed nim zadania, którym nie był jeszcze sprostą. Szymonowicz powrócił do Polski mając około 26 lat, a winien był znacznie dłużej jeszcze kształcić się zagranicą. Dla jego charakterystyki znamieny jest fakt, że obawiając się, by po śmierci Sobieskiego nie zaprzeczono mu szlachectwa, nabytego na podstawie przyznanego mu tytułu rycerza złotej ostrogi, postarał się o adopcję przez kogoś z herbowej drobnej szlachty i do dotychczasowego nazwiska mieszczańskiego Szymonowicza dodał szlacheckie Siemiginowskiego. Chciał zatrzymać osiągnięte korzyści życiowe w przywilejach stanu szlacheckiego, a mniej dbał o walory, jakie daje talent i umiejętność artysty.

W stwierdzeniu stanowiska Sobieskiego do sztuki nie należy zapominać, że był on przede wszystkim wodzem i wojownikiem. W jego rządach sztuka nie odgrywała — jak o wiek później za Stanisława Augusta — jednej z ról naczelnych, lecz miał Jan III pełne zrozumienie dla jej znaczenia społecznego. Nie posiadał on głębiej przemyślanego i jasno wytkniętego programu działalności. Dla osiągnięcia rozwoju sztuki w Polsce, poprzestawał na próbach podejmowanych dorywczo, mając na oku szczególnie rozwój malarstwa. Nie było go stać jednak na konsekwentne przeprowadzenie myśli w tym kierunku i dlatego rezultaty nie były szczęśliwe. Pamięć o usiłowaniach króla rychło zaginęła i nie sięgnęła następnych pokoleń, u których o tej działalności Sobieskiego było już głucho. Jednak powiązanie ze sobą konkretnych faktów i zestawienie ich razem daje

możność zrekonstruowania stosunku Jana III do sztuki, obrazu chociaż fragmentarycznego, lecz mówiącego wyraźnie o intencjach króla na tym polu.

Były to pierwsze podjęte w Polsce przez panującego próby, nie jak zwykle przedtem doraźnego stworzenia jakiegoś monumentalnego dzieła sztuki ku chwale Bożej czy własnej, lecz próby utrwalenia kultury artystycznej i podniesienia jej na wyższy poziom, oraz zapewnienia jej rozwoju na przyszłość. Próby to nieudane, które w systemie rządów elekcyjnych nie mogły łatwo znaleźć dalszego ciągu i nie miały warunków spełnienia zamierzeń Sobieskiego, nie mniej przeto godnych podkreślenia.

III

PROTEKTORZY I MIŁOŚNICY MALARSTWA

Polacy w oczach obcych. — Miłośnicy sztuki wśród dygnitarzy dworskich. — Jan Dobrogost Krasiński. — Prymas Michał Radziejowski. — Kanclerz Jan Wielopolski. — Wodziccy. — Marszałek Stanisław Herakliusz Lubomirski. — Podskarbi Morsztyn. — Pacowie. — Podróże Polaków zagranicą. — Obcy dyplomaci na dworze polskim. — Agenci króla zagranicą. — Dyletanci i amatorowie.

W pamiętnikach współczesnych kawalera de Beaujeu⁶⁷ znajdujemy uwagę o charakterze Polaków, o „l'esprit d'ostentation et de faste qui anime les Polonois, lequel ne se trouve point chez les autres nations dans le même degré”. Obserwacja narzucająca się cudzozierncowi przez porównanie cech polskich z innymi narodami nasuwa myśl, czy nie należałoby stosunku do sztuki poszczególnych jej protektorów w Polsce, pochodzących z wyższych warstw społecznych, związać z tymi cechami polskimi? Czy polskie odnoszenie się do sztuki nie było inne niż na zachodzie i nie wynikało z tych właśnie cech polskiego charakteru i polskiej umysłowości? Czy nie łączy się to tym samym z tymi znamionami jakie niosło ze sobą i w sobie zawierało pojęcie ówczesne sarmatyzmu⁶⁸?

Zmysł ostentacji i zamięłowanie przepychu podkreślane przez francuskiego pamiętnikarza w określeniu polskich cech narodowych są jednak zarazem cechami ogólnymi epoki baroku i przejawiają się także w sztuce tej epoki na zachodzie Europy. Czy w oczach kawalera de Beaujeu cechy te wydawały się u Polaków szczególnie wysublimowane w stosunku do innych narodów, czy też może uderzały one jego francuski sposób pojmowania, o skłonnościach specyficznie francuskich do klasycyzmu? Lub czy nie należy rozumieć pod tym określeniem przez Francuza tych wszystkich cech, które mówiły o ówczesnej orientalizacji smaku w Polsce?

⁶⁷ *Mémoires du chevalier de Beaujeu*, Amsterdam, b. d., s. 433, 456.

⁶⁸ *Spraw. PAU t. XXXIX, nr 8*. Komunikat pt. Barok, orientalizm i sarmatyzm. — Mańkowski T., *Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII w. Rozpr. Wydz. Filol. PAU, LXIV, nr 3*. — tenże, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa, 1946.

Takie pytanie ciśnie się na usta przy rozpatrywaniu uwag kawalera de Beaujeu, odpowiadających na ogół ówczesnym poglądom, nie jego tylko samego wśród wybitniejszych cudzoziemców poznających bliżej Polskę i Polaków. Można sądzić, że pogląd ten był ogólnie przyjęty i ogólnie obowiązujący na zachodzie. Nie usprawiedliwiałoby jednak tego poglądu to wszystko, co można było powiedzieć o dygnitarzach koronnych i dworskich czasów Sobieskiego. Pod względem kultury i cechujących ich umiowań byli oni podobni współczesnym sobie ludziom tej samej rangi i stanowiska społecznego na zachodzie i wielu z nich nie możemy zaliczyć nawet do typu specyficznie sarmackiego. Mimo że stanowili oni najbliższe otoczenie Jana III nie we wszystkim też byli podobni królowi.

Traktat „o malarskich kunsztach“ zawarty w książce o *Ekonomice Ziemiańskiej* rozpoczyna Jakub Kazimierz Haur⁶⁹ słowami odnoszącymi się bezpośrednio do mecenatu możnowładców:

„...Ponieważ się panowie możni malowaniem i rysowaniem delektują i osobiłwy w tem swój mają gust i rekreacją (jakoż to jest miła zabawa, ile kto ma do tego chęć, sposobność i inwencyą), słuszną rzecz, abym o tem dostateczną napisał informacją, jako się koło tego kunsztu mają obchodzić...“ Autor tych słów występuje w swym dziele jako reprezentant warstwy średniej szlachty, którą sztuka, a szczególnie malarstwo mniej obchodzi. Sądzi, że malowanie i rysowanie to upodobanie wielkopańskie.

Istotnie też w czasach Jana III, poza królem samym, protektorami malarstwa zdają się być przede wszystkim magnaci. Do sfery dygnitarzy koronnych należą znani nam z działalności fundatorskiej i popierania sztuki ludzie tacy, jak referendarz koronny Jan Dobrogost Krasiński, jak kanclerz w. kor. Jan Wielopolski, marszałek w. kor. Stanisław Herakliusz Lubomirski, czy prymas Michał Radziejowski. Większość wśród nich zresztą zdaje się uważać malarstwo tylko za rodzaj sztuki dekoracyjnej, wzmagającej wspaniałość dzieł architektury, która w hierarchii sztuk stawiana była na czele.

Jan Dobrogost Krasiński nie był reprezentantem współczesnego świata sarmatyzmu i sam strój polski na jego portrecie nie nadaje mu jeszcze znamion typu sarmaty. Krasiński, to raczej mąż stanu, człowiek kultury i wytwornego smaku, taki jakim go znamy z dziejów budowy warszawskiego pałacu Krasińskich⁷⁰, ze stosunków z architektami Bellottim i Tylmanem⁷¹, czy rzeźbiarzem Schlüterem. W podejmowanych przez siebie dziełach, w architekturze zarówno jak i malarstwie umiał Krasiński wybrać i zatrudnić najwybitniejszych artystów przebywających podówczas w Polsce, a ich imiona świadczą zarazem o poziomie znawstwa ich protektora.

Prymas — kardynał Michał Radziejowski (ryc. 22), którego sylwetę skreślił historyk Jarochoński, był fundatorem kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i protektorem malarza fresków Michelangela Pallo-

⁶⁹ Haur I. K. *Skład albo Skarbiec znakomitych sekretów itd.*

⁷⁰ Baranowski J. T., *Inwentarze pałacu Krasińskich*, Warszawa 1910.

⁷¹ Makowiecki T., *Archiwum planów Tylmana z Gameren*, *Prace z Hist. Sztuki*, T. N. W., Warszawa 1938.



Ryc. 21. Justus van Egmont. Portret Jana Dobrogosta Krasińskiego, referendarza W. Koronnego. Dawniej w zbiorach Ordynacji Krasińskich w Warszawie, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. (Fot. S. Kolowca).

nięgo, jej dekoratora. Palloni pozostawał w stosunkach z malarzem Piotrem Dandinim, jak to stwierdza ogłoszona przez Starzyńskiego jego korespondencja. Nie w Polsce, lecz niewątpliwie w Rzymie za pobytu kardynała w wiecznym mieście malowany był jego portret, ofiarowany przez niego kościołowi św. Stanisława w Rzymie i wymieniony w tamtejszym inwentarzu z r. 1693, pędzla Giov. Batt. Gauli (Bacciccio)⁷². Z zestawienia nazwisk Gaulliego, Palloniego, Dandiniego, wybitnych ówczesnych artystów, zdaje się wynikać, że Radziejowski był niepoślednim znawcą i umiał wybrać spośród artystów takich, których poziom sztuki i talent mu odpowiadały.

Sama ilość portretów rodziny Wielopolskich, jaka się zachowała mówi o ich zamiłowaniu malarstwa.

Wśród członków tego rodu najwybitniejszym niewątpliwie był kanclerz w. kor. Jan Wielopolski (ryc. 23). Związki jego z kulturą i sztuką francuską sięgają czasów dawniejszych, aniżeli jego ożenienie, po raz trzeci z Marią Ludwiką de la Grange d'Arquien, siostrą królowej Marii Kazimierzy. Wśród portretów rodzinnych Wielopolskich zachował się portret drugiej żony kanclerza Krystyny z Komorowskich, pędzla Teodora Netschera (ryc. 24). Portret ten malowany zapewne w Paryżu, gdzie malarz przebywał od 1679 r., dokąd sprawy dyplomatyczno-polityczne często prowadziły kanclerza w. kor. Z galerii Wielopolskich pochodzi też drugi jeszcze jej portret, mniej wybitnego pędzla. Oba znajdują się w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach, świadcząc o artystycznych upodobaniach kanclerza. W tym samym zbiorze znajdujemy także jego portret i odpowiadający mu formatem portret trzeciej jego żony Marii Ludwiki de la Grange d'Arquien. Przez małżeństwo to wszedł kanclerz w grono osób najbliższych domowi królewskiemu.

Stanowisko kanclerza w. kor., a może także po części osobiste jego kwalifikacje powodowały, że w jego zbiorze znajdował się także portret Ludwika XIV, w ramach zdobionych diamentami, ofiarowany kanclerzowi przez króla w czasie poselstwa we Francji w r. 1686. W pamiętniku Dale-raca znajdujemy słowa gorących pochwał dla umysłu i zalet charakteru zmarłego w r. 1686 kanclerza. Chwali on także jego gust francuski w urządzeniu pałacu i doborze mebli. W jego osobie tendencje polityczne spłótły się najściślej z wpływami w zakresie sztuki. Zachodzi jednak analogia między biegiem spraw politycznych z jednej a artystycznych z drugiej strony. Jak ówczesna polityka polska oscylowała między francuskimi i austriackimi wpływami, między tendencjami, które reprezentował Ludwik XIV a tymi, które miał na oku dom Habsburski, tak i w sztuce zdawały się zmagać wpływy sztuki francuskiej z dawniej ugruntowanymi na naszym terenie wpływami sztuki północnej, w szczególności niderlandzkiej, które silne oparcie znajdowały przedtem jeszcze u królów dynastii Wazów.

⁷² Komunikat J. Mycielskiego: Kościół polski św. Stanisława w Rzymie i polskie w nim zabytki, *SKHS IV, szp. XIV*.



Ryc. 22. Portret kardynała-prymasa Michała Radziejowskiego. Nieborów.
(Fot. S. Kolowca)

Wśród osób znacznych czasów panowania Jana III postać kanclerza Wielopolskiego zdaje się być najbardziej jednolitą. Jest on reprezentantem polityki francuskiej, a zarazem zwolennikiem francuskich wpływów w sztuce. Kiedy w polityce wpływy francuskie w Polsce musiały ustąpić habsburskim, zniechęcony tym kanclerz Wielopolski usunął się z Polski i przeniósł do Francji. Wyjechał też pod koniec życia malarz Claude Callot po wieloletnim w Polsce pobycie i wyjechał po śmierci Jana III François Desportes, którego działalność w Polsce nie trwała nawet całych dwóch lat.

Na innym przykładzie mamy możliwość stwierdzić, jaką rolę odgrywała sztuka w pewnych środowiskach rodzinnych i jak niekiedy służyła do osiągnięcia celów ubocznych. Wawrzyniec Wodzicki podczaszy warszawski i żupnik wielicki przychodził nieraz Janowi III z pomocą pie-

nieżną, w sprawach zaś dotyczących sztuki służył swym pośrednictwem, jak w r. 1686, kiedy dla wystawienia pomników grobowych matce i bratu króla w kościele dominikanów w Żółkwi, Teofili i Markowi Sobieskim, przysłał z Krakowa dwóch kamieniarzy⁷³, ugodziwszy wprzód z nimi cenę ich roboty. Oboje Wodziczcy, podczaszy i jego żona, Anna z Grattów, patrycjuszowskiej rodziny gdańskiej, byli protektorami malarza Marcina Altomontego, u którego w r. 1691 zamówili 9 obrazów, wypłacając za nie umówione wynagrodzenie artyście w Warszawie za pośrednictwem administratora poczt, również gdańszczanina Bartłomieja Sardiego⁷⁴. Nie mamy wiadomości jakie by to były obrazy, sądząc z samych ich ilości przypuścić należy, że chyba portrety rodzinne. Drugie zamówienie u tego samego malarza dokonane w r. 1697 przez Wodzickich, już po śmierci Jana III, miało na celu zjednanie sobie łask nowego elekta. Jeden z trzech zamówionych wówczas obrazów przedstawiał miał elekcję Augusta II z przeznaczeniem okazania mu choćby jego szkicu w czasie pobytu Augusta na koronacji w Krakowie. Szło o utrzymanie żupnikostwa w rodzinie Wodzickich, o co starania w czasie choroby podczaszego Wawrzyńca Wodzickiego i w perspektywie jego rychłej śmierci podjęły dwie kobiety, podczaszyna i bratowa jej męża a żona Macieja Wodzickiego stolnika parnawskiego. Dzieło sztuki miało ułatwić zyskanie łask nowego panującego, również miłośnika sztuki.

Wśród fundatorów oddanych z pasją budownictwu na pierwszy plan wysuwa się Stanisław Herakliusz Lubomirski marszałek w. kor., którego działalność na tym polu skreślili Tatarkiewicz⁷⁵, Starzyński⁷⁶ i Makowiecki⁷⁷. Do przytoczonych przez nich faktów dodać należałoby chyba tylko słowo o tym, jak w r. 1678 Sobieski zwracał się do Lubomirskiego o odstąpienie mu „sculptorem który in arte sua nad wielu innych excellit”. Jak bowiem król dodaje „radzibyśmy cokolwiek w pałacu naszym wilanowskim z jego mieli ręki y obiecujemy to sobie po życzliwości Uprz. W-ci że Nam go na pewną małą pozwolisz robotę...”⁷⁸. Szło w tym wypadku niewątpliwie o zatrudnionego przez marszałka Lubomirskiego w Czarniakowie w pobliżu Wilanowa rzeźbiarza-sztukatora w osobie Franciszka Maino⁷⁹.

W zakresie malarstwa freskowego, dekorującego dzieła architektury zatrudniał marszałek Lubomirski kilku malarzy włoskich. Wyróżnić należy freski w kościele w Czarniakowie, które dadzą się powiązać z freskami Palloniego w Łowiczu⁸⁰. Nie mamy jednak wiadomości o dziełach

⁷³ Rkps pt. *Expensa pieniężna za ordynansami od KJM y dokumentami pewnymi* itd. (k. 89) nr 9765, I Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu.

⁷⁴ Komunikat Konstantego Przezdzieckiego z 6 grudnia 1888, *SKHS*, IV, s. LII.

⁷⁵ Tatarkiewicz W., *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów 1925.

⁷⁶ Starzyński J., *Barokowe malowidła ściennie w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu*, Warszawa 1931.

⁷⁷ Makowiecki T., o. c.

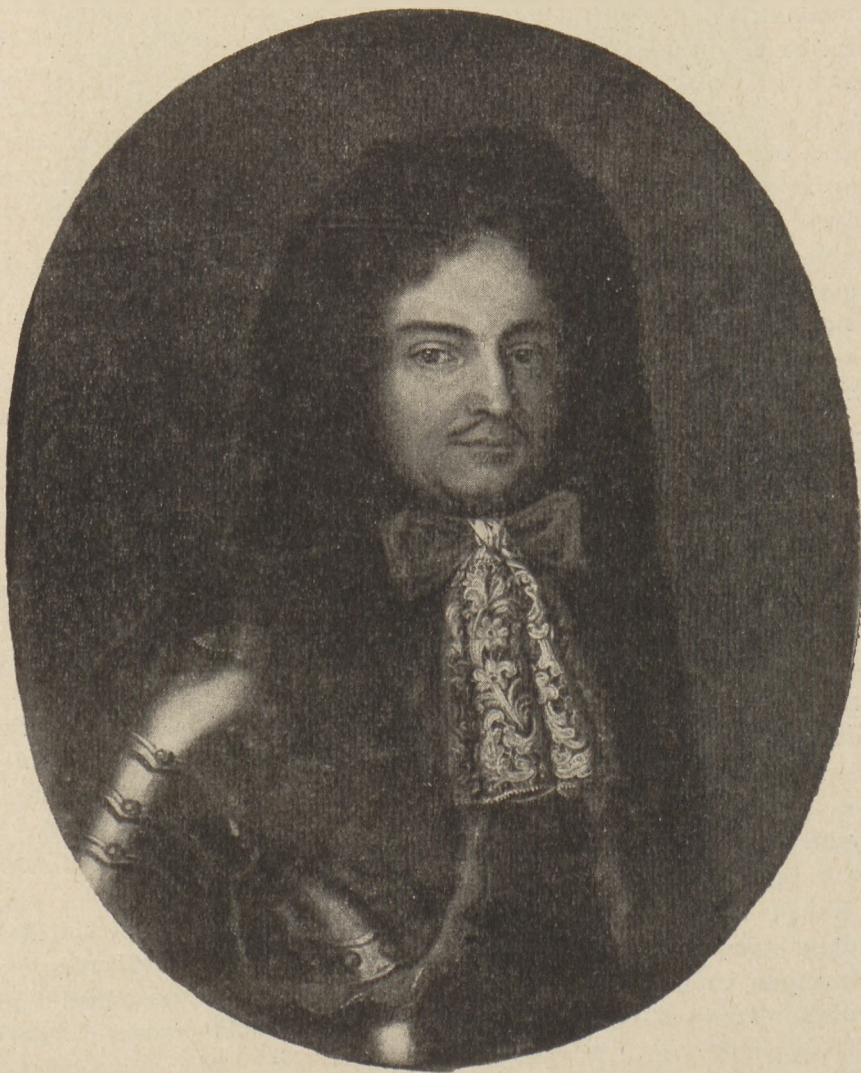
⁷⁸ Rkps 2752 Muz. Czartoryskich w Krakowie, k. 31.

⁷⁹ Makowiecki T., *Kościół w Czarniakowie. Biuletyn Hist. Szt. i Kult.*, V (1938), s. 16, 20, 30.

⁸⁰ Starzyński J., o. c., s. 30, 41.

malarstwa sztalugowego, które by pozostawały w związku z mecenatem artystycznym Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

Wreszcie jeszcze jeden dygnitarz koronny czasów Jana III, to podskarbi w. kor. Jan Andrzej Morsztyn, który w Warszawie zbudował był pałac, przekształcony potem na pałac saski. Jego budowniczym miał być



Ryc. 25. Portret Jana Wielopolskiego, kanclerza w. koronnego. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach (Fot. S. Kolowca)

Tylman, lecz zainteresowania Morsztyna dotyczyły także malarstwa. Dowodem tego szczegół zawarty w korespondencji architekta pałacu wilanowskiego, Locciego z r. 1681, o zezwolenie na wykonanie dla podskarbiego kopii z obrazu Correggia, przedstawiającego kupida, znajdującego się

w wilanowskiej galerii królewskiej⁸¹. W innym miejscu tej korespondencji znajdujemy wzmiankę o rzeźbie niewymienionego autora, wykonanej w gipsie, przedstawiającej Dianę, znajdującą się w zbiorach podskarbiego⁸².

Litwę reprezentował typ dawniejszego pokroju możnowładcy, przejętego duchem pobożności. Takim był Krzysztof Pac, kaclerz w. lit. fundator kościoła i klasztoru kamedułów w Pożajściu⁸³, najwspanialszego jaki w tym czasie powstał na Litwie. Architektami, dekoratorami sztukatorskimi i malarzami zdobiącymi kościół byli Włosi. Bratanek i spadkobierca fundatora, Kazimierz Michał Pac był kontynuatorem i wykonawcą jego zamierzeń, zatrudniającym również samych włoskich artystów. Obaj Pacowie to wrogowie Jana III, utrzymujący w opozycji do króla większość szlachty litewskiej.

Z krótkiej charakterystyki kilku wymienionych tu magnatów pod kątem widzenia ich stosunku do sztuki wynika, że nie wiele różnili się oni od ogółu postawionych wysoko współcześnie dygnitarzy i magnatów w krajach na zachodzie Europy. Przejęcie się duchem religijnym cechuje wśród nich tylko obu Paców. Fundujący kościół w Czerniakowie Stanisław Herakliusz Lubomirski, to typ zgoła inny. Znamy go jako filozofującego i moralizującego literata. Prymas Radziejowski w życiu sybaryta, zdawał się posiadać wiele wrodzonego smaku i kultury artystycznej, oraz miał trafny instynkt w wyborze artystów.

Ważną rolę w rzeczach sztuki odgrywały podróże Polaków zagranicę i związki, jakie tam zawiązywali z artystami, udzielając im zamówień i pozując im do portretów. Fakty, do czyich pracowni zwracali się i jakie kierunki w sztuce współczesnej znajdowały w nich zwolenników mówią o udziale przedstawicieli ówczesnego polskiego społeczeństwa w poglądach przenikających sztukę europejską drugiej połowy w. XVII.

Portrety takie, jak Krystyny z Komorowskich Wielopolskiej (ryc. 24) mają swą wymowę. Druga żona kanclerza Jana Wielopolskiego za pobytu we Francji dała się portretować nie francuskiemu malarzowi, lecz flamandzkiego pochodzenia członkowi znanej rodziny, znanemu we Francji pod nazwą „Netscher le Parisien“, zaś w swej ojczyźnie „de Fransche Netscher“. I znów upodobanie w malarstwie niderlandzkim miało się przejawiać, kiedy Maria Kazimiera jako wojewodzina Zamoyska, za pobytu w Paryżu w r. 1662, dała się portretować przebywającemu wówczas w stolicy Francji flamandzkiemu malarzowi Justusowi van Egmont, a nie Francuzowi. Nie poza i zmysł reprezentacji, cechujące francuskie malarstwo epoki Ludwika XIV, lecz realizm w oddaniu szczegółów i flamandzki powab kolorytu stanowiły te czynniki, które pociągać miały polskie damy podróżujące po Francji.

⁸¹ tamże, s. 78, 79.

⁸² tamże.

⁸³ Kariukstytė — Jacynienė, *Pajaislis, ein Barockkloster in Litauen*, Kaunas 1930.



Rys. 24. Teodor Netscher, (*le Parisien, de Fransche Netscher*), Krystyna z Komorowskich Wielopolska. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. (Fot. S. Kolowca)

Dla zdania sobie sprawy z poziomu kultury artystycznej i jej roli w życiu dworskim czasów Jana III należy dokonać krótkiego przeglądu galerii osób, które należały do korpusu dyplomatycznego, jeśli wolno użyć tego słowa w odniesieniu do stosunków dworskich w. XVII.

Prawie cały czas panowania Jana III w Polsce wypełnia rywalizacja wpływów francuskich i austriackich na politykę polską. Przedstawicielem pierwszych był szwagier królowej, ożeniony z siostrą Marii Kazimiery, Franciszek markiz de Béthune, nadzwyczajny ambasador Francji, a później kiedy tę funkcję urzędową przestał pełnić, przebywający nadal na dworze polskim wprawdzie w charakterze prywatnym, lecz mający oko na wszystko co się w Polsce dzieje. Chevalier de Beaujeu⁸⁴ przypisywał

⁸⁴ *Mémoires du chevalier de Beaujeu*, Amsterdam b. d.

mu wpływ na zainteresowanie króla malarstwem. Możliwe jest, że pośredniczył on w spowodowaniu przyjazdu do Polski niektórych francuskich artystów. Następcą jego był abbé Polignac, o którego doradach w sprawach architektury za pobytu króla w Żółkwi była już wzmianka⁸⁵.

Kreśląc oblicze dworu królewskiego takim, jak on się przedstawiał około r. 1684, Dalerac⁸⁶ w swym pamiętniku wymienił zespół cudzoziemskich agentów dyplomatycznych, przebywających w Polsce w związku ze sprawami ligi państw chrześcijańskich przeciw Turcji. Za najzręczniejszego wśród nich, nie występującego oficjalnie w tej roli i ukrytego pod sukienką duchowną, uważał on cichego agenta cesarskiego domu austriackiego, jezuitę o. Karola Votę, Sabaudczyka z urodzenia, Austriaka z wyboru. „Il sçavait que le Monarque aimoit les doux amusemens d'esprit, les affaires de sçavoir les intrigues de la république des lettres“⁸⁷, mówi w jednym miejscu francuski pamiętnikarz. O. Vota był tym, który przywoził królowi z Rzymu „kopersztychy“, wraz z wiadomościami z zakresu sztuki i literatury i plotkami z dworu papieskiego.

W wielu miastach włoskich przebywali też agenci króla polskiego. Do nich należał Marselli, o którego wyjeździe z Polski do Rzymu w r. 1687 wspomina korespondencja Locci'ego⁸⁸. Jednym z nich był lekarz z Bolonii, markiz Mattezilani, u którego odwiedziny swe opisał w pamiętniku Dalerac⁸⁹. Może jego pośrednictwa użyto w pertraktacjach mających na celu sprowadzenie w r. 1693 dwóch malarzy bolońskich do Polski⁹⁰. Na pograniczu włosko-szwajcarskim, w Locarno, agentem polskim w r. 1678 był Antoni Marcacci⁹¹. Wszyscy ci agenci mogli być także pośrednikami królewskimi w nabywaniu dzieł sztuki i sprowadzaniu do Polski obcych artystów.

Znajdujemy także w czasach Sobieskiego przykład dyletanckiego próbowania sił w zakresie malarstwa przez osoby należące do wyższych warstw społecznych. Wynika to z listu córki króla Teresy Kunegundy Sobieskiej zamężnej za elektorem bawarskim Maximilianem Emanuele⁹². W liście z daty Bruksela 22 czerwca 1695 pisała ona: „Będąc w drodze widziałam się z księżną podczaszyną, którąm prosiła, żeby namalowała sama obraz swego męża nieboszczyka i żeby mi przysłała do Brukseli“. Ubolewała w dalszym ciągu Teresa Kunegunda, że zawiódł ją biskup płoc-

⁸⁵ Mańkowski T., Mecenat Jana III w Żółkwi, *Prace KHS*, IX.

⁸⁶ Dalerac, o. c., s. 357.

⁸⁷ tamże, s. 353.

⁸⁸ Starzyński, o. c., s. 89.

⁸⁹ Dalerac, o. c., II, s. 184.

⁹⁰ Brahmer M., *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, (Biblioteka Pamiętnika Literackiego t. 5), Warszawa 1939.

⁹¹ Benziger Ch., *Dictionnaire Historique et Biographique*.

⁹² Listy Teresy Kunegundy Sobieskiej elektorowej bawarskiej, *Biblioteka Warszawska*, R. 1877, t. 2, s. 275.

ki (Andrzej Chryzostom Załuski), na którego ręce portret podczaszyna przesała; biskup bowiem nadesłany na jego ręce portret zatrzymał dla siebie.

Nazwiska wymienione tu wprowadzają nas w krąg amatorów i dyletantów sztuki tego czasu. Księżna podczaszyna malująca portret nieboszczyka męża i to jak się zdaje wynikać z treści listu nie jako pierwsze dzieło jej pędzla, to Maria Eleonora Radziwiłłowa. Była ona wdową po Jerzym Radziwille podczaszym litewskim (który nie zdążył objąć przeznaczanego mu województwa trockiego), synu Michała i Katarzyny z Sobieskich. Po śmierci męża w r. 1689 księżna podczaszyna, z domu książniczka Anhalt-Dessau, przebywała często zagranicą. Nie są znane nam dzieje jej amatorskiego pędzla, widocznie jednak nie całkiem pośledniego, skoro na jedno z nich zwrócona została kolekcjonerska zachłanność biskupa Załuskiego.

Biskup Andrzej Chryzostom Załuski, który w swej pasji zbierackiej zatrzymał przeznaczony dla kogo innego portret, daje świadectwo istnienia w tym czasie typu amatora i kolekcjonera nie przebiegającego w środkach, zmierzających do powiększenia jego zbiorów. By fakty takie mogły zaistnieć, — z jednej strony dyletanckiego zajmowania się czynnie malarstwem, z drugiej strony kolekcjonowania dzieł malarstwa z pasją, prowadzącą nawet na manowce — musiała istnieć podówczas w Polsce w wyższych warstwach społecznych atmosfera żywszego zainteresowania sztuką, nie ograniczająca się do samego tylko dworu królewskiego, lecz ogarniająca szerszy krąg i większą ilość osób. Mówią o tym także fragmenty korespondencji króla z siostrą i szwagrem (Radziwiłłami), mówią wyżej przytoczone wzmianki w niej o dziełach malarstwa.

IV.

DWAJ MALARZE FRANCUSCY NA DWORZE POLSKIM

FRANCOIS DESPORTES i HENRI GASCAR

Pobył Desportes'a w Polsce w świetle wspomnień jego syna. — Desportes jako portrecista. — Portrety królowej Marii Kazimiery i jej siostry M-me de Béthune. — Wpływy flamandzkie w dziełach pędzla Desportes'a. — Henri Gaspar jako autor portretów rodziny Sobieskich.

Pobył François Desportes w Polsce przypadł na sam koniec panowania Jana III, na lata 1695 i 1696. Desportes miał wówczas lat 34.

Nie wiele opowiedział on później w Paryżu o tych czasach swemu synowi Claude François Desportes. Z czasów pobytu na dworze Jana III zostały mu wspomnienia najbardziej pochlebiające jego próżności artysty, jak to portret jego pędzla zachwyił królową Marysienkę, która uważała go za jedyny udany spośród licznych, które malowali inni malarze i ten



Ryc. 25. *François Desportes, Królowa Maria Kazimiera. Muzeum Germańskie w Norymberdze.*

zaszczyciła swym podpisem na odwrotnej stronie płótna. Fakt ten, pozostały mu w pamięci, uznał za stosowne podkreślić Claude François Desportes w swych wspomnieniach o ojcu, przedłożonych Paryskiej Akademii Królewskiej w 30 lat później, w r. 1725⁸³.

Nadto pozostało mu wspomnienie wystawnych przyjęć u polskich magnatów i doskonałego węgierskiego wina wypijanego u ich stołu. Desportes cieszył się protekcją zaprzyjaźnionego z królem Janem III amba-

⁸³ *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, Paris 1854, II, s. 101 (La vie de M. Desportes par Claude François Desportes).— Marcel P., *La peinture française au début du XVIII siècle 1690—1721*, Paris b. d. — Réau L., *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, Le monde slave et l'Orient*, Paris 1924.



Ryc. 26. François Desportes, Portret Mme de Béthune. Muzeum Świętokrzyskie, Kielce. (Fot. S. Kolowca)

sadora francuskiego abbé de Polignac i królewskiego teścia markiza d'Arquien⁹⁴. „Les manières nobles l'ont toujours distingué parmi ses confrères“, mówi o nim współczesny biograf francuski. Był też Desportes przyjmowany w pierwszych w Polsce domach.

Kto spowodował przyjazd François Desportes'a do Polski nie wiadomo. Mógł w tym pośredniczyć któryś z niewymienionych po nazwisku panów polskich, przebywających w Paryżu, lub abbé de Polignac. Temu ostatniemu bowiem przypadła rola oficjalnego przedstawienia nowoprzybyłego do Polski malarza obojgu królestwu.

⁹⁴ Desallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745, 2 partie, s. 395.

Do Polski przybył Desportes jako portrecista i pierwszym jego zadaniem miało być wykonanie portretu króla, królowej, jej ojca i dzieci królewskich, niestety nie wszystkich dotąd odszukanych, lub może wogóle nie zachowanych. „*Les palatins et les senateurs furent peints à leur tour*“, mówi Claude François Desportes w swych wspomnieniach o ojcu⁹⁵. Lecz nazwisk tych wojewodów i senatorów nie przytacza, gdyż albo ich ojciec w późniejszych latach w Paryżu już nie pamiętał, albo zbyt były trudne do wymówienia dla Francuza i syn ich również nie potrafił zanotować. Tak więc w rekonstrukcji *oeuvre* malarskiego François Desportes'a z czasów jego pobytu w Polsce stoimy wobec zupełnego braku wiadomości źródłowych. Nie znaleziono też dotąd ani jednego portretu polskiego sygnowanego jego nazwiskiem, gdyż Desportes nie miał tego zwyczaju. To jest też przyczyną, dla której tak głucho dotąd o działalności w Polsce znakomitego francuskiego malarza.

Trudność jest tym większa, że po śmierci Jana III wezwany do powrotu do Francji, na zlecenie Ludwika XIV artysta zmienił rodzaj swej pracy i z portrecisty ludzi stał się malarzem zwierząt, oraz niemniej wybitnym pejzażystą. O czasach powrotu Desportes'a z Polski do Paryża w r. 1696 opowiada znów syn jego w swych wspomnieniach. Mając na myśli współczesnych mu francuskich malarzy-portrecistów jak de Troy, Largillière i Rigaud mówi, że François Desportes „*eut la modestie de croise qu'il ne pourrait les égaier... reprit son premier talent, que lui seul exerçait alors*“, malując zwierzęta w dekoracjach zamku Anet, w *hôtel de Bouillon* i w Wersalu. O rzadkiej u artysty skromności Desportes'a świadczy fakt, że przyjęty on został na członka paryskiej Akademii w r. 1699 przecież nie w uznaniu wartości obrazów przedstawiających zwierzęta czy martwą naturę, lecz właśnie portretu jego własnego, w stroju myśliwskim ze strzelbą w rękę, znajdującego się dzisiaj w galerii *Louvre'u*.

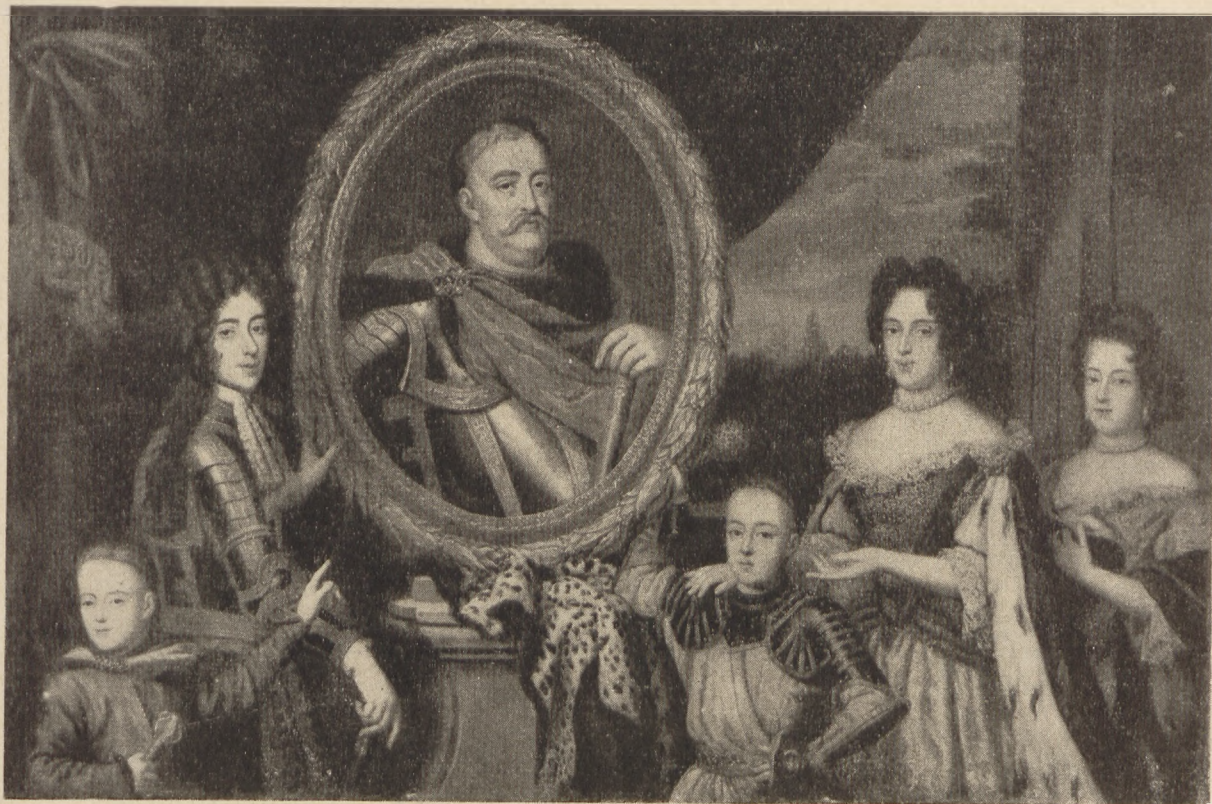
Po portretach w Polsce malowanych, o których dotąd żadnej wiadomości nie mieliśmy, było to ostatnie dzieło ręki Desportes'a z tego zakresu malarstwa. W nim znajdujemy te dane, które w drodze analizy porównawczej powinny nas zawieść do odkrycia portretów pędzla Desportes'a z czasów jego pobytu w Polsce. Portret jego własny w *Louvre* jest od owych powstałych w Polsce tylko o 3—4 lata późniejszy i szczególnymi swymi cechami nie powinien od nich odbiegać. Jakież są zatem te jego cechy szczególne, a tym samym wogóle cechy pędzla Desportes'a w jego dziełach portretowych?

Główną jego cechą jest realizm, umiłowanie życiowej prawdy, które Desportes wziął od swego flamandzkiego nauczyciela Nicasiusa (o prawdziwym nazwisku Beernaerts), malarza-pijaka osiadłego w Paryżu, który w młodego ucznia wpoił zasadę wiernego kopiowania modelu. Po praktyce w pracowni Nicasiusa Desportes rychło wszedł na własne drogi, lecz

⁹⁵ Desallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745, 2 partie, s. 397.



Ryc. 27. Henri Gascar. Królowa Maria Kazimiera. Muzeum Świętokrzyskie. Kielce. (Fot. S. Kolowca).



Ryc. 28. Henri Gascar. Portret zbiorowy rodziny Sobieskich. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu. (Fot. S. Kolowca).

przez całe życie wierne oddanie natury zachował jako naczelną zasadę. W czasach kiedy u szczytu sławy i powodzenia byli we Francji Largillière i Hiacinte Rigaud, u których wszystko było pozą i reprezentacją, Desportes pozostał wierny realizmowi. „*Excellent continuateur de la manière flamande*“ nazwał go jeden z francuskich historyków sztuki⁹⁶. Te cechy widzimy w autoportrecie Desportes'a w Louwrze, we wspaniałym liliowym ubraniu, na którym załamują się doskonale zaobserwowane refleksy światła. Do barwnego zespołu przyczyniają się szczegóły, jak pióra ubitego ptactwa leżącego u nóg myśliwego-malarza. Ruch głowy portretowanego i kierunek jego wzroku zdradza, że artysta malował twarz swą w zwierciadle. Rzadkim zjawiskiem w portretach tej epoki jest głowa bez peruki. Mówi to również o nastawieniu Desportes'a, tak różnym od innych współczesnych mu malarzy.

W poszukiwaniu dzieł ręki Desportes'a, powstałych w czasach jego pobytu w Polsce, zatrzymać się musimy nad dwoma portretami. Jeden z nich dawniej już łączono przypuszczalnie z jego nazwiskiem. Oba mają wspólne cechy kompozycji. Obie portretowane kobiety, w pozycji siedzącej, widziane do kolan, upozowane są wprost, z głową nieco w bok prze-

⁹⁶ Hourticq L., *De Poussin à Watteau*, Paris 1921.

chyloną, obie wsparły prawą rękę na poduszce, u obu znajdujemy charakterystyczny i podobny układ rąk. W obu portretach uderza bogactwo draperii, z umiłowaniem traktowane szczegóły kostiumowe. Nade wszystko charakteryzuje je świetny koloryt, iście flamandzkie zestawienie barw połyskliwych szat. Te szczegóły przypominają żywo autoportret Desportes'a z Louvre'u. Nie ulega wątpliwości, że oba te portrety kobiece są dziełem jego pędzla.

Jeden z nich, znajdujący się przed wojną w Muzeum Germańskim w Norymberdze, to portret królowej Marii Kazimiery (ryc. 25). Kogo przedstawia drugi (ryc. 26), przed wojną w posiadaniu rodziny Wielopolskich, a obecnie w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach, co do tego mogą zachodzić wątpliwości. Napis na samym obrazie niewątpliwie późniejszy mówi, że jest to portret Izabelli z Bielińskich Franciszkowej Wielopolskiej. Lecz chronologia nie byłaby tu w porządku. Izabella z Bielińskich Wielopolska żyła później, aniżeli wskazują na to szczegóły kostiumowe i styl portretu. Jest to raczej Ludwika Maria de Béthune, żona posła francuskiego w Polsce, Franciszka de Béthune z domu de la Grange d'Arquien, siostra królowej, a zarazem siostra kanclerzyny Janowej Wielopolskiej. W obu portretach mielibyśmy przed sobą zatem portrety dwóch siostr, pędzla jednego artysty.

Nie wiadomo czy portret królowej Marii Kazimiery⁶⁷ nie jest właśnie tym, o którym mówi Claude François Desportes w swych wspomnieniach o ojcu, a który miał znaleźć w oczach królowej uznanie wyrażone przez nią z entuzjazmem. Portret ten prawdopodobnie z wyprawą córki Sobieskiego, królowny Teresy Kunegundy, zameężnej za elektorem bawarskim dostał się do Niemiec. Pewien żywszy gest w podniesionej prawej ręce królowej różni go od portretu M-me de Béthune, osoby nie pierwszej już młodości. W obu portretach świetnie oddane są szczegóły sukni z wzorzystych i błyszczących jedwabi oraz delikatnych koronek, i innych szczegółów kostiumowych. W portrecie M-me de Béthune jasno-niebieski opięty stanik i złoto-żółty płaszcz, podbity gronostajami, narzucony na prawe ramię, mówią o jego barwnym zespole.

Wydobycie na jaw i porównawcze zestawienie tych portretów wypełnia lukę w całokształcie obrazu działalności Desportes'a. Zapewne nie wyczerpywały one liczby dzieł jego powstałych w Polsce i można przypuszczać, że wypłyną kiedyś inne jeszcze dotąd nieznane dzieła jego pędzla. Nie mogły być odszukane i czekają na odkrycie wymienione przez Claude François Desportes'a inne portrety rodziny Sobieskich.

Oddanie indywidualności portretowanego, siła charakterystyki i pogłębienie psychologiczne nie były jednak na ogół najwybitniejszą stroną sztuki portretowej Desportes'a. Jej istotne walory to realizm, obiektywizm i poczucie kolorytu. Urok dzieł jego pędzla z okresu pobytu w Polsce stanowią ich zespoły barwne oraz świetnie oddane szczegóły kostiumowe. Tymi cechami sztuka portretowa Desportes'a przeciwstawia się współczesnemu francuskiemu malarstwu portretowemu. Nie znajdujemy

⁶⁷ Mycielski J., *Portrety polskie*, Lwów b. d. (w reprodukcji dołączonej do prospektu wydawnictwa).

u niego reprezentacji podniesionej do teatralnej pozy, ani patetycznego gestu. Desportes pozostał sobą i nie nagiął się do panującego gustu epoki Ludwika XIV. Po powrocie do Francji wolał raczej zrezygnować z malowania portretów, niż stać się naśladowcą modnego w sztuce kierunku. Został malarzem rodzajowym i portrecistą zwierząt.

Wyjazd jego do Francji nastąpił wkrótce po śmierci Jana III.

Przez dwa lata tylko w Polsce przebywał i związany był z dworem królewskim François Desportes. Prócz niego przebywał czas jakiś malarz francuski tylko przejściowo bawiący w Polsce, którego działalność na dworze polskim należy uważać za epizodyczną. Był nim Henri Gascar (1635—1701)⁹⁸.

Może wyniesiony był on ponad zasługę i cieszył się w swoim czasie uznaniem. Wprawdzie przedłożony przez niego w r. 1672 portret Delfina został przez Akademię paryską odrzucony, lecz nie przeszkodziło to przyznaniu mu prawie w tym samym czasie tytułu, „*peintre ordinaire du Roy*“. W r. 1680 został członkiem Akademii w Paryżu, a w r. 1681 zanotowano w jej rocznikach zezwolenie dla Gascar'a „*pour un grand voyage*“. Trudno jednak stąd wnosić, by miało to dotyczyć jego podróży do Polski. Prawdopodobnie nastąpiła ona w późniejszych latach, w każdym razie przed 1693 r.

W Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu znajduje się portret zbiorowy rodziny Jana III, na którego odwrotnej stronie płótna zaznaczono, iż jest to dzieło pędzla Henri Gascar'a (ryc. 28). Król sam reprezentowany jest na tym znacznych rozmiarów obrazie tylko w owalnym, podtrzymywanym przez dwóch jego synów portrecie, ustawionym na cokole na tle ciężkiej zasłony. Królowa Maria Kazimiera i dzieci jej stoją dokoła portretu, troje starszych przedstawionych po kolana, dwoje młodszych po pas. Nie wynika z tego, by obraz miał powstać po śmierci króla, który może niechętnie pozował i nie w tym jednym wypadku artysta przedstawiając rodzinę królewską zmuszony był zadowolić się zamieszczeniem wizerunku króla tylko w reprodukcji któregoś z innych jego portretów. W każdym razie portret rodziny Sobieskich pędzla Gascar'a powstał za życia króla, gdyż w r. 1693 na jego podstawie, lub też na podstawie jego szkicu, czy rysunku z niego został wykonany w Rzymie przez Benoit Farjat⁹⁹ miedzioryt dedykowany de Forbin de Janson, biskupowi Beauvais, z aluzją w dedykacji do bliskiego stosunku jego do polskiej rodziny królewskiej¹⁰⁰.

Porównując postać królowej Marii Kazimiery w obrazie Gascara z portretem jej w postawie siedzącej w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach (nr kat. 141) (ryc. 27) dochodzimy do stwierdzenia, że ten ostatni jest niemal powtórzeniem pierwszego, że królowa w nim przedstawiona jest

⁹⁸ Vitet L., *L'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861, s. 344.

⁹⁹ Egzemplarz tego miedziorytu znajduje się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (w odbitce na jedwabiu) i w zbiorach wilanowskich. Reprodukacja i opis w wydawnictwie: *Sobieski roi de Pologne d'après les estampes de l'époque, Exposition organisée par la Bibliothèque Polonaise à Paris 1933*.

¹⁰⁰ Biskup Beauvais, proponowany bezskutecznie przez Jana III papieżowi Inocentemu XI do kapelusza kardynalskiego.

w tym samym stroju, w tej samej fryzurze i o analogicznych szczegółach kostiumowych, że ten ostatni portret jest zatem również jego pędzla i że w nim Gasar nieznacznie tylko zmienił szczegóły, powtarzając portret królowej z obrazu zbiorowego, znajdującego się obecnie na zamku wawelskim. Portret kielecki „Marysienki“ zniszczony i przemaalowany jest zaledwie słabym odbiciem tego, co niegdyś musiał przedstawiać.

Naogół trudno jednak przyznać na podstawie tych dwóch dzieł obrazom Gascar'a wykonanym w Polsce wyższych wartości artystycznych. Portrety to raczej przeciętne, poziomem dorównujące co najwyżej Claude Callotowi, dalekie w każdym razie od poziomu Desportes'a.

V.

DWAJ PRZEDSTAWICIELE MALARSTWA PÓŁNOCNEGO:

DANIEL SCHULTZ I FERDYNAND VAN KESSEL

Malarze-gdańszczanie Jan Flügel i Daniel Schultz. — Schultz jako malarz nadworny trzech z kolei królów polskich. — Portret Jana III na ratuszu w Gdańsku. — Portrety króla w popiersiu. — Heweliusz. — Związki Ferdynanda van Kessel z Polską. — Obraz bitwy pod Wiedniem. — Portret króla.

Wrotami na oścież otwartymi, przez które szły do Polski wpływy malarstwa niderlandzkiego był Gdańsk. Niemieckiego pochodzenia malarze osiedli w Gdańsku, uczniowie flamandzkich i holenderskich mistrzów, czuli się obywatelami polskimi, ubiegali się o zamówienia polskiego dworu i dygnitarzy koronnych, starali się o uzyskanie serwitorkatu królewskiego, który czynił ich niezależnymi od gdańskich władz miejskich i uwalniał od przymusu należenia do cechowej organizacji.

Jednym z nich był w czasach panowania Jana III Jan Flügel, obdarzony królewskim serwitorkatem za pobytu króla w Gdańsku 3 września 1677, niewątpliwie za wstawieniem się kogoś z wpływowych u dworu osób. Akt serwitorkatu¹⁰¹ w treści swej daje do poznania, że król dotąd z usług Flügl'a jako malarza nie korzystał, lecz uznaje, że jest on „a d s e r v i t i a n o s t r a i d o n e u s“. Nie znajdujemy też jak dotąd żadnych wiadomości archiwalnych, któreby mogły naprowadzić na ślad artystycznej działalności Flügl'a na dworze Jana III.

Gdańszczaninem z urodzenia, ściśle z dworem polskim związanym od czasów króla Jana Kazimierza i Michała był za to w czasach Jana III malarz Daniel Schultz.

Daniel Schultz był drugim obok Desportesa na wysokim poziomie stojącym reprezentantem współczesnej sztuki Zachodu. Uczeń mistrzów flamandzkich i holenderskich, sztandar kultury artystycznej polskiego dworu za ostatniego Wazy i za króla Michała trzymał wysoko. Dość przypomnieć dwa jego dzieła: z Polską nie związany portret zbiorowy rodziny

¹⁰¹ SKHS, VIII, CCLXV, komunikat A. Chmiela z 7. XI. 1903.



Ryc. 29. Daniel Schultz, Portret Jana III. Parafia kaplicy królewskiej, Gdańsk.
(Fot. K. Lelewicz)

tatarskiego murzy z r. 1664, może posła na dwór moskiewski, w treści swej czas długi uważany za zagadkowy, przechowywany niegdyś w Carskim Siole, później złożony jako depozyt w Muzeum Miejskim w Gdańsku¹⁰²; oraz niedawno za dzieło Schultza uznany portret Michała Korybuta z r. 1669, niegdyś w galerii cesarskiej w Wiedniu, nabyty stamtąd w r. 1936 dla zbiorów państwowych na Wawelu¹⁰³. Poza tym ilość dzieł portretowych Schultza przedstawiających polskie osobistości, przeważnie z czasów około połowy w. XVII, była znaczna. Malował je Schultz w Warszawie, jako nadworny malarz królewski, w Gdańsku zaś wykonywane

¹⁰² Drost W., *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin—Leipzig 1938.

¹⁰³ Mańkowski T., *Portrety królewskie Daniela Schultz, Ochrona Zabytków*, R. II, Kraków 1949.



Ryc. 30. Daniel Schultz, Portret Jana III. Państwowe Muzeum, Gdańsk.
(Fot. K. Lelewicz)

były z jego portretów dzieła grafiki przez Hondiusa i Falcka. Były to: rylca Hondiusa dwa portrety króla Jana Kazimierza (1649 i 1650), po jednym Karola Ferdynanda Wazy (1650), Janusza Radziwiłła (1652), Andrzeja Leszczyńskiego (1652), oraz rylca Falcka miedzioryt portretowy Achacego Przyłęckiego (1652), Krzysztofa Opalińskiego (1653), Jerzego Lubomirskiego (1653) i Bogusława Radziwiłła (1654).

O reprezentacyjnych, w całych postaciach naturalnej wielkości, portretach królów polskich pędzla Daniela Schultza, — Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III, — znajdujących się na ratuszu gdańskim, dziś nieznanych, wspomina w swym dzienniku podróży Bernoulli, który je tam oglądał w r. 1778¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 u. 1778*, Leipzig 1779, t. I, s. 322.

Na podstawie archiwalnych materiałów gdańskich portret Jana III opisał Cuny¹⁰⁵. Król przedstawiony był w nim w całej postaci w półpancerzu jasno błyszczącym z niebieskiej stali. Portret był zawieszony w wielkiej sali ratuszowej i miał być malowany przez Schultza w lecie r. 1675, podczas dłuższego pobytu w Gdańsku obojga królestwa. Dzieło to, równie jak i inne portrety królów polskich oraz obrazy przedstawiające triumfy polskiego oręża (między innymi bitwy pod Grunwaldem), zawieszone w salach ratusza gdańskiego zaginęło w r. 1793, podczas zajęcia Gdańska przez wojska pruskie, prawdopodobnie celowo wówczas zniszczone.

Z czasów panowania Jana III pochodzą zachowane dotąd, w Gdańsku znajdujące się dwa portrety: Jana III w popiersiu wkreślonym w owal, na probostwie tzw. kaplicy królewskiej i astronoma Heveliusa w Muzeum Miejskim w Gdańsku (datowany 1677) w postawie siedzącej, w całej postaci.

Można by przypuścić, że portret Jana III w popiersiu jest powtórzonym fragmentem portretu króla tego w całej postaci, dziś nieznanego, z ratusza gdańskiego. Tak samo bowiem Daniel Schultz wykonawszy raz portret Michała Korybuta *e n p i e d* w r. 1669¹⁰⁶ powtarzał go wielokrotnie sam i przez uczniów swego warsztatu w mniejszym formacie w popiersiu. Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że tak było z portretem Jana III z r. 1677, przedstawiającym króla w karacenie, z burką narzuconą na ramiona.

Można by jednak mieć wątpliwości, do którego z przechowanych w Gdańsku portretów Jana III przypuszczenie to należałoby odnieść. Jeden z tego typu portretów króla (ryc. 29) znajdujemy bowiem w parafii tzw. kaplicy królewskiej w Gdańsku (76 × 67 cm), drugi (ryc. 30) w Państwowym Muzeum w Gdańsku (nr inw. 1998). Ponieważ jednak ten ostatni dostał się tam dopiero w czasach po ostatniej wojnie, przeto w tym wypadku zdaje się nie wchodzić w rachubę.

Astronom Hevelius (Hevelka), autor *S e l e n o g r a f h i i i C o m e t o g r a f h i i* przedstawiony jest w swej pracowni, z globusem, w otoczeniu ksiąg, z piórem w ręce (ryc. 32). Portrety polskich dygnitarzy koronnych, znane nam z miedziorytów Hondiusa i Falcka, dotyczą wcześniejszej epoki niż panowanie Jana III. Czas ten zdaje się być dla twórczości Schultza schyłkowym.

Z tym wszystkim rola Daniela Schultza jako malarza nadwornego trzech z kolei królów polskich była znaczna, a dorobek jego zwłaszcza w malarstwie portretowym niemały. Dzieła jego pędzla czekają jeszcze na odkrycie, a niewątpliwie znaleźć się ich powinno o wiele więcej, aniżeli tu przytoczono. Poziom sztuki jego oceniać możemy na podstawie portretu Michała Korybuta na Wawelu, w całym tego słowa znaczeniu reprezentacyjnego, podnoszącego wzwyż niewdzięczny model, jakim był Wiśniowiecki. Przy całym realizmie, z jakim traktowana jest twarz i po-

¹⁰⁵ Cuny G., *Der danziger Maler Daniel Schultz*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Jhg. VIII, 1915.

¹⁰⁶ Mańkowski, o. c.

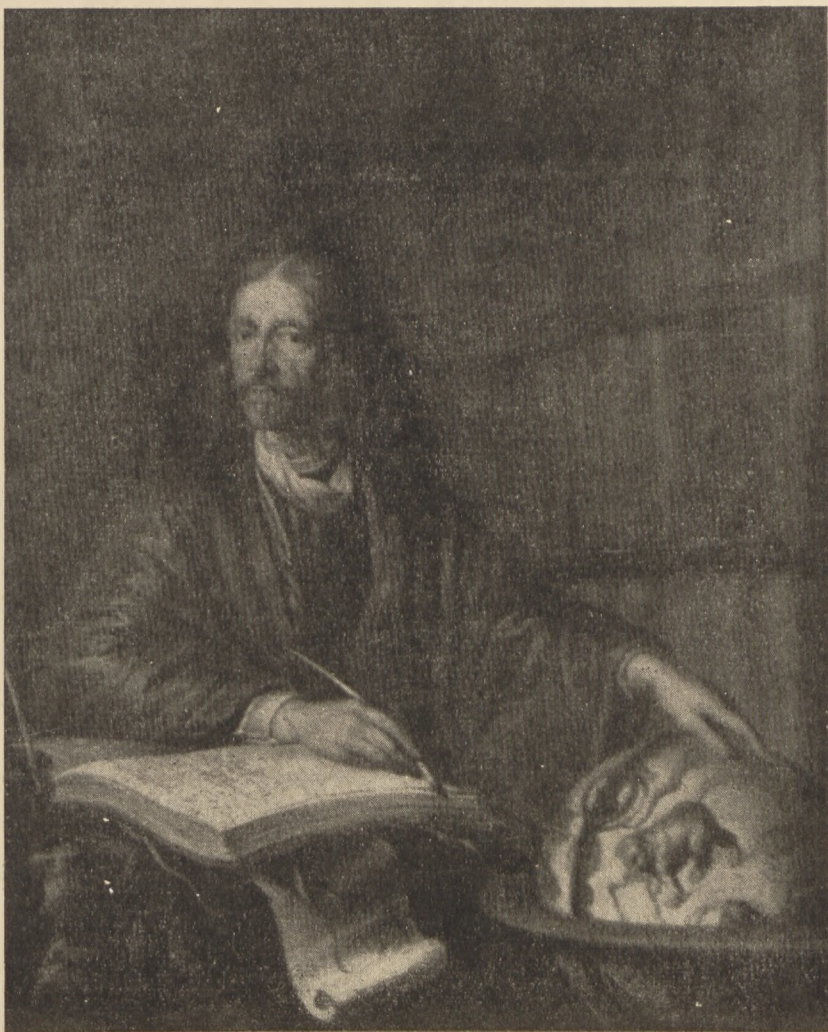


Ryc. 31. Ferdynand van Kessel (?), Portret Jana III. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kolowca).

stać króla Michała, umiał Schultz uszlachetnić je i nadać im cech królewskości samymi tylko walorami swego pędzla, subtelnym zestawieniem i stonowaniem barw, sposobem swobodnego ustawienia postaci na tle.

Trudno z gdańskiego popiersia wywnioskować, czy analogiczny jak przypuszczamy reprezentacyjny portret króla Jana III niegdyś na ratuszu gdańskim dorównywał portretowi króla Michała.

Nie wiemy kiedy i jaką drogą znalazł Sobieski sposobność zaznajomienia się z dziełami pędzla flamandzkiego malarza Ferdynanda van Kessel. Może artysta sam, jak to bywało ówczesnym zwyczajem przysłał królowi któreś ze swych dzieł, licząc na odwzajemnienie się Jana III, może też pośredniczył w tym któryś z polskich agentów dyplomatycznych zagranicą. O stosunkach osiadłego w Bredzie flamandzkiego malarza z dwo-



Ryc. 32. Daniel Schultz. Portret Heveliusa. Biblioteka Miejska. Gdańsk.
(Fot. K. Lelewicz).

rem polskim opowiada uczeń Ferdynanda van Kessel, Jakub Campo Weyerman w swych wydanych w r. 1729 życiorysach współczesnych malarzy¹⁶⁷. Według niego dzieła van Kessla miały się tak podobać królowi polskiemu, że polecił zakupić większą ich ilość w pracowni artysty w Bredzie. Za kupnem dzieł w ślad poszło zaproszenie artysty do przybycia do Warszawy. Lecz słabej konstytucji fizycznej, chorowity malarz nie chciał podjąć dalekiej podróży do Polski i poprzestał na dostarczaniu do Warszawy z Bredy czy z Amsterdamu cyklu obrazów, przeważnie alegorycznej treści, jak czterech elementów, czterech pór roku itd. przeznaczonych do ozdobienia nimi królewskiego gabinetu. Kiedy wskutek pożaru obrazy uległy zniszczeniu zamówione zostały u van Kessela ich powtórzenia.

¹⁶⁷ Weyerman J. C., *De Levens-Beschryv.*, III (1729), 291.

Z jednej strony martwa natura, kwiaty i zwierzęta, z drugiej zaś sceny batalistyczne były według Weyermana stałymi tematami obrazów van Kessela, przy czym w przedstawieniu postaci ludzkich często pomocnymi byli mu inni zaprzyjaźnieni z nim malarze (Eyken, Maas, Opstal, Biset), tak samo inni znów w malowaniu krajobrazowego tła (Spierings, Rysbraeck), architektury (Genoels) itp. Stąd też trudność w zidentyfikowaniu dzieł jego ręki tym bardziej, że v. Kessel dzieł swoich nie sygnował i dlatego także w galeriach i zbiorach holenderskich nie widzimy oznaczonych dzieł jego pędzla, które mogłyby służyć jako punkt wyjścia do zidentyfikowania jego utworów.

Sądzę, że nie omylę się przypisując mu dwa obrazy, znajdujące się w Państwowym Zbiorze Sztuki na Wawelu. Jeden z nich przedstawia bitwę pod Wiedniem w momencie przechylania się szali zwycięstwa na korzyść armii chrześcijańskiej (ryc. 33). Środkową scenę stanowi walka o buńczuk, tło widok Wiednia, może wzięty z któregoś z ówczesnych znanych miedziorytów, z miastem przysłoniętym częściowo chmurą dymu powstałego z wybuchu prochów. Po lewej stronie Kahlenbergu widać obóz turecki i namioty. Przedstawienie rozgwaru bitwy nie mówi jeszcze o oryginalnym ujęciu go, ani o samoistnym przeżyciu tematu przez artystę. Obraz nie odbiega od wielu innych przedstawień scen batalistycznych.

Sposobem traktowania przedmiotu, fakturą malarską i samym stylem zbliżony jest do bitwy pod Wiedniem fragment sceny batalistycznej w tle portretu Jana III (ryc. 31). Sam portret i twarz jego zdradza rękę artysty, który króla nie znał. Jest to portret wysnuty raczej z fantazji, twarz portretowanego przypomina rysami raczej jakiegoś watażkę o obcym Sobieskiemu wyrazie twarzy, o rozstawionych oczach i daleki jest od uchwycenia istotnego podobieństwa. Nie jest to także w żadnym razie portret idealizowany. Szczegóły stroju wzięto z któregoś z miedziorytów, tak samo zbroję karacenową, lecz wszystko oddano bez wyrazu prawdy i realizmu. Wykonał to malarz nie znający dostatecznie Polaków i Polski. Wszystko wskazuje właśnie na van Kessela, malującego przeznaczone dla Jana III obrazy zdala od Polski, w otoczeniu obcym polskiemu życiu i polskim stosunkom.

Dwa wymienione tu obrazy, to w każdym razie tylko fragment tej części twórczości van Kessela, która dotyczyła Polski tematem i przeznaczeniem. Nie mamy możliwości zbadania i porównania dzieł pędzla przypisywanych nadto van Kesslowi, a znajdujących się we Lwowie i Żółkwi. Ogromnych rozmiarów obrazy w farze Żółkiewskiej, z których jeden ma za sobą nie pewne zresztą dane, stwierdzające rzekome autorstwo van Kessela¹⁰⁸, były dotąd podstawą, na której opierało się przekonanie o jego pobycie w Polsce i działalności na dworze królewskim. W tym miejscu ograniczyć się muszę do dostępnych mi dzieł, których analiza wskazuje na autorstwo van Kessela.

¹⁰⁸ Czołowski A., *Ikonografia wojenna Jana III, Przegląd Historyczno-Wojskowy*, t. II, zes. 2, Warszawa 1930.



Ryc. 33. *Ferdinand van Kessel. Odsiecz Wiednia. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kołowca).*

VI

TRICIUSZ

Tretkowie, Tretkowsy i Triciusze. — Protekcja Firlejów nad Janem Triciuszem. — Studia zagraniczne. — Serwitorat królewski. — Klucznikostwo pokojowe na Wawelu. — Portrety w Uniwersytecie Krakowskim. — Portrety królewskie w Wilanowie.



Ryc. 34. Jan Triciusz, Portret Jana III.



Ryc. 35. Jan Triciusz, Portret Prymasa Olszowskiego.

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. (Fot. S. Kolowca).

Na ślady pobytu na studiach w Holandii w r. 1642 ucznia malarskiego Krzysztofa Tretkowskiego w pracowni Eliasa Voncka¹⁰⁰ w Amsterda-

¹⁰⁰ Elias Vonck 1605—1652.

mie natrafił był w poszukiwaniach archiwalnych Abraham Bredius i podał to do wiadomości Jerzego Mycielskiego. Mycielski ¹¹⁰ odróżnił urodzonego w 1622 Krzysztofa Tretkowskiego od Jana Triciusa, uważając ich obu za członków tej samej rodziny malarzy, może braci, idących równocześnie tymi samymi drogami studiów. Jan Tricius w r. 1642 bawić miał u Jordaensa w Antwerpii, podczas kiedy Krzysztof był równocześnie w Amsterdamie.

Jeszcze na dziesięć lat przed tymi wiadomościami Tomkowicz ¹¹¹ w poszukiwaniach archiwalnych dotyczących rodziny Triciusa podał garść szczegółów do wiadomości Mycielskiego. Mycielski wyciągnął z nich wniosek, że dziadem malarza był Krzysztof Tretse sekretarz króla Zygmunta III, ojcem zaś znów inny Krzysztof. Rękopis Zakładu Nar. im. Ossolińskich z r. 1653 stwierdził bliskie stosunki wiążące Triciuszów z możną rodziną Firlejów. Badania przeprowadzone przez Jana Czubka w aktach grodzkich krakowskich, oraz w materiałach zawartych w tekach Żegoty Paulego potwierdziły to. Triciuszowie, czyli także Tretkowie i Tretkowscy, należeli do zamożniejszych rodzin mieszczańskich w Krakowie, posiadali kamienice przy ul. Floriańskiej i ul. św. Jana. Malarz Jan Tricius (także Jan Aleksander) ożeniony był z Reginą Neopolitanówną. Przez trzy pokolenia trwały związki Triciuszów z Firlejami, a stwierdzają to także inwentarze nieruchomości tej rodziny, wśród których w r. 1651 znajdujemy „zygar, na którym Zwiastowanie Najśw. Panny Mariey malował Trycius“ ¹¹².

O Krzysztofie Tretkowskim czy Tretce malarzu, poza ogólnikowymi opartymi na informacjach Brediusa wiadomościami, nic więcej nie wiemy. Chmiel ¹¹³ i Windakiewicz ¹¹⁴ przypuszczali ponadto istnienie dwóch Janów Triciuszów malarzy, starszego klucznika pokojów królewskich na Wawelu za króla Jana III i syna jego Aleksandra malarza JKMci, który opiekę nad obrazami zamkowymi na Wawelu i obowiązek ich konserwacji odziedziczył po ojcu. Zestawienie dat i faktów stwierdzonych dokumentami prowadzi jednak do tego, że nie wykluczając istnienia może wcześniej zmarłego zagranicą Krzysztofa, przyjąć musimy, że wszystkie inne dane archiwalne, mówiące o Janie Aleksandrze Triciuszu odnoszą się do jednej i tej samej osoby. Działalność Jana Triciusza musiała być długa. Żył on jeszcze w roku 1698, kiedy według wiadomości podanej przez Rastawieckiego, ¹¹⁵ produkował przed komisją dokumenty, stwierdzające przysługujące mu przywileje. Doszedł on prawdopodobnie wieku lat siedemdziesiąt kilka.

¹¹⁰ SKHS, IX, s. CCXVII.

¹¹¹ SKHS, VII, s. LVIII, komunikat J. Mycielskiego.

¹¹² Czubek J., Dwa inwentarze Firlejowskie, SKHS, VIII, s. 389.

¹¹³ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zach., t. V (Wawel, t. II) s. 575.

¹¹⁴ Windakiewicz S., *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 166.

¹¹⁵ Rastawiecki, o. c., II, s. 266.



Ryc. 36. Jan Triciusz, Jan III. Wilanów. (Fot. S. Kolowca).

Triciusz poza studiami za młodu za granicą całe życie spędził w Krakowie. Czy możliwość studiów zagranicznych zawdzięczał możnej protekcji Firlejów, jak przyjmuje Mycielski?¹¹⁶ Tak można by wnosić, wiedząc, że jego ojca i dziada łączyły stosunki z tą rodziną, oraz z faktu, że dzieła ręki Triciusza znajdowały się w posiadaniu Firlejów. O studiach malarstwa zagranicą mówi pismo (reskrypt) Jana III z daty Kraków 26 lipca 1684,¹¹⁷ którym król zachowując Triciusza dożywotnio przy poprzednio przyzna-

¹¹⁶ SKHS, VII, s. LVIII.

¹¹⁷ Rastawiecki, o. c., II, s. 269.



Ryc. 37. Jan Triciusz, Królewicz Aleksander Sobieski. Wilanów. (Fot. S. Kolowca).

nych mu dwóch pensjach z Wielkorządów krakowskich i żup wielickich, powierza mu klucznikostwo pokojowe „dla restaurathey sztuk malarskich dawnością nadpsowalych“, stwierdzając zarazem jego kwalifikacje w tym kierunku, które nabył „ćwiczeniem u sławnych w umiejętności malarskiej autorów osobiwie w Paryżu u Pousina, w Antwerpie u Jordana, w Gdańsku u Weinera perfectiey w tymże kunszcie malarskim doszedł“.

Te nazwiska mistrzów Triciusza padły niewątpliwie przedtym z ust jego samego. Musiał się nimi pochwalić wobec kancelarii królewskiej i jej urzędnika, któremu przypadło w udziale zredagowanie reskryptu z daty

Kraków 26 lipca 1684, którym Tricius został ustanowiony klucznikiem i restauratorem obrazów na zamku wawelskim. Chronologicznie zgadzają się te nazwiska z datą pobytu Triciusza zagranicą,¹¹⁸ najprzód w Paryżu, gdzie od r. 1640—1642 przebywał Nicolas Poussin, między dwoma dłuższymi okresami pobytu w Rzymie. Pod Jordanem z Antwerpii rozumieć należy niewątpliwie Jakuba Jordaensa, nazwisko Weinera wskazuje chyba na jednego z Weyerów, lecz którego z nich, Jana Macieja czy Jakuba?

Czy ślady wpływów tych mistrzów z czasów studiów Triciusza zagranicą około r. 1642 dadzą się wysledzić w jego pracach późniejszych powstałych w Polsce? Przy badaniu wpływów tych odpaść musi w każdym razie wielkie nazwisko — Nicolas Poussin.

Poussin nie był portrecistą, który to rodzaj malarstwa uprawiał wyłącznie nasz malarz. Żaden też inny rys charakterystyczny w obrazach Triciusza nie mówi o wpływie nań wielkiego klasyka francuskiego. Przypuścić musimy raczej, że polski malarz w Paryżu otarł się może tylko o warsztat Poussina a o bliższych związkach z nim chyba mowy być nie może. Również raczej o ogólnym wpływie malarstwa flamandzkiego na Triciusza mogła by być mowa, aniżeli o indywidualnym na niego wpływie Jakuba Jordaensa. Ani jego koloryt, ani tematyka nie znalazły zastosowania w pracach Triciusza. Jedynie chyba sam sposób stawiania postaci ludzkiej na płytkim tle, jakby przed kurtyną, ma coś wspólnego z Jordaensem, równie jak zwyczaj używania na twarzy portretowanych czarniawych, lekko rozproszonych cieni.

Był Triciusz malarzem dworskim aż czterech z kolei królów polskich; Jana Kazimierza, Michała Korybuta, Jana III i Augusta II, w rozumieniu przynajmniej formalnym, gdyż zaliczony był z mocy przysługującego mu prawa serwitoratu w poczet dworzan wszystkich tych panujących. Akt serwitoratu na jego imię wystawiony przez Jana Kazimierza nosił datę 26 czerwca 1657, potwierdzony potem przez króla Michała w Krakowie 4 listopada 1669. Zapobiegliwy malarz postarał się o potwierdzenie przywileju tego w czasie bezkrólewia, dekretem sądu kapturowego z 2 marca 1674,¹¹⁹ zanim jeszcze później uzyskał potwierdzenie serwitoratu przez Jana III z daty Warszawa 9 czerwca 1681.¹²⁰

Za Jana Kazimierza zasłużył się Triciusz w sprawach wojennych, wysyłając z Krakowa „listy sekretne“ na ręce dworzanina królewskiego Mikołaja Przerembskiego do Częstochowy, donosząc o ruchach szwedzkich

¹¹⁸ SKHS, IX, s. CCXVII.

¹¹⁹ SKHS, VIII, CCLXIII.

¹²⁰ Rastawiecki, o. c., II, s. 267 i komunikat Chmiela A. w SKHS, VIII, s. CCLXIII, cytujący ten dokument w Metryce koronnej lib. 213, poz. 610—11.



Ryc. 38. Jan Triciusz, Portret zbiorowy rodziny Sobieskich. Wilanów. (Fot. S. Kolowca).

wojsk.¹²¹ Raczej też za te zasługi, aniżeli dzieła pędzla uzyskał od króla wójtostwo łopońskie przywilejem z dnia 17 lipca 1651.¹²²

W 20 lat później znajdujemy Triciusza na zamku królewskim na Wawelu, sprawującego, jak się wyraża dokument „klucznictwo pokojowe od samych pokojów naszych ozdobniejszych, w których są obrazy w zamku krakowskim“. Przyznane mu zostało także „mieszkanie przy tychże pokojach dla restauratiew sztuk malarskich dawnością nadpsowujących... z tą jednak powinnością, aby w tychże pokojach naszych wszystkich obrazów sztuk malarskich ochędostwa doglądał i gdzie potrzeba restaurował kosztem przez urodz. Wielkorządcę naszego obmyślonym“.¹²³

Klucznikostwo Triciusza zatem według dzisiejszych pojęć równało się funkcjom konserwatorskim. Jaka w tym zakresie była jego działalność trudno dziś stwierdzić, gdy nie jesteśmy w stanie zrekonstruować składu galerii obrazów, które w czasach Sobieskiego zapełniały ściany komnat zamku wawelskiego.

¹²¹ Attestacja Przerembskiego z obozu pod Krakowem 10 września 1657, Rastawiecki, o. c., III, s. 430.

¹²² Nota do komunikatu J. Czubka, *SKHS*, VIII, s. 389.

¹²³ Rastawiecki, o. c., II, s. 269, 270.

Pod koniec jego życia, już za Augusta II, raz jeszcze wypływa nazwisko Triciusza, kiedy przy sposobności lustracji żup wielickich przez wyznaczoną do tego komisję w r. 1698 produkuje znów dokumenty, stwierdzające przysługującą mu dożywotnio pensję roczną 200 zł. „jako i n a c t u a l i o f f i c i o usługi JKMcI zostającemu“¹²⁴. Od tej płacy niezależnie pobierał Triciusz wynagrodzenie z Wielkorządów Krakowskich, jak w r. 1692 „ratione poprawowania obrazów zamkowych fl. 200“¹²⁵.

Po r. 1698 słych o nim ginie. Daty dokładnej jego śmierci nie znamy.

Dorobek artystyczny Triciusza, o ile jest nam znany, składa się z samych portretów. Za czasów Ambrożego Grabowskiego i Rastawieckiego, w połowie XIX w. w amfiteatrze collegium Nowodworskiego w Krakowie zawieszonych było pędzla Triciusza 6 jednakowych wymiarów portretów w całej postaci, z tych 4 prawdopodobnie wykonane *a d v i v u m*, a 2 stanowiły bądź to kopie dawnych, bądź były wysnute z fantazji. Są to portrety Jadwigi i Jagiełły. Seria tych 6 portretów była wykonana na zamówienie uniwersytetu krakowskiego w latach 1677 i 1678, jak na to wskazują daty położone na nich obok sygnatur Triciusza.

Zatrzymajmy się nieco nad portretami prymasa Olszowskiego i króla Jana III (ryc. 34, 35). Portret Jana III powstał w r. 1677, jak to stwierdza sygnatura malarza i data, na portrecie prymasa sygnatury brak. Ten ostatni ma może stosunkowo więcej wyrazu, skupiony w bystrym i przenikliwym wzroku, mimo, że niewątpliwie do portretu współcześnie panującego króla malarz musiał przykładać wiele starania.

Dziwnym wydaje się, jak w żadnym z tych dzieł Triciusza nie zaznacza się nic z wpływów jego studiów zagranicznych, którymi chlubił się wobec kancelarii królewskiej w r. 1691, kiedy tam redagowano potwierdzenie jego serwitoratu. Triciusz jak gdyby uważał, że na terenie polskim należy iść tylko utartymi tradycją torami i do niej się stosować. To też w jego portretach powtarza się zwyczajny w polskim malarstwie tego czasu schemat. Postać portretowanego wprost lub nieco w bok zwrócona, postawiona jest obok stolika nakrytego tkaniną, odgrywającą w obrazie rolę barwnej plamy, na stoliku korona i inne insygnia godności królewskiej, jeśli to portret króla, — godności biskupiej czy innej, jeśli to portret duchownego. U góry i z jednej strony ciężka ujęta w fałdy kotara, dalej płytke tło o barwie ciemnej, na którym postać portretowanego zdaje się być przybliżona do widza, jakby była postawiona przed kurtyną. Wyżej zwróciłem uwagę, że ten sposób umieszczania w obrazie postaci ludzkiej przez Triciusza zgodny jest ze sposobem stosowanym przez Jordaensa i w tym chyba mógłby się zaznaczyć wpływ jego warsztatu na polskiego malarza.

Triciusz oświetla twarz i partie piersi i brzucha szat portretowanego światłem wprost, lub nieco z boku padającym. W kolorycie jego zaznacza się jakby umiłowanie dyskretnie stonowanych barw, liliowo-fioletowych i to nie tylko w szacie duchownej prymasa, lecz także na srebrno-litym,

¹²⁴ Rastawiecki, o. c., II, s. 266.

¹²⁵ Grabowski A., *Staroż. wiadom. m. Krakowa*, Kraków 1852. s. 286—287, — Rastawiecki o. c., III, s. 431.



Ryc. 39. Jan Triciusz, Król Jan III z synem Jakóbem. Wilanów. (Fot. S. Kolowca).

jakby zoksydowanym srebrze żupana Jana III, wpadającym stopniowo w czerń w dolnych partiach długiej szaty królewskiej. Koloryt Triciusza mówi o naśladownictwie Flamandów, jest jednak mniej żywym niż w kolorycie Jordaensa; raczej zbliża się do malarzy portrecistów, miłujących bardziej przyciszone tony. Cienie na twarzy portretowanych kładzione są rozcieńczoną chłodną czarną farbą i tym również Triciusz zdaje się naśladować Jordaensa. Widzimy to na twarzach zarówno Olszowskiego jak Jana III, przyczym modelowanie twarzy prymasa zdaje się mieć więcej plastyki.

Do „oeuvre” Triciusza wciągnąć należy dwa portrety Jana III w zbiorach w Wilanowie, jeden w postawie siedzącej, owinięty w obszerny płaszcz, z laską wodza w rękę, sygnowany (ryc. 36) i drugi w popiersiu wkreślonym w owal, w wyrazie twarzy króla o lekkim jakby zasmuconym



*Ryc. 40. Jan Triciusz, Maria Kazimiera z córką Teresą Kunegundą. Wilanów.
(Fot. S. Kolowca)*

skrzywieniu, podobnym do twarzy portretu króla e n p i e d w uniwersytecie Jagiellońskim. Portret siedzący, o ile można sądzić znacznie przemalowany, ma odpowiednik w tegoż formacie portrecie królowej Marysienki. Oba stanowią depozyt Benedykta Tyszkiewicza i pochodzą ze zbiorów tej rodziny z Czerwonego Dworu.

W tej samej pozie i z analogicznymi akcesoriami odnajdujemy króla w podwójnym portrecie, również w zbiorach wilanowskich, wraz z najstarszym synem Jakubem przywdzianym w zbroję (ryc. 39). Pendant do tego podwójnego portretu stanowi drugi, przedstawiający królowę Marysienkę z najstarszą córką Teresą Kunegundą (ryc. 40). Oba obrazy umieszczone niegdyś w tzw. Białej sali pałacu wilanowskiego, były powiększone po bokach dodanymi kawałkami płótna, rozszerzającymi tło portretowe i w tym powiększonym formacie zasłaniały wnęki ścian w tej

sali. W obu odnajdujemy pędzel Triciusza, może z najlepszego czasu jego twórczości. W postaci Jakuba Sobieskiego, jego wyrazie twarzy i kolorycie akcesoriów zdobywa się Triciusz na najlepsze, na co go tylko było stać. Jan III w tym portrecie przewyższa też o wiele analogicznie upozowaną postać króla owiniętego w płaszcz we wspomnianym wyżej portrecie wilanowskim z Czerwonego Dworu.

Triciusz to malarz dworski, lecz nie przebywający na dworze w Warszawie ale w Krakowie. Widocznie przerwał jednak czasowo domatorstwo i rezygnował z przywiązania do rodzinnego miasta, a śpieszył może do Warszawy na wezwanie dworu. Wykorzystywał też zapewne krótkie chwile pobytu króla w Krakowie, jak o tym mówi kilka jego portretów znajdujących się w Krakowie, a przedstawiających króla. O uznaniu jakim się cieszył w rodzinnym mieście mówią zamówienia dokonywane u niego przez uniwersytet. Niewątpliwie nie brakło mu też zamówień osób prywatnych, jak na to wskazują wymienione przez Rastawieckiego portrety biskupa Tylickiego i Jerzego Lubomirskiego.

VII

DWAJ MALARZE WŁOSCY

M. A. Palloni. — Życie i dzieła Altomontego. — Obrazy batalistyczne. — Obraz elekcji z r. 1697. — Dzieje zamówienia i wykonania tego obrazu. — Portrety Marianny Wielopolskiej. — Cechy twórczości.

W wielkich rozmiarach plafonach wilanowskiego pałacu panuje figuralna alegoria. Tematycznym uzupełnieniem tego cyklu są w tych samych salach we fryzach i zagłębieniach (kalach) między ścianami a sufitem, wśród stiukowych dekoracji plastycznych rozmieszczone niewielkie tonda (ryc. 13, 14) (jak w sali z plafonem Lata), lub prostokątne a podłużne (ryc. 16, 17, 18, 19) malowidła (w salach z plafonami Wiosny czy Jesieni). Inna ręka niż plafony je wykonała, odmienny też panuje w nich koloryt, jaśniejszy niż w plafonach. Nastrój w nich pogodny, tematy mówią o „wsi wesołej“ i jej pracach, pojętych na modłę klasycyzmu rzymskiego. Z Wergilego wzięte motywy i wersety z bukolik splatają się w całość, w której nie brak przedstawień prac rolników i pasterzy, owczarzy i pszczelarzy, bydła i koni, tańców złączonych z winobranieniem i pochodów bachicznych. Groteskowe tematy stiukowych dekoracji, swowolne putta i fantazyjne konie morskie, girlandy kwiatów i owoców, a wśród nich maszkarony, utwory plastyczne ręki Schlütera, harmonizują z treścią malowideł, stwarzającą całość o jednolitym nastroju. Tematy bukoliczne powtarzają się w każdym z malowideł i mówią o tym, czym miała być siedziba wilanowska w intencjach Sobieskiego, miejscem swobody i wiejskiego wypoczynku wśród upoetyzowanych prac rolniczych.

Te dekoracyjne niewielkie malowidła, podobnie zresztą jak i plafony malowane są olejno. Jedyny wyjątek co do techniki dzieł malarstwa w Wilanowie stanowi cykl z przedstawieniem „Historii Psyche Panny“, malowany al fresco na sklepieniu prawej galerii pałacowej. Mimo różnicy w technice malarskiej wiele łączy freskowe malowidła wielkich rozmiarów z małymi dekoracyjnymi olejnymi, stanowiącymi tematowe uzupełnienia plafonów z „czterema porami roku“. Autorem jednych i drugich był według wszelkich danych ten sam artysta, Michelangelo Palloni. Winniśmy zatem włączyć to nazwisko w rząd malarzy dworskich pracujących dla Jana III.

Rodem florentyńczyk, przybyły do Polski w r. 1674, zrazu czynny w służbie Michała Kazimierza Pacy, potem jego bratanka Krzysztofa, ślady swej działalności artystycznej pozostawił w Wilnie i Pożajściu,¹²⁶ przed przeniesieniem się około r. 1684 do Warszawy. Na ten okres zatem przypadają także prace jego w Wilanowie, zarówno al fresco wielkich rozmiarów jak i skromniejsze, w małych formatach, olejne. Pierwszymi nie zajmujemy się, gdyż omówił je przed tym Starzyński,¹²⁷ zajmując się wogóle twórczością Palloniego w czasie jego pobytu w Polsce.¹²⁸ Mniej zainteresował się zato małymi obrazkami olejnymi z przedstawieniami prac rolniczych, które grają raczej rolę podrzędną w całości dekoracji pałacowych sal w Wilanowie, łącząc się tematami z plafonami kompozycji Calotta, wykończonymi przez Szymonowicza.

Wraz z Pallonim w Wilanowie pracował równocześnie plastyk Andrzej Schlüter. Jego stiukowa dekoracja stanowi zarazem ramy do obrazków Palloniego. Lecz zachodzi dysproporcja między wykonanymi w białym stiuku znacznych wymiarów puttami i innymi groteskowymi tworem Schlütera, girlandami i muszlami, a skrytymi wśród nich drobnofigurowymi obrazkami Palloniego, które nikną w tym otoczeniu. Dopiero wyodrębnione z plastycznej dekoracji, oglądane same dla siebie, zyskują na znaczeniu i wiążą naszą uwagę swymi artystycznymi walorami.

Uderza w nich przede wszystkim plastyczność przedstawienia postaci ludzi i zwierząt, jakby rzeźbiarski sposób ich traktowania, zgodny z tradycjami malarstwa florentyńskiego. Postacie rzucone są na tło krajobrazu, ciągnącego się daleko w głąb. Kompozycja jest staranna i pełna umiaru. Ważniejszą rolę w tych utworach gra rysunek niż koloryt, linearyzm i plastyka przeważają nad koncepcją barwną, jakby im podporządkowaną. Koloryt z reguły jasny i przejrzysty, o niewielkiej skali barw, o tonach w tle szarawych i wpadających w liliowe. Wszystko to wiąże malowidła ze stiukowymi dekoracjami ich obramień lub malowanymi en grisaille, or-

¹²⁶ Kariukstytė-Jacynienė, *Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen, Tauta ir žodis*, Kaunas 1928.

¹²⁷ Starzyński J. *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933, s. 61—66.

¹²⁸ Tenże, *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni*, Warszawa 1931.



Ryc. 41. Marcin Altomonte, Elekcja z r. 1697. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kolowca)

namentalnymi, harmonizującymi z wkładkami o formach okrągłych, czy prostokątnie-podłużnych. Wszystko razem nosi charakter wybitnie barokowy i składa się na bogatą dekorację fryzów, stanowiących przejście od ścian obitych wzorzystymi tkaninami do wielkich, dziś pociemniałych plafonów Callota i Szymonowicza.

Działalność Palloniego na terenie dawnej Rzeczypospolitej w Wilnie, Pożajściu i Wilanowie daje świadectwo wpływom sztuki florenetyńskiej w Polsce czasów Jana III.

Poza Pallonim możnaby mówić jeszcze o freskistach, pracujących w tych czasach przy dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie, fundacji królewskiej. Byli nimi Pietro Dandini, który w Krakowie pozostawił także obraz św. Kajetana w jednym z bocznych ołtarzy kościoła kapucynów, oraz Karol Dankwart z pochodzenia Szwed, działający na Śląsku i prawdopodobnie jego pomocnicy Karol Monti i Inocenty Monti, wreszcie jeszcze jeden włoski malarz Gregorio Pagani, twórca obrazu w jednym z bocznych ołtarzy kościoła św. Anny. Wszyscy ci artyści nie mieli bezpośrednich związków z królewskim dworem. Sprowadził ich z zagranicy prefekt budowy fundowanego przez Jana III kościoła i pełnomocnik fundatora ks. Piskorski, który miał wolną rękę w wyborze artystów dekoratorów. Jak widzimy z nazwisk przeważali wśród nich Włosi, jednak nie możemy ich uznać w tym wypadku za malarzy dworskich.

Z włoskich malarzy pracujących dla Jana III zajmuje nas natomiast działalność Marcina Altomonte.

Wiadomości o Marcinie Altomontem i jego dziełach zebrane przez Ciampiego¹²⁹ i Naglera¹³⁰, Rastawieckiego¹³¹ i Kraszewskiego¹³² są naogół mało krytyczne i niepewne, przvtaczane bez powoływania się na źródła, podobnie zresztą jak i te, które na ich podstawie powtórzył w swym komunikacie w r. 1888 Konstanty Przeździecki¹³³. Oprzeć można się na skąpych tylko lecz pewnych wiadomościach z archiwum Wodzickich z Kościelnik¹³⁴ (w Ossolineum) i pobieżnych wzmiankach zawartych w rachunkach dworu królewskiego w Żółkwi¹³⁵. Wszystko to razem jednak nie wiele mówi o twórczości Altomontego w czasie jego 19-letniego pobytu w Polsce i o jego pracy dla dworu królewskiego.

Więcej mówić mogłyby same jego dzieła, gdyby ich zidentyfikowanie nie napotykało również na trudności. Według tradycji po części przynajmniej potwierdzonej przez źródła, przyjdzie przypisać autorstwu Altomontego dwa z trzech ogromnych płócien przedstawiających czyny wojenne Jana III zawieszonych w kościele farnym w Żółkwi, dziś niedostępnych, których fotografii także uzyskać niepodobna. Prawdziwą też zdaje się być tradycja przypisująca Altomontemu autorstwo portretu jednego z synów króla, który przed wojną znajdował się w Muzeum Lubomirskich we Lwowie. To samo dotyczy zbiorowego portretu Marii Kazimiery z dziećmi, niegdyś w posiadaniu rodziny Wodzickich.

Z archiwalnych wiadomości źródłowych drogą wnioskowania, dochodzimy nadto do stwierdzenia jego autorstwa obrazu elekcji w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, pochodzącego już z czasów po śmierci Jana III, niemniej też drogą analizy porównawczej dochodzimy do zidentyfikowania autorstwa portretów Marii Anny Wielopolskiej. Wszystko to razem jest niewątpliwie tylko drobną częścią jego artystycznego *oeuvre*, pozostawionego w Polsce. Wprawdzie przytoczone wyżej dzieła leksyko-graficzne wymieniają o wiele więcej obrazów jego pędzla, jednak na danych tych polegać nie można. Rzut oka na niektóre z nich, jak np. na obraz przedstawiający bl. Jana z Dukli chroniącego Lwów w czasie oblężenia przez Turków, w kościele bernardynów lwowskich przekonuje, że nie ma on nic wspólnego z ręką Altomontego.

Gdyby ta ostatnia atrybucja była prawdziwa, to w takim razie musielibyśmy uznać Altomontego także za autora obrazu znajdującego się w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, przedstawiającego ofiarę Izaaka, a sygnowanego nazwiskiem naszego malarza. Sygnatura ta jednak majuskułami naśladującymi litery drukowane nie budzi zbyłnego zaufania i może świadczyć o obcym naśladowaniu oryginału Altomontego, dziś nam nieznanego. Obrazy lwowski i tarnowski mówią zresztą o bardzo miernym

¹²⁹ Ciampi S. *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori ed altri artisti italiani in Polonia e Pollacchi in Italia*, Lucca 1830.

¹³⁰ Nagler, *Neues Allg. Künstler-Lexicon*. München, t. I.

¹³¹ Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. I, s. 6.

¹³² Kraszewski J. I., *Ikonotheka*, Wilno 1858.

¹³³ *SKHS*, IV, s. LII.

¹³⁴ Rkps. 11575/II Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu.

¹³⁵ Rkps. 9765/I Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu.



Ryc. 42. Marcin Altomonte, Elekcja z r. 1697. Fragment. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków. (Fot. S. Kolowca)

pędzlu ich autora. Podpisy autentyczne Altomontego zaś na jego listach, pisane kursywą są całkiem inne, lecz to znów nie stanowiłoby pełnego dowodu nieautentyczności sygnatury obrazu w Tarnowie, gdyż co innego podpis piórem, a co innego sygnatura pędzlem na obrazie.

Jeżeli natomiast mielibyśmy przyjąć za prawdziwą tradycję, że autorem obrazu, znajdującego się przed r. 1939 w Lubieniu Wielkim pod Lwowem był Altomonte, to popierałoby to przypuszczenie o jego autorstwie obrazu elekcji z r. 1697 w zbiorach wawelskich, za którym przemawiają dane z dokumentów archiwalnych wysnute. To stawiałoby zarazem ich autora o niebo wyżej. W dzisiejszych warunkach nie dysponujemy niestety reprodukcjami dzieł Altomontego, pozostawionymi przez niego na terenie Austrii. Mimo zatem tych braków i mimo możliwie zachodzących wątpliwości należy dać wiarę wnioskowi opartym na materiałach archiwalnych, które przedstawiamy poniżej, a które dotyczą powstania i dziejów obrazu przedstawiającego elekcję z r. 1697. Stawiają one Altomontego w naszych oczach jako artystę o wyższym poziomie, godnego uwagi reprezentanta dworskiego malarstwa czasów Jana III.

Niemieckiego pochodzenia, lecz urodzony w Neapolu ¹³⁶, studiami i wpływami kultury artystycznej raczej Włoch niż Niemiec, uczeń Guallegio (Bacciccia) i Maratty, dopiero w drugiej połowie życia powrócił do austriackiej swej ojczyzny, by pod koniec oddać się dewocji, jako brat zakonny-malarz w Linzu, gdzie zmarł w r. 1745.

Według Ciampiego miał Altomonte przybyć na dwór Jana III w r. 1684, po wiktorii wiedeńskiej, kiedy Sobieski szukał artysty, gloryfikatora swych czynów wojennych, malarza-batalisty, a van Kessel przybyć do Polski nie chciał. Pośrednikiem w sprowadzeniu Altomontego miał być o. Marco d'Aviano, który w Rzymie w r. 1684 rozglądał się za odpowiednim dla króla polskiego malarzem i gdzie mu Altomontego polecić miała Akademia Sztuk Pięknych. Wtedy rzekomo miał Altomonte zmienić niemieckie nazwisko Hohenberg na włoskie ¹³⁷, jakkolwiek więcej prawdopodobne jest, że dokonał on tego jeszcze przed tym we Włoszech, lub dawniej jeszcze może jego ojciec.

Do najwcześniejszych można zaliczyć portret zbiorowy rodziny Sobieskich z posiadania rodziny Wodzickich (ostatnio w Lubieniu Wielkim pod Lwowem u Branickich) (ryc. 46). Mówi o tym wiek dzieci na obrazie, malowanym zatym prawdopodobnie wkrótce po przyjeździe Altomontego do Polski. Nie brak w tym zbiorowym portrecie ukostiumowanej alegorii z lwem, z którym się dzieci bawią, czy delfinem i sielankowo-rodzinnego nastroju w osobie królowej z najmłodszym dzieckiem u piersi. Rzeźbione popiersie króla w głębi potronuje zabawom dziecięcym i wplata w tę scenę element heroiczny. Interesującą jest kompozycja dzieła, jakgdyby przeciętego pośrodku linią wertykalną z popiersiem Jana III w głębi. Po prawej stronie tej linii królowa z najmłodszym dzieckiem, po lewej zaś w linii esowatej spiętrzone nad sobą postacie dzieci z najstarszym 16-letnim Jakubem w zbroi, u szczytu. Układ oryginalny i niepowszedni. Nie mając przed sobą oryginału obrazu, dziś niedostępnego jeśli w ogóle zachowanego, wierzyć musimy Mycielskiemu ¹³⁸, że karnacja w nim jest „delikatna i piękna“.

Mycielski nie przypisuje autorstwa tego obrazu żadnemu artyście wymienionemu po nazwisku. Za autora jego Altomontego uważa Kopera ¹³⁹ i według wszelkich danych słusznie.

Zapiski w rachunkach dworu królewskiego w Żółkwi wspominają o przygotowaniach „blejtramów do obrazu wojny wiedeńskiej a d u l t i m a X b r i s 1693“ ¹⁴⁰, a analogiczny wydatek do drugiego obrazu powtarza się w r. 1694. Są to zatym daty powstania dwóch kolosalnych wymiarów obrazów batalistycznych, zawieszonych w farze w Żółkwi, obu pędzla Altomontego. Myśl ich wykonania dla fary żółkiewskiej powstała zatem prawie w 10 lat po odniesionych zwycięstwach. Łączyła się ona z ideą

¹³⁶ Thieme-Becker, *Allg. Künstler-Lexicon*, ad vocem.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Mycielski J., Cztery portrety królowej Marysienki, *Przegląd Polski*, R. XVIII, t. I, s. 108.

¹³⁹ Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1925—9.

¹⁴⁰ Rkps. 9765/I Zakładu Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu.

króla uczynienia z Żółkwi skarbcza pamiątek rodzinnych¹⁴¹ i miejsca upamiętnienia także własnych przewag wojennych.

Szczegółowe opisy tych obrazów znajdujemy u Rastawieckiego¹⁴² i Kraszewskiego¹⁴³. Kompozycja w nich uświęcona tradycją, z królem na pierwszym planie, zamętem bitwy przedstawionym raczej teatralnie jak prawdziwie, obliczonym na efekt, jak tyle innych scen batalistycznych tego czasu. Ponieważ wiemy, że w innym wypadku, jak np. przedstawieniu elekcji z r. 1697, Altomonte umiał wyzwolić się z utartego schematu i stworzyć kompozycję opartą na obserwacji prawdziwego zdarzenia, przeto przypuścić musimy, że w przedstawieniu bitew pod Wiedniem i Ostrzyhomiem, których świadkiem nie był, polecono mu dostosować się do opisów, lub nawet wzorów w dziełach miedziorytniczych, z których miał korzystać. Nie brak też w tych obrazach nieodzownej według ówczesnych pojęć symboliki, unoszącego się nad królem geniusza z palmą w rękę i wstęgą z odpowiednim napisem, niemniej też orla. Cały to aparat, który z końcem w. XVII wydaje się nam już przestarzały i zaniechany przez wielu francuskich batalistów, uświetniających czyny wojenne Ludwika XIV. Brak fotografii obrazów z Żółkwi i niemożność ich uzyskania każe ograniczyć się do krótkiej o nich wzmianki, a przejść do obrazu, który dla charakterystyki twórczości Altomontego ma szczególne znaczenie.

W początkach roku 1947 nabyty został dla Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu obraz z końca XVII w., przedstawiający elekcję na Woli (ryc. 41). Rozpatrzenie przedstawionej w obrazie sytuacji, strona kostiumowa postaci biorących udział w historycznym akcie wskazywała na to, że jest to elekcja Augusta II w r. 1697.

Obraz wymiarów 140×273 przedstawia elekcję, która miała miejsce w dniu 27 czerwca 1697 w chwili, kiedy po dokonanych wyborze Sasa reprezentant elekta (od lewej strony widza) wjeżdża do zagrodenia przed szopą. Równocześnie (po prawej stronie) odpływa konny tłum niezadowolonej z wyboru szlachty, zwolenników ks. de Conti z prymasem Michałem Radziejowskim na czele (ryc. 42). Szopa ustawiona ukośnie na pierwszym planie tworzy w kompozycji linię diagonalną, której przedłużeniem od strony prawej jest rząd czerwono umundurowanych janczarów prymasowskiej straży. Teren, na którym rozgrywa się historyczny akt elekcji, wypełniony jest zastępcami szlachty podzielonej na województwa, konnej i pieszej, przedstawionymi w perspektywie idącej daleko w głąb. Po prawej stronie na horyzoncie zarysowuje się widok Warszawy. Całość ujęta jest nieco z góry, przez co teren jakgdyby spadał ku przodowi.

Technika pędzla jest więcej jak szkicowa. Żaden szczegół nie jest wykończony, wszystko zaznaczone jest pośpiesznymi, pobieżnymi uderzeniami pędzla. Artyście szło o osiągnięcie efektu całości, który uzyskiwał znacząc plamy barwne i rozdzielając światła i cienie. Całość jest pełna

¹⁴¹ Mańkowski T., *Mecenat Jana III w Żółkwi. Prace KHS*, VIII.

¹⁴² Rastawiecki, o. c., s. 9.

¹⁴³ Kraszewski J. I., *Ikonotheke*, Wilno 1858, s. 16.

wyrazu; tłumy szlachty przedstawione plastycznie mimo pobieżności i szkicowości. Nastrój jakby zapadającego wieczoru przy pogodnym niebie osiągnięty zostaje zielonkawym tonem, w którym toną wielotysięczne tłumy. Barwy długich szat poszczególnych postaci pierwszego planu są stonowane. W obrębie zagrodzenia, w którym znajduje się tak zwana szopa, dyskutują żywo grupki senatorów. Przed zagrodzeniem służba i pacholćowie trzymają osiodłane konie, znaczone również szkicowo, przypominające typem konie Stefana della Belli. Postacie ludzkie wydłużone, o żywych gestach przypominające niekiedy osoby ze sztychów Jacques Callota. Wszystko traktowane jest z wigorem i swadą artystyczną chyba przez artystę, który patrzył na widowisko historyczne i przejęty był jego widokiem, a prawdopodobnie w notatniku swym znaczył sytuację i poszczególne zaobserwowane sceny.

Dał on, obok obrazu elekcji Stanisława Augusta pędzla Canaletta, jedyne chyba przedstawienie historycznego aktu elekcji, obraz może bardziej od Canaletta prawdziwy i żywy, wcześniejszy odeń o lat 67. Przypatrując się aktowi elekcji artysta wybrał jakieś miejsce wyniosłe, po za tym gdzie pacholćowie trzymali konie senatorów i stamtąd robił swe szkicowe notatki. Ogarniając z swego wzniesionego punktu całość pola elekcyjnego dał przedstawienie końcowej sytuacji aktu elekcji, tło rozległe w pejzażu dalekiej Warszawy, w tłumach szlachty podzielonej na województwa, uszykowanej w wojskowym ordynku, skupiając uwagę na widoku tradycyjnej szopy i zagrodzenia koło niej, miejsca gdzie przebywał senat i gdzie koncentrowała się decydująca o wyniku elekcji akcja. Drugi punkt wiążący uwagę to odpływanie bystrym strumieniem tłumu konnych małkontentów z pola elekcji.

Zmysł obserwacji artysty, jego dar charakterystyki zarówno niewielkich skupionych grup i poszczególnych postaci, jak i gęstych tłumów w dalszej perspektywie, urozmaicenie w przedstawieniu poszczególnych scen, raz namiętnych dyskusji, innym razem pokornej uniżoności jednych ze szlachty wobec drugich, znajduje tu pole do popisu. Diariusze informujące o przebiegu elekcji¹⁴⁴ w szkicowym przedstawieniu przez artystę mają tu swą wymowną ilustrację. Uchwycenie polskiego obyczaju w akcie elekcji stanowi zarazem dokument historyczny, jak i uwagi godny obraz ze stanowiska dziejów kultury.

Dzieje zamówienia i wykonania tego obrazu dadzą się zrekonstruować.

Wawrzyniec Wodzicki skarbnik nurski, później podczaszy warszawski, jeden z tych, którzy urosli raczej z soli niż z roli, jako administrator żup wielickich i bocheńskich¹⁴⁵, związany był wielu stosunkami z królem Janem III. Towarzyszył mu na wyprawę wiedeńską, był na weselu jego

¹⁴⁴ Między innymi rękopisy nr 2108 i 2178 Muzeum Czartoryskich w Krakowie itd.

¹⁴⁵ Materiały zawarte w archiwum Wodzickich z Kościelnik, znajdującym się w Zakładzie Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu.

córki Teresy Kunegundy, kiedy ta wychodziła za pfalcgraфа nadreńskiego. Dowodem królewskiej życzliwości był darowany mu przez Jana III obraz, przedstawiający Marię Kazimierę z najmłodszym synem u piersi, w otoczeniu reszty dzieci, na tle popiersia króla stojącego w głębi na wysokim cokole ¹⁴⁶ (ryc. 46). Oboje Wodziczcy interesowali się sztuką, w szczególności malarstwem i zamówieniami obdarzali nadwornego malarza królewskiego, Marcina Altomonte. Świadczą o tym rachunki z lat 1691 i 1692 na znaczne sumy, wypłacone temu malarzowi za 9 obrazów jego pędzla, zamówionych przez Wodzickich.

Wawrzyniec Wodzicki przeżył króla Jana III tylko o dwa lata. Zmarł w r. 1698, lecz jeszcze pod koniec życia męża żona jego, podczaszyna warszawska ¹⁴⁷, idąc w jego ślady podjęła dalszy ciąg jego aktywności mecenasowskiej, dokonując na własną rękę zamówień u Altomonte. Zamówienie jej u tego malarza z r. 1697 nie jest pozbawione posmaku pewnych zabiegów rodzinno-politycznych. Mimo dawniejszej przyjaźni i oddania dla rodziny Sobieskich, ze zmianą stosunków Wodziczcy stali się zwolennikami Augusta II, pragnęli z kolei zjednać sobie jego życzliwość. Stąd zamówienia u Altomonte obrazów, które według wszelkich danych przeznaczone być musiały dla nowoobranego elekta i schlebiał miały jego umiłowanym sztuki.

Elekcja odbyła się w dniu 27 czerwca 1697, koronacja zaś naznaczona została na dzień 15 września tegoż roku. Czasu było stosunkowo niewiele dla wykonania obrazów, które podczaszyna zamówiła u przebywającego w Warszawie Altomonte. Miało ich być trzy, lecz tylko jeden z nich jest nam znany i niewątpliwie identyczny z jednym z tych, za które zapłatę Altomonte podczaszynie pokwitował. Daty kwitów Altomonte, wystawionych w Warszawie 22 sierpnia i 20 września 1697, nie pozwalają wątpić, że dotyczą one między innymi obrazu przedstawiającego elekcję Augusta II. Kwity te brzmiały:

A d r a t i o n e m malowania trzech obrazów dla JMci Pani Podczaszyny warszawskiej żupnikowej krakowskiej za które umowiło się y należy mi sto talerów bitych, odebrałem od Im. Pana Wołczyńskiego ¹⁴⁸ [i n s o l u t i o n e m ?] talerów bitych pięćdziesiąt a r e s i d u u m przy odebraniu obrazów należy mi oddać. Te zaś obrazy mają być gotowe y odemnie oddane dwa na tydzień przed Coronacją a trzeci jeżeli nie będzie mógł być razem to choć późnief troche oddam. Datum w Warszawie 22 Augusti 1697 — M a r t i n o A l t o m o n t e m p.

D i c o a v e r r i c e u t o g i à à c o n t o s a l l a r i bitych c i n q u a n t a. R e s i d u u m to iest Tynfow Trzysta odebrałem od IMP Stolnika Mielnickiego y Tynfow dwa za puzdra na te obrazy w Warsz. dn. 20 7bris 1697 A o - M a r t i n o A l t o m o n t e m p.

¹⁴⁶ Reprod.: Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. II, Kraków 1926, tab. 39.

¹⁴⁷ Anna z Grattów Wodzicka.

¹⁴⁸ Jan Wołczyński, stolnik mielnicki, pisarz skarbu kor., zob. rkps. 11575/II Zakładu Nar. im. Ossolińskich, pochodzący z archiwum Wodzickich z Kościelnik.



Ryc. 43 i 44. Marcin Altomonte. Elekcja z r. 1697. Fragmenty. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. Kraków. (Fot. S. Kolowca).





Ryc. 45. Marcin Altomonte, Marianna Wielopolska, kanclerzyna. Muzeum Świętokrzyskie, Kielce. (Fot. S. Kolowca)

wychodzi na niekorzyść tych wykończonych dzieł, wcześniejszych datą powstania tylko o 3 lub 4 lata, jak z rachunków dworu Jana III w Żółkwi wynika, powstałych w latach 1693 i 1694. Obrazy te miały na celu gloryfikację czynów wojennych Jana III, a artysta nie był świadkiem bitew, które przedstawiał. To też bataliom pod Wiedniem i Ostrzyhomiem pędzła Altomontego brak bezpośredniości, brak artystycznego wigoru, zaznacza się w nich schemat kompozycyjny utarty ogólnie, mało oryginalny. Porównanie wychodzi raczej na korzyść stosunkowo niewielkiego szkicu elekcji, aniżeli kolosalnych rozmiarami płócien, obliczonych na imponujący efekt, który w naszych dziś oczach zawodzi.

Wzięcie, jakim się cieszył Altomonte, stanowisko malarza dworu królewskiego, zapewniały mu zamówienia w wyższych sferach ówczes-

nego społeczeństwa w Polsce. Prócz Wodzickich był on według wszelkich danych także malarzem Wielopolskich.

Z trzech portretów drugiej żony kanclerza w. kor. Jana Wielopolskiego, a siostry królowej Marii Kazimiery, Marianny z domu de la Grange d'Arquien, zwłaszcza portret owalny, znajdujący się w muzeum w Kielcach (ryc. 45), nosi cechy pędzla Altomontego z epoki, w której powstał obraz elekcji w r. 1697. Może porównywanie wykończonego portretu z szkicowo traktowanym obrazem większych rozmiarów, w którym postacie ludzkie są tylko zaznaczone, nie byłoby w tym wypadku najbardziej wskazane, gdyby nie łączący te dzieła charakterystyczny w nich koloryt, ton zielonkawo-oliwkowy, który prawdopodobnie w pewnym okresie twórczości stanowił charakterystyczną cechę dzieł Altomontego. Ten wspólny obu dziełom koloryt każe w portrecie Marianny Wielopolskiej uznać rękę Altomontego, a wraz z nim przypisać jego autorstwu może także dwa inne portrety tej samej osoby, malowane w różnych okresach jej życia i już mniej odznaczające się tym samym kolorytem. W jednym z nich, prawdopodobnie najwcześniejszym, kanclerzyna przedstawiona jest po kolana i podobnie jak w portrecie drugim znajdującym się w Kielcach z kwiatami w rękę. W trzecim portrecie, w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, widzimy ją z pieskiem na rękę. Jest to prawdopodobnie najpóźniejszy z trzech portretów kanclerzyny Wielopolskiej, dających nam poznać twórczość Altomontego jako portrecisty.

Wpływy, jakim Altomonte ulegał w czasie swych studiów u Gaulliego i Maratty jakby podzieliły się w jego dziełach. Ślady wpływów Gaulliego, w jego twórczości zaznaczają się w obrazach batalistycznych i kompozycjach, w których przyszło mu dysponować masami ludzi, zaś wpływy Maratty w dziełach portretowych. Sam rodzaj postawionych przed nim zadań musiał mu wskazywać wzory z czasów pobytu we Włoszech.

Nie wiemy czy w ogóle rozważana była kiedy między Altomontem a Sobieskim myśl monumentalnych fresków z przedstawieniem zwycięstw wojennych na ścianach kościoła w Żółkwi. Może liczone się z niesprzyjającym w Polsce malarstwu freskowemu klimatem. Lecz sam fakt otarcia się Altomontego o warsztat Gaulliego, niewątpliwa znajomość najgłośniejszego dzieła jego życia, dekoracji kościoła del Gesù w Rzymie (1672—1685)¹⁵¹ musiała zaważyć na twórczości Altomontego. Nie interesują nas tu jego dzieła treści religijnej, przytaczane przez leksykografów i trudno było je wciągnąć w obecnym studium w zakres porównań. Malarstwo religijny freskowe Gaulliego z malarstwem olejnym batalistycznym i batalistycznemu analogicznym (jak obraz elekcji z 1697) łączy to, że w obu idzie o umiejętność dysponowania masami, o przedstawienie tłumy ludzkiego w ruchu i w świetle, choć w celach wywołania nastrojów zgoła różnych, w jednym wzniecenia uczuć religijnych, w drugim gloryfikacji bohaterstwa. Dwie te rzeczy nie mają ze sobą nic wspólnego, lecz

¹⁵¹ Lanckorońska K., *Dekoracja kościoła „il Gesù“ na tle rozwoju baroku w Rzymie*, Lwów 1935.



Ryc. 46. Marcin Altomonte, *Królowa Maria Kazimiera z dziećmi*. Lubień Wielki pod Lwowem. (Fot. S. Kolowca)

środki przedstawienia ich treści są wspólne obu tym rodzajom malarstwa i one to nasuwają myśl wpływów Gaulliego na Altomontego.

Zarówno w obrazach batalistycznych, jak i w szkicowym obrazie elekcji zaznacza się jako cecha charakterystyczna ich autora, jego przenikający wszystko zielonkawy ton kolorytu. Zaobserwował go w obrazie odsieczy wiedeńskiej w Żółkwi w swoim czasie Kópera¹⁵², była o nim mowa powyżej w charakterystyce obrazu elekcji z r. 1697 i jednego z portretów Marianny Wielopolskiej. Ta cecha właśnie powoduje, że portret ten przypisać możemy Altomontemu. Nie jest to jednak ani cecha kolorytu Gaulliego, ani Maratty, mistrzów Altomontego. Cofając się wstecz znaleźćlibyśmy ją chyba u Tintoretta. W każdym razie koloryt zielonkawy

¹⁵² Kópera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*. Cz. II, Kraków 1926, s. 241.

wszystko przenikający zdaje się stanowić jedno ze znamion twórczości Altomontego, przynajmniej w pewnym jej okresie pod koniec pobytu w Polsce. Poza tym znajdujemy u niego predylekcję do tonów złamanych, jak liliowo-różowawy, żółto-brązowy, niebieskawy itp. Odnajdujemy je na kostiumach szlachty, biorącej udział w elekcji, przerwane niekiedy silniejszym akcentem, np. w czerwonej barwie stroju prymasa Radziejowskiego.

VIII

OGÓLNY RZUT OKA

Malarstwo dworskie. — Flamandyzujący malarze francuskiego pochodzenia. — Stosunek Marii Kazimiery do sztuki. — Dwór Jana III domeną wpływów malarstwa północnego. — Malarstwo religijne domeną wpływów malarstwa włoskiego. — Znaczenie działalności Sobieskiego na polu sztuki.

Malarstwo o którym tu była mowa, to malarstwo dworskie, twórcy jego to malarze pozostający w służbie królewskiej. Fakty te musiały z natury rzeczy wycisnąć piętno na charakterze sztuki, jaką oni reprezentowali. Nazwiska artystów, które wymieniałem nie obejmują całokształtu dzieł malarstwa w Polsce epoki Jana III, poza nimi było jeszcze wielu innych godnych wymienienia, działających poza kręgiem wpływów i tendencji, które promieniowały z królewskiego dworu. Obraz malarstwa, który tu zdołałem skreślić, chociaż niezupełny, należy postawić na tle współczesnego malarstwa europejskiego, by stwierdzić czy i o ile było ono odbiciem jego, jakie cechy odrębne może różniły je i co było w nim specyficznie polskiego? Porównanie takie należałoby przeprowadzić zwłaszcza w dwóch kierunkach, w stosunku do ówczesnego malarstwa francuskiego oraz niderlandzkiego. Jakkolwiek wpływy malarstwa włoskiego były wówczas jeszcze w Polsce żywe, to jednak na dworze artystycznym Jana III poza Pallonim i Altomontem było ono najmniej reprezentowane. Włoskie wpływy znajdziemy za to w malarstwie religijnym i monumentalnym (freskowym), pozostającym w zawisłości od mecenatu możnowładców, kardynała Radziejowskiego (Palloni) i obu Paców, Krzysztofa i Michała (del Bene).

Studium niniejsze urosło z badań nad wpływami sztuki francuskiej w Polsce w czasach panowania Jana III. Francuscy teoretycy sztuki i ich idee znajdowały oddźwięk i w Polsce, przychodząc do nas różnymi drogami. Jedną z nich były publikacje autorów których dzieła jak Félibiena, Roger de Piles, François Blondela i innych spotykamy w bibliotece królewskiej w Żółkwi. Druga droga, to interesujący się sztuką zarówno jak i jej teorią amatorowie i mecenasi, stanowiący grupę najbliższą królewskiego dworu, po części Francuzi z urodzenia, po części przejęci kulturą francuską Polacy, wśród których znajdujemy także członków rodziny królowej. Trzecią stanowili przybyli do Polski, choć niezbyt liczni, francuscy artyści, od których idee dotyczące sztuki przejmowali i przyswa-

jali sobie stykając się z nimi Polacy, jak w przytoczonym wyżej wypadku Haur od Callota, a od Desportes'a może także magnaci, zapraszający malarza do swego stołu i uczestnicy przyjęć, słuchający prowadzonych na ten temat niekiedy dyskusji. Nikle ślady związków i wpływów francuskiej kultury artystycznej znajdujemy w „Ekonomice“ Haura, kiedy w niej mówi o „przedniej inwencji“ i oddźwiękach walki rozegranej w Paryżu i w tamtejszej Akademii malarstwa między Lebrunem i jego zwolennikami a Mignardem.

Lecz te francuskie wpływy, sięgające królewskiego dworu, nie docierały do artystów polskiego pochodzenia, jak Szymonowicz i Triciusz, z których ostatni najbardziej jest godny uznania go za reprezentanta rodzimych tradycji w malarstwie; jeżeli zaś docierały, to nie w taki sposób, któryby mógł wywrzeć decydujący wpływ na ich sztukę i dzieła ich pędzla, oraz zdołał przełamać dawniejsze tradycje flamandzko-holenderskich wpływów.

Badania nad wpływami sztuki francuskiej w Polsce w czasach Jana III doprowadziły do wyników odmiennych od tych, jakich można się było spodziewać. Dochodzimy bowiem do tego, że najwybitniejszy francuski malarz działający w tych czasach w Polsce, Desportes, nie był reprezentantem tych tendencji, jakie charakteryzowały ówczesną sztukę francuską, zwłaszcza sztukę dworską, że epoka Ludwika XIV nie miała u nas typowych swych przedstawicieli, że reprezentowały ją raczej tendencje właściwe sztuce flamandzkiej i kierunek, który wprowadził w sztukę francuską nigdy nie był zanikł, lecz który nie decydował o tym czym sztuka ta, malarstwo w szczególności, w swej istocie być miało. Nie reprezentacyjność i patos, nie wielki gest i wspaniałość, lecz realizm i ścisłość w oddaniu szczegółów, pewna intymność stanowi cechy portretów Desportes'a, najlepszych z dzieł sztuki francuskiej powstałych podówczas na naszym terenie. Są to raczej cechy sztuki północnej, cechy wpływów flamandzkich we Francji długo żywotnych, nawet w epoce klasycyzmu czasów Ludwika XIV.

Mimo długiego jego pobytu w Polsce i szerokiego pola działania, jakie przed nim było otwarte, jako nauczycielem młodych malarzy polskich, sztuka Claude Callota nie wywarła silniejszego wpływu na przyszłe pokolenia, ani też przypadkowo zebrani w Wilanowie uczniowie Callota nie zdradzili wyższych uzdolnień malarskich. To też zaznaczające się w jego sztuce wpływy Mignarda nie pozostawiły u nas śladów.

Wpływy sztuki francuskiej w czasach Sobieskiego w Polsce zdają się być powierzchowne i nie ugruntowane. Sama królowa ani jej francuskie otoczenie nie miało w sprawach sztuki wytkniętego programu ani pretensji do odegrania roli kierowniczej w rządach artystycznych, jeśliby o nich można było mówić. Maria Kazimiera zbyt mało miała zrozumienia dla sztuki by mogła i chciała wywrzeć wpływ stanowczy na wybór przez króla nadwornych artystów. Także wpływ markiza de Béthune na Sobieskiego nie był chyba zbyt wielki i pamiętniki kawalera de Beaujeu zdają się przeceniać jego znaczenie kiedy mówią, że to właśnie de Béthune skłonił był upodobania Jana III w kierunku malarstwa, mając może na

myśli przede wszystkim malarstwo francuskie. Epizodem w dziejach malarstwa w Polsce w. XVII była zresztą działalność malarzy takich jak François Desportes czy Henri Gaspar i pobyt ich na dworze królewskim nie wywarł głębszego wpływu na rodzime polskie malarstwo. Jeżeli o jakich wpływach można mówić, to w zakresie malarstwa o typie dworskim wybitne w czasach panowania Jana III pozostały nadal jak i przed tym wpływy malarstwa północnego, flamandzkiego zarówno jak holenderskiego.

Obserwować je możemy w większej mierze w dziełach malarzy polskich, aniżeli samych Flamandów czy Holendrów, działających na naszym terenie. Nie van Kessel, przez króla wybrany batalista, który obrazy swe przeznaczone dla Polski malował w Bredzie czy Amsterdamie i stamtąd przysyłał na dwór Jana III, lecz nadworni artyści polscy jak Schultz i Triciusz są pod tym względem miarodajni. Gdańszczanin Schultz i krakowianin Triciusz reprezentują te same tradycje i te same tendencje malarstwa portretowego jakie panowały na dworze królów polskich z dynastii Wazów, Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza, a nawet jeszcze dawniejsze. W ich dziełach znajdujemy *m u t a t i s m u t a n d i s* tę samą dążność do oddania realnej prawdy i ścisłego podobieństwa wyrazu twarzy, szczegółów stroju i realiów, dążność charakterystyczną dla malarstwa północnego. Na myśl przychodzi przeciwstawienie słów „realizm“ i „idealizm“, pojęć abstrakcyjnych, konwencjonalnie utartych, chociaż nie zbyt ściśle określonych. Malarstwo dworskie w XVII w. w Polsce wybrało realizm, podczas kiedy malarstwo religijne pozostało domeną idealizmu włoskiego pochodzenia i wpływów z Italii płynących.

Wśród artystów polskiego pochodzenia przedstawicielem dworskiego malarstwa czasów Sobieskiego jest nie Szymonowicz, którego znaczenie w dziejach sztuki w Polsce w stosunku do dotychczasowych o nim opinii należy obniżyć, lecz Triciusz, dotąd mniej ceniony i zapoznawany. W portretach jego pędzla widzimy element tradycji, upozowanie portretowanego według ustalonego dawniej schematu, koloryt o widocznych wpływach północnego malarstwa, realizm. Uderza w nich na ogół połączenie rodzimych polskich tradycji z wpływami sztuki niderlandzkiej. Znać niekiedy wpływy francuskiego klasycyzmu tylko w heroizowaniu postaci, w akcesoriach kostiumowych, antycznej zbroi i wieńcu na czole króla w jego portrecie w Wilanowie. Triciusz góruje nad Szymonowiczem nie tylko umiejętnością malarską, lecz i silniej zarysowaną indywidualnością. Dzieła jego nie odrywają się od tła przeciętnego współczesnego malarstwa typu sarmackiego¹⁵³, lecz mówią o względnym przynajmniej podniesieniu go wzwyż i zeuropeizowaniu. Będąc malarzem dworskim i stykając się z obcą sztuką Triciusz mimo wszystko trwał przy tradycjach sarmatyzmu.

Wśród różnych rodzajów malarstwa portret zajmuje miejsce naczelne, a Jan III jest wśród królów polskich tym, który chyba najwięcej razy był portretowany. Portret współczesny jest realistyczny zarazem i repre-

¹⁵³ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948.

zentacyjny, bez francuskiej teatralności i koturnowości. Często jednak, zgodnie z modą epoki, malarstwo zespalał portret z alegorią i z malarstwem batalistycznym, mieszając elementy jedne i drugie, alegoryzując postać, scen batalistycznych zaś używając jako tła. Dotyczy to zwłaszcza portretów króla-wodza. Na podstawie katalogu galerii obrazów zamku w Żółkwi¹⁵⁴, spisane go wprowadzicie dopiero w r. 1721, lecz oddającego stan galerii takim jakim był jeszcze w chwili śmierci Sobieskiego w r. 1696, tudzież na podstawie inwentarza obrazów pałacu wilanowskiego z r. 1696, pochodzącego z archiwum ordynacji Nieświeskiej¹⁵⁵, stwierdzamy, że ilościowo równoważyły się w niej dzieła malarstwa portretowego, malarstwo religijne i rodzajowe. Najmniej znajdujemy w tej galerii obrazów przedstawiających krajobrazy.

To samo co o wpływach malarstwa francuskiego na dworze Jana III można powiedzieć i o malarstwie włoskim. Za jego przedstawiciela uważamy mimo jego niemieckiego pochodzenia Marcina Altomonte. Mimo długiego w Polsce pobytu i pozostawionych tu dobrych dzieł pędzla, nie wykształcił Altomonte młodych malarzy polskiego pochodzenia. Nie był też mistrzem Szymonowicza, ucznia Akademii św. Łukasza w Rzymie. Nie było mu zresztą danym rozwinąć działalności w tym kierunku. Wyżej już powiedzieliśmy, że domeną wpływów malarstwa włoskiego pozostało malarstwo religijne, nie będące już w tym czasie w bliższych związkach z malarstwem dworskim.

Malarstwo dworskie czasów Sobieskiego to poszukiwanie dróg, to próby czynione w różnych kierunkach świadomie i może niekiedy podświadomie w celu podniesienia poziomu sztuki w Polsce, malarstwa w szczególności. Tak naogół przedstawiają się nam poczynania Jana III na tym polu, poczynania w rezultacie mało szczęśliwe, które nie miały doraźnie przynieść owoców i stworzyć rodzimego malarstwa na wyższym poziomie. Urwana z śmiercią króla nić miała być nawiązana później i skuteczniej, mimo gorszych o wiele warunków politycznych, w rządach artystycznych Stanisława Augusta. Lecz w 80 lat później, za Poniatowskiego, oddźwięk ich w społeczeństwie był o wiele głębszy i szerszy niż za Sobieskiego.

¹⁵⁴ Finkel L., *Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726*, SKHS V, 42—48.

¹⁵⁵ Czołowski A., *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937.



Ryc. 1. J. Tatarkiewicz, Medaliony z głowami Canovy i Thorvaldsena.

STANISŁAW LORENTZ

O IMPORTACH RZEŹB Z WŁOCH DO POLSKI W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX W. I O THORVALDSENIE

Jedną zaledwie większą rzeźbę wykonał na zamówienie z Polski Antonio Canova: młodego Henryka Lubomirskiego, jako amora wspartego na łuku (Muzeum w Łańcucie). Próbował wprowadzić Stanisław August Poniatowski zainteresować go pomysłem grupy, przedstawiającej Wenere i Adonisa, zakomunikowanym artyście przez Bacciarellego w Rzymie w r. 1787, ale — choć Canova pracował już nawet nad jej szkicem — zamówienie z niewiadomych powodów nie zostało zrealizowane¹.

O replice „Hebe” w zbiorach Stanisława Augusta, która znajdowała się w pałacu łańcuckim, brak bliższych wiadomości. Nie wiemy też, jaką drogą dostała się do Polski replika czy kopia „Tancerki” z r. 1809, obecnie należąca do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Znalazła się w Polsce i pozostawała tu przez lat kilkadziesiąt inna jeszcze wielka rzeźba Canovy: pierwszy egzemplarz Perseusza, zakupiony w r. 1804 w Rzymie przez Jana Feliksa Tarnowskiego i żonę jego, Walerię ze Stroynowskich, a w końcu w. XIX sprzedany przez ich spadkobierców do Ameryki².

¹ T. Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, s. 80—81.

² T. Szpadkowski, *Perseusz Kanowy*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1860, II, s. 499.
S. Lorentz, *Polskie badania archeologiczne w okresie wczesnego klasycyzmu*, Warszawa. 1949, *Biblioteka Meandra*, t. 10, s. 126—128.

Tarnowscy byli głównymi polskimi odbiorcami rzeźb Canovy. Wykonał on za ich pobytu w Rzymie w r. 1804 popiersie Jana Feliksa, a w pracowni mistrza wykuto popiersia rodziców Tarnowskiego, Jana Jacka i Rozalii z Czackich, oraz stryja Tarnowskiej, rektora Hieronima Stroynowskiego. W ich też chyba posiadaniu był pierwotnie medalionowy autoportret Canovy, ofiarowany w r. 1884 przez Janową Tarnowską Muzeum Narodowemu w Krakowie. Natomiast mylna jest chyba wiadomość, jakoby grupa *Amora i Psyche*, znajdująca się w Leningradzie, pochodzić miała z Horochowa³. Stanisław Kostka Potocki, którego łączyły z Canową przyjacielskie stosunki, wymienia tę grupę wśród dzieł, zakupionych do Petersburga ze zbiorów cesarzowej Józefiny przez Aleksandra I⁴.

Od Tarnowskich też pochodzi prawdopodobnie replika popiersia Napoleona w Muzeum Narodowym w Krakowie (z rzeźby w pałacu Pittich we Florencji), a druga — w Muzeum Narodowym w Poznaniu, ze zbiorów Skórzewskich w Czerniejewie. Wymieniane były jako dzieła Canovy w zbiorach prywatnych polskich dwie jeszcze rzeźby: Chrystus, rzekomo pochodzący ze zbiorów Stanisława Augusta, co jest bardzo wątpliwe, i Głowa Seneki⁵. Atrybucja wydaje się mało prawdopodobna, a sprawdzić jej na razie nie można, gdyż niewiadomy jest ani obecny właściciel rzeźb, ani miejsce ich przechowania. W późniejszych latach sztuka Canovy włączyła się w silny nurt rozwoju polskiej architektury i rzeźby za Królestwa Kongresowego już tylko poprzez jego uczniów. Admirator Canovy, Ludwik Pac, sprowadził do Warszawy dwóch uczniów Canovy, Kaufmana i Aurelliego, u Tadoliniego zamówił cztery marmurowe płaskorzeźby dla swego warszawskiego pałacu, a u Imolesego — kopię „Hebe“⁶.

Wśród artystów, którzy wykonywali rzeźby na zamówienia z Polski w pierwszej połowie XIX w., byli i inni uczniowie Canovy. Ale — pomijając nawet, że niektórzy z nich współpracowali też z Thorvaldsenem — niewątpliwie nie dlatego otrzymywali zamówienia, że reprezentowali w rzeźbie kierunek, sformułowany przez Canowę. Nie stanowili też uczniowie Canovy grupy dominującej; kierowano zlecenia w równym stopniu do uczniów Thorvaldsena oraz do artystów, niezwiązanych bezpośrednio z żadnym z obu słynnych mistrzów.

Wydać się, że przegląd ważniejszych rzeźb, zamówionych w tym okresie u artystów obcych, pozwala wyciągnąć wyraźne wnioski.

F. M. Laboureur, który już w r. 1790 wykonał w płaskorzeźbie popiersie prymasa Michała Poniatowskiego dla pałacu w Jabłonce (Muzeum Narodowe w Warszawie), a w r. 1804 — popiersie Jana Jacka Tarnowskiego, w r. 1808 wykuł w Rzymie głowę skuzynowanej z nim Antoiny z Czackich Krasińskiej, matki generała, oraz w niewielkich rozmia-

³ T. Szpadkowski, *Perseusz Kanowy, j. w.*

⁴ S.(tanisław) P.(otocki). Dodatek do artykułów o Thorwaldsonie i Kanowie, *Gazeta Literacka*, Warszawa, 1821, nr 10, s. 74.

⁵ *Katalog wystawy przedmiotów sztuki i starożytności... w Lublinie... w 1901 roku, Lublin, 1901*, nr 356 i 363, wł. Sokołowskiego.

⁶ Z. Rewski, *Pałac Paca w Warszawie*, Warszawa, 1928, s. 12, 30. S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa, 1948, s. 265.



Ryc. 2. B. Thorvaldsen. Model kariatydy do pomnika Napoleona na Zamku Warszawskim. Muzeum Thorvaldsena, Kopenhaga.

rach jakby marmurowy model jej nagrobka, przedstawiający siedzącą kobietę, wspartą o urnę (obie rzeźby w Muzeum Narodowym w Warszawie). W dwadzieścia lat później powierzono mu wykonanie według szkicu Thorvaldsena pomnika Małachowskiego dla Katedry Warszawskiej. A. Tadolini jest autorem płaskorzeźby w nagrobku Anny Potockiej-Wąsowicz-

wej w kaplicy św. Trójcy Katedry Wawelskiej⁷, oraz głowy niewiadomego mężczyzny, może gen. Dunin-Wąsowicza, która znajdowała się w Jabłonie (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). P. Tenerani sporządził sześć popiersi portretowych: dwa Zygmunta Krasińskiego (jedno w P.A.U., drugie znajdowało się w zbiorach Raczyńskich w Warszawie), dwa jego żony Elizy w r. 1852 i 1859, popiersie Tadeusza Doria-Dernałowicza w r. 1852 (Muzeum Narodowe w Warszawie) i M. z Sanguszków Potockiej w r. 1856 (Muzeum w Łańcucie)⁸. Jest to ten sam Tenerani, którego wymieniał Thorvaldsen w kontraktach, m. in. w umowie o pomnik ks. Józefa Poniatowskiego, jako swego zastępcę w razie śmierci. L. Pampaloni dostarczył figurki modlącej się dziewczynki na nagrobek A. Wąsowiczowej w kaplicy św. Trójcy⁹ oraz na zamówienie Franciszka Potockiego do kościoła w Zbarażu, jako nagrobków dla jego dzieci, rzeźby śpiącej dziewczynki i modlącego się chłopczyka (w Bibliotece Baworowskich we Lwowie). Dziełem Pampaloniego jest też pomnik grobowy Marii z Radziwiłłów Krasińskiej z r. 1841 w Opinogórze¹⁰ oraz pomnik grobowy Wandy Tyszkiewiczowej i pomniczek jej syna Michała w Czerwonym Dworze (wykonane ok. 1843 r., zniszczone w r. 1915)¹¹.

Grobowiec Tyszkiewiczowej według tradycji rodzinnej jest drugim egzemplarzem, wykonanym przez Pampaloniego, gdy pierwszy zatonął w czasie transportu. Pampaloni dostarczył do Czerwonego Dworu i 3 inne rzeźby w marmurze: Św. Jana, oraz siedzącą i stojącą niewolnicę. U Pizaniego zakupiła Anna Wąsowiczowa rzeźbę, przedstawiającą zmarłe dziecko, prawdopodobnie z przeznaczeniem na nagrobek. S. Ricci wykonał ok. r. 1809 pomnik grobowy M. Skotnickiego, umieszczony w S. Croce we Florencji, i jego replikę dla Katedry Krakowskiej¹², L. Bartolini ok. r. 1838 grobowiec Zamoyskiej w S. Croce we Florencji¹³, a F. Pozzi —

⁷ Do nagrobka Konstancji z Poniatowskich Tyszkiewiczowej w tejże kaplicy użyto popiersia, wykonanego prawdopodobnie w Rzymie ok. 1792 r. przez Domenica Cardelli'ego. Odczytanie sygnatury „D^o. C A R.“, umieszczonej z tyłu poniżej szyi, zawdzięczać uprzejmości prof. dr A. Bochnaka. W r. 1793 wykonał Cardelli w Rzymie popiersie Antoniego Lanckorońskiego, znajdujące się w zbiorach Lanckorońskich w Wiedniu. O jego popiersiu Stanisława Augusta Poniatowskiego z r. 1792 por. T. Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, j. w., s. 79—80. W pałacu Łosiów w Narolu znajdowało się (obecnie w Muzeum w Jarosławiu) popiersie dziecka z wykutym napisem: ROMAE DOMINICVS CARDELLI F. A. 1793. Por. J. Ross, *Pałac w Narolu*, w rkp.

⁸ J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie*, Lwów, 1933, il. 81.

⁹ A. Potocka, *Voyage d'Italie*, Paris, 1899, s. 31.

¹⁰ *Tygodnik Ilustrowany*, 1894, I, s. 295 i repr., s. 293.

¹¹ E. Tyszkiewicz, *Groby rodziny Tyszkiewiczów*, Warszawa, 1873, s. 64—65. i 2 tabl. *Kurier Warszawski*, 1857, II, s. 1354. Repr. na tabl. w *Albumie Wileńskim* J. K. Wilczyńskiego, seria II, zes. 6.

¹² T. J. Stecki, Pomnik malarza Skotnickiego we Florencji, *Tygodnik Ilustrowany*, 1876, II, s. 146 i repr. s. 145.

Wawel, szesnaście pomników naszej przeszłości w obrazach, wyd. A. Kaczurba, Kraków, 1893, tekst J. K. Ehrenberga, XI.

¹³ A. W., Nagrobek Zofii z książąt Czartoryskich Zamoyskiej w kościele Santa Croce we Florencji, *Tygodnik Ilustrowany*, 1860, II, s. 495 i repr. s. 497.



Ryc. 3. B. Thorvaldsen. Troje modlących się dzieci. Model płaskorzeźby do grobowca Artura Potockiego w Katedrze Wawelskiej. Muzeum Thorvaldsena, Kopenhaga.

pomnik Stanisława Aleksandra Ankwicza w Katedrze Krakowskiej w roku 1840¹⁴.

W tym samym roku córka Ankwicza, Henryka zamówiła u Pozziego grobowiec dla swego męża, Stanisława Sołtyka, zmarłego również w r. 1840; grobowiec umieszczono w kościele Dominikanów w Krakowie¹⁵. W Muzeum Wojska w Warszawie znajdowało się popiersie gen. Chłopickiego przez Pozziego, zniszczone w czasie ostatniej wojny.

Wszyscy wymienieni artyści włoscy cieszyli się w pierwszej połowie XIX w. w kosmopolitycznych kołach arystokracji europejskiej znaczną renomą, wszyscy w sposób biegły przetwarzali pomysły i rzeźbiarskie koncepcje Canovy i Thorvaldsena, żaden zaś nie wyróżnił się wybitniejszym talentem osobistym. W ich wyborze nie można dopatrywać się innego powodu, jak tylko popularności wśród elity arystokratycznej Europy, utrzymującej w tym okresie między sobą stałe stosunki osobiste czy to w wiel-

¹⁴ Autorem jest rzeźbiarz florencki Francesco Pozzi (1779—1844), a nie mannheimski rzeźbiarz Maksymilian Józef Pozzi (1770—1842), jak to błędnie jest podane w Thieme-Beckera, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.

¹⁵ L. Lepszy i S. Tomkowicz, *Zabytki sztuki w Polsce, I. Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Kraków, 1924, s. 22.

kich stolicach, czy w miejscowościach kuracyjnych. Zamówienia następują wyłącznie z jednej sfery, arystokracji rodowej, i — rzecz charakterystyczna — w większości są to pomniki grobowe, wśród nich stosunkowo liczne nagrobki dziecinne, a poza tym wyłącznie głowy i popiersia portretowe, a więc rzeźby, które utrwałać miały podczizny i pamięć zamawiających. Przypadkowy charakter zamówień, nie kierowanych osobistym stosunkiem do sztuki ani instynktami mecenasowskimi, sprawił, że ta grupa rzeźb, wykonanych za granicą przez artystów obcych, niezwiązanych silnie z Polską, jest tylko importem zzewnątrz, który w dziejach sztuki polskiej nie odegrał żadnej roli.

Gdy na tym tle spróbujemy scharakteryzować znaczenie twórczości Thorvaldsena dla kultury polskiej, uwzględnić musimy nie tylko znaczną liczbę jego dzieł, wykonanych dla Polski, ale i specjalny stosunek, jaki go z nami wiązał, oparty przede wszystkim o zamówienia publiczne, a nie zlecenia prywatne¹⁶. Choć liczniejsze są rzeźby tej drugiej grupy, w świadomości społeczeństwa utrwalił się Thorvaldsen głównie jako twórca pomników publicznych¹⁷.

Jego stosunki z Polską zapoczątkowała umowa, zawarta w Rzymie w r. 1812 przez architekta Piotra Aignera w imieniu Rządu Księstwa Warszawskiego na wykonanie dwóch kariatyd do zaprojektowanego przez Aignera pomnika Napoleona w Sali Senatu Zamku Warszawskiego. Modele, wykonane przez Thorvaldsena w r. 1813, których inspiracją były kariatydy Erechteionu, znajdują się w muzeum jego imienia w Kopenhadze. Kariatydy, wykute w marmurze, wobec zaniechania pomnika po upadku Napoleona umieszczono w r. 1826 po obu stronach tronu w pałacu królewskim Christiansborg w Kopenhadze, gdzie spaliły się w r. 1884¹⁸.

W r. 1817 gen. Mokronowski w imieniu Komitetu Społecznego zwrócił się do artysty o wykonanie konnego pomnika ks. Józefa Poniatowskiego. Umowę, spisaną w r. 1818, uzupełniano w r. 1819 i 1820. Model pomnika, inspirowanego przez pomnik Marka Aureliusza w Rzymie, wysłany został do Warszawy w r. 1829 i tu odlany przez brązowników warszawskich Grégoire. Odlew ukończono w r. 1832, w warunkach popowstaniowych nie mógł być już jednak pomnik ustawiony w Warszawie. Przewieziony w r. 1834 do Modlina, a następnie do Homla, zwrócony został Polsce przez Rząd Związku Radzieckiego w r. 1922¹⁹.

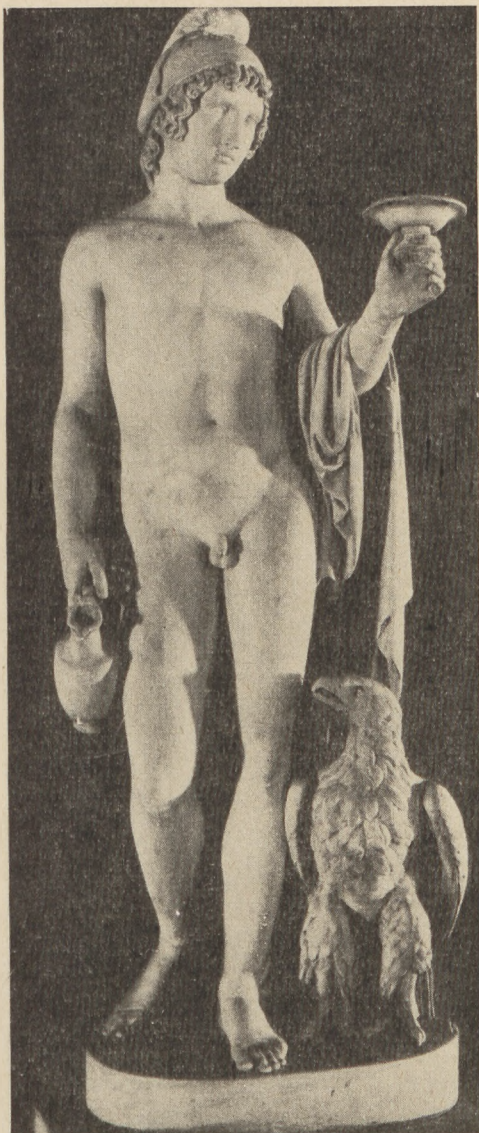
W r. 1820 przybył Thorvaldsen, w drodze z Danii do Włoch, do Warszawy dla omówienia sprawy pomnika ks. Józefa. Uczestniczył wówczas w zakładaniu kamienia węgielnego pod gmach Towarzystwa Przyjaciół

¹⁶ Źródłową pracę o stosunkach Thorvaldsena z Polską opracowuje kustosz Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze, p. Else Kai Sass.

¹⁷ Już w r. 1821 bezimienny autor (J. F. Piwarski?) w nr 2 *Gazety Literackiej* z dn. 9 stycznia pisał w artykule o Thorvaldsenie: „Obce narody, Polacy i Szwajcarowie, zamówiły u Thorvaldsena zrobienie publicznych pomników“.

¹⁸ J. Kieszkowski, *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów, 1922. Fragmenty projektowanego pomnika ku czci Napoleona I w Warszawie (Kariatydy Thorvaldsena), s. 119—132, fig. 27, 28.

¹⁹ E. Łuniński, *O pomniku księcia Józefa i Thorvaldsenie*, Warszawa, 1923. H. Mościcki, *Pozgonna cześć dla księcia Józefa*, Warszawa, b. d.



Ryc. 4 i 5. B. Thorvaldsen. Ganimedes. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Nauk, został honorowym członkiem Towarzystwa i podpisał umowę ze Staszicem na wykonanie pomnika Kopernika. Model tego pomnika przybył do Warszawy w r. 1828, odlew w brązie rozpoczął A. J. Norblin, a ukończył J. Grégoire, odsłonięcie pomnika, ustawionego przed gmachem Towarzystwa Przyjaciół Nauk, nastąpiło w r. 1830²⁰. W czasie poby-

²⁰ A. Kraushar, *Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk*, Kraków—Warszawa, 1900—1906, t. V, s. 70, 71, 88, 89, 300, t. VI, s. 247, 248, t. VII, s. 250, 251, t. VIII, s. 256.

W archiwum Muzeum Thorvaldsena, teka 15, statut Tow. Król. Przyj. Nauk, przesłany przez Niemcewicza Thorvaldsenowi dn. 30. VI. 1830 r., jako członkowi honorowemu.

tu w Krakowie przyczynił się Thorvaldsen do uratowania Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza, który — jako nieodpowiadający gustom epoki — zamierzano usunąć z kościoła.

Do tych trzech pomników publicznych, wykonanych przez Thorvaldsena dla Polski, dodać jeszcze trzeba szkic pomnika marszałka Sejmu Czteroletniego, Stanisława Małachowskiego, według którego rzeźby w marmurze wykuł F. M. Laboureur. Choć pomnik ten, ustawiony w roku 1831 w Katedrze Warszawskiej, miał charakter grobowca, ze względu na zasługi polityczne Małachowskiego uważany był zawsze raczej za pomnik publiczny, niż pamiątkę prywatną.

Jeśli zestawimy liczne dyskusje osobiste i listowne, prowadzone z Thorvaldsenem w sprawie zamawianych u niego pomników²¹, pobyt artysty w Polsce, ożywione stosunki, jakie utrzymywał z Polakami w Rzymie, i liczbę zamówień prywatnych, które temu towarzyszyły, a przypomnimy przy tym, że inicjatywa wznoszenia pomników publicznych wiązała się z ożywionym ruchem budowlanym za Królestwa Kongresowego i wielką rozbudową Warszawy — to zespół polskich rzeźb Thorvaldsena oddzielimy wyraźnie od importowanych zza granicy rzeźb grupy poprzedniej.

Rzeźby, które wykonał Thorvaldsen dla osób prywatnych, to znów nagrobki albo głowy lub popiersia portretowe. Są to: 1. marmurowy grobowiec Józefy z Olizarów Borkowskiej w kościele Dominikanów we Lwowie z r. 1816, przedstawiający w płaskorzeźbie zmarłą, prowadzoną przez geniusza śmierci, a poza nią rozpaczającego męża²²; 2. grobowiec Artura Potockiego z r. 1834 w kaplicy Katedry Wawelskiej z posągami Chrystusa (zmniejszoną repliką posągu kopenhaskiego) i płaskorzeźbą trojga modlących się dzieci, wymodelowaną w Rzymie w r. 1834; 3. do tejże kaplicy replika popiersia Artura Potockiego, wymodelowana w r. 1829 w Rzymie (wywieziona z Łańcuta w r. 1944 przez A. Potockiego zagranicę)²³, i popiersie matki jego, Julii Potockiej²⁴; 4. pomnik grobowy dzieci Heleny Ponińskiej dla kaplicy zamkowej w Czerwonogrodzie, przedstawiający w płaskorzeźbie zmarłych, prowadzonych przez geniusza śmierci, i rozpaczającą matkę. Szkic sporządził Thorvaldsen w r. 1834, umowa podpisa-

²¹ J. M. Thiele, *Thorvaldsens Biographi*, t. I—IV, Kopenhaga, 1851—56 — przedrukowana część korespondencji Thorvaldsena z Polakami.

²² J. Pagaczewski, *Thorvaldsen, Polskie Muzeum*, wyd. F. Kopera i J. Pagaczewski, z. V, Kraków, b. d., i tabl. 23. Przy tym artykule również na tabl. 21 — Chrystus z nagrobka Artura Potockiego, na tabl. 22 — pomnik Włodzimierza Potockiego, a w tekście repr. głowy Marii Szymanowskiej, wykutej przez J. Tatarkiewicza.

T. Rutowski, *Thorvaldsen w Polsce, Sztuka*, Lwów, 1912, s. 226—232. Przy tym artykule prócz 2 repr. nagrobka Borkowskiej m. in. repr. płaskorzeźby z Czerwonogrodu i głowy W. Ponińskiego.

²³ J. Piotrowski, j. w., il. 80.

²⁴ J. v. Jensen, *Thorvaldsens Portraetbuster*, Kopenhaga, 1926, s. 110. Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze, Archiwum — w sprawie zamówień dla kaplicy: 20 listów Arturowej Potockiej, arch. Wolańskiego, Lubomirskiej, Czartoryskiej i. dr Radziwińskiego w tece 9, 17, 18 i 21.



Ryc. 6. B. Thorvaldsen. Męrkury, model rzeźby, znajdującej się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Muzeum Thorvaldsena, Kopenhaga.

na została w r. 1835, płaskorzeźbę dostarczono w r. 1842²⁵; 5. popiersie Aleksandra I, wymodelowane w r. 1820 w czasie pobytu w Warszawie, powtarzane w wielu replikach w pracowni artysty na zamówienia przedstawicieli sfer dworskich i dyplomatycznych z różnych krajów Europy; 6. głowa archeologa Józefa Sierakowskiego, wymodelowana prawdopodobnie w r. 1820 w Warszawie (w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze)²⁶; 7. popiersie Anny Potockiej, wymodelowane albo w Warszawie w r. 1820, albo w Rzymie w r. 1827 (w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze); 8. popiersie pianistki Marii Szymanowskiej, wymodelowane przez Thorvaldsena²⁷, a wykute w marmurze w r. 1825 przez Jakuba Tatarkiewicza, który też wykonał w r. 1828 kopię w marmurze głowy ks. Józefa z modelu pomnika (obie głowy w Muzeum Narodowym w Krakowie)²⁸; 9. popiersie Władysława Ponińskiego, zamówione w r. 1835, dostarczone przez Muzeum Thorvaldsena dopiero w r. 1849 (zaginione).

Obok pomników publicznych i rzeźb, sporządzonych na zamówienie prywatne, w Polsce znalazły się dwa jeszcze dzieła Thorvaldsena: Ganimedes (model z r. 1804), zakupiony w r. 1818 przez Atanazego Raczyńskiego²⁹, obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, i Merkury (model z r. 1818), zakupiony w r. 1829 przez Artura Potockiego i umieszczony w Krzeszowicach, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Najwybitniejszą z rzeźb sepulkralnych, wykonanych przez Thorvaldsena dla Polski, jest pomnik Włodzimierza Potockiego w Katedrze Krakowskiej. Niepublikowane dotąd materiały archiwalne pozwalają dokładnie wyjaśnić jego genezę i koncepcję.

Włodzimierz Potocki, syn targowiczana Szczęsnego i Józefy Amalii z Mniszchów, urodził się w Tulczynie dn. 10 lutego 1789 r.; w r. 1809 dowodził wystawioną własnym kosztem kompanią artylerii konnej, zmarł w Krakowie na tyfus dn. 8 marca 1812 r. Jego odwaga, wykazana w wojnie 1809 r. i patriotyczna gorliwość w służbie wojskowej w Księstwie Warszawskim, podsycały były niewątpliwie chęcią rehabilitacji nazwiska. Zmarły w wieku 23 lat, przed wielką kampanią napoleońską, nie mógł oczywiście dokonać czynów szczególnie wybitnych i zasłużyć na miano bohatera, które chciałyby mu nadać tradycja rodzinna. Dlatego też w „Akropolis“ Wyspiańskiego posąg Potockiego z thorvaldsenowskiego pomnika, marzący o sławie, boju i walce z tyranem, od Panny z pomnika Sołtyka — otrzymuje tylko miłość.

W cztery lata po śmierci Potockiego, po uspokojeniu się zawieruchy wojennej i ustaleniu nowego porządku w Europie, Anna z Tyszkiewiczów Potocka, później 2-do voto Dunin-Wąsowiczowa, zwróciła się listownie do Thorvaldsena w imieniu swej kuzynki, a żony zmarłego, Tekli z Sangusz-

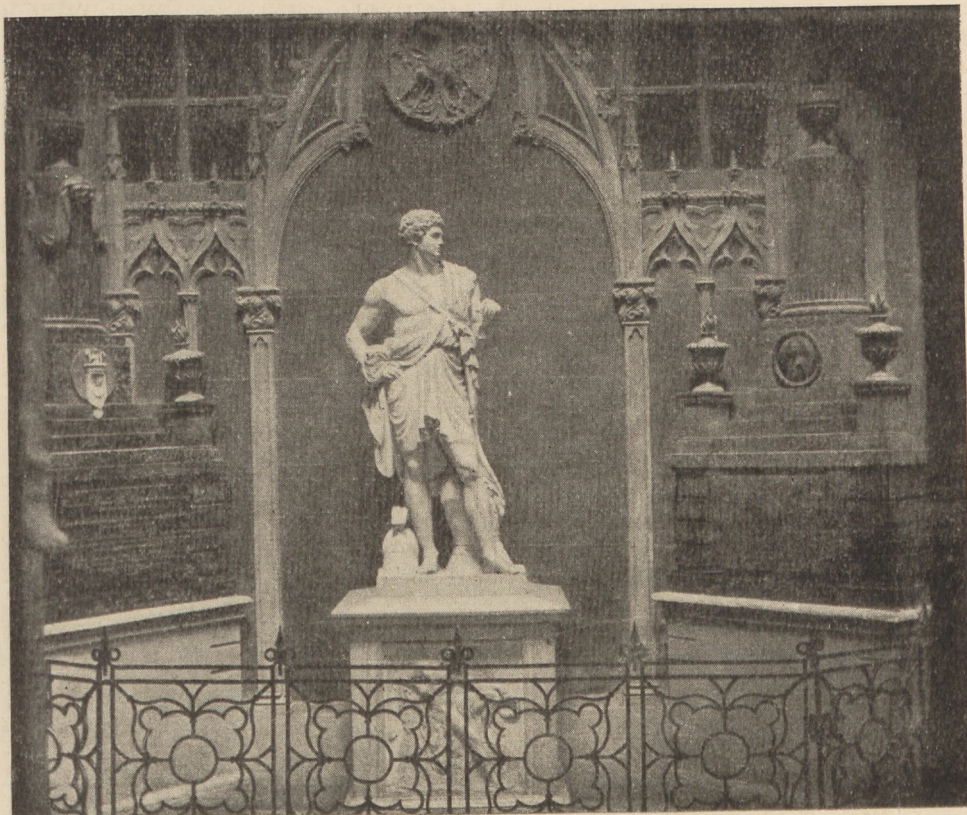
²⁵ Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — 9 listów Ponińskiej w tece 20, 24, 25 i 26.

²⁶ Repr. w S. Lorentz, *Polskie badania*, j. w., ryc. 12.

²⁷ Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — 10 listów Szymanowskiej z lat 1825—31.

²⁸ W. Tatarkiewicz, Rzeźbiarz polskiego klasycyzmu Jakób Tatarkiewicz, *Sztuka*, Warszawa—Kraków, t. III, 1913, z. XI—XII, s. 195—215 i 4 tabl.

²⁹ Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — w sprawie tego zakupu 3 listy Raczyńskiego z r. 1818.



Ryc. 7. B. Thorvaldsen. Pomnik Włodzimierza Potockiego w katedrze krakowskiej (widok przed r. 1900).

ków, o wykonanie pomnika grobowego³⁰. Potocka, rysowniczką-amatorką o wielkich ambicjach artystycznych, przedstawiła Thorvaldsenowi własną koncepcję pomnika, charakteryzując osobę zmarłego jako wybitnego żołnierza, obywatela bez skazy, przykładnego męża i ojca, mężczyznę wspa- niałej budowy, obdarzonego wszelkimi zaletami, po których kraj mógł spodziewać się w nim bohatera. Według jej pomysłu pomnik miałby być zwieńczony przez grupę dwóch figur, z których jedna wyobrażałaby pięk- nego młodzieńca w heroicznej postawie, niezupełnie obnażonego, ale w lekkim tylko odzieniu, uzbrojonego na sposób antyczny. Druga figura przedstawiać miała ojczyznę Potockiego, czyli Polskę, z wyrazem cier- pienia obejmującą go po raz ostatni przed zejściem do grobu. Polska mia- ła być wspańiałą postacią kobiecą, udrapowaną na podobieństwo Ju- nony. Potocki powinienby być przedstawiony na przeciw postaci Polski, z jedną nogą na stopniu, w momencie zstępowania do grobu. Polska jedną ręką wrzuca gałąź wawrzynu do grobu, drugą — zdaje się przyrzekać mu nieśmiertelność. Orzeł z rozpostartymi skrzydłami u jej stóp wydaje okrzyk przerażenia i zdaje się przeciwstawiać odejściu bohatera. Dla za-

³⁰ Tamże, teka 4.

znaczenia grobowca nie należałoby umieszczać ani mar, ani kamienia grobowego, lecz tylko u stóp postaci stopnie, prowadzące jakby do podziemi kościoła.

Koncepcja Anny Potockiej, bardzo charakterystyczna dla okresu klasycyzmu, zainspirowana była raczej przez sepulkralne grupy rzeźbiarskie Canovy, komponowane teatralnie, w szczególności może grobowiec arc. Marii Krystyny w wiedeńskim kościele Augustianów z r. 1805, niż pomniki grobowe Thorvaldsena. Wydaje się, że artysta na list w ogóle nie odpowiedział; w każdym razie brak jakichkolwiek śladów tego w jego korespondencji. Może uraziło sławnego już mistrza narzucanie mu szczegółowo określonego projektu. Drobiazgowo formułowane zlecenia dla renomowanych artystów przez stryjecznego dziadka Anny Potockiej, Stanisława Augusta Poniatowskiego, niejednokrotnie powodowały też niepodjęcie przez nich zamówienia. Wyraźne zastrzeżenie Thorvaldsena w późniejszej umowie, że kompozycja pomnika i ustawienie postaci wykonane będą według gustu i woli artysty, wskazywałoby na słuszność wyrażonego przypuszczenia co do motywów niepodjęcia zamówienia z r. 1816.

Pertraktacje wznowiono dopiero w czasie pobytu w Polsce Thorvaldsena w r. 1820 i dn. 19 października spisana została w Warszawie między Thorvaldsenem i Teklą z Sanguszków Potocką w obecności Walentego Radziwiłła i Józefa Sierakowskiego, jako świadków, następująca umowa:³¹

„Les soussignés Mme la Comtesse Wlodymir Tecle Potocka née Princesse Sanguszko Douarière et Mr le Chevalier Albert Thorvaldson artiste sculpteur, stipulent le contrat présent, sous les conditions suivantes:

1 La Csse Tecle Potocka désirant honorer la mémoire de feu son mari, demande un monument funebre executé en marbre de Carara pour être placé dans la cathedrale de Cracovie.

2 D'après la localité reconnue par Mr le Chevalier Thorwalson, sur le lieux, a son passage par Cracovie, il araitera [?], en fera connaitre par une lettre adressée a Mr le Général Mokronowski les dimmensions qu'il jugera a propos de donner a ce monument, tant, pour le pedestal et la figure que pour les Bas-reliefs qui devront orner le dit monument.

3 L'arrangement du monument, la pose de la figure, seront exécutée d'après le gout et la volonté de l'artiste: Bien entendu, que le Bas-relief, ainsi qu'il en a lui même suggéré l'idée, devront faire allusion au fait, que le défunt a été le premier a organiser et exercer dans le pays l'artillerie à cheval.

4 A son retour à Rome et de qu'il aura ébauché la figure, Mr le Chevalier Thorvaldson s'oblige d'envoyer en croquis dessiné de l'ensemble

³¹ Miejska Biblioteka Publiczna w Tarnowie, Archiwum Gumniskie. O kontrakcie tym poinformował mnie dr Józef Dutkiewicz, odpis zawdzięczam uprzejmości dr Juliusza Balickiego z Tarnowa.



Ryc. 8. B. Thorvaldsen. Pomnik Włodzimierza Potockiego w katedrze Krakowskiej.

du monument a l'adresse de S. E. Mr le Général Cte Mokronowski, pour être transmit a Mme Potocka.

5 Pour une juste renumération des soins que Mr le Chevalier Thorvaldson donnera à la confection et à l'exécution de ce monument,

Mme la Comtesse Potocka s'engage de lui payer la somme de Trois mille Ducats d'Hollande en or, dont mille Ducats à compte, seront touché à la signature du contrat par le soudit chevalier Thorvaldson, Mille a l'annonce faite par lui, que le monument demandé est effectivement commencé, et mille, lorsqu'il sera achevé.

6 Mr Thorvaldson acceptant les conditions ci énoncée s'engage réciproquement de s'occuper sans délai, de ce travail, et s'oblige en l'achever dans l'espace d'environ deux années a partir de la date d'aujourd'hui et en cas de mort, promettra de charger par disposition testamentaire Mr Pietro Tenerani dont il garantit le mérite et le talent du soin de remplir les engagements que lui même a contracté par la présente.

7 La signature du présent contrat par Mr le Chevalier Thorvaldson sera en même temps de quittance pour la somme de mille ducats touchés par lui.

En foi de quoi, les deux parties intéressés ont signé le présent contrat avec les temoins après lecture faite."

Na umowie uczyniony został po ukończeniu pomnika następujący zapis:

„Recu le dernier millier de ducats revenant pour prix du monument de Mr le Comte Wlodimir Potocki, Rome le 19 de Janvier 1830, et je m'engage de le livrer entierement achevé y compris le bas relief pour le 1-er de Mai 1830.

Albert Thorwaldsen"

Miejscem na pomnik w Katedrze Wawelskiej, które zgodnie z punktem drugim umowy wybrał Thorwaldsen, była — Kaplica Królewska! Ale widocznie rozważał możliwość ustawienia pomnika i w prawej nawie bocznej. W niedatowanym liście do Thorvaldsena z końca 1820 r. pisał bowiem Sebastian Sierakowski, że pomnik nie może stanąć w Kaplicy, a nie ma przeszkód ustawienia go przy ścianie w miejscu, które Thorwaldsen widział i mierzył.³² Załączony list Sebastiana do Józefa Sierakowskiego wymienia motywy, dla których Kapituła nie wyraziła zgody na umieszczenie pomnika w Kaplicy Królewskiej.

Osobą, wyznaczoną w umowie przez Teklę Potocką do dalszego porozumiewania się z artystą, jest już nie Anna Potocka, lecz gen. Mokronowski, który od r. 1817 korespondował z Thorvaldsenem w imieniu Komitetu Społecznego budowy pomnika ks. Józefa. Na jego ręce artysta miał przesłać wymiary cokołu, figury i płaskorzeźb, a następnie szkic całości. W r. 1821 dwukrotnie też Mokronowski zwracał się do Thorvaldsena w sprawach pomnika Potockiego. Po śmierci Mokronowskiego wdowa zwróciła się w r. 1823 do Thorvaldsena o wykonanie grobowca zmarłego męża, co nie doszło jednak do skutku³³.

W następnych latach toczy się w sprawach pomnika ożywiona korespondencja. Tekla Potocka w liście do Anny z Paryża z lipca 1821 r.,

³² Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — teka 7.

³³ Tamże — teka 7.



Ryc. 9. B. Thorvaldsen. Pomnik Włodzimierza Potockiego w katedrze Krakowskiej.

przekazanym Thorvaldsenowi, prosi o przyspieszenie budowy³⁴. Wtedy właśnie, w r. 1821, powstaje model figury w gipsie³⁵. Píše do Thorvaldsena w r. 1821 dwukrotnie Sierakowski, w r. 1822 bankier Wolff z Krakowa, w liście z dn. 7 czerwca 1823 r. Sebastian Sierakowski prosi o dokładne wymiary pomnika, gdyż cokolwiek ma być wykonany na miejscu z marmuru krajowego, oraz dopytuje się o transport pomnika, Tekla Potocka ponagla artystę w listach z r. 1823 i 1825.

Mimo dwuletniego terminu na wykonanie pomnika, przewidzianego w umowie, Thorvaldsen nadal zwlekał z wywiązaniem się ze swego zobowiązania, jak to zresztą było i ze wszystkimi innymi pracami, których się

³⁴ Tamże — listy w sprawie pomnika Włodzimierza Potockiego w tece 4, 7, 8 i 10.

³⁵ Wyjątek z listu Thorvaldsena do St. Gr.(abowskiego) z Rzymu, dn. 14.XII.1821, *Gazeta Literacka*, Warszawa, 5.II.1822, nr 1, s. 11—12. Thorvaldsen wyraża żal z powodu śmierci Mokronowskiego, zawiadamia, że zajęty jest pomnikiem Poniatowskiego, i wspomina, że ukończył model posągu Potockiego, dodając: „Model ten był nader pomyślnie przez znawców i miłośników kunsztu w Rzymie przyjęty“. Także L. Müller, *Description des oeuvres de Thorvaldsen au Musée Thorvaldsen*, t. I, Kopenhaga 1849, s. 21.

podejmował w tym czasie. W pełni sławy i powodzenia, zasypywany zamówieniami z różnych krajów, nie mógł im podołać, choć zatrudniał wielu pomocników, między innymi wymienionego w umowie Piotra Teneraniego, swego zastępcę od r. 1815 do zerwania z nim stosunków w r. 1829.

Pierwsza pośredniczka w sprawie pomnika, Anna Potocka-Wąsowiczowa, widocznie nie interesowała się dalszymi jego losami, skoro po pobycie w Rzymie w r. 1827, gdzie często stykała się z Thorvaldsenem, w liście do niego z Wiednia z dn. 1 października tegoż roku ³⁶, zapytuje o pomnik ks. Józefa i ks. Eugeniusza Leuchtenberskiego, o pomnik papieża Piusa VII dla Bazyliki św. Piotra i posąg Mądrości z tego pomnika, a nie czyni żadnej wzmianki o pomniku Potockiego. List zawiera poza tym zapytanie o kopię głowy ks. Józefa, kutą przez Tatarkiewicza, o płaskorzeźbę wykonywaną przez Tadoliniego dla pomnika grobowego, który przygotowywała dla siebie Potocka, oraz o biust, który miał poprawić — dotyczy to niewątpliwie głowy męskiej, która znajdowała się w Jabłonie, to jest portretu drugiego męża Potockiej, gen. Dunin-Wąsowicza, który odbył razem z nią podróż do Włoch w r. 1826—1827. Dopiero w liście z Warszawy z dn. 20 lutego 1828 r. ³⁷, zapytując o pomnik ks. Józefa, wspomina Wąsowiczowa, że otrzymała z Paryża list od Włodzimierzowej Potockiej, która prosi, by posąg jej męża mógł być wysłany razem z posągiem ks. Józefa. Transport zawierać miał prócz tego rzeźby Tadoliniego, wykonane dla Wąsowiczowej, zamówioną przez nią u Tatarkiewicza kopię głowy ks. Józefa, i zlecone mu odlewy gipsowe nieokreślonego bliżej w liście sarkofagu muzealnego, oraz majoliki i dzbanki zakupione przez Wąsowiczową w Rzymie i złożone na przechowanie u Thorvaldsena.

Posąg, wykuty w marmurze ostatecznie dopiero w r. 1830, nie stanowi w twórczości Thorvaldsena odosobnionej pozycji, lecz jest jednym z ogniw w rozwoju koncepcji figury stojącego nagiego lub półnagiego mężczyzny. W grupie tych rzeźb postać Potockiego najbliższej wiąże się z posągiem Jazona ze złotym runem z r. 1803, który ugruntował sławę artysty. Jazon był swobodnym przetworzeniem Apollina Belwederskiego i dalszym jego przetworzeniem jest znów posąg Potockiego. Z pomnika Potockiego powtórzył z kolei Thorvaldsen niektóre szczegóły w pomniku ks. Eugeniusza Leuchtenburskiego, rozpoczętym w r. 1824, kontynuowanym przez Teneraniego i wreszcie po zerwaniu z nim wykonanym przez Thorvaldsena w r. 1829.

Według kontraktu z r. 1820, płaskorzeźba czy płaskorzeźby, zdobiące cokół pomnika, miały zawierać aluzję do zasług zmarłego przy organizacji artylerii konnej i w jej służbie. Artysta jednak nie dopełnił tego i pragnąc wywiązać się wreszcie z przewlekłego przez tak wiele lat zobowiązania dostarczył płaskorzeźbę, przedstawiającą skrzydłatego geniusza śmierci, siedzącego na skale, z wieńcem laurowym w lewej ręce, z ręką prawą, opartą o zgaszoną pochodnię życia. Płaskorzeźba ta, wykuta w r. 1829, przeznaczona była pierwotnie na nagrobek szambelana Irgens-Bergh'a,

³⁶ Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — teka 12.

³⁷ Tamże — teka 13.



Ryc. 10. B. Thorvaldsen. Geniusz śmierci z pomnika W. Potockiego w katedrze krakowskiej. Model w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze.

duńskiego ministra, zaprzyjaźnionego z Thorvaldsenem, zmarłego w tymże roku w Dreźnie.³⁸

Płaskorzeźbę, jak i posąg Potockiego, zaliczyć możemy do najwybitniejszych dzieł Thorvaldsena. Canova Geniusza Śmierci w pozycji siedzącej przedstawił w rzeźbie pełnej w grobowcu Klemensa XIII z lat 1787—92 i arc. Marii Krystyny z lat 1798—1805, a w pozycji stojącej w płaskorzeźbie w projekcie pomnika Franka Newtona z r. 1794, w pierwszym projekcie pomnika Alfieriego z r. 1804, steli grobowej hr. Mallerio z r. 1812 i w grobowcu Stuartów z r. 1819. U Thorvaldsena motyw ten występuje tylko w płaskorzeźbie w postawie stojącej w nagrobku bar. Schubart

³⁸ H. Hjelholt, En dansk diplomats samvaer med Thorvaldsen i sommeren 1826, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1944, s. 39—52. z repr. modelu płaskorzeźby i szkicu rysunkowego.

z r. 1814 i w nagrobkach Augusty Boehmer i Filipa Bethmanna-Hollwega z ostatnich lat życia, a raz jeden w pozycji siedzącej w pomniku krakowskim. Natomiast niemal identyczne lub bardzo zbliżone usadowienie postaci w profilu, z jedną nogą silnie zgiętą w kolanie, powtarza się w licznych płaskorzeźbach Thorvaldsena, od Apollina w tańcu muz na Helikonie z r. 1804, poprzez Herkulesa na medalionie z Hebe z r. 1808, Parysa w grupie z Heleną i Hektorem z r. 1809, Amora z Wenerą z r. 1809, Achillesa w grupie z Priamem z r. 1814, Jowisza z Amorem z r. 1824, aż do Homera i „Victorii” z ostatnich lat życia. Motyw płaskorzeźby pomnika krakowskiego, otrzymując tylko coraz to inną treść, przewija się więc poprzez całą twórczość Thorvaldsena. Płaskorzeźba krakowska o tyle jest jednak jedyna, że siedząca postać Geniusza Śmierci została tu wydzielona, wypełnia całkowicie kompozycję, a nie stanowi jednego tylko z elementów kompozycji wielofiguralnej.

Pomnik ustawiono w r. 1831 w Katedrze Wawelskiej w prawej nawie bocznej między filarami, oddzielającymi ją od nawy głównej, w pobliżu wejścia do Kaplicy Zygmuntowskiej. Jako tło dla pomnika wzniesiono parawanową ściankę, ujętą w pseudogotyckie arkadowania.³⁹

Można się domyślać, że niefortunny ten pomysł pochodzi od Anny Wąsowiczowej, a jego wykonawcą był F. M. Lanci, który w tym czasie sporządzał w Krakowie projekty restauracji Wawelu, na zlecenie zaś Potockiej m. in. przebudował kaplicę św. Trójcy. W czasie restauracji Katedry Wawelskiej w r. 1900 pomnik przeniesiono do tej właśnie kaplicy i w sposób niefortunny wtłoczono w jej narożnik.⁴⁰

Sztuka Thorvaldsena związała się z rozwojem polskiej rzeźby w XIX w. nie tylko poprzez jego dzieła wykonane dla Polski, ale i polskich uczniów, którzy się u niego kształcili. W r. 1820 wyjechał z nim do Włoch i pozostawał tam przez 3 lata Paweł Maliński, który m.in. pod kierunkiem Thorvaldsena wykonał w Rzymie w r. 1821 popiersie Stanisława Potockiego⁴¹. Od r. 1824 do 1828 studiuje u Thorvaldsena wybitny rzeźbiarz polskiego klasycyzmu, Jakób Tatarkiewicz. Wpływ Thorvaldsena odbił się w twórczości Konstantego Hegla. Tradycje Canovy reprezentuje wspólnie z nimi — Ludwik Kaufman.

O pracę u Thorvaldsena lub jego protekcję ubiegali się i inni artyści z Polski. W r. 1820 zwróciła się do niego Wiktoria Galli, wdowa po spro-

³⁹ Repr. m. in. w albumie *Wawel*, wyd. A. Kaczurby, Kraków 1893. tabl. X.

⁴⁰ *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. II, Kraków 1906, s. 385, 390.

⁴¹ Muzeum Thorvaldsena, Archiwum — teka 7, list Stanisława Grabowskiego z dn. 4.IV.1821: „La Commission des Cultes et de l'Instruction Publique à éprouvé une veritable satisfaction en apprenant par l'intermédiaire de Mr Maliński que Mr le Chevalier Thorvaldson n'ayant pu, a cause de ses grandes occupations, se charger de la confection du Buste de S. E. le Comte Potocki, voulait bien aider de ses conseils l'artiste auquel cet ouvrage serait confié. Aussi la Commission s'empresse t'elle de lui temoigner combien elle est sensible a cette preuve de bienveillance, et recommande a la sollicitude du Chevalier Thorvaldson l'ouvrage ci dessus mentionné qui a été confié au ciseau de Mr Maliński”.



Ryc. 11. B. Thorvaldsen. Szkic ołówkowy cokolu i płaskorzeźby z geniuszem śmierci.

wadzonym do Polski przez Stanisława Augusta Poniatowskiego mistrzu kamieniarskim Leonardzie, z prośbą o przyjęcie do pracowni młodszego syna, dwudziestoletniego Giovanniego, który uczęszczał do Akademii Krakowskiej. Starszy jej syn Mikołaj również mistrz kamieniarski, musiał zaniechać tego zawodu ze względu na słabe zdrowie.⁴² Popierając to podanie, pisał do Thorvaldsena Sebastjan Sierakowski, że urodzili się oni w Polsce, ale ojciec ich był rzymianinem. W r. 1829 pisał do Thorvaldsena z Paryża Antoni Oleszczyński, posyłając swój sztych i komunikując o zamiarze wy-

⁴² Tamże — teka 6.

konania po powrocie do Polski sztychów ze wszystkich prac polskich Thorvaldsena.⁴³ Zawiadamiając równocześnie, że brat jego Władysław ma sobie powierzone przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk wykonanie medalu ku czci Thórvaldsena z racji pomnika Kopernika, przymawiał się o protekcję przy swych staraniach o tytuł członka honorowego Akademii św. Łukasza⁴⁴. Antoni Radziwiłł, który w czasie pobytu Thorvaldsena w Polsce w r. 1820 wykonał jego portrecik i zamówił jedną z replik popiersia Aleksandra I, protegował w liście z r. 1821 malarza Meltzera.⁴⁵

Jeśli dodamy, że odwiedziny u Thorvaldsena należały do programu pobytu w Rzymie niemal wszystkich przebywających tu wybitniejszych polskich turystów,⁴⁶ to wyjaśnia się powody, dla których w świadomości naszego społeczeństwa Thorvaldsen utrwalił się nie jako rzeźbiarz obcy, którego dzieła były do nas importowane, lecz jako artysta najściślej związany z polskim życiem kulturalnym. Dla jasności obrazu należałoby dodać, że jednak nawet w tych rzeźbach, które były dla Polski stworzone, nie odnajdujemy żadnych odrębnych pierwiastków, które by o tym świadczyły, a przypomnieć przy tym można znany spór o przedstawienie ks. Józefa Poniatowskiego w polskim mundurze, czy w szacie antycznej. Ale wskazać by w takim razie trzeba na kosmopolityczny charakter rzeźbiarskiej twórczości Thorvaldsena, jak i w ogóle rzeźby okresu klasycyzmu. Obsługując kosmopolityczne środowisko arystokratyczne, dworskie i dyplomatyczne Europy, i Thorvaldsen i cała plejada ówczesnych włoskich rzeźbiarzy tworzyli według pseudoantycznego szablonu nie tylko dlatego, że tak nakazywała doktryna klasycyzmu, lecz i dlatego, że ten typ kosmopolitycznej rzeźby odpowiadał gustom odbiorców i nie wysuwali oni dezyderatów indywidualizowania dzieł zamówionych lub uwidoczniania w nich odrębnych narodowych treści, które by znalazły wyraz i w odrębnej formie.

Pracownia rzeźbiarska na Zamku Warszawskim pod naczelnym kierunkiem Le Bruna mogła i w intencji Stanisława Augusta miała stać się szkołą, w której wykształciłaby się odrębna polska rzeźba narodowa. Katastrofa polityczna pociągnęła za sobą nie tylko zlikwidowanie pracowni, ale i warszawskiego ośrodka rzeźbiarskiego, a nić tradycji nie mogła być przejęta przez rzeźbiarzy pierwszej połowy XIX w. Tłomaczy to znaczną liczbę rzeźb importowanych w tym okresie. Równocześnie jednak w drugiej ćwierci XIX w. w oparciu o pomyślne warunki gospodarczo-polityczne i związany z tym rozwój architektury publicznej i prywatnej — powstaje znów w Warszawie poważny ośrodek rzeźbiarski, grupujący się wokół wymienionych już Malińskiego, Kaufmana, Tatarkiewicza i Hegla. Luźniej związany jest z tym ośrodkiem uczeń Davida d'Angers — Władysław Olesz-

⁴³ Tamże — teka 7.

⁴⁴ Tamże — teka 14.

⁴⁵ Tamże — teka 7.

⁴⁶ O odwiedzinach Mickiewicza z Odyńcem i ks. Zenaidą Wołkońską dn. 24.XI. 1828 r. w pracowni Thorvaldsena — A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. III, Warszawa, 1876, s. 17—19.

czyński. Pogarszające się warunki polityczne po upadku powstania listopadowego po raz drugi uniemożliwiły skryształizowanie się i rozwój warszawskiego ośrodka rzeźbiarskiego, a nie było też wówczas sprzyjających ku temu warunków w Krakowie czy Poznaniu. Toteż najwybitniejsi rzeźbiarze polscy, rozproszeni, przebywają odtąd głównie zagranicą, a ich dzieł nie wiąże wspólna myśl artystyczna — te, które znalazły się w Polsce, można by z pewną przesadą nazwać importami polskich artystów z zagranicy do kraju.



Ryc. 1. Orneta, fara od pld. zachodu, litografia.

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

ATTYKI GOTYCKIE NA WARMII

Zagadnienie attyki gotyckiej jako odrębny problem architektoniczny postawił po raz pierwszy Jan Zachwatowicz w pracy, poświęconej attykom pomorskim¹. Za punkt wyjścia posłużyło omówienie tej formy zwieńczenia na kruchcie północnej kościoła św. Jana w Toruniu, pochodzącej z r. 1473. Autor, tłumacząc względami kompozycyjnymi takie właśnie ukształtowanie dobudowy, wskazał na istnienie analogicznych zjawisk w średniowiecznej architekturze Gdańska i Pomorza Pruskiego. Wymieniona przy tym została w przypisie ściana attykowa kościoła farnego w Ornecie. Przykład z Ornety, frapujący skalą i bogactwem rozwiązania dekoracyjnego, wart jest szczegółowszej analizy, tymbardziej, że znajduje się na obszarze Warmii, związanym historycznie z państwem polskim i objętym jego obecnymi granicami.

Attyka przy kościele św. Jana w Ornecie nie została zastosowana jako zwieńczenie kruchty, stanowiącej skromny dodatek do bryły kościoła w Toruniu czy też w gdańskich kościołach N.M.P. i św. Jana. Jest ona tutaj imponującym ukoronowaniem znacznych partii elewacji zachodniej i wschodniej budynku kościelnego, wyrastających wysoko ponad dachy otaczającego zespołu urbanistycznego, w którym z wyjątkową czyistością przetrwały kształty średniowiecznego miasta.

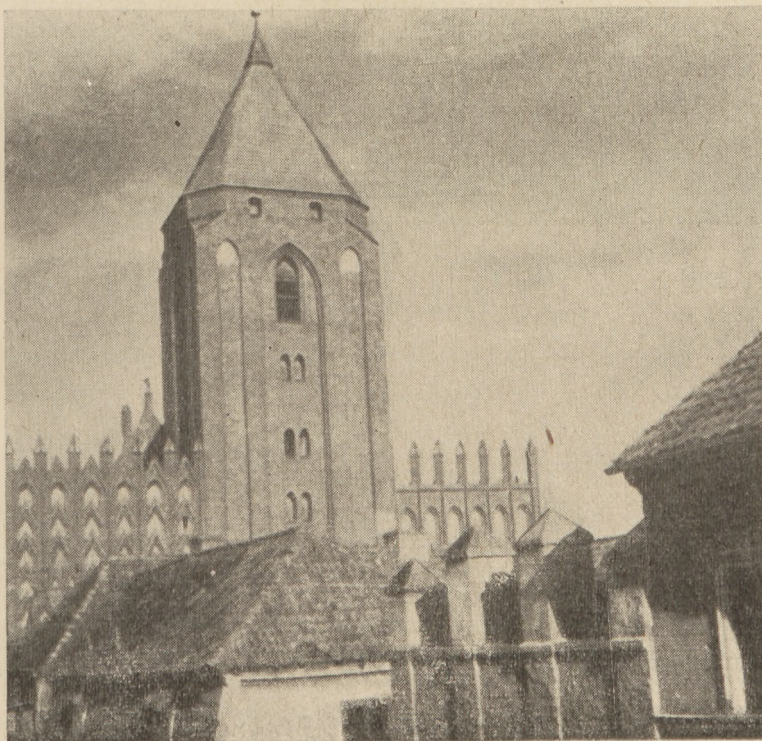
¹ Zachwatowicz J., Attyka na Pomorzu, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, II (1933).

Interesujące nas elementy architektoniczne kościoła orneckiego nie są równoczesne z trójnawowym korpusem budowli, łączonej słusznie przez Clasen'a i Zinka z kościołem cysterskim w Peplinie i datowanej na lata ok. 1340—1370². Powstanie zakończenia attykowego łączy się z przebudową, w czasie której wzniesiono kaplice, przylegające do naw bocznych nieprzerwanym ciągiem od strony południowej i północnej. Za pierwszymi dziesiątkami XV wieku, jako okresu rozbudowy, świadczą liczne fundacje ołtarzy i wikarii, jakie wtedy nastąpiły, a przede wszystkim wzmianka o samych kaplicach³. Tak więc w r. 1422 wymieniał się kaplicę św. Krzyża, położoną na lewo od wejścia, w r. 1431 kaplicę od strony południowej pod wezwaniem św. Marii Magdaleny, i w r. 1442 kaplicę od strony północnej pod wezwaniem Matki Boskiej. Datą ukończenia przebudowy XV-wiecznej jest najpóźniej rok 1494, w którym biskup płocki Jakub konsekrował kościół na nowo.

Dostawienie rzędów kaplic stworzyło trudności natury konstrukcyjnej przy wznoszeniu dachu, i trudności kompozycyjne, wynikłe ze zniekształcenia bryły budynku przez poszerzenie niskich naw bocznych.

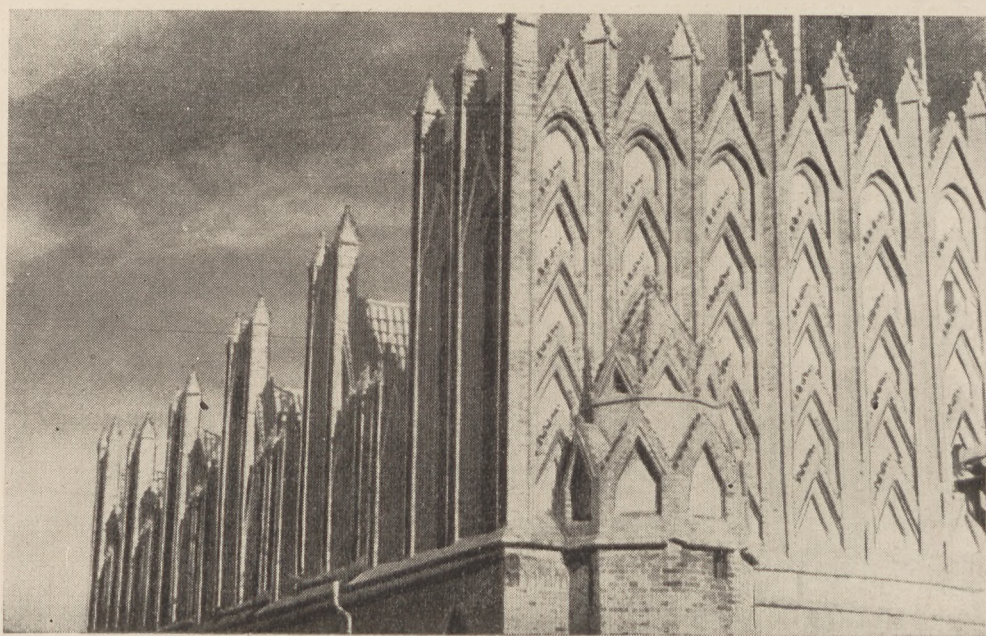
² Clasen H., *Gotische Baukunst, (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Potsdam, 1930, s. 167; Zink H. *Ermländische Hallenkirchen*.

³ Dane archiwalne o kaplicach wydobył Dittrich, *Beiträge zur Geschichte der Ermländischen Kirchen; die Kirche zu Wormditt, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, IX, Braunsberg 1887, s. 191.



Ryc. 2. Orneka, fara, elewacja zachodnia. Fot. Z. Świechowski.

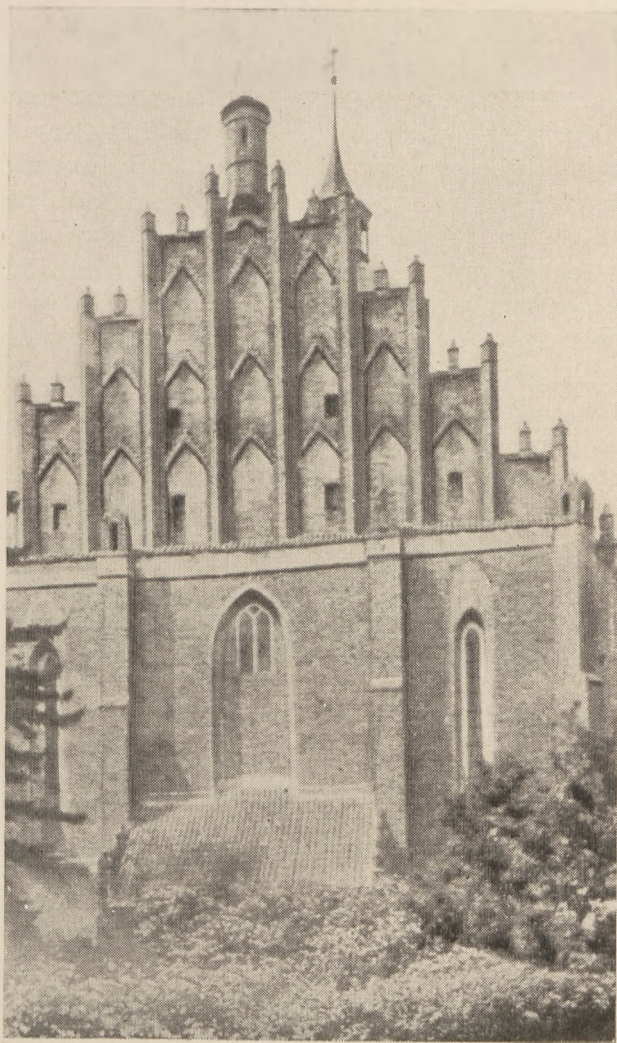
W wypadku zastosowania dachu pulpitowego, jaki przykrywał poprzecznie nawy boczne, miałby on przy zwiększonej szerokości powierzchni przykrywanej zbyt mały kąt nachylenia, względnie przesłaniałby okna nawy głównej. Uniknięto obu niedogodności, uciekając się do daszków poprzecznych, umieszczonych ponad nawami bocznymi i kaplicami. Konieczność wstawienia między oknami nawy głównej kalenic tych daszków, sięgających wysokości okapu jej dachu, spowodowała, że nie przestrzegają one podziału wewnętrznego na przeszłą, zachowując jednakże w przybliżeniu ich szerokość. Skutkiem tego na początku i na końcu nawy przykryto pozostałe połowy przeszł poprzecznych daszkami pulpitowymi. Wyma-



Ryc. 3. Ornet, fara, fragment ściany szczytowej elewacji zachodniej i szczyty kaplic elewacji północnej. Fot. E. Kitzmann.

gało to skolei stworzenia dla nich punktów oparcia. Poradzono sobie, wznosząc wysoką ścianę attykową, która jednocześnie skorygowała nieproporcjonalny stosunek nawy głównej do poszerzonych naw bocznych. Zamknięcie poprzecznych daszków stworzyło szereg zrastających się ze sobą szczyków. Dzięki temu elewacje boczne budynku kościelnego nawiązały do charakterystycznego rytmu średniowiecznej ulicy z rzędami stykających się wąskich ścian szczytowych domów.

Stopniowa budowa kaplic przez poszczególnych fundatorów była powodem różnic w formach dekoracyjnych szczytów i ścian attykowych. Przejawiają się one w odmiennych typach szczytów elewacji południowej



Ryc. 4. Reszel, kościół parafialny, elewacja wschodnia.

i północnej, a także w rozmaitych szerokościach blend.⁴ Różnice te zostały do pewnego stopnia usunięte przez prace konserwatorskie ok. r. 1900, kiedy zniesiono trójkątne zakończenie szczytów północnych, pochodzące zapewne z XVI w. i wprowadzono sterczyzny, które występowały poprzednio tylko od strony południowej. Podobny podział elementami sterczynowymi zastosowano wtedy także wobec attyk, wieńczących nawy boczne i kaplice od strony wschodniej, jak również do attyki zamykającej od

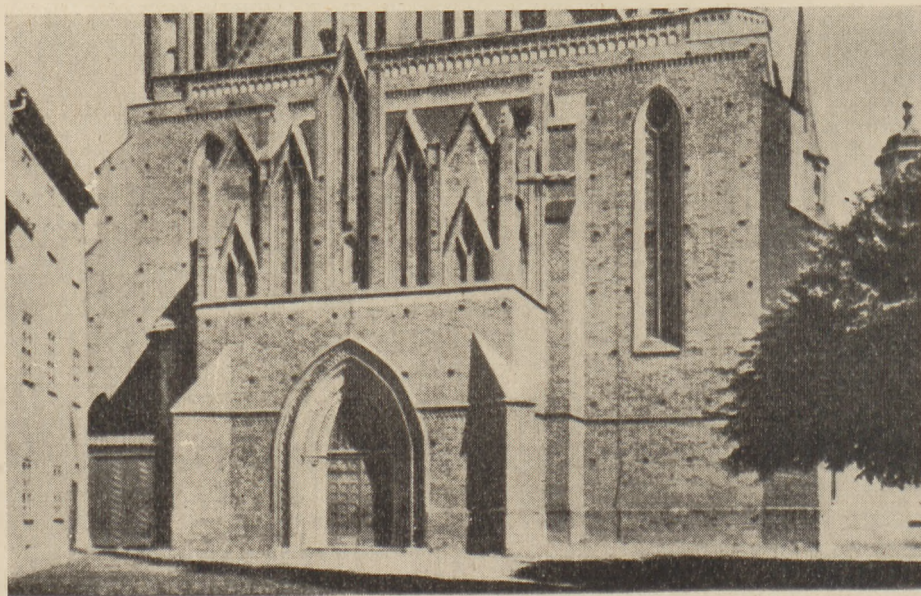
⁴ Opis kościoła w Ornecie podają: Quast F. *Denkmäler der Baukunst in Preussen*, Berlin 1852, s. 19; Boeticher A.: *Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Königsberg 1894, s. 272—3; Zink H., o. c. Nie uwzględniają oni charakteru attykowego zwieńczeń części elewacji wschodniej i zachodniej budowli kościelnej, określając je jako półszczyty. Określenia tego używa też Clasen, co tym dziwniejsze, że w innym ustępie swej pracy, mówiąc o ratuszu w Strzałkowie (Stralsand) stworzył on trafny i oddający istotę rzeczy termin „Schauwand“.

zachodu ciąg dachów nawy i kaplic południowych. W postaci najmniej skażonej przetrwała najciekawsza ze ścian attykowych na lewo od wieży zachodniej. Jej blendy ostrołukowe przedzielają czworograniaste słupki sterczynowe, ustawione ukośnie, o delikatnych profilowaniach. Ożywia je ponadto plastyczna dekoracja krokiewkowa. Na krawędziach krokiewek, tworzących kąt ostry, znajdują się czworolistne rozetki, zastępujące motyw czołganki. Suma tych elementów, organizujących ścianę attykową, składa się na efekt niezwykle ozdobnej powierzchni, szlachetny przez konsekwencję podziału pionami funkcjonalnych słupków sterczynowych.

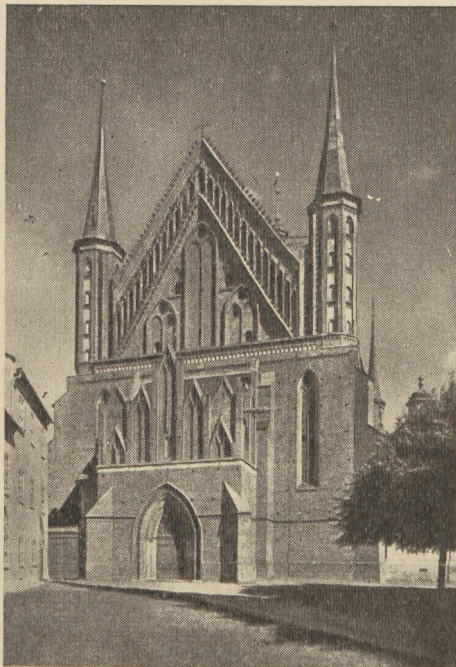
Czas powstania tego odcinka attyki określa w przybliżeniu pierwsza wzmianka z r. 1422, dotycząca kaplicy św. Krzyża, najbardziej wysuniętej na zachód. Data ustanowienia przynależnej do kaplicy wikarii wskazuje że nie mogła ona być wzniesiona wiele wcześniej.

Dekoracja attyki orneckiej musiała wywierać duże wrażenie na współczesnych. Dowodem tego szczyt wschodni kościoła w Reszlu z lat ok. 1475, w którym zastosowano te same motywy, podane w formie uproszczonej, zdradzającej rękę nieco nieudolnych naśladowców.⁵ Przy ustalaniu genealogii attyki orneckiej nasuwa się porównanie ze zwieńczeniem kruchty (z 1382 r.) katedry fromborskiej. Nosi ono wszelkie cechy attyki, osłaniając ze wszystkich stron dach pulpitu, oparty o ścianę elewacji zachodniej budynku. Attykę członkują poprzedzielane słupkami sterczynowymi blendy o zakończeniach wimpergowych, przy czym narożne posiadają dekorację krokiewkową. Dekoracji tej pozbawiona jest podwyższona blenda środkowa i dwie z nią sąsiadujące, w czym przejawia się dążność do wywołania optycznego wrażenia trójkątnego szczytu. Było to

⁵ Mattern G., *Die Pfarrkirche St. Petri und Pauli zu Rössel, Königsberg*, 1930, s. 26.



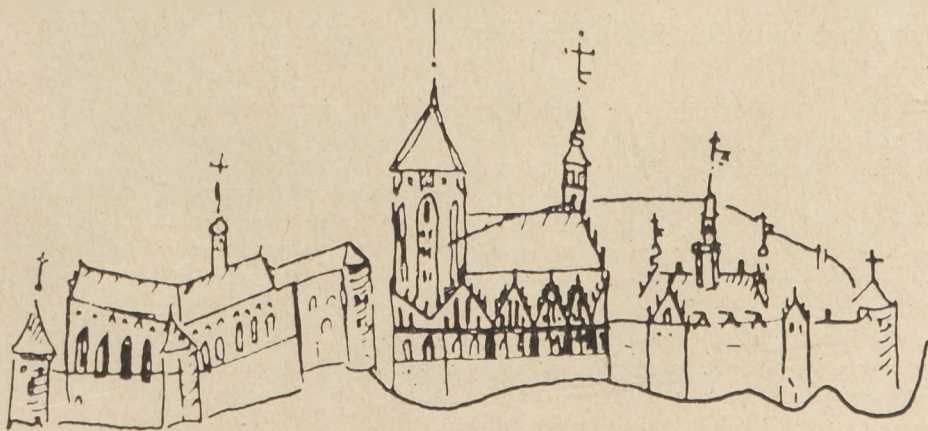
Ryc. 5. Frombork, katedra.



Ryc. 6. Frombork, katedra, elewacja zachodnia.

potrzebne do szarmonizowania zwieńczenia kruchty z leżącym na tej samej osi szczytem elewacji zachodniej. Surowość i oschłość motywów dekoracyjnych, różniącą rozwiązanie attykowe fromborskie od orneckiego, tłumaczy jego wcześniejsza faza stylowa. Natomiast przerwanie linii poziomej wimpergowego grzebienia wynika ze specyficznych w danym wypadku założeń kompozycyjnych. Tak więc wolno traktować rozwiązanie starsze jako stadium przygotowawcze do późniejszego.

Pokrewieństwo obu przykładów zwieńczenia attykowego na Warmii jest jeszcze jednym rysem wspólnoty i ciągłości rozwoju form architektonicznych tego terytorium, wspólnoty, zarysowującej się coraz wyraźniej w miarę postępów badań.



Ryc. 7. Orneta, widok kościoła i zamku,
rysunek J. M. Guise ok. r. 1826—8.

TADEUSZ GOSTYŃSKI

PRZYPUSZCZALNY PROTOTYP WAWELSKIEGO STROPU Z GŁOWAMI

W 1536 roku, w czasie wykańczania tak zwanej Sali Poselskiej na Wawelu, umieszczono w niej strop mający zagadkową dekorację: głowy ludzkie w obramieniu kasetonów.

Pierwowzoru tej dość dziwnej kompozycji szukać zdaje się trzeba w Arco di Trionfo, zdobiącym bramę wjazdową do dawnej rezydencji królów Neapolu, Castel Nuovo.

Dwa łuki, jeden zamykający bramę i drugi znajdujący się w wyższej kondygnacji, nad lożą, ozdobione są kasetonami ośmiobocznymi i kwadratowymi, w których umieszczone są naprzemian, w szachownicę, głowy i rozety z herbami Aragonów pośrodku¹. Pod bramą tą przejeżdżała wielokrotnie Bona ze swą matką Izabellą, biorąc udział w różnych uroczystościach, od wczesnego dzieciństwa aż do chwili ślubu zawartego „per procura“ w Neapolu z Zygmuntem I^o. Z Neapolem i Castel Nuovo związane są jej wspomnienia z najpiękniejszego może okresu jej życia, pozbawionego jeszcze trosk, a pełnego marzeń, okresu, do którego wracała później wspomnieniem przez całe życie.

Jeśli zwiedzającemu komnaty wawelskie pozostaje w pamięci ów dziwny strop w Sali Poselskiej, nie w mniejszym stopniu wraża się w pa-

¹ Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, Napoli, 1934, s. 144 i 173. Arco di Trionfo wystawił kr. Alfons Aragoński dla uczczenia na sposób antyczny swego wkroczenia do Neapolu w dn. 26. II. 1443. Początkowo, w dniu wjazdu do stolicy wystawiony był na Piazza del Mercato prowizoryczny łuk tryumfalny drewniany. Dopiero w r. 1452, po ukończeniu odbudowy swej rezydencji Alfons Aragoński wrócił do myśli wspaniałego utrwalenia pamięci swego zwycięstwa i uroczystego wjazdu do Neapolu (Filangieri, s. 107). Prawdopodobnie łuk ten w ostatecznej swej formie zaprojektowany był przez Francesco da Laurana, zaś budową kierował Pietro Martino di Milano. Sam pomysł umieszczenia łuku właśnie nad bramą zamkową, na wąskiej ścianie pomiędzy dwiema wieżami, pochodzi prawdopodobnie od samego kr. Alfonsa. W pierwszym projekcie, znanym z rysunku, łuk ten był jeszcze na pół gotycki.

² Władysław Pociecha, *Królowa Bona*, Poznań, 1949, t. I, s. 112, 116, 129, 132, 166, 175 i 201.

mięć dekoracja słynnego neapolitańskiego Arco di Trionfo. Tęsknota trawiąca Bonę w czasie pobytu w Polsce nasuwała jej niewątpliwie przed oczy obraz Castel Nuovo, Arco di Trionfo i jego sklepienie ozdobione głowami w kasetonach.

Blisko stąd do wysunięcia przypuszczenia, że wówczas, gdy budowano w rezydencji krakowskiej poselską salę, podsunęła myśl, aby tę salę udekorować stropem z głowami, albo że sam Zygmunt I, znający prawdopodobnie neapolitańskie stropy z opowiadań Bony, zadysponował to z własnej inicjatywy.

Jeśli we wzrokowym wrażeniu między sklepieniem neapolitańskim a stropem krakowskim nie ma uderzającego podobieństwa, to występuje



Ryc. 1. Dolna część Arco di Trionfo w Neapolu. W podtuczu widoczne kasetony z głowami (w/g R. Filangieri).



Ryc. 2. Kaseton ośmiokątny z głową w rozecie. Arco di Trionfo, Neapol (w/g R. Filangieri).

ono istotnie w ich ustnym „opisie“ i można uznać strop wawelski za indywidualną interpretację przez krakowskiego artystę tego, co mógł usłyszeć o kasetonach i głowach w Arco di Trionfo.

W ustnym opisie sklepienie neapolitańskie przedstawia się jako posiadające kasetony ośmioboczne i kwadratowe, niegłębokie, wypełnione naprzemian w szachownicę głowami i rozetami, z herbami królewskimi pośrodku. W krakowskim stropie rzeźbiarz w płaskich ośmiokątnych kasetonach umieścił głowy (jakże inne!) i przedzielił je rozetami, lecz już inaczej umieszczonymi. Pośrodku, zamiast herbów królewskich neapolitańskich, umieścił polskiego Orła.

Główną, najważniejszą różnicą między dziełami artystów neapolitańskiego i krakowskiego jest to, że w Castel Nuovo kasetony umieszczone są na sklepieniu, na łuku, a umieszczone w nich głowy patrzą jakby z okien w naturalnej pozycji, podczas gdy na Wawelu, ta sama kompozycja rozciągnięta została na płaskim stropie.

Warto zwrócić uwagę, że w kasetonach neapolitańskich nie ma regularności. Czasami następują po sobie dwie rozety, czasami dwie głowy, albo głowy gryfie lub lwie. W środku niektórych rozet wkomponowane są głowy ludzkie. Spośród głów ludzkich jedne otoczone są skrzydełkami (aniołki), inne stylizowane są na antyczne, inne wreszcie mają stroje i fryzury renesansowe i zapewne wyobrażają jakieś żyjące podówczas osoby.

Jeśli domysł o pokrewieństwie tych dwu stropów jest słuszny, szukać można dalej rozwiązywania zagadki, co strop krakowski przedstawia.³ Na przełomie XV i XVI wieku w Neapolu zajmowano się żywo astrologią. W Akademii Neapolitańskiej, zwanej później Academia Pontaniana, sam jej kierownik Giovano Pontano rozwijał w szeregu poematów całą teorię

³ Jeśli domysł ten jest słuszny, można zapytać się, czy myślą pierwotną nie było ozdobienie na wzór Castel Nuovo skromnej — wobec wspaniałości dziedzica — bramy wjazdowej koło katedry. Należałoby też wyjaśnić, czy z dekoracją sali wawelskiej nie pozostaje w jakimś związku dekoracja bramy wjazdowej zamku w Brzegu. Wszak książę Brzegu bywał gościem na Wawelu i uczestniczył nawet we wjeździe Bony do Krakowa i w jej koronacji.



Ryc. 3. Kasetony w Arco di Trionfo, Neapol (w/g R. Filangieri).



Ryc. 4. Kasetony w Arco di Trionfo, Neapol. Po prawej stronie dwie głowy i dwie, rozety następujące bezpośrednio po sobie. W prawym górnym rogu głowa gryfa (w/g R. Filangieri).

średniowiecznej astrologii. Poza tym pisał rozprawy o zaletach moralnych ludzi, męstwie, hojności, dobroczynności, roztropności, wytworności, wielkoduszności i jej przeciwieństwie — nieludzkości, oraz o mowie. W ostatnich dwu latach życia napisał jeszcze traktat o rzeczach niebieskich.

Inny członek Akademii, Giuniano Maio, wsławił się jako tłumacz snów, inny znów, Michele Marullo, opiewał pogańskie bóstwa personifikujące siły przyrody, gwiazdy i elementy⁴. Nasuwa się pytanie, czy twórca głów w neapolitańskich kasetonach nie przedstawił w nich symbolicznie sklepienia niebieskiego usianego gwiazdami i istot zamieszkujących międzygwiazdne przestrzenie, czy nie personifikował cnót i wad ludzkich! Czy takich symbolicznych znaczeń nie dopatrywali się w owych głowach mieszkańcy Neapolu? Nie wyklucza to zresztą innej możliwości, że mianowicie w niektórych rzeźbach są sportretowane żyjące podówczas postaci.

Niewątpliwie wszystkiego tego szukać by można i w stropie wawelskim. W Krakowie interesowano się wówczas astrologią, która przedsta-

⁴ Wł. Pociecha, j. w., s. 135—139.

wała się nawet do murów Akademii i Dworu Królewskiego.⁵ Niewątpliwie też przypuszczalny twórca stropu — niderlandzki rzeźbiarz⁶ — oswojony z tradycją alegorii, dał swemu dziełu jako całości i jego poszczególnym fragmentom (jak np. owej głowie kobiecej z zawiązanymi ustami) jakieś symboliczne znaczenie, które dziś z zachowanych szczątków trudno odczytać. Może strop wawelski był obrazem stropu niebieskiego zaludnionego postaciami, z których jedne zdradzały tajemnice, inne — z zawiązanymi ustami — ich strzegły.

Jeśli nawet nie da się utrzymać wysuniętej supozycji o zależności stropu wawelskiego od sklepienia kasetonowego z Castel Nuovo, to w każdym razie interesujące jest zestawienie tych dwu dzieł o podobnym po-myśle a różnym rozwiązaniu.

⁵ Henryk Barycz, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Epoce Humanizmu*, Kraków, 1935, s. 267. Biskup Franciszek Krasiński wprowadził rzekomo na dwór królewski Twardowskiego. Zob. Tadeusz Gostyński, *Franciszek Krasiński polityk Złotego Wieku*, Warszawa, 1938, s. 158.

⁶ Por. T. Mańkowski, *Głowy Wawelskie*, w niniejszym tomie *Biuletynu Historii Sztuki*.

JAN BIAŁOSTOCKI

JAN BRUEGHEL A POLSKA

W swej znakomitej książce o oddziaływaniu malarstwa holenderskiego XVII wieku¹ H. Gerson przytacza wiadomość, że „P r i n s v a n P o l e n“, który w 1620 r. odwiedził Antwerpię zapłacił w 1625 r. administratorom spraw majątkowych zmarłego tymczasem Jana Brueghla st. 1600 florenów za dostarczone obrazy². Jest to, zdaniem Gersona, jedna z najstarszych informacji o polskich zakupach obrazów w Niderlandach.

Wiadomość tę można rozszerzyć przez zestawienie z nią innych tekstów, mówiących o stosunkach Jana Brueghla st. z Polską.

Nasuwa się przypuszczenie, że ów „polski książę“ to oczywista Władysław IV, bawiący jako królewicz w Antwerpii we wrześniu 1624³ (zapewne data w informacji flamandzkiej pomyłona). Jednakże stosunki Brueghla z Polską datują się z okresu wcześniejszego; są to wyraźnie, jak z tekstów wynika, związki z królem. Dowodem służyć może list artysty do Bianchiego, sekretarza kardynała Fryderyka Boromeusza, z którym łączyły Brueghla bliskie stosunki artystyczne i przyjacielskie, zadzierżgnięte jeszcze podczas pobytu malarza w Italii. W liście z dnia 29. X. 1621 Jan Brueghel pisze⁴:

„Heir hauemo auta noua della vittoria
del Principe di Polonia contra il Turco:
laudato sia Dio. Io ho mandato molti Pittura
al Re, che ame molte nostra arte, ma per
quel occaso io son in stretta di dinari:

¹ H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, Haarlem, 1942, s. 505.

² F. Jos. Van Den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 1883, s. 454.

³ Lechicki, *Mecenat Zygmunta III*, Warszawa 1932, s. 95; Władysław Tomkiewicz, *Zbiory artystyczne Wazów w Polsce, Sprawozdania PAU*, t. XLIX, 1948, styczeń, nr 1, s. 13 nn.

⁴ Crivelli, *Giovanni Brueghel, Pittore fiammingo*, Milano, 1868, publikacja korespondencji Brueghla z kard. F. Boromeuszem.

spera che le provisiono vera seconde la promessa"⁵.

Mowa więc nie tylko o księciu ale również wyraźnie o królu i dostawach licznych obrazów dla niego. Jakie to obrazy, nie wiemy. Co do jednego z nich, wszakże, znajdujemy informację w korespondencji syna Jana Brueghla, również Jana, z jego współnikiem w handlu obrazami, Chryzostomem van Immerseel. W liście z 8. VI. 1632 pisze Jan Brueghel młodszy do Immerseela⁶:

„...voor Ul gaen copieren, te weten den groten Girlande van vruchten, de beelden van Rubens, het fraijste eut meeste werc dat vader syn leven gedaen heeft gelyc Ul can considereren aen den prijs twelc het verkocht is, te weten voor 1600 gul. an den prins van Polen...“

Byłaby to więc wspólna praca Jana Brueghla st. i Rubensa, zapewne rubensowska Madonna otoczona girlandą kwiatów, które tak wspaniale umiał malować specjalista w tym zakresie Jan Brueghel st. Wiemy skądinąd o zainteresowaniu jakim Władysław IV podczas swej wizyty w Antwerpii obdarzył pracownię Rubensa, wiemy, że Rubens wykonał portret królewicza, który zamówił także portrety przodków, oraz zakupił pewną ilość obrazów⁷. Wiemy również, że podczas wizyty w brukselskim pałacu Władysław IV oglądał obrazy Brueghla⁸. Niestety nie znane są nam losy tych „licznych malowideł“, o których ekspedycji do Polski listy artysty wzmiankują.

⁵ Że zainteresowania Jana Brueghla sprawami politycznymi nie ograniczały się do okoliczności warunkujących jego osobiste interesy dowodzi fragment z innego listu do kardynała Boromeusza, pisany zresztą ręką przyjaciela Brueghla—Rubensa, który wspomagał pióro malarza wytwornością swego języka: (list z 7. X. 1610, Crivelli, op. cit.): „*Qui si dicono cose grandi di mouimenti di guerra et apparenti ruine tra quei stati tanto vic...; a me par troppo per quelli populi, i quali vinca pur chi voglia perderanno sempre secondo il verso antico 'quidquid delirant reges plectuntur Achiui'*“.

⁶ J. Denucé, *Lettres et documents inédits concernant Jean Brueghel I et II*, Antwerpen, De Sikkel, 1934. XXXIX, s. 81.

⁷ W. Tomkiewicz, op. cit. Por. także W. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, w niniejszym tomie *Biuletynu Historii Sztuki*. Władysław IV został nawet uwieczniony malarsko przez Willema Ver Haechta w chwili, gdy oglądał kolekcję zbieracza flamandzkiego Van der Geesta w towarzystwie arcyksięcia Alberta, regenta Niderlandów, jego żony, oraz infantki Izabelli Clary Eugenii. Obecni byli i także na obrazie są przedstawieni: Rubens i Van Dyck. Por. Gustaw Glück, *Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, Wien, 1933, s. 75, il. 24a. Obraz znajduje się w kolekcji S. van Berg w N. Yorku. Identyfikacja osoby Władysława IV nie jest jednak całkowicie pewna ze względów chronologicznych.

⁸ *Obraz Dworów Europejskich. Dziennik Podróży królewicza Władysława* przez Stefana Paca, wyd. Plebański, Wrocław, 1854; cyt. za Rajnoldem Przeździeckim, *Trzy portrety Władysława IV* przez Rubensa, *Arkady*, 1937, 208.

STANISŁAW LORENTZ

LIST V. BRENNY DO STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO Z R. 1789

Badania uczonych radzieckich, przeprowadzone w ostatnich latach nad architekturą klasycystyczną i pseudo-klasyczną w Rosji, których wyrazem są m.in. monografie architektów Bażenowa, Starowa, Stasowa i Thomas de Thomond, rzuciły nowe światło na dzieje sztuki rosyjskiej w drugiej połowie XVIII i w początkach XIX w., ujawniły bogate materiały, dotychczas nieznane, i pozwoliły wprowadzić korekty w stosunku do ustalonych dawniej atrybucji. Jednym z odkryć, ważnych dla historii sztuki tego okresu, jest odnalezienie projektu Zamku Michajłowskiego, podpisanego przez Bażenowa, gdy powszechnie przypisywane było jego autorstwo Brennie.

Dla dalszych studiów będzie więc chyba pożyteczne opublikowanie pełnego tekstu listu, który wystosował Brenna w r. 1789 z Petersburga do Stanisława Kostki Potockiego, ponieważ zawarte są w nim dokładne informacje o jego pracach w pierwszych latach po przybyciu do Rosji.

Tekst listu,¹ pisanego bardzo niedbale, brzmi jak następuje:

„Eccellenza

Non e mai tardi a riempire parte de suoi doveri, e obbligazioni, che gli professo, quando la riconoscenza potra al sovvenire di chi l'ha beneficato, come io ora faccio benche da cinque anni che sono da V.E. lontano, e in questa corte stabilito: Prego dunque ad agradire, che io di nuovo ora ringraziandolo delle sue benefizenze come mio primo Promotore e Mecenate, ed alle sue liberalita e bonta seco, meco osate di cui il souvenir non partira mai dalla mia memoria, ora anche gli porga di nuovo la mia servitu, per mezzo della presente: ed avrei anche prima adempiere a cio, ma sapendo l'E.V. era in viaggio per paesi Forestieri e anche le mie occupazioni sono state tali, che poco tempo mi

¹ Archiwum Główne w Warszawie, Oddział w Wilanowie, tzw. Archiwum Krzeszowickie, rkp. Nr 265.

anno lasciato, ora che avendo qui molto inteso parlare dell E.V. anche nelle cose che non sono di mia ispezione da entrarci e che la sua prudenza e zelo di vero Sign. Patriotto che e, ed in quanto a cio che io posso qualche poco azzardare di parlare cioe al suo buon gusto e belle opere nelle belle Arti avendo per inteso da Persone venute da Varsavia, che l'E. si sia data molto premura per fare esequire con suo disegno la facciata della chiesa dei Bernardini, che da Persona intendente mi sia stata molto lodata, ed anche ora dal sig. Milliotti che e venuto da Parigi per Varsavia, mi abbia molto parlato di V. E. e della sua bella raccolta che sempre piu va augmentando, e trovandomi ora anche io qui in un stato pieno di lavori tanto in Architettura che in Pittura al servizio della M.: Mg. il Gran Duca, e M.: la gran Duchessa di cui godo il piu gran favore e protezione voglio prendermi percio la liberta di dirgliere qualche cosa: Il Palazzo di Pawloskij 4 Verste da Zarzcozelo e quello ove piu di tutti ho operato: io l'ho trovato gia costruito estrociato [?] da M. Camerone Architetto Inglese che non ha altro fatto di buono che sapersi bene arichire, e che ora e ricco di cento e piu mila Roboli: il bel Etage di Palazzo e or a quello che io adorno: una Scala per quanto si e potuta ricavare fa un ornato di un Vestibolo al di sopra si soda architettura con magnifiche Porte adornate da trofei e due Plafoni a fresco sono ivi dame dipinti ind: Vestibolo rapresentante una Prospettiva di sotto in su con loggiati e trofei nelli Angoli su il gusto di Polidoro in chiari oscuri verdi tutte arme all'antica, con Vittoriae ed altro e altro sotto di un compostimento a Cassettoni in Prospettiva con due geni che finiscono in arabeschi portando la cifra delle L. L. M. di qui si passa in una Sala Rotonda, che prende come disopra e questa ornata tutta con mio disegno lavorata a Stuchi, con gran Coppola: tutta lavorata a basso in falsi marmi con bassi rilievi antichi, fregi ornati, di cui li dettagli gli assicuro sono tutti su il buon gusto antico e le buone proporzioni di architettura: li Stuchi il falso marmo la doratura, le statue antiche che vi sono tutto assieme fanno un effetto, che da tutti e stata molto piaciutta di cosi si passa in una Sala rettangola ornata con sedici Colonne corinte che girano attorno discoste dalle basi, che forma come l'interno di una Basilica, questo pezzo che per l'appunto ora e terminato fa uno delli piu belli effetti: le Colonne di Verde antico poco meno di un braccio di diametro la maniera come ho dato le proporzioni ad un Ordine interno, la ricchezza e ornato de Plafoni, l'ornamento semplice de muri, il gusto e la maniera de piu belli fregi dell'antico adatti anche in lungo dietro le Colonne sopra le niche ove sono le statue non parlo poi la magnificenza de mobili tutti scolpiti apposta su miei disegni, fa come dico cio uno de piu belli pezzi a comune con che sia in questo paese, si unisce a cio che da Capo e dapredi



Il. 1. V. Brenna, Krajobraz z ruiną, kozą i wazą na fragmencie fryzu antycznego (jedna z dekoracji ściennych w salach parterowych zamku w Łańcucie, ok. 1781—3 r.).

si aprono due arcate che portano in due Camere ottangolari, ornate pavimenti in architettura senza Ordine e che sono assieme forma con la Salla delle Colonne un corpo come di galleria, una delle dette Sale che porta al appartamento del Gran Duca e tutta tratata in Sala della Guerra con Plafone da me dipinto, rapresentante una Cupola dalla cui cornice discende come un Padigione e nelli otto angoli otto gran trofei di arme dipinte al naturale con Schiavi di grandezza al' naturale due per trofeo che sedendo sopra Cannoni codesti reggano la drapperia che scherza sopra di loro, nelle lunette sono le balustrade in architettura, con costumi di tutte le 4 parti del Mondo Architettura armi trofei e tutto altro, e l'invenzione e mia, il Quadro rotondo di mezzo e di un Tedesco come le figure ma non ne sono niente contento: l'altra Camera dall'altro lato e pavimenti ottogona che porta a serve di anticamera all'appartamento della gran Duchessa e tratata in sala della Pace il Plafone e pavimenti dame

di gesso e le figure del d Pittore Tedesco consimile-con l'altro, fuori che li dettagli sono tutti l'altra cōsa: Nel detto luogo di Pawloskij poi non gli parlo delle infinite opere tanto in Pittura che in Architettura che ivi ho fatto: ma se V. E. bramasse copie delle mie opere mi farei piacere di mandargiele. perche vi sono qualche pezzo come il Teatro che e sotto una fabbrica aparte, Una sala di Concerto che e una fabbrica ornata al di dentro e di fuori nell'giardino, varie altre Case, Tempietti: che in dettaglio so che averanno bene l'approvazione di V. E. anche in Caminiostroff altro luogo di Campagna di S. A. del Gran Duca poco verste da Petersbourgh, ove l'inverno va, ed ove da delle feste di ballo: vi ho fatto un Teatro tutto affatto nuovo per la disposizione piccolo, perche il..... [?] e dentro il medemo Palazzo, non vi e ordine d'architettura ma tutte Cariatidi che reggano la Galleria e poi sotto il Plafone dipinto a fresco dame, come tutte le decorazioni di tutto li loro Teatri che non sono indifferenti. Questo e appresso apoco una delle cose che ho fatto ma ne tralascio una gran quantita per non annoiare V. E.: non voglio pero mancare di fargli sapere come ho la piu bella raccolta di disegni originali in No di cia di 200 pezzi di cui piu della meta sono Clasici, che per una fortuna alla morte di un Vecchio Italiano ho avuto, sono cinque gran libri in tutto di 800 pezzi vi sono di pezzi de piu bravi Maestri Italiani in particolare delli Carracci cose soprendenti di Guercino Rafaele Giulo Romano ed insomma sottili meglio sorte veramente rara che ho avuto, e che non so come sia scapata per ben piu di 30 anni alla vista di alcuno: ho quante volte guardandolo penso a V. E.: perche so che ne conosca il prezzo mi perdonera se io ho scritto piu una lettera d'artista che di rispetto come si deve ad un suo Pari, ma la protezione che V. E. accorda alle belle arti, ed in particolare a quella che io ora ne godo li efetti, mi fa sperare che vorra perdonarmi se sono stato longo enoioso. Se V. E. vorra onorarmi di una sua risposta sara per me il Colmo delle mie felicità. prego presentare li miei piu vivi ossequi alla Signa Contessa sua degnissima Consorte, e mia speciale Padrona e benefattrice, con che pieno dell'piu vivo ossequio e sincero rispetto mi rasegno.

D. i V. Ecce

Umo e Devomo Servitoire

V: Brenna „

S. Petersbourgh li 21

Settembre 1789.

Vicenzo Brenna zwrócił się po 5 latach do Potockiego, swego pierwszego protektora i mecenasa najpierw jeszcze w Rzymie w latach 1777—80,



Il. 2. V. Brenna, Krajobraz włoski z okrągłą świątynią antyczną (bordiura arabesko-wa z motywami, wzorowanymi na *gemmach* antycznych, w medalionach okrągłych i o kształcie mandorli; w świątyni motywy, zaczerpnięte ze świątyni Westy w Tivoli i z okrągłej świątyni na Foro Boario w Rzymie, — dekoracja ścienna w zamku w Łańcucie, ok. 1781—3 r.).

a następnie w czasie przeszło trzyletniego pobytu w Polsce², prawdopodobnie wskutek chwilowego niepowodzenia na dworze rosyjskiego następcy tronu lub niezbyt pewnej pozycji. Zaofiarowanie swych służb chyba trzeba rozumieć jako ofertę powrotu do Polski, która albo nie została przyjęta, albo stała się nieaktualna może wobec utrwalenia się jego sytua-

² S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 34—64, oraz *Domus Aurea Nerona i Willa Laurentina, Meander*, Warszawa 1946, r. I, z. 6.

cji w Petersburgu. O nabytym przez siebie zbiorze rysunków informował niewątpliwie z myślą o ich sprzedaży do zbiorów Potockiego; czy to jednak nastąpiło — brak wiadomości.

Wzmianka o gorliwości patriotycznej Potockiego dotyczy pewnie jego czynności w czasie Sejmu Czteroletniego. Projekt fasady kościoła Bernardynów w Warszawie wykonany został prawdopodobnie wspólnie przez Potockiego i Aignera, a w każdym razie ten ostatni sporządzał na pewno rysunki wykonawcze. Wspomniany w liście Milliotti, to niewątpliwie handlarz obrazów, który ich dostarczał i do zbiorów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego³.

Najciekawsze są informacje o pracach Brenny w Pawłowsku i w pałacu Kamiennooostrowskim. Złośliwą uwagę o wybitnym architekcie Cameronie tłumaczyć należy zawiścią zawodową. Polidoro, którego trofea posłużyły za wzór do chiaroscurowych zielonkawych trofeów Brenny w westibulu pałacu pawłowskiego — to Polidoro da Caldara, zwany Polidoro da Caravaggio, jeden ze współpracowników Rafaela przy Loggiach w latach 1514—21, bardzo popularny w XVII i XVIII w. dzięki licznym sztychom z jego kompozycji, przedstawiających płaskorzeźbione wazy antyczne, wieńce, naczynia ofiarne, trofea i putty.

³ T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów, 1932, s. 165, 166, 188.



Ś.p. WITOLD KIESZKOWSKI.

Dr Witold Kieszkowski urodził się w Dębnie dn. 20 lutego 1903 r. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił w r. 1921 na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Warszawskiego i rozpoczął studia historii sztuki pod kierunkiem prof. dr Zygmunta Batowskiego. W r. 1925/26 był nauczycielem historii w gimnazjum w Radomiu, po czym powrócił na Uniwersytet Warszawski, uzyskując w r. 1929 magisterium z historii sztuki.

W r. 1930 zostaje asystentem Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej i w r. 1932 obejmuje redakcję nowego wydawnictwa Zakładu — „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury“, w którym w latach 1932—35 zamieszcza następujące artykuły: Carlo Spampani, architekt włoski, czynny w Polsce w XVIII w. (1932 nr 1, 2), wspólnie z J. Zachwatowiczem — Sprawozdanie z objazdu województwa pomorskiego (1933 nr 1), Sprawa Słownika Architektów (1933 nr 3), recenzję z pracy ks. prof. dr Szczęsnego Dettloffa o Rzeźbie polskiej do początku XVIII w. (1933 nr 4), Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa (1933 nr 2), Wyniki wymiany wydawnictw z instytucjami naukowymi zagranicznymi (1934 nr 1), Santi Gucci Fiorentino. Uwagi na marginesie pracy dr Krystyny Sinko (1934 nr 2) i Zamek Królewski w Łobzowie (1935 nr 1). Dla Polskiego Słownika Biograficznego P.A.U.

opracowuje w r. 1935 artykuły o malarzu warszawskim Adamie z końca XVI w. i malarzu krakowsko-warszawskim Bartłomieju Ankielewskim, zm. w r. 1591.

Zainteresowanie naukowe W. Kieszkowskiego w tych latach koncentruje się już wyraźnie na architekturze i rzeźbie polskiego renesansu. Rozpoczęte wówczas studia w archiwach, głównie warszawskich i krakowskich, które odtąd systematycznie kontynuował, pozwoliły mu zgromadzić bogate i obfite wypisy do dziejów sztuki polskiej w XVI w., które w niewielkiej tylko części wykorzystał w pracach, publikowanych w następnych latach. Materiały te w r. 1946 pozyskał do swoich zbiorów Państwowy Instytut Historii Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków.

W r. 1935 ukazują się w t. XXVIII Sprawozdań Towarzystwa Naukowego Warszawskiego rozprawa W. Kieszkowskiego *Dzieje budowy zamku w Niepołomicach za panowania Zygmunta Augusta (1550—1570)* i w tymże roku w *Pracach Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie* artykuł: *Renesansowe Wilno za Zygmunta Augusta*, a w „*Arkadach*“ w nr 10 z r. 1936 artykuł: *Prymas Jan Łaski i początki renesansu w Polsce* i w nr 10 z r. 1937 — *Dolny Zamek Wileński*. W r. 1936 w księdze Pamiątkowej Koła Sandomierzan ogłasza rozprawę o Kolegium Jezuickim w Sandomierzu.

W r. 1935 przebywa jako stypendysta na dłuższych studiach we Włoszech, a po powrocie obejmuje stanowisko konserwatora zabytków województwa warszawskiego i białostockiego. W latach 1936—37 jest równocześnie kierownikiem artystycznym „*Arkad*“. Jako konserwator zabytków poświęcił szczególnie dużo uwagi wykopaliskom na terenie Starego Zamku w Grodnie, co znalazło wyraz w artykule: *Grodno — średniowieczna Troja*, zamieszczonym w nr 7 „*Arkad*“ z r. 1937.

W r. 1935 z ramienia Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej podjął W. Kieszkowski pracę nad obszerną monografią *Zamku Ujazdowskiego w Warszawie*, której jednak nie zdołał ukończyć. Materiały zgromadzone do tej monografii, spaliły się w czasie wojny. W okresie pełnienia funkcji konserwatora województwa warszawskiego i białostockiego rozpoczął też inwentaryzację naukową zabytków powiatu rawsko-mazowieckiego, która ukazała się w r. 1939, jako jeden z tomów zapoczątkowanego na kilka lat przed wojną seryjnego wydawnictwa inwentarzy topograficznych zabytków sztuki w Polsce.

W r. 1937 W. Kieszkowski mianowany został konserwatorem zabytków województwa wileńskiego i nowogródzkiego i na tym stanowisku położył wielkie zasługi zwłaszcza w zakresie konserwacji ruin zamków średniowiecznych.

W r. 1945 objął stanowisko zastępcy konserwatora generalnego zabytków w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków i kierował akcją zabezpieczania i rewindykacji zabytków na terenie Śląska. Dzięki jego niezmożonej energii i niezwykłej ofiarności odnaleziono i zabezpieczono niezliczone dzieła sztuki, dokumenty historyczne i pamiątki prze-

szłości oraz zwrócono licznym muzeom polskim należące do nich skarby kultury, wywiezione przez hitlerowców. Za te wybitne zasługi odznaczony został W. Kieszkowski w r. 1947 krzyżem oficerskim orderu Polski Odrodzonej. W czasie pobytu na Śląsku zorganizował w Paulinum pod Jelenią Górą dom pracy dla członków Związku Historyków Sztuki i Kultury; w Związku na stanowisku Prezesa Oddziału Warszawskiego i członka Zarządu Głównego z prawdziwym oddaniem przyczynił się wydatnie do rozwoju jego działalności. W r. 1948 w t. I. Pamiętnika Związku Historyków Sztuki i Kultury ogłosił artykuł „Składnica Muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku.“

W r. 1946 mianowany zastępcą Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków oddał wszystkie swe siły organizacji i rozwojowi tego wielkiego urzędu oraz współkierownictwu prac nad odbudową polskiego muzealnictwa i ochroną zabytków. Jego wielką zasługą jest, że podjął myśl, wysuniętą w środowisku poznańskim, rozpoczęcia planowych badań wykopaliskowych w związku z t.zw. polskim Millenium i doprowadził do jej zrealizowania w zorganizowaniu Kierownictwa Badań nad początkami państwa polskiego, w którym brał też osobiście czynny udział. Współpracował również przy opracowywaniu projektu odbudowy Zamku Warszawskiego, ogłaszając w r. 1949 w nr 4 Ochrony Zabytków artykuł — Materiały do rekonstrukcji Zamku Warszawskiego. Do zbiorowej monografii Zamku (w rkp.) przygotował rozdział o okresie renesansu.

W r. 1946 został członkiem Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności i członkiem Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, a w r. 1949 — sekretarzem tej Komisji. W r. 1949 na podstawie pracy o nagrobku prymasa Uchańskiego i jego twórcy, Janie Michałowiczu z Urzędowa (ogłoszonej w niniejszym tomie Biuletynu), uzyskał stopień doktora historii sztuki.

Nadwątliwszy zdrowie w trudnych warunkach prac rewindykacyjnych na Śląsku i nie szczędząc się w nawale prac organizacyjnych i administracyjnych w latach następnych, coraz częściej chorować zaczął w ostatnich latach. Ponieważ praca w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w tych warunkach była zbyt wyczerpująca, objął w r. 1949 stanowisko Kierownika Galerii Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie. W ciągu krótkiego okresu swej pracy w Muzeum zreorganizował Galerię Malarstwa Polskiego i zorganizował wystawę objazdową „Warszawa w malarstwie“, dla której też napisał przewodnik.

Zmarł dnia 10 września 1950 roku. Pozostawił pamięć nie tylko o swych zasługach dla kultury polskiej, ale też o przyjacielskiej serdeczności, głębokiej uczciwości wewnętrznej i prawdziwej dobroci.

Stanisław Lorentz

Ś. p. JÓZEF JODKOWSKI

Józef Jodkowski (20.XII.1890 — 2.I.1950), był archeologiem, historykiem sztuki i numizmatykiem. Urodził się w Grodnie jako syn Józefa i Zofii z Zaniewskich. Ukończył gimnazjum poddominikańskie w Grodnie. W 1905 r. uczestniczył w strajku szkolnym i ruchu patriotycznym, redagował tajną gazetkę i ulotki. Już w czasach gimnazjalnych zajmował się badaniem dziejów swego rodzinnego miasta i wyniki swoich prac ogłaszał w Dzienniku Wileńskim i Światowicie.

Wyższe studia odbył w Instytucie Archeologicznym w Moskwie, kończąc go w 1913 r. z odznaczeniem. W 1913 i 1914 r. pracował jako laborant w Instytucie Archeologicznym i Muzeum Rumiancewskim w Moskwie. W tym czasie inwentaryzował wywiezione po rozbiorach do Rosji polskie pamiątki i archiwalia i ogłosił: „Armaty polskie w Muzeum Artyleryjskim w Petersburgu“, „Pieczęcie wileńskie w Muzeum Rumiancewskim w Moskwie“, „Pieczęcie polskie w Muzeum Rumiancewskim“ i in.

W tym okresie dzięki jego inicjatywie i energii ocalał ikonostas po-unicki z XVII wieku w znanej świątyni pobazylikańskiej w Supraślu (zniszczonej w czasie II wojny światowej przez Niemców) i kościół w Horodyszczu koło Pińska z freskami O. Huebla, przeznaczony pierwotnie na rozbiórkę.

Od 1922 r. był konserwatorem okręgowym na woj. białostockie. Wkrótce potem przeniósł się do Grodna, gdzie kontynuował swoje prace nad dziejami Grodna i okolicy. Zajął się też zorganizowaniem Muzeum miejskiego. Z niczego stworzył pokaźne muzeum i to było niewątpliwie najpoważniejsze osiągnięcie jego życia. Po wielu trudach przeniósł Muzeum na zamek królewski, który też częściowo odbudował. W tym czasie ogłosił również monografię Grodna. Kierownikiem Muzeum był do 1936 r.

Drugim jego wielkim osiągnięciem było odkopanie na wzgórzu zamkowym nieznanych dotąd murów budowli, współczesnych słynnej świątyni obronnej na Kołozży z XI—XII w. Była to istotna rewelacja, która sprawiła bardzo wielkie wrażenie.

W Warszawie pracował od r. 1936 w Państwowych Zbiorach Sztuki na Zamku poświęcając się całkowicie numizmatyce polskiej.

Okres okupacji zaciążył fatalnie na jego zdrowiu. Niedostatek, jaki cierpiał, pogorszył znacznie jego cierpienia płucne i po powrocie do Warszawy w połowie 1945 r. osłabienie jego było niepokojące.

Zaraz po powrocie w maju 1945 r. do Warszawy, powierzyło mu Muzeum Narodowe, jako kustoszowi, wznowienie działu numizmatycznego, prawie doszczętnie rozgrabionego przez Niemców. Na tym stanowisku położył wielkie zasługi, wykazując w wypełnianiu swych zadań zawsze pełną ofiarność i prawdziwe umiłowanie zabytków przeszłości.

Jodkowski był erudyta polskiej numizmatyki. Znałstwo jego dotyczyło szczególnie średniowiecznej numizmatyki polskiej, monet polskolitewskich, zagadnień autentyczności monet i wyczerpującej znajomości współczesnej techniki monetarnej. Był też doskonałym znawcą literatury numizmatycznej, także obcej, o ile dotyczyła numizmatyki polskiej.

Szczególnie umiłował nasze aureusy, które znał na wskroś. Przez długie lata kompletował wykaz złotych monet polskich, zawierający dokładny opis, literaturę numizmatyczną, wartość poszczególnych monet i ich podobizny. Zdawało się, że praca ta zawierała całość polskich monet złotych. Rękopisy tego katalogu, ku wielkiej szkodzi naszej numizmatyki, zginęły w pożodze Warszawy.

Do 1936 r. Jodkowski był głównie historykiem swego miasta rodzinnego: Grodna i okręgu grodzieńskiego. Ogłosił kilkadziesiąt artykułów i broszur dotyczących najrozmaitszych zagadnień dziejów Grodna i jego bliższej i dalszej okolicy, nazw ulic i placów, pieczęci miejskich, malarzy grodzieńskich, cechów, zamku królewskiego, dziejów huty szklanej, świątyni warownej na Kołozy, dziejów m. Białegostoku w połowie XVI w. i wielu innych zagadnień historycznych Grodna i woj. białostockiego.

Publikacje te ogłaszał w wielu czasopismach: „Światowicie“, „Dzienniku Wileńskim“, „Echu Grodzieńskim“, „Nowym Życiu“, „Ziemi“, „Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych“, „Problemach“ i innych.

W 1946 r. zajął się wznowieniem działalności Warszawskiego Towarzystwa Numizmatycznego. Obrany prezesem rozwinął owocną działalność, określił plan prac i wydał 9 numerów komunikatów Warsz. Tow. Numizmatycznego.

Ubolewać trzeba, że fatalny okres wojenno-okupacyjny, który Jodkowski przeżył z trudem i okres powojenny, gdy ciężka choroba odjęła mu siły, uniemożliwiły mu niestety opracowanie większej pracy numizmatycznej, do czego miał wszelkie dane. Jest to niepowetowana szkoda dla naszej nauki numizmatycznej.

Stanisław Hoppe

Ś. p. JAN ŻARNOWSKI

Jeden z nielicznych polskich historyków sztuki, zajmujących się historią sztuki europejskiej, zmarł w Paryżu 27 lipca 1950 r.

Życie spędził przeważnie zagranicą. Urodzony 14 maja 1890 w Petersburgu, studia odbywał w ówczesnej stolicy rosyjskiej, gdzie też po ich ukończeniu poświęcił się pracy zawodowej jako urzędnik muzeum Ermitażu. Przedmiotem jego szczególnych zainteresowań były dzieje malarstwa i w tym dziale też pracował zawodowo, studiując arcydzieła sztuki włoskiej czasów renesansu, tak bogato reprezentowane w zbiorach Ermitażu. Stosunkowo krótko trwał jego pobyt w Polsce w okresie międzywojennym. Pociągały go studia nad dziełami wielkich mistrzów, toteż wybrał Paryż za siedzibę, a pracę swą związał z Biblioteką Polską w Paryżu.

Nie jesteśmy w możności wymienić prac ś.p. Żarnowskiego rozrzuconych w zagranicznych pismach w okresie dawniejszym. Ograniczamy się więc do wzmianki o jego pracach, opublikowanych w Polsce. W r. 1936 na zaproszenie Muzeum Narodowego w Warszawie opracował katalog galerii obrazów, zakupionej dla Muzeum od dr Jana Popławskiego, który

ukazał się w druku w tymże roku w związku z wystawą nabytej kolekcji. W roczniku I (1938) czasopisma „Dawna Sztuka“ ogłosił studium, które aby było dostępne także dla badaczy zagranicznych publikowane zostało w języku francuskim pt. *L'atelier de Titien, Girolamo di Tiziano*. W nim zawarł Żarnowski jeden ustęp z swych długoletnich studiów nad Tycjanem i jego pracownią. Drugim był artykuł w tym samym czasopiśmie o rysunku Domenica Campagnoli w Muzeum Lubomirskich we Lwowie. Do zbiorowego dzieła „Historia Sztuki“ wydanego przez Ossolineum napisał doskonały rozdział: „Nowożytnie malarstwo i rzeźba“.

Ważną zasługą Żarnowskiego było zorganizowanie w oparciu o Bibliotekę Polską w Paryżu wydawnictwa kwartalnika „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques“, postawionego odrazu na wysokim poziomie, będącego łącznikiem między francuską a polską historią sztuki, łącznikiem którego nam brakowało, a który pod umiejętną i troskliwą redakcją Żarnowskiego lukę tę wypełniał. Zbyt krótko jednak, nie całe dwa lata wychodziło ono. Wybuch wojny w r. 1939 przerwał wydawnictwo, którego 6 zeszytów (z tych 2 podwójne) ukazało się w ciągu r. 1938 i 1939. Zawarte w nim obszerniejsze prace monograficzne, oraz przyczynki, mają duże znaczenie dla polskiej równie jak i dla francuskiej historii sztuki i mówią o dawnych tradycjach wzajemnych naszych związków kulturalnych i artystycznych.

Tadeusz Mańkowski

Prenumerata roczna; za rok 1950 (Nr 1 — 4 łącznie w jednym zeszycie) 20 zł.
za rok 1951 36 zł.

Prenumerata i kolportaż: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch“, Centralna
Ekspedycja, Warszawa, ul. Srebrna 12.

Konto P. K. O. Nr I-19426 110.

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.

Nakład 2250+50. Format A 1. Arkuszy 21. Papier ilustracyjny 90 gr 61x86. Oddano do druku 3.X 1950 r.

Druk ukończono 8.VI 1951. Druk. Naukowa T. N. W. Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 934. 2-B-16635.