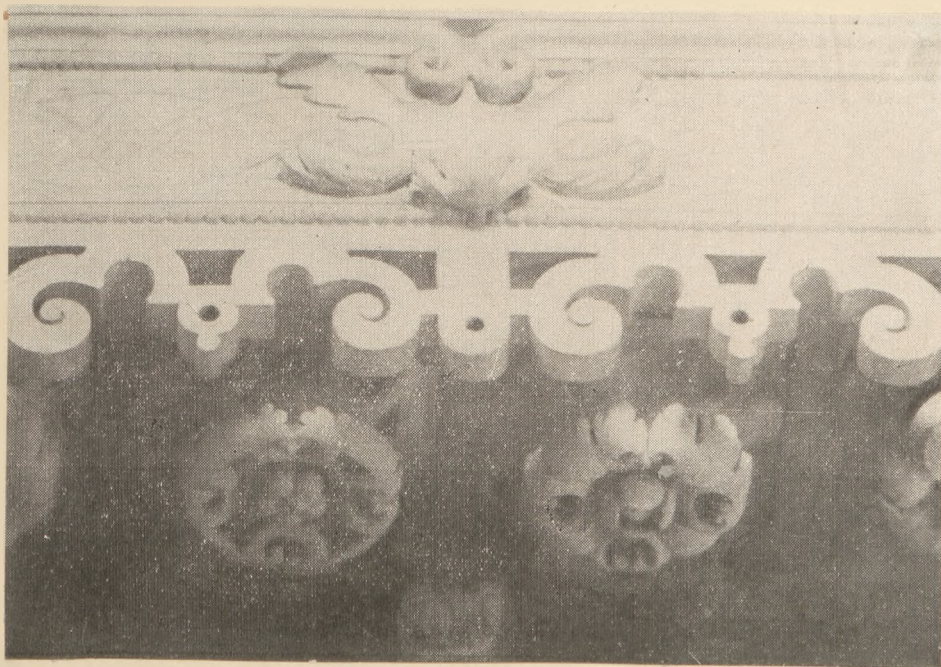


BIBLIOTEKA  
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej  
w GDAŃSKU

*B. Leida*

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

# BIULETYN HISTORII SZTUKI



NR 1

WARSZAWA 1953

ROK XV

# BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI  
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI



## KOMITET REDAKCYJNY:

*Dr Guido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojciech Moł, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Remski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz*

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Irena Jakimowicz*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI  
WARSZAWA, DŁUGA 26



# BIULETYN HISTORII SZUKI

NR 1

ROK XV

1953

## TREŚĆ

Józef Stalin 1879 — 1953

### ROZPRAWY

- Helena i Stefan Kozakiemczowie*, Polskie nagrobki renesansowe: stan, problemy i postulaty badań (cz. II) str. 3

### MISCELLANEA

- Marian Morelowski*, Udział Polski w wystawie sztuki mozańskiej 1951—1952 . . . . . str. 58
- Wanda Drecka*, Materiały do ikonografii Stefana Czarnieckiego . . . . . str. 67
- Zofia Niesiołowska Rothertowa*, Portret Stanisława Augusta z „klepsydrą”. Notatka uzupełniająca . . . . str. 75
- Władysław Tatarkiewicz*, Budżet domowy Stanisławowskiego artysty. . . . . str. 76

### RECENZJE

- Andrzej Ryszkiewicz*, W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819—1845 . . . . . str. 79

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZUKI  
WARSZAWA 1953







Plenum Zarządu Głównego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 15 marca 1953 roku, oddając hołd pamięci Józefa Stalina, genialnego klasyka materializmu dialektycznego i historycznego, twórczego kontynuatora myśli Marksa, Engelsa, Lenina, wielkiego budowniczego socjalizmu i komunizmu w Związku Radzieckim, Chorążego Pokoju, wodza i nauczyciela mas pracujących całego świata wezwało wszystkich polskich historyków sztuki — członków Stowarzyszenia — do pogłębienia znajomości życia i dzieła Józefa Stalina, do wzmożenia wysiłków w pracy nad ugruntowaniem w badaniach nad sztuką zasad naukowej metody dialektycznego i historycznego materializmu, rozwiniętej zwłaszcza w ostatnich pracach Józefa Stalina „W sprawie marksizmu w językoznawstwie” i „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR”.

Pod wrażeniem żałobnej wieści polscy historycy sztuki, łączący się w swych uczuciach bólu z narodami Związku Radzieckiego oraz wszystkimi miłującymi pokój i walczącymi o sprawiedliwość społeczną ludźmi w całym świecie — nadesłali na ręce Zarządu Głównego wypowiedzi, które tu zamieszczamy.



Najwspanialsza idea — idea pokoju powszechnego, rzucona między narody przez Józefa Stalina — pomimo że Jego serce przestało bić, nigdy nie przestanie być drogowskazem ludzi dobrej woli.

Pokój to nie tylko hasło, lecz oczywisty i naturze dzisiejszego człowieka najbliższy, najzrozumialszy i najhumanistyczniejszy układ między ludźmi i narodami.

Józef Stalin powiedział: „Każdy naród mały czy wielki ma swoje jakościowe osobliwości, swoją odrębność, która należy tylko do niego i której nie posiadają inne narody. Odrębność ta stanowi właśnie ten wkład, który wnosi każdy naród do skarbnicy kultury światowej, uzupełniając ją i wzbogacając“.

*dr Piotr Biegański*

Prof. Politechniki Warszawskiej

Każdy kierunek naukowego poznania wytknięty jest genialną myślą wskazań Józefa Stalina. Rozwinął on, pogłębił i rozstrzygnął ostatecznie problematykę podstawowych i obiektywnych praw życia przyrody i społeczeństwa. Podobnie jak idee stalinowskie wskazują drogę narodów ku jasnej przyszłości, — rozwój nauk społeczno-historycznych nie do pomyślenia jest bez oparcia o kluczowe wskazania tego tytana myśli i czynu. Droga wytknięta — cel jasny. Jednak nam, osieroconym, z trudem przychodzi przebrnąć bez troskliwej czujności Stalina przez wszystkie etapy tej drogi. Wnioski prawidłowo wysnute z niezawodnych wskazań stalinowskich strzec nas muszą od popełniania błędów i wyznaczają właściwy kierunek procesu twórczego życia ludzkości, jej bytu i kultury.

*dr Gwido Chmarzyński*

Prof. Uniwersytetu Poznańskiego

Każdy, kto po okrutnych latach wojny mógł podjąć pracę nad podstawami nowego życia, nad podniesieniem techniki i cywilizacji, nad rozwojem nauki i kultury odczuł śmierć Józefa Stalina jako ciężką i bolesną stratę.

*dr Gerard Ciołek*

Prof. Wydziału Architektury w Krakowie

Przez śmierć Józefa Stalina poniosła ludzkość olbrzymią niepowetowaną stratę; poniósł ją także świat nauki i sztuki. Wszechstronny umysł Stalina, genialnego praktyka i teoretyka zarazem, ogarniał bowiem rozległe dziedziny nauki, rozwiązywał w sposób precyzyjny złożone problemy bazy i nadbudowy. Jako kontynuator dzieła klasyków marksizmu, sam klasyk materializmu dialektycznego i historycznego, wywarł doniosły wpływ na różne dziedziny nauki i w ogóle twórczości człowieka.

Wśród dyscyplin naukowych i rodzajów twórczości zapłodnionych i wzbogaconych przez wyniki nauki stalinowskiej znalazła się wiedza o sztuce — a także sama sztuka. Historia sztuki i estetyka marksistowska korzystają pełną garścią ze stalinowskiej nauki o narodzie, a także ze stalinowskiej nauki o języku.

Rozproszenie mgieł i nienaukowych mitów marryzmu, zaćmiewających prawdę o istocie narodowego języka — posiada także znaczenie dla teorii sztuki, zwłaszcza zaś sztuki dawnej. Dzięki Stalinowi łatwiej już dzisiaj wyjaśnić, dlaczego wybitne dzieła sztuki, w rodzaju płastyki greckiej lub renesansowej, wciąż jeszcze zachwycają ludzkość i nie tracą swej atrakcyjności estetycznej pomimo przeminięcia bazy, na której wyrosły i nadbudowy, której były częścią.

*dr Tadeusz Dobrowolski*

Prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie

Cały świat kulturalny Polski zdaje sobie sprawę ile ma do zawdzięczenia wspaniałej strategii wojennej Józefa Stalina, dzięki której ocalony został w czasie ostatniej wojny Kraków i zachowane najcenniejsze pomniki naszej kultury. Toteż wielki moment historyczny, jakim jest śmierć Stalina, zmusza nas do uświadomienia sobie Jego roli nie tylko dla zachowania pomników naszej kultury, ale i do głębokiego przemyślenia Jego nauki o prawach kształtowania się tej kultury i wskazań na przyszłość, co do udziału w jej przebudowie.

*dr Józef Dutkiewicz*

Prof. Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie

Odszedł od nas Wielki Człowiek, który wyznaczył nową epokę dziejów.

Całą działalność Józefa Stalina charakteryzowała troska o człowieka, wszechstronność i genialność myślenia.

Troska o człowieka znajdowała swój wyraz przede wszystkim w konsekwentnym dążeniu do utrwalenia pokoju na całym świecie.

Wszechstronność Jego umysłu obejmowała niezwykłą ilość zagadnień państwowo-organizacyjnych, społecznych, ekonomicznych, wojskowych, strategicznych, technicznych, przyrodniczych, humanistycznych i z innych dziedzin nauki. Znane są nam wszystkim Jego rozliczne prace, które stanowią podstawy do ustawienia rozległego wachlarza zagadnień naukowych od najbardziej generalnych i ważkich poruszając, a na szczegółowych i bardzo specjalnych kończąc.

Genialność myśli stalinowskiej występowała zarówno w wyborze tematów i zagadnień podjętych do rozwiązania, w sposobie i głębi ujęcia prac naukowych, jak też w teoretycznym i praktycznym rozwiązaniu najbardziej istotnych problemów.

*mgr Stanisław Gebethner*

Prezes Oddziału Warszawskiego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie

W dniach żałoby po zgonie Józefa Stalina, kiedy kirem pokryte flagi zawisły na domach Wrocławia — jedna myśl trwalej od innych zapisuje się w naszej świadomości: oto 600 lat zgórą trzeba było czekać nim dopiero wola Wielkiego Stalina przywróciła nam ten gród, w którym zachowane zabytki i pomniki kultury świadczą o wielkości naszych przodków i ich dziejowym dorobku.

Ziemia Dolnośląska gnębiona przez wieki stopą najeźdźcy nie zapomni, że wyzwolenie swoje zawdzięcza Wielkiemu Stalinowi.

*mgr Józef Gębczak*

Prezes Oddziału Wrocławskiego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Dyrektor Muzeum Śląskiego we Wrocławiu

Jedność stalinowskiej praktyki heroicznego życia w walce o realny postęp ludzkości oraz stalinowskiej teorii naukowej celu i skutecznych metod działania — tworzy zjawisko historyczne nieznanego wymiaru; otwiera ono nową epokę także w dziejach świadomości społecznej, twórczo przekształcającej dziś warunki bytu i budującej lepszy świat dzięki coraz głębszemu jego poznawaniu.

Hołd pośmiertny Stalinowi zawiera w sobie zobowiązanie szczególnie wydajnej pracy ideologicznej wszystkich pracowników nauki, którzy szerokim frontem współdziałają w ugruntowaniu świadomości socjalizmu.

*dr Aleksander Gieysztor*

Prof. Uniwersytetu Warszawskiego



Śmierć Józefa Stalina uświadomiła również i wagę Jego wskazań teoretycznych dla pracy naukowej każdego z nas. Na każdym kierunku poszukiwań i rozważań znajdujemy stalinowskie uzupełnienie, rozwinięcie i wyjaśnienie dorobku pierwszych twórców materializmu historycznego i dialektycznego. Każda stalinowska wypowiedź zawiera uogólnienie nowych doświadczeń, otwiera nowe możliwości ocen przeszłości i przewidywań przyszłości. Twórca nowych form kształtowania środowiska geograficznego i ludzkiego w nim życia — w swej ostatniej pracy stworzył również nowe perspektywy sztuki służącej kształtowaniu przestrzennemu. Dawną formułę likwidacji przeciwieństwa między miastem a wsią (Antydühring, s. 291) twórczo rozwinął i przekształcił: „Wielkie miasta nie tylko nie zginą, ale jeszcze pojawią się nowe miasta, jako ośrodki największego rozwoju kultury, jako ośrodki nie tylko wielkiego przemysłu lecz również przetwórstwa produktów rolnych i potężnego rozwoju wszystkich gałęzi przemysłu spożywczego. Okoliczność ta ułatwi rozkwit kultury kraju i doprowadzi do wyrównania warunków bytu w mieście i na wsi“ (Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR, s. 36). Słowa te, to wskazanie nie tylko dla praktyka, ale i dla historyka sztuki budowy miast i wsi, sztuki najbezpośredniej służącej masom pracującym. Słowa te będziemy pamiętać.

*dr Stanisław Herbst*  
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego

Nikt przed Nim nie dokonał dzieła historycznego w tak ogromnym wymiarze. Nikt przed Nim tak nie podźwignął ludzkości ku świadomej i owocnej walce o szczęśliwą przyszłość wszystkich ludów świata. Nikt też w tej mierze co On nie uczynił zdobyczy ideowych i technicznych największych geniuszów i najwyżej rozwiniętych społeczeństw wspólną własnością i dobrem wszystkich ludów i narodów. Dla klasy robotniczej, dla proletariatu świata był On największym w dziejach wodzem i bohaterem. Najszczytniejszą ideą ludzkości, ideą socjalizmu, której Marks i Engels nadali wartość opartą na niewzruszonych podstawach teorii naukowej i z której uczynili naukę o właściwej drodze walki klasy robotniczej On, kontynuując dzieło Lenina uczynił porywającą realnością i gigantyczną, niezłomną potęgą.

Heroiczny pogromca faszyzmu był zarazem największym Chorałym Pokoju i jego wzniosłym symbolem. Największy realizator dzieł jakiego znała ludzkość był zarazem jednym z największych jej umysłów i genialnym twórcą intelektualnych podstaw całej naszej epoki.

Niestrudzony i zwycięski Wódz ludzkości w walce o postęp był dla tej ludzkości najwznioślejszym symbolem postępu. Skupił na sobie najserdeczniejsze uczucia setek milionów ludzi pracy z całego świata i był dla tych ludzi nadzieją i wiarą w zwycięstwo wolności i sprawiedliwości.

Wychował i zahartował Partię, wychował i zahartował narody, które zdolne są skutecznie i zwycięsko walczyć o ideały jakie ludzkość związała z Jego Imieniem.

Śmierć Towarzysza Józefa Stalina pogrążyła w największej żałobie masy pracujące całego świata, narody walczące o wolność, miliony walczących o pokój i postęp, pogrążyła w żałobie wszystkich szlachetnych ludzi — ale nie zachwiała ich wiarą w trwałość Jego dzieła, którego losy przeszły w ręce najlepszych Jego uczniów, najlepszych synów swoich narodów — najlepszych synów klasy robotniczej, a oparte pozostają nadal na niewzruszonym przywiązaniu mas do idei Stalina i niezłomnej ich woli zwycięskiego kontynuowania drogi, którą Stalin wytyczył ludzkości.

*dr Zdzisław Kępiński*  
Prof. Uniwersytetu Poznańskiego  
V-przewodniczący Zarządu Głównego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Wiekopomna działalność największego człowieka naszych czasów, Towarzysza Stalina może być rozpatrywana z wielu różnych aspektów, nie było bowiem takiej dziedziny we współczesnej rzeczywistości, na której geniusz Jego nie pozostawiłby trwałego śladu. Dla nas, pracowników kultury i sztuki, szczególnie bliską, szczególnie doniosłą i w każdej chwili żywą jest teoretyczna spuścizna Towarzysza Stalina wytyczająca nam drogi naszych bieżących i przyszłych badań, otwierająca nieprze-czuwane dotychczas perspektywy syntezy naukowej. Jako pracownicy nadbudowy ideologicznej nie bylibyśmy nigdy w stanie dojść do wniosków naukowych, zdolnych prawdziwie oddziaływać na praktykę socjalistycznej rzeczywistości — gdyby nie przyświecała nam wyraziście zarysowana teoria podstawowych praw rozwoju społecznego bazy i nadbudowy — teoria w całej pełni uwzględniająca etap, na którym obecnie się znajdujemy. Szczególnie dwie ostatnie prace teoretyczne, jakie Towar-zysz Stalin przed Swą śmiercią napisał, pomogły nam walczyć do przewyciężenia wszystkich zasadniczych trudności i wątpliwości, jakie stawały nam na przeszkodzie w stałej, codziennej pracy przy budowie fundamentów teorii kultury i sztuki.

W tej naszej codziennej pracy, w ciągłym i uporczywym przewyciężaniu przeszkód kroczymy i nadal kroczyć będziemy szlakami wytyczonymi przez genialną myśl naukową Towarzysza Stalina. Im dłużej tą drogą idziemy, tym bardziej bliską i oczywistą staje się nam wielka prawda, iż „zmarł wielki Stalin, ale nauka jego żyje i zwycięża“.

*mgr. Zygmunt Kruszelnicki*

St. asystent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Z imieniem Stalina związane jest dla nas wyzwolenie od straszliwej groźby, którą niósł hitleryzm, unicestwienia nie tylko kultury polskiej, ale w ogóle polskiego narodu. Z imieniem Stalina związana jest odbudowa po wojnie nauki i sztuki polskiej, których wspaniały rozwój już nam się wyraźnie zarysowuje. On wytyczył wielkie a niezawodne drogi, określił podstawy, o które opiera się myśl postępową, nauczył najszerze rzesze ludzi dobrej woli budować wspólnie socjalizm. Jakże wielkie symboliczne znaczenie ma dla nas, ludzi nauki i sztuki, wspaniały dar Związku Radzieckiego dla Warszawy i narodu polskiego — Pałac Kultury i Nauki. Ta wielka wieża, wzniesiona pośrodku naszej stolicy, nie będzie odosobnioną wieżą z kości słoniowej, w której hermetycznie zamyka się dorobek kulturalny ludzkości. W myśl wskazań Stalina — będzie w niej gorzało wielkie ognisko, ogrzewające i pobudzające wszystkie dziedziny naszego życia.

Uczył nas Stalin nie tylko, jak budować kulturę, ale też, jak jej bronić. Uczył nas, że mamy nie tylko pragnąć pokoju, ale o zachowanie i utrzymanie pokoju walczyć, bo nie po to wyteżamy wszystkie siły nasze, budując szczęśliwą przyszłość, by nam znów w zawieruchach wojennych barbarzyńcy dorobek nasz zniszczyli. Choć więc odszedł od nas Józef Stalin, trwać będziemy pod wzniesionym przez Niego sztandarem pokoju, zjednoczeni w wielkiej idei, którą nam pozostawił.

*dr Stanisław Lorentz*

Członek-korespondent Polskiej Akademii Nauk  
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego  
Dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie

Śmierć Józefa Stalina okryła ciężką żałobą wszystkich tych, dla których sprawa wyzwolenia pokrzywdzonych i uciskanych jest sprawą najważniejszą i wszystkich tych, dla których walka o postęp jest zadaniem najważniejszym. Odszedł człowiek, który wytyczył drogi szczęśliwszego jutra, wyznaczył szlaki i otworzył możliwości nowych gigantycznych osiągnięć. Imię jego nada nazwę przeżywanej przez nas epoce, jako że wszystkie dziedziny życia i działalności ludzkiej natchnął nową treścią, nowymi zapłodnił perspektywami.

Również nauce wytknął nowe drogi badania obiektywnych praw — przyrodniczych i społecznych. W tej liczbie nauka o sztuce zawdzięcza mu ustalenie podstawowych definicji, a praktyka artystyczna wytycznych twórczości nowej epoki. Rozwijając i pogłębiając wszystkie jego wskazania stworzymy warunki wspaniałego rozkwitu kultury, która stanie się wyznacznikiem życia pokoleń przez Stalina skonkretyzowanej komunistycznej epoki.

*dr Kazimierz Malinowski*

Dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu  
Prezes Oddziału Poznańskiego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Wielki wpływ Stalina na kulturę i sztukę miał mocny wyraz w podpisaniu wraz z Leninem w 1918 r. dekretu o racjonalnej ochronie zabytków. Szeroki zakres i głębokość ujęcia tego dekretu zapewniają właściwe przeprowadzenie badań i wykonawstwa konserwatorskiego, będącego w ścisłym związku z ideą pokoju.

Wpływ Józefa Stalina na te zagadnienia nie kończy się z Jego śmiercią. Wytyczne Jego będą kierunkowskazem dla prac i rozwoju tej dziedziny dla dobra i kultury narodów.

*Bohdan Marconi*

Prof. Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie

Zgon wielkiego człowieka, z którego imieniem związane są doniosłe przemiany w życiu narodów, którego geniusz wycisnął piętno na całej epoce — zgon Józefa Stalina stanowi wydarzenie historyczne tak wielkiej wagi, że w obliczu straty, jaką poniosła cała postępową ludzkość, trudno w chwili obecnej zdobyć się na pełną ocenę żałobnego faktu.

Nauka i kultura polska, związane najściślej z postępowym nurtem myśli ludzkiej, odczuwają głęboko śmierć wielkiego myśliciela, odkrywcy nowych praw naukowych rządzących życiem społecznym i historią, który uczył koordynacji teoretycznych uogólnień z praktyką i który główny cel dążeń swoich upatrywał w dźwignięciu całej ludzkości na wyższy szczebel kultury.

*dr Kazimierz Michałowski*

Członek Prezydium Polskiej Akademii Nauk  
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego  
V-dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie

Nazwisko J. W. Stalina pozostanie w dziejach ludzkości na zawsze nazwiskiem wielkiego realizatora nowego społeczeństwa socjalistycznego, a obok Marksa, Engelsa i Lenina — najwybitniejszego twórcy podstaw teoretycznych nowego poglądu na świat. Szczególnie w dziejach Związku Radzieckiego wiąże się z Jego nazwiskiem głębokie przekształcenie oblicza i treści kultury materialnej i duchowej wszystkich rozległych ziem i narodów zjednoczonych w Związku Republik Rad. Bezpośrednio jako też pośrednio poprzez swoje promieniowanie związana jest jednak Jego twórcza działalność nie tylko z aktualnością dzisiejszą, której wyrazem w sztuce jest realizm socjalistyczny, ale także z ochroną kulturalnej spuścizny przeszłości i jej ożywczym badaniem odkrywającym jej znaczenie dla rozwoju późniejszego, oceną jej właściwej wartości jako też jej miejsca w kulturze dzisiejszej. Doniosłym wskaźnikiem w tym kierunku jest Jego praca o językoznawstwie. Toteż nazwisko Stalina wiąże się w historii sztuki rosyjskiej i radzieckiej z wielkim rozkwitem badań w zakresie naszej nauki, a pozostanie światłym przykładem i drogowskazem także dla historii sztuki polskiej.

*dr Wojciech Mole*

Prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Prezes Oddziału Krakowskiego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki



Nauka Stalina o narodzie i kulturze narodowej, o dialektyce rozwoju świadomości narodowej w potoku zmian gospodarczych i społecznych — daje historykowi sztuki możliwość rozwikłania najcięższych, ale i może najważniejszych zagadnień teoretycznych w badaniach nad sztuką własnej ojczyzny. Wielka myśl Stalina pozwala na subtelne rozróżnienie pojęć sztuki narodowej, rodzimej i ludowej, a więc na prawidłowe ustawienie głównego zadania historyka sztuki, jakim jest wyróżnienie postępowych tradycji w dziejach sztuki, które winny dopomóc przy budowie nowych wartości kulturalnych i artystycznych w epoce socjalizmu. Dogłębne zrozumienie i przyswojenie sobie wielkiej nauki Stalina będzie dla wszystkich historyków sztuki najlepszym sposobem uczczenia jego nieśmiertelnej pamięci.

*dr Ksawery Piwocki*

Prof. Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie  
V-przewodniczący Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Myśl Stalinowska, Jego wola i nieustająca, wytężona praca — stały na straży zdobyczy Października, na straży czystości i prawdy marksistowsko-leninowskiej teorii.

Jego twórczy geniusz wskazywał i rozwiązywał problemy, cele, zadania praktyki i teorii socjalistycznego i komunistycznego budownictwa w Kraju Rad, walki o pokój i sprawiedliwość społeczną na całym świecie.

Myśl i dzieło Józefa Stalina żyje i żyć będzie pomimo że śmierć jego pogrążyła nas w żałobie.

Pamiętając, że było nam dane rosnąć i rozwijać się w wielkiej epoce stalinowskiej, cały nasz wysilek włożymy w to, żeby przyszłość naszej nauki i sztuki — była jej godna.

*mgr. Mieczysław Porębski*

Prof. Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie  
Sekretarz Generalny Stowarzyszenia  
Historyków Sztuki

Józef Stalin jako nauczyciel odważnego, rewolucyjnego myślenia naukowego stał się dla nas niedoścignionym wzorem poznawczej wnikliwości, dogłębnego badania wszelkiego rodzaju zjawisk społecznych i dociekliwego przewidywania w dziedzinie wielu zagadnień teoretycznych, zawsze jak najściślej związanych z praktyką.

W warsztacie naukowym historyka sztuki nastąpiła pod wpływem materialistycznego pojmowania sztuki w ogóle, a Stalinowskich przełomowych prac w szczególności, zmiana w pojmowaniu podstawowych praw rozwoju rzeczywistości historycznej w jej istotnych zjawiskach gospodarczych, ustrojowych, politycznych i kulturalnych.

Pogłębienie tych zagadnień na odcinku pracy dydaktycznej, naukowo-badawczej i zawodowej, jest naszym obowiązkiem w stosunku do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej — państwa budującego socjalizm.

*Jerzy Remer*

Prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Dyrektor Muzeum Pomorskiego w Toruniu  
Prezes Oddziału Pomorskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki

W obliczu śmierci Towarzysza Stalina tym potężniej staje przed nami przykład Jego życia i walki, tym pełniej widzimy niezmiernie bogactwo Jego twórczej myśli i wielkość Jego naukowego dorobku, będącego dzisiaj inspiracją całej postępowej ludzkości.

Dzieło Stalina będące szczytowym osiągnięciem marksizmu-leninizmu powinno w całości stać się dla wszystkich twórców nauki i sztuki przedmiotem usilnych i wszechstronnych badań. Z dzieł Stalina będziemy również czerpać bezcenne wskazania dotyczące wielu ogólnych i szczegółowych zagadnień estetyki, nade wszystko jednak powinniśmy pamiętać o podstawowym wskazaniu metodologicznym, wy-

nikającym z prac Józefa Stalina, że tylko przez opanowanie całokształtu nauki marksistowskiej zdobywamy istotne podstawy rozumienia specyficznych cech twórczości artystycznej i prawdziwości rządzących historycznym rozwojem sztuki.

*dr Juliusz Starzyński*

Członek-korespondent Polskiej Akademii Nauk  
Przewodniczący Komitetu Teorii i Historii Sztuki  
Wydziału I P.A.N.

Prof. Uniwersytetu Warszawskiego  
Dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki

Historycy sztuki, a polscy w szczególności, wiedzą dobrze czym jest wojna. zdają sobie dokładnie sprawę, iż niesie ona ze sobą zagładę wielowiekowego dorobku kulturalnego, nad którym powierzono im pieczę. Dlatego też środowisko historyków sztuki przyjęło z uznaniem i entuzjazmem wielką akcję pokojową, zmierzającą do ocalenia świata przed nową pożogą wojenną. Na czele tej akcji stał Józef Stalin — imię Jego było hasłem, skupiającym olbrzymie rzesze ludzkie, miłujące pokój Józef Stalin żyć przestał, lecz podjęta przezeń sprawa stała się jakby Jego testamentem, którego wykonawcami staną się miliony ludzi, stanowiących już dzisiaj potężny obóz pokoju.

*dr Władysław Tomkiewicz*

Prof. Uniwersytetu Warszawskiego  
Przewodniczący Zarządu Głównego  
Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Historia nazwie naszą epokę — epoką stalinowską, utrwalając wielkość imienia Stalina i jego znaczenie dla dziejów całego świata.

W życiu naszego narodu imię to związało się nierozdzielnie z nowym okresem jego historii i rozwoju: z wyzwoleniem z pod jarzma hitlerowskiej okupacji, z przekształceniem ustroju społecznego, ze wspaniałym rozwojem socjalistycznej gospodarki, przemysłu i budownictwa, z rozkwitem nauki i kultury.

Imię Stalina jako wyraz woli narodów całego świata do pokojowej twórczej współpracy brzmi w powszechnym okrzyku: „Pokój — Stalin“!

*dr Jan Zachwatowicz*

Prof. Politechniki Warszawskiej  
Dyrektor Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków

Dziesiątki lat od zarania swojej młodości aż po ostatni dzień swojego życia pracował dla dobra ludzkości. Każdą myśl swoją poświęcił trosce o szczęście ludzi pracy — ludzi pracy, których nazwał „złotem ziemi“.

Niezłomny, sprawiedliwy — Wielki Budowniczy epoki, która zapłonęła Październikiem, spłynęła krwią wojen ojczyźnianych, okrzepła w gigantycznych budowlach komunizmu.

Jego wszechstronny umysł ogarniał wszystko, w nim zrodziły się genialne plany przebudowy przyrody, które stały się porywającą rzeczywistością.

Wyzначył drogi twórczego procesu życia ludzkości, jej istnienia, jej sztuki, kultury.

Uczył w słowach prostych, docierających do każdego umysłu i serca, co i jak należy czynić, aby narody dążyły drogą postępu, prawdy, sprawiedliwości.

Niezapomniana stała się godzina, w której pękło serce Wielkiego Człowieka. Widziało się ludzi, którzy byli nieustraszonymi żołnierzami, ludzi, którzy męczeni w więzieniach nie wydali jęku bólu, ci ludzie płakali, płakali łzami boleśnie skrzywdzonych, opuszczonych dzieci.

Józef Stalin nie żyje — ale żyje i trwa Jego dzieło.

Nauczył nas, że nie ma wielkości tam, gdzie nie ma prostoty, dobra i prawdy.

Tchnął w nas wielkość swoich idei, tchnął w nas swoją niezłomną wolę zwycięstwa.

*mgr Wanda Załuska*

Dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów

HELENA I STEFAN KOZAKIEWICZOWIE

## POLSKIE NAGROBKI RENESANSOWE STAN, PROBLEMY I POSTULATY BADAŃ

### PROBLEMY SZCZEGÓŁOWE

Artykuł niniejszy pomyślany jest jako osobna część, uzupełniająca i zamykająca artykuł o problematyce ogólnej rzeźby nagrobkowej polskiego renesansu, zamieszczony w poprzednim numerze „Biuletynu Historii Sztuki”. Umieszczona na początku tamtego artykułu bibliografia służy za podstawę i dla niniejszego; podaje się więc dokładne cytaty bibliograficzne tylko tych pozycji, które tam wymieniane nie były. Również i materiał reprodukcyjny, umiesz-

czony przy poprzednim artykule, służy w wielu wypadkach za podstawę ilustracyjną i do problemów szczegółowych, w niniejszym artykule omawianych.

Z problemów szczegółowych polskiej renesansowej rzeźby nagrobkowej uwzględniono oczywiście tylko niektóre. Problematyka jej jest zbyt bogata, by można było się tu obejść bez wyboru; staraliśmy się jednak nie opuścić żadnego z ważniejszych zagadnień szczegółowych.

### PIERWSZE NAGROBKI RENESANSOWE

Pierwsze renesansowe dzieło architektoniczno-rzeźbiarskie w Polsce, ujęcie architektoniczne wnęki zawierającej nagrobek Jana Olbrachta w katedrze wawelskiej, wykonane między r. 1502 a 1505, nie zdaje się już obecnie nasuwać żadnych trudniejszych i bardziej dyskusyjnych problemów naukowych. Wszelkie argumenty przemawiają za stanowiskiem zajętym przez Komornickiego w „Kulturze Staropolskiej” i w artykule o Franciszku Florentczyku<sup>1</sup>, iż jest to najprawdopodobniej dzieło tegoż artysty lub jego warsztatu, wiążące się ściśle z florenckimi nagrobkami w stylu Rossellinów. Ponieważ ze źródeł archiwalnych wynika, że grono artystów włoskich pracujących w Krakowie w pierwszych latach w. XVI było jeszcze dość szczupłe, trudno by wysuwać tu inne hipotezy, zwłaszcza, iż architektoniczna oprawa nagrobka wykazuje istotne podobieństwa do powstałych uprzednio na Węgrzech dzieł włoskiego renesansu i że droga Franciszka wydaje się prawie z całą pewnością prowadzić z Toskanii do Polski poprzez Węgry. Na podobieństwa z zabytkami węgierskimi zwróciła uwa-

gę Zahorska w artykule o pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce. Za przykładem Kopery (artykuł o grobowcu Olbrachta) przyjęła ona przy tym, że Franciszek Florentczyk przed przybyciem na Węgry pracował wraz z Ambrogio da Milano jako jego uczeń przy dekoracji Palazzo Ducale w Urbino; niezwykle podobno w Toskanii i północnych Włoszech motyw podwójnych pilastrów, jaki zastosował we wnęce nagrobka Olbrachta, wywiodła ona z rzymskiej twórczości Andrea Bregna poprzez ogniwo pośrednie, jakim była działalność na Węgrzech rzeźbiarza Giovanniego di Traù, zw. Dalmata, współpracownika Bregna. Z tych szczegółowych wywodów, opartych o zbyt pochopne wnioski wysnute z analizy porównawczej, pozostała tylko słuszność ogólniejszej prawdy o ścisłych związkach najpierwszych dzieł renesansu polskiego z Węgrami. Hipotezy dotyczące nauki u Ambrogia da Milano i związków Franciszka z Bregną i Dalmatą zakwestionował słusznie Komornicki. — Nagrobek Barbary z Rożnowa Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie, powstały prawdopodobnie w latach 1517-19, poddany został wyczerpującej i subtelnej analizie przez J. Dutkiewicza w książce o nagrobkach tarnowskich, gdzie wykazano istniejące w nim elementy gotyckie, nie tylko w ujęciu postaci zmarłej, ale

<sup>1</sup> Komornicki S., *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski*, Przegląd historii sztuki, r. I, Kraków 1929, s. 66.





Ryc. 1. Andrea Ferrucci da Fiesole, Ołtarz kaplicy kardynała Bakócsa w Ostrzyhomiu. 1519.  
(Fot. ze zbiorów Węgierskiego Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie).



i w interpretacji renesansowego motywu i renesansowej kompozycji oraz w niezrozumieniu zasad renesansowego funkcjonalizmu członów architektonicznych; wykazano również, że stworzył go prawdopodobnie miejscowy rzeźbiarz późnogotycki, przyzwyczajony do pracy w drzewie, naginający się z trudem do renesansowego schematu architektonicznego i ornamentyki, które zapożyczyć mógł z współczesnych mu drzeworytów książkowych, a być może z drzeworytu pochodzącego z pd. Niemiec. Do wyczerpującej analizy Dutkiewicza niewiele jest do dodania. Można by próbować wysunąć przypuszczenie, że widoczne w nagrobku oporne naginanie się późnogotyckiego rzeźbiarza do renesansowych form da się wytłumaczyć narzuceniem mu koncepcji — np. przez dostarczenie projektu nagrobka, utrzymanego w swym ogólnym

układzie w duchu środkowo-włoskiej sztuki — przez któregoś z włoskich rzeźbiarzy, pracujących wówczas w Krakowie, na zamówienie fundatora nagrobka, hetmana Jana Tarnowskiego. W ten sposób mogliśmy mieć proste wytłumaczenie form nagrobka tarnowskiego bez kierowania uwagi na środowisko południowo-niemieckie, z którym powiązanie wydaje się niesłuszne. Wymagałyby też analizy elementy ludowości w tym nagrobku. W swej całości jest on w chwili obecnej dobrym przykładem, wskazującym nam, iż próby traktowania późnogotyckiego realizmu jako renesansu — w praktycznym zastosowaniu do konkretnego dzieła sztuki — mogłyby doprowadzić do niezrozumienia niektórych istotnych cech stylowych tego dzieła.

#### GRUPA WCZESNYCH NAGROBKÓW RENESANSOWYCH Z LAT 1520-40

Najważniejszą grupę nagrobków renesansowych, których wspólną cechą jest płyta kamienna z płasko- lub wypukłorzeźbioną postacią zmarłego, na ogół w pozie ściśle frontalnej i nieporuszonej, tworzą nagrobki biskupa Jana Konarskiego (ok. 1521) i nieznanego kanonika, prawdopodobnie Jana de Valentinis (zm. 1517) lub Bernarda Wapowskiego (zm. 1535) w katedrze wawelskiej, biskupa Jana Lubrańskiego (1522-25) w katedrze poznańskiej, Stanisława i Janusza ks. Mazowieckich (1527) w katedrze warszawskiej, Wojciecha Gasztołda (po 1531) w katedrze wileńskiej, Stanisława Lasockiego (1535-37) i Zofii Lasockiej w kościele w Brzezinach i Anny Szydłowieckiej (1536) w kolegiacie w Opatowie. Z pośród nagrobków tej grupy tylko trzy doczekały się bardziej wyczerpującego opracowania: Konarskiego i Lubrańskiego w pracy Eckhardtówny, książąt Mazowieckich — w artykule Zdziarskiej. Inne są jedynie krócej czy dłużej omówione lub wzmiankowane w książce Cerchy i Kopery o Cinim, w komunikacie Misiąg-Bocheńskiej o Bernardino Zanobii de Gianotis, w artykule Hornunga o kaplicy Zygmuntowskiej, w wyżej wzmiankowanej pracy Eckhardtówny lub w ogólnych opracowaniach polskiej rzeźby renesansowej. Opracowania te mało posunęły naprzód sprawę autorstwa poszczególnych zabytków grupy, nie wyłączając obu opracowań szczegółowszych. Pewne i źródłowo potwierdzone wydaje się być jedynie autorstwo nagrobka Lasockiego w Brzezinach, dzieła Bernardina Zanobii de Gianotis, wykonanego przy współpracy towarzysza. Co do reszty — istnieją tylko hipotezy, w dużej części oparte o powierzchowną analizę stylistyczną. Cercha i Kopera wszystkie omawiane nagrobki, mimo poważnych różnic stylistycznych przypisali bezpodstawnie Ciniemu, Hornung (również i w rozdziale ostatnio wydanego podręcznika) większość z nich Berecciemu, samemu lub przy współpracy jego warsztatu. Między so-

bą najbliższe stylistycznie i pozwalające na wysunięcie umotywowanych hipotez co do jednego ich autora są nagrobki Konarskiego i Lubrańskiego, przypisane hipotetycznie przez Eckhardtównę współpracownikowi Berecciego przy pracach w kaplicy Zygmuntowskiej, Janowi Soli, oraz nagrobki Gasztołda i Lasockiego, z których pierwszy Eckhardtówna i Misiąg-Bocheńska przypisały również Bernardinowi Zanobii de Gianotis (Hornung i tu wysuwa nazwisko Berecciego). Wszyscy niemal badacze byli zgodni co do tego, że w każdym razie mamy do czynienia z dziełami Włochów, ulegających naciskowi miejscowego środowiska; co do pomnika książąt Mazowieckich, autorstwo Włocha jest nawet źródłowo potwierdzone. Typ postaci jaki tu występuje (nazwany przez Hornunga „donatellowskim”; przypadkowość tej nazwy podnieśliśmy w cz. I artykułu) zanalizowała na tle płytki renesansowej włoskiej i niemieckiej na przykładzie dwóch nagrobków, którymi się zajęła — Eckhardtówna, wydzielając w nim elementy niewłoskie, których niemieckość przesadnie podnosiła. Eckhardtówna (po uprzedniej próbie Dutkiewicza, podjętej w stosunku do nagrobka Konarskiego) wyjaśniła też ostatecznie genezę typu nie płyty, ale nagrobka w całości, jaki reprezentują pomniki Konarskiego i Lubrańskiego: o ukośnię pochyłonej płycie, ujętej po bokach w odwrócone konsole, na cokole, z ornamentacją renesansową. Typ ten kształtuje się w Polsce, poprzez rzeźbę stoszowską, w oparciu o typ południowo-niemieckiej późnogotyckiej „pseudotumby”. Do tego typu należał, co wykazały badania Zdziarskiej — także i nagrobek książąt Mazowieckich.

Grupa ta, jako całość, winna stać się przedmiotem osobnego opracowania. Należy żałować, że Eckhardtówna, zajmując się na tle opracowywanych przez siebie dwóch nagrobków szerzej problemem polskiej rzeźby nagrobkowej 1 poł. w. XVI, rozwinęła w swej





Ryc. 2. Bernardino Zanobii de Gianotis (?), płyta z nagrobka Stanisława Lasockiego (?)  
w kościele w Brzezinach. 1535-37 (?). (Fot. Ewa Kozłowska).



pracy inne wątki, a ten, który najbardziej ze względu na zasadniczy temat jej pracy winien był ją interesować, problem omawianej przez nas grupy nagrobków — tylko częściowo i niefortunnie przez stworzenie grupy domniemanych dzieł Bernardina Zanobii de Gianotis, w częściowym oparciu o pomyłoną datę kontraktu o nagrobek Lasockiego w Brzezinach (1553 zamiast 1535; rzeźbiarz zmarł w r. 1541). Nie należy się spodziewać, nawet przy dokładniejszym przebadaniu archiwów, by sprawa autorstwa poszczególnych nagrobków dała się ostatecznie rozstrzygnąć. Ale w tym kierunku należałoby zrobić duże wysiłki, wspomagane z drugiej strony precyzyjną analizą stylistyczną przy większym uwzględnieniu elementów fakturalnych, biorąc do porównania, obok wymienionych nagrobków, w większej mierze rzeźby kaplicy Zygmuntońskiej. Najbardziej bowiem prawdopodobny jest fakt — podnoszony zresztą przez większość badaczy — że rzeźbiarzy, którzy



Ryc. 3. Płyta z nagrobka Zofii Lasockiej w kościele w Brzezinach. 2. ćw. w. XVI. (Fot. Z. Ciekiński).

stworzyli całą grupę nagrobków wczesnego okresu polskiego renesansu szukać należy w gronie Berecciego i jego współpracowników w pracach nad Zygmuntońską kaplicą. Niektórych z tych twórców, którzy byli artystami samodzielnymi, nie można by przy tym traktować tylko jako współpracowników warsztatu Berecciego: choćby Cini, czy Bernardino Zanobii de Gianotis — byli twórcami samodzielnymi. I dlatego nie wystarczy, tak jak to robi Hornung, wysunięcie jedynie nazwiska Berecciego. Stylistyczne różnice i różnice poziomu wykonania wskazują tu i na różnych artystów — i na duży udział współpracowników. Najlepsze z prac bardziej praw-

dopodobnie mogłyby być związane z nazwiskami czołowych artystów warsztatu — przy mierniej wykonanych mogli już pracować ludzie nowi, uczący się u tamtych — jak ów „towarzysz” Bernardina de Gianotis w Brzezinach. Obok problemu autorstwa wysuwają się inne zagadnienia wymagające pogłębienia. A więc zrazu charakteru i zakresu tradycji gotyckich, które w nich żyją. Dalej problem — czy mamy tu do czynienia z realizmem portretowym i w jakim stopniu. Pogłębienie wymaga również wysuwana już przez niektórych badaczy sprawa ulegania Włochów, twórców omawianej grupy nagrobków — naciskom miejscowego środowiska. Wskazywano tu m. in. na wpływ nagrobka krakowskiego Bonerowej na nagrobek Anny Szydłowieckiej. Szersza problematyka typów najwcześniejszych nagrobków polskich i ich cech specyficznych, podjęta przez Eckhardtównę w ramach omawianego tu zagadnienia, domaga się dalszego rozwinięcia,

aby w pełni uzyskać obraz przemian, jakie zachodzą w tej grupie nagrobków i jaką rolę odegrały one dla dalszego rozwoju polskiego nagrobka renesansowego. W związku z tym problemem ważne byłoby dokładne zbadanie, czy wszystkie omawiane nagrobki reprezentowały — jako architektoniczne całości — typ nagrobka Konarskiego, czy też część ich była prostymi płytami. Wreszcie ostatecznie należałoby wyjaśnić stosunek do tej grupy brązowego nagrobka Krzysztofa Szydłowieckiego (ok. 1529), któremu przypisywano pewien wpływ na nagrobek Lasockiego i Gasztołda, oraz niektórych nagrobków śląskich, jak np. biskupa Jakuba z Salza w Nysie (zm. 1539).



## NAGROBEK ZYGMUNTA STAREGO

Problem autorstwa posągu Zygmunta Starego w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu i daty jego powstania należy do najbardziej zawiłych zagadnień polskiej historii sztuki, które nie doczekały się dotąd rozstrzygnięcia. Poglądy poszczególnych uczonych na ten temat i dyskusja, jaka w związku z nim się toczyła, zostały wyczerpująco zreferowane w rozdziale III pracy Hornunga o kaplicy Zygmuntońskiej. Tu zajmujemy się wobec tego jedynie krótkim streszczeniem tej dyskusji z próbą wysunięcia kilku sugestii także i z naszej strony.

Pomijając wysuwającą błędnie autorstwo Santi Gucciego odosobnioną opinię Sokołowskiego z r. 1885, która oparta była o ówczesny, niedostateczny stan badań źródłowych<sup>2</sup>, w dziejach interesującego nas zagadnienia rysowały się trzy stanowiska:

1) iż posąg wykonał Berecci ok. r. 1530; pogląd ten reprezentował Popiel w komentarzu do źródeł opublikowanych w „Sprawozdaniach” (1878-79), ale później został on zarzucony na rzecz dwóch pozostałych tez. Dopiero w r. 1950 przychylił się do tego stanowiska Dobrowolski w „Sztuce Krakowa”, wysuwając prawdopodobne autorstwo tego artysty. Wydaje się autorom niniejszego artykułu, że jest to stanowisko najwłaściwsze w dzisiejszym stanie badań;

2) iż posąg, również ok. 1530 r., wykonał Jan Maria Padovano; pogląd ten reprezentowany był i jest przez większość badaczy, głównie krakowskich, poczynając od W. Łuszczkiewicza w r. 1889<sup>3</sup>; przychylił się do niego Sokołowski w komunikacie w t. VII „Sprawozdań”, Muczkowski w swej historii rzeźby krakowskiej, Lepczy<sup>4</sup>, Lauterbach w „Die Renaissance in Krakau”, Kopera w pracy o Cinim, w dziejach polskiej rzeźby renesansowej i w artykule o Padovanie, Bołoz-Antoniewicz<sup>5</sup>, a później Pagaczewski i Estreicher w artykule „Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie”, Bochnak w recenzji tegoż artykułu oraz K. Sinko-Popielowa w artykule „Ze studiów nad Padovanem”;

3) iż posąg wykonany był w latach 1571-74. Bez podstaw źródłowych i metody naukowej na pobliskiej tej dacie lata wskazywali już Sobieszczański w roku

1849<sup>6</sup> i za nim Łętowski w r. 1859<sup>7</sup>, wymieniając jako autora również Padovana. Podjął i rozwinął tę hipotezę, precyzując ściślej daty powstania zabytku, Hornung w swym artykule o pomnikach ostatnich Jagiellonów, opublikowanym w r. 1936; wskazywał przy tym na daleko idący udział współpracowników, zwłaszcza zaś Santi Gucciego. W dalszych wersjach hipotezy Hornunga współpraca Santi Gucciego ustąpiła miejsca daleko idącemu udziałowi Canavesiego, który miał wykuć posąg Zygmunta Starego — zarówno jak i Zygmunta Augusta — jedynie wedle projektu dostarczonego przez Padovana (rozdział III artykułu o kaplicy Zygmuntońskiej z r. 1949); w ostatnim opracowaniu (rozdział o rzeźbie nagrobkowej w podręczniku sztuki polskiej z r. 1952) Canavesi figuruje już jako wyłączny autor obu posągów.

Teza o autorstwie Berecciego podparta jest danymi archiwalnymi, ogłoszonymi przez Popiela i Kormornickiego, z których wynika, że artysta ten już w r. 1525 szukał marmuru potrzebnego m. i. dla wykucia posągu królewskiego, a potem pobierał pieniądze na wykonanie odlewów części metalowych sarkofagu; w r. 1529 zawarł z nim Boner kontrakt, w którym zamówiono u Berecciego szereg rzeźb do kaplicy, m. i. i figurę króla; w r. 1531 artysta otrzymał zapłatę za wszystkie te prace. Że był zaś nie tylko architektem, ale i rzeźbiarzem, świadczą o tym słowa wzmiankowanego kontraktu, w którym wymieniony jest jako własnoręczny wykonawca czterech tond z ewangelistami. M. i. Dobrowolski ostatnio wskazał (co do czego zdania były na ogół przedtem podzielone) na podobieństwo stylowe posągu królewskiego z pozostałymi rzeźbami kaplicy, zwłaszcza posągami śś. Zygmunta i Wacława; wydaje się, że twierdzenie to jest całkowicie słuszne.

Teza o autorstwie Padovana ok. r. 1530 oparta jest na:

1) rzekomej niezgodności stylu posągu z innymi rzeźbami kaplicy,

2) wielu analogiach, jakie łączą posąg króla z innymi rzeźbami Padovana, zwłaszcza zaś z posągiem Tomickiego,

3) wzmiance kronikarza padewskiego Scardeone z r. 1560, który podaje, iż Padovano został ściągnięty do Polski przez króla wielkimi obietnicami i sownie obdarowany „pro sepulcro regio illic construendo”; data wyjazdu Padovana z Padwy do Polski w r. 1529 wiąże się zaś ściśle z datą rozpoczęcia prac nad pomnikiem. Berecci w kontrakcie z r. 1529 miał wystąpić

<sup>2</sup> Sokołowski M., *Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau*, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. VIII, Berlin 1885, s. 422.

<sup>3</sup> Komunikat w t. IV Sprawozdań Komisji Historii Sztuki PAU, 1889, s. LXX.

<sup>4</sup> Lepczy L., *Krakau, Berühmte Kunststätten*, Leipzig 1906, s. 97.

<sup>5</sup> Bołoz-Antoniewicz J., *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu*, PKHS, t. I, Kraków 1919, s. XXIII.

<sup>6</sup> Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1849, t. 2, s. 241.

<sup>7</sup> Łętowski L., *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859, s. 40.



jedynie jako przedsiębiorca, który na swój rachunek podjął i wynagrodzenie należne Padovanowi. Argumentację tę zbijał Hornung w punktach 2 i 3 (punkt 1 przyjmował za słuszny; był on zgodny z jego własną hipotezą) twierdząc, że posąg Zygmunta I, ze względu na mocno poruszoną postać i układ nóg, nie da się łączyć z wczesnymi dziełami Padovana w Polsce, w których postać ma układ o wiele bardziej harmonijny i spokojny, że do wzmianki kronikarskiej, powstałej w trzydzieści lat po odpowiednich faktach, w oparciu o relacje prawdopodobnie zasłyszane, nie należy przywiązywać zbytnej wagi, że wzmianka ta (wedle ostatniej pracy Hornunga) odnosi się do kaplicy, jaką zaczął w latach 1551-8 budować na zamku wileńskim Zygmunt August z przeznaczeniem na grobowiec własny oraz dwóch pierwszych żon, gdyż nieprawdopodobne jest, by Boner, tak skrupulatnie prowadzący rachunki królewskie i zapisujący wynagrodzenie dla każdego, najskromniejszego nawet pomocnika Berecciego, mógł i miał jakiegokolwiek powodu pominąć nazwisko Padovana w swych rejestrach dotyczących budowy kaplicy Zygmontowskiej. Większość przytoczonych przez Hornunga kontrargumentów wydaje się nam słuszna. Jako dodatkowy argument wysunąć można fakt, że Scardeone mówi o budowie przez Padovana grobowca („pro sepulcro... construendo”), a nie o wykonywaniu pomnika w rzeźbie: wówczas musiałoby być użyte zamiast „construendo” inne słowo (np. „exsculpendo”).

Teza Hornunga o powstaniu posągu w latach 1571-74 oparta jest na stwierdzeniu, że energicznie poruszony, dynamiczny typ postaci, jaki reprezentuje posąg, wykształcił się w Polsce dopiero ok. r. 1570; odbiega on zdecydowanie (jako o wiele późniejsze stadium rozwojowe) od typów postaci na nagrobkach, jakie mamy w Polsce ok. r. 1530 i w najbliższych po tej dacie latach: zarówno typu postaci ujętej frontalnie i sztywno wyciągniętej, co reprezentuje grupa pomników zbliżonych do płyty Konarskiego (wedle Hornunga „typ donatellowski”, związany z Bereccim), jak i typu postaci lekko poruszonej, z głową wspartą na rękę, z nogami lekko zgiętymi, zwróconej ku widzowi — który wprowadzić do Polski i utwierdzić tu miał Padovano (typ „sansovinowski” w kwestionowanej przez nas w cz. I niniejszego artykułu terminologii Hornunga). Typ postaci, jaki reprezentuje posąg Zygmunta I, nawet we Włoszech nie występuje na nagrobkach przed połową wieku. W konsekwencji Hornung przyjmuje — aby być w zgodzie z przekazami źródłowymi — iż pierwszy posąg królewski, wykonany również i jego zdaniem przez Berecciego, nie istnieje: został on, na propozycję prawdopodobnie Padovana, projektodawcy wzgl. autora posągu Zygmunta Augusta, usunięty ze swego sarkofagu podczas umieszczania we wnęcie ściennej drugiego posągu, gdyż „nie odpowiadał już zmienionym ideałom epoki i nie dał się w żaden spo-

sób uzgodnić z wykonanym właśnie pomnikiem ostatniego Jagiellona”. Oba posągi miał wykonać, wedle ostatnich redakcji hipotezy, bądź Padovano przy daleko idącej współpracy Canavesiego, bądź też sam Canavesi — jak sądzić należy, na rachunek Padovana (który ma być autorem posągu Zygmunta Augusta, zgodnie z relacjami źródłowymi).

Wydów Hornunga próbowano zbijać argumentami, wskazującymi na to: 1) iż typ omawiany występuje w rzeźbie włoskiej ok. r. 1530; 2) iż jest zupełnie możliwe, by wystąpił około tej daty i w rzeźbie polskiej — wreszcie 3) argumentami innej natury.

Na dowód, że pozycja figury na sarkofagu taka, jaką posiada Zygmunt I, możliwa jest w rzeźbie włoskiej ok. 1530, Pagaczewski i Estreicher przytoczyli nagrobek G. Naselli w Comiso (zm. 1536), Sinko-Popielowa — nagrobek G. Michiel kardynała di San Angelo (zm. 1511) w kościele S. Marcello w Rzymie. Dla Hornunga data ich powstania, o wiele późniejsza niż lata śmierci przedstawionych na nich osób, przypadać ma na połowę wieku, głównie ze względów stylistycznych. Zagadnienie jest trudne do przesądzenia wobec braku wyczerpującego opracowania nagrobków 1 poł. w. XVI w. Italii; w tej sytuacji data śmierci osoby przedstawionej na nagrobku ma jednak znaczenie orientujące i jest pewnym wskaźnikiem. Słusznie chyba podnieśli niektórzy dyskutanci, że wpływ Sansovina na rzeźbę nagrobkową włoską, wyrażający się w przedstawianiu coraz bardziej poruszonych postaci, jest bardzo silny już ok. r. 1530. A nie można nie wziąć pod uwagę faktu, że i wpływ tak silnie poruszonych postaci, jak posągi Dnia i Nocy na grobowcach Medyceuszów we Florencji, nad którymi Michał Anioł pracuje w latach 1524—31, mimo znacznej izolacji jego i jego współpracowników od otaczającego świata, różnymi drogami miał możliwość oddziaływać już w tych latach na rzeźbę mu współczesną, zwłaszcza florencką.

W argumentach, przemawiających za tym, że i w rzeźbie polskiej posąg Zygmunta I mógł być wykonany ok. r. 1530, wskazywano głównie na odbicie jego pozy w innych nagrobkach polskich po r. 1530, a przed r. 1570, zwłaszcza w płycie nagrobnej Mikołaja Szydłowieckiego (zm. 1532), w pomniku Izdbieńskiego (1557) i gdzie indziej. Hornung (pomijając bardzo ważny pomnik Izdbieńskiego, co do którego się nie wypowiedział, a który ma pozę bardzo zbliżoną do Zygmunta I) przeczył temu, twierdząc, że poruszenia te mieszczą się w ramach „typu sansovinowskiego”. Abstrahując tu od kilku innych jeszcze nagrobków powstałych ok. r. 1560, w których mamy pozę postaci identyczną jak w posągu króla, argumentacji Hornunga, ograniczającej całe zagadnienie jedynie do typów postaci ściśle powtarzających pozę Zygmunta, można zarzucić schematyzm. Zarówno płyta Szydłowieckiego, jak i inne z nią związane, z lat 1530—1550,

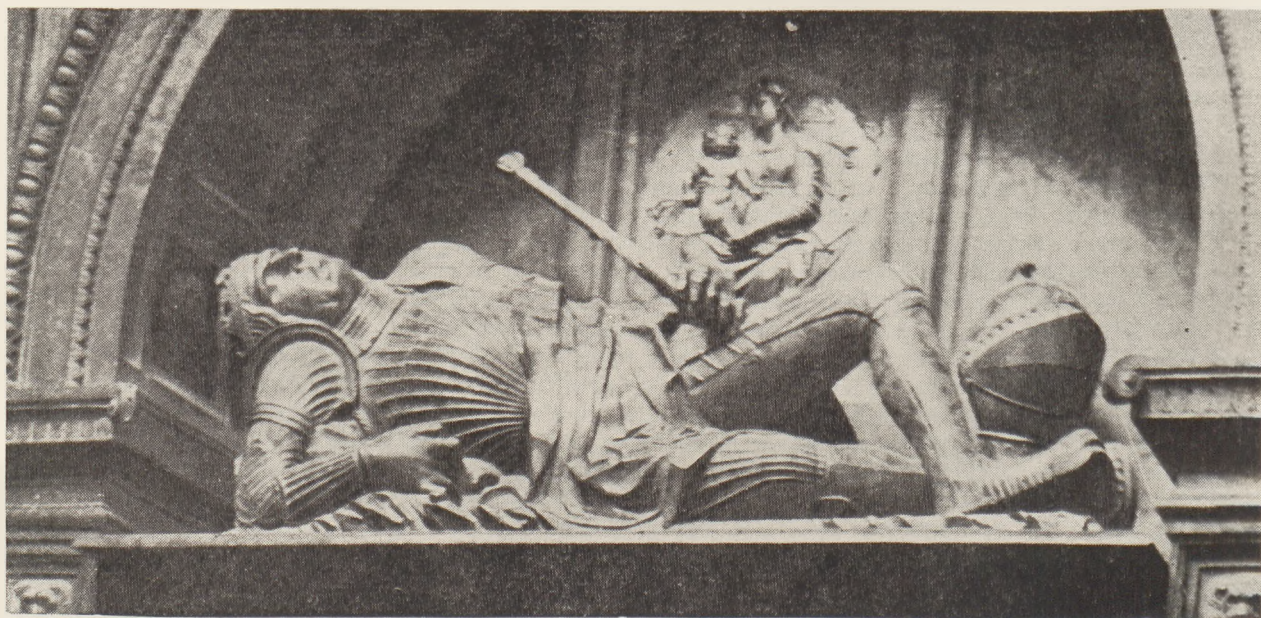


choć nie wykazują poruszenia tak silnego, jak posąg królewski, wykazują o wiele większe, niż rzeźby Padovana, i fakt ten ma swoją wymowę. Nadto poza rzeźbą ściśle nagrobkową można by wskazać na fakty, że np. w twórczości Wita Stwosza poży tak i o wiele więcej poruszone, nawet w postaciach rycerzy, o układzie nóg identycznym z posągiem królewskim, są częste. Mimo, iż figuralna rzeźba nagrobkowa stanowi odrębną całość, nie można narzucać jej sztywnych, autonomicznych praw rozwojowych, izolować od innych gałęzi rzeźby i — w konkretnym wypadku posągu Zygmunta I — od wpływu miejscowego środowiska, w którym Berecci od lat kilkunastu się obracał. Tym więcej można to podnieść, że i w innych rzeźbach kaplicy Zygmuntońskiej istnieją pewne znamiona wpływu rzeźb Wita Stwosza.

Z innych kontrargumentów wysuwano m. i. fakt znacznych różnic poziomu wykonawczego i stylu indywidualnego, jaki okazują posągi Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta, mające wedle Hornunga być dziełami jednej ręki. Autor ten nie widzi różnic poziomu i stylu między obu posągami królewskimi takich, które mogłyby poddać w wątpliwość jego hipotezę. Wydaje się jednak, że różnica stylu obu posągów jest uderzająca w oczy przy dokładnym ich porównaniu; posąg Zygmunta Augusta jest traktowany bardziej miękko, płynnie, zarówno w linii sylwety, jak i w opracowaniu płaszczyzn; szczegóły fakturalne zdają się znacznie różnić od siebie; całość ma charakter pracy nieco rutyniarzkiej. Posąg Zygmunta Starego

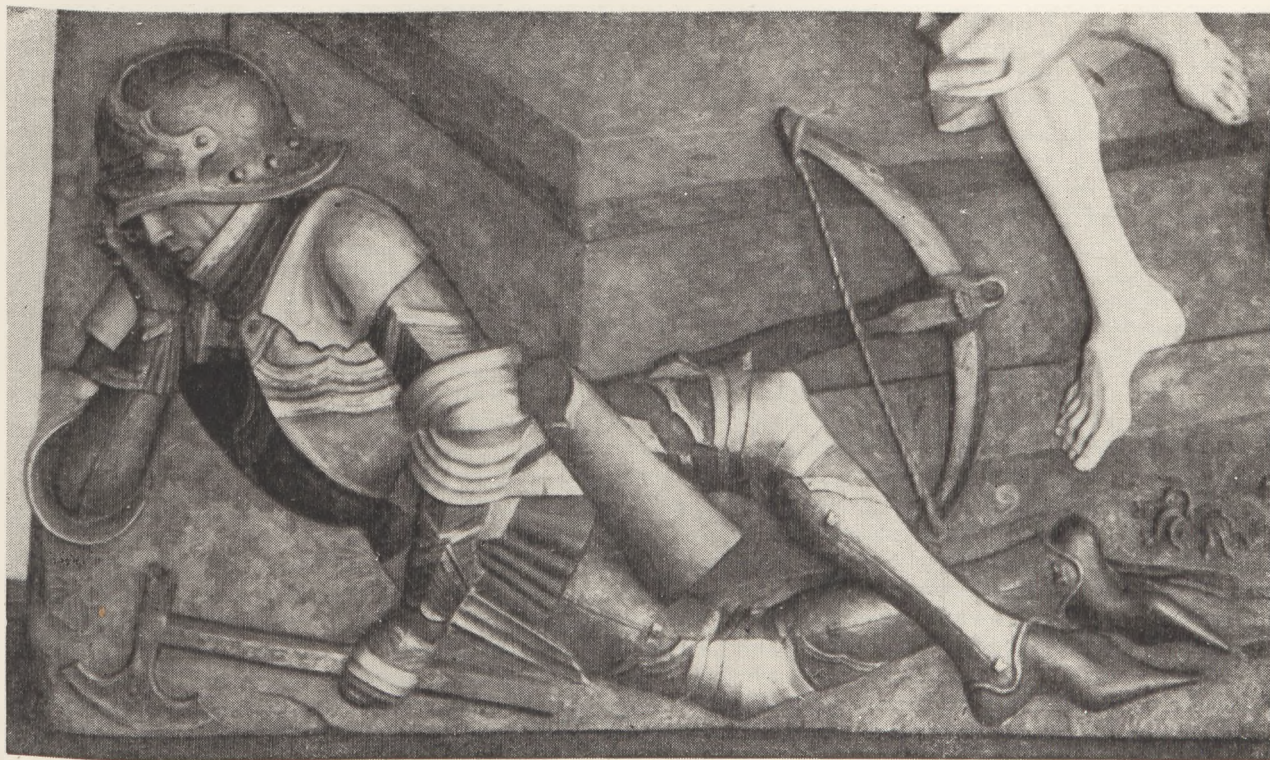
ma sylwetę bardziej kanciastą, suchą; w ujęciu artysta szuka elementów ekspresji kosztem harmonii konturu, co widać zwłaszcza w ujęciu twarzy; traktowanie szat draperii jest tak odmienne, pełne jeszcze nawet i stoszowskich reminiscencji, że nie wydaje się do pomyślenia u Padovana z lat ok. 1570. Tym mniej u Canavesiego, którego styl osobisty, dobrze znany z szeregu posągów, zarówno pod względem kompozycji, jak i faktury, wydaje się bardziej jeszcze niż styl Padovana różny od tego, z czym się spotykamy w posągu Zygmunta Starego.

Nie ma więc wśród badaczy polskiej rzeźby renesansowej zgody zarówno co do autora jak i daty powstania posągu Zygmunta I. Czy jest ona choćby osiągnięta, jeśli chodzi o poziom artystyczny tej rzeźby i elementy realistycznego wyrazu, jakie w niej występują? W jak najmniejszym stopniu. Wystarczy przytoczyć tu opinie o posągu, jakie wyrazili Pagańczewski i Estreicher oraz Hornung, by wpaść w duże zakłopotanie. Dla pierwszych figura królewska jest „znakomitym dziełem“, w którym przejawia się „pewność dłuta“ i „wysoki poziom artystyczny całości“, w którym „doskonałe opanowanie formy, wyborny modelunek portretowej, pełnej wyrazu głowy, świetny rysunek rąk, swobodne przerzucenie przez zbroję płaszcza... daje utwór godny rzeźbiarza specjalnie z Włoch sprowadzonego... do wykucia nagrobnej figury króla fundatora“, dla Hornunga mamy tu „produkt seryjny, pełen skostniałej rutyny“, w którym przejawia się „nie spotykany w Italii schematyzm i uproszczenie

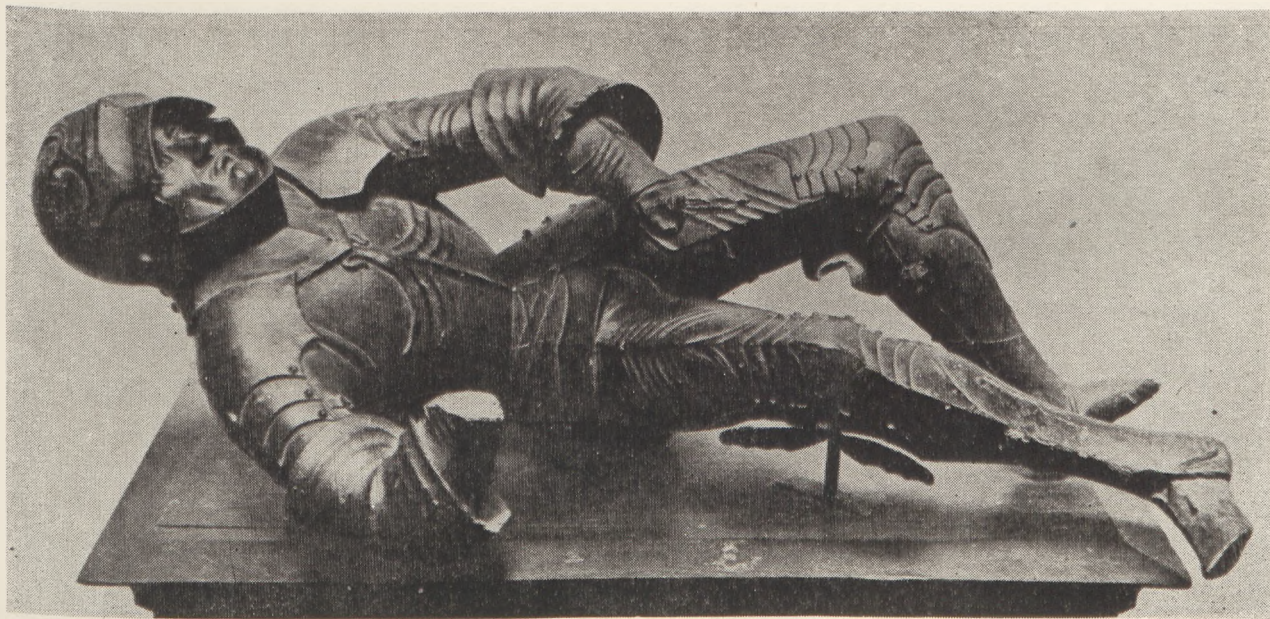


Ryc. 4. Bartłomiej Berecci(?), posąg Zygmunta Starego z nagrobka w kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze na Wawelu. Ok. r. 1530. (Fot. A. Bochnak).





Ryc. 5. Wit Stwosz, śpiący strażnik w scenie Zmartwychwstania na płaskorzeźbionej kwaterze Ołtarza Mariackiego w Krakowie. 1477-89. (Fot. J. Przeworska).



Ryc. 6. Szkoła Wita Stwosza, leżący rycerz. Ok. 1500. (Fot. wedle reprodukcji w książce Kopery F. i Kwiatkowskiego J., Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1931).



środków wyrazu“, „z manierowany układ, zdradzający wyraźne symptomy degeneracji stylowej“, we Włoszech spotykany tylko w sztuce prowincjonalnej, „sztuczny i nieestetyczny układ postaci“, „karykaturalna wprost poza, ubliżająca powadze władcy i majestatowi śmierci“; gdyż ciałem wstrząsają „konwulsyjne drgawki“; co do głowy, to mamy tu „szablony wyraz oblicza, pozbawiony zupełnie naturalistycznej [tzn. realistycznej] ekspresji“; stwierdza wreszcie Hornung „modelunek grubych i nieforemnych rąk“, które, „chorobliwie opuchnię... sprawiają wrażenie jak gdyby to były nie kończyny ludzkie, ale jakieś rozdęte pęcherze lub rękawice bokserkie“.

Tak więc obecny stan badań nad posągiem Zygmunta Starego trzeba uznać za bardzo niezadawalający. Nie jest wyjaśnione ani jego autorstwo, ani data powstania, ani określona jego istotna wartość artystyczna, ani znaczenie dla renesansowego realizmu w rzeźbie polskiej. Nad całym problemem ciąży zbyt schematyczna koncepcja, jaką narzuciły mu badania Hornunga. Zbyt wiele na poprzednich stronach mówiliśmy o zagadnieniach metodycznych szczegółowych. I wydaje się nam, że w zakończeniu omawiania problemu figury nagrobnej Zygmunta Starego tym więcej trzeba podkreślić przede wszystkim co innego: błędność założenia metodycznego tego typu badań. Zagadnienie typu postaci na nagrobku w jej układzie kompozycyjnym rozrosło się do wagi problemu naczelnego, najważniejszego, o podstawowym znaczeniu. Powstały szeregi rozwojowe o ten układ oparte, sche-

matyczne, posiadające autonomiczne prawa własnych przemian formalnych. Żadne inne względy, choćby najistotniejsze, nie mogą wpłynąć na ich autonomiczny bieg. I dlatego w wypadku posągu Zygmunta I odrzuca się wszystko, co takiej koncepcji rozwoju typu nie odpowiada, względnie interpretuje się szereg momentów tak, aby w tę koncepcję dały się wpasować. Przyjmuje się, wbrew temu, co o zwyczajach ówczesnych wiemy, wbrew wiadomościom o niezbyt subtelnej kulturze artystycznej Zygmunta Augusta i Anny Jagiellonki, że król lub jego siostra mogli się zgodzić na rzekomą koncepcję Padovana usunięcia ze względu na „potrzeby artystyczne“ epoki posągu z nagrobka ich ojca i zastąpienia go innym. Miałby się na to zgodzić bądź Zygmunt August, który w testamencie każe w kaplicy Zygmuntońskiej wykonać dla siebie nagrobek właśnie „z wyobrażeniem naszym na kształt grobu J. K. Mości“ (tzn. Zygmunta Starego) — bądź Anna Jagiellonka, znana z bałwochwalczego wprost pietyzmu dla wszystkiego, co się z jej ojcem wiązało? Jest to koncepcja niemożliwa do przyjęcia. Koncepcja typu formalnego skłania przy tym do niesłusznego lekceważenia zagadnienia zarówno faktury i techniki wykonawczej, jak i elementów treści — np. wyrazu. Styl indywidualny artysty identyfikuje się tu ze stylem kompozycji postaci: dzięki temu badacz, którego teorii tu omawiamy, zrezygnował w końcu i z Padovana na rzecz Canavesiego, zapewne dlatego, że typ postaci Zygmunta I wiązał się mu ściślej nie tyle z tymi typami postaci nagrobkowych, jakie mamy u Pa-



Ryc. 7. Jan Michałowicz, posąg biskupa Benedykta Izdebskiego z nagrobka w katedrze w Poznaniu. 1557-60. (Fot. ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Poznaniu).



dovana, ale raczej z tymi, które występują u Canavesiego. Podobieństwa czy rozbieżności fakturalne i techniczne między posągiem Zygmunta I a innymi rzezbami kaplicy, lub posągiem Zygmunta Augusta, wreszcie posągami Canavesiego — nie zostały wciągnięte albo wcale, albo wciągnięte tylko w b. uproszczony sposób w obręb badań. A w tym wypadku zdają się one mieć znaczenie decydujące. I dlatego wspominamy tu powtórnie o tym, o czym pisaliśmy już w cz. I naszego artykułu: pożądane byłoby dla zbliżenia się do bardziej rzeczowego wyjaśnienia sprawy autorstwa i daty powstania posągu Zygmunta I zespołowe rozpatrzenie momentów techniczno-fakturalnych przy daleko idącej współpracy z historykami sztuki — rzeźbiarz.

W zakończeniu podnieść chcieliśmy problem rozbieżności opinii o wartości artystycznej posągu, jaka była widoczna w przytoczonych wyżej wypowiedziach. Czy prawda leży tu może pośrodku? Kto spojrzy na pełną wyrazu i realistycznej ekspresji twarz Zygmunta I — choćby na reprodukcji w poprzednim numerze „Biuletynu“ — musi temu zaprzeczyć. Opinia o niskiej wartości tej rzeźby zdaje się być jak najbardziej niesłuszną i wyraźnie jednostronną, a na tę jednostronność wpłynął z pewnością i polemiczny ton wypowiedzi. Ostrze argumentów, wysuniętych przeciw dyskutantom, otarło się mocno i o dzieło nad którym dyskutowano. Nie przyczyniło się to, rzecz jasna, do wyjaśnienia jego rzeczywistej wartości dla rzeźby renesansowej w Polsce.

#### TWÓRCA „LAMENTU OPATOWSKIEGO“

„Lament Opatowski“ z rozmaitych względów jest wyjątkowym dziełem: pomyślany jako rzeźba uzupełniająca do istniejącego już nagrobka z płytą figuralną, przedstawia temat niezwykle w polskiej renesansowej rzeźbie nagrobkowej, tłumną scenę zbiorową żalów po śmierci kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego (1532; rzeźba ma datę 1536); odznacza się przy tym oryginalnością artystycznego ujęcia. Mimo to, dzieło nie wzbudziło zbyt dużego zainteresowania badaczy. Pomijając wcześniejsze, nie mające charakteru naukowego wypowiedzi, pierwsze opinie o nim historyków sztuki i kultury wiązały „Lament“ z artystami pochodzenia włoskiego. Takimi były sądy Łuszczkiewicza<sup>8</sup>, Sokołowskiego (w komunikacie w t. 7 Sprawozdań), i Jerzego Kieszekowskiego (w jego monografii o Szydłowieckim), wskazujących jako domniemanego autora Padovana, przy współpracy w częściach dekoracyjnych Cinięgo, oraz Cerchy i Kopery, przypisujących całe wykonawstwo Ciniemu. Sokołowski podnosił przy tym poddanie się artysty wpływowi miejscowego środowiska i dzięki temu niepodobieństwo „Lamentu“ do dzieł włoskich późnego Odrodzenia, mimo istnienia w nim elementów padewskich i florenckich. Z wywodami swych poprzedników nie zgodził się i z własną koncepcją wystąpił w poświęconym twórcy „Lamentu“ artykule J. Bołoz-Antoniewicz. Dla niego dzieło to nie mogło być w żadnym wypadku włoskiej ręki; wskazują na to pewne cechy nie mieszczące się w ramach renesansowej sztuki włoskiej, jak nieudolność układu perspektywicznego, niescentralizowana, tryptykowa kompozycja, średniowieczne tradycje w kształtowaniu postaci. Podniósł natomiast widoczne jego zdaniem w dziele wpływy trzech sztuk i technik: malarstwa i rzeźby Włoch północnych (Leonarda da Vinci, Mantegni, Donatella, Giotto), rzeźby antycznej,

zwłaszcza sarkofagów płaskorzeźbionych oraz niemieckiego drzeworytu początków XVI wieku. W przejęciu pierwszych dwóch kategorii wpływów miałyby artyście pomóc obcy szkicownik. Indywidualne cechy twórcy „Lamentu“, widoczne w jego dziele, tak scharakteryzował Bołoz-Antoniewicz: „uderzająca żywość, śmiałość, prawie cięta i zdecydowana dziarskość w oddaniu ruchów fizycznych i emocji psychicznych, a w wyższym stopniu jeszcze jego wybitna, poniekąd wyjątkowa i wprost zdumiewająca zdolność portretowania, zdolność oddania żywych ruchów twarzy i to tak ich typu ogólnie rasowego, jak i czysto indywidualnego. Pod tym względem jest „Lament“ zabytkiem wprost nieocenionym i może wprost niedocenionym“. W temacie „Lamentu“ widział Antoniewicz wpływ poezji trenoidalnej, nie mogąc wskazać jednak na żaden określony utwór. Zreasumowana wyżej analiza stylistyczna doprowadziła Bołoz-Antoniewicza do wniosku, że twórca „Lamentu“ pochodził z Niemiec południowych, Saksonii wzgl. Czech, uczył się medalierstwa w mennicach czeskich, drzeworytnictwa zaś w wiedeńskiej oficynie Hermana Vietora, z którym przede wszystkim był jednak związany przez jego oficynę krakowską: w ówczesnej stolicy Polski miał bawić lat przeszło dwadzieścia, ucząc się tu także i rzeźby, w kręgu stoszowskim, prawdopodobnie u twórcy ołtarza św. Stanisława w kościele Mariackim. Szczegółowe poparcie wniosków znalazł Antoniewicz drogą porównywania „Lamentu“, a zwłaszcza typu twarzy i układu rąk w nim występującego, z wspomnianym ołtarzem, niektórymi medalami czeskimi i drzeworytami oficyny Vietora; z pośród tych ostatnich wspomniany badacz przypisał nawet twórcy „Lamentu“ szereg drzeworytów z druków wydanych w Krakowie w latach 1514—1535 (m. i. w „Chronica Polonorum“ Miechowity i „Contenta“ Decjusza). Autorstwo jego uznał Antoniewicz także w płycie nagrobnej małego Zygmunta Szydłowieckiego (zm. 1527)

<sup>8</sup> Komunikat w t. VI SKHS, s. 22-23.





Ryc. 8. Fragment „Lamentu Opatowskiego“ w kolegiacie w Opatowie. 1536. (Fot. T. Przypkowski).

w kolegiacie opatowskiej. Dla Walickiego (w „Dziejach sztuki polskiej“), „Lament“ zdawał się być dziełem artysty polskiego; wskazywałoby na to ideoplastyczne nastawienie naszej sztuki, widoczne w tym dziele i silne elementy miejscowej tradycji gotyckiej; podniósł też świeżość, bezpośredniość i prymitywizm ujęcia sceny. Od poglądów, wskazujących na niewłoski charakter „Lamentu“ odbiega krańcowo ostatnio

(w powielanym podręczniku historii polskiej sztuki nowożytnej) wyrażona opinia Z. Hornunga, że mamy tu do czynienia z prawdopodobnym dziełem Berecciego.

„Lament Opatowski“ zasługuje na ponowne opracowanie: wysunąć to należy jako jeden z najpilniejszych postulatów badawczych. Wobec analizy i wniosków Antoniewicza nie sposób powstrzymać się od wrażen sprzecznych. Wydaje się słuszne wszystko to, co mówi o niewłoskich cechach „Lamentu“ i można całkowicie się podpisać pod przytoczoną wyżej jego charakterystyką tego dzieła, które trafnie zdaje się uzupełniać krótką opinią Walickiego. Ale nie można się zarazem powstrzymać i od stwierdzenia zbyt łatwości i pochopności, z jaką Bołoz-Antoniewicz stwarza na podstawie bardzo skromnych i niepewnych przesłanek oraz powierzchownych podobieństw indywidualność twórczą artysty, będącego medalierem, drzeworytnikiem i rzeźbiarzem w jednej osobie, i maluje jego drogę rozwojową, do tego dość skomplikowaną. Zwłaszcza przypisanie mu szeregu prac drzeworytniczych nie wydaje się oparte na żadnych solidniejszych podstawach.

Póki nie wyjdą na jaw odpowiednie materiały źródłowe — na co, po wyzyskaniu odpowiednich archiwaliów przez Jerzego Kieszkowskiego szanse są niewielkie — odrzucić należy wszystkie zbyt ryzykowne hipotezy i daleko idące wnioski co do osoby autora. Dla ściślejszego powiązania go ze środowiskiem, które być może go ukształtowało, należy wysunąć postulat przeprowadzenia drobiazgowej analizy porównawczej z zabytkami ówczesnej sztuki krakowskiej,

ze szczególnym uwzględnieniem nie tylko malarstwa tablicowego i miniaturowego, drzeworytnictwa i rzeźby wielkiej — ale także i rzeźby małej, a zwłaszcza działów rzemiosła artystycznego operujących metalem, z którymi najwięcej spokrewniony wydaje się być nasz artysta.

Jeśli chodzi o genezę przedstawionego w „Lamencie“ tematu, moglibyśmy ze swej strony wysunąć



przypuszczenie, że pewną rolę mógł tu odegrać ustęp napisanej w r. 1531 „Liber geneleos illustris familie Schidlovicie“, w którym omawiane są uczucia, jakie do Krzysztofa Szydłowieckiego żywili nie tylko monarchowie, ale i całe narody: „amabant eum non solum hi, qui virtutem eius experti fuerant, sed et hi, qui ipsum de facie nunquam norant... Hunc Hispania, hunc inaccessa Britannia, Portugalia, Italia, Germania universa, Turce, Scithe, Moschi, exteri et indigene apertis quod aiunt tibiis, decantant“. Wśród postaci zwłaszcza lewej strony „Lamentu“ spostrzegamy mężczyzn w egzotycznych szpiczastych czapkach, w jakich zwykło się przedstawiać wówczas mieszkańców moskiewskiej Rusi i krajów bliskiego Wschodu.

Bez względu na wynik analizy badawczej zmierzającej do ustalenia autorstwa, duży wysiłek należałoby poświęcić „Lamentowi“ dla określenia i sprecyzowania elementów jego rodzimości i jego realizmu oraz jego znaczenia w dziejach polskiej rzeźby renesansowej. Znaczenie to wydaje się być duże. „Lament“ leży poza nurtem rzeźby renesansowej, reprezentowanej przez artystów głównie włoskiego pochodzenia, sztuki na ogół oficjalnej, charakteryzującej się dużą dążą hierarchiczności. Tu zaś przez adaptowaną jeszcze niezręcznie, ale już renesansową formę przebiega się niemal ludowa bezpośredniość i żywość oddania tematu, w pełnym zarazem zrozumieniu humanistycznych treści, do których przedstawienia daje pretekst tłumna scena żalu. „Lament“ wydaje się przykładem wyzwalańca przez nowy sposób widzenia świata i nową renesansową formę — elementów realizmu rodzimego o silnych cechach ludowości.

Wiele jest przy tym w „Lamencie“ przeżytków dawnej epoki, wiele braków warsztatowych. Ale mimo to jest to wybitne dzieło sztuki. Artysta jest twórczy i oryginalny. Nie daje się usidłać panującym wówczas schematom formalnym, ujarzmić zapożyczonym



Ryc. 9. Fragment „Lamentu Opatowskiego“ w kolegiacie w Opatowie. 1536. (Fot. T. Przykowski).

nym od innych motywom kompozycyjnym, gestom, ruchom. Mimo braków technicznych modelunku śmiało dąży do oddania swego zamierzenia artystycznego i osiąga dzięki temu nie tylko realistyczną prawdę ruchu, ale przede wszystkim przekonywującą siłę wyrazu. Dalsze badania powinny uwypuklić te i inne cechy tej bogatej indywidualności.

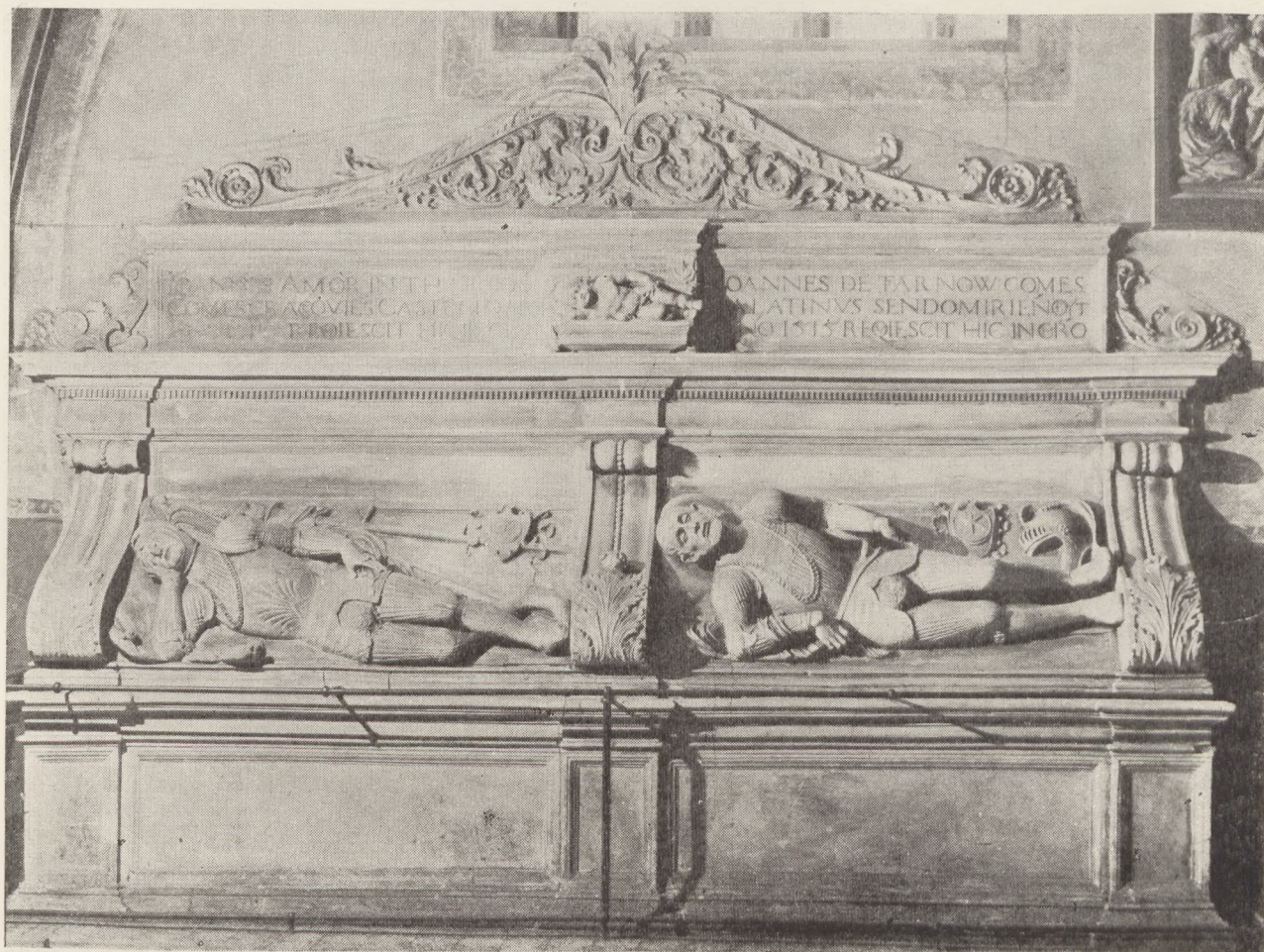


## JAN CINI

Artysta, któremu nie należała się monografia wcale, gdyż do tej pory nie znamy żadnych dzieł zachowanych, których napewno byłby autorem — otrzymał ją pierwszy, i to najobficiej ze wszystkich ilustrowaną. Książka Cerchy i Kopery, wydana w roku 1916, bogata w wiele informacji źródłowych, jest opracowana jednak mało krytycznie. Dość powiedzieć, że jedynie w zakresie rzeźby nagrobkowej przypisano tam Ciniemu 34 rzeźby istniejące; nowsze badania krytyczne nie mogą zaś związać z nim ani jednej.

Nie będziemy tu się zajmowali działalnością Cinię jako architekta i jako rzeźbiarza-dekoratora; a być może, że w tych właśnie zakresach zawiera się główny zrąb jego twórczości. Pominiemy też zagadnienie jego biografii. Wśród 34 rzeźb nagrobkowych, jakie przypisali mu Cercha i Kopera, znalazły się dzieła różne stylem i charakterem, nierówne poziomem, a wśród nich cała grupa płyt nagrobnych zwią-

zana z nagrobkiem Konarskiego, nagrobki Szydłowieckich, Lament Opatowski, nagrobki Bonerów, nagrobek trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie. Atrybucje cechowała dowolność. W artykule w Polskim Słowniku Biograficznym (1938) Kopera nie zrezygnował z przypisywania Ciniemu dużego oeuvre; wymienił dziesięć najważniejszych jego nagrobków, główny akcent kładąc na płyty nagrobne z postacią wypukłorzeźbioną. Dla Pagaczewskiego (w jego monografii Michałowicza) nie było żadnego dowodu źródłowego na to, by Cini rzeźbił figury nagrobkowe. Pagaczewski przypuścił tę możliwość, choć motywacja, jaka jego zdaniem na to wskazywała, nie wydaje się do utrzymania: Michałowicz jako domniemany uczeń Cinię, łączący w sobie ornamentalną rozrzutność i umiejętność wykucia większych figur nagrobkowych — jedno i drugie miał przejąć od mistrza. Również ze względu na możliwe związki Michałowicza z Ciniem



Ryc. 10. Nagrobek trzech Janów Tarnowskich w katedrze w Tarnowie. Ok. 1535 (?). (Fot. W. Gumuła).



rozpatrzył krytycznie twórczość tego ostatniego Kieszkowski w „Lapidarium renesansowym w Arkadii”. Przytoczymy tu wnioski, do których doszedł, jeśli chodzi o Cinię—rzeźbiarza nagrobków; uważamy, że całkowicie słuszne w obecnym stanie zbadanych archiwów i materiału zabytkowego może być jedynie takie właśnie postawienie sprawy. Ciniemu nie można przypisać żadnej istniejącej rzeźby nagrobkowej. Z wiadomości źródłowych zdaje się wynikać, że ok. 1543 roku wykonywał jakieś rzeźby do nagrobka Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze poznańskiej; współpracował też z Padovanem od r. 1546 nad nagrobkiem królowej Elżbiety, lecz część ważniejszą nagrobka, a w każdym razie figuralną — wedle wszelkiego prawdopodobieństwa wykonał Padovano. Cini, zwłaszcza pod koniec swej działalności, maluje się nam raczej jako architekt, związany głównie z Wilnem. Krytyczne ujęcie Kieszkowskiego zwolniłoby nas od zajmowania się bliżej zagadnieniem Cinię jako rzeźbiarza nagrobkowego, gdyby ostatnio w swym opracowaniu polskiej rzeźby renesansowej Hornung nie stwierdził, że Cini „doprowadził do najwyższego wysubtelnienia” przejęty od Padovana „sansovinowski” motyw ułożenia postaci i nie przypisał mu, umieszczając je głównie w latach 1556—1560, siedmiu nagrobków, z których niektóre były dotychczas przypisywane Padovanowi, jak pomniki tarnowskie trzech Janów i Barbary z Tęczyńskich, Krzysztofa Herburta z Felsztyna i Katarzyny

Pileckiej z Pilicy, a inne uchodziły za nieznanego autorstwa, jak Piotra Boratyńskiego w katedrze wawelskiej. Część tych nagrobków — to czołowe dzieła rzeźby renesansowej polskiej. Gdyby nawet istniały źródła archiwalne, będące podstawą do niektórych z powyższych atrybucji (o których zresztą nie wspomniano i które, jeśli są, winny być jak najszybciej ujawnione), budzić mogłoby najdalej posunięte wątpliwości połączenie w jedną całość grupy, nie wykazującej jednolitego stylu indywidualnego, do tego powstałej na przestrzeni kilku lat i terenowo wiążącej się głównie z Małopolską; mało jest prawdopodobne, by jeden rzeźbiarz, nawet przy daleko posuniętym udziale współpracowników był to w stanie tak szybko wykonać, zwłaszcza, że właśnie w tych latach Cini wydaje się być zajęty pracami architektonicznymi i to w dalekim Wilnie. Jeśli nie mamy tu do czynienia z błędami drukarskimi, to i daty nagrobków tarnowskich, podane jako późniejsze na ogół od dotychczas przyjętych (w ramach twórczości Padovana) — wymagałyby komentarza.

Zrozumiałe są wprawdzie wysiłki złączenia z nazwiskami artystów, o których ze źródeł wiemy, iż byli wybitnymi, dzieł bezimiennych o wysokim poziomie artystycznym, powstałych w latach, w których ci artyści żyli. Ale wysiłki te muszą być podjęte z dużą ostrożnością i w oparciu o szeroką podbudowę metodyczną.

#### JAN MARIA PADOVANO

O tym artyście pisało się wyjątkowo dużo; lecz wiele jest jeszcze zagadnień zawitych i problemów dyskusyjnych, związanych z jego życiem, dziełem i oceną twórczości. Zreassumowanie stanu badań w zakresie dotyczącym jego biografii daje nam obraz nie pozbawiony poważnych luk. Urodził się, sądząc po czasie powstania jego pierwszych dzieł, około r. 1490—95. Planiscig, który badał włoski odcinek jego twórczości, pierwsze jego dzieła umieszcza ok. r. 1515; niektórzy badacze polscy (Pagaczewski i Estreicher, Sinko-Pielow), ze względu na charakter kilku jego dzieł polskich (niedowiedzonego jednak autorstwa) sądzą, że przez kilka lat przebywał przed tym w Rzymie. Pierwsza wzmianka o nim pochodzi z r. 1520: zamawiają u niego płaskorzeźbę „Cud ze szklanką” do padewskiego Santo. W latach następnych, aż po r. 1529, uchwytne jest nasz artysta w Padwie i Wenecji; w tym ostatnim roku przerywa pracę w Padwie nad wspomnianą płaskorzeźbą, którą za niego kończy Paolo Stella. Wiadomości o nim we Włoszech urywają się z tą datą. Niektórzy badacze przyjmują, że przerwanie pracy w Santo wiąże się z wyjazdem do Polski na wezwanie Zygmunta Starego dla wykucia jego posągu do kaplicy Zygmuntowskiej. Nie wszyscy (np. Eckhardtówna)

podzielają to zdanie, sądząc, że nawet opatrzone datą 1532 medale polskiej rodziny królewskiej mógł wykonać artysta jeszcze we Włoszech. Pierwsza wzmianka o nim w Polsce pochodzi z r. 1533, następne z lat 1541 i 1545; Eckhardtówna przyjmuje, że mógł w latach 1537—45, z przerwą, przebywać w Pradze, gdzie pracował wówczas Paolo Stella; postuluje też wyjaśnienie sprawy jego pobytu w Dreźnie. Przypuszczenia co do bytności Padovana w tym czasie w Pradze i w Dreźnie wysunęli O. Pollak<sup>9</sup> i C. Gurlitt<sup>10</sup>; przyjął je L. Planiscig<sup>11</sup>. Od r. 1545 Padovano jest już wyraźnie uchwytne u nas; osiadł w Krakowie, gdzie posiada własny dom. Szereg wzmianek o nim pochodzi z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVI wieku. W r. 1570 umiera mu żona, Katarzyna z domu Przykuta. Ostatnia wzmianka pochodzi z r. 1574.

<sup>9</sup> Pollak O., *Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 29, Wien — Leipzig 1910—11, s. 96 i 98.

<sup>10</sup> Gurlitt C., *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, Heft 21—23, Stadt Dresden, Dresden 1903, s. 352 i 361.

<sup>11</sup> Artykuł w Thieme-Becker, Bd. XXV, (Mosca).



Istniejących dzieł rzeźbiarskich lub architektoniczno-rzeźbiarskich Padovana, podanego źródłowo autorstwa lub sygnowanych jest pięć: pomnik biskupa Gamrata w katedrze wawelskiej (rozpoczęty 1545, ukończony prawdopodobnie 1547), cyborium w kościele Mariackim (1551—54), nagrobek Jana Kamienieckiego (zm. 1560) w kościele Franciszkanów w Krośnie, nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego (zm. 1561) i jego syna Jana Krzysztofa (zm. 1567) w katedrze w Tarnowie (nie ukończony jeszcze w r. 1570) i posąg Zygmunta Augusta w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (1571—73). Osobisty wkład Padovana ograniczyło w wypadku nagrobka Gamrata żądanie zleceniodawcy — królowej Bony — ścisłego wzorowania się na istniejącym już pomniku nagrobnym biskupa Tomickiego, we wszystkich zaś dziełach — udział współpracowników, głównie w części architektonicznej nagrobka. Podniesiono to w stosunku do nagrobka Tomickiego, Tarnowskich i figury Zygmunta Augusta, w tym ostatnim wypadku podkreślając bądź udział Santi Gucciego (Sinko-Popielowa), bądź Canavesiego (Hornung).

Wiadomości źródłowe mówią nam jeszcze o innych dziełach Padovana, które się nie zachowały. Nawet po ich uwzględnieniu pozostały luki w niektórych odcinkach czasu (1529—33; od ok. 1535—45 z przerwą w r. 1541), w których brak i wiadomości źródłowych o Padovanie i jego sygnowanych prac. Osłabia to hipotezy co do dzieł przypisywanych mu w tych latach, a wspiera przypuszczenia, że mógł przez pewne okresy być poza Polską. Nie do niego napewno odnoszą się jednak wiadomości podane przez Pollaka, dotyczące prac w praskim Belwederze i zamku: występujący tam i współpracujący ze Stellą „Zoan Maria“ przebywa w Pradze w latach, gdy obecność Padovana w Polsce jest potwierdzona źródłowo bez żadnych wątpliwości (np. w latach 1545—51). Pobyt w Dreźnie w roku 1553 jest również wątpliwy.

Najważniejsze dzieła nie potwierdzone źródłowo, a przez większość badaczy przypisywane Padovanowi, to posąg Zygmunta I w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (ok. r. 1530, wedle Hornunga ok. 1572; problem omówiliśmy wyżej), nagrobek biskupa Tomickiego w katedrze wawelskiej (ok. r. 1532) i nagrobek Barbary z Tęczyńskich Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie (zm. 1521; datowanie sporne między 1530 a 1560). Jednym z motywów wiązania dwu ostatnich nagrobków z Padovanem jest przede wszystkim ich wysoki poziom artystyczny: należą one do czołowych dzieł renesansu polskiego. Atrybucje wspierano analizą stylistyczno-porównawczą; niestety, w dużej mierze oparła się ona na wykazywaniu związków formalnych bądź z tymi dziełami Padovana, które są jemu również tylko przypisywane (w wypadku nagrobka Tomickiego — posąg Zygmunta I, w wypadku nagrobka Tarnowskiej — nagrobek Bonziego w SS. Giovanni

e Paolo w Wenecji lub nagrobek Tomickiego), lub tymi, które dla artysty nie mogą być charakterystyczne (porównywanie nagrobka Tomickiego z nagrobkiem Gamrata, który jest wzorowany na tamtym z woli zleceniodawcy). Wysunięte były jednak i argumenty w pełni umotywowane: związki łączące Tomickiego z Padovanem, u którego biskup dokonuje innego zamówienia w r. 1533, powiązania między nagrobkiem Tarnowskiej a padovanowskim cyborium w kościele Mariackim. Ogólnie rzecz biorąc, argumenty zebrane w stosunku do nagrobka Tomickiego (przez Kopere, Pagaczewskiego, Estreichera, Hornunga i Dutkiewicza) wydają się nieco bardziej przekonujące, niż w stosunku do pomnika Tarnowskiej (Kopery, Dutkiewicza, Sinko-Popielowej). Istotnie też w pierwszym wypadku jeden tylko badacz (Eckhardtówna) przeciwstawiał się im, uważając nagrobek za dzieło Berecciego, w drugim było ich więcej. Hornung przypisał pomnik Tarnowskiej Ciniemu. Upřednio Komornicki (w „Kulturze artystycznej“) mocno podkreślił jednak swe wrażenie, że posąg nie kuł ani Cini, ani Padovano. Sugerowano i tu również Berecciego. Liczne jeszcze dzieła przypisywali różni uczeni Padovanowi; zgoda pod tym względem nie została osiągnięta. Wymienić tu należy nagrobki: trzech Janów Tarnowskich w katedrze w Tarnowie, Lament Opatowski, nagrobek Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu, Andrzeja Krzyckiego i Mikołaja Dzierzgowskiego w Gnieźnie, trzy nagrobki dziecięce: Rafała Ocieskiego w kruzgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie, Krzysztofa Herburta w Felstyńie i Katarzyny Pileckiej w Pilicy, biskupa Działuskiego w Przemyślu, a w katedrze wawelskiej biskupa Jana Chojeńskiego i Piotra Boratyńskiego. To domniemane oeuvre wykazuje znaczne rozbieżności stylowe i duże różnice poziomu artystycznego, nie mieszczące się w ramach nawet najszerzej pomyślanego pojęcia warsztatu.

Problem Padovana nie jest kluczowym zagadnieniem polskiej nagrobkowej rzeźby renesansowej, ale jest niemniej zagadnieniem bardzo ważnym. Jak wiadać, artyście temu należy się niewątpliwie nowe opracowanie monograficzne. By mogło ono być możliwe jak najpełniejsze, konieczne jest spełnienie kilku postulatów; niektóre z nich mają znaczenie szersze. Pאלaca jest więc potrzeba planowych poszukiwań archiwalnych, podjętych na szeroką skalę, w wypadku Padovana przede wszystkim w archiwach krakowskich. Wydaje się konieczne rozszerzenie badań porównawczych techniczno-fakturowych, prowadzonych zespołowo przez historyków sztuki i rzeźbiarzy, o których wspomnieliśmy omawiając zagadnienie posągu Zygmunta Starego — i na inne dzieła Padovana, autentyczne i domniemane, a zwłaszcza na nagrobki Tomickiego i Gamrata oraz Tarnowskiej. Wydaje się też pilną potrzebą dokładne zbadanie, określenie dat i powiązanie w grupy między sobą wszystkich niepewne-





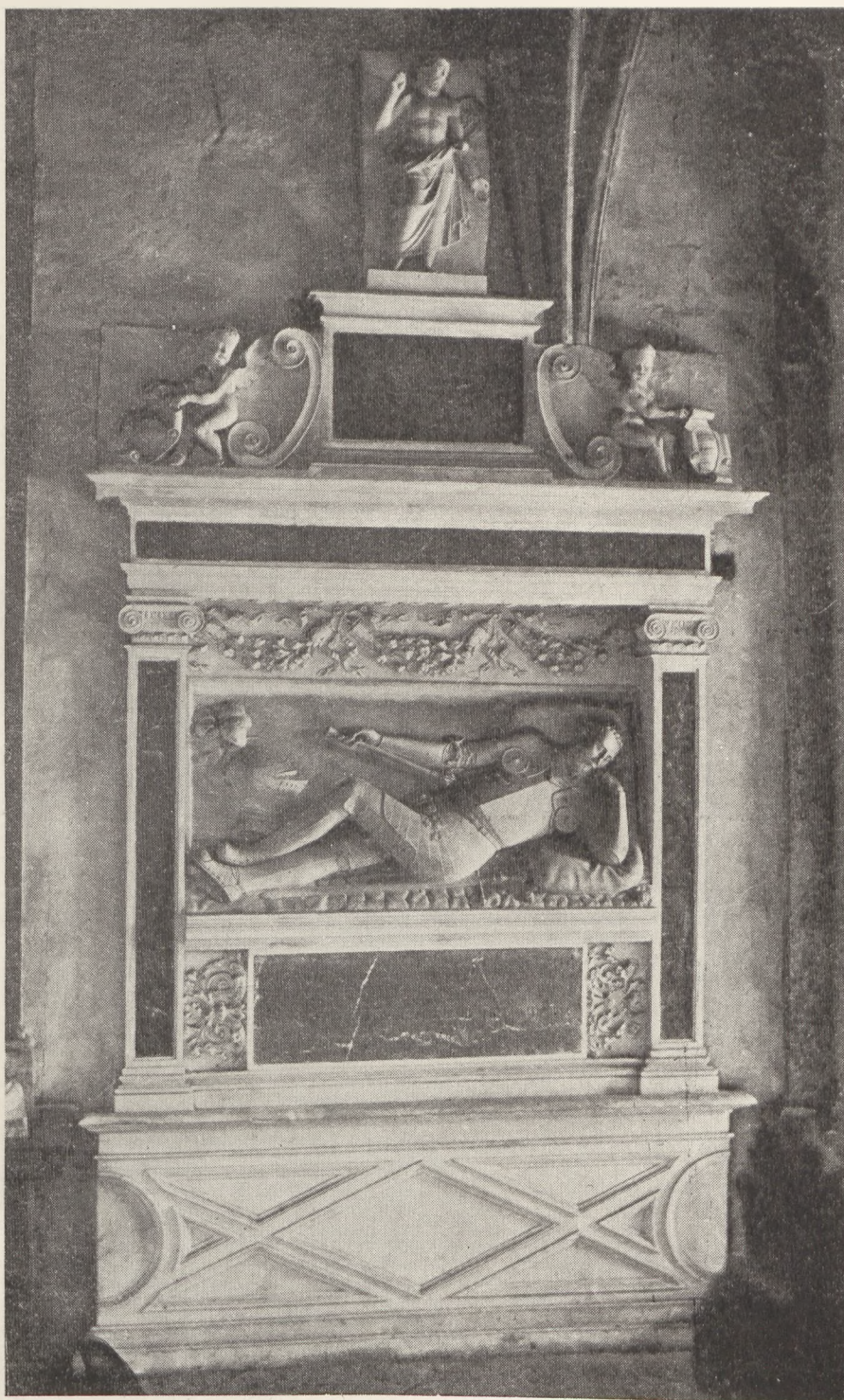
Ryc. 11. Jan Maria Padovano (?), nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu. Ok. r. 1532. (Fot. I. Krieger).





Ryc. 12. Nagrobek Barbary z Tęczyńskich Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie.  
2. lub pocz. 3. ćw. XVI w. (Fot. ze zbiorów P.I.S.).





Ryc. 13. Nagrobek Piotra Boratyńskiego w katedrze na Wawelu. 1558.  
(Fot. I. Krieger).





Ryc. 14. Jan Maria Padovano, nagrobek Jana Kamienieckiego w kościele Franciszkanów w Krośnie. Ok. 1560. (Fot. A. Bochnak).



go autorstwa nagrobków polskich z lat zwłaszcza 1530—60, przy uwzględnieniu ich terenowego rozmieszczenia, typologii figury, obramienia i ornamentu, wreszcie techniki wykonania: z tego niewątpliwie dadzą się wysnuć cenne wnioski co do niektórych domniemych dzieł Padovana, ich daty powstania i ich autorstwa, a także będzie można lepiej określić i zasięg wpływu artysty, wykraczający poza ramy jego warsztatu—który był bardzo znaczny. Ważnym problemem wiążącym się z działalnością i twórczością Padovana jest wpływ, jaki wywarło na niego polskie, krakowskie środowisko. Interesujący ten problem nie został dotychczas niemal podjęty przez badaczy, tym mniej — wyjaśniony. A przecież dzieła artysty, powstałe we Włoszech, tak zasadniczo różnią się od wszystkiego tego, co później zrobił w Polsce. Wydaje się, że w żadnym wypadku nie da się utrzymać jednostronna teza Sinko-Popielowej, zawarta w jej artykule „Ze studiów nad Padovanem” — że artysta wprowadził zmiany w Polsce oblicze swej twórczości — ale nie wrastając w sztukę polską, lecz rozwijając niezależnie od wpływu środowiska linię swej sztuki rytmem zgodnym do tego, któremu podlegała sztuka włoska w swej ojczyźnie. Nie da się ta teza utrzymać — gdyż żaden artysta, zwłaszcza podczas wieloletniego pobytu w określonym środowisku, nie może wyizolować się od jego wpływu; przeciwnie, jego sztuka zawsze staje się tego środowiska wyrazem.

Przy nowym opracowaniu monograficznym w sposób mniej sztywny i uproszczony, jak dotychczas, trzeba będzie uwzględnić zagadnienie współpracy z Padovanem innych artystów, zwłaszcza przy porównywaniu jego dzieł pewnych i domniemych między sobą. O faktach takiej współpracy (z Cinim) wiemy przecież dobrze ze wzmianek archiwalnych; należałoby wyciągnąć z tego wnioski bardziej precyzyjne, niż dotychczas. W nich mogą być zawarte możliwości lepszego rozwiązania skomplikowanej często problematyki autorstwa Padovana w stosunku do niektórych dzieł jemu przypisywanych, tym więcej, że Padovano, choć, jak wiemy, znał dobrze i fach architekta — był przede wszystkim rzeźbiarzem.

Uwzględnienie wspomnianych momentów pozwoli zapewne i na lepszą charakterystykę indywidualności Padovana i uchwycenie cech jego stylu jako rzeźbiarza. Pod tym względem sprawa nie przedstawia się bowiem obecnie jasno. Padovano jako autor posągu Zygmunta Starego, nagrobka Tomickiego i Gamrata, nagrobka Tarnowskiej, cyborium wawelskiego i pomnika Tarnowskich wydaje się zbyt skomplikowaną i pełną nawet sprzeczności indywidualnością twórczą, w której elementy akademickiego klasycyzmu współżyją z elementami ostrego, realistycznego zacięcia. Sprzeczności te uwypukla w pełni charakterystyka artysty, jaką dał np. Dobrowolski w „Sztuce Krakowa”. Nasuwa się teraz pytanie, na ile sprzeczności te



Ryc. 15. Jan Maria Padovano, nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa w katedrze w Tarnowie. Ok. 1560—70. (Fot. W. Demetrickiewicz).





Ryc. 16. Płyta z nagrobka Krzysztofa Herburtu w kościele w Felsztynie. Ok. 1550. (Fot. A. Bochnak).

są wynikiem osobistego stylu twórczości artysty — na ile zaś efektem włączenia w orbitę jego własnego dzieła — prac cudzych? Bez bardziej szczegółowych badań, zwłaszcza pomników Tarnowskiej i Boratyńskiego, które zdają się mieć kluczowe znaczenie dla rozwiązania tego zagadnienia — nie da się odpowiedzieć na to pytanie. Przedwczesnym jednak było, jak sądzimy, określenie stylu i linii rozwojowej Pado-

vana na podstawie zarówno dzieł pewnych, jak i domniemanych: o te ostatnie np. wyłącznie oparto wywód o jego bytności w Rzymie. Bezpieczniej może było ograniczyć się w charakterystyce artysty — tak, jak to zrobił Pagaczewski w stosunku do Michałowicza — tylko do dzieł pewnych. Tak scharakteryzowany Padovano, zacieśniony do lat 1545—1567, pozbawiony pomnika Tomickiego i Tarnowskiej, przedstawiałby nam się niewątpliwie jako artysta o mniejszej skali talentu i mniejszych możliwościach, choć pozostałby artystą wybitnym i twórczym. Ale być może, że od tego bezpieczniejszego oparcia wyszedłszy i pogłębiwszy charakterystykę artysty w tak zawężonym zakresie jego euvre, moglibyśmy uzyskać obraz nie tylko prawdziwszy, ale i odskocznię do lepiej umotywowanych dalszych atrybucji i pewniejszego rozważenia ich różnych możliwości. Nie wydaje się nam przy tym w dzisiejszym stanie badań konieczne aż tak ostre odcięcie tych dwóch nurtów, zarysowujących się w zbyt szeroko pojętej twór-

czości Padovana — jakiego dokonał ostatnio Hornung (w powielonym podręczniku polskiej historii sztuki) — wyodrębniając każdy z nurtów w twórczości innego artysty, o cechach stylu sobie przeciwstawnych: Padovana właściwego, reprezentującego „brutalny realizm“ — i Ciniego, twórcę pomnika Tarnowskiej i innych pokrewnych — artystę o subtelnej, lirycznej renesansowości.

#### JAN MICHAŁOWICZ

Dzięki dwóm badaczom: Pagaczewskiemu i Kieszkowskiemu, stan badań nad Michałowiczem jest daleko posunięty. O jego życiu mniej jednak wiemy niż o jego dziele: i dlatego wysunięty przy omawianiu twórczości Padovana postulat planowego przeglądu archiwaliów pod kątem znalezienia materiałów źródłowych do dziejów polskiej sztuki w w. XVI, nie traci i tu swego znaczenia.

Data urodzin Michałowicza, pochodzącego z małego miasta na Lubelszczyźnie, Urzędowa, przypadałaby według przypuszczeń, wysuniętych w badaniach nad jego dziełem — na lata między 1528—35. W latach czterdziestych miał przybyć na naukę do Krakowa. Zarówno późniejsze fakty z jego życia, jak i jego dzieła nie pozwalają kwestionować tego faktu; być może, że datę początku jego studiów architektoniczno-rzeźbiarskich można by bardziej zdecydowanie przesunąć na lata bliższe samej połowy wieku. O tym, u kogo

się uczył, brak źródłowych wiadomości, prócz wzmianki, czerpanej z aktów, które później zaginęły, i wskazującej na Gabriela Słońskiego. Jej prawdziwość była zakwestionowana, nie wiadomo, czy całkowicie słusznie. Nie przeczy ona i charakterowi twórczości artysty i ewentualnym późniejszym studiom u Ciniego względnie Padovana, na jakie wskazywano na podstawie i analizy dzieł i faktu, że nie było wówczas w Krakowie innych pracowni, w których Michałowicz mógłby zdobyć swe duże kwalifikacje. Pierwsze jego zachowane dzieło pochodzi z r. 1557; dalsze wskazują, że mieszkał w Krakowie; ale pierwsza wzmianka o nim pochodzi dopiero z r. 1570, gdy zostaje w ówczesnej stolicy Polski przyjęty do grona mistrzów cechowych; w r. 1571 uzyskuje prawo miejskie i kupuje dom. Już od kilku lat przynajmniej przyjmuje uczniów na naukę, o czym wiadomości mamy aż po r. 1580. Jest to bez wyjątku młodzież mieszczańska, przeważnie z ma-



łych miasteczek Małopolski; wśród niej znajdują się brat i syn mistrza. W latach 1580—83 związany jest Michałowicz swymi pracami z Łowiczem i tam prawdopodobnie wkrótce po r. 1583 umiera.

Pięć nagrobków ma poświadczone autorstwo Michałowicza: biskupów Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej (1557—60), Zebrzydowskiego (1560—63) i Padniewskiego (1572—75) w katedrze krakowskiej i Uchańskiego w kolegiacie łowickiej (1580—83; na miejscu po rozbiciu nagrobka ok. r. 1780 pozostała płyta z figurą zmarłego i putta dźwigające kartusz; wiele fragmentów w lapidariach w Arkadii i w Nieborowie) oraz nagrobek damy h. Ciołek w Brzezinach (wedle Pagaczewskiego i Kieszkowskiego między 1563—68; wedle Hornunga ok. 1555). Prócz tego znane są i w części zachowane inne prace architektoniczno-rzeźbiarskie Michałowicza, związane głównie z przebudowywanymi przez niego kaplicami grobowymi na pomieszczenie nagrobków krakowskich i łowickiego. Dziełem warsztatowym artysty, co do którego nie mieli wątpliwości dwaj jego monografiści, jest epitafium Gabriela z Szadka w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie (1563). Kieszkowski, wbrew opinii Pagaczewskiego, przypisał Michałowiczowi nagrobki Jana Stanisława Tarnowskiego (1569) i ks. Zbigniewa Ziółkowskiego (niedatowany) w Chrobrzu, Mikołaja i Stanisława Wolskich w katedrze warszawskiej (1568) i Jana Leżyńskiego w Chełmie (1573). Mimo ważkich argumentów, rzuconych na szalę dwukrotnie przez Kieszkowskiego, nie można się oprzeć wrażeniu, że prace te są pozbawione mistrzowskiej dojrzałości i nie mają tego wysokiego poziomu artystycznego, jakie cechują wszystkie pewne prace rzeźbiarza. Kto wie, czy nie należałoby tu się dopatrywać większego udziału współpracowników w warsztacie Michałowicza, tym więcej, że są to nagrobki na ogół bardzo duże, daty ich powstania zdają się leżeć zbyt blisko siebie, a nadto brak im sygnatur, jakimi mistrz opatrywał zazwyczaj swe prace. Kieszkowski łączył jeszcze z Michałowiczem nagrobki Marcina Brudzyńskiego w katedrze gnieźnieńskiej i Marcina Białobrzeskiego w Mogile (oba ok. 1575). Hornung ostatnio przyłączył do oeuvre artysty nagrobki biskupa Franciszka Krasińskiego (zm. 1577) w Bodzentynie i nieznanego rycerza w katedrze warszawskiej. Atrybucje te wymagają udokumentowania.

Do określenia indywidualności twórczej Michałowicza podstawy są lepsze jak w wypadku Padovana: dzieła potwierdzonej autentyczności, choć równie nie liczne, naświetlają równomiernie wszystkie fazy rozwojowe twórczości rzeźbiarza — od jego artystycznej młodości do dojrzałości, w pełni której działalność jego zamilkła. Nadto w tych pięciu dziełach najpewniejszych maluje się indywidualny styl wybitnie odrębny, łączący się zawsze z równie wysokim poziomem wykonawstwa; to ogranicza możliwości przypisania więk-

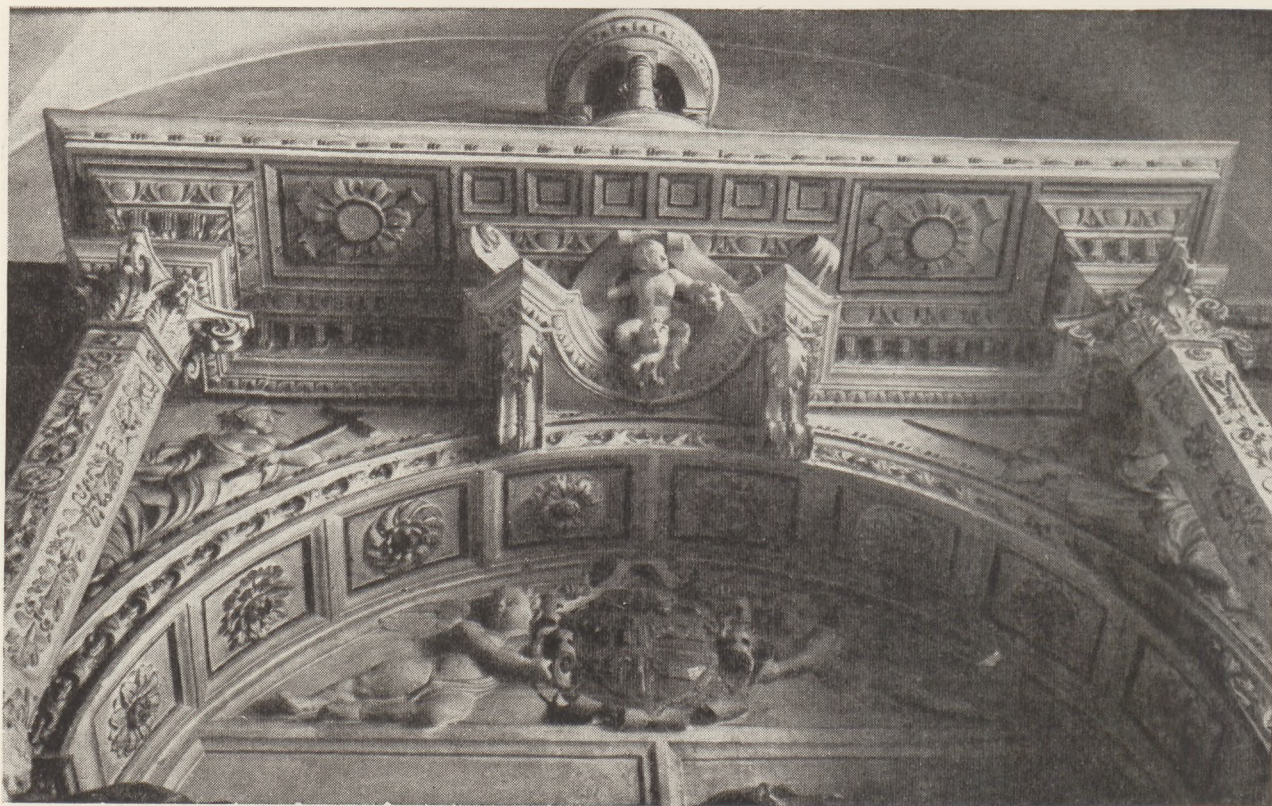
szej roli współpracownikom warsztatu i sprzyja jasniejszemu pojęciu przez nas tego, czym jest styl osobisty Michałowicza. Ostatnie badania Kieszkowskiego, a zwłaszcza jego rekonstrukcja nagrobka Uchańskiego w pierwotnej postaci — będąca jednym z najciekawszych osiągnięć badawczych polskiej historii sztuki — pogłębiły jeszcze bardziej znajomość tego stylu.

Wnikliwie i trafnie scharakteryzował indywidualność twórczą Michałowicza Pagaczewski w swej podstawowej monografii. Przedstawił nam go jako artystę o talencie niezwykłym i oryginalnym. Podkreślił swobodę i świeżość jego inwencji w posługiwaniu się elementami architektonicznymi i ornamentalnymi, w których ujęciu wyraża się naiwny wdzięk. Uwypuklił wielką rolę ornamentacji i dekoracyjnego bogactwa, w oddaniu którego okazuje artysta żywość i misterność niemal złotniczą. Scharakteryzował go jako

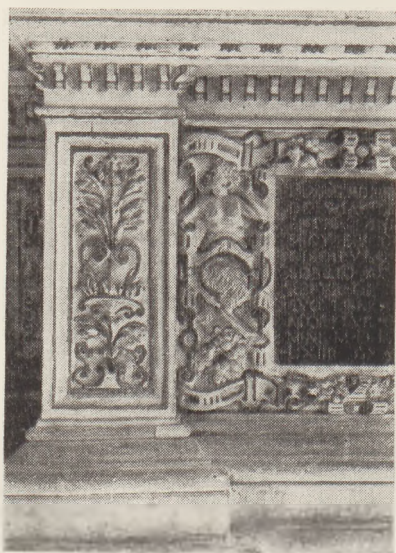


Ryc. 17. Jan Michałowicz, konsola z nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze w Poznaniu. 1557—60. (Fot. A. Bochnak).





Ryc. 18. Jan Michałowicz, górna część nagrobka biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze na Wawelu. 1560—63. (Fot. A. Bochnak).



Ryc. 19. Jan Michałowicz, fragment cokołu nagrobka biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego na Wawelu. 1560—63. (Fot. A. Bochnak).

artystę renesansu w „północnym” znaczeniu tego słowa, nie lgnącego do monumentalności, nie szukającego „wielkiego stylu”, nie znającego zasad klasycznej renesansowości włoskiej, których nie szuka i nie rozumie. Odnalazł Pagaczewski w jego twórczości i elementy tradycji i efekty o charakterze barokowym; wyróżnił w ornamentyce nagrobków elementy włoskiego pochodzenia, zastane w środowisku krakowskim, w którym się kształcił, i liczne niderlandzkie, które tak istotnie wpłynęły na dekoracyjny styl rzeźbiarza. Podkreślił różnorodność i nowość rozwiązań kompozycji pomników, jakie Michałowicz wprowadza. W oddaniu postaci ludzkiej odnalazł silne elementy realizmu; mimo pewnych braków, wypływających z niecałkowitego opanowania anatomii rzeźbiarskiej, podniósł portretowość głów i świetność oddania rąk. Stwierdził, że elementy obce w sztuce rzeźbiarza polonizują się, przyjmując własne oblicze. Oceniał tę sztukę wysoko, uważając Michałowicza obok Padovana za czołowego rzeźbiarza polskiego renesansu. Podniósł, że pierwszy Michałowicz w wysoce artystyczny sposób połączył elementy renesansu włoskiego i niderlandzkiego. Jeśli chodzi o źródła sztuki artysty, renesans jego uważał Pagaczewski za wypadkową sztuki „włosko-krakowskiej” i niderlandzkiej wzorów graficznych. Uwypuklił bezpośredni wpływ środowiska artystycznego krakowskiego, zwłaszcza zaś Ciniego, domniemanego wedle niego nauczyciela Michałowicza, bez którego oddziaływania nie dałoby się wytłumaczyć ornamentalne bogactwo kompozycji naszego rzeźbiarza, oraz Padovana, wpływającego na jego sztukę figuralną. Podniósł z drugiej strony oddziaływanie wzorów graficznych Cornelisa Florisa, zwłaszcza



w jego „barokowym“ okresie, w którym szukał genezy i dla barokowych elementów sztuki Michałowicza. Kieszkowski słuszność tej charakterystyki uznał. Ze swej strony podkreślił wielopłaszczyznowość i przestrzenność kompozycji Michałowicza i elementy manierizmu w jego sztuce, które wyrażać się miały w ożywieniu pewnych nawiązań do gotyku (m. i. w wertykalizmie), w elementach dekoracji plastycznej i w tendencji dekoracyjnego traktowania elementów architektonicznych. Charakterystyka Pagaczewskiego, pojęta szeroko, zawarła i te najważniejsze elementy stylu Michałowicza, na które zwrócili uwagę już i poprzedni badacze w swych ogólnych opracowaniach syntetycznych, jak Dettloff i Walicki, uważający Michałowicza za najwybitniejszego rzeźbiarza polskiego w XVI i podkreślający jego umiejętne operowanie kontrastami malarskości i graficzności. Do tych charakterystyk przychylił się Dobrowolski i Hornung, nie wnosząc do nich w zasadzie nowych elementów.

Jakkolwiek charakterystyka twórczości Michałowicza w świetle powyższych sądów i opinii — które zreferowaliśmy dłużej ze względu na podstawowe znaczenie tego artysty dla polskiej rzeźby XVI w. — jest w zasadzie i trafna i pogłębiona, wydaje nam się, że nie zawarła ona wszystkiego, co na temat Michałowicza można i należy powiedzieć. Choć podkreślany był mocno niezwykle i oryginalny talent artysty, i sąd ten na ogół dokumentowano, sądzimy, że w niektórych wypadkach elementy przesadnie stosowanej metody genetyczno-porównawczej i tu położyły swój cień (np. w analizie nagrobka Zebrzydowskiego przez Pagaczewskiego), wskutek czego nie w całej pełni uwypuklone zostało istotne nowatorstwo Michałowicza i siła jego oryginalnego, samorodnego talentu, zwłaszcza, gdy chodzi o architektoniczno-ornamentalną stronę jego dzieł. Tu nie daje on się splątać i uwikłać istniejącym w środowisku artystycznym, z którego wyrasta, schematom i układom kompozycyjnym, ale niemal od razu odnajduje własną, odrębną i niezależną od innych drogę, pełną twórczych osiągnięć i niezwykłych rozwiązań.

Najważniejsze jednak w problematyce, związanej z Michałowiczem, a stosunkowo najmniej zbadane i określone — wydaje się zagadnienie rodzimych, narodowych pierwiastków jego sztuki. Większość badaczy wskazywała na ich istnienie, stwierdzała je; lecz z dotychczasowych charakterystyk indywidualności twórczej Michałowicza nie wynika jasno, w czym się one przejawiały i jakie są ich źródła. Pilnym do spełnienia postulatem wydaje się daleko idąca i udokumentowana analiza tych właśnie zagadnień na szerokim tle problematyki ludowości, rodzimości i sztuki narodowej w epoce renesansu. W ten sposób to, co było i jest wyczuwalne w sztuce Michałowicza jako rodzime i narodowe winno znaleźć sformułowanie naukowe określające jakość i genezę tych właściwości.



Ryc. 20. Jan Michałowicz (?), epitafium Gabriela z Szadka w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie. 1563. (Fot. A. Bochnak).

Sądzimy, że badania zmierzające w tym kierunku powinny iść różnymi torami, ogarniając w twórczości Michałowicza zagadnienia formy (układów kompozycyjnych, motywów ornamentalnych itp.), zagadnienia interpretacji tych form i zagadnienia szerzej rozumianych treści tej sztuki — oczywiście we wzajemnym ich powiązaniu.

Do badania zagadnienia rodzimości formy dotychczasowe prace naukowe stworzyły podbudowę, która może być punktem wyjścia do dalszych rozważań. Dość precyzyjnie np. określono genetycznie włoski i genetycznie niderlandzki charakter większości motywów ornamentalnych u Michałowicza, jak również istnienie u niego pewnych elementów dekoracyjnych gotyckich, tradycyjnych. Dalej idąca analiza powinna nam wykazać, czy nie istnieje poza tym pewna reszta — i określić jej charakter. Rokuje to nadzieje, że i na odcinku formy ornamentalnej mogą być stwierdzone pewne elementy rodzimości. Więcej





Ryc. 21. Nagrobek Jana Stanisława Tarnowskiego w kościele w Chrobrzu. 1569. (Fot. S. Zaborowski).

ich jest niewątpliwie w formie architektonicznej. Śmiałe układy kompozycyjne całości nagrobków powstają w oparciu o te typy architektury nagrobkowej, jakie zadomowiły się u nas od dziesiątków lat, wywodząc się z późnogotyckich jeszcze rozwiązań (nagrobek Izdbieńskiego) lub w oparciu o przyniesiony z Włoch w 1. poł. w. XVI schemat nagrobka przyściennego operujący formą i elementami klasycznymi: typ ten, który w nagrobku Padovana nie mógłby być chyba nazwany rodzimym (jak w wypadku np. pomnika Gamrata), może nim być w pełni w twórczości Michałowicza, gdyż stworzone zostają tu układy nie leżące na linii rozwojowej ani włoskiego, ani niderlandzkiego nagrobka, odmienne od tamtych nie tylko formą, ale i jej interpretacją (o czym niżej). Charakterystyczne

jest, że badania polskie przy użyciu analizy genetyczno-porównawczej — choć w jej stosowaniu popełniono niewątpliwą przesadę — uważały za możliwe prześledzić miejsce nagrobków Padovana czy Canavesiego w cyklach rozwojowych sztuki włoskiej — ale, mimo podjętych w tych kierunkach niesłusznych zresztą wysiłków — nie potrafiły tego zupełnie zrobić w stosunku do nagrobków Michałowicza: fakt ten jest jedną z legitymacji ich rodzimości.

Rzeźba figuralna Michałowicza, mająca silne cechy realistyczne, stojąca blisko sztuki Padovana, zdaje się w rozpatrywaniu zagadnienia pierwiastków rodzimych w sztuce Michałowicza odgrywać mniejszą rolę; ale i tu spontaniczna niejako chęć, z jaką artysta przejmując w pełni renesansowy sposób przedstawiania postaci ludzkiej, zdaje się wpływać z potrzeb miejscowego środowiska i jako taka może być również uważana za rodzimą.

Jeśli chodzi o interpretację motywów ornamentalnych, podniesiono, że ich wzajemny układ ma cechy właściwe środowisku polskiemu: motywy pochodzenia włoskiego i niderlandzkiego występują tu w takim specyficznym powiązaniu, jakie może być właściwe tylko dla Krakowa 3. ćwierci XVI wieku. Jest to połowiczna, bierna niejako cecha rodzimości: ale i ją zaliczyć można na konto Michałowicza. O wiele większą wagę miałby dla nas wynik analizy, która by wykazała w jak dużej mierze możemy określać jako rodzimą stwierdzoną „nieklasycyzm” sztuki Michałowicza, jego swobodę w interpretacji motywów i układów renesansowych, łamanie i niezrozumienie zasad klasycznego kształtowania, naiwną świeżość i wdzięk. Są to cechy niewątpliwie przeciwne temu, co spotykamy u Berecciego, Padovana czy Canavesiego; mieszczą się one natomiast w zakresie tego, co określamy jako „renesans północny”, przesiąknięty pierwiastkami narodowymi. Zauważmy, że cechy te, związane z zamiłowaniem do bujnej, rozrzućnej dekoracyjności, są także właściwe dla sztuki ludowej, zwłaszcza gdy w odniesieniu do XVI wieku za sztukę taką uważać będziemy nie tylko sztukę ludu wiejskiego, ale także małomiasteczkową, wykwitłą wówczas w twórczości artystów prowincjonalnych w oparciu głównie o warsztaty małomiejskie. Do rozważenia możliwości wpływu sztuki ludowej winien nas skłonić fakt, że Michałowicz sam należał do „małego” mieszczaństwa i miał możliwość wyrosnąć w atmosferze artystycznej bezpośrednich kontaktów z tego rodzaju sztuką. Wreszcie do szukania tam źródeł właściwej Michałowiczowi interpretacji motywów może nas pobudzić i to, że w literaturze polskiej omawianego przez nas okresu przesiąkanie elementów ludowości do piśmiennictwa mieszczańskiego taką właśnie drogą kontaktów „społecznych” — przez przynależność do określonego środowiska społecznego — jest sprawą zupełnie jasno stwierdzoną.



W zakresie tego rodzaju powiązań, w których moglibyśmy stwierdzić istnienie nie tylko elementów rodzimych, ale wręcz i ludowych, może się mieścić i styl Michałowicza, rozumiany nie tylko jako suma pewnych w określony sposób interpretowanych motywów: ale pojęty w swym całościowym zestawieniu bujnie rozkwitłej ornamentyki z jednej strony, a realistycznie oddanej postaci ludzkiej — z drugiej. Pagaczewski wywodził to zestawienie ze studiów Michałowicza u Ciniego: sądził, że tylko od nauczyciela mógł on przejąć takie właśnie powiązanie elementów swej twórczości (jakich nie było u Padovana). Pomijając fakt, że cechy twórczości Ciniego mogą być tylko domniemane, należy stwierdzić, że wielkie talenty nie muszą od nauczyciela przejmować istotnych cech swej twórczości: dają je przede wszystkim własnym wkładem. Można zaś równocześnie zwrócić uwagę na fakt, że takie jak u Michałowicza zestawienie: ornamentalnego bogactwa i realistycznego ujęcia postaci ludzkiej, występuje jako istotna cecha na pewnych odcinkach sztuki mieszczańskiej i mieszczańsko-ludowej interesującego nas okresu: znajdujemy je np. w miniaturach Stanisława Samostrzelnika i w ludowych polichromiach wiejskich kościołów, żeby się powołać choćby na przykład polichromii w Grębieniu. Michałowicz zdaje się pojawiać i wyrastać nie tylko na fali elementów sztuki włosko-niderlandzkiej, ale przede wszystkim na szerokiej, rodzimej fali sztuki naszej.

Wydaje się więc nam słusznym wysunięcie jako pilnego postulatu — pogłębienia badań nad związkami Michałowicza ze sztuką polską jego okresu przy szerokim uwzględnieniu roli sztuki ludowej. W badaniach tych pomocniczą rolę spełniać może wzięcie pod uwagę jako elementu metody badawczej — analogii ze zjawiskami przebiegającymi w literaturze. Konieczne wydaje się także w powiązaniu również ze zjawiskami literackimi rozpatrzenie twórczości Michałowicza i całej sztuki polskiej 2. poł. w. XVI na tle rozwoju kultury zwłaszcza mieszczańskiej tego okresu.

Pozostaje do rozważenia jedno jeszcze zagadnienie: elementów manieryzmu w sztuce Michałowicza. Ich istnienie w rzeźbie tego artysty podniósł Kieszkowski, w architekturze zaś ostatnio Szablowski<sup>12</sup>,

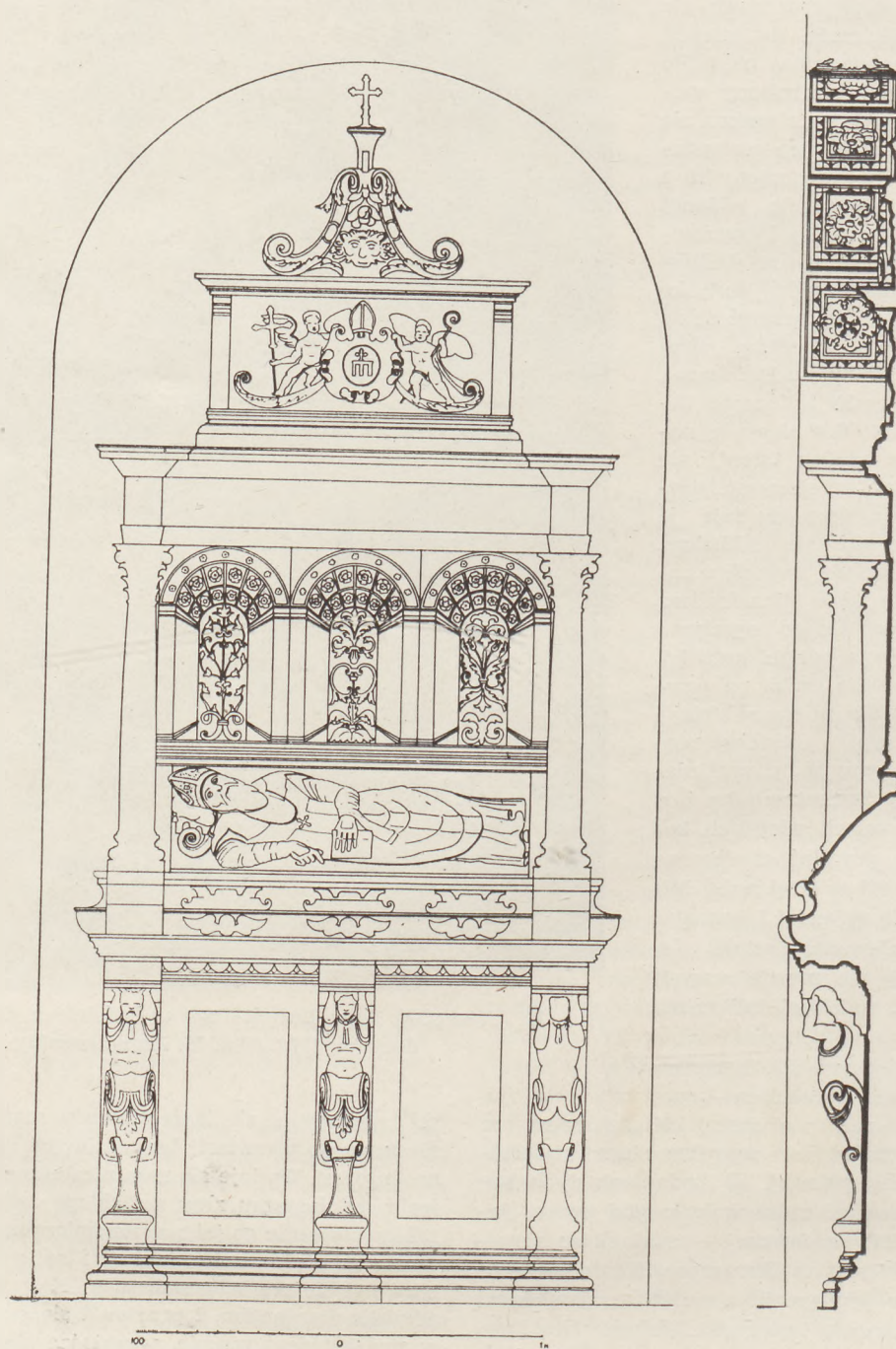


Ryc. 22. Nagrobek Jana Leżyńskiego w kościele w Chełmie k. Radomska, 1573. (Fot. M. Kopydtowski).

ski<sup>12</sup>, postulując zbadanie zjawiska manieryzmu w odniesieniu do pierwiastków rodzimych naszej sztuki renesansowej. Wydaje się nam niesłuszne nadawanie pojęciu manieryzmu zbyt szerokiego zakresu, zwłaszcza zaś traktowanie go jako autonomicznego stylu. Ograniczamy go do kierunku, jaki na idealistycznym podłożu rozwinął się we Włoszech w w. XVI, głównie w środowisku florenckim, i przejawiał się przede wszystkim w malarstwie i rzeźbie, wyrażając się w odejściu od obserwacji rzeczywistości, wyrafinowanej stylizacji, przeintelektualizowaniu treści. Stwierdzamy istnienie

<sup>12</sup> Szablowski J., *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, Ochrona Zabytków, r. V, Warszawa 1952, s. 85—6.





Ryc. 23. Rekonstrukcja nagrobka prymasa Jakuba Uchańskiego, dłuta Jana Michałowicza, w kolegiacie w Łowiczu, 1580—83, dokonana przez W. Kieszkowskiego.



elementów tak pojętego manieryzmu i w rzeźbie nagrobkowej polskiej, umożliwiające nawet przez bezpośrednie związki niektórych artystów, jak Gucciego czy Canavesiego, ze środowiskami włoskimi. Stwierdzamy pewne zbieżności w wyrazie formalnym, jakie nastąpiły w ramach naszej rzeźby renesansowej między elementami manierystycznymi a rodzimymi. Ale jak najbardziej stanowczo odmawiamy manieryzmowi wpływu na kształtowanie się pierwiastków rodzimych naszej sztuki w 2. poł. w. XVI, gdyż i ich zawartość treściowa jest zupełnie inna, jak w manieryzmie,

i geneza jedynie rozumiała na szerokim podłożu naszego własnego życia artystycznego i naszej tradycji. Wydaje się nam, że u Michałowicza jako rzeźbiarza nagrobków, elementy manieryzmu są prawie niedostrzegalne. Jego sztuka wydaje się mieć natomiast cechy zdecydowanie już rodzime, nawet o akcentach ludowości. I dlatego jego wystąpienie po poł. w. XVI na arenę polskiej rzeźby renesansowej wydaje się nam datą szczególnie ważną. Z jego dziełami nurt rodzimy zyskuje zdecydowaną przewagę, utwierdzony do tego w dziele rzeźbiarza, który złączył z nim wysoki poziom warsztatowy.

### HIERONIM CANAVESI

Monografia K. Sinko, opublikowana w r. 1936, była próbą zestawienia najważniejszych dat jego życia, ustalenia oeuve i interpretacji twórczości. Autorka robiła staranne poszukiwania archiwalne we Włoszech, próbowała w pewnej mierze wyzyskać i źródła polskie; sprostowała niektóre błędne informacje, m. i. o rzekomym istnieniu dwóch Canavesich-rzeźbiarzy. Urodzić się miał Canavesi ok. r. 1525; pochodził z rodziny lombardzkiej, prawdopodobnie mediolańskiej. Był jako „servitor regius“ w służbie Zygmunta Augusta; serwitariat ten stracił wraz z innymi artystami w r. 1571. Od r. 1562 występuje w aktach krakowskich; w r. 1573 przyjmuje obywatelstwo miasta, w roku następnym zostaje starszym cechu. Miał kamienicę, w której mieścił się jego warsztat. Zmarł w r. 1582. W przeciwieństwie do innych rzeźbiarzy włoskiego pochodzenia, którzy na ogół związkami rodzinnymi wiązali się silnie z mieszczaństwem rdzennie polskim, Canavesi był żonaty z Włoszką, a cztery jego córki wyszły za mąż za Włochów z pochodzenia.

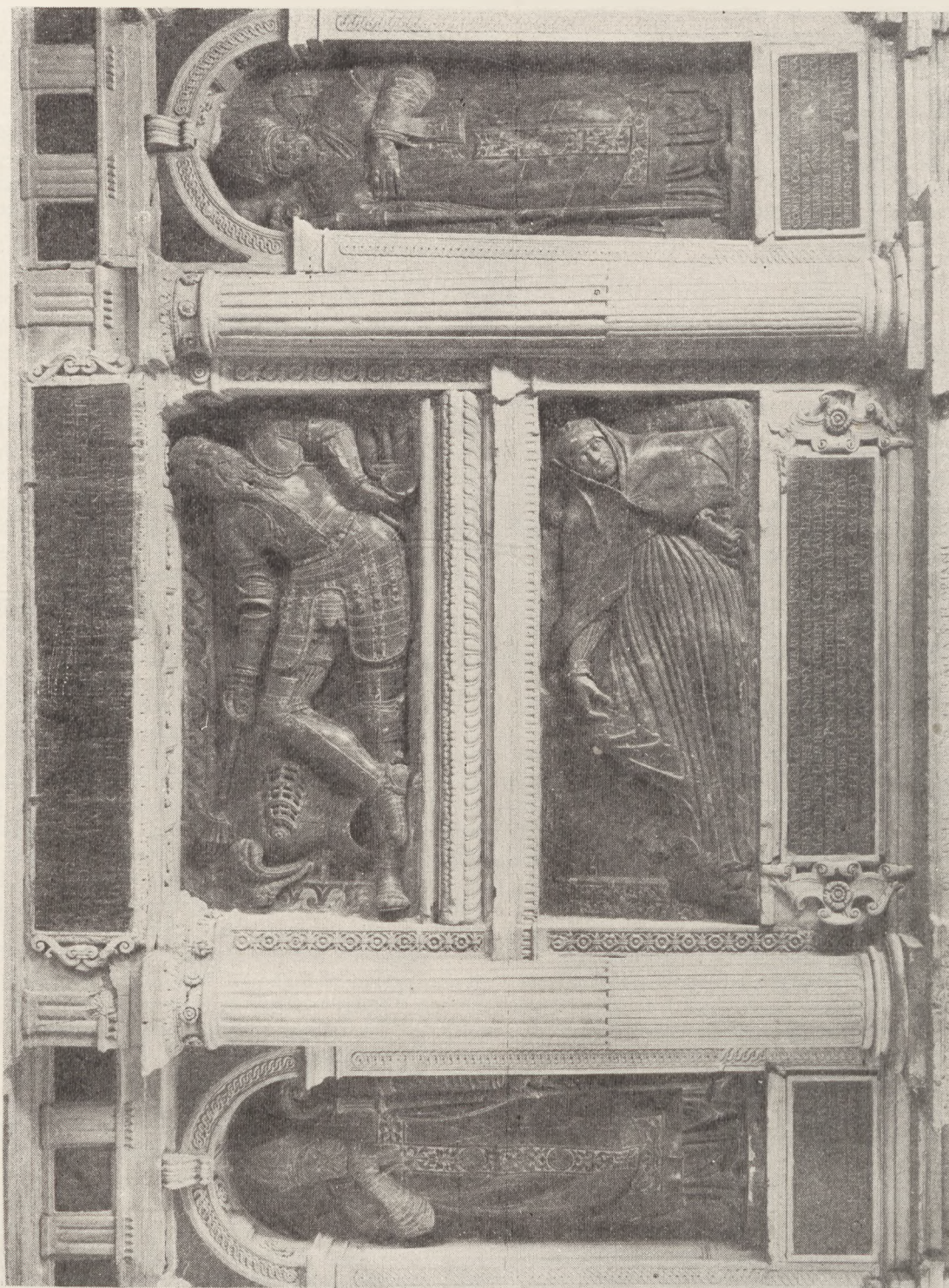
Trzy jego dzieła pewne są znane: nagrobek Orlików w kościele Dominikanów w Krakowie (zaczęty ok. r. 1562, ukończony przed r. 1574), zniszczony w pożarze w w. XIX, ale znany nam z wiernie odtwarzającej go akwareli, oraz dwa okazałe pomniki nagrobne, sygnowane przez artystę, oba w katedrze poznańskiej, ustawione w lub po r. 1576, rodziny Górków (z datą 1574) i biskupa Adama Konarskiego; do partii architektonicznej tego ostatniego modelu miał dostarczyć J. B. Quadro. Z nagrobków nie potwierdzonych archiwalnie lub przez sygnatury, a przypisanych Canavesiemu przez K. Sinko, nie wzbudziły wątpliwości co do atrybucji: płyta z figurą biskupa Jana Przerębskiego (zm. 1552) w kolegiacie w Łowiczu, nagrobek Kaspra Wielogłowskiego w kościele w Czchowie (ok. 1564), nagrobek pań Tęczyńskich w kościele w Książu Wielkim (ok. 1570) i, najpewniejszy ze wszystkich, Jakuba Rokossowskiego (zm. 1580) w kościele w Szamotułach. Przeciw przypisaniu Canavesiemu przez jego monografistkę nagrobka biskupa

Dzierzgowskiego (1554) w katedrze gnieźnieńskiej protestował w recenzji z jej pracy („hiperkrytycznie“ — jak twierdziła K. Sinko) S. Dettloff; nagrobek ten Z. Hornung przypisał Padovanowi. Ten sam badacz powiększył ostatnio oeuve Canavesiego o nagrobek Mikołaja Przerębskiego (zm. 1570) w Kamieńsku, a przede wszystkim przez przypisanie mu odkucia figur nagrobnych obu Jagiellonów w kaplicy Zygmuntońskiej (rzekomo 1571-74). Pomijając ostatnią hipotezę, do której już ustosunkowaliśmy się wyżej, kilka z tych atrybucji wymaga udokumentowania.

K. Sinko nakreśliła w swej monografii sylwetę Canavesiego-twórcy, zdolnego eklektyka, dobrego technika, operującego w nagrobkach architekturą prostą i szlachetną, powściągliwą w ornamentyce, barwną w stosowaniu różnych marmurów; w oddaniu postaci uwypukliła stylizację układu całości i szczegółów, z którą idzie w parze ostre i czyste odkucie kamienia i jego polerowanie, co daje efekty metalowego odlewu; twarze i ręce ujęte są realistycznie. Charakterystyka ta nie budziła na ogół wątpliwości: w niewielu dziełach pewnych artysty widoczny jest styl indywidualny łatwy do ujęcia w określone kategorie, odznaczający się specyficznymi sposobami technicznymi, ale o wąskiej skali talentu.

Nie jest dla nas jasna natomiast zarówno w świetle monografii K. Sinko jak i późniejszych wypowiedzi na temat Canavesiego — rzeczywista wartość jego dzieła i jego rola w rozwoju rzeźby polskiej 2. poł. w. XVI. Monografistka tego artysty oceniała jego twórczość pozytywnie. Rzeczywistego znaczenia jego w rozwoju polskiej rzeźby renesansowej jednak w ogóle nie uwypukliła. Zadanie to zastąpiła podniesieniem pewnych powiązań z rzeźbą środowiska krakowskiego współczesnego Canavesiemu, a zwłaszcza z rzeźbą nagrobkową włoską XVI wieku. W tym ujęciu twórczość Canavesiego, sprowadzona jedynie do pewnych układów formalnych, oderwana od środowiska artystycznego, w którym żył i tworzył, zawiśła, jakby w próżni, między Bolonią, Rzymem, Neapolem i Krakowem.





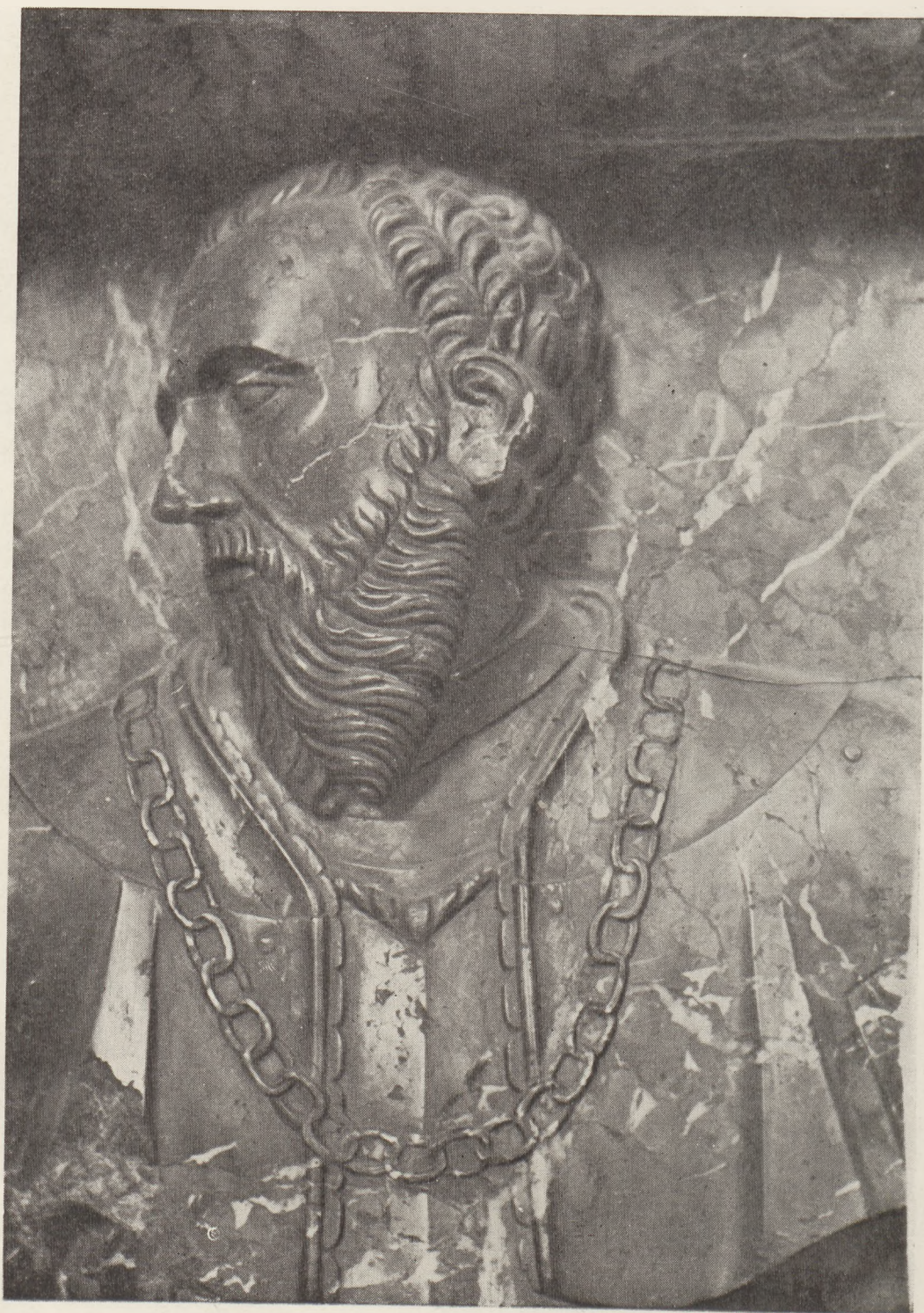
Ryc. 24. Hieronim Canavesi, część środkowa nagrobka rodziny Górków w katedrze w Poznaniu. Po 1574. (Fot. ze zbiorów Urzędu Konserwatorskiego w Poznaniu).





Ryc. 25. Hieronim Canavesi, część środkowa nagrobka biskupa Adama Konarskiego w katedrze w Poznaniu. Ok. 1576. (Fot. ze zbiorów Urzędu Konserwatorskiego w Poznaniu).





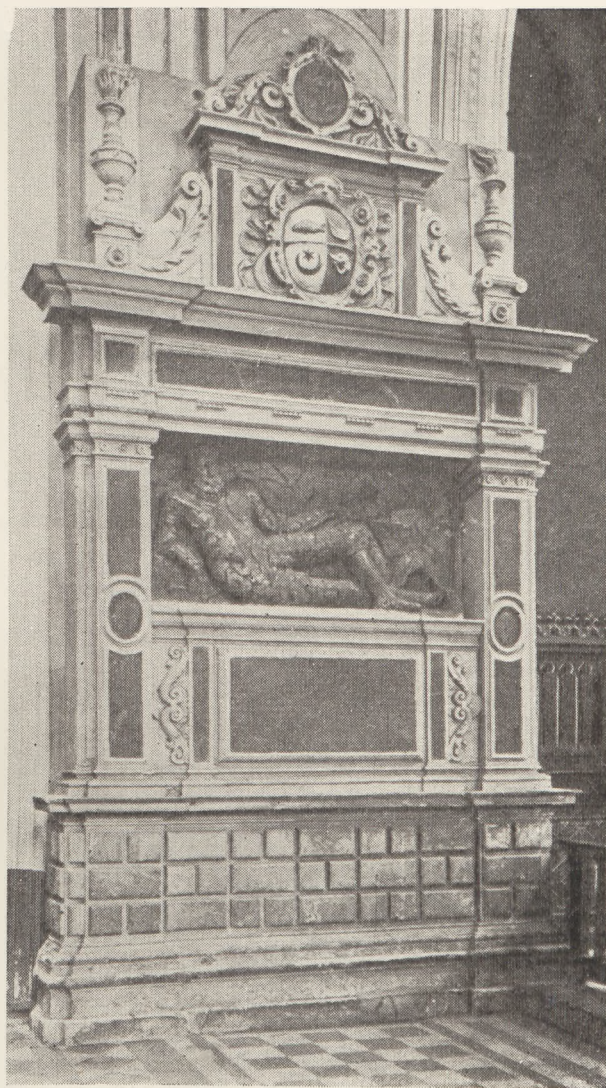
Ryc. 26. Hieronim Canavesi (?), fragment nagrobka Kaspra Wielogłowskiego w kościele w Czchowie. Ok. 1564. (Fot. A. Bochnak).



W swej krótkiej recenzji uwypuklił wspomniane braki pracy S. Dettloff; podkreślił on momenty powierzchowności i łatwizny, na które szedł często w swej twórczości Canavesi. Podniósł elementy manieryzmu, jakie ona zawiera i wskazywał, że Canavesi nie był samotnikiem, jakim go przedstawiała K. Sinko, nie biorącym udziału w zabiegach o stworzenie nowej formy, przeciwnie, był artystą, który wraz z Guccim i jego krakowskim otoczeniem dalej rozwijał przejęte od Padovana poprzez Michałowicza podniety, kierujące sztuką polską na tory rodzimej odrębności.

Manieryzm a rodzimność — problem, który podnieśliśmy już wyżej i który tak żywo interesować zaczyna obecnie badaczy, zarysowany został już przed piętnastu z górą laty w wypowiedziach poznańskiego uczonego. Wydaje się nam, że w ostrzejszy sposób konieczność ustosunkowania się do tego problemu istnieje przy twórczości Michałowicza i Gucciego. Canavesi w swych architekturach „w wielkim stylu“, w swym klasycyzmie o pewnych elementach kosmopolitycznych zdaje się posiadać mniej niż inni cech rodzimości, choć widoczne i w architekturze jego są związki z nagrobkami środowiska polskiego, których rozwoju nagrobki jego stanowią część integralną. Problematyka, którą tu referujemy, widoczna jest bardziej w rzeźbach tego artysty, zwłaszcza w postaciach kobiecych. Nie negujemy istnienia w nich elementów manieryzmu, w wąskim, dla nas jedynie słusznym znaczeniu tego słowa, i zbieżności ujęcia postaci z pewną kategorią typów kobiecych na nagrobkach o prowincjonalnym charakterze. Sprawa ta łączy się również z twórczością Gucciego. Należy postulować jej dokładniejsze zbadanie.

Ryc. 27. Hieronim Canavesi (?), nagrobek Jakuba Rokossowskiego w kościele w Szamotułach. Ok. 1580. (Fot. ze zbiorów Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie).



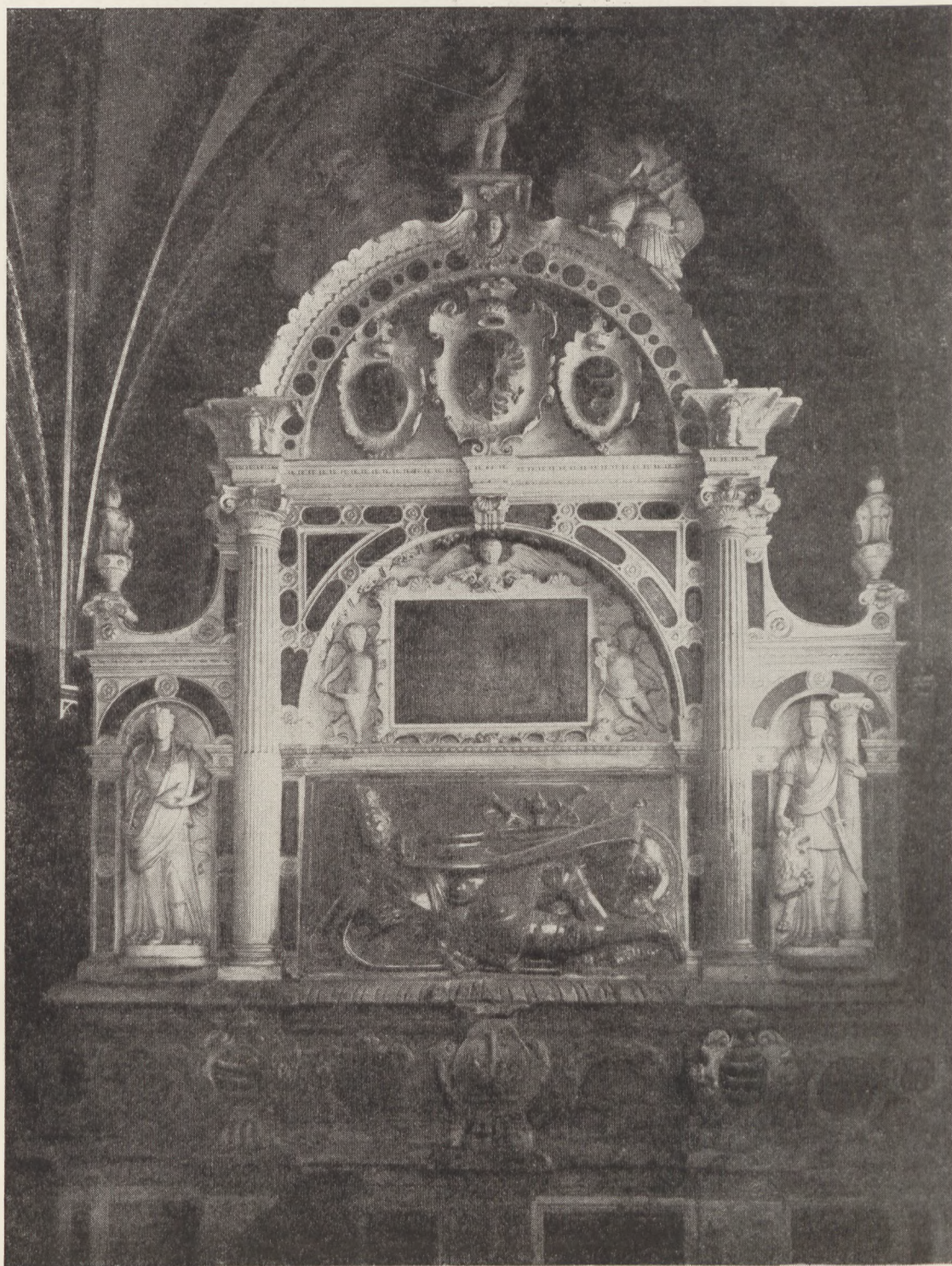
## SANTI GUCCI

W monografii K. Sinko, wydanej w r. 1933 i w recenzji z niej W. Kieszkowskiego zawarte zostały główne wiadomości biograficzne, omówione dzieła oraz scharakteryzowana twórczość i rola Santi Gucciego w sztuce polskiej 2. poł. w. XVI. Poza tym mamy tylko luźne wcześniejsze wzmianki, w których rysowywała się tylko bardzo ogólnikowo sylweta tego artysty, oraz krótkie charakterystyki późniejszych badaczy w ramach ogólniejszych opracowań. Gucci był zarówno wybitnym rzeźbiarzem jak i architektem; w niniejszym omówieniu nie będziemy zajmować się jego twórczością architektoniczną, powołując się jedynie w razie potrzeby na nią. Działalność Gucciego jako rzeźbiarza nie jest wyczerpująco naświetlona.

Jako ważny postulat należy wysunąć opracowanie nowej monografii tego artysty; nie jest to jednak, jak zobaczymy, zadanie należące do łatwych.

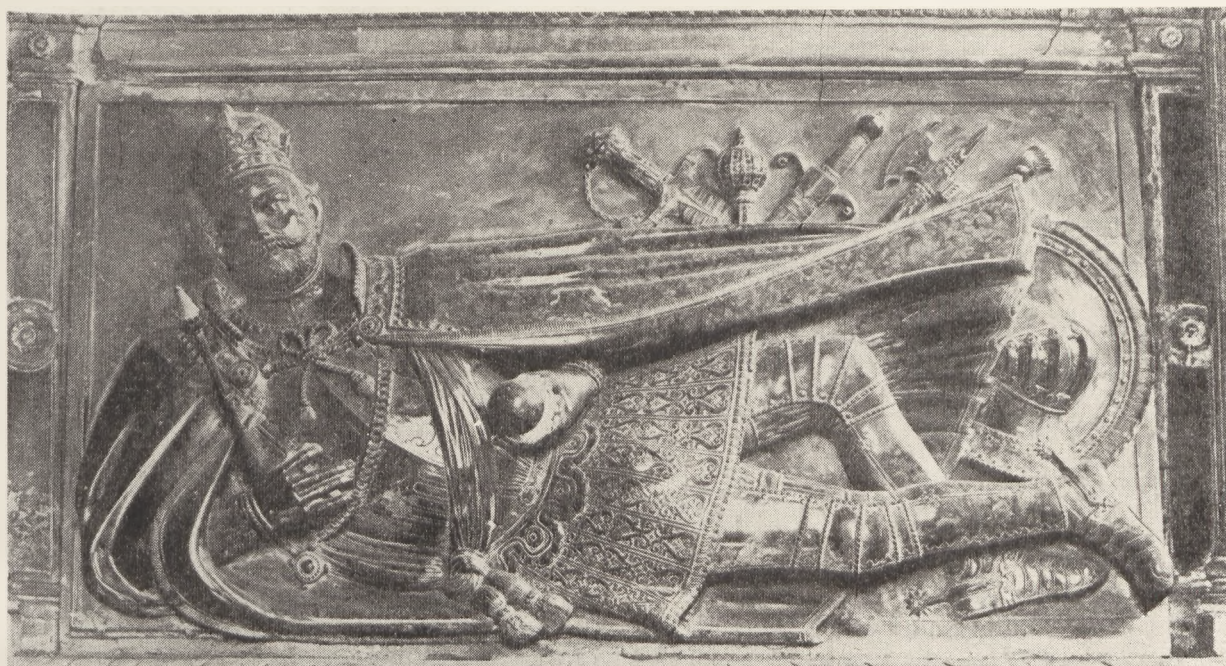
Gucci miał się urodzić ok. r. 1538; pochodził z Florencji, gdzie rodzina tego nazwiska miała wielu przedstawicieli. Miał być synem Jana di Niccolo Albenghi Gucci (zw. Giovanni della Camilla), restauratora katedry florenckiej, a przyrodnim bratem znanego rzeźbiarza Francesco Camilliani, ucznia Baccio Bandinellego. Przypuszcza się, że i on sam mógł się uczyć u Bandinellego. Mając lat 17, wykonywał podobno już prace rzeźbiarskie w dużym zakresie. Nie zostały jeszcze opublikowane całkowicie przekonujące dowody, że ów Santi Gucci, którego dotyczą powyżej zrefero-





Ryc. 28. Santi Gucci, nagrobek Stefana Batorego w katedrze na Wawelu. 1594-95.  
(Fot. I. Krieger).





Ryc. 29. Santi Gucci, płyta z postacią króla z nagrobka Stefana Batorego w katedrze na Wawelu. 1594-95. (Fot. ze zbiorów P. I. S. w Warszawie).



Ryc. 30. Santi Gucci(?), płyta nagrobna Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu. 1575-86(?). (Fot. ze zbiorów P. I. S. w Warszawie).





Ryc. 51. Santi Gucci (?), nagrobek Andrzeja i Barbary Firlejów w kościele w Janowcu.  
Ok. 1587. (Fot. T. Szydlowski).



wane wiadomości, jest identyczny z naszym Santim; ale jest to prawdopodobne. Również jest możliwe, że do niego właśnie odnoszą się wzmianki polskie z lat 1557, 1558 i 1562: w pierwszej występowałby jako lapicida, który dostarczył wzorów do masek attyki w Sukiennicach w Krakowie (Sanctus Italus), w drugiej otrzymywałby wypłatę z kasy królewskiej (Santhus Italus), wedle trzeciej w towarzystwie Jana Ciniego i Sebastiana Włocha miałby wyjeżdżać „w interesie swych panów” do Włoch; nazwany tu jest jednak „Santi de Venetys”, co może budzić pewne zastrzeżenia co do identity owego Santiiego z naszym, pochodzącym z Florencji. Nie budzi już żadnych wątpliwości dalsza wzmianka z r. 1568, dotycząca prac architektoniczno-rzeźbiarskich Gucciego dla zamku w Niepołomicach. Następne wzmianki pochodzą z lat 1572-77; wynika z nich, że Gucci był artystą nadwornym Zygmunta Augusta, Henryka Walezego i Stefana Batorego, że był żonaty z mieszczańką krakowską Katarzyną Górską i że wydaje się być związany zarówno z Krakowem, jak i Pińczowem, gdyż w obu miastach posiada kamienice. Gęsto pojawiają się



Ryc. 33. Santi Gucci (?), nagrobek Andrzeja Nowiny Kośli w kościele w Kraśniku. 1588. (Fot. ze zbiorów Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie).

wzmianki o nim w latach 1585-1600. W latach 1585-86 i zapewne też 1594-95 rozbudowuje zamek łobzowski<sup>13</sup>; w latach 1585-95 wznosi się pałac mirowski, prawdopodobnie wedle jego projektu; w latach 1594-95 Gucci przekształca jedną z kaplic w katedrze wawelskiej na grobową Stefana Batorego. Pozostaje nie tylko w stosunkach artystycznych z dworem królewskim, ale także i z rodzinami magnackimi Myszkowskich i Firlejów. I w tym okresie przebywa dłużej nie tylko w Krakowie, ale w Pińczowie, Książu Wielkim i Janowcu, gdzie również jest właścicielem posiadłości; w r. 1596 zostaje nawet dzierżawcą dóbr Myszkowskich w Pińczowie. 3. II. 1600 Katarzyna Gucci występuje już jako wdowa; artysta miał umrzeć w Mirowie. Postulaty, wysunięte wyżej w stosunku do innych rzeźbiarzy co do rozszerzenia zakresu badań archiwalnych, ważne są i w odniesieniu do Gucciego. Zwłaszcza niepewność, czy przed r. 1568 mamy w Polsce rzeczywiście do czynienia z naszym Santi Guccim, i luka w latach 1577-85, gdy nie mamy o nim żadnej wzmianki, domagają się wyjaśnienia i uzupełnienia. Zawiła jest sprawa jego obywatelstwa krakowskiego i przynależność do tutejszego cechu. Kieszkowski wy-

sunął przypuszczenie, że Gucci od ok. r. 1572 w Krakowie bawił jako gość i osiadł w Pińczowie. W związku z tym należy podkreślić, że jednak Gucci w dokumencie z r. 1577 jest nazwany obywatelem krakowskim, a i później podczas dłuższych odcinków czasu jest związany z Krakowem. Podobnie długimi okresami bawi nie tylko w Pińczowie, ale także w Książu Wielkim czy Mirowie oraz w Janowcu.

Jedno jest tylko pewne pod względem autorstwa dzieła rzeźbiarskie Gucciego, zarówno sygnowane jak i poświadczone źródłowo: nagrobek Stefana Batorego w kaplicy katedry wawelskiej (1594-95). Wśród dzieł przypisywanych najmniej wątpliwości budziły: płyta nagrobna Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu (między 1575-86?), nagrobek piętrowy Andrzeja i Barbary Firlejów w Janowcu (ok. 1587), nagrobek Andrzeja Nowiny Kośli w kościele w Kraśniku (1589), stalle w kaplicy Batorego (1594-95), nagrobek Grzegorza i Katarzyny Branickich w kościele w Niepołomicach, łącznie z architektonicznym wystrojem i budową grobowej kaplicy (ok. 1596). Wśród tych dzieł, za których atrybucjami przemawiają względy stylistyczne i na ogół także i poszlaki źródłowe — im późniejsze, tym bardziej pewnie mogą być związane z Guccim. Z domniemanego oeuvre Santiiego od-

<sup>13</sup> Kieszkowski W., *Zamek w Łobzowie*, BHSK, r. IV, Warszawa 1935, nr 1, s. 6—25 passim.





Ryc. 34. Santi Gucci (?), nagrobek Grzegorza i Katarzyny Branickich w kościele w Niepołomicach. Ok. 1596. (Fot. W. Gumuła).



padł ostatnio posąg Zygmunta Augusta w kaplicy Zygmuntowskiej, dzieło padovanowskie, które dawniej prawie wszyscy badacze zgodnie, choć bez pogłębionej analizy stylistycznej, przypisywali naszemu artyście. Bardziej dyskusyjne lub wątpliwe są inne dzieła przypisane Gucciemu: nagrobki Stanisława Maleszowskiego (zm. 1555) i nieznanego mężczyzny w czapce futrzanej w klasztorze dominikanów w Krakowie, epitafium Jana Zaborowskiego (zm. 1574) w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie, nagrobek (zniszczony) któregoś z Ossolińskich (?) w Goźlicach k. Sandomierza (ok. 1575), nagrobki: St. Kobylnickiego i jego dwóch żon w Kobylnicach (data nieokreślona), Elżbiety i Andrzeja Modliszewskich (zm. 1589) w farze w Łomży, Jana Tęczyńskiego i Cecylii Szwedzkiej w Kraśniku. K. Sinko część tych dzieł słusznie uznała przynajmniej za warsztatowe; pod pojęcie warsztatu i szkoły Gucciego podciągnęła i inne nagrobki, m. i. małżonków Sancygniowskich w Sancygniowie, Uchańskich w Uchaniach, Andrzeja i Katarzyny Sierpskich (Sieprawskich) w katedrze w Płocku. Bez dokładniejszych badań całej rzeźby polskiej 2. poł. w. XVI nie da się chyba dokładniej określić udziału i wpływu Gucciego w całej tej grupie pomników nagrobnych.

Dzieła przypisywane Gucciemu i jego dzieło pewne, nagrobek Batorego, wykazują styl dość jednolity. Warto tu wspomnieć, że jeszcze przed połową XIX wieku Joachim Lelewel w „Grobowych królów polskich pomnikach” słusznie podnosił w czołowym dziele rzeźbiarza ozdobność i płaskość jego architektury, brak ciszy i religijnego wyrazu; król na płycie nagrobnej, w porównaniu z posągami obu ostatnich Ja-

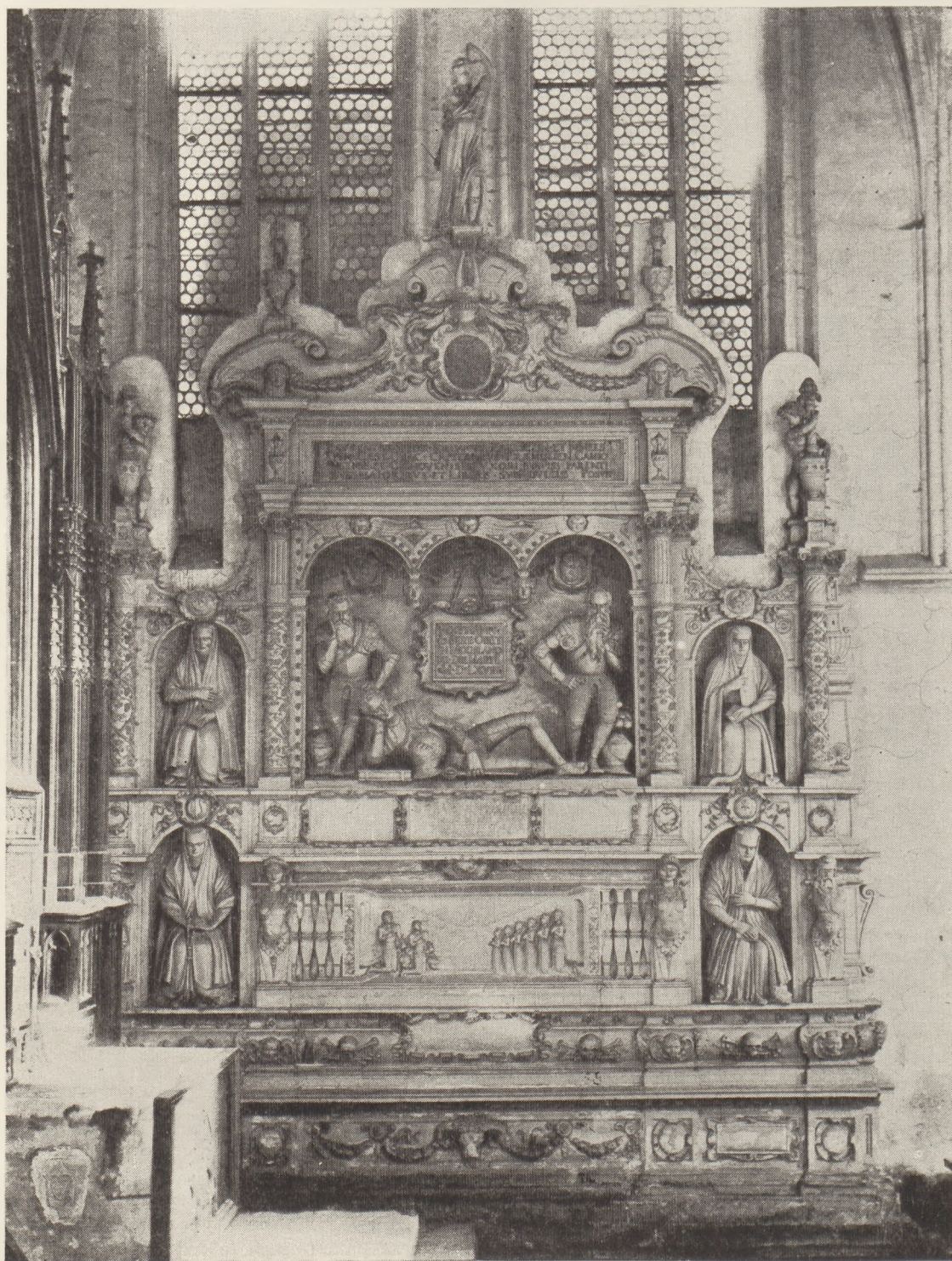


Ryc. 34. Nagrobek Jana Leopolda (zm. 1572) w kościele Mariackim w Krakowie. (Fot. I. Krieger).

giellonów, wydał mu się „więcej tylko żyjący, więcej obudzony, raczej powstać gotowy, aniżeli wiecznego spoczynku szukający”. Rzadkie to na tę epokę próby interpretacji dzieła sztuki nagrobkowej. Monografistka Gucciego styl jego określiła dokładnie i w sposób na ogół przekonujący. Jako główne cechy architektury, ornamentyki i rzeźby figuralnej nagrobków Gucciego podniosła dekoracyjność i płaskość, podkreślone w architekturze wielobarwnym wątkiem kamienia. Z płaszczyznowym traktowaniem wiąże się linearność ujęcia. Formy są miękkie, lekkie, swobodne, wesołe, fantazyjne, dalekie od ideałów klasycznych dojrzałego renesansu. W oddaniu postaci z jednej strony zaznacza się stylizacja, wyrażająca się w sztucznych pozach i układzie szat, z drugiej — dobre opanowanie studium natury i anatomii, znajdujące swój wyraz w realistycznie ujętych głowach i pięknie modelowanych rękach. Poziom artystyczny prac jest wysoki. Wiele z tych cech, stanowiących jakby nawiązanie do

sztuki XV wieku, określiła K. Sinko jako „quattrocentyzm”. Próbowano ona wydzielić też poszczególne motywy ornamentalne charakterystyczne dla Gucciego: rozetki pojedyncze lub w rzędach, wazy, gzymsy ozdobione rzędem spłaszczonych liści akantu. Wydaje się, że charakterystyka ta w ogólnych swych rzutach jest słuszna; można by mieć zastrzeżenia jedynie co do przesadnego akcentowania przez K. Sinko linearności nagrobków Gucciego na niekorzyść ich malarskości. Kieszkowski na ogół zgodził się z tą charakterystyką. Uważał, że zespół najważniejszych cech sztuki Gucciego najlepiej określić jest terminem manieryzmu. Brak mu było jeszcze podkreślenia





Ryc. 35 Nagrobek Spytka Jordana w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Koniec w. XVI.  
(Fot. I. Krieger).



afunkcjonalizmu architektury nagrobkowej Santiago; stwierdzał nadto, że u rzeźbiarza istnieje nie tylko dążenie do efektu dekoracyjnego, ale przede wszystkim świadome szukanie ekspresji. Przywiązanie zbyt wielkiej wagi do tego można by, jak się nam wydaje, jednak zakwestionować. Późniejsze sądy o Guccim nie wniosły istotnych elementów do powyższej charakterystyki. Odczuwa się w niej brak uwypuklenia, a nawet zarysowania rozwoju tego tak bardzo — zdawałoby się — indywidualnego stylu. Nie może to zresztą zbytnio dziwić, gdyż sąd o twórczości Guccio oparty został o dzieła na ogół bliskie sobie datą powstania. Póki rzeźbiarskie oeuvre artysty nie da się powiększyć w pewniejszy sposób, niż dotychczas, rozciągając na większej przestrzeni czasu, odpowiadającej jego bytności w Polsce — rozwojowi Santiago, przebiegającego z pewnością urozmaiconym torem, nie będzie można nadal uchwycić i sprecyzować.

Próbie określenia genezy tego stylu podjęła K. Sinko, a jej badania w tym kierunku uzupełnił również W. Kieszkowski. Wspomniana uczona wywiodła styl Guccio z Włoch, zwłaszcza z Florencji, oraz z wpływu środowiska krakowskiego. We Włoszech znalazła odpowiedniki dla architektury nagrobków (np. w nagrobku Batorego połączenie schematów florenckiego nagrobka niszowego z typem grobowca rzymskiego, skryształizowane w nagrobkach A. Sansovina) i, liczne, dla motywów ornamentalnych. Ponieważ jednak mimo tych podobieństw formalnych efekt całości, np. w nagrobku Batorego, a w nagrobku Firlejów także i schemat pomnika wydał się jej inny niż to, co spotyka się w Italii i w innych krajach europejskich, K. Sinko przyjęła wpływ miejscowy, polski. On to, wyrażony naciskiem zleceniodawców, możnej klienteli Guccio, odchodzącej od ideałów dojrzałego renesansu ku bardziej tradycyjnym formom, spowodował u artysty archaizowanie, ów „quattrocentyzm“. Pewien wpływ środowiska krakowskiego widziała też K. Sinko i w niektórych innych zakresach, ale wspominała o nim jedynie marginesowo. W sumie te wpływy miejscowe polskie w połączeniu z elementami włoskimi stworzyły dopiero oryginalny styl, właściwy Gucciemu. Kieszkowski widział więcej wpływu środowiska florenckiego, w którym Guccio spędził młodość; stamtąd a nie z nacisku polskich zleceniodawców, wyprowadzał elementy manieryzmu Guccio i jego „quattrocentyzm“. Co do genezy form ornamentalnych, podkreślał analogie ze sztuką włoską, ale widział w zespole tych form i pewne elementy „północne“, jakie, być może, dostały się tam drogą poprzez Italię.

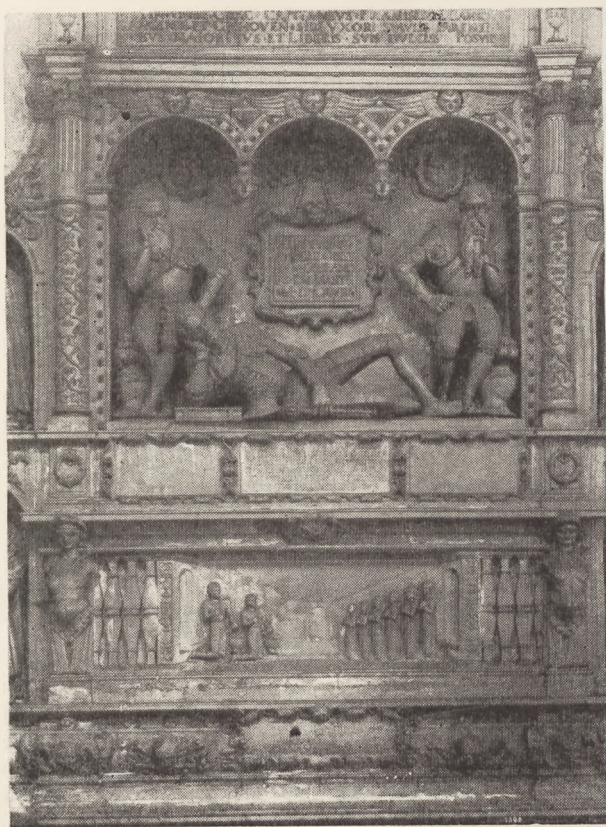
Taki stan badań nad genezą sztuki Guccio — jaki pozostał i do dziś dnia — wydaje się nam całkowicie niewystarczający. Brakiem dotychczasowych rozważań w tym zakresie wydaje się nam to, że zbyt wielki nacisk położono na zagadnienia wyłącznie for-

malne, a nadto na dalszą genezę elementów sztuki Guccio, na drugim planie stawiając problem ich genezy bezpośredniej. Zapomniano jakby o tym, że od poł. w. XVI krakowskie i w ogóle małopolskie środowisko artystyczne w zakresie rzeźby, oparte o szeroką podstawę jej społecznej funkcji i liczne warsztaty, nabierało coraz większego oddechu i zasięgu rozwojowego o samodzielnym charakterze, wykształcając w swej sztuce coraz liczniejsze elementy rodzime. Metoda, którą zreferowaliśmy, musiała więc zawieść: podobieństwa formalne, tak starannie wyszukiwane przez K. Sinko we Włoszech, Niderlandach, Niemczech itp. musiały okazać się i okazały się przypadkowe, bo styl Guccio, określony do tego na podstawie jego dzieł późnych, ze schyłku wieloletniego pobytu artysty w Polsce, naturalnym biegiem rzeczy odbiegł od tego, co było za granicą, i wiązał się przede wszystkim ze środowiskiem miejscowym; tam należało też szukać bezpośredniej genezy sztuki Guccio, i — jeśli chodzi o formy stylu — tam przede wszystkim szukać analogii i powiązań. Czyż nie jest symptomatyczny fakt, że K. Sinko odnalazła związki między wiciami roślinnymi występującymi na nagrobku Firlejów w Janowcu a ornamentyką marmurowej balustrady w S. Petronio w Bolonii z r. 1483, czy też między pękami owoców na łożyskach z nagrobka Branickich a ornamentem na archiwoltie chrzcielnicy Badii k. Fiesole — a nie zastanowiła się w ogóle nad możliwością porównania nagrobka Batorego np. z nagrobkiem Prospera Provany w kościele dominikanów w Krakowie, który wykazuje z nim duże analogie w schemacie architektonicznym i ornamentyce, a może być, sądząc po dacie śmierci Provany, od nagrobka Batorego sądząc wcześniejszy? Bez dokładnej analizy nagrobka Batorego na tle rzeźby krakowskiej i w ogóle małopolskiej 2. poł. w. XVI, nie tylko nie da się w sposób właściwy określić geneza sztuki Guccio — ocz, wiście z uwzględnieniem w niej tego, co artysta wyniósł z Florencji — ale i inne podstawowe dla twórczości tego artysty problemy.

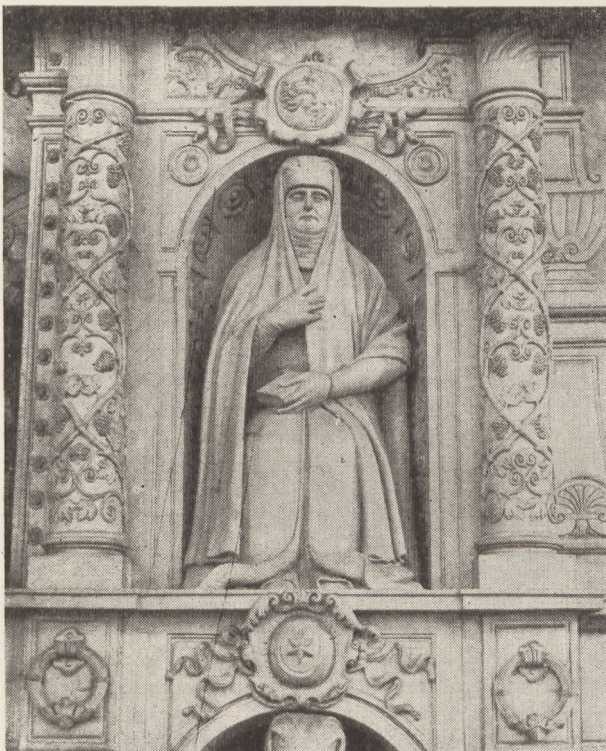
Do tych problemów należą przede wszystkim trzy, wzajemnie ze sobą związane zagadnienia: stylu, w szerszym zakresie tego pojęcia, rodzimości i roli Guccio dla rzeźby polskiej 2. poł. w. XVI i pocz. w. XVII. Do zagadnienia stylu i rodzimości w twórczości Guccio — już powracać nie będziemy: do problematyki z tym związanej, o szerszym znaczeniu, ustosunkowaliśmy się na przykładzie Guccio już w części ogólnej naszego artykułu.

Jeśli chodzi o rolę, jaką Santi Guccio odegrał w dziejach rzeźby polskiej swego okresu, to ujmowano i oceniano ją różnie. Dla jej określenia próbowano zarysować i charakteryzować tło, na którym rozwijała się twórczość Santiago, a więc przede wszystkim rzeźbę małopolską, głównie krakowską, 2. poł. w. XVI i pocz. w. XVII. Obraz i charakterystyka te-





Ryc. 36. Część środkowa nagrobka Spytki Jordana w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Koniec w. XVI. (Fot. I. Krieger).



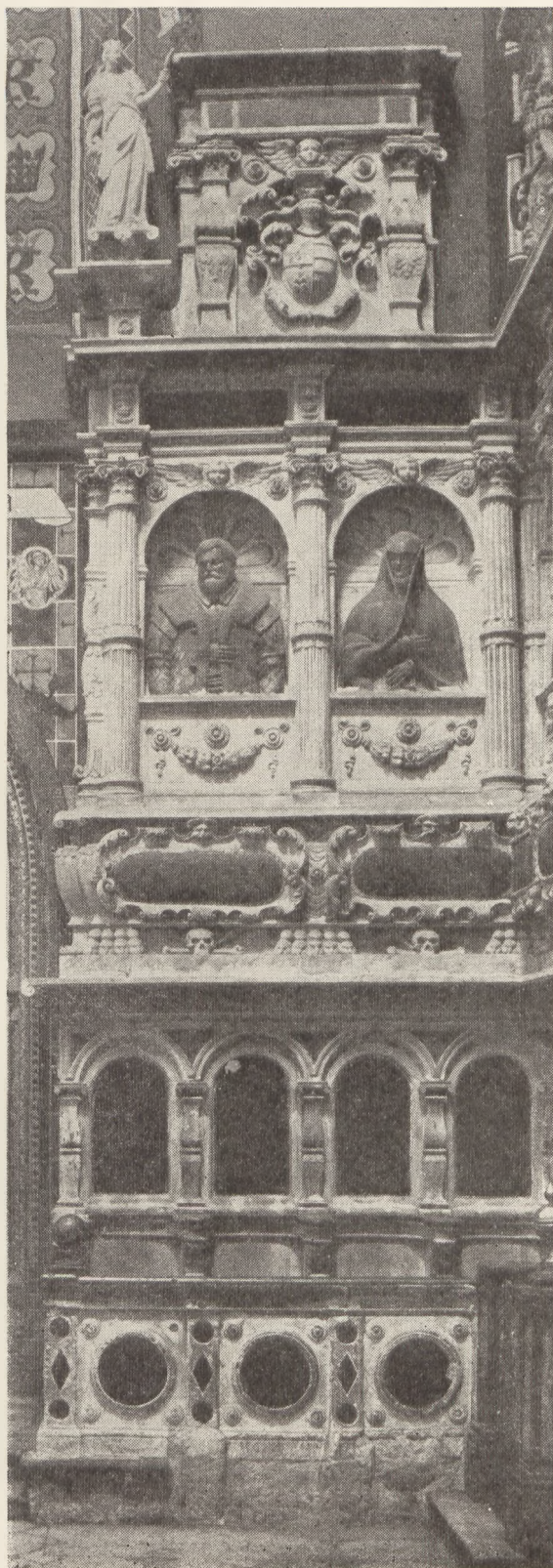
Ryc. 37. Fragment nagrobka Spytki Jordana w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Koniec w. XVI. (Fot. I. Krieger).

go tła w dotychczasowym stanie badań była jednak zadaniem zbyt trudnym do przeprowadzenia i w konsekwencji i rola Gucciego pozostała w niepełny sposób i wycinkowo właściwie tylko określona. I w tym miejscu raz jeszcze podniesiemy podstawowy dla badań nad polską rzeźbą renesansową postulat, o którym kilkakrotnie wspominaliśmy w części ogólnej i szczegółowej naszego opracowania: należy pomnożyć wszelkie wysiłki, by ogarnąć naukowo teren mało co dotknięty przez bardziej ściśle badania, rzeźbę małopolską, a zwłaszcza krakowską 2. poł. w. XVI i pocz. w. XVII, z dążeniem przede wszystkim do oznaczenia dokładnych dat i charakteru stylowego przynajmniej najważniejszych zabytków. Dotychczasowe wysiłki, podjęte głównie z okazji badań nad Guccim, wykazały, jak sądzimy, pilność tego postulatu. K. Sinko w monografii o Santim, operując materiałem zabytkowym — wskutek braku jego dokładnych dat — w dużej mierze przypadkowo, wydzieliła w czysto formalistyczny sposób trzy kierunki w rzeźbie krakowskiej 2. poł. w. XVI: tradycyjny, reprezentowany przez Michałowicza, malowniczy, bliższy Gucciemu dekoracyjnością i zespołem motywów ornamentalnych, ale odrębny stylizacją i ujęciem formy, o silnych efektach przestrzennych — reprezentowany przez nagrobki Spytki Jordana w kościele św. Katarzyny (datowany wówczas na lata ok. 1568), Proваны (1584) i Leśniowolskiego (zm. 1593) w kościołach dominikańskim i mariackim, Uchańskich w Uchaniach i Firlejów w Bejskach, oraz płaszczyznowo-linearny, którego najwybitniejszym reprezentantem był Gucci, ale który zapoczątkowany został w 3. ćw. w. XVI w kręgu Jana z Piacenzy i do którego w znacznej mierze miał należeć i Canavesi. Podział na wspomniane kierunki był sztuczny, a zasada podziału, jak sądzimy, niezręcznie wybrana — skoro dzięki niej Gucci stał się bliższy Canavesiemu niż twórcom nagrobków Proваны, Leśniowolskiego czy Uchańskich. W swym artykule o nagrobku Spytki Jordana K. Sinko słusznie zrezygnowała z tego zbyt schematycznego podziału i w sposób o wiele bardziej właściwy utworzyła większą grupę dzieł, w której znalazły się należące dawniej zarówno do kierunków „malowniczego“ i „linearopłaszczyznowego“ i związała je z oddziaływaniem zarówno sztuki Gucciego, jak i Michałowicza. W monografii K. Sinko Gucci został uznany za najbardziej charakterystycznego przedstawiciela tego kierunku re-



nesansu włoskiego, zaaklimatyzowanego w Polsce, który „możemy nazwać już polskim czy krakowskim”; rodzimy ten kierunek, powstały przez odświeżenie przez naszego artystę sztuki krakowskiej młodzieńczą lekkością i swobodą miał nabrać lokalnego zabarwienia dopiero w siódmym dziesiątku lat w. XVI, również głównie dzięki jego działalności. Kieszkowski z jednej strony ograniczał zasięg wpływów Gucciego, podkreślając, że w jego wypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem bardziej skomplikowanym, niż sfera oddziaływania jednego artysty: równocześnie niemal bowiem występują w 4. ćw. w. XVI w Polsce bardzo bliskie sobie motywy i formy, o dużych różnicach nie tylko indywidualnego ujęcia, ale i o odrębnym poczuciu stylu; stwierdził też, że charakterystyczne dla Gucciego wedle K. Sinko motywy występują daleko poza zasięgiem jego wpływu, są więc niejako wspólnym dobrem szerszego kręgu artystycznego. Z drugiej strony ten sam uczony wskazywał, jak sfera oddziaływania przez Gucciego na sztukę mu współczesną powiększyła się dzięki długoletniej bytności artysty w Pińczowie oraz kontaktom z tamtejszymi warsztatami i przybywającymi po kamień z dalekich nieraz okolic rzeźbiarzami, roznoszącymi elementy jego stylu po szerokich połaciach kraju. Żałować należy, że te słuszne uwagi nie doznały dalszego rozwinięcia. Z późniejszych badaczy wnikliwe uwagi na temat Gucciego wypowiedzieli Dettloff, Starzyński i Dobrowolski. Pierwszy uważał Gucciego za manierystę kierującego wraz z Canavesim sztukę polską na tory rodzimiej odrębności. Starzyński i Dobrowolski podkreślili i silnie uwypuklili wpływ środowiska krakowskiego na Gucciego, ale w ramach swych ogólniejszych opracowań mogli to zrobić jedynie w sposób bardzo zwięzły.

Bez wspomnianych szerszych badań polskiej rzeźby 2. poł. w. XVI nie da się dokładnie powiedzieć, ile jest słuszności w wyżej zreferowanych opiniach i sądach o roli Gucciego w sztuce polskiej jego czasu. Ogólnie wydaje nam się, że więcej racji było w tych sądach, w których zwracano uwagę na nieprzecenianie roli Gucciego. Za takim stanowiskiem przemawiałby i fakt, że przed r. 1585 nie mamy nagrobków, które z większą pewnością można by przypisać Gucciemu i które wobec tego mogłyby reprezentować jego styl osobisty. A tymczasem polska rzeźba nagrobkowa kwitnie i idzie samodzielnym torem rozwojowym już od poł. w. XVI, głównie dzięki wkładowi i działalności Michałowicza. Odnacza się przy tym i w okresie przed r. 1585 wielu cechami, które uchodzą za wła-



Ryc. 38. Część nagrobka Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie. Pocz. w. XVII. (Fot. I. Krieger).





*Ryc. 39. Portal w zamku w Baranowie. Ok. 1600. (Fot. I. Krieger).*



ściwe Gucciemu. W związku z tym trudno jest także w dzisiejszym stanie badań odpowiedzieć i na inne ważne pytanie: czy to, co uważamy obecnie za styl Gucciego, jest jego wyłączną własnością, czy jest — i w jakiej mierze — własnością całego środowiska, innymi słowy — czy Gucci swą twórczą indywidualnością wpłynął na środowisko, w którym się znalazł i w którym tworzył, czy też, odwrotnie, to środowisko określiło jego styl osobisty? Przytoczone wyżej względy zdają się przemawiać za drugą ewentualnością. I dlatego sądzimy także, że nie dzięki Gucciemu zyskała dopiero polska rzeźba renesansowa swą rodzimą odrębność (bo w każdym razie i wcześniej dzięki Michałowiczowi) i że elementy jego manieryzmu nie mogły rozbudzić tej rodzimości: raczej ona przygasiła u niego elementy manierystyczne. Jedynie dokładne badania tła rozwojowego rzeźby małopolskiej przed Guccim i w czasie jego działalności mogą dać ostateczną odpowiedź na te wątpliwości.

Duże znaczenie będzie miało tu zbada-  
nie działalności warsztatów pracujących pod wpływem Gucciego po jego śmierci, a więc w początkach w. XVII — w Małopolsce, a zwłaszcza w Pińczowie. Problemem tych warsztatów architektoniczno-rzeźbiarskich zajmuje się obecnie Z. Rewski. Należy postulować, aby wyniki jego badań mogły być jaknajszybciej opublikowane. Dzięki nim mogą się wyjaśnić związki warsztatów kieleczy-



Ryc. 40. Kominek w zamku w Baranowie. Ok. 1600. (Fot. I. Krieger).

znych z warsztatami rejonu lubelskiego, co dla zagadnienia naszej sztuki rodzimej 1. poł. w. XVII będzie miało poważne znaczenie.

#### NAGROBKI FIRLEJÓW W BEJSCACH

W związku z twórczością Santi Gucciego wymieniane bywały nagrobki i wyposażenie architektoniczno-rzeźbiarskie kaplicy grobowej Firlejów w kościele w Bejskach. Na znaczenie tej kaplicy dla dziejów polskiej architektury i rzeźby renesansowej zwrócił uwagę w latach osiemdziesiątych XIX wieku Wł. Łuszczkiewicz, uważając ją za „jeden z najznakomitszych u nas zabytków późnego renesansu”<sup>14</sup>. St. Odrzywolski łączył ją ze szkołą rzeźbiarsko-architektoniczną, z której w końcu w. XVI wyszli twórcy nagrobków Spytki Jordana, Batorego oraz

zamek w Baranowie i w Mirowie<sup>15</sup>; Gucciemu przypisał je A. Lauterbach<sup>16</sup>. K. Sinko w monografii o Guccim umieściła je na linii rozwojowej kierunku „malowniczego” na pograniczu kierunku „linearno-płaszczyznowego”, podnosząc motywy wspólne z Guccim i jego „szkołą”, jednak „jakby wyolbrzymione, przerysowane”; łączyła z zabytkami w Bejskach wspomniane już kilkakrotnie nagrobki w kościele w Uchaniach i znajdujący się tamże portal. W późniejszym artykule o nagrobku Spytki Jordana też sama autorka umieściła nagrobki w Bejskach na linii

<sup>14</sup> Łuszczkiewicz W., komunikat w SKHS, t. IV, Kraków 1889, s. XLVI.

<sup>15</sup> Odrzywolski S., *Renesans w Polsce*, s. 10.

<sup>16</sup> Lauterbach A., *Die Renaissance in Krakau*, s. 84.





*Ryc. 41. Widok zewnętrzny kaplicy Firlejów przy kościele parafialnym w Bejskach  
Ok. 1600. (Fot. J. Łoziński).*





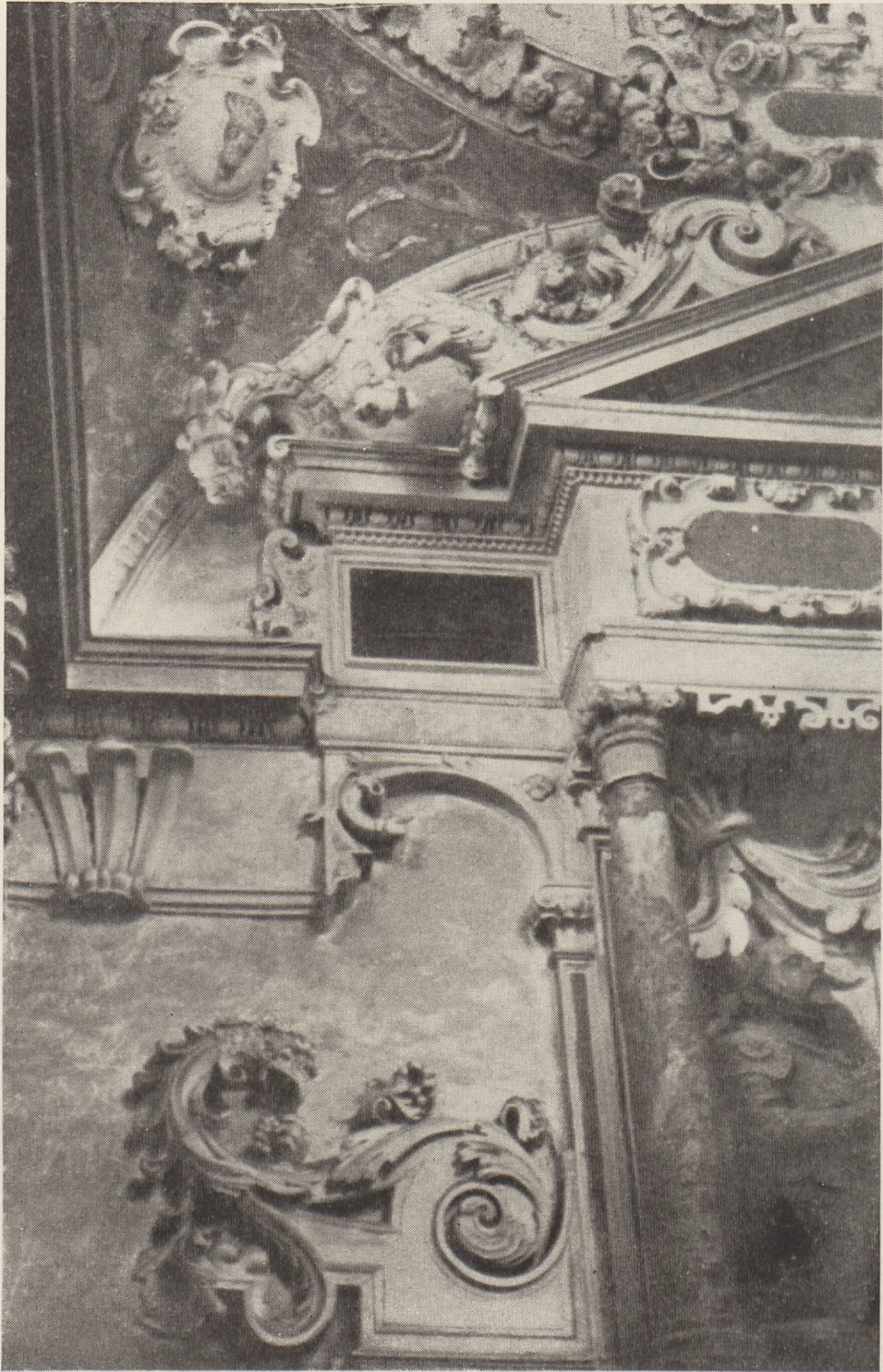
Ryc. 42. Latarnia kaplicy w Bejskach. (Fot. E. Krieger).

rozwojowej innej niż nagrobek Spytko Jordana, reprezentowanej prócz tego przez kominek w lamusie w Branicach, portale i kominki w zamku w Baranowie, dekorację kościoła w Gołębiu, nagrobki Modliszewskich w Łomży i Uchaniach; styl tych zabytków określiła jako „zbyt malowniczą manierę niemiecką”. W. Kieszkowski w recenzji z pracy o Guccim ściślej wiązał nagrobek Spytko Jordana z niektórymi wspomnianymi przed chwilą zabytkami, atrybuując nagrobki w Bejskach i Uchaniach oraz Mniszchów w Radzynie jednemu dłutu rzeźbiarskiemu; podniósł w tych zabytkach rozwichrzenie i spotęgowanie form, zabawione niewłoską stylizacją.

Byłoby to, jak się wydaje, prawie wszystko, co pisano w literaturze naukowej na temat kaplicy grobowej w Bejskach. Jest to niemal żenująco mało,

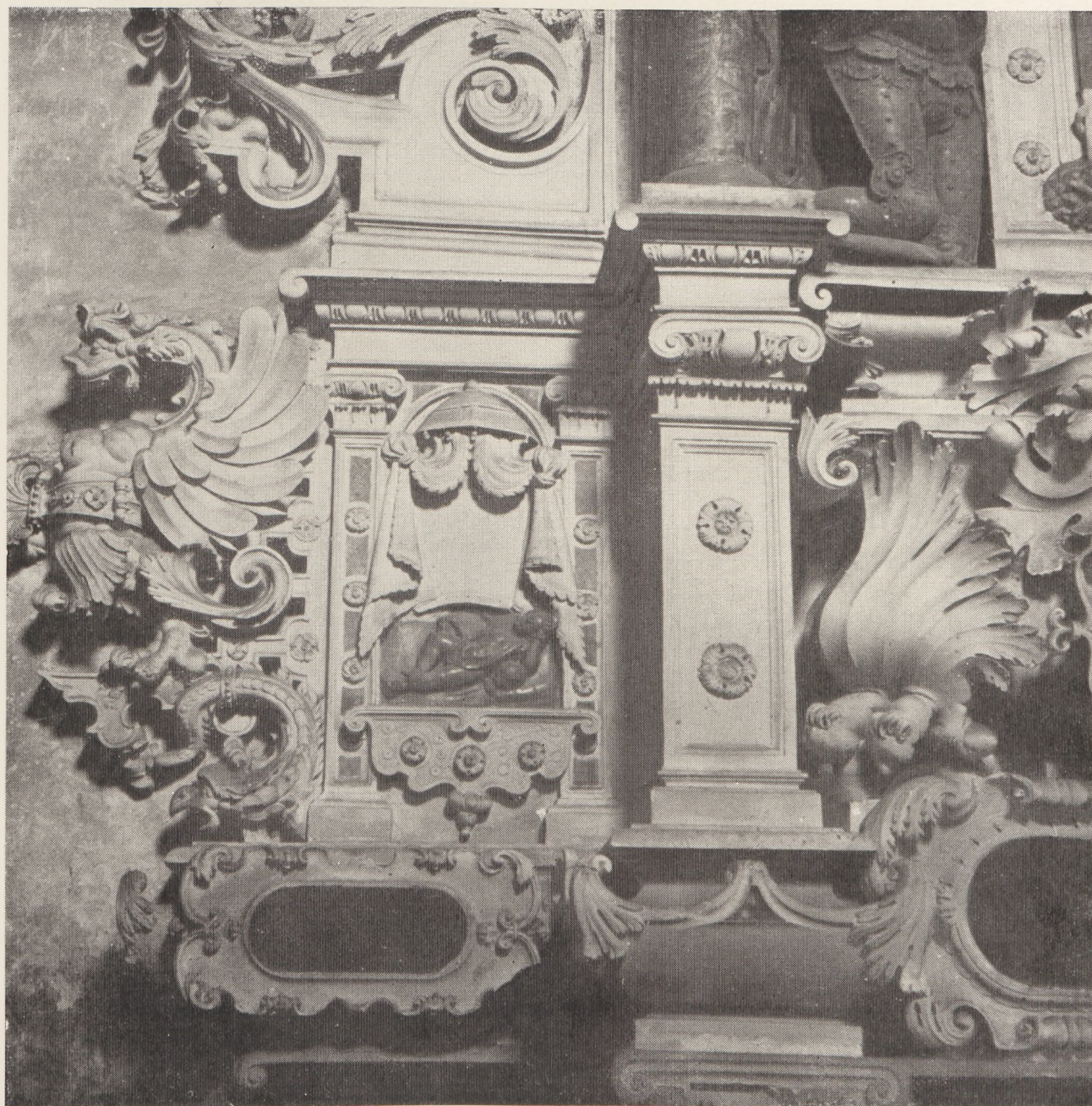
gdyż mamy tu do czynienia z jednym z najświetniejszych zabytków polskiej dekoracji architektonicznej i rzeźby, co podniósł jedynie Łuszczkiewicz. Być może, iż trudna dostępność zabytku, leżącego z dala od uczęszczanych szlaków komunikacyjnych, była powodem takiego stanu rzeczy. Nasuwa się myśl, że z tych nielicznych osób, które na temat kaplicy w Bejskach wypowiedziały swe zdanie, może i nie wszystkie znały zabytek z autopsji: ogromna sugestywność tego dzieła sztuki, mającego pod tym względem niezbyt wiele sobie równych nawet w całej sztuce europejskiego renesansu, pozostawiłaby chyba wyraźniejszy ślad w pisanych na temat zabytku słowach. Są one zaś dosyć marginesowym wypowiedzeniem sądów i uwag. W istocie niewiele wiemy w chwili obecnej o tym zabytku i problematyka, z nim związana, jest





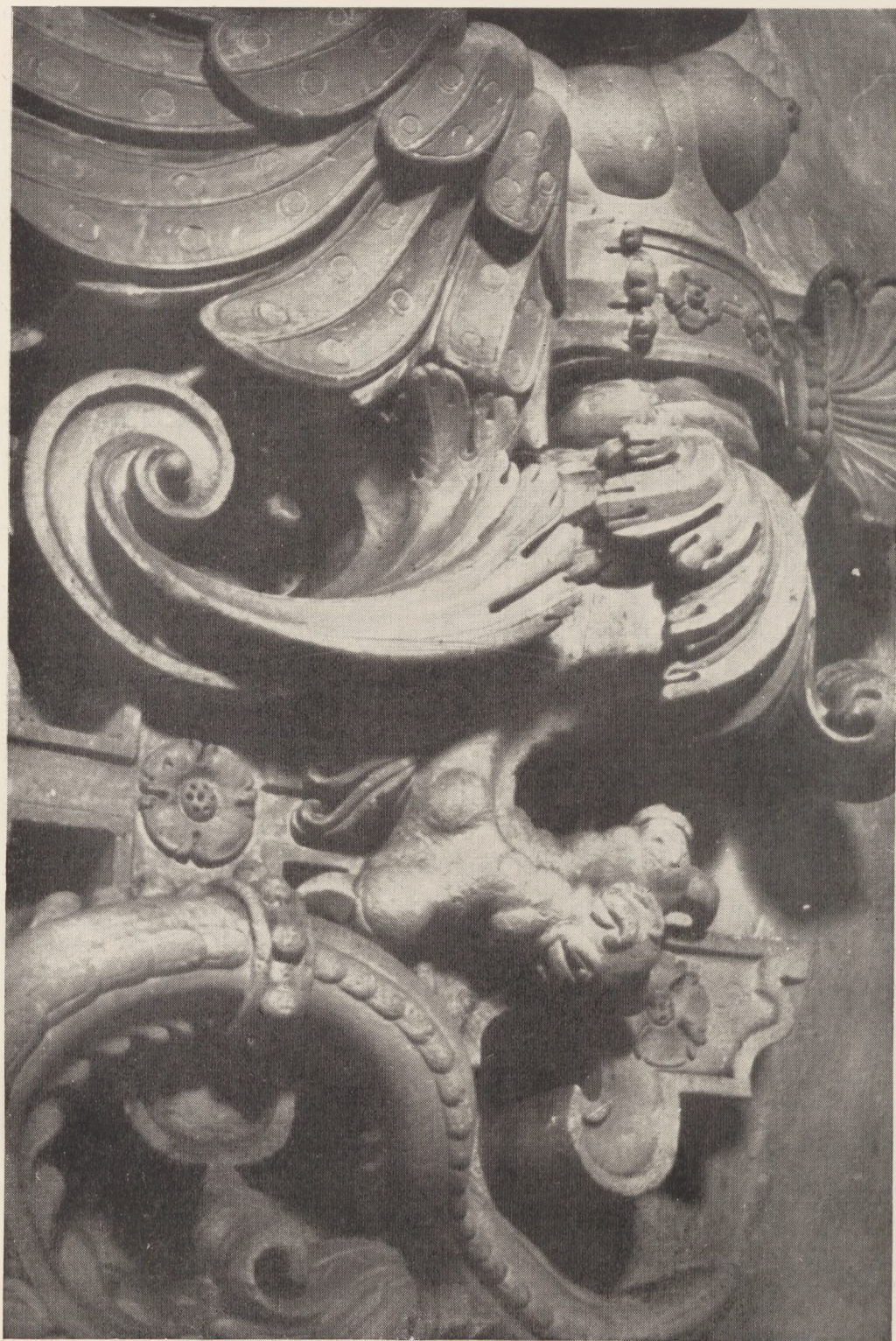
*Ryc. 43. Fragment nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (Fot. E. Krygier).*





Ryc. 44. Fragment nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (Fot. E. Krygier).





Ryc. 45. Fragment nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (Fot. T. Przypkowski).



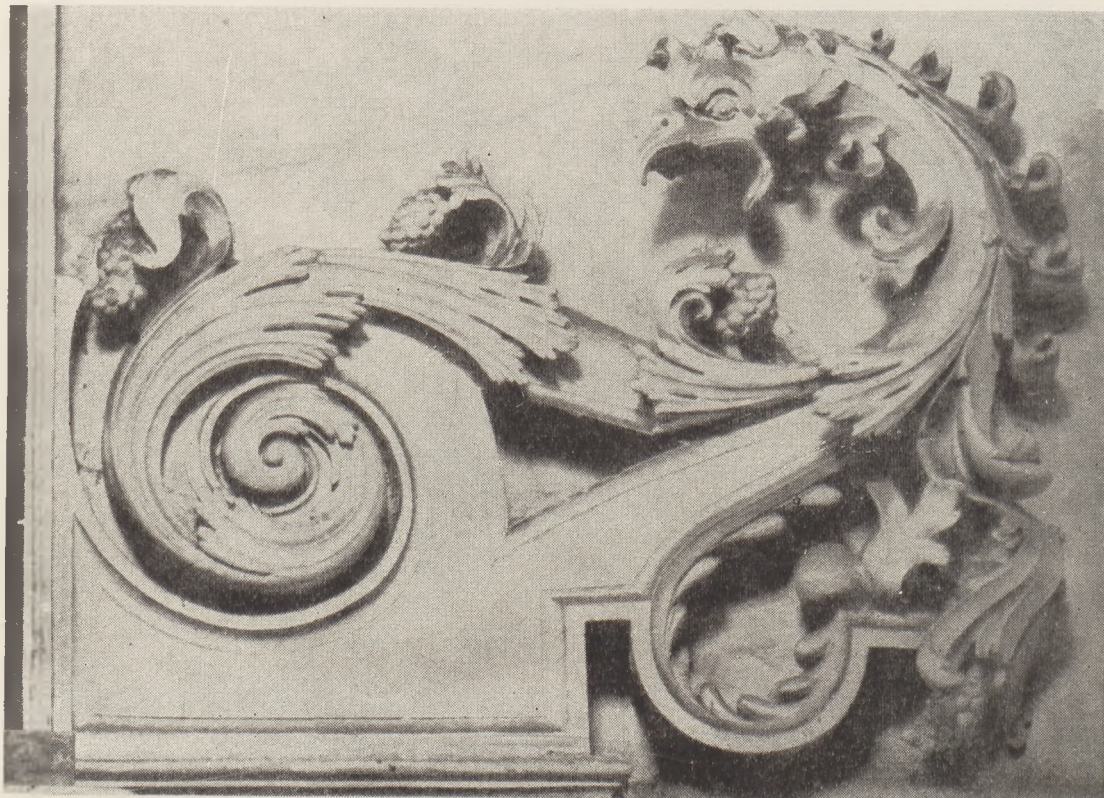


*Ryc. 46. Fragment dekoracji nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejscach. (Fot. E. Krygier).*



*Ryc. 47. Fragment dekoracji nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejscach. (Fot. T. Przykowski).*





Ryc. 48. Fragment dekoracji nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (Fot. T. Przykowski).



Ryc. 49. Głowica z dekoracji nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (For. E. Krygier).





Ryc. 50. Fragment dekoracji nagrobka Firlejów w kaplicy w Bejskach. (Fot. E. Krygier).



Ryc. 51. Fragment dekoracji kaplicy Firlejów w Bejskach. (Fot. E. Krygier).





Ryc. 52. Głowica z dekoracji kaplicy Firlejów w Bejskach. (Fot. E. Krygier).

niemal że nie podjęta. Nieznane są nam nawet dokładniejsze dane o fundatorach tej kaplicy i przedstawionych w nagrobku osobach, prócz wzmianek, że główną osobą jest tu Mikołaj Firlej; nieznane są teksty inskrypcji i dokładniejsza data powstania dzieła — domyślamy się raczej, że pochodzi ono z pocz. w. XVII. Nieznany jest autor; nie dokonana w pełni analiza materiału; nie określony charakter stylowy i stosunek do renesansu, baroku i manieryzmu, do rodzimego nurtu naszej sztuki, do polskich warsztatów artystycznych tej epoki i do najwybitniejszych twórców, jak Gucci.

Bardzo pilnym do speł-



Ryc. 53. Maszkaron z portalu kaplicy Firlejów w Bejskach. (Fot. E. Krygier).

nienia postulatem wydaje się naukowe opracowanie monograficzne tego zabytku, dla określenia jego miejsca w sztuce polskiego renesansu i jego wartości dla naszej narodowej tradycji artystycznej. Zdaje się wiązać on genetycznie z krakowsko-pińczowskimi warsztatami z przełomu w. XVI/XVII, jak również oddziaływać z kolei na zabytki rodzimej rzeźby architektonicznej polskiej 1. poł. w. XVII, m. i. na dekorację architektoniczną kamienic w Kazimierzu nad Wisłą — co podniósł Kieszkowski. Sądzi-  
my przy tym, że nie istnieją tu żadne bliższe związki ze sztuką niemiecką, a owa „niemłoska“ stylizacja wydaje się



nam po prostu lokalną polską. Wiele światła na ten zabytek rzucić by mogły archiwa firlejowskie i miejskie krakowskie. Byłoby dużym osiągnięciem polskiej historii sztuki, gdyby się dało odkryć przy tym nazwisko autora tego dzieła sztuki. Niewątpliwie jest to wybitna indywidualność architekta i rzeźbiarza zarazem, który wiąże ze sobą i spłata w jedność walory budowniczego i dekoratora, łącząc ze sobą obie gałęzie sztuki w nierozdzielalną całość; rzeźba figuralna odgrywa w tym zespole najmniejszą rolę. Formy i motywy, w dużej części fantastyczne, spotykane w końcu w. XVI w zabytkach małopolskich i stanowiące

własność tutejszego środowiska, w dziele, o którym mówimy, doznają rozwinięcia i spotęgowania do najwyższego stopnia, z tą niezależnością i swobodą, jaka właściwa jest tylko wielkim talentom. Głównie dzięki twórcy kaplicy w Bejskach pogranicze renesansu i baroku w Polsce wygląda jak istnienie obok siebie dwóch niezależnych i zupełnie odmiennych światów form i treści. Dopiero z późniejszym barokiem odnajdujemy nici powiązań. Rzecz jasna, że i te zagadnienia stylowe stanowią pilną do zbadania w przekroju zabytku z Bejsk problematykę polskiej historii sztuki.

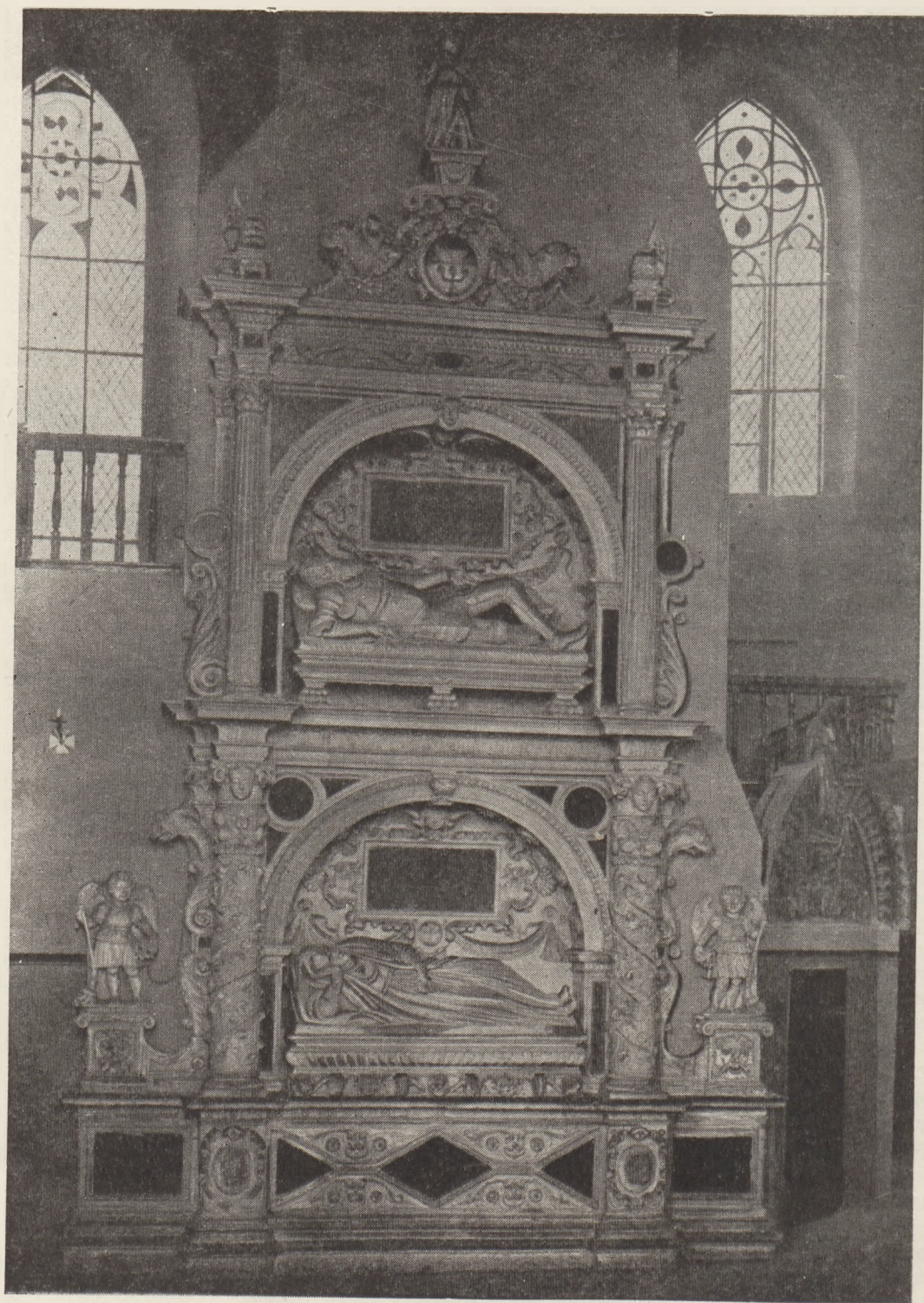
#### NAGROBKI PIĘTROWE

Spośród bogatej problematyki rzeźby nagrobkowej 2. poł. w. XVI ograniczymy się jeszcze jedynie do podniesienia zagadnienia nagrobków piętrowych. Niewiele pisało na ich temat. Problematykę podjęła m. i. K. Sinko w monografii o Canavesim, podnosząc że ten typ nagrobka spotyka się w Polsce u bardzo różnych od siebie artystów na przestrzeni czasu od końca 4. ćw. w. XVI do r. ok. 1629; szukała dla niego analogii we Włoszech, odnajdując je w kilku wypadkach i nawet zarysowując rozwój nagrobka piętrowego w Italii, dla genetycznego związania z nim nagrobków piętrowych Canavesiego. Przeciwnie, Mańkowski w artykule „Od renesansu włoskiego do północnego” poddał myśl, że nagrobek piętrowy wydaje się być rodzimą odmianą nagrobka polskiego; zagraniczne nagrobki podwójne prawie zawsze posiadają postaci umieszczone obok siebie. Nagrobki piętrowe polskie miałyby odznaczać się nadto tą charakterystyczną cechą, że dolna nisza zawiera postać zmarłego na płycie pochyłej, górna zaś na ustawionej poziomo. Dodajmy od razu, że porównanie większej ilości polskich nagrobków piętrowych wykazuje o wiele większą pod tym względem różnorodność. Jako osobne zagadnienie wyodrębnił nagrobki piętrowe w swym ostatnim opracowaniu dziejów polskiej rzeźby renesansowej Z. Hornung. Uznał je za oryginalne i samodzielne dzieła pol-



Ryc. 54. Herman von Hutte przy współpracy Jana Zaręby, nagrobek Macieja i Anny Czarnkowskich w kościele w Czarnkowie. 3. ćw. w. XVI. (Fot. Ulatowski).





Ryc. 55. Nagrobek Andrzeja (zm. 1572) i Katarzyny (zm. 1566) Sierpskich w katedrze w Płocku. (Fot. ze zbiorów P. I. S. w Warszawie).



skiej szkoły rzeźbiarskiej na przełomie w. XVI i XVII, podkreślając, że są to nagrobki małżeńskie. Schemat takiego typu pomnika, prawie nieznanego poza Polską, miał zapoczątkować w Polsce Cini, rozwinąć i skryształizować — Canavesi i Gucci. Doznał on z kolei szerokiego rozpowszechnienia w warsztatach prowincjonalnych. Jako najwybitniejsze wzgl. najciekawsze dzieła wyróżnił wspomniany badacz nagrobki Opalińskich w Kościanie, Sienińskich w Rymanowie i Spytka Jordana w Krakowie.

Uznając na ogół słuszność zreferowanych tu spostrzeżeń i uwag, nie moglibyśmy się zgodzić jednak z tym, że nagrobki piętrowe są głównie małżeńskie (gdyż często spotyka się pomniki nagrobne dwóch braci lub ojca i syna). Również i proveniencja ich od Ciniego wydaje się nam ze względów, wyrażonych przez nas wyżej w ustępie artykułu o Cinim — wątpliwa. Tym więcej, że w poprzednim numerze „Biuletynu historii sztuki” opublikowana została przez współautorkę niniejszego artykułu fotografia najstarszego, jak się nam wydaje, nagrobka piętrowego polskiego, Tomasza i Jakuba Sobockich w Sobocie k. Łowicza, który dosyć pewnie daje się datować na lata 1545—48.

Mielibyśmy więc tymi latami i r. ok. 1629 ograniczony czasowo rozwój piętrowego nagrobka polskiego. Kilkadziesiąt zabytków tego typu, umieszczonych w tych chronologicznych ramach, z największym nasileniem w 4. ćw. w. XVI, wymaga osobnego opracowania. Najwcześniejsze z nich a zwłaszcza nagrobek Sobockich — w których dolna kondygnacja wykazuje podobieństwo genetyczne z wczesnym typem pojedynczego nagrobka polskiego z pochyloną płytą, ujętą w odwrócone konsole — zdają się wyraźnie przekonywać o tym, że rozwój nagrobka piętrowego dokonał się w Polsce niezależnie od Włoch.



Ryc. 56. Nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich w kościele w Kościanie. 4. ćw. w. XVI. (Fot. ze zbiorów Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie).

Prześledzenie rozwoju tego typu, jego przemiany, jego interpretacje czy to okazalsze, czy to bardziej twórcze, w pomnikach bogatych fundatorów, jak Górkowscy czy Tarnowscy, i wybitniejszych artystów, jak Padovano, Canavesi i Gucci — to problem bardzo interesujący i ważny, zarówno dla uzyskania dodatkowych elementów dla datowania niektórych zabytków, jak i dla pogłębienia naszej wiedzy o odrębnościach rodzimych polskiej rzeźby renesansowej.



MARIAN MORELOWSKI

## UDZIAŁ POLSKI W WYSTAWIE SZTUKI MOZAŃSKIEJ 1951 — 1952

Zespół czołowych belgijskich historyków sztuki, specjalizujących się w badaniu średniowiecznej sztuki znad brzegów Mozy oraz późniejszej, kwitnącej w kraju leodyjskim, zorganizował w r. 1951 wielką wystawę, pierwszą o tak rozległej skali. Została ona otwarta 1.IX.1951 r. w Liège, w Muzeum Sztuki i w paru gmachach zabytkowych. Niewątpliwy sukces, który odbił się szerokim echem poza granicami Belgii, przyczynił się do propozycji czynników kompetentnych w Paryżu i Rotterdamie, aby wystawę przenieść do tych dwu miast kolejno i w końcu do Hagi. Wobec przystąpienia do realizacji planu w końcu r. 1951 i wobec przedłużenia wystawy w stolicy Francji do końca zimy r. 1952 oraz na skutek przeniesienia jej potem do Holandii, zamknięto ją dopiero w końcu wiosny 1952 r.

Zjazd międzynarodowy specjalistów zaproszonych dla odbycia debat nad tym niezwykle ciekawym pokazem przełożono na luty 1952 r. do Paryża. O rezultatach dyskusji, gdy chodzi o problemy bliżej nas obchodzące, będzie mowa poniżej.

Na razie wymienimy choć cząstkę nazwisk zasłużonych badaczy, którzy stanęli na czele komitetu organizacyjnego: w Belgii J. Borchgrave d'Altena, dyrektor brukselskich Musées d'Art et d'Histoire i prof. historii sztuki Uniwersytetu w Liège jako przewodniczący, oraz J. Lejeune, docent Uniwersytetu tamże jako sekretarz generalny; we Francji J. Guérin, naczelny konserwator francuskich muzeów przemysłu artystycznego i M. Fare, konserwator paryskiego Musée des Arts Décoratifs; w Holandii prof. I. Timmers, sekundowani w tych krajach przez 40 historyków sztuki i przedstawicieli zainteresowanych instytucji służących sprawom muzealnictwa i kultury. Widnieją wśród nich nazwiska znane dobrze nauce z licznych rozpraw i z ratownictwa zabytków, jak F. Rousseau, autor dzieła *La Meuse* (Namur 1930), w którym on pierwszy na Zachodzie z tak wielką erudycją omówił i udokumentował między innymi stosunki kulturalne kraju leodyjskiego z Polską w XI i XII w.; dalej — L. Dewez, wiceprezes Instytutu archeologicznego w Liège.



Ryc. 1. Renier de Huy, scena chrztu z chrzcielnicy w kościele św. Bartłomieja w Leodium. (Wg reprodukcji Lejeune J., *Trésors d'art...*).





Ryc. 2. Chrzest Bałta przez św. Wojciecha, scena XII z drzwi gnieźnieńskich.

Ryc. 3. Scena chrztu Corneliusa przez św. Piotra, fragment płaskorzeźby z kości stoniowej z warsztatu w Metz, przełom IX i X w. Kolekcja Carrand, Florencja, Bargello.

ge, S. Collon-Gevaert z tamtejszego uniwersytetu, F. Courtoy, konserwator Muzeum w Namur, prof. L. van Puyvelde, prof. C. Terlinden, V. Tourneur, sekretarz „wieczysty“ belgijskiej Akademii Nauk, badacz działalności J. Lelewela na jego emigracji w Brukseli po r. 1831, inicjator wybitnego medalu, dalej — J. Verrier, naczelny konserwator we Francji, P. Léon, emer. Naczelny Dyrektor Sztuk Pięknych we Francji, autor głośnego dzieła *Conservation et restauration*, który w r. 1929 zwiedzał dokładnie zabytki Krakowa i z wielkim znawstwem wypowiadał się o problemach restaurowania Wawelu, P. Francastel, prof. uniwersytetu paryskiego, autor szeregu studiów nad historią sztuki w Polsce, między innymi średniowiecznej, jak np. w ostatniej rozprawie powojennej, recenzowanej przed paru laty krytycznie przez K. Piwockiego w *Biuletynie Historii Sztuki i Kultury* (X, 1948, nr 1). Wymienić by jeszcze należało niejednego wybitnego uczonego, jak np. J. Babelon z Paryża, ostatnio autora artykułu o medalierach leodyjskich we Francji (wstęp naukowy do katalogu wystawy *Art mosan*, Liège 1951). Wyróżniam tę pracę, bo przypomina, że obok Polski i Niemiec nawet Francja, tak bogata w mistrzów własnych, zapraszała do siebie leodyjskich w różnych wiekach. Tę zaś politykę artystyczną reprezentował już w poł. XII w. regent Francji Suger z St. Denis, podobnie jak nasi mecenasi współcześni jemu, fundatorowie drzwi gnieźnieńskich.

Nie można też pominąć tutaj zasług obecnych patronów ruchu kulturalnego w Leodium, członków zarządu miasta, wśród których nie brak przyjaciół Polski Ludowej, żywo przy tym zainteresowanych sprowadzeniem eksponatów z Warszawy na wystawę jako wymownych „świadków“, co uprzytomniają przastare związki artystyczne między ojczyzną ich przodków walońskich a naszą. Życzenia te Rząd Polski uwzględnił już w lecie 1951 r.

Cały zresztą szereg organizatorów wystawy wyróżniał się od wielu lat dodatnio, w druku i w czynie, przejawami szacunku dla naszej odwiecznej kultury. Zaś wobec ignorancji jej dziejów, cechującej niestety niejednego jeszcze wpływowego badacza z Zachodu

i wobec wrogiej propagandy objawy te cenimy tym więcej. Budzą one bezstronność, gdy chodzi o należyte oświetlenie polskich zagadnień w międzynarodowej nauce i, jak się z sukcesów wystawy i z zainteresowania dla jej polskich eksponatów okazuje, wspomagają one także w szerszej opinii publicznej docenianie naszych dawnych osiągnięć w sztuce. Nieobjęty wkład w tej mierze daje sam sposób zorganizowania nie tylko wystawy, ale i wspomnianego zjazdu w lutym 1952 r.

Na wystawie tej nie byliśmy, toteż relacja naukowa z niej nie może tu być podana w tej skali, jaką by dało obejrzenie. Niemniej jest ona możliwa, zarówno dzięki korespondencji, jak zwłaszcza dzięki opublikowaniu w r. 1951 i 1952 odnośnych rozumowanych katalogów w Leodium, Paryżu i Rotterdamie przez wymienionych już głównych organizatorów z tych miast. Wszystkie trzy publikacje stoją na wysokim poziomie, tak pod względem treści, jak ilustracji. Polscy badacze, którzy mieli dotąd wiele trudności, aby docenić wagę znakomitej sztuki z nadbrzeżów Mozy, zwłaszcza XI—XII w., a to na skutek rzadkości i wyczerpania rozproszonych w różnych wydawnictwach rozpraw, zyskają obecnie ważną podstawę do jej lepszego poznania. Przede wszystkim dzięki dziełu zbiorowemu, jakim jest katalog, a de facto okazały traktat pt. *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège* (Liège 1951) oraz dzięki dwu pracom J. Lejeune, jednej krótkiej z r. 1951, *Art Mosan-Exposition*, będącej doskonałym wstępem wprowadzającym w całość problemów i drugiej nieco starszej, *La principauté de Liège* (Liège 1949, s. 218), która stanowi syntezę wszystkich dotychczasowych studiów dotyczących Leodium, a w tym także i polskich. Dominuje pierwszy katalog, zarówno przez obszerność (501 s.) i poziom (92 plansze), jak i przez zbiór artykułów z historii sztuki leodyjskiej (146 s.), a wreszcie przez komentarz do 1109 eksponatów (180 s.). Złożyły się na tę całość pióra najlepszych specjalistów Belgii, Francji i Holandii, którzy w żadnej z cytowanych publikacji nie omieszkali poruszyć „realnej“ prawdy o związkach między kulturą artystyczną regionu nadmozańskiego a Polską, w oparciu o naszą i zagraniczną literaturę,



np. w *Art Mosan*, s. 20, 52, 53, *Principauté* s. 43—45, w *Kunst der Maasvallei* (Rotterdam b. d., s. 9), ditto w katalogu paryskim<sup>1</sup>. Podnoszono tam w tekście francuskim i holenderskim zwłaszcza współpracę leodyjsko-polską przy powstawaniu gnieźnieńskich drzwi z brązu, „inspirowanych” przez sztukę mozańską, jako też częściowy związek między nią a tympanonem Świętosława we Wrocławiu, mianowicie w koncepcji ikonograficznej via Robert de Liège, zgodnie z mą pracą *Tympanon Marii Włostowiczowej* z r. 1950. Tam zresztą podniosłem, że jest to ok. 1150 r. owoc już nie obcej a naszej własnej wrocławskiej kultury<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Lejeune J., Wstęp do katalogu *Trésors d'art de la Vallée de la Meuse*, Paris 1952. „Suger convoque des orfèvres lotharingiens. A G n i e z n o, des Mosans ont sans doute inspiré ou fondu les portes de la cathédrale.” (s. 12. To samo w cyt. katalogu holenderskim, 1952).

<sup>2</sup> Morelowski M., *Tympanon Marii Włostowiczowej i Świętosława na tle wrocławskiej rzeźby XII wieku*. Dodatek 1 do Sprawozd. Wrocł. Tow. Nauk. 4, 1949, Wrocław 1950. O poruszonym tam związku z ikonograficznymi pomysłami Roberta de Liège (zm. ok. 1135 r.) pisze powtórnie J. Lejeune w cyt. katalogu *Art Mosan*, 1951, s. 20.



Ryc. 4. Kodeks plocki nr 140, fol. 32. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).

Zanim przejdziemy do sprawy późniejszych debat na te itp. tematy polskie, rzućmy okiem na całość wystawy. Informacje w tej mierze posiadamy nie tylko dzięki bogato ilustrowanym publikacjom, lecz także dzięki Komitetowi Współpracy Kulturalnej z Zagranicą przy Prezydium Rady Ministrów w Warszawie.

Wystawę poświęcono wprawdzie całej sztuce regionu nadmozańskiego, głównie walońskiego od czasów przed r. 1000 do XVIII w., wydobywając dowody uzupełniające, że miała ona poważne a długo nie doceniane znaczenie także w dobie późnego średniowiecza i w nowożytnej, ale „gros” zainteresowania skupiono oczywiście na w. XI—XIII. Wtedy bowiem górowała ona bezsprzecznie nad flamandzką, która dopiero od początków XV w. stanęła na swoich głośnych wyżynach. Późno zaludniona, prawie nie tknięta przez wielką kulturę pogańsko-cesarskiej Romy, która rzuciła płodny posiew na dolinę Mozy, Flandria nie mogła rywalizować przed XIII w. z jej wspaniałą i już wtedy wielowiekową uprawą i twórczością. Ta zaś stanęła w XII w. na takich szczytach, że oddziaływała na Francję, Włochy, Węgry, Polskę, Finlandię, a na Niemcy po Hildesheim i Corvey. To ostatnie uczciwie wykazali niedawno niemieccy badacze, zwłaszcza Boeckler i Usener<sup>3</sup>. Coraz to nowe odkrycia zagrzebanych po prowincji i rozproszonych za granicą zabytków mozańskich dopiero na tej wystawie zajaśniały pełniejszym blaskiem przy nadspodziewanej liczbie dzieł dużej miary; obok kodeksów iluminowanych i emalii, obok rzeźb w kości, dzięki wielkim i mniejszym dziełom w metalu zwłaszcza. W sztuce tej zaprawiała się dowodnie dolina Mozy od doby rzymskiej i merowińskiej aż po karolińską i późniejszą. Wyróżniła się też architekturą, m. in. przez swoistą adaptację rewolucyjnego pomysłu fasady w Centula (St. Riquier), co miało też swoje echo w fasadzie opackiego kościoła benedyktynów tynieckich we Wrocławiu (ab 1139). Naczelną zaś cechą doby apogeum, tj. XII w., jest wcześniejszy niż gdzie indziej z r o t d o r e a l i z m u. Wyrósł on tam na podłożu nieprzerwanego ciągu studiów i natchnień branych z zachowanych dzieł antyku i z tych najcenniejszych utworów sztuki bizantyńskiej lub bizantyzującej, która nieraz przed i po r. 1000 nawracała w sposób godzien podziwu do antycznego syntetyzującego realizmu w swoich drogocennych ivoirach. Kto nie zna np. plakiety bizantyńskiej z tzw. 40 męczennikami<sup>4</sup>, nie pojmie skąd w leodyjsko-polskim kodeksie *Liber geneleos* z końca XII w. mogła się pojawić w słynnym inicjale IN tak zdumiewająca wdziękiem i prawdą obnażonego ciała niewieściego postać Ewy. Głębia realizmu artystycznego wyrosłego na tym samym podłożu, uderzy polskiego badacza licznych plansz cyt. katalogu leodyjskiego czy paryskiego. Dla krótkości ograniczam się w tej mierze do zwrócenia uwagi na słoniówkę Notgera z lat 972—1000, a dalej na cykl postaci i draperie w kasecie ołtarzowej z Namur (XII w.), nade wszystko zaś na główne arcydzieło wielofigurowe, na wielką chrzcielnicę z brązu, utwór Reniera de Huy w Leodium. Pozornie znają ją „wszyscy”, ale w dostępnych dziełach zadziwia lichota lub niedostateczność ich prezentacji w reprodukcjach. Z plansz dopiero katalogu, jak np. VII i VIII, można w całej pełni dojrzeć związek utworów tego istnego geniusza z nad Mozy ze scenami drzwi gnieźnieńskich. Zro-

<sup>3</sup> Por. jego *Reiner von Huy*, Marburger Jahrbuch, t. VII.

<sup>4</sup> Volbach W. E., *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, Berlin bd.; zdaniem jego i Voegelgo z X lub XI w.





Ryc. 5. Pyxis z kości słoniowej, w. XII, warsztat mozański. Monachium.

zumienie okazane w Polsce XII w., jak wielką jest waga natchnień z niego czerpanych, swoiście zresztą przetwarzanych, zrozumienie, przez które nasi działacze i wykonawcy stanęli na mecenasowskim poziomie gustu podziwianego po dziś dzień Sugera, regenta Francji, może przynosić tylko zaszczyt naszym przodkom. Wszak doceniałbyśmy, gdyby to było możliwe, związek sztuki jakiego artysty polskiego z XVI w. z Leonardem da Vinci lub XVII w. z Rembrandtem. Dla lepszego uprzytomnienia, że pod adresem Reniera nie ma tu przesady, załączam reprodukcję fragmentu chrzcielnicy (ryc. 1). Zajmę się też chętnie rozesłaniem po naszych Instytutach Historii Sztuki lepszej fotografii z planszy innej, dotąd nigdzie u nas nie spotykanej a przedstawiającej znakomicie, od pleców, dwie pochylone nagię postacie chrzczonych rzymian z owego leodyjskiego arcydzieła o zdumiewająco wczesnej dacie tak umiejętnego realizmu (1107—1118).

Związek 18 scen drzwi gnieźnieńskich ze wzorami z nad Mozy wykazywałem zbyt szczegółowo już w r. 1935, aby się tu powtarzać (por. moje studia leodyjskie w II t. *Prac Sekcji Historii Sztuki Tow. P. Nauk w Wilnie*). Tamże wykazywałem wydatne zasługi polskie w powstaniu tego wielkiego dzieła, które jeśli chodzi o drzwi z brązu w ogóle słusznie uważane jest od dawna za najznakomitsze w produkcji europejskiej XII w. na północ od Alp. Zwracałem też uwagę na samodzielną w stosunku do żywocierzy św. Wojciecha w operowaniu wyborem i treścią scen przy ich komponowaniu, mianowicie w celach artystycznych; wreszcie na niewątpliwie różnice między techniką odlewniczą drzwi naszych a ludwisarzy czy to leodyjskich czy też saskich, na chwalebne a wyraźne poranie się u nas, na miejscu z trudnościami tej sztuki. Moje zaś zestawienia wzorów plastycznych z nad Mozy ze scenami gnieźnieńskimi, pomimo uderzających związków bliższych, a wcale nie ogólnikowych, ujawniają same przez się duży stopień samodzielności w korzystaniu z natchnień nadmozańskich. Natomiast w pracy mej *Najstarsza płaskorzeźba Polski piastowskiej* (Sprawozdania Wrocławskiego Tow. Naukowego, z. 3, 1948—49) zwróciłem uwagę, że najoczywistszy związek tej znanej skądinąd płaskorzeźby z kości słoniowej z XI w. (w Tyńcu) z ivoire'ami z Metz i Leodium pomaga waleńnie poznać podłoże, na jakim formowały się polskie

upodobania artystyczne, dające w rezultacie styl drzwi gnieźnieńskich. Mianowicie wcale nie drogą naglego narzucenia nam wzorów obcych w chwili komponowania owych 18 scen gnieźnieńskich, ale drogą powolnego narastania własnych tradycji w kolekcjonerstwie co najmniej od 2 poł. XI w. Scena XII, chrztu Bałta przez św. Wojciecha, posiada schemat kompozycyjny ten sam, co chrztu Corneliusa przez św. Piotra w ivoirze także w Metz (ryc. 2 i 3) i tak samo z X w. jak w wypadku płaskorzeźby tyńieckiej<sup>5</sup>. Analogiczne dekoracje roślinne inicjałów z kodeksu płockiego nr 2, z czasów przed r. 1148 pozostają w związku z obrazowaniem drzwi gnieźnieńskich z czasów ok. r. 1170.

Na artykuł mój z r. 1948 (jw.) nie zwrócono dotąd uwagi. Choć materiał ilustracyjny można znaleźć w cyt. literaturze, wolę podać tu zestawienie reprodukcji, które wówczas z przyczyn technicznych odpadło. Czytelnik zechce ponadto porównać tu trzecią scenę chrztu znowuż Corneliusa na chrzcielnicy Reniera de Huy (ryc. 1). Tą drogą i tylko takimi drogami możemy dojść z czasem — o ile szczęście w mozolnym szukaniu posłuży — do uwydatnienia stopnia oryginalności plastyków gnieźnieńskich w sposób przekonujący, mianowicie nie gołosłowny, w odniesieniu do wszystkich 18 scen.

Tchnienie sztuki Reniera i jemu pokrewnych mozańczyków przejawia się w XII scenie gnieźnieńskiej, podobnie jak w wielu innych scenach, bardziej ogólnikowo; zwłaszcza przez sposób fałdowania szat itp. Wyjaśniłem to dostatecznie w r. 1935 (jw.). Ale bije w oczy, że mistrz gnieźnieński stoi bliżej warsztatu ivoiru z Metz, choć ten jest z X w. Powtarzano tam podówczas, jak to obszernie wykazali A. Goldschmidt i inni, tę samą kompozycję w wielu replikach i jedna z nich drogą kolekcjonerstwa musiała się dostać do

<sup>5</sup> Do więcej znanych dowodów zamiłowania w Polsce wczesnopiastowskiej do ivoire'ów dołączam ad Piaśnię w Brzegu „Item tabulas et ymagines de ebore [kość słoniowa] dare debet filie sue in Trebnitz“ (dar Ludwika brzeskiego, XIV w.), ale „tabulae“ wskazują na starsze niż diptychony, z których jeden był jeszcze w IX w. w klasztorze po klaryskach we Wrocławiu (Schultz A., *Mittelalt. Sculpturen zu Breslau*, Schles. Vorzeit II, 1875, s. 10).



Polski tak samo, jak się dostała do Tyńca owa inna słońcówka z Metz z X w. ze sceną Ukrzyżowania. Tam jeszcze wyraziściej niż w drzwiach gnieźnieńskich biją echa antyku w postaciach „świadków” Odkupienia — bożka Okeanosa i bogini Ziemi (Matka Gea). Do głębi kultem ocalonych wzorów z antyku przepojony jest również Renier de Huy, pokrewnie i wielokrotnie sceny gnieźnieńskie. Czy mamy martwić się, że przodkowie nasi w XII w. przejawili zmysł dla sztuki przenikniętej upodobaniem w antyku, które dźwięczy znów potem w renesansie polskim, dziś tak słusznie wystawianym? Możemy tylko z całą satysfakcją konstatować po porównaniu owych trzech scen chrztu, że pomimo oddziaływania na nas w XII w. kultur o wiele starszych i potężniejszych, nasz gnieźnieński artysta potrafił się zdobyć na tak daleko posunięty stopień samodzielności w swobodnym przetrawianiu różnych natchnień. Piszę „nasz”, bo choć artyści owych czasów, nie sygnujący zwykle dzieł swoich, pozostają niewiadomymi z pochodzenia, ci jednak co stworzyli drzwi gnieźnieńskie są tak głęboko wtopieni w nurt i charakter ówczesny ogólnopolskiej kultury i tkwią tak głęboko w środowisku gnieźnieńskich inicjatorów i sprawców całego ruchu artystycznego, kulturalnego i politycznego wyrażonego w drzwiach katedry, że mienić ich musimy istotnie naszymi. Nie mamy też powodu wątpić, że byli wśród nich rodowici Polacy. Prowadzą do tego przekonania m. in. pewne najnowsze badania nasze na Śląsku, o czym mowa będzie wkrótce na innym miejscu.

W studiach moich z r. 1935 (jw.) i w pracach różnych badaczy polskich dostatecznie wyjaśniło się dawniej, że związki z kulturą antyczną zaznaczają się w Polsce już na przełomie XI i XII w. bardzo wyraziście u naszych miłośników ksiąg, a nawet w obyczajach rodzinnych. Członek bractwa lubińskiego w XII w., Polak Hector, to przodek rodu Jaktorów, jak mi wyjaśnia prof. Wdowiszewski. Znano więc u nas nawet jakieś (łacińskie) streszczenie *Iliady*. Katalog biblioteki katedralnej na Wawelu z początku tego stulecia dowodzi, że czytano Sallustiusa, ba nawet komedie Plauta. Otóż nie dość podkreślać, że na polu sztuk pięknych w XI i XII w. szczególnie doniosłą rolę w uratowaniu i kultywowaniu dalej tych wielkich tradycji antycznych w spadku po epoce karolińskiej a wbrew katastrofom wywołanym przez dzicz najezdników normandzkich odegrali Wallonowie. Wykazał to gruntownie M. Laurent w referacie dla zjazdu Federacji archeologicznej belgijskiej w Namur w r. 1938, publikowanym w odnośnych *Annałach* z tej daty. Dlatego też pobyt leodyczyków w polskich środowiskach jak Tyniec, Lubiń, Płock, Wrocław, przyczynił się u nas do potęgowania echa antyku w plastyce. Do dawniejszych moich wskazówek dodaję novum — ineditum z Kodeksu nr 140 z Płocka, z przed r. 1160. Powrócę do niego poniżej z innej przyczyny. Tu podniosę, że załączona ryc. 4 w scenie biczowania Chrystusa przedstawia kata w tunice rzymskiej. Tak samo ubrani są Bałtowie w drzwiach gnieźnieńskich, o czym pisałem. Nowością jest możliwość szczególnie



Ryc. 6. Kodeks płocki nr 140, fol. 4 v. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).



Ryc. 7. Kodeks płocki nr 140, fol. 10 v. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).

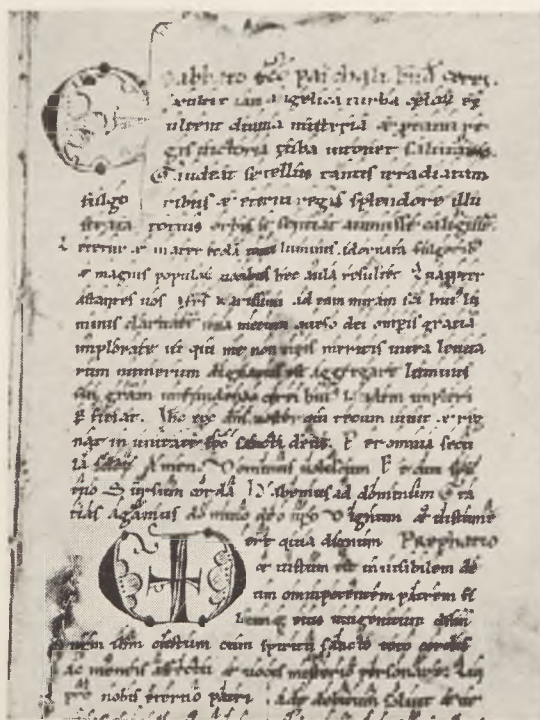


dotkliwego zdemaskowania Paulseny, który w prohitlerowskim *Jomsborgu* brał wszystkie kostiumy na drzwiach za autentyczne bez wyjątku, a całość za przepojoną wpływami nordycko - wikingo - skandynawsko - niemieckimi. Okazuje się m. in. z naszej ryciny wg kodeksu nr 140, że są to absurdy. W przeciwnym razie musielibyśmy, biorąc hakatystę Paulseny na serio, wyciągnąć wniosek, że w 33 r. n. e. kat Chrystusa nosił się a la Bałt z r. 997 lub 1170. Jest to tymczasem tunica manicata, rozpowszechniona zwłaszcza od czasów cesarza Aureliana, jak wyjaśnia znawca dr Janina Orosz. Od doby cesarstwa przeniknęła ze swej pierwotnej ojczyzny wschodniej na Zachód, daleko w czasie i przestrzeni, czego świadkiem zabytki późnorzymskie i przedromańskie nawet na północ od Alp. Stąd też przeszła tunika taka do miniatur leodyjskich, zwłaszcza gdy chodziło o przedstawienie scen historycznych z odległych epok (por. ryciny w mych studiach z r. 1935, jw.).

W drzwiach gnieźnieńskich tylko część kostiumów może być oparta na autopsji i dotyczyć tylko mody z XII w., a nie z czasów św. Wojciecha. Nie można przecież u mistrzów gnieźnieńskich płatać znakomitego ich postępu w realizmie z nakazami nowoczesnego autentyzmu w historycznej kostiumologii à la Matejko, bo jest to w ogóle tendencja zrodzona dopiero w XIX stuleciu.

Uzupełniam tu moje wywody inną nowością: reprodukcją pyxis z kości słoniowej w zbiorach monachijskich, którą Hanns Swarzenski, prof. Uniw. w Princeton, definiuje jako mozańską i zaleca mi w recenzji z r. 1942 jako dodatkowy dowód inspiracji leodyjskich w drzwiach gnieźnieńskich<sup>6</sup> (ryc. 5). Szczegóły kostiumowe m. in. są tu znowu takie jak u Bałtów wokoło św. Wojciecha i antyczne z pochodzenia.

Poselstwo polskie w Brukseli otrzymało w r. 1951 prośbę rządu belgijskiego wystosowaną do naszego w imieniu nauki belgijskiej i municypalności Leodium o wzięcie udziału w wystawie. Sprawa została skierowana w duchu przychylnym do Państwowego Instytutu Sztuki i do Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą. Belgii chodziło zwłaszcza o te zabytki polskie XII w., które zostały już opracowane przez nas jako związane z Mozą, a w tej mierze recenzowane były aprobowane przez specjalistów z kilku krajów (por. przyp. 15). Belgijski komitet przykładał szczególną uwagę do „możliwie największych” fotografii drzwi gnieźnieńskich, do iluminacji z lubińskich *Pericopae*,



Ryc. 8. Neumy do hymnu „Exultet”, kodeks płocki nr 140, fol. 99. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).

do płaskorzeźb srebrnych płockiego ewangeliarza Anastazji (por. ryc. 11, 12), jako też do takich zabytków, które w najnowszych czasach byłyby u nas ponadto uznane za mające związek z wystawą. Wchodziły więc w grę przede wszystkim odkrycia Komitetu Millenium we Wrocławiu oraz studia St. Sawickiej nad polską i mozańską iluminacją w płockich kodeksach nr 2 i 40<sup>7</sup>, wreszcie moje nad kodeksem tamtejszym nr 140. Przed zniszczeniem go z winy władz hitlerowskich zdołałem uzyskać z niego fotografie. Są to inedita, z których główne publikuję tutaj (ryc. 4, 6–10).

Ze względu na przewidziane przewożenie 5 razy eksponatów między Polską, Belgią, Francją i Holandią, zachodziła obawa uszkodzenia ich, zwłaszcza wielkich fotografii z 18 scen drzwi gnieźnieńskich. Polecono mi dostarczyć Komitetowi Współpracy Kulturalnej z Zagranicą tych 18 wielkich zdjęć, które zabezpieczone na dyktach figurowały już w r. 1948 na wrocławskiej wystawie

W.Z.O. Zestawione po 9 tworzą one kolumny po 2,5 m wysokości. Dzięki temu, bliskie wymiarowi oryginalnemu, okazały się największym rozmiarami obiektem wystawy i tym więcej zwracały powszechną uwagę, budząc respekt szerokich sfer znawców i widzów dla niepospolitej kultury polskiej XII w. Zarówno ten eksponat, jak reprodukcje z innych, już wymienionych zabytków polskich, zostały na wystawie rozmieszczone starannie na ścianach i w gablotach, z odpowiednimi podpisami, jak świadczą relacje uzyskane od K.W.K. z Z.

Państwowy Instytut Sztuki miał szczęśliwą myśl dołączenia rzutów poziomych katedry płockiej w stanie z XII w., w dużym stopniu zachowanym dotąd, oraz wielkiego novum, jakim jest od paru lat odkrycie dzięki Komitetowi Millenium pokaźnych reszt krypty pod katedrą wrocławską. Duży plan znalazł się w porozumieniu z prof. Zachwatowiczem przygotował dla wystawy kierownik odbudowy tej świątyni, architekt Marcin Bukowski. Była to krypta trzynawowa z XII w., z kolumnami na bazach attyckich ze szponami; zamykał wszystkie trzy nawy jeden wielki hemicykl apsydowy. Plan to więc bardzo podobny do planu krypty św. Leonarda na Wawelu z przełomu XI i XII w. Oba te plany wbrew szerzonemu, zwłaszcza z winy Schnürera, pogłodomu co do wawelskiej, nie mają absolutnie nic wspólnego z kryptą w Brauweiler pod Kolonią, jak się przekonałem z autopsji w r. 1935 i jak o tym pisali uczciwi monografiści Brauweiler —

<sup>6</sup> Swarzenski H. w *The Art Bulletin*, 1942, t. XXIV, nr 3, s. 299.

<sup>7</sup> Sawicka St. w *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à peintures*, Paris 1938 (nr poświęcony rękopisom polskim).



E. Huyssen i W. Bader<sup>8</sup> oraz osobno P. David. Natomiast studium architektury S. Brigode (*Eglises romanes de Belgique*, Bruksela 1944) zawdzięczałem możliwość sygnalizowania zjazdowi specjalistów w r. 1952, że, jak świadczy np. plan krypty nr V z Thynes w Walonii z XI w. (jw.), krypta wrocławska a także wawelska łączą się ściśle z kryptami w diecezji leodyjskiej. I to o wiele pewniej niż w wypadku krypty w Maestricht nad Mozą, o czym już pisano, nie zdając sobie sprawy, że była ona po części późniejsza od wawelskiej. Niemniej podniosło się to, co pokrótce podsumowałem już w r. 1935 (jw.), że rzut poziomy w Płocku nie może być jednostronnie łączony z kołońskim P. Marii na Kapitolu i że odpada pogląd o pojawieniu się jakoby po raz pierwszy planu treflowego na północ od Alp dopiero w tej świątyni w r. 1065, co jest błędne. Między innymi solidny badacz niemiecki M. G. Weise wykazywał już w 1910 r.<sup>9</sup>, że wnieśli go benedyktyni leodyjscy w głośnym swoim opactwie w St. Trond (św. Trudona, również leodyjczyka) już przed 1034 r. Stanowiło to zdaniem Weisego zaśługę tego samego Poppona ze Stavelot, którego synem duchowym był Aron, arcybiskup krakowski od ok.

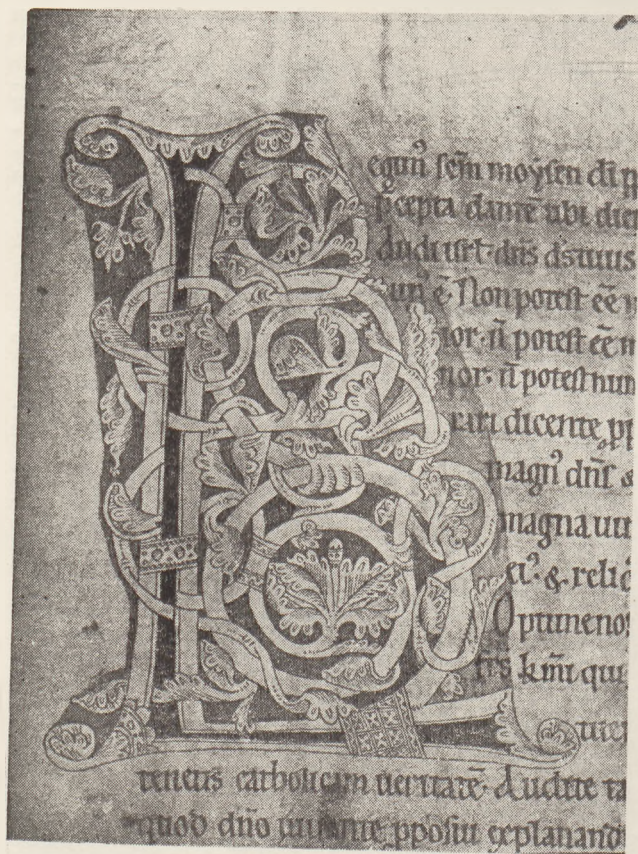
<sup>8</sup> Brauweiler, Berlin 1937, s. 96.

<sup>9</sup> Weise M. G., *Die ehemalige Abteikirche v. S. Trond*, Ztf. f. Gesch. d. Architektur, 1910—11, t. IV, s. 124—137.

1044 r., a później też i opat tyniecki<sup>10</sup>. Zanim zaś Aleksander de Mallonne, wallon, biskup płocki zm. 1156, wznosił wspólnie z polskim otoczeniem i z Piastami mazowieckimi ową katedrę nad Wisłą, od dawna już, bo od początku XII w., zastosowano plan treflowy, wybitnie podobny, drugi raz w katedrze belgijskiej w Tournai, na pograniczu romańsko-flamandzkim z ludnością rdzennie francusko-pikardyjską<sup>11</sup>. Była to budowa zbyt głośna i wspaniała, aby Aleksander za

<sup>10</sup> Pohorecki F., *O Aronie Tynieckim*, Kwartalnik Hist. XXXVII, 1922. O Saint Trond à propos Płocka pisałem już w studiach z r. 1935 (jw.). W ostatniej chwili dodaje z powodu artykułu Z. Świechowskiego o katedrze płockiej (*Ochrona Zabytków*, 3, 1952), że zachwianie wywodami Weisego przez Leursa i in., o czym Świechowski bliżej, wymaga gruntownego zbadania, a nie budzi zaufania znana tendencyjność Leursa. Znakomity Vermeulen w przedwojennej 4 tomowej *Geschiedenis d. nederlandsche Bouwkunst* (Haga ab 1928) opiera się na wywodach Weisego, podobnie E. Lehmann, cytowany przez Świechowskiego pod r. 1938, a więc w dwa lata po Leursie.

<sup>11</sup> Rolland P., *La cathédrale de Tournai*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. VII, nr 3, 1937, s. 229—280. Autor wykazuje, że plan P. Marii na Kapitolu w ogóle wcale nigdzie nie oddziaływał przed końcem XII w.



Ryc. 9. Kodeks płocki nr 40, fol. 95. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).



Ryc. 10. Kodeks płocki nr 40, fol. 116 v. (Fot. Ks. Dmochowski 1936).



młodszych lat pobytu w Belgii jej nie znał. Komitet zaś Millenium odkrył niedawno<sup>12</sup>, że w Kruszwicy już w zamierzonych czasach interesowano się postacią św. Trudona. Wskazywałoby to więc, że i budowa w St. Trond raczej była dla naszych przodków doby romańskiej sprawą nie obcą. W opactwie tym bowiem mieściło się centrum kultu św. Trudona. Nie potrzeba zaś dowodzić, że wallonem był brat Aleksandra Wauthier, który zaczął i poprowadził do r. 1169 budowę katedry wrocławskiej, skończonej przez Żyrosława II przed r. 1180. W ten sposób, z pomocą nawet badaczy niemieckich, znowu odpada parę pseudoargumentów za szowinistyczną tezę że „wszystko” w sztuce Polski piastowskiej jest zasługą „nordycko - germańsko - niemiecką”. Wspomnijmy ze względu na związki Moza — Polska, że do najlepiej zorientowanych należy A. Boeckler ze wschodniego Berlina, który uznał leodyjskość miniatur naszego *Liber Geneseos*<sup>13</sup>. Należą tu też: tęgi znawca „Mozy” Schnitzler z Kolonii oraz Fr. Vollbach i E. Meyer, Hahnloser i Homburger, obaj z Berna. Obecni na lutowych „Journées mosanes” w Paryżu, przyłączyli się oni do zgodnej opinii „wszystkich” członków zjazdu z innych krajów (z Belgii, Francji, Anglii i Włoch), że odnieść się należy z całym uznaniem do tez polskich, dotyczących charakteru bądź mozańskiego, bądź polsko-mozańskiego zabytków reprezentowanych na wystawie reprodukcjami. Świadczy o tym obszerne pismo Prezydium Zjazdu z 25.II. 52 roku, które mi zechciano przysłać. Będzie zre-



Ryc. 11. Postać Marii z Ewangeliarza Anastazji.

<sup>12</sup> List prof. J. Hoppena z debat na miejscu w Komitecie Millenium i ustnie od prof. Karola Górskiego. Co się tyczy pracy F. Pohoreckiego, jw., por. ważne dane do całości naszego tematu w ostatniej przedśmiertnej pracy Kętrzyńskiego St., *Imiona Piastów*, *Życie i Myśl*, II, z. 5—6, 1951.

<sup>13</sup> Boeckler A., *Abendlaendische Miniaturen*, Berlin 1930, s. 97. Autor cytuje inicjały *Liber Geneseos* wg ryc. 29 i tabl. 6 w *Dziejach Malarstwa w Polsce* F. Kopy, nie wiedząc, że już wtedy odzyskaliśmy Kodeks dla Warszawy. Mozańskość zaś miniatur w rękopisach z XII w. z Neu-Corvey, z czasu rządów Wibalda ze Stavelot wykazuje A. Boeckler w *Westfälische Studien*, Boemer Festschrift, Leipzig 1928. Ustnie potwierdził nas co do drzwi gnieźnieńskich.

szą jeszcze mowa o tym w publikacji protokołów dotyczących całości wystawy. Podstawą debat polskich na dwu posiedzeniach był komentarz podpisanego, złożony w K. W. K. z Z. i w kopii dostarczony Zjazdowi. Prof. St. Wędkiewicz zechciał uczynnie dopomóc w dostarczeniu francuskich streszczeń z dawniejszych prac naszych na te tematy.

Z obszernej relacji z 25.II. 52 r. podajemy dla krótkości choć część najważniejszych szczegółów. Podkreślono pożytek opublikowania ineditów z rękopisu płockiego nr 140, par excellence mozańskich, z przed r. 1160. Za tym przemawiają: a) teren pod stopami falisty, b) tunika kata antykizująca, c) podpięcie jej, wydobywające z ręcznie wypukłość cielesną, d) fałdy różne, bądź wachlarzowato zbieżne lub promieniste, e) bądź charakterystycznie rozwiane, f) wnętrza inicjału ciemne, brak obramienia (por. ryc. 4, 6, 7).

Zwracam uwagę, że cechy b), c), d), powtarzają się uderzająco w drzwiach gnieźnieńskich, a brak tamże terenu falistego to jedna ze wskazówek, że drzwi te powstały jako całość bliżej r. 1170, na co specjalisci owi z naciskiem się zgodzili. Poruszyli też to, co już się omawiało w r. 1935 (jw.), że kilka scen (prawie wszystkie u dołu wierzei) są archaiczniesze, np. mitry i dalmatyki znacznie starsze, jako moda na Zachodzie ok. r. 1130, w przeciwieństwie do przeważającej reszty scen, analogicznych momentów kostiumowych i definitywnego opracowania całości, które zjazd, zgodnie z nami, datuje też ok. r. 1170. W „ożywionej dyskusji” wysunięto życzenie, aby zbadać jeszcze raz drzwi i przekonać się, czy tych archaicznieszych stylem scen nie odlano wcześniej i nie wlutowano ok. r. 1170 do całości.

Poświęciłem temu po otrzymaniu zapytania 4 godziny badań w Gnieźnie. Okazało się, że jest to zupełnie wykluczone. Model woskowy całości lewej wierzei obejmującej 9 scen pękł widocznie przed odlaniem (płytkie drobne szpary przerywane, ale ciągłe pomimo to, bo po jednej linii od góry do dołu). Pogrubiono więc z odwrotnej strony warstwę wosku od dołu do góry, aż po długą przerywaną linię tej szpary, widoczną zewnątrz, której stosunek do odwrocenia ustaliłem pomiarowo. Dopiero wtedy odlano całość. Wskutek tego na odwrocie odnośna część płaszczyzny z brązu jest nieco grubsza. Jednolitość odlewu w jednym czasie bez



lutowań znamionuje też wierzę prawą. Zdobywamy nową, nieodpartą wskazówkę, że wobec powyższych stwierdzeń, odlew drzwi mógł być dokonany tylko w Polsce! Zachodzi tylko możliwość, godna dalszych badań, że owe archaiczniejsze sceny wymodelowano wcześniej w wosku i po wznowieniu oraz po wzbogaceniu programu aż do scen 18 zlepieno może woskowe modele kilku scen starszych z całością ok. 1170 r. I dopiero wtedy odlano wszystko. Cechy odrębne techniki odlewniczej i jej niedoskonałości, podobnie jak bystro zaobserwowane polskie ludowe typy twarzy w scenach X—XII wskazują raz jeszcze, że jest to dzieło bliskiej współpracy polsko - leodyjskiej, a nie importu, tak samo jak inicjały w *Pericopae*, które z bezwzględną pewnością powstały w Lubiniu ok. 1150—1175, po napisaniu tekstu za granicą<sup>14</sup>. To samo dotyczy np. kodeksu plockiego nr 2 wedle trafnych spostrze-

żeń St. Sawickiej (część ręki polskiej). Do najciekawszych zaświadczeń należy piśmienne parere największego znawcy muzyki leodyjskiej XI—XII w. prof.

Auda z Brukseli, że notacja muzyczna w kodeksie nr 140 (por. ryc. 8) jest na pewno nie germańska, a szkoły mozańskiej XII w. i stanowi dzieło „bądź leodyjczyka, bądź jego ucznia“ (a więc Polaka). W ogólności wedle tenoru pisma z 25. II. 52 r. zjazd podkreślił „realność stylu mozańskiego w Polsce XII w.“ i związku jego ściśle z naszym kulturalnym światem między Krakowem, Gnieznem, Plockiem i Wrocławiem. W liście tym zdefiniowano rzecz zgodnie z całą polską nauką, jako więc „Wisła - Odra“. Zgodzimy się chyba wszyscy, że ta obiektywna wypowiedź postępowych, a znakomitych badaczy, nie dających się zbałamucić szowinistyczno-junkierskiej pseudonauce, posiada wartość sięgającą poza granice zainteresowań samą tylko sztuką<sup>15</sup>.



Ryc. 12. Figura św. Jana ze ściany północnej katedry wrocławskiej. (Wg fot. z przed 1939).

<sup>14</sup> Potwierdził to już w r. 1935 w obszernym liście na ten temat zapytany przeze mnie prof. M. Laurent, autorytet w sprawach sztuki mozańskiej XI—XII w., znany z wielkiej ostrożności i precyzji swych definicji. Tym samym istniało ok. 1150—1175 (podobnie jak w Tyńcu wg Szczygielski S., *Tinecia Seu Historia Monasterii Tinecensis...*, Cracoviae 1668) skryptorium w Lubiniu, zdolne do iluminacji; wprowadzie w dany wykład operujące wzorami leodyjskimi, ale już z udziałem polskim, bo w dobie polonizacji ośrodka, którą ujawnia *Liber fraternitatis lubinensis* (*Monum. Pol. Historica*, t. V). List M. Laurent będę publikował jako przykład mistrzowskiej analizy, kładącej kres wszelkim wątpliwościom, np. W. Semkowicza, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, który jako autorytet w paleografii określił należycie datowanie tekstu, ale zapominał, że skryptor nieraz zostawiał wolne pole dla

przyszłego miniaturzysty i że skutek tego data tekstu i data iluminacji bynajmniej nie muszą być identyczne, tak jak często skryptor i iluminator nie jest tą samą osobą. Przykład z Ewangeliarza plockiego Anastazji pozostawienia w obrębie lewej części pola wolnego na ozdobny inicjał, który nigdy nie został wykonany, opublikowałem w moich studiach z r. 1935 (jw.).

<sup>15</sup> Recenzje i opinie o moich studiach nad drzwiami gnieźnieńskimi z r. 1935 (jw.) ogłoszone przez uczonych obcych i polskich w publikacjach zagranicznych od 1936 do 1951:

Rolland P. (sekretarz gener. belg. Akad. Archeol. i Historii Sztuki). *Revue Belge d'archéologie...*, 1936, nr 1.

Moë E. van (kustosz rkpsów ilum. paryskiej Bibl. Nat.), *Bibliothèque de l'École des Chartes*. XCVI, Paris 1936, s. 396—97.

Francastel P. (prof. Uniw. w Strassburgu), *Revue des Études slaves*, XVII, Paris 1937.



Goldschmidt A. w dwu listach z r. 1938 ogłoszonych w t. III *Prac... Sekcji Hist. Sztuki Tow. P. Nauk w Wilnie*, 1939.

Sawicka St., jw. (przyp. 7).

Swarzenski H., jw. (przyp. 6).

Zarnecki J., *Polish Art*, Liverpool 1945, s. 6, 14, oraz osobno w liście, który będzie publikowany, podobnie jak odnośny list Fr. Witte (Dyr. Muz. w Kolonii) i list prof. M. Laurent z Brukseli.

Francastel P., *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris 1945, s. 104, 150, 159—160, 173, 177.

Lejeune J., jw. (przyp. 1). To samo w katalogu ho-

lenderskim tejże wystawy sztuki mazańskiej, Rotterdam 1952.

Pośrednio należy tu recenzja z mej pracy o płaskorzeźbach Ewangeliarza Anastazji płockiej (w studiach z 1935 r., jw.) pióra prof. de Borchgrave d'Altena J., prezesa leodyjskiego Komitetu wystawy sztuki mazańskiej, który w r. 1951 prosił władze polskie o „wielkie” fotografie drzwi gnieźnieńskich. Płaskorzeźby Ewangeliarza łączą się bowiem stylowo z problematyką drzwi gnieźnieńskich, zwłaszcza postać Matki Boskiej porównana z pierwszą postacią niewieścią od lewej na pierwszej scenie z życia św. Wojciecha.

WANDA DRECKA

## MATERIAŁY DO IKONOGRAFII STEFANA CZARNIECKIEGO

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się obraz przedstawiający Stefana Czarnieckiego w całej postaci (ol. pł., 228×119 cm, nr inw. 131466), który uchodził dotąd za dzieło nieznanego pędzla. Należał on przed wojną do wyposażenia Zamku Warszawskiego, pozyskany do Zbiorów Państwowych w r. 1926 z Berlina, z tamtejszego Zamku Królewskiego<sup>1</sup>. Na obrazie znajduje się napis z XIX w. „Czarnecky Polnischer General in dem Feldzuge gegen den Churfürsten Fried. Wilhelm und die Schweden”<sup>2</sup>. Portret kopiował dla Raczyńskich w r. 1862 profesor Akademii Berlińskiej, Słazak, Constantin Cretius<sup>3</sup>. Kopia Cretiusa znajdowała się w galerii Raczyńskich w Poznaniu. Kopiował portret Czarnieckiego z zamku berlińskiego również Al. Lesser, w zmniejszonym wymiarze (ol. pł., 72×49 cm, M. N. w Warszawie, nr inw. 5638). Na odwrocie kopii Lessera, na białym tle znajdują się dwie połówki kartki z napisem „Czarnecki Polnische Jeneral in dem Feldzug, gegen dem Churfurst Fridrich Wilhelm und die Schweden”, oraz druga: „Z obrazu współczesnego naturalnej wielkości, szkoły holenderskiej znajdującego się w głównej sali zamku w Berlinie”. Trzecia kopia została wykonana w r. 1932 przez Janusza Podolskiego (Muzeum Wojska w Warszawie, nr inw. 40208). Portret był sztychowany w końcu XIX w. lub na początku XX przez niewiadomego autora do *Dziejów Polski* A. Sokołowskiego (Warszawa 1901, t. V, s. 99), ze zmienionym tłem.

Obraz przedstawia na tle otwartej przestrzeni monumentalną postać Czarnieckiego z odkrytą głową, w swobodnej, żołnierskiej postawie. Lewą rękę, widoczną w skrócie (stoi zwrócony 3/4 w lewo) oparł na boku tuż ponad rękojeścią szabli. W prawej trzyma dość ostentacyjnie, ale swobodnie, godło swojej żołnierskiej władzy — buławę. Mimo że artysta z całym upodobaniem malował wszystkie realia, rysom twarzy nadał tyle mocy, że uwagę widza przykuwa

przede wszystkim głowa wodza. Silnie skonstruowana jest gładka, kulista powierzchnia czaszki z pomarszczonymi rysami oblicza. Spód krzaczastych brwi patrzy fraszobliwie rozumne, głęboko osadzone oczy. W zacięciu ust nie ma wahania. Na prawym policzku widnieje blizna. Wojewoda ma duże uszy, siwe wąsy i brodę oraz siwy kosmyk zwichrzony „na golonym łbie”. Jakby tylko co zdjął czapkę, która leży obok na stole, osłoniętym ciężkim pokryciem z frendlami. Suto marszczy się na jedwabnym żupanie delia, podszycie futrem, przewiązana wschodnim pasem, z szamerowaniami na piersi. Safianowe buty dopełniają stroju. Pod nogami leży kołczan ze strzałami i łuk. Postać wojewody stoi na tle zachmurzonego nieba. Z lewej strony zamyka kompozycję widoczna ponad stołem kolumna, osłonięta okręconą wokół niej kotarą, której fragment, podpięty sznurem ze złotą frędzlą wypełnia prawy górny narożnik obrazu. Dwa szerokie stopnie, jakby płyty kamienne, na których malarz postawił modela, podnoszą reprezentacyjny charakter portretu. Krajobraz jest malowany zupełnie inaczej — lekko, z rozmachem, w innej zgoła skali. Zza pagórków wynurzają się maleńkie postacie jeźdźców w turbanach, z kołczanami przewieszonymi na plecach. Pędzą do wody, która przecina niebieskim pasmem skaliste zbocza, gdzie bieleją sylwetki masywnej architektury. Dominantą kolorystyczną jest ciemna czerwień delii rozjaśniona cynobrem butów i rękawów żupana na tle błękitu nieba i bieli chmur. Malarz w swej palecie używa umbrę paloną (pokrycie stołu), ugry (trawa) i sienę (podszewka kotary). Gama kolorystyczna niewątpliwie by zjaśniała po zdjęciu werniksów XIX-wiecznych.

Obrazem tym interesowali się już polscy historycy sztuki. Kopera podaje go za przykład portretu panegiryczno-alegorycznego i wiąże z portretem Czarnieckiego z Wilanowa<sup>4</sup>. Dobrowolski przeciwstawiając ~~do~~ portretom współczesnym, malowanym przez artystów rodzimych, którym brak akcentów schłabiających, uznaje go za przykład portretu tego właśnie typu, malowanego w kraju przez artystę obcego<sup>5</sup>. Gumowski niesłusznie klasyfikuje go, jako dzieło „dosyć słabe”, ale bezspornie pochodzące z XVII w. i wy-

<sup>1</sup> Brokl K., *Przewodnik po Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1936, s. 30.

<sup>2</sup> Czarniecki walczył pod dowództwem Kurfürsta Fryderyka Wilhelma, a nie przeciw niemu jak głosi napis.

<sup>3</sup> *Verzeichniss der Gräfllich Raczyński'schen Kunstsammlungen*, Berlin 1886, s. 51; Gumowski M., *Galeria Raczyńskich w Poznaniu*, Poznań 1931, s. 131, tabl. XCIV.

<sup>4</sup> Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1926, t. II, s. 244, fig. 232.

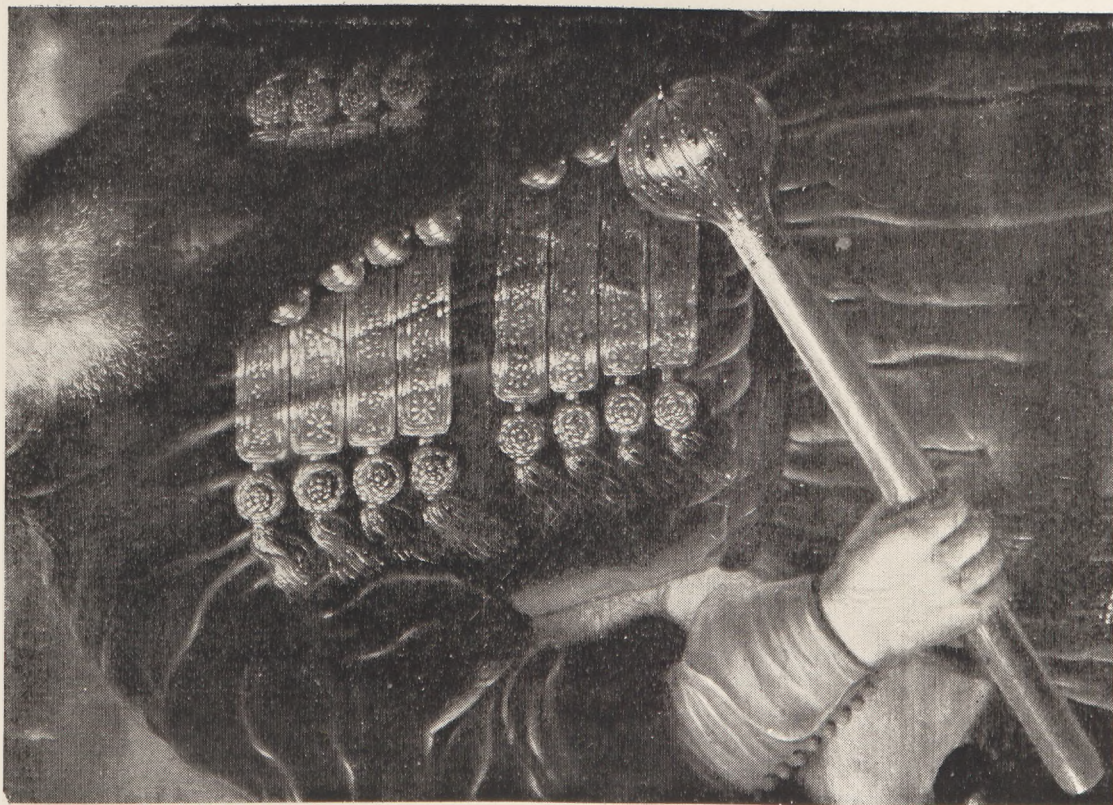
<sup>5</sup> Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 52.



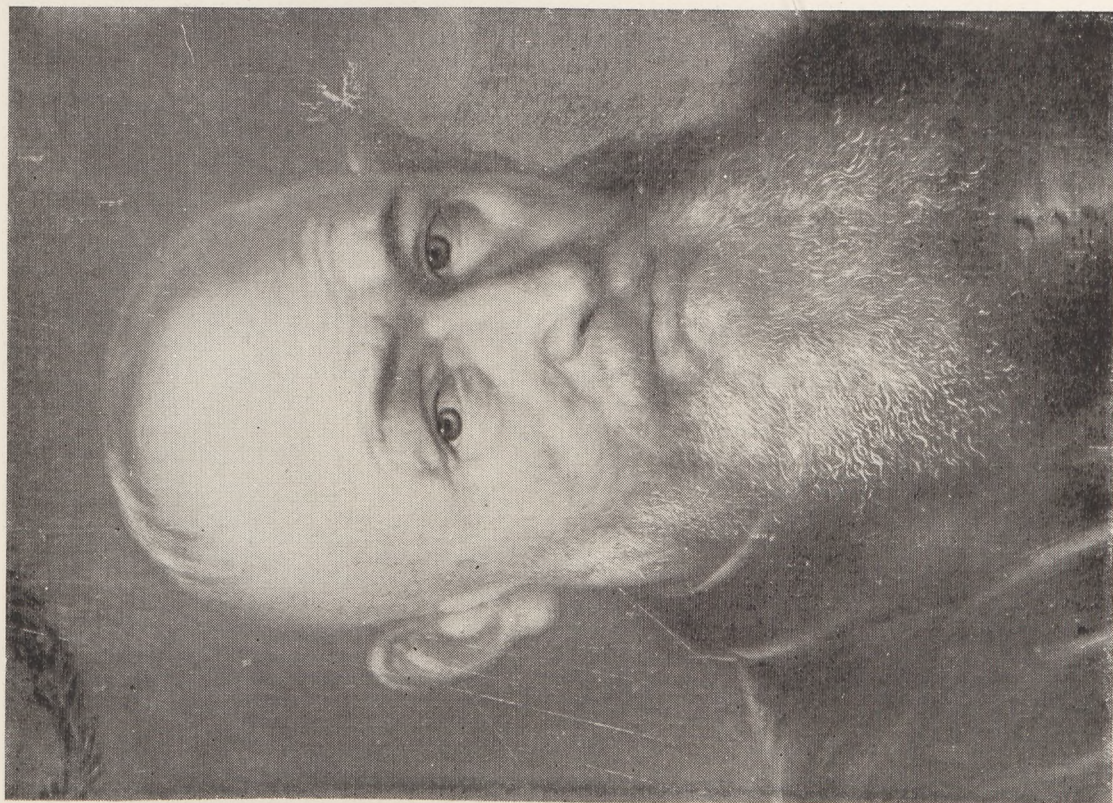


Ryc. 1. Brodero Matthisen, portret Stefana Czarnieckiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).





Ryc. 2. Ręka z buławą na tle delii z szamerowaniem, fragment ryc. 1.  
(Fot. H. Romanowski).



Ryc. 3. Głowa Stefana Czarnieckiego, fragment ryc. 1. (Fot. II. Romanowski).





Ryc. 4. Aleksander Lesser, kopia portretu S. Czarnieckiego. Wł. Muz. Nar.  
w Warszawie (fot. H. Romanowski).



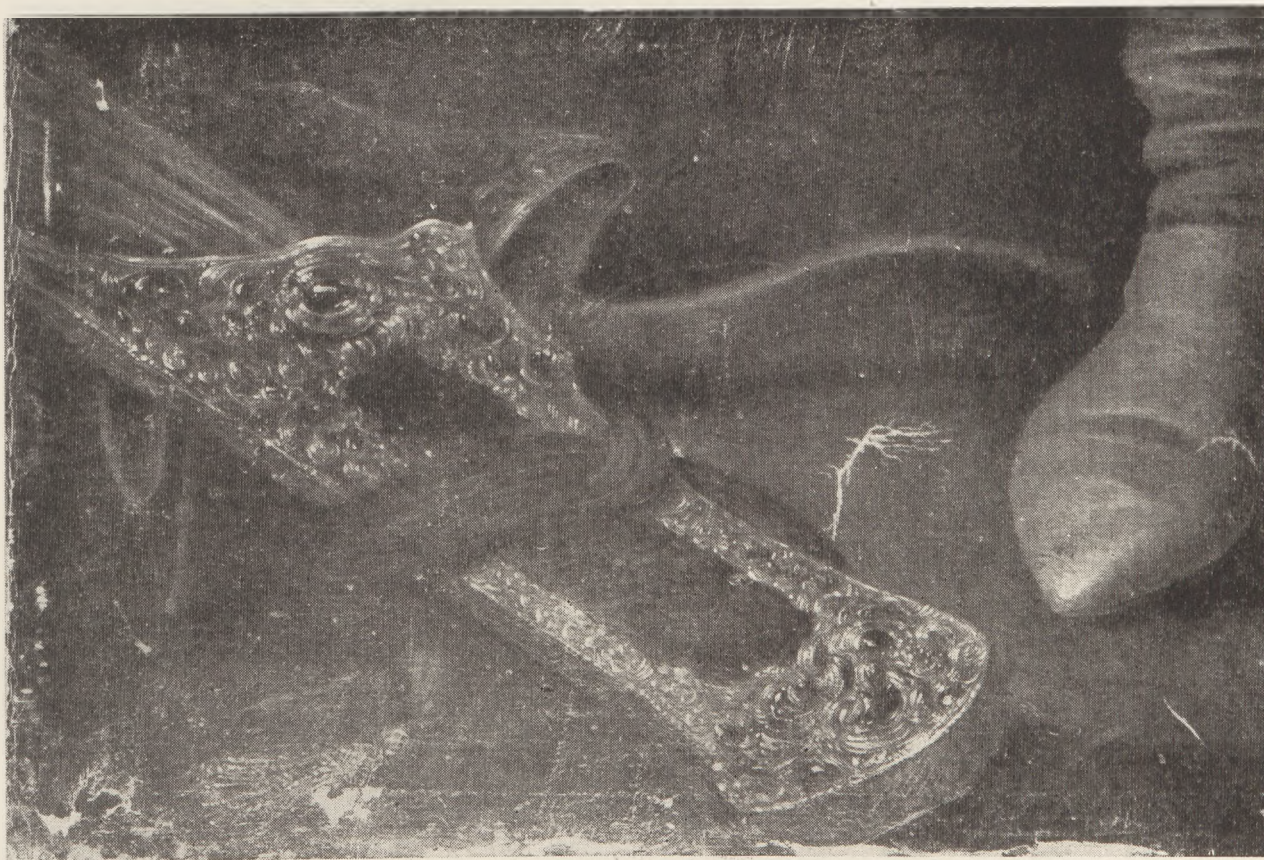


*Ryc. 5. Krajobraz z jeźdźcami i architekturą, fragment ryc. 1. (Fot. H. Romanowski).*



*Ryc. 6. Sygnatura Matthisena na portrecie Stefana Czarnieckiego. (Fot. Pracownia Konserwatorska Muz. Nar. w Warszawie).*





Ryc. 7. Kolczan ze strzałami i łuk, fragment ryc. 1. (Fot. H. Romanowski).

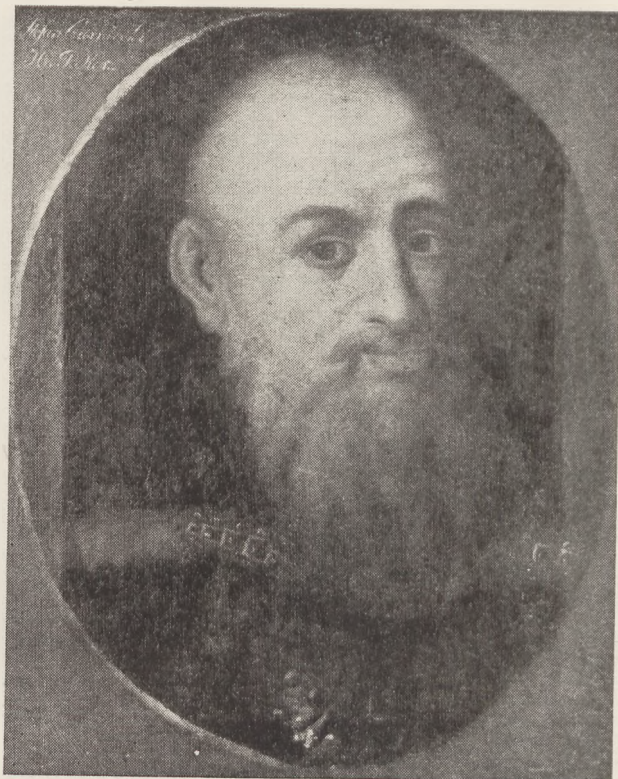
Arrodero Mallhisen feir  
Anno 1659

Ryc. 8. Fascimile sygnatury Matthisena.





Ryc. 9. Malarz nieznany, portret Stefana Czarnieckiego. Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Wilanowie. (Fot. H. Romanowski).



Ryc. 10. Malarz nieznany, portret Stefana Czarnieckiego, kopia z w. XIX ze zb. I. Potockiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

chwala kopię Cretiusa przewyższającą według niego oryginał<sup>6</sup>.

Ostatnio, badając obraz w związku z zamierzonym wystawieniem go w Nieborowie, odnalazłam słabo widoczną sygnaturę na środku obrazu, na stopniach: „Brodero Mat... fecit“ i wyraźną datę „Anno 1659“. Zdjęcie dokonane w świetle promieni podczerwonych przez konserwatora Kazimierza Kwiatkowskiego potwierdziło hipotezę o autorstwie Matthisena. Sygnatura stała się w pełni czytelna: „Brodero Matthisen fecit Anno 1659“. Jest malowana zielenią oliwkową na takim samym tle, stąd tyloletnia anonimowość obrazu.

Zycie i twórczość tego mało znanego malarza duńskiego są dość zagadkowe (ur. w Husumie, umarł tamże w r. 1666)<sup>7</sup>. Był nadwornym malarzem na dworze książęcym w Gotorpie od r. 1651, a w r. 1661 zostaje tam inspektorem budowlanym. Mimo to wcześniej, bo 10 listopada r. 1659 zostaje jako „Contrefacteur“ nadwornym malarzem elektora brandenburskiego na pensji 200 talarów, otrzymując mieszkanie, wikt i chłopca do posługi<sup>8</sup>. Fryderyk Wilhelm zmie-

nia z nim umowę 6 października r. 1665. Zamiast mieszkania dostaje 20 talarów i tygodniowo 3 talary dla siebie i swego sługi. Za to musiał Matthisen liczyć połowę kosztów za wszystkie roboty dla elektora, a mianowicie: 1) za portret starannie malowany naturalnej wielkości — 20 talarów, 2) za portret do kolan — 10 talarów, 3) za popiersie, albo zupełnie mały portret — 5 talarów. Poza tym do jego obowiązków należała konserwacja obrazów na zamku oraz na zlecenie elektora nauka rysunku. Farby musiał artysta sam kupować. Wydaje mi się, że Kurfürst miał pewne ambicje jako mecenas sztuki. Znany jest jego proces z holenderskim kupcem Uylenborch, który mu sprzedał falsyfikaty Giorgiona, Tycjana, Hansa Holbeina i Rafaela. Wskazuje to w każdym razie, jakim malarstwem się interesował. Na jego zamku znajdowały się między innymi obrazy Govaerta, Flinka, Pietera Nasona, Daniela Seeghersa, Willema Kalfa, Jana Wenixa. Przed Matthisenem był czynny na dworze brandenburskim przez dwa lata (1656-1658) Willem van Honhorst<sup>9</sup>. Paul Seidel w r. 1890 nie mógł na zamku berlińskim odszukać żadnego portretu Matthisena, mimo, że portret Czarnieckiego tam się znajdował. W Danii liczne portrety Matthisena i miniatury dworu książęcego spłonęły w r. 1859 na zamku we Frederiksborgu<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Gumowski M., jw., s. 131.

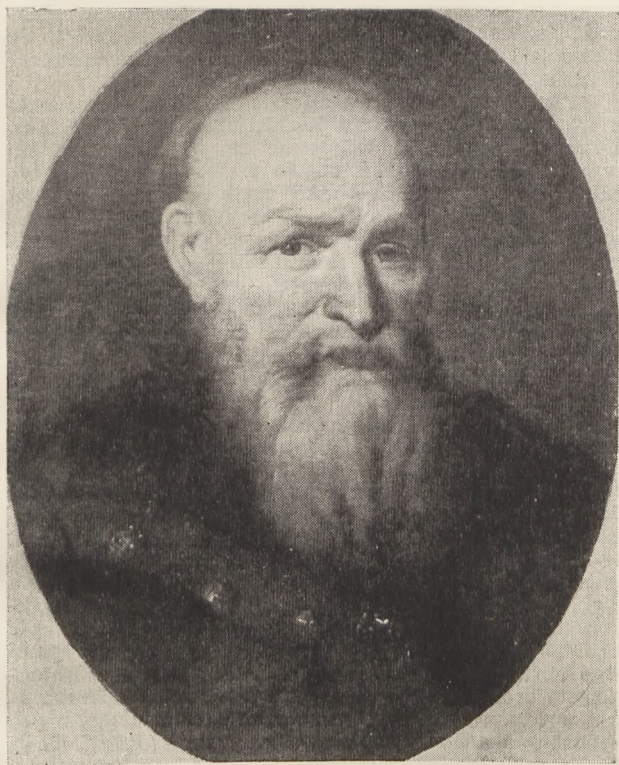
<sup>7</sup> Buhl I., *Thieme-Becker. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Leipzig 1930, t. XXIV, s. 265.

<sup>8</sup> Seidel P., *Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten und König Friedrichs zur niederländischen Kunst*, Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsamm. XI, 1890.

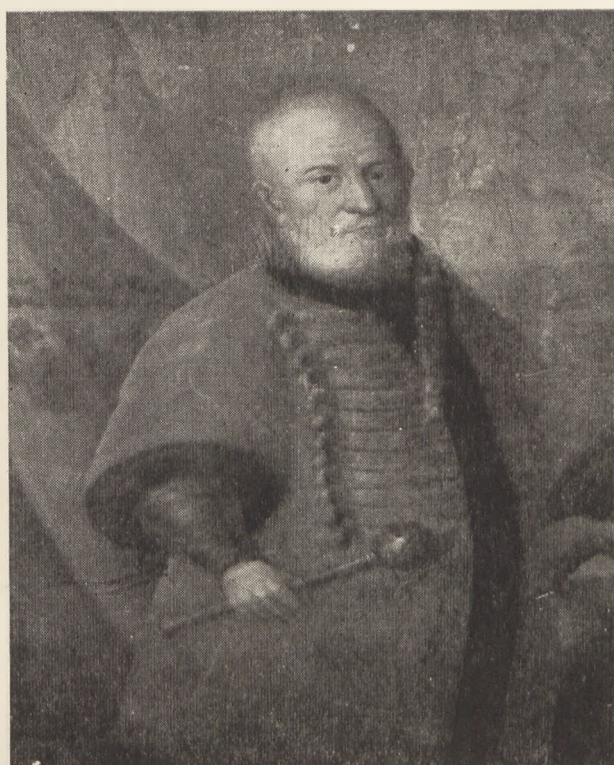
<sup>9</sup> Seidel P., jw.

<sup>10</sup> Buhl I., jw.





Ryc. 11. Malarz nieznany z warsztatu Bacciarellego (?), portret Stefana Czarnieckiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Nieborowie. (Fot. Rembrandt — Warszawa).



Ryc. 12. Malarz nieznany, fragment portretu Stefana Czarnieckiego, ze zbiorów w Krzeszowicach. Muż. Wojska, depozyt Muż. Narodowego w Warszawie (Fot. J. Mierzecka).

Dotąd były znane dwie martwe natury artysty z Muzeum w Dreźnie i Schwerinie. Gerson sądzi, że mógł on się kształcić w Leydzie<sup>11</sup>. Nieliczne przykłady grafiki Matthisena, znajdujące się w Muzeum w Kopenhadze<sup>12</sup> zdają się zdradzać jego zainteresowanie sztuką Rembrandta.

Portret Czarnieckiego wnosi nieco nowego oświecenia, ale zastanowić się najpierw trzeba, kiedy w roku 1659 malarz mógł widzieć Czarnieckiego. Czarniecki pod dowództwem elektora brandenburskiego walczy ze Szwedami w Danii od września r. 1658 i nieraz przebywają razem z elektorem. 30 listopada r. 1658 elektor zajmuje Gotorp, który mu odstąpił Fryderyk Holstein — Gotorp, neutralny w tej wojnie<sup>13</sup>. Sam uszedł. Może zostawił tam swego nadwornego malarza. 14 grudnia r. 1658 śmiała decyzja Czarnieckiego przeprowadzić wprawę cieśniny Sundu przesądza o zwycięstwie sprzymierzonych. Wydaje mi się, że ten moment jest uwidoczniiony przez malarza w małym wycinku pejzażowym w naszym portrecie.

<sup>11</sup> Gerson H., *Die Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jhd.*, Haarlem 1942, s. 467 i 213, 214.

<sup>12</sup> Nagler G. K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, München 1839, s. 435.

<sup>13</sup> Kubala L., *Wojny duńskie i pokój oliwski 1657-1660*, Lwów 1922.

Bez trudu odnajdziemy w niezdatnym anielku, który wznosi nad głowę wodza wieniec laurowy i palmę zwycięstwa, reminiscencje listu króla duńskiego do Czarnieckiego z dn. 24 grudnia r. 1658, z Kopenhagi:

„Chcemy przeto oświadczyć Wam wdzięczność naszą królewską zjednaną tylu zasługami, życząc w duszy, aby wciąż szczęśliwym powodzeniem sława W. M. nie tylko ojczyźnie, ale i całemu światu coraz bardziej znana, szczególnie na tej północy coraz świetniej jaśniała“<sup>14</sup>. Kiedy król pisał te słowa, Czarniecki już odnosił nowe zwycięstwo pod Koldyngą. Od Paska wiemy, że obozował potem w Aarhus i tam 10 kwietnia r. 1659 niebezpiecznie zachorował<sup>15</sup>. Sprzymierzeni zwołali do niego co najprzedniejszych lekarzy, a ci go leczyli cichą, kojącą muzyką. 27 maja już zdrów obejmuje komendę w obozie i bez boju zdobywa Fredriksodde. 28 października wojewoda opuszcza Danię odwołany przez Jana Kazimierza<sup>16</sup>. Portret musiał więc powstać przed 28 października r. 1659. Buhl I. wspomina o istniejącym portrecie St. Czarnieckiego sygnowa-

<sup>14</sup> Jw., s. 146. Oryginał w rękopisach zb. Czartoryskich nr 393.

<sup>15</sup> Jan Chryzostom z Gostawic Pasek, *Pamiętniki*, Kraków 1929, s. 54.

<sup>16</sup> Czapliński Wł., *Polski Słownik Biograficzny*, t. IV, s. 208.





Ryc. 13. Głowa Stefana Czarnieckiego, rzeźba w brązie, miejscami złocona, z w. XVII. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. Pracownia fotograficzna Muz. Nar. w Warszawie).

nym: „B. M. — fecit Arhusius anno 1660“, o którym sądzi, że jest na pewno fałszywie przypisywany Matthisenowi<sup>17</sup>. Możliwe, że jest to portret, który reprodu-

<sup>17</sup> Buhl I., jw.

kuje Wł. Łoziński, jako „portret współczesny w zbiorach berlińskich“<sup>18</sup>. Brak mu aniołka z wieńcem, w tle niebo jest bezchmurne i nie ma na obrazie niemieckiego napisu.

Może wzbudzać wątpliwość fakt, że Czarniecki z warszawskiego portretu Matthisena trzyma w ręku buławę w r. 1659. Wiadomo, że został hetmanem w r. 1664. Miał jednak prawo do buławy z dwu tytułów już w r. 1659<sup>19</sup>: jako regimentarz od r. 1656 i jako „generalis locumtenens“, którym został mianowany 5 marca r. 1657. Wydaje mi się, że na portrecie piastuje ją przede wszystkim jako regimentarz; ten tytuł na przemian z tytułem wojewody stale powtarza się u Paska.

Pozostaje otwartą kwestią, czy obraz znajdował się kiedykolwiek w Polsce przed r. 1926. Malarz mógł zabrać obraz, jadąc za elektorem brandenburskim, o którym wiadomo, że w końcu grudnia r. 1659 udał się do Berlina<sup>20</sup>, gdzie obraz mógł ozdabiać zamek królewski przez około 300 lat. A jednak w kraju istnieją portrety hetmana z XVIII w., które wydają się jakby echem rysów przekazanych przez Matthisena. Jest to między innymi, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie portret Czarnieckiego, pochodzący ze zbiorów wilanowskich (Wilanów, nr inw. 514, ol. pł., ścięty owal, 61 × 50 cm) i jego kopia z początku XIX w. z Wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, obecnie M. N. w Warszawie (ol. pł., 48,5 × 39 cm, nr inw. 158708, napis z tyłu; „Oryginał tego obrazu znajduje się w bibliotece Ignacego Potockiego“) oraz pełen wyrazu portret hetmana z Nieborowa, wykonany chyba w pracowni Bacciarellego, a pochodzący z galerii Stanisława Augusta<sup>21</sup> (ol. pł., owal, 58 × 45 cm). Wydaje się nieudolną parafrazą Matthisenowskiego portretu przysadzista postać hetmana na tle namiotów z wielkiego płótna z Krzeszowic (ol. pł., 310 × 178 cm, M. N. w Warszawie nr inw. 129194, obecnie w depozycie w Muzeum Wojska). Istnieje jeszcze XVII-to wieczna rzeźba z brązu (częściowo złocona) w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>22</sup> (nr inw. 5350, wys. 57,4 cm), która nie odbiega daleko od duńskiego portretu. Ciekawym jest fakt, że tylko na portrecie Matthisena i na brązowej rzeźbie daje się zauważyć blizna na prawym policzku Czarnieckiego, z rany odniesionej na twarzy pod Monasterzyskami w r. 1651. Czy mogła znajdować się w kraju replika portretu Matthisena? To pytanie w tej chwili musi pozostać bez odpowiedzi.

Trudno jest wydać sąd o twórczości artysty na podstawie jednego dzieła. Być może, że skłaniał się do szkoły holenderskiej, koloryt jednak jego polskiego obrazu pozwala domyślać się, że nie obce mu było malarstwo Flandrii. Sądzę, że ten obraz jest dobrą próbą malarstwa portretowego Matthisena, dla nas zaś posiada szczególne znaczenie, jako portret Czarnieckiego z natury, oddający wiernie jego rysy i postawę.

<sup>18</sup> Łoziński Wł., *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. IV, Lwów 1921, s. 128.

<sup>19</sup> Informacje te zawdzięczam kustoszowi Muzeum Wojska w Warszawie Zofii Stefańskiej. Wydaje mi się, że do tej buławy można zastosować określenie Wł. Łozińskiego (jw., s. 156): „używana była także forma zachodnia laskowata bez główki, lub z główką akcentowaną i tego rodzaju buławę nazywano regimentem“.

<sup>20</sup> Kubala L., jw., s. 490.

<sup>21</sup> Wegner J., *Obrazy z Zamku Warszawskiego w zbiorach nieborowskich*, rkp.

<sup>22</sup> Mańkowski T. i Gebethner S., *Przewodnik po dziele sztuki zdobniczej M. N.*, Warszawa 1936, tabl. IX.



# PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA Z „KLEPSYDRĄ“

## NOTATKA UZUPEŁNIAJĄCA

W artykule *Portret Stanisława Augusta „z klepsydrą“* (BHS, XIV, 1952, nr 2, s. 19-32), opartym na notatkach prof. Zygmunta Batowskiego omówiono 12 wersji i replik dzieła Bacciarellego. Obecnie dodać należy dwie nie publikowane dotąd pozycje.

Dzięki uprzejmości dr Joanny Eckhardt otrzymałam wiadomość, że w Muzeum Narodowym w Poznaniu znajdują się dwie miniatury z portretu „z klepsydrą“, na które zwróciła uwagę p. Aleksandra Wasilkowska, asystent M. N. w Poznaniu. Jedna z nich, wykonana ołówkiem na papierze, jest rysunkiem do miniatury (8×7,2 cm). Na krawędzi z prawej strony znajduje się podpis: Rymański. Druga, malowana gwaszem i akwarelą na kości słoniowej, okrągła (rozmiar średnicy 7,2 cm), niesygnowana. Obie pochodzą ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i katalog tych zbiorów z r. 1912 wymienia je pod numerami 657 i 666, przypisując autorstwo J. Kosińskiemu.

Rysunek wydaje się najbliższym portretowi ze zbiorów Edwarda Raczyńskiego, temu właśnie, który uchodził za zaginiony, a pojawił się niedawno w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej na Wystawie Malarstwa Polskiego okresu 1793-1939, urządzonej w Fundacji Kościuszkowskiej, w Nowym Yorku w r. 1951. Nazwisko rysownika — „Rymański“ — nie jest znane dotąd w historii sztuki polskiej. Jak wiadomo jednak, Józef Kosiński, miniaturzysta mianowany nadwornym malarzem króla Stanisława Augusta, uczeń Bacciarellego, „zwykł był trzymać przy sobie młodych malarzy, których wiele dla siebie zatrudniał, dając im przygotowywać lub dokończyć własne roboty“, jak pisze Rastawiecki<sup>1</sup>, mógł więc to być jeden z rysowników w pracowni Kosińskiego.

Druga miniatura, na kości, wiąże się z portretem M. Bacciarellego ze zbiorów Maurycego Potockiego; wskazówką tu jest układ ręki portretowanego, zsuniętej na brzeg stołu. Na miniaturze poznańskiej Stanisław August ma nieprzyjemny wyraz twarzy, a pewna suchość i twarda faktura przypomina, według dr J. Eckhardtówny, malarstwo portretowe J. Peszki.

W wymienionym artykule *Portret Stanisława Augusta „z klepsydrą“* zaszła omyłka w umieszczeniu podpisów pod portretami. Powinno być mianowicie: ryc. 1 (s. 21) — „Dep. ze zbiorów Wydzgi, Muzeum Narodowe w Warszawie“, a ryc. 3 (s. 23) — „M. Bacciarelli, Stanisław August Poniatowski. Ze zbiorów Maurycego Potockiego“, odznaczający się właśnie tym, że dłoń modelu zsunięta jest na krawędź stołu, w odróżnieniu od innych wersji.

Istnienie licznych miniatur, kopii i sztichów z ostatniego portretu Stanisława Augusta pędzla Bacciarellego, robionych za życia Poniatowskiego i po jego śmierci, świadczy o tym, że ten wizerunek przemawiał do odbiorców swoją treścią malarską i humanistyczną.



Ryc. 1. Rymański, rysunek do miniatury z portretu Stanisława Augusta „z klepsydrą“. Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fot. L. Perz).



Ryc. 2. Malarz nieznany, miniatura z portretu Stanisława Augusta „z klepsydrą“. Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fot. L. Perz).

<sup>1</sup> Rastawiecki E., *Słownik Malarzów Polskich*, Warszawa 1850, t. I, s. 239.



## BUDŻET DOMOWY STANISŁAWOWSKIEGO ARTYSTY

Szczegółowy budżet architekta Merliniego, opublikowany poniżej, pochodzi z późniejszego okresu jego życia, mianowicie z r. 1790. Znamy go dzięki temu, że był deficytowy: wywołał potrzebę pomocy pieniężnej ze strony króla, który przed jej udzieleniem zlecił zbadanie stosunków materialnych swego architekta. Raport szambelana Comellego zawierający dokładny wykaz dochodów, wydatków, długów oraz skład rodziny Merliniego, przechował się wśród papierów Al-bertrandiego i wraz z nimi wszedł do zbioru rękopisów Polskiej Akademii Umiejętności (rkp. nr 8).

Czytając go należy mieć w pamięci, że chodzi tu o pierwszego architekta królewskiego i twórcę głównych dzieł architektonicznych epoki: rozbudowy Łazienek i przebudowy Zamku Warszawskiego. Dominik Merlini, urodzony we Włoszech w r. 1730 i w młodym wieku przybyły do Warszawy, jeszcze za Sasów, od r. 1761 był architektem królewskim; zatrzymany na tym stanowisku przez Stanisława Augusta, był jego budowniczym od początku do końca panowania, a od r. 1773 został również architektem Rzeczypospolitej. Miał tedy dwa urzędowe stanowiska, ponadto dość rozległą klientelę prywatną. Dochody, jakie posiadał, przez długi czas nie tylko wystarczały na utrzymanie rodziny, ale pozwalały mu nabywać nieruchomości w stolicy.

W owym r. 1790, kiedy w budżecie jego pojawił się deficyt, pobierał on w dalszym ciągu 10.000 zł pensji od Rzeczypospolitej, a od króla 6.480 zł plus 3.600 zł jako procent od zaległych należności za cegielnię. Razem więc miał stałego dochodu ok. 20.000 zł. Ta znaczna suma nie wystarczała na pokrycie normalnych jego wydatków.

Rodzina była liczna: miał jedenaścioro dzieci. Żona już wówczas nie żyła, domem zajmowały się dorosłe córki. Jedna z nich była już za mężem, a dwaj synowie w akademii wojskowej<sup>1</sup>, reszta mieszkała z ojcem. Ten duży dom był prowadzony na szerokiej stopie. Merlini trzymał guwernera dla synów, guwernantkę dla córek, dwóch lokai i służącego do pomocy, pannę służącą, szwaczkę, kucharkę, dziewczynę do kuchni, prачkę, pielęgniarkę dla siebie, stangreta i chłopca stajennego. Personel więc był duży. Rodziny i służby było łącznie 24 osób, którym trzeba było dać pożywienie, ubranie, mieszkanie, oraz opał i światło. Na stajni stały cztery konie i dwa pojazdy. W rozległym ogrodzie pracowały stale w letnich miesiącach dwie ogrodniczki. Pensje służby wynosiły blisko 4.400 zł, opał kosztował 3.700 zł, stół przeszło 9.400 zł, stajnia 3.300 zł, ubrania 8.000. Łącznie (wraz z niezbyt wysokimi podatkami) wydatki dochodziły do 30.000 zł. Niedobór roczny wynosił więc blisko 10.000 zł, czyli 50% dochodu.

Taki stan rzeczy spowodował, że Merlini popadł w długi. Zresztą poza sumą 7.000 zł pożyczoną od krewnej żony, kanonika Sambergera, były to sumy niewielkie; niemniej były przykre, gdyż były to zale-

głości u dostawców, u krawca, krawcowej, w sklepie bławatnym, w sklepie korzennym, w składzie opału, u tapicera, kowala, rymarza, aptekarza, — wszędzie był coś winien. Miał długi w magazynie mód Urszuli Łazarowicz, u Braci Chaudoir, którzy mieli sklep ze strojami damskimi, u Jana Baptysty Gautier, który miał skład sukna, u bankiera Blanka i wielu innych.

Zachwianie się równowagi budżetu było świeżej daty. Przyczyną jego była niewątpliwie choroba Merliniego: musiała być poważna i długotrwała, skoro miał stałą pielęgniarkę i to płatną rocznie. W raporcie Comellego i w ówczesnych listach rodziny jest stale nazywany „chorym ojcem“. A choroba przyszła nagle: jeszcze w r. 1787 spełniał w zastępstwie Baccarellego ciężkie funkcje dyrektora budowli królewskich, a w 1788 kończył fasadę Łazienek. Wraz z chorobą odpadła prywatna klientela, zostały tylko stałe pensje, a te nie wystarczały na dom tak duży i życie tak wystawne.

Nie to zachwianie się budżetu wydaje się ważne historykowi, ale wysokość wydatków, stopa życia stanisławowskiego artysty. Wydatki te znacznie przekraczały koszty utrzymania przeciętnego szlacheckiego domu. Merlini od nobilitacji w r. 1768 należał do stanu szlacheckiego. Co więcej, jeśli nie on sam, to jego rodzina weszła do sfer dworskich. Pozycja artystów, która przez tyle wieków była społecznie i towarzysko niska, podniosła się teraz gwałtownie. Co prawda, dwór Stanisława Augusta składał się nie tylko z arystokracji, ale w dużej części z mniej lub więcej niepewnych międzynarodowych poszukiwaczy fortuny, niemniej był to dwór królewski. Dzieci Merliniego posługiwały się wszystkimi nie tylko polskim, ale także francuskim językiem (włoskim jedynie najstarszy syn); córki wyszły za mąż za szambelanów królewskich, synowie chcieli iść do wojska lub być paziami, choć zdradzali uzdolnienia artystyczne.

Godna uwagi jest przede wszystkim reakcja rodziny Merliniego na niespodziewane trudności materialne. Nie pomyślała o tym, by odprawić część służby, pozbyć się pojazdów czy sprzedać którąś z nieruchomości. Poziomu życia nie chiano obniżyć. Prościej i wygodniej było dostać od króla subwencję. Starań o nią nie szczędzono. Liczne ich ślady zachowały się w archiwach. Największe nasilenie miały te starania w r. 1793, choć Merlini był już wówczas zdrowszy i spełniał swe czynności zawodowe. Lisette Merlini przypuściła szturm do ks. Gighiotiego, sekretarza królewskiego, aby od króla uzyskać 30 dukatów (listy z 21 i 23 stycznia 1793 w korespondencji Gighiotiego w Archiwum Głównym). A Manon Merlini, która tymczasem wyszła już za mąż za tego samego szambelana hr. Comellego, co z ramienia króla badała finanse jej rodziny, szturmowała wprost do króla i to od razu o ogromną sumę 6.000 dukatów. Powoływała się przy tym nie tyle na zasługi swego ojca, ile — zupełnie niedwuznacznie — na swoje bliskie z królem stosunki („le souvenir des bontés que V. Majesté a eu pour moi me fait espérer que... je serais comptée au nombre des personnes qui ont eu le bonheur de lui appartenir“ — list z 2 września 1793, w zbiorze PAU, nr 8).

Nie można mieć wątpliwości, że podniesienie pozycji społecznej nie było w tym wypadku połączone z podniesieniem moralnym. Wątpliwych zabiegów, o których archiwa podają wiadomość, nie podejmó-

<sup>1</sup> Uczęszczali do szkoły wojskowej w Szkłowie. Szkół w powiecie mohylowskim, majątek dawniej Czartoryskich, został po pierwszym rozbiórze w r. 1778 nadany przez cesarza gen. Zoriczowi, który założył tu szkołę na 300 dzieci, przeznaczoną zasadniczo dla szlachty białoruskiej. Gdy później w r. 1797 generał popadł w trudności majątkowe, szkoła przeszła na Skarb Państwa i została przeniesiona w r. 1800 do Grodna, w 1807 do Smoleńska, a wreszcie do Moskwy.



# BUDŻET DOMOWY STANISŁAWOWSKIEGO ARTYSTY

wał co prawda sam Merlini; może nie tylko dlatego, że był chory, ale że się z nimi nie solidaryzował; niemniej podejmowała je najbliższa jego rodzina.

Sprawy, o których w raporcie Comellego i w li-  
stach rodziny Merlinich mowa, mają poniekąd cha-  
rakter typowy i ogólniejsze znaczenie. Nie tylko Mer-  
lini, ale także inni artyści królewscy mieli znaczne do-  
chody. Mówi o tym m. i. rkp. d. zbiorów Czartoryskich  
w Krakowie, nr 782, s. 2, w którym zestawione są  
pensje artystów królewskich z początku panowania.  
Podczas gdy Merlini figuruje tam jeszcze tylko z sumą

400 dukatów, to Canaletto i Bacciarelli mają poza  
tym jeszcze 150 dukatów dodatku na mieszkanie, 120  
na ekwipaż, 40 na opał, 120 na teatr, a Monaldi ma  
dochody nie wiele mniejsze. Może nie wszyscy arty-  
ści królewscy żyli tak kosztownie i tak garnęli się do  
dworu, jak to czyniła rodzina Merliniego. Ale więk-  
szość starała się wyciągnąć jak najwięcej dla siebie  
z kasy królewskiej. Pewne dane w tej sprawie zawiera  
także korespondencja Bacciarellego (obecnie w Bi-  
bliotece Narodowej w Warszawie, dział rękopisów,  
zwłaszcza nr 4841 i 4842).

## MÉMOIR POUR SA MAJESTÉ LE ROI

*État actuel et le plus sincère  
de la Famille de Dominique de Merlini  
Architecte de Sa Majesté le Roi et la République  
Serenissime de Pologne*

Savoir:

Personnes

|                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Père et 11 Enfants, dont 2 sont dans l'Académie<br>de Sklow et une Fille mariée au Br. Duchesne | 10 |
| un Gouverneur pour les Garçons                                                                  | 1  |
| une Gouvernante pour les Filles                                                                 | 1  |
| Nieczelski jeune homme qui apprend depuis dix<br>ans l'Architecture                             | 1  |
| une Femme de charge et une pour coudre                                                          | 2  |
| une cuisinière et une aide-cuisine                                                              | 2  |
| une Femme pour servir le Père malade                                                            | 1  |
| une Blanchisseuse                                                                               | 1  |
| Deux Laquais et un sous-valet                                                                   | 3  |
| un Cocher et un sous-cocher                                                                     | 2  |
| Summa                                                                                           | 24 |

Toutes ces personnes sont nourries, habillées, chauffées  
et éclairées dans la Maison Paternelle.

### Dépenses Journalières et Annuelles

Savoir:

Florins

|                                                                                                                                            |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| La Table le plus restrictement calculée tant pour<br>le Diner que pour le Souper coute par jour<br>sans Vin et Bierre 24 Flo., fait par an | 8760 |
| Les Gages pour toutes les Personnes qui ser-<br>vent sont:                                                                                 |      |
| La Gouvernante et le Gouverneur à raison de<br>30 ducats par tête fait par an                                                              | 1290 |
| Le Jardinier et le Cocher 2 duc. par mois chacun<br>fait l'année                                                                           | 864  |
| Deux Laquais à raison de 228 Flo. par an<br>chacun                                                                                         | 452  |
| Un sous-valet et un sous-cocher à raison de<br>172 Flo., l'année chacun fait par an                                                        | 344  |
| Une Femme de chambre prend l'année                                                                                                         | 240  |
| La Cuisinière prend par an                                                                                                                 | 234  |
| La Couturière prend par année                                                                                                              | 144  |
| La Femme qui lave le linge prend par an                                                                                                    | 210  |
| Une Fille aide-cuisine prend par année                                                                                                     | 176  |

|                                                                                                                                 |      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Le Femme pour servir le Père malade                                                                                             | 128  |
| Deux Femmes qui travaillent pendant six mois<br>dans le jardin à raison de six Florins par<br>semaine l'une fait la demie année | 288  |
| L'huile, le vinaigre, le café, le thé et le sucre<br>coutent par mois 3 duc. ce qui fait                                        | 432  |
| Le lait coute annuellement                                                                                                      | 240  |
| Le bois pour toute l'année coute 150 duc. ou                                                                                    | 2700 |

Summa summarum 17150

### Les Impots Annuels au Trésor de la République

|                                                                                                                                |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
|                                                                                                                                | Florins |
| Pour les Cheminées                                                                                                             | 227     |
| pour le Terrain de la Briquetterie au Ste de<br>Varsovie                                                                       | 200     |
| pour le Terrain du jardin                                                                                                      | 100     |
| pour le Pavé                                                                                                                   | 96      |
| A la ville pour le garde feu de nuit                                                                                           | 65      |
| dito pour la Milice                                                                                                            | 70      |
| Pour deux mille Florins placés sur la Maison<br>en ville, Capital insolvable à cause de la<br>Loix, à l'hospital de St. Martin | 100     |
| Summa                                                                                                                          | 878     |

|                                                                                                                                           |       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Après les impots il faut ajouter l'entretien<br>de 4 chevaux et de deux Voitures avec le<br>Selier et le Maréchal Ferrant 220 duc. par an | 3.300 |
| Au Chanoine Samberger pour un Capital de<br>7000 Flo. à raison de 5 p. c.                                                                 | 350   |
| Summa                                                                                                                                     | 4528  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Total de la Dépense en general pour toute<br>l'année fait                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 21678 |
| sans calculer la depense du Vin et de la Bierre<br>pour la Table du Maitre puisque rarement on<br>en voit. Si ce n'est que pour le soulagement du<br>vieux Père ou bien pour traiter des amis [?] ce<br>qui arrive souvent sans qu'on y pense. Aussi on<br>ne peut pas fixer l'enorme dépense annuelle<br>pour l'habillement, linge, tailleur et cordonnier<br>qu'il faut pour habiller deçament une Famille si<br>nombreuse à laquelle, d'après les informations<br>que j'ai prises, à peine lui suffit-il par an | 8000  |
| Total                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 29678 |



# WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

## Revenu Annuel

|                                                                                            |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| La pension de la République                                                                | 10000 |
| La pension du Roi à raison de 30 duc. par mois fait pour toute l'année                     | 6480  |
| Les interets de 4 m. duc. à 5 p. cent la Chambre Royale des Finances paye par an           | 3600  |
| Un Capital de 400 duc. chez le Prince Primat à raison de 5 p. cent fait l'année 20 duc. ou | 360   |
| En General                                                                                 | 20440 |

Ainsi la depense de la dite Famille surpasse annuellement les Revenus de 9238

## Specification de Dettes

|                                                                              |      |
|------------------------------------------------------------------------------|------|
| A Chanoine Samberger                                                         | 7000 |
| A Madame Lazarowicz                                                          | 2268 |
| A Gothier Marchand de Drap                                                   | 2122 |
| Au Banquier Blanc pour l'expédition de deux garçons dans l'Academie de Sklow | 1440 |
| Aux Marchands de Bois                                                        | 1684 |
| Au Commerce de Chaudoir                                                      | 922  |
| Au Tapissier                                                                 | 497  |
| A Raffalowicz Marchand Epicier                                               | 469  |
| Au Marchand Ghering                                                          | 535  |
| Au Maréchal Ferrant                                                          | 463  |
| Au Selier                                                                    | 222  |
| Au Tailleur des femmes                                                       | 440  |
| A celui d'homme                                                              | 132  |
| Au Chaudronier                                                               | 109  |
| A Petzolph                                                                   | 162  |
| A l'Apothicaire du Roi                                                       | 689  |
| Au Peintre Smuglewicz                                                        | 540  |

Le Total des Dettes 20287

Dominique Comte Comelj Chambellan du Roi d'après les ordres qu'il a reçu de Son Auguste Maitre, ose assurer Sa Majesté qu'avant d'écrire ce détail concernant la situation de la Famille Merlini il a tout bien examiné.

Varsovie le 14 juillet 1790

*L'état des Enfans de deux sexes de Merlini, Architecte du Roi et de la Serenissime Republique de Pologne, savoir: (dopisane ręką króla: en octobre 1789).*

## Filles:

- 1-ère Madlle Manon dans la 23-me année, connue à Votre Majesté par ses talens et belles qualités.
- 2-de Madlle Lisette dans sa 21-me année, personne solide, possédant de bonnes qualités nécessaires pour en faire une bonne femme.
- 3-me Cecilie mariée au Chambelan Br. Duchin (!)
- 4-me Isabelle dans sa 16-me année fille jolie parlant trois langues.
- 5-me Felice dans sa sixième année parlant le Polonais et comprend le Français.

## Fils:

- 1-er Francois agé de 20 ans né déjà Noble Polonois, parle et ecrit bien le Polonois, le Français, l'Italien, l'Allemand et un peu le Latin. Il a été Cadet et trois ans porte-enseigne dans le Regiment des Gardes de Lithuanie à pieds, dont il est sorti Enseigne agrégé. Il connait très bien le dessein et désire d'entrer dans un Regiment d'Infanterie.
- Second-me Dominique dans la 12-me année ne parle que le Polonois et le Français, commence à dessiner et a beaucoup de gout pour l'Architecture.
- 3-me Joseph dans sa 11-me année parle le Polonois et un peu de Français, tout petit qu'il est aime les exercices du corps et monte à cheval; il désire d'être Page.
- 4-me Stanislas a été tenu au fond de Baptême par le Roi, est agé de dix ans. Parle et ecrit en Polonais et un peu le Français: il a grande envie de s'appliquer en tout ce qu'on le voudroit faire apprendre.
- 5-me Charle dans sa 8-me année parle le Polonois et un peu de Français, il est encore enfant en tout.
- 6-me Louis dans sa 3-me année, venant au monde il a couté la vie à sa Mere et est un très joli enfant.



ANDRZEJ RYSZKIEWICZ

## W ZWIĄZKU Z KSIĄŻKĄ S. KOZAKIEWICZA O WYSTAWACH WARSZAWSKICH 1819 — 1845<sup>1</sup>

Według słów przedmowy do pierwszego tomu serii „Źródeł do dziejów sztuki polskiej” — zadaniem wydawnictw źródłowych Państwowego Instytutu Sztuki jest udział w tworzeniu takiego warsztatu pracy naukowej, „który by ułatwił i przyspieszył powstanie... syntetycznych ujęć dziejów polskiej plastyki, które by mogły kształtować sztukę współczesną, wskazując na jej postępowy, realistyczny rodowód, na rodzime, narodowe formy plastycznej wypowiedzi, przydatne i dla nowych treści”. Projektowany skład pierwszych dziesięciu tomów (z których ukazały się dotąd 3: poza omawianym — t. II poświęcony Gersonowi i t. IV dotyczący mecenatu artystycznego i kolekcjonerstwa w w. XVII) wskazuje na szczególne zainteresowanie malarstwem XIX w. W tym stanie rzeczy zapoczątkowanie serii publikacją dokumentującą pierwsze ekspozycje Warszawy wydaje się być uzasadnione zarówno najwyższym nurtem malarstwa polskiego, jaki skupiał się w I-ej połowie ubiegłego stulecia w stolicy, jak i momentem przełamywania się konserwatywnego i akademickiego już wówczas klasycyzmu w zaczątki mieszczańsko-realistycznej twórczości malarskiej, w nowoczesnym już słowa tego znaczeniu. Warszawskie wystawy I połowy XIX w. były jedną z tych nowych u nas instytucji nadbudowy, jakie zostały stworzone przez kształtujące się, rozwijające i unowocześniające stosunki kapitalistyczne Królestwa Kongresowego. W interesującym nas zakresie — towarzyszyło im powstanie w Warszawie szkolnictwa artystycznego i pierwszych muzealnych zbiorów publicznych (gabinet rycin, zbiór odlewów, zbiory Tow. Przyj. Nauk). Wszystkie trzy instytucje związane były ściśle z Uniwersytetem Królewskim, wystawy artystyczne powołano równocześnie i powiązano z ekspozycjami „przemysłu krajowego”. Tak idee Oświecenia znalazły konkretną realizację organizacyjną. Jej formy podykto-

wane były potrzebami i zwyczajami nowych już czasów.

Zwyczajowo już niejako przyjęło się traktować dziewięć wielkich wystaw sztuk pięknych z lat 1819, 1821, 1823, 1825, 1828, 1836, 1838, 1841 i 1845 jako zwarty, zamknięty zespół, otwierający się datą 30.V.1818, kiedy to namiestnik Zajacek „w imieniu Najjaśniejszego Aleksandra I wystawy przemysłowe i artystyczne ustanowił”, a zamykający się datą 21.I.1848, kiedy wydano nowe rozporządzenie, likwidujące w ogóle publiczne pokazy dzieł sztuki w Warszawie. Na przestrzeni zaś trzech dziesięcioleci lat, z kilkuletnią przerwą po listopadowym powstaniu, wystaw zorganizowano 9. Miały one niektóre cechy wspólne, zresztą zewnętrzne raczej: 7 z nich otwarto w gmachach Uniwersytetu (nawet i po zamknięciu uczelni), wszystkie w zasadzie urządzono łącznie z przemysłowymi, wreszcie po każdej pozostały analogiczne katalogi, znane i wykorzystywane niejednokrotnie. Słusznie też chyba stwierdza autor, że „przede wszystkim dzięki tym katalogom o podobnym wyglądzie zewnętrznym i układzie graficznym, wystawy warszawskie I-ej połowy w. XIX rysują się nam jako bardziej jednolita i zwarta całość, niż to było w istocie.”

W rzeczywistości zwartą grupę — analogiczną co do charakteru pokazanych dzieł i opartą na tych samych podstawach prawno-organizacyjnych tworzyło pięć wystaw przedpowstaniowych. Nawet urządził je ten sam człowiek — Antoni Blank. Po powstaniu jedną z szeregu represji było zlikwidowanie wystawy. Po kilku latach przerwy dozwolono jednak na otwarcie jednoroazowej ekspozycji w 1836 r. na rzecz Instytutu Moralnie Zaniedbanych Dzieci. Toteż ekspozycja ta miała inny zupełnie charakter od poprzednich. Ale ponieważ i ją zorganizował Blank, a w zasadach organizacyjnych wzorowała się ona na zwyczajach przedpowstaniowych pokazów — dzisiaj wydaje się nam bliska ekspozycjom z lat 1819—28. Dwa lata później, w 1838 r., formalnie wznowiono wystawy przedpowstaniowe na podstawie rozporządzenia z 1818 r., choć i w tym wypadku osądzanie i nagradzanie dzieł miało odmienny charakter niż

przed insurekcją. Datowane 7.X. 1840 r. nowe postanowienie Rady Administracyjnej Król Pol. unieważnia przepisy dotychczasowe, stwarzając nowe podstawy organizacyjne wystaw: miały się odbywać odtąd co 4 lata (a nie jak dotychczas co 2), dopuszczać nie tylko artystów z Królestwa, ale i malarzy z całej Rosji; ustalono nowe nagrody i inny sposób ich przyznawania. W oparciu o to rozporządzenie odbyły się 2 ekspozycje: w 1841 i 1845 r., po nich wystawy uległy likwidacji. Tak więc omawiane ekspozycje tworzą dwa zasadnicze zespoły: 1819—28 i 1841—45 oraz wystawy z czasów przejściowych, nieunormowane — w latach 1836 i 1838. Taki podział dyktują w każdym razie podstawy prawne. Ale czy tylko one?

Dla pierwszego okresu symptomatyczny mógłby być konkurs rozpisany w 1823 r. — a nade wszystko jego wyniki. Choć na pierwszym miejscu tematów konkursowych figurowała scena z historii Polski — odzew wywołała pozycja druga, mitologiczna: Edyp i Antygona. Płótna na ten temat Brodowskiego, Kukulara i Blanka (a były i inne — na wystawie pokazano jeszcze obraz Pfanhausera, analogiczna kompozycja Wincentego Smokowskiego, sprzedana do zbiorów Rafała Śliżnia, w ekspozycji się nie znalazła) są reprezentatywne dla specyficznego warszawskiego malarstwa klasycystycznego, silnie zabarwionego zresztą romantyzmem i wykazującego coraz wyraźniejsze z czasem elementy realistycznego widzenia rzeczywistości. Klasycyzm nie był bynajmniej jedynym kierunkiem w malarstwie warszawskim drugiego piętnastolecia XIX w., ale był kierunkiem najcharakterystyczniejszym. Jeżeli wynik konkursu nazwałbym symptomatyczny — to zjawiska, których był wyrazem upatrywać należałoby w pewnym akademizmie uczelni warszawskiej i ściślej związku pierwszych wyśław ze szkołą, w licznie rozpanoszonego wówczas w malarstwie dyktantyzmie, bogato reprezentowanym na wystawach, w „amatorskim” charakterze krytyki artystycznej, w arystokratycznych, schyłkowych formach protekcji nad malarzami i pobłażliwie-protekcyjnej

<sup>1</sup> *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845*. Opracował Stefan Kozakiewicz. Wrocław 1952 r. Zakł. Nar. im. Ossolińskich, s. XXXVI, 420, tabl. 67. Państwowy Instytut Sztuki. Źródła do dziejów sztuki polskiej tom I.





Ryc. 1. Antoni Oleszczyński, Studium akademickie, staloryt. Eksponowany na wystawie 1828 r. (nr kat. 215).

atmosferze, która wystawom towarzyszyła. Reasumując — wystawy lat 1819—28 odbywały się pod znakiem związku z Uniwersytetem i jego „Szkolą Sztuk Pięknych“, akademizmu i klasycyzmu, dyletantyzmu w malarstwie i amatorskiej krytyki. Najwybitniejszym, reprezentatywnym artystą tego okresu — był Antoni Brodowski, krytykiem — Ignacy Kochanowski, kuźnią poglądów i zapleczem — Tow. Przyjaciół Nauk.

Z upadkiem powstania listopadowego ulega likwidacji Uniwersytet wraz ze Szkołą Sztuk Pięknych

i Tow. Przyjaciół Nauk. W 1832 r. umiera Brodowski. Wywodzący się ze Stanisławowskich czasów rzeczniczy wystaw — Stanisław Kostka Potocki i Staszic umierają jeszcze w latach przedpowstaniowych. Emigruje J. Ursyn Niemcewicz. Milknie, jeśli nie umiera Ign. Kochanowski. Wygasa lub na prowincję przenosi się arystokratyczna protekcja, znika stopniowo „krytyka amatorów“, powoli ustępuje z wystaw dyletanka twórczość artystyczna. Dla lat 30-tych i 40-tych XIX wieku charakterystycznym, najbardziej zna-

nym malarzem będzie January Suchodolski, uczeń Verneta, wśród krytyków ostatnich ekspozycji najwybitniejszą postacią będzie Józef Kenig.

To przeciwstawienie charakterystyczne jest w każdym razie dla wystaw przedpowstaniowych i ekspozycji 1841—45 r. Lata 30-te są okresem przejściowym. Temu też podziałowi odpowiadały formy organizacyjne i charakter omawianych wystaw.

Dodajmy do tego, że o ile pierwsze wystawy stanowiły na terenie Warszawy jedyną formę ekspozycji obrazów (nie licząc wystawiania poszczególnych obrazów w kościele, w winiarniach, czy składach tapicerskich i pomijając wędrownych zagranicznych antykwariuszy z płótnami obcymi, czy licytacje zbiorów obrazów na ogół dawnych) — po powstaniu sytuacja się zmienia. Tak np. w r. 1836 Kokular, Minasowicz i Pfanhauser organizują publiczne wystawy swoich, i nie tylko swoich obrazów w prywatnych mieszkaniach (o czym zresztą Kozakiewicz we wstępie wspomina). W r. 1841 wywołuje się dyskusja wokół powołania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i związanych z nim wystaw w warszawskiej Resursie kupieckiej<sup>2</sup>. Sprawa wydaje się tak bliska realizacji, że malarze przygotowują już na wystawę obrazy (np. Smokowski, o czym wspomina w liście do Kraszewskiego), poeci drukują na jej temat całe „poematy“<sup>3</sup>.

W następnym, 1842 roku, w domu Towarzystwa Warszawskiego Dobroczynności otwarta zostaje okazała wystawa obrazów, na której — obok płócien obcych i dzieł dawnych — pokazano cały szereg kompozycji współczesnych malarzy polskich. Julian Bartoszewicz<sup>4</sup>, omawiając szeroko te ekspozycje, wymienia m. in. raz jeszcze wystawione Edypy i Antygony Brodowskiego i Kokulara; nie szczędzi pochwał modnemu Januaremu Suchodolskiemu, wylicza obrazy Tadeusza Brodowskiego, J. N. Głowackiego i innych. A więc

<sup>2</sup> [Wincenty Majewski:] *Myśl do wystawy sztuk w Resursie, Biblioteka Warszawska* 1841, s. 421—22. Tamże s. 768—69 (Franciszek Gąsiorowski).

<sup>3</sup> Antoni Czaykowski: *Towarzystwo sztuk pięknych*. W tomie: *Poezye*, Warszawa 1845, s. 101—109.

<sup>4</sup> Z *notatnika pamiętniczego Juliana Bartoszewicza 1842—48*. *Przegląd Historyczny* 1912, s. 133—136. Pod datą 18. X. 1842.



tych samych, którzy wystawiali na ekspozycjach omówionych w cennej pracy Kozakiewicza.

Wspomnę jeszcze o bawiącej w 1845 r. w Warszawie wystawie artystów niemieckich, która otwarta była dla publiczności w pałacu Paca, a urządzona „staraniem właścicieli składu materiałów piśmiennych p. f. A. Giwartowskiego i Spółki”<sup>5</sup>. W wystawie, która była wędrownym zespołem obrazów niemieckich „Kunstvereinów”, a przyjechała do Warszawy z Monachium (by dalej przenieść się do Petersburga) brał m. in. udział Aleksander Lesser, pokazujący znaną z wystawy 1841 r. Obronę Trembowli, która zapewne z tej wędrownej ekspozycji została sprzedana, skoro trafiła do jednego z prowincjonalnych muzeów niemieckich (Kozakiewicz reprodukuje obraz z litografii). Na ekspozycji tej wystawiali poza nim Dąbrowski, Breslauer i Zieliński.

W 1845 również roku ma otworzyć prywatną wystawę F. Lampi<sup>6</sup>, a istniejąca wówczas dopiero od roku Szkoła Sztuk Pięknych zorganizowała własny pokaz prac uczniów-  
skich<sup>7</sup>.

Tak więc poza dziewięcioma wielkimi wystawami, którymi zajmuje się książka Kozakiewicza — Warszawa była świadkiem i szeregu innych, drobniejszych. Czy więc ograniczenie się tylko do wielkich ekspozycji w recenzowanej publikacji znajduje uzasadnienie? Jak już próbowaliśmy wykazać, nie stanowiły te pokazy jednego zwartego zespołu, można więc było liczyć ich ewentualnie zwiększyć o wystawy drobniejsze, lub choćby skwitować je we wstępie. Autor uległ tu chyba sugestii zwyczaju traktowania tych wystaw łącznie, zwyczajowi poparte-  
go, jak sam pisze, zbieżnością formy katalogów. Inna rzecz, że 9 omówionych wystaw mniej różni się między sobą, niż w stosunku do drobnych pokazów pominiętych.

Publikację Kozakiewicza poprzedza wstęp, naświetlający same wystawy i ich organizację, zasadnicze problemy malarstwa warszawskiego I-ej połowy ubiegłego stulecia i ów-

czesnej krytyki artystycznej. Niemal równocześnie z tym wydawnictwem — autor opublikował dwa dłuższe artykuły, rozszerzające i uzupełniające niektóre zagadnienia, poruszone na wstępie: jeden poświęcony krytyce grupującej się wokół wystaw, drugi malarstwu drugiego piętnastolecia XIX w.<sup>8</sup>. Nawiązując do wypowiedzi autora, będę też opierał się i na obu wspomnianych artykułach, jako blisko związanych z jego książką.

Układ materiałów źródłowych, wypełniających obszerny tom, przedstawia się jak następuje: Rozpoczyna je tekst ustanowienia wystaw z 1818 r. oraz nota wskazująca czasopisma współczesne, które to rozporządzenie opublikowały<sup>9</sup>. Każda z 9-ciu wystaw udokumentowana jest przez: 1. wstępne informacje autora, 2. bibliografię wzmianek, recenzji i sprawozdań w prasie współczesnej, 3. przedruk katalogu wg możliwie najpełniejszego wydania oraz jego uzupełnienie na podstawie prasy, 4. przedruk niemal wszystkich recenzji i sprawozdań oraz charakterystyczniejszych wzmianek, 5. reprodukcje odszukanych prac wystawionych (przy tym obok pozycji niewątpliwych uwzględniono i prawdopodobne). Ponadto między wystawą 1838 a 1841 r. powtórzone tekst ponownego ustanowienia ekspozycji z 1840 r. Całość zamyka zestawienie nagród przyznanych na wystawach 1819—1828 r., wykaz eksponowanych na wszystkich pokazach dzieł<sup>10</sup>, indeks nazwisk, spis treści i ilustracji.

<sup>8</sup> Stefan Kozakiewicz, *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819-45)*, Materiały do studiów i dyskusji, 1951, nr 6, s. 61—83; tenże: *Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Pol. (1815-30)*, Biuletyn Historii Sztuki XIV (1952) nr 2, s. 33—61.

<sup>9</sup> Pominięto Rocznik Instytutów Religijnych i Edukacyjnych w Król. Pol. Warszawa 1824 s. XIV—XVI. W tymże roczniku s. XVII—XIX opublikowano wykaz nagród na wystawie 1823, również przeoczony. Oba teksty wykazują różnice, nieistotne zresztą, w stosunku do przedruku w pracy Kozakiewicza.

<sup>10</sup> Ten wysoce charakterystyczny i instruktywny wykaz podaje nazwiska i zestawienie prac ponad 260 malarzy, niemal 30 rzeźbiarzy, prawie 40 architektów i uczniów Szkoły Politechnicznej, kilkunastu grafików oraz prawie 20 innych (na ogół — twórców w zakresie rzemiosła artystycznego).

Tak więc materiał zgromadzono wyłącznie z prasy współczesnej i katalogów. Przy tym prasę wykorzystano oczywiście tylko w zakresie zasobów większych księgozbiorów publicznych, uwzględniając zresztą więcej nawet tytułów niż zarejestrował Estreicher, „Niestety” — pisze autor — „wielkie biblioteki publiczne Warszawy, Krakowa i Poznania posiadają w tym zakresie braki. Tak więc, materiał przejrzany... jakkolwiek bardzo obszerny, nie może być uważany za kompletny”. Błędem redakcji było, że nie wyszczególniono tytułów pism i roczników uwzględnionych, co dałoby możliwość łatwiejszego uzupełnienia pozycji pominiętych<sup>11</sup>, tworząc przy tym interesujący, obszerny spis czasopism polskich I poł. XIX w. Należało również cytować z bibliograficzną ścisłością katalogi przedrukowane: trud autora, który wyszukał i zidentyfikował różne wydania tych druków, dodatki i wkładki do nich — nie znalazł wystarczającego utrwalenia. A Estreicher w tym wypadku pozostawia nieco do życzenia.

Praca Kozakiewicza posuwa i porządkuje naszą wiedzę szczególnie w dwu zakresach: znajomości plastyki tego czasu (nie tylko zresztą warszawskiej — na pokazach ekspozycyjni swa prace i niektórzy malarze np. krakowscy, jak choćby J. N. Głowacki i Stattler) i ówczesnej krytyki artystycznej.

Zacznijmy od tej drugiej. Jak już wspominałem, wśród paru zaledwie zachowanych nazwisk autorów recenzji — dla pierwszych wystaw postacią najcharakterystyczniejszą i najważniejszą wydaje się być Ignacy Kochanowski. Wybija się już choćby samym faktem, że jest jedynym znanym dziś z nazwiska krytykiem, który opublikował dłuższe recenzje wszystkich 5 wystaw przedpowstańowych. Nie był indywidualnością wybitną — sympatyczny jednak przez swe śmiałość (zbyt zresztą napastliwe) sądy, przez „patriotyczne” zwalczanie wszelkich malarzy obcych, przez gładki styl i jasny, dobitny sąd, nierówny zresztą. O Kochanowskim w historii literatury i krytyki głucho zupełnie. A musiał być jednak osobą popularną,

<sup>11</sup> Tak np. przejrzanie spisu treści dodatku do *Gazety Łwowskiej — Rozmaitości* (por. Estreicher IV, s. 113) wykazuje pominięcie recenzji z wystawy 1828 r. podpisanej kryptonimem J. M., a więc być może identycznej z umieszczoną w *Gazecie Polskiej* 1828 nr 213. Inne roczniki *Rozmaitości* zostały do pracy na ogół przejrane.



której znawstwo sztuki ceniono wówczas wysoko. Kozakiewicz, pisząc, że „osoba jego nie jest całkiem nieznaną”, podaje za katalogami wystaw i prasowymi wzmiankami wiadomość o jego niewątpliwie dyktanckich wystawionych pejzażach (1819, 21, 23 i 1825) oraz nazwiska nauczycieli: Casanovy i Duvivier. Dodajmy do tych informacji jeszcze parę innych. Według herbarza Bonieckiego był synem Leona i Marianny Rostworowskiej. Za czasów stanisławowskich miał służyć w kawalerii narodowej, później występuje jako ziemianin, dziedzic Brzozowa i Duranowa. Informacje o jego działalności dotyczą lat 1783—1828, z 1828 r. pochodzi też ostatnia jego recenzja. Widocznie liczono się z nimi, skoro dowcipny Kondratowicz ogłaszał w 1819 r.: „Obraz alegorii Kościuszki, który szczególnym zdarzeniem uszedł od zniszczenia krytycznego Pana I. K. jest do widzenia w domu artysty”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Gazeta Warszawska* dodatek do nr 85 z 23. X. 1819 r.

<sup>13</sup> J. F. Piwarski, *Wyjaśnienie powodów, jakie mnie skłoniły do napisania artykułu pt. Pogląd ogólny na krytykę o malarzach i malarstwie etc. ogłoszonego w Nr 33 i 37 tegorocznej Gazety Warszawskiej*, *Gazeta Warsz.* Nr 89 z 3. IV. 1859 r. Również w cytowanym artykule wzmiankuje autor wystawy omawiane — por. w odcitce s. 17.

Z postacią Kochanowskiego i pierwszymi wystawami związane jest interesujące wspomnienie Jana Feliksa Piwarskiego<sup>13</sup>. Piwarski przypomina, jak to Mikołaj Monti wystawił tuż przed pierwszą stołeczną ekspozycją swe „Nawrócenie św. Pawła” na widok publiczny w kościele i doznał pełnego aplauzu publiczności. Przeciwnie obrazowi<sup>14</sup> i całej opinii publicznej ostro wystąpił jeden tylko Ignacy Kochanowski („to była pierwsza u nas krytyka” pisze Piwarski), szambelan z czasów Stanisława Augusta, którego wymienia autor obok St. K. Potockiego i Józefa Sierakowskiego, jako tych „którzy w znawstwie sztuk nadobnych sterowali wówczas”. Monti odpowiedział specjalną broszurą, wydaną przy pomocy S. Ciampiego po francusku, w której napadał na „un certain Kochanowski”. Z tego pojedynku wyszedł zwycięsko Polak, a Monti opuścił Warszawę, „ale jabłko niezgody i zarozumienia, rzucone z jego okazji na naszą miejscową glebę, potoczyło się aż do obecnych czasów. Odtąd bowiem zaczęło kielkować to znawstwo, najprzód w młodszym pokoleniu, nareszcie tak się wzniosło i wzrosło, że kiedy w r. 1819 ogłoszono pierwszą publiczną w Warszawie wystawę wszelkich dzieł sztuki, to było już komu, z pewnym na-

<sup>14</sup> Płótno znalazło się notabene i na wystawie 1819 r.

wet zarozumieniem, o utworach malarstwa rozprawiać”.

„Podług ówczesnego katalogu” — pisze dalej Piwarski — „znajdowało się na tej pierwszej wystawie przedmiotów oryginalnych, jako i kopii numerami oznaczonych razem sztuk 112<sup>15</sup>, a pod pierwszym numerem był obraz dość znacznych rozmiarów, wyobrażający śmierć Priama podług Eneidy Wirgiliusza ks. II w. 549. Oryginalnie namalowany przez utalentowanego wprawdzie, ale i bardzo zarozumiałego<sup>16</sup> (dziś już nie żyjącego) młodego artystę, właśnie co przybyłego z obczyzny. Ze zaś był to obraz efektowo-wrażliwy i największych prawie rozmiarów, więc też cała gawiedź niedojrzałych jeszcze znawców rzuciła się śmiało na nieszczęśliwego Priama, zwłaszcza, że sprzyjała po temu wolność prasy, a stąd i możność pisanie co kto chciał; zaczęły poszły, że się pojawiać zaczynały najprzód małe, potem większe, nareszcie obszernie i o wszystkich już traktujące artykuły. Kto zaś nie był pewny swego, nie podpisywał się wcale, albo jakąś tam częstkę z alfabetu i odtąd to powstał cyferkowi znawcy malarstwa!... Razu jednego” — ciągnie dalej Piwarski — „kiedy się zapytałem młodego artysty, dlaczego swego obrazu, który miał na ukończeniu, nie oddaje na wystawę (było to w roku 1828) — cóż odpowiedział? — „Ubiegać się o medal nie będę, a wystawiać się na to, aby być krytykowanym przez tych, co się na sztuce nie znają, tego nie zrobię”. I rzeczywiście dotrzymał słowa. (Tak uważali wówczas artyści tych, którzy zajmowali się pisanie krytyki obrazów; może i słusznie, bo sam znałem dawniej takiego, który nazwiska swojego, czyli podpisu, wprost pożyczął innemu, co nie chciał, aby wiadomo, że on krytykę ogłasza)”<sup>17</sup>.

Jeżeli tak obszernie przytoczyłem wspomnienia naocznego świadka wystaw, blisko nich stojącego Pi-



Ryc. 2. Feliks Pęczarski, *Szulery*. Replika z 1843 r. obrazu z wystawy 1841 r. (nr kat. 96). Dawniej wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, zaginiony w czasie wojny.

<sup>15</sup> Piwarski korzysta z I wyd. katalogu. III — miało już 132 pozycje, a i ono nie wyczerpywało pełnej listy eksponatów.

<sup>16</sup> Tak go wówczas powszechnie sądzono i dlatego wielu miał przeciwnych sobie (przypisek Piwarskiego). Mowa o A. Kokularze.

<sup>17</sup> Tak np. w odpowiedzi Kochanowskiemu ogłosił *Orzeł Biały II* — 1819 nr 6 s. 105—115 odpowiedź podpisaną Ignacy Bentkowski. Po krótkim czasie redakcja zmuszona była zakomunikować, że Bentkowski „nie przynajmniej być autorem recenzji”.



warskiego — to w zamiarze uplastycznienia obrazu, jaki stwarzają wypowiedzi ówczesnej prasy, do których ograniczył się autor recenzowanej książki. Całkowicie pominięcie przekazów zawartych w pamiętnikach, niewykorzystanie żadnych archiwaliów, korespondencji prywatnej itp. — zuboża oczywiście obraz dokumentowanych ekspozycji, choć trudno wysunąć to jako zarzut wobec autora; w przyjętych przez się granicach, wywiązał się ze swych zadań sumiennie.

Niezbýt licznie zachowane archiwalia mogłyby zapewne niejedno naświetlić czy wyjaśnić. Tak np. w związku z wystawą 1821 r. wspomina *Kurier Warszawski*<sup>18</sup> o skromnej zresztą, jak się wydaje, patriotycznej demonstracji przed „portretami wstawionych Polaków” Śliwickiego. Musiała ona chyba znaleźć jakieś odbicie w aktach, niezmiernie na ogół czułych na wszelkie objawy „niepraworządności”. Codzienne, obszernie raporty Mackrottów, plotkarskie raczej niż szpiegowskie, o demonstracji tej jednak nie wspominają<sup>19</sup>.

O wystawach przedpowstaniowych — relacje w pamiętnikach i korespondencji nie są zdaje się zbyt liczne. Zacytuję jedną z nich — K. Wł. Wójcickiego<sup>20</sup> — dotyczącą ekspozycji 1828 r. (Brodowski) i 1825 (Antoni Ziemiecki, January Suchodolski): „W gmachach Kazimierowskiego pałacu, nieznane dla nas, okazały się wystawy obrazów od r. 1819, na które się tłumy zbierały. Z utworów pędzla, jak zapamiętam (!) chwalono powszechnie Edypa z córką swoją Antygona Antoniego Brodowskiego, jednego z najzdolniejszych malarzy ówczesnych i profesora wydziału sztuk pięknych w Uniwersytecie. Portret mecenasa Ziemieckiego, dawnego jeszcze palestranta trybunału lubelskiego, przez

jego syna wykonany<sup>21</sup>, a szczególnie też całej młodzieży zwracały uwagę olejne dwa obrazki Samarego (!) Suchodolskiego, wówczas adiutanta gen. Wincentego Krasieńskiego. Jeden przedstawiał Władysława Warneńczyka, w chwili ostatniej, kiedy pieszo walczy; drugi zdobyście chorągwi wielkiej Mahometa 1683 r.

Na wozie dwukolnym z chorągwią Mahometa, uchodzi z ogólnego pogromu Mufty, gdy przez oddział husarzy skrzydlatych otoczony został. Zacięta walka wre wokoło, ale zwycięstwo już pewne przy husarzach. Mufty w przerażeniu zasłania się wielką księgą Alkoranu. W oddaleniu na dalekim planie, ukazywał się na bułanym rumaku Jan Sobieski z orszakiem swoim.

Warneńczyk nie tyle się podobał, gdyż w nim mniej było życia; jedna tylko postać rannego murzyna, jak się czołga z zakrzywionym jataganem, do zadania młodemu Jagiellończykowi śmiertelnego ciosu, ogólnie wywoływała pochwały. Przed tymi obrazkami zawsze znajdował się wielką ciżbę. Ogół nasz znudzony Grekami i Rzymianami, chociaż chwalił prześliczny utwór pędzla Brodowskiego i stawał z upodobaniem. Było to już wówczas uczucie tej potrzeby reformy w malarstwie, jaka się okazywać zaczęła w poezji i pojęciach literackich.“

\*

Do wystaw popowstaniowych, w szczególności do ekspozycji 1841 i 1845 r. — znany mi materiał epistolograficzny i pamiętnikarski jest znacznie obszerniejszy i ciekawszy, pozwala też sprostować, czy uzupełnić niejedną informację katalogów i recenzji prasowych.

Zacznijmy od nagród. Jak już wspominałem — recenzowana książka zestawia wyróżnienia jedynie z lat 1819-28. Już jednak po ukazaniu się tomu odszukał autor omawianej pracy i zestawienie nagród wystawy 1841, które przytaczam tu w całości:

„Artyści sztuk pięknych.

a) Medal złoty klasy 2-ej.

1. Breslauer Krystyan, za obraz z natury, przedstawiający młyn w okolicy Wejlburga, w Nassauskiem.

<sup>21</sup> Zapewne nr 13 katalogu 1825 r. Autorowi książki nie udało się zidentyfikować żadnego z 20 portretów, jakie Ziemiecki pokazał na wystawach.

b) Medale srebrne klasy 1-ej:

1. Kolberg Antoni, za obraz oryginalny św. Emilii.

2. Pęczarski Felix za obraz oryginalny Matki Boskiej i drugi szulerów.

3. Lebrun Piotr za obraz oryginalny: Sprzedaż niewolnic w Turcji.

c) Medale srebrne klasy 2-ej:

1. Dąbrowski Andrzej za obraz oryginalny św. Cecylii i wnętrze salonów.

2. Kauffman Ludwik, rzeźbiarz, za popiersie z marmuru kararyjskiego.

d) Utrzymali się na zaszczytnej stopie poprzednich nagród:

Medalu złotego klasy 2-ej:

1. Dąbrowski Bonawentura za portrety.

2. Marszałkiewicz Alexander za miniatury.

3. Paszkowski Franciszek za portret mężczyzny z natury.

Medalu srebrnego klasy 2-ej:

4. Lesser Alexander za obraz oryginalny: Obrona Trembowli przeciw Turkom.

5. Kasprzycki Wincenty za krajobraz i wnętrze pokojów.

e) Otrzymują na teraz pochwałę publiczną:

1. Brodowski Tadeusz za obraz: Wzięcie w niewolę baszy tureckiego przez Czerkiesów.

2. Byczkowski Tytus za obraz z natury: Muzyk strojący basetle.

3. Murzynowski Antoni za obraz: Wnętrze salonu.

4. Mielnicki Franciszek za obraz: Wnętrze pracowni malarza.

5. Sikorski Jan za portret kobiety z natury.

6. Ziemiecki Antoni (amator) za portret mężczyzny z natury<sup>22</sup>.

Jak wyglądał „dyplom” ówczesnej nagrody — możemy sobie dziś odtworzyć na podstawie wiernej, jak sądzę, kopii — pisma Deputacji z 6. IV. 1826, zawiadamiającej Fryderyka Dietricha o przyznaniu mu medalu srebrnego III klasy w dziale grafiki na wystawie 1825 r.<sup>23</sup>

Wzmianek w pamiętnikach i korespondencji prywatnej dochoowało się sporo. Przemawiają one zupełnie innym językiem niż przeznaczone dla prasy i poddane cenzurze sprawozdania i recenzje. Jakże charak-

<sup>22</sup> *Wiadomości Handlowe i Przemysłowe* (dodatek do *Gazety Codziennej*) nr. 48 z 18. VI. 1842 r.

<sup>23</sup> Muz. Narod. w Warszawie sygn. 65096 w papierach obu Dietrichów zgromadzonych przez Wiktora Gomułckiego, przygotowującego monografię tych zdolnych sztucharzy (niewydaną).

<sup>18</sup> *Kur. Warszawski* 1821 nr 218 z 12. IX.

<sup>19</sup> W raportach tych (Arch. Akt Dawnych w Warszawie) spisywanych w jęz. francuskim, znalazłem tylko jedną błahą wzmiankę o wystawach. W raporcie o akademikach („niespokojnych”) z dnia 9 (21) IX. 1821 (tom 43) pisze Mackrott: „Po 5 popoł. byli w salonie wystawy sztuk pięknych w Ratuszu studenci Hoffmann, Łaszcz, Ogrodowicz, Rayzacher, Ilnicki i wielu innych“.

<sup>20</sup> Kazimierz Władysław Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Biblioteka Warszawska 1874, t. IV, zes. 12, s. 372—373 i osobno Warszawa 1875, s. 239—240.



terystyczną wzmiankę zanotował np. Stanisław Kazimierz Kossakowski w swym pamiętniku<sup>24</sup> o wystawie 1841 r.:

„W tym czasie, tj. w r. 1842 [recte: 1841], otwartą została w Warszawie wystawa krajowa, na czele której stał mój ojciec<sup>25</sup>. Przy tej okazji, na skutek usilnych prośb ojca, książę Paszkiewicz zezwolił krewnemu naszemu Andrzejowi Zamoyskiemu, od 1831 r. zamieszkałemu w swoich dobrach powrócić do Warszawy. Andrzej Zamoyski wybrany został członkiem komitetu wystawy. W przeddzień otwarcia wystawy ojciec mój, zwiedzając jako prezes, razem z panią Gutakowską wystawę, aby sprawdzić, czy wszystko znajduje się w należyтым porządku, spostrzegł, na co mu też zwróciła uwagę p. Gutakowska, że pod portretem księcia marszałka<sup>26</sup> umieszczono portret jego kochanki, nazwiska której sobie teraz nie przypominam. Widząc całą niestosowność tego kroku, chcąc tym samym oszczędzić księciu nieprzyjemności — ojciec mój, pod pozorem, że w tej sali znajduje się kilka obrazów, które ze względu na swą wartość nie zasługiwały na powieszenie, kazał je usunąć, a między nimi i portret owej pani. Postąpienie to jednak, gdy doszło do uszów księcia Paszkiewicza, było przyczyną tysiącznych dla ojca mego przykrości, wskutek których ostatecznie zmuszony był podać się do dymisji z członka Rady Stanu“.

Tak brzmi notatka o politycznych, nieomal dyplomatycznych konsekwencjach drobnego wystawowego epizodu. Zupełnie inaczej — pogodnie i nieco gadulsko — wygląda ob-

szerna relacja Hipolita Skimbordowicza zawarta w jego liście do J. I. Kraszewskiego<sup>27</sup>.

„Wiesz już zapewne o wystawie — tylko zaiste! nie z Tyg. Pet.<sup>28</sup>, bo tam lichey bardzo artykuł. Miałem przyjemność parę dni przechadzać się po salach ratuszowych z Suchodolskim, który mi rozmaite sady i trafne żarciki do rozlicznych przypałów obrazów w rozlicznym świetle. Bo też szkaradne było rozmieszczenie obrazów, choć Kokularowi nie można odmówić znanstwa w tym względzie. Tu jednak powodowała osobistość Suchodolskiego. Np. Spalenie okrętu powiesił w samej framudze prawie ostatniego okna. Drugi tegoż obraz wystawiający na białym koniu Czerkiesa czy też Kirgiza naciągającego łuk (gdzie wydatność działania mięśni jest dobrze bardzo i charakterystycznie oddana), powiesił między samymi białocią napietowanymi malowidłami i zasłonił jeszcze białym biustem marmurowym, tak że koń biały, częścią był zakryty, częścią znikł w oceanie białawości obrazów, jak kropelka w morzu. Ale też nie miał czego się bać Kokular, bo Suchodolski wcale z nim spółubiegać się nie myślał; owszem wyjął swe prace spod nagród — a sam został członkiem rady cenniczej, w której Łubieński i Skarbek tyle mieli biegłości i znanstwa ile... Lecz mniejsza o nich. Wróćmy do wystawy. „Obłężenie Trembowli“, z jej herbem w dali ukrytym, z jej obłożonymi i oblegającymi — z jej murami i wspomnieniem — trzymał pierwszeństwo — bo był z dzieł naszych; prawie jeden historyczny i lepiej wykończony. Chrzanowska — jak mówi Suchodolski — ponieważ była Żydówką (jakaż szkoda, że zaszczytu posiadania jej pozbawieni jesteśmy) powinna była mieć w obrazie oczy i włosy czarne. Ona jest blondynką [...] Wiadomo z historii, że Chrzanowska powiedziała mężowi: Jeśli się poddasz, ten miecz w sobie utopię, tym się zabiję. Ta właśnie też chwila wystawiona. Ale Chrzanowska obroćona jest raczej ku twierdzy, niż do męża — i zdaje się mówić zupełnie co innego. „Tam idźcie!“ Szczegółowe twarze wypracowane są prawdziwie po niemiecku — ogół nawet harmonijny i grupowanie śmiałe; ale koloryt nieszczególny. Jakkolwiek praojcowie nasi ubierali się jaskrawo, kiedy po azjatycku, z

tym wszystkim w czasie wojennym nie musieli być tak krzycząco ustrojeni. W kolorycie przebija się nie czerwoność nie żółta zieleń — ale coś tak zmieszanego, tak psującego szczegółowe piękności, którym się zbliżka nawet przypatrywać można — iż żadnym sposobem do arcydzieł, a nawet do prac skończonych i doskonałych liczyć się nie może [...] Ziemięcki, mąż Eleonory, autorki, pseudo-filozofki, (która ma wydawać z Pomarnacką, niegdys cenzora żoną, pismo periodyczne pt. Pielgrzym) — doskonały jest bazgracz. Konie robi kwadratowe. „Polowanie na lwów“ nikczemny obraz, został kupiony przez jedną z najznakomitszych figur, która wobec mnie, zbliżywszy się do Suchodolskiego, zapytała — „N'est — ce pas, comme c'est beau?“ Cóż miał na to odrzec Suchodolski? Miałże publicznie zepsuć Ziemięckiemu opinię? Nie, Suchodolski nie zdolen tego uczynić. „Oui“ odpowiedział — „beaucoup de mouvement“ etc. i obraz został wzięty.

Brodowski, młody syn zmarłego profesora, tyle zdolny, ile próżniak, zrobił kilka obrazów niezłych; o jednym z nich, wystawiającym bitwę Czerkiesów czy Baszkirów (bo ci powszechnie są dziś upoetyzowani) — tak Suchodolski powiedział: „Patrz! widzisz tego konia karego, na nim koń drugi jedzie, aż dopiero siedzi człowiek“. Suchodolski w tej chwili był Alfonsem Carr, co tak ostre żądła wypuszcza w Osie (Guëpe). Cały ten obraz, o którym mówię, ginie w białości i siności, w oddaleniu góry, kłęby dymów, śnieg pod stopami — wszystko prawie jednego koloru; ale nie dość tego było kompozytorowi, jakby na złość sobie i drugiemu — napakował u dołu żywo płynące źródło — i z ostatniej, swobodnej jeszcze strony, zasiniał swój obraz, który przez to cały koloryt zepsował.

Przejdzie przez Samo-Sierra (jest to obraz Romanowskiego z Verneta; ma być pod innym względem doskonały), ma także zamiast człeka pchłę powiększoną przez drobnowidz, siedzącą na koniu. Obraz ten smutny jest dla mnie — przywodzi na pamięć ojca Irydiona, Anhellego (!) itp., który w ciągłej zostaje korespondencji z Suchodolskim, bo Suchodolski był niegdys w wojsku adiutantem generała Krasieńskiego W.

Lampi malarz niezrównany jest w widokach morskich (rozumie się niezrównany w Warszawie).

Prof. Głowacki z Krakowa (nie brat, ale tylko imiennik tego co był w Wilnie, a który jest teraz dekoratorem przy tutejszym teatrze) wiele ładnych dał rzeczy; zasługuje na

<sup>24</sup> Pamiętnik ten wymienia E. Maliszewski (*Bibliografia pamiętników...*, Warszawa 1928, poz. 4791) jako rękopis w posiadaniu rodziny autora w Wojtkuszkach. Ok. 1905 r. pamiętnik był drukowany, ale druku nie ukończono (brak końca i karty tytułowej). Korzystam z jednego z paru egz. wydrukowanych, użyczonego przez ob. St. M. Kossakowskiego. Wzmianka przedrukowana — na stronie 36.

<sup>25</sup> Wg Kozakiewicza (na podstawie prasy) — przewodniczącym komitetu urządzającego wystawę w 1841 r. był Franciszek Potocki, a Stanisław Kossakowski kierował komitetem przy poprzedniej ekspozycji 1838 r. Ten ostatni parał się również nieco malarstwem, wystawiając 2 miniaturowe w 1836 r. Oddzielenie „obu“ Kossakowskich w indeksie pracy stanowi pomyłkę.

<sup>26</sup> Zapewne nr 57 katalogu — Aleksander Kokular: Portret Księcia Namiestnika Królewskiego; z natury.

<sup>27</sup> Korespondencja Kraszewskiego, rkp. Bibl. Jagiell. seria II, tom 3, list (nr 350) z 11. (23) IX. 1841 r.

<sup>28</sup> *Tygodnik Petersburski* 1841 s. 352-53 i 360. Jest to streszczenie recenzji z Kuriera Warszawskiego Nr 175-177.



uwagę widok z zamku krak. na mogiłę Kościuszki — oraz kilka portretów. Jeden także z profesorów krakowskich S... [Statler] przysłał Zbawiciela w całej figurze — lecz ani wyrazu boskości, ani cierpienia (bo jest wystawiony w chwili, gdy żołnierze przygotowują nań ręce swoje) żadnego nie widać. Dobrze nasz Carr się wyraził, iż wygląda jakby tylko najadł się beafsteacku. Wnętrza Zalewskiego do prawdziwych należały arcydzieł.

O reszcie nie ma co mówić. Portrety najpodobniejsze: Aleksandra Potockiego (Willanowskiego) p. Dąbrowskiego<sup>29</sup>, Gawędziarza Wójcickiego, dwóch żydków [...] — Münchheimera i jakiegoś tam drugiego; Evansa itp.

Kasprzycki zrobił wnętrze pokoju Franciszkowej Potockiej (gubernatorowej)<sup>30</sup> — tak drobnostkowie, że nawet cacki w serwantce szczegółowo i dobitnie były odrobione.

Napisałem tu słów kilka o wystawie dlatego, że pismom naszym drukowanym nie można wierzyć — najczęściej w nich się przebija stronictwo, lub co gorsza osobistość...

Skimborowicz nie był zresztą bynajmniej jedynym informatorem oddalonego podówczas od większych centrów kulturalnych Kraszewskiego, redagującego wtedy swe „pismo zbiorowe” *Athenaeum*. Właśnie w związku z tym maskowanym periodykiem pozostają wzmianki o wystawie 1841 r. w listach malarza i grafika Wincentego Smokowskiego, kierującego notabene amatorskimi rysunkami pisarza. Smokowski, znany w literaturze przede wszystkim ze swych interesujących, ostro pisanych sylwetek malarzy wileńskich — miał widocznie i zacięcie krytyczne, pragnął w każdym razie obie ostatnie wystawy dla Kraszewskiego zrecenzować. Czy sprawozdania te w rezultacie swych namysłów napisał i czy je gdzieś zamieścił — odpowiedzieć nie umiem. Książka Kozakiewicza, ani jego artykuł, w każdym razie żadnych informacji o krytycznej działalności tego artysty nie zawierają.

W liście z 7 (19). XI. 1841 — Smo-

<sup>29</sup> Nr. kat. 20-25 określone jedynie „portret męski (nr 25 — kobiety) z natury”. Kozakiewicz uzupełnia na podstawie prasy, że jeden z nich przedstawiał „hr. P.”; o portretach Münchheimera, czy Evansa — prasa milczy. Portret Wójcickiego wyszedł spod pędzla Jana Sikorskiego; wizerunek Evansa wymienia Rastawiecki wśród prac Kokulara.

<sup>30</sup> Nr. kat. 50 lub 51 określony tylko jako „wnętrze salonu (wzgl. pokoju) z natury malowane”.



Ryc. 3. Aleksander Stankiewicz, portret damy. Zapewne eksponowany na wystawie 1841 r. Wł. Muzeum Narodowego w Warszawie.

kowski wzmiankuje o wystawie i anonsuje Kraszewskiemu, że „pisze do *Athenaeum* o niej artykuł”<sup>31</sup>. W dwa tygodnie później o artystach wystawiających pisze w liście<sup>32</sup> szerzej. „*Sine ira et studio* ci mówię, że w tutejszych artystach ani szkoły ani stylu. Jeden Kokular, któremu szczególnie udało się namalować obrazy do kościółka greckiego”<sup>33</sup> mnie zadowolnił (w rodzaju historycznym), a reszta na sałatę, jak mówią”. Chaotycznie dość pisząc o poszczególnych wystawiających malarzach

chwali Marcina Zalewskiego („ja go do europejskich równam”), a szczególnie J. N. Głowackiego („jest genialny, ale nie wiem dlaczego historii nie próbuje”). Recenzję może i miał już gotową, skoro pisał: „Nie mogę się jeszcze zdecydować, czy do *Athenaeum* posłać mój artykuł o tutejszych artystach”. Kraszewski nie mógł go chyba jednak otrzymać, skoro wydrukował<sup>34</sup> słabą, prymitywną nieomal recenzję, podpisaną niewiele mówiącym kryptonimem.

I o następnej, 1845 roku, wystawie znajdują się wzmianki w listach,

<sup>31</sup> Korespondencja Kraszewskiego — jw., list 261.

<sup>32</sup> Jw. list 263 z 23.XI. (5.XII) 1841.

<sup>33</sup> Na wystawie 1841 r., jak i na żadnej poprzedniej, Kokular obra-  
zów treści religijnej nie wystawiał.

<sup>34</sup> *Athenaeum* t. V, 1841, s. 193-199. Artykuł o wystawie sygnowany jest M. Gr..., ale nie jest z pewnością pióra podpisującego się tym kryptonimem Grabowskiego.



jakie Kraszewski od Smokowskiego otrzymał. Choć i tym razem skąpe: „Nic ci nie piszę o naszej wystawie, bo się dowiesz z mojego pismka, które ci nadeszłę do Athenaeum, tylko czekam dojrzałości w niektórych rzeczach“ — pisał bowiem malarz jeszcze w miesiąc po zamknięciu ekspozycji<sup>35</sup>. Mimo tej — niezrealizowanej zapewne — zapowiedzi, w poprzednim liście artysty znajdujemy parę interesujących informacji o imprezie. „Wystaw sobie szanowny Panie Józefie, co za szczególniejszy porządek na tej wystawie; wszak to już trzeci tydzień ukończył się od jej otwarcia, a jeszcze dotąd katalogu drukowanego nie mamy i publiczność przechadza się po salach, jak błędne owce patrzą, ale nie wiedzą na co i kto malował“ — pisał Smokowski<sup>36</sup>. „Ja sam nawet dotąd nie byłem po otwarciu, bo przedtem zaledwo kilka tylko obrazów przyniesiono, kiedy ja moje ich opiece poruczyłem. Już Gazeta Warszawska zaczęła recenzję; w dwóch numerach umieściła prolog i obejrzenie nasamprzód obrazów treści religijnej. Jeżeli nie masz Gazety tej, to ja ci te numery przyszlę. Pisał to młody chłopak, współpracownik tej Gazety, nazwiskiem Kenig<sup>37</sup> i jeszcze w rękopiśmie, spotkawszy mnie na ulicy, odczytał. Prolog mieści bardzo dobre myśli, ale że do tego prologu włożył Suchodolski, jak Piłat w credo i tym stracił on na swoim walorze. Wszystkie co napisał o Hadziewiczu — ja pochwalam, bo najsprawiedliwiej. W następnych numerach miał zająć się obrazami treści historycznej, ale oto już 5 numerów tej gazety wyszło, a jeszcze nic się nie pokazało. Ja także będę pisał o tej wystawie i tobie do Athenaeum przyszlę, jednakże musisz mi solennie przyrzec, że nie w mojej opinii i moich sądach nie zmienisz i nic nie dodasz...“

Rozsianych po obfitej korespondencji prywatnej tego czasu wzmianek o naszych wystawach znalazłoby się niewątpliwie dużo. Tak np. z listu Michała Grabowskiego, dowiadujemy się o zakupie obrazów z ek-

pozycji 1845 r.: jest to pierwsze nazwisko prywatnej osoby kupującej z wystawy, jakie dotąd wypłynęło. Pisał do zaprzyjaźnionego Hołowińskiego<sup>38</sup>: „Posłałem do Warszawy 300 r. s. na zakupienie jakiego obrazu z przeszłorocznej wystawy Warszawskiej, a oprócz tego kazałem sobie przywieźć różnych odlewów z cynku, które były na wystawie...“ (Te odlewy — zapewne z wystawy przemysłowej, na której sporo drobnych rzeźb eksponowano).

O Wystawie 1845 roku pisał też w liście do swej najbliższej rodziny Tomasz Łubieński<sup>39</sup>: „Byłem dzisiaj z Adelką na ekspozycji obrazów, są niektóre zasługujące na prawdziwą uwagę. Pejzaże niejakiego Breslauera trzy według mnie są największej celujące, równie jak mały portret osoby w okularach przez Głowackiego. Przepysane dwa konie Suchodolskiego galopujące frontem do publiczności, na nich z jednej strony Scyt, z drugiej Amazonka, walczący przeciw sobie, ale cały ruch, cała dusza, jest w koniach. Kopia Rafaela „Wjazd triumfalny papieża do Rzymu“ przez Kaniewskiego darowany tutejszemu gimnazjum przez Komisję Oświecenia Cesarstwa. Portret jeden starego Niemca czyli Tyrolczyka, widoki różne przez Zaleskiego, niektóre pejzaże przez młodego Schouppégo kosztem księcia (Paskiewicza) do Włoch wysłanego. Pejzaże Lampiego. Oto są główne obrazy, ale zamierzam po kilkakrotnie tamże powrócić“.

Przytoczone powyżej relacje o warszawskich wystawach, zaczerpnięte z pamiętników i korespondencji, mogłyby sugerować większe zainteresowanie współczesnych ekspozycjami, niż to w rzeczywistości miało miejsce. Trudno nie przyznać racji Kozakiewiczowi, gdy pisze: „Mimo dużej frekwencji na wystawach — wzmianki prasowe, a przede wszystkim pamiętniki... rzadko kiedy wspominające wystawy, nie przekonują nas o tym, by upowszechnienie sięgało bardzo szeroko i głęboko. W wielu wypadkach zwiedzenie wystawy było konwencjonalnym obowiązkiem towarzyskim, który głębszego śladu nie zostawiał“. Toteż poszukiwania, zmierzające do uzupełnienia obrazu wystaw materiałem, stanowiącym swobodną, prywatną relację o doznanych na ekspozycjach

wrażeniach, czy naświetlających zakulisowe sprawy organizacji pokazów — nie dały większego pokłosia. Wypłynęło jednak nieco uwag ciekawszych, parę swoistych, nie przeznaczonych do druku „recenzji“ i o-mówień, wyjaśniło się nieco szczegółów, atrybucji itp. — zarówno w zakresie eksponatów, jak i krytyki prasowej. Warto by może jeszcze na zakończenie zwrócić uwagę na fakt włączenia wystaw do tak typowej wówczas „beletrystyki obyczajowej“. Wskazałoby to na pewną próbę popularyzacji zagadnień współczesnych, młodej jeszcze wówczas plastyki polskiej wśród sfer mieszczańskich czytelników, dla których taka literatura była przede wszystkim przeznaczona. Kozakiewicz przedrukował jedną taką „zbeletryzowaną recenzję“ z wystawy 1845 r.: Seweryna Oleszczyńskiego „Zdarzenie prawdziwe na wystawach przemysłu i sztuki“<sup>40</sup> — dodajemy drugą jeszcze, większą i ciekawszą bodaj. Jest to cały rozdział zatytułowany „Wystawa obrazów“ z romansu obyczajowego Edwarda Bogusławskiego „Daguerotypy Warszawy“<sup>41</sup>.

„Nie umiem powiedzieć, jak długo ubierał się Henryk, dosyć, że nakoniec wyświeżony i pachnący wyszedł na ulicę i zaczął zdążyć do pałacu Kazimierowskiego. Wchodząc na schody, prowadzące na wystawę, Henryk ujrzał i poznał Łubowskiego, dążącego tamże, gdzie i modniś.

— Ah, bon jour: zawołał, kłaniając się wieśniakowi [ziemianinowi] — czy na wystawę pan?

— Tak jest — odpowiedział Łubowski niekoniecznie przyjaznym tonem.

— Jeśli pan pozwoli, będę mu służyć za przewodnika.

— A więc pan już byłes?

— Ze trzy razy.

— A pan?

— Ani razu.

— Ani razu?... nie... to niepodobna...

— Rzeczywiście.

Mówiąc w ten sposób, Henryk i Łubowski stanęli w przedśionku, a oddawszy bilety, weszli do pierwszej sali mieszczącej w sobie krajobrazy, wnętrza i widoki perspektywiczne.

Przyłożywszy do oczu lornetkę, mając obok siebie mało znającego się na sztukach pięknych wieśniaka,

<sup>35</sup> Korespondencja Kraszewskiego — jw., seria III tom 20 karta 39-40. List datowany jest 11. X. 1845.

<sup>36</sup> Jw., karta 37-38, list z 17. VII. 1845.

<sup>37</sup> Ważna wiadomość, powiększająca znane nam wcześnie prace tego utalentowanego krytyka o ważką pozycję. Odmowną recenzję w *Gazecie Warszawskiej* (Nr 179, 180, 185, 186, 191, 193, 196, 197, 199 i 201 z 1845 r.), niepodpisaną, przysłał warunkowo Kozakiewicz w swej książce i artykule o krytyce Konstantemu Pathié.

<sup>38</sup> Rkp. Bibl. Kórnickiej Nr 1176 K. 79-80. List do Hermana Hołowińskiego z Aleksandrówki, dn. 24. XI. 1846.

<sup>39</sup> Roger hr. Łubieński, *General Tomasz Pomian hr. Łubieński*, Warszawa 1899, t. II, s. 425. List z dnia 28. VI. 1845.

<sup>40</sup> *Gazeta Codzienna* 1845 nr 226-228.

<sup>41</sup> *Daguerotypy Warszawy*. Romans obyczajowy przez Edwarda Bogusławskiego, tom 3, Warszawa 1847, s. 59-69. Na książkę zwrócił mi uprzejmie uwagę ob. J. W. Gomulicki.



Henryk z miną znawcy, zaczął przeglądać obrazy, nie szczędząc przygany i krytyki. Najpierw zatrzymały go trzy włoskie krajobrazy p. Schuppe, do których ocenienia myślał przystąpić z całą skrupulatnością i znajomością sztuki.

— Patrz pan — rzekł na głos do Łubowskiego, wskazując palcem poetyczne utwory artysty — *observez cela*, wszak to nieźle obrazki... szkoda tylko, że niebo cokolwiek za jaskrawe, za żółte... Było by daleko więcej efektu, gdyby malarz przydał trochę chmur, lub chociaż ugrupował obłoki... bez czego te pejzaże wiele tracą... Wprawdzie recenzent w Gazecie Warszawskiej, szczególnie unosił się nad tym pięknym horyzontem... ale ja się na to nie zgadzam, i nie przestanę utrzymywać, że trzeba było artyście zrobić niebo mniej jednostajnym. Wszak prawda, panie Łubowski, że i pan tegoż jestes zdania?

— Co? co?... bo nie słyszałem, — zapytał Łubowski, który przez ciąg mowy Henryka, nie zważając na wskazywane przez niego obrazy, na których nie umiał się poznać, całą uwagę zatopił w obrazie wyżej zawieszonym, wystawiającym zabawy krakowian.

— Ah.. ah.. jak to piękne — mówił do siebie przez czas, w którym Henryk wysilał się z wymową nad krajobrazami pana Schuppe — doprawdy zdaje mi się, że widzę wywijających chłopków.. O, jak dzielnie tańczą. Z jaką swobodą oddają się zabawie.. Ah.. ah.. jak to piękne.

Przerwał Łubowskiemu te uniesienia Henryk swoim zapytaniem o dziełach pana Schuppe, na co Łubowski również odpowiedział zapytaniem.

— Mówię — rzekł Henryk — że te trzy krajobrazy mają za zbyt jednostajne i za zbyt jaskrawe nieba.

— Nie wiem.. tak.. podobno — odpowiedział Łubowski, nie mogąc oderwać oczu od obrazu, który go tak zajął.

Widząc to Henryk nie pytał więcej wieśniaka i zwrócił mowę do człowieka już w wieku, który zatrzymawszy się w chwili, kiedy Henryk rozpoczął swą przemowę dotąd go nie odstępował i z uśmiechem nieznanego szyderstwa i politowania słuchał niedorzecznych paplań milionera. Słyszając się zaś zagadnionym, odpowiedział wzruszając ramionami, z ciągłą ironią na ustach.

— Ależ, pan się myli.. jak można bowiem żądać, ażeby pejzaż mający wyobrazić gorącą pogodę włoskiego nieba mógł być zaciemniony chmurą lub ciężkimi obłokami.

Henryk na te słowa mówiącego zmierzył go od stóp do głów zuchwałym wzrokiem, a odwracając twarz i przechylając się do Łubowskiego, poszepnął:

— Patrz pan, cóż to za głupiec.. nie zna się na niczym, a jednak chce mu się dawać zdanie.

— Gdzie? gdzie.. o kim mówisz?.. gdzie jest ten obraz? — zapytał niezrozumiały Henryka Łubowski — gdzie jest ten głupiec wymalowany?.. doprawdy bardzo będę rad go zobaczyć... nigdy jeszcze nie widziałem głupca na portrecie..

Henryk z nieukontentowaniem pociągnął go za rękę.

Łubowski obejrzał się.

— No i cóż?... cóż tam nowego? — zapytał — ach, jakież to konie.. patrz pan co za konie.. niech mnie jasny piorun trzaśnie, to chyba żywe!

I Łubowski, powiedziawszy to, szybko przeszedł salę i zatrzymał się przed arcydziełem pana Suchodolskiego. W ślad za nim poszedł Henryk, a za nim nieznajomy, który bez ogródek zbił twierdzenie Potrzebskiego.

— O! to mi się podoba.. to dopiero obraz co się nazywa — powtarzał Łubowski oglądając ze wszystkich stron bitwę amazonek — ach, z jaką naturalnością oddane są te konie.. doprawdy, że ich przednie nogi zdają się odstawać od płótna.. a głowy jak kształtne.. z jaką dumą podniesione ich karki.. cóż za ogień w ich spojrzeniu.. niech mnie wszyscy diabli wezmą! jeśli bym nie przysiągł, że wnet ujrzę je galopujące po tych salach.

— Prawda, że pięknie oddane są te rumaki — rzekł Henryk, przykładając do oka złożoną rękę w kształcie perspektywy — szkoda tylko, że malarz za zbyt jednostajne dał im postacie... a zresztą, ich barwa niezbyt świetna, nie na konie, które długi już może czas przepędziły wśród bitwy, wystawione na kurz i spiekę.

— Co tam.. co tam — rzekł Łubowski — czy to podobna uważać na takie bagatele.

— Nie tylko te, jak pan się wyraziłeś, bagatele, są wadami tego obrazu, znajdzie się tu jeszcze jeden wielki, bardzo wielki błąd w wykonaniu ludzi siedzących na tych koniach — bo i powiedz mi pan, do czego podobna ta amazonka, której twarz niewykończona jak należy.. ciało czerwone.. nienaturalne.. albo ten rycerz psujący tylko efekt całego obrazu.

— Boże! przebac mi, bo nie wie, co mówi! — rzekł półgłosem tenże sam mężczyzna, który już raz wytknął Henrykowi mylność sądu i powoli, wzruszając ramionami, prze-

szedł do następnej sali. Henryk marszem spojrzał na mówiącego i dalej powiodł swojego towarzysza. Obejrzaawszy rząd portretów, dwaj nasi bohaterzy ujrzeni się na koniec w ostatnim salonie, przed rodzajowymi obrazami pana Pęczarskiego.

Znowu Łubowski nie mógł się natrzeć, to scenie zaciągania pożyczki, w której charakterystyczna twarz Żyda, postać plenipotenty i dwóch młodych paniczów, pobudzały go do mimowolnego prawie śmiechu; — to portretowi lichwiarza przypatrującego się dukatom przy płomieniu świecy; to znowu amatorom herbaty i kuriera, które to obrazy naturalnością i dzielnym oddaniem charakterów w rysach twarzy i ruchach, każdego zająć musiały. Jeden tylko Henryk z niesmakiem odwrócił się do prac naszego Hogartha, twierdząc, że sceny tak gminne, tak pospolite, niewarte ażeby je przenosić na płótno.

— Zdaje mi się, że już dosyć natrzyłeś się pan temu blaźństwu — rzekł, trącając wieśniaka z uśmiechem przypatrującego się licu lichwiarza — *venez de l'autre côté*.. jeszcześmy nie widzieli wszystkiego.

Łubowski usłuchał słów Henryka i uszedłszy parę kroków, ujrzał się naprost świętej familii p. Hadziewiczza.

Jakaś boska prostota rozlana w całym tym utworze artysty, wszystkich przejmowała mimowolną czcią i poszanowaniem. — Święta twarz Marii — naiwna postać Jezusa; zgrzybiałe lice Elżbiety, — pełne uwielbienia spojrzenie ś. Jana i na koniec głowa Józefa, wyglądającego zza złamanej kolumny, przydawały temu obrazowi, przy wyrazie malującej się tu we wszystkim prostoty, jakiś niewypowiedziany urok... coś świętego, natchnionego. Bo rzeczywiście, natchnionym był artysta, kiedy jego pędzel tworzył tę cudowną grupę. Nie dziwny się więc, że nawet Łubowski, który więcej się znał na rasie koni, jak na sztukach pięknych, nie mógł bez zajęcia spoglądać na wznoszącą się przed nim świętą rodzinę.

— Byłby to obraz zupełnie dobry — rzekł znowu Henryk — wskazując pracę pana Hadziewiczza — gdyby nie dwa wielkie błędy, jakich ciężko przebaczyć artyście: raz, że ciało św. Jana jak na dziecko za ciemne... a jego głowa za zbyt wielka... *après*...

— Przestań pan... na miłość boską, przestań! — zawołał, przerywając ten sam mężczyzna, który już po dwakroć zbił zdanie Henryka — przestań... bo doprawdy zmusisz mnie, że będę musiał uciec... ażeby nie słuchać takich niedorzeczności.



— A to idź pan... kiedy mu źle — odpowiedział groźnie Henryk — ja dla niego nie myślę umilknąć.

— Ależ panie, wystawiać się na śmieszność, to wcale nie do zazdrości.

— Mało mnie obchodzi... *qu'un sot rira* — odpowiedział Henryk, odwracając się.

— I jak tu żądać, ażeby artysta się nie zniechęcił, — rzekł nieznamy po odejściu Henryka, — jeżeli pomyśli, że jego praca wystawiona będzie na sąd takich półgłówków, którzy sami do niczego niezdolni, starają się zawiścią przytłumić w innych talent, jaki przy ich głupocie wydaje się jeszcze świetniejszym... O ludzie... ludzie...

czemuż wy tak często zapominacie o swoim przeznaczeniu!?

Powiedziawszy te słowa — wyszedł.

Wkrótce za nim i Henryk, posztawszy się jeszcze jakiś czas po salonach, podał rękę wieśniakowi i razem z nim opuścił miejsce publicznej wystawy“.

---

Wszystkie wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych księgarniach „Domu Książki“, a w szczególności w następujących punktach: Białystok — Rynek Kościuszki 12/14; Bydgoszcz — Dworcowa 14; Bytom — Stalina 10; Częstochowa — Al. N. M. P. 14; Gdańsk-Wrzeszcz — Grunwaldzka 8; Gliwice — Zwycięstwa 35; Kielce — Sienkiewicza 30; Koszalin — 1 Maja 14; Kraków — Podwale 6; Lublin — Krakowskie Przedmieście 52; Łódź — Piotrkowska 147; Olsztyn — Plac Wolności 2/3; Opole — Ozimska 8; Poznań — 27 Grudnia 23; Rzeszów — 3 Maja 2; Stalinogród — 3 Maja 12; Szczecin — Sikorskiego 6; Toruń — Rynek Staromiejski 30; Warszawa — Krakowskie Przedmieście 7; Zakopane — Krupówki 28; Zielenka Góra — Żeromskiego 16.

Księgarnie te przyjmują zamówienia na czasopisma P. I. S.

Poza tym czasopisma P. I. S. są również do nabycia w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy oraz w większych kioskach P. P. K. „Ruch“.

Przyjmowanie prenumeraty czasopism P. I. S. na rok bieżący jest zakończone. Warunki prenumeraty na r. 1954 podamy w jednym z następnych numerów.

---

Nakład 3000+60. Format A 1. Arkuszy 6. Papier ilustracyjny 90 g 61x80. Oddano do druku 21.II 1953 r.  
Druk ukończono 1.VIII 1953. Warszawska Drukarnia Naukowa, Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 32, 4-B-16289.