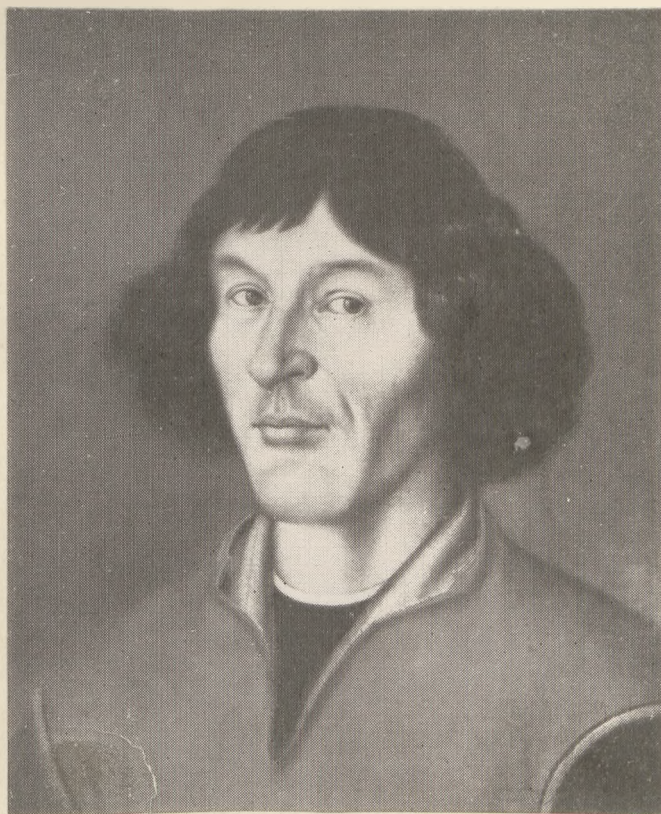


BIBLIOTEKA
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w GDAŃSKU
B. Czerwinski

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 2

WARSZAWA 1953

ROK XV

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Dr Gwido 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 Molé, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Rewski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 2

ROK XV

1953

TREŚĆ

ROZPRAWY

- Bohdan Marconi*, Toruński portret Mikołaja Kopernika . . str. 3
Barbara Wolff, Polichromia stropu w Grębieniu. Z zagadnień przełomu gotyku i renesansu w Polsce . . . str. 6
Maria Mrozińska, Pierwowzory graficzne łazienkowskich stiuków figuralnych str. 33
Juliusz Ross, Pałac w Narolu str. 48

MISCELLANEA

- Zygmunt Świechowski*, Malowidła romańskie w Czerwińsku str. 64
Karol Dąbrowski, Problemy konserwatorskie romańskiej polichromii w Czerwińsku str. 75
Tadeusz Gostyński, Prace Tylmana z Gameren w zamku w Baranowie str. 77

RECENZJE

- Janina Ruszczyćówna*, Riepin str. 82
Bohdan Guerquin i Jerzy A. Miłobędzki, *Maria Lewicka*, *Bernardo Morando* str. 90
Maria Lewicka, W sprawie książki o Morandzie str. 91
Janina Wiercińska, Wydawnictwa „Wiedzy Powszechnej” z zakresu malarstwa polskiego XIX w. str. 92
Marian Morełowski, Wadliwe metody w badaniu związków artystycznych Polska — Moza w XII w. str. 95

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA 1953

BOHDAN MARCONI

TORUŃSKI PORTRET MIKOŁAJA KOPERNIKA

Wśród niewielu malarskich portretów Kopernika pochodzących z w. XVI specjalną wartość posiada obraz znajdujący się w zbiorach Muzeum Pomorskiego w Toruniu (nr inw. A. d. 217). Portret ten pochodzący z biblioteki gimnazjum męskiego w Toruniu¹, został w czasie okupacji hitlerowskiej przeniesiony wraz z innymi obrazami do Muzeum w gmachu ratusza. W r. 1943 wywieziony w okolice Torunia, najpierw do Kamieńca, następnie do Górska, ostatecznie do Wyrzyska, odnaleziony został tamże w połowie r. 1945 przez mgr Eugeniusza Krygiera w stanie zachowania fragmentarycznego.

Portret ten, dzięki konserwacji przeprowadzonej w latach 1946–8 w Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie, odzyskał pomimo poważnych uszkodzeń, świeżość kolorytu zbliżoną do pierwotnej, pozwalającą dziś na bliższe analizowanie jego wartości artystycznych i czasu powstania. Pierwotny stan w bibliotece gimnazjalnej ilustruje reprodukcja (nr 10) zamieszczona w pracy Z. Batowskiego, *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933 (ryc. 1). Widoczne zabrudzenie oraz zakłócające kompozycję pionowe wykruszenia wzdłuż spojeń desek niewątpliwie utrudniały ocenę, mającą wyraz w zaledwie kilkunastu wzmiankach (s. 56) oraz datowaniu na koniec XVI lub początek XVII wieku.

Portret ten, malowany olejno na desce dębowej wym. 51×41,5 cm, grub. 0,5–0,9 cm, przedstawia Mikołaja Kopernika w wieku lat ok. 35–40, o twarzy suchej, rysach wyrazistych, małych oczach i ciemnych, długich, falistych włosach. Ubiór stanowi czarna szata z widocznym białym rąbkami koszuli oraz wierzchni strój czerwony, bez rękawów, podbity białym futerkiem, widocznym przy kołnierzu i ramio-

nach. Tło popielate o ciepłym odcieniu. Być może obraz był dłuższy od dołu². Jeśli tak, to niewiele, gdyż proporcje są typowe dla malarstwa w. XVI. Dziś trudno to z całą pewnością stwierdzić. Dolna krawędź obrazu nosi ślady drobnych uszkodzeń drewna z zaprawą i farbą, które mogły powstać przy odpiłowaniu w poprzek słoju drewna. Uszkodzenia te pokryte są dawnymi retuszami. Mogły one powstać również w ciągu czterechsetletniego istnienia obrazu, którego dolna krawędź w zetknięciu z ramą dźwigała ciężar dębowej deski. Specjalne badanie krawędzi dolnej, a głównie zaprawy, po usunięciu retuszu, może dać wyjaśnienie tej sprawy. Zarówno analiza stylistyczna jak technika i faktura, pozwalają określić czas powstania na połowę w. XVI, w latach ok. 1540–1560.

Bliższe określenie na podstawie analizy technologicznej nie wydaje się możliwe. W XVI w. spotykamy się z techniką zarówno temperową, jak mieszaną i czysto olejną, stosowaną już w końcu w. XV, jak wykazały badania obrazu Dirck Bouts'a przeprowadzone przez prof. Coremansa³. Analiza mikrochemiczna barwników również nie ułatwi bliższego datowania, gdyż jedynym barwnikiem wprowadzonym w połowie w. XVI jest smalta⁴, a w obrazie toruńskim brak jest barw błękitnych.

Portret posiada pewne cechy typowe dla malarstwa pierwszej połowy wieku, nieraz tradycyjnie zaczerpnięte z w. XV. Suchość rysunku, szczególnie oczu, drobiazgowość faktury futerka i blików na włosach, pewna płaskość czerwonej szaty, jak również staranny kreskowy rysunek na zaprawie, przebiegający poprzec farbą na górnej wardze (koncentrycznie do środka warg), pod brwiami i z prawej strony garbu nosa, mogłyby świadczyć o technice wykona-

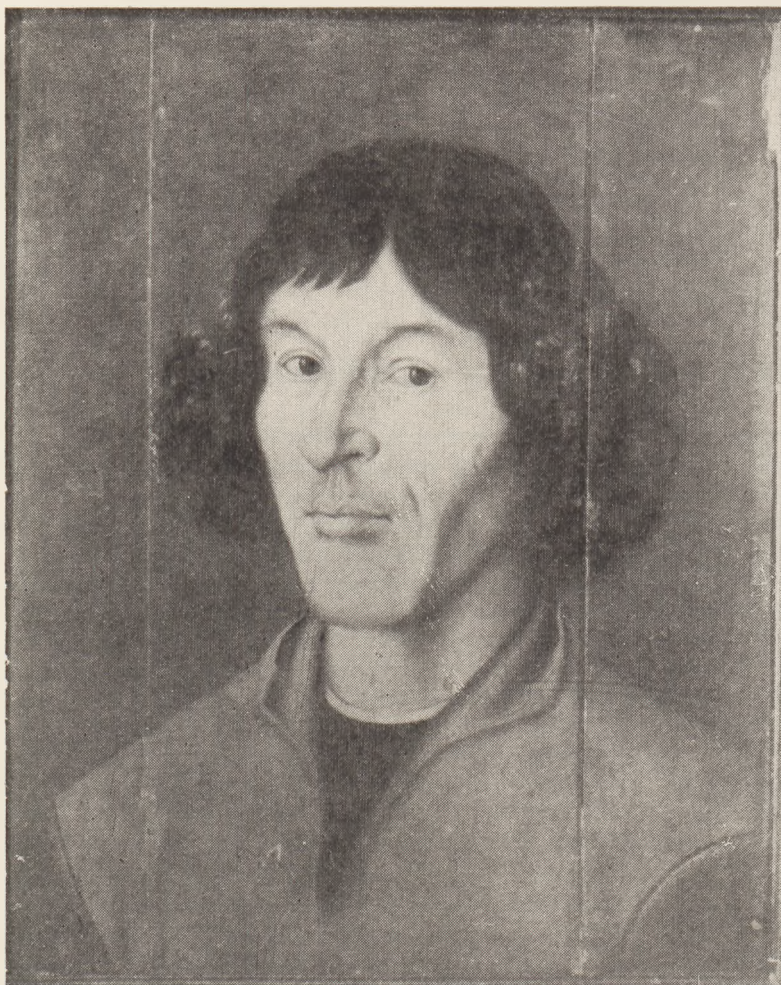
przez Albina Kries. Informacje powyższe zawdzięczam uprzejmości mgr Marii Gąsiorowskiej z Torunia.

² Batowski Z., *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933, s. 56.

³ *Studies in Conservation*, Intern. Inst. for Conservation of Museum Objects, London 1952.

⁴ Pigment sztucznie otrzymywany, sproszkowane szkło kobaltowe.

¹ Tync S., *Dzieje gimnazjum Toruńskiego*, Roczn. Tow. Nauk. Tor. 34 (1928) podaje r. 1594 jako datę założenia biblioteki, na podstawie *Descriptio Bibliothecae Scholae Thorunensis Anno Domini 1594 Extractae* oraz manuskryptu Baumgartena z w. XVII. W bibliotece znajdowały się m. in. wizerunki Kopernika. Przypuszczalnie portret wymieniony jest w wykazie obrazów i pomocy naukowych sporządzonym w r. 1761



Ryc. 1. Portret Mikołaja Kopernika. Stan z r. 1933.
(Repr. wg Batowski Z., Wizerunki Kopernika).

nia typowej dla początku w. XVI. Lecz te cechy przypisać należy raczej właśnie wzmiankowanemu tradycjonalizmowi, typowemu dla artystów mniej-szego talentu. Do takich niewątpliwie należy twórca portretu Kopernika, sądząc choćby z chwiejnego rysunkowo umieszczenia oczu, wykraczającego poza być może istotną asymetrię twarzy Kopernika. Biorąc jednak pod uwagę duże wartości artystyczne, a w szczególności bezpośredniość portretu, brak typowych cech kopii, przypuszczać można, że mógł być wykonany z natury. Przeczy temu wiek Kopernika na portrecie, który określiłem uprzednio na ok. 35—40 lat. Portret, o ile malowany z natury, musiałby powstać w latach 1508—1513.

Kopernik od r. 1503, po powrocie z Italii, mieszkał stale w Polsce. Jeśli był portretowany, to przez artystę w Polsce pracującego. Porównanie jednak dzieł

malarskich powstałych u nas w 1-ej ćwierci w. XVI wypadnie dla hipotezy współczesności portretu niekorzystnie. Jest to więc portret nie wykonany z natury. Tym bardziej zadziwiająca jest bezpośredniość, żywość portretu, oparta na niezwyklej intuicji, wczuciu się w charakter i wyraz, zaczerpnięty być może z dziś nieznanego pierwowzoru.

Niewątpliwie omawiany portret jest najlepszym ze znanych przedstawień wielkiego astronoma. Wprawdzie porównanie z portretem ze Strassburga, przypisywanym warsztatowi Tobiasza Stimmera, portretem ze zbiorów w Gołuchowie lub przypisywanym Ridolfovi Ghirlandaio, ze zbiorów kpt Drury Lowe w Anglii, nie jest w pełni możliwe przed przeprowadzeniem badań konserwatorskich dla stwierdzenia, czy nie są one zniekształcone przez przemalowania. Portret strassburski⁵ jest przypuszczalnie kopią według oryginału dostarczonego przez Tidemanna Giesse i nosi wyraźne cechy późniejszych przemalowań⁶. Portret gołuchowski⁷, pochodzący z początku lub połowy w. XVI może budzić zastrzeżenia co do przedstawionej osoby pomimo znanych od r. 1735 losów obrazu i pochodzenia z Warmii⁸, gdzie mógł być nawet wcześniej uznany za portret Kopernika. Potwierdza te wątpliwości późniejszy napis. Portret Ghirlandaia posiada jakoby na odwrocie napis „1505 Roma”⁹, nie mógł więc być wykonany z natury. Znany nam jest jedynie z kopii angielskiej z epoki wiktoriańskiej,

znajdującej się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, według której sądu wydać nie można¹⁰. Najbliższym portretowi toruńskiemu był obraz stanowiący własność Obserwatorium Astronomicznego Uniwersytetu Warszawskiego, niestety spalony w r. 1944. Sądząc z fotografii¹⁰ potwierdzić należy opinię Batowskiego o powstaniu tego dzieła (kopii z toruńskiego?) w XVII w.

Stan portretu przed konserwacją (ryc. 2) przedstawiał się następująco: deska dębowa spojona

⁵ Batowski Z., jw., ryc. 1.

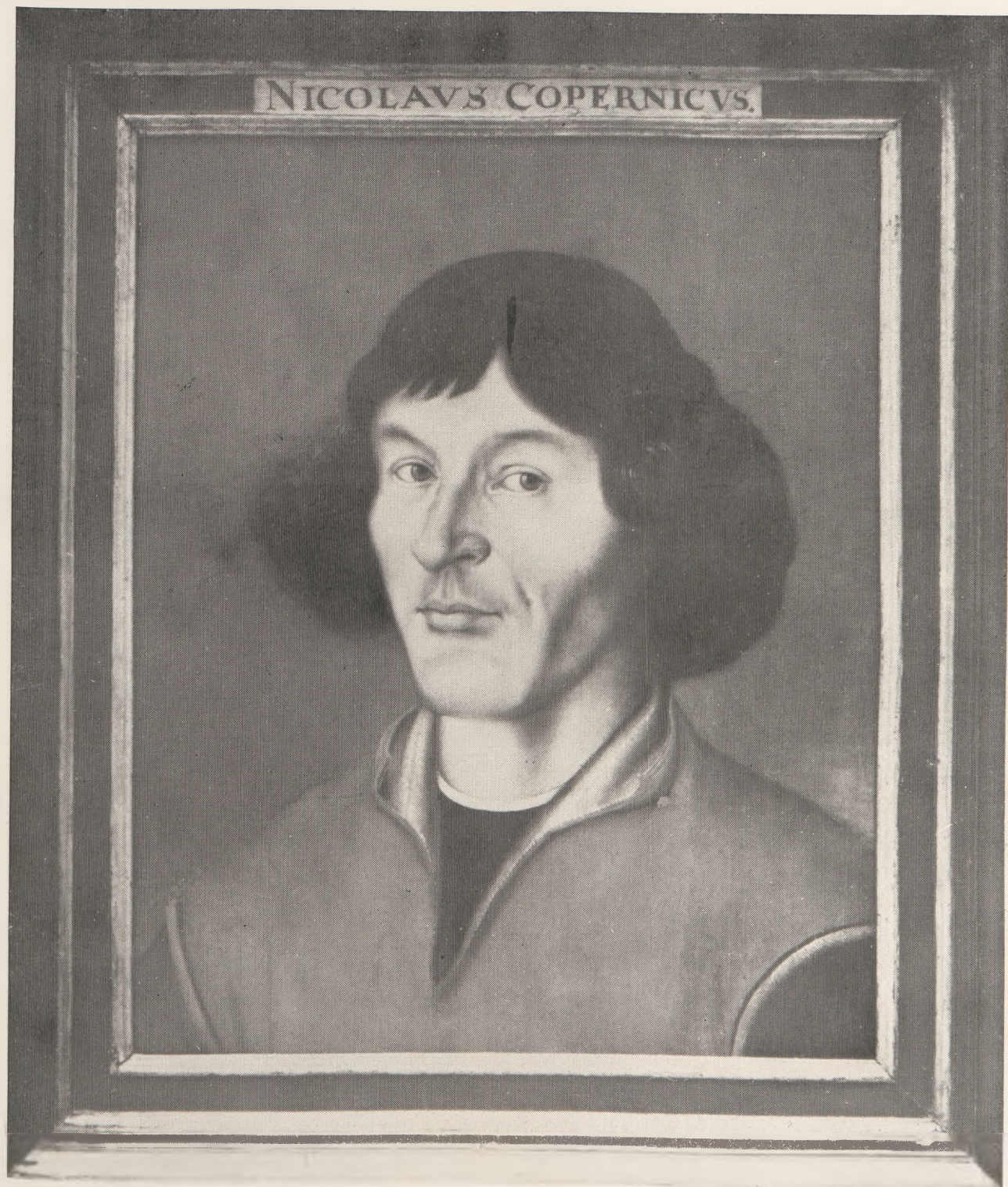
⁶ Jw., s. 23.

⁷ Jw., s. 71.

⁸ Jw., s. 55.

⁹ Miączyński J. A., *Poznaj Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku*, Warszawa 1949, s. 23.

¹⁰ Batowski Z., jw., ryc. 9.



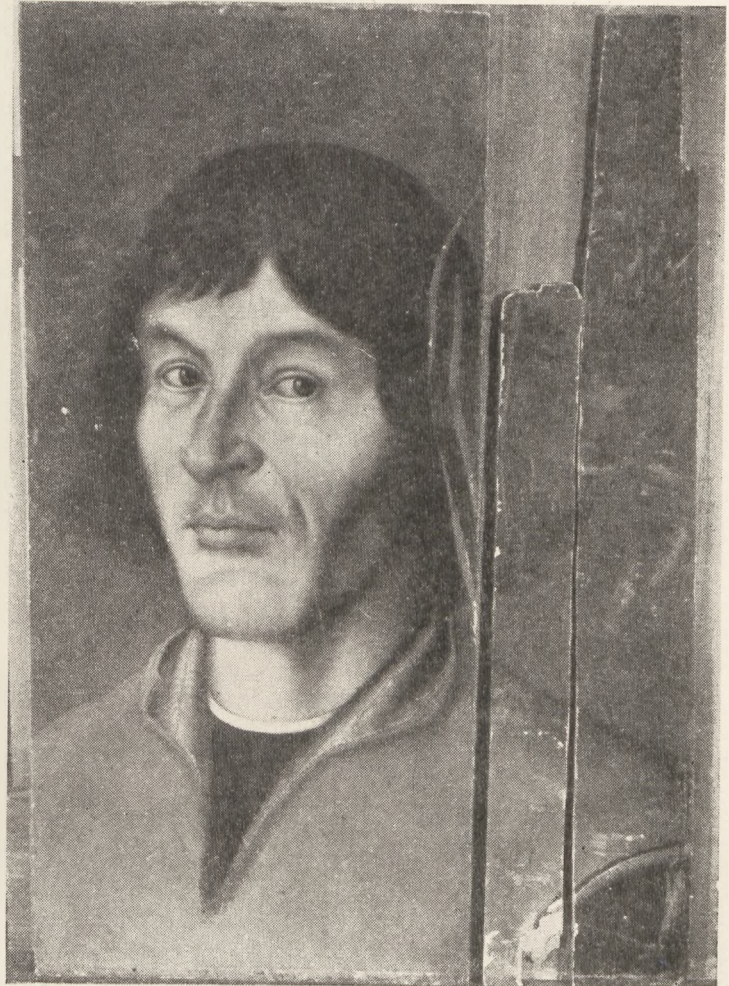
Ryc. 2. Portret Mikołaja Kopernika. Stan po konserwacji w r. 1948 (Fot. J. Bułhakówna).

PORTRET MIKOŁAJA KOPERNIKA

z trzech części rozpadła się; część lewa przepadła bezpowrotnie; prawa pęknięta posiadała ubytki w dolnej i górnej partii. Prócz tego powierzchnia obrazu uległa licznym zadrapaniom przeważnie werniksu oraz wgnieceniu i skruszeniu farby na włosach z prawej strony twarzy.

Program konserwacji obejmował również rekonstrukcję ze względu na wartości zarówno artystyczne, jak historyczne i dydaktyczne tego dzieła. Do rozwiązania zagadnienia tak delikatnego jak rekonstrukcja pomogło ocalenie pierwotnej, pochodzącej z w. XVI lub początku w. XVII dębowej ramy oraz fakt, że ubytki obejmowały mniej ważne części kompozycji, jak tło z drobnymi fragmentami włosów oraz prawy bark i drobny fragment futrzanego obramienia lewego barku. Rama pozwoliła na odtworzenie pierwotnego kształtu obrazu z dokładnością do ca 1 mm. Sklejono połamane części, uzupełniono również drewnem dębowym brakujące fragmenty, bez parkietowania obrazu. Pokryto nowe drewno zaprawą kredową o grubości odpowiadającej oryginalnej, kryjącej prawie całkowicie strukturę dębu. Po odczyszczeniu z brudu okazało się, że werniks zachowany jest dobrze i nie powoduje widocznego pożółknienia obrazu. Drobne uszkodzenia zapunktowano temperą z laserunkiem żywicznym, stosując tę technikę również do rekonstrukcji ubytków. Rekonstrukcję wykonano w ogólnych zarysach ściśle według istniejącej w Muzeum Pomorskim fotografii, odróżniając fakturą od oryginału. Pominęto celowo imitowanie faksymilowe futrzanego obramienia czerwonej szaty na prawym i fragmencie dolnego na lewym barku.

Ten rodzaj konserwacji, zgodny z obowiązującymi zasadami muzealnymi, pozwala specjalistom, a nawet zainteresowanym laikom na łatwe odróżnienie części uzupełnionych od oryginalnych, a szerokim



Ryc. 3. Portret Mikołaja Kopernika. Stan przed konserwacją w r. 1946. (Fot. J. Bułhakówna).

masom zwiedzających daje wrażenie nieskażonej kompozycji, będącej najlepszym z istniejących przedstawień genialnego polskiego uczonego doby Odrodzenia.



Ryc. 1. Grębień, kościół św. Trójcy. Widok od pd.-wsch. (Fot. E. Kozłowska).

BARBARA WOLFF

POLICHROMIA STROPU W GRĘBIENIU Z ZAGADNIENI PRZEŁOMU GOTYKU I RENESANSU W POLSCE

Pokrywanie stropów drewnianych kościołów dekoracją malarską było niewątpliwie niezmiernie popularne w XV i XVI wieku, czego dowodzą chociażby protokoły wizytacyjne, np. z terenu diecezji wrocławskiej, wspominając o licznych malowanych powalach¹. Drewniane kościoły wystawiano prawie wyłącznie po wsiach, napełniał je w głównej mierze lud wiejski i on przede wszystkim był odbiorcą zdobiących je polichromii.

Zachowane w ilości ok. dwudziestu szesnastowieczne polichromie drewnianych kościołów stanowią zespół o wybitnie ludowym charakterze, ilustrujący bogatym materiałem treści i interesujących rozwiązań formalnych głębokie przemiany nurtujące podłóże. Załamanie rygorów programu ikonograficznego, elementy świeckiej tematyki oparte o obserwację życia lub nawiązujące do iluminacji rękopisów, dokąd już wcześniej dotarli, bujne sploty roślinności o motywach zaczerpniętych z natury, decydują o nowym, już nie średniowiecznym, charakterze tych dekoracji. Na miejsce zawilich cykliów ikonograficznych wkra-

czają ulubione sceny regilijne i popularni święci, a redakcja poszczególnych scen uderza często humanistycznym spojrzeniem na sprawy religii, ukazując je w świetle ludzkich dramatów i radości. Zespół treści zawartych w tych dekoracjach to najczęściej zrozumiałe dla wiejskiego ludu prawdy, wyrażone bliskimi dla odbiorcy środkami plastycznymi, często identycznymi niemal jak w drzeworytnictwie ludowym, w haftach czy ceramice. Kościół poprzez często niewątpliwie ludowego artystę staje się tu przystępnym wykładowcą, wychodzącym naprzeciw odbiorcy ze swą ideologią, wyrażoną w formie po dziś dzień atrakcyjnej i pociągającej.

Wspomniane tu ogólnie cechy tej gałęzi malarstwa ściennego wraz z soczystym, obfitującym w przełamane tony kolorystycznym, decydują o renesansowym charakterze tych dekoracji powstałych często z początkiem XVI stulecia.

Wobec przeprowadzanych obecnie badań nad polskim renesansem zagadnienie polichromii drewnianych kościołów z pierwszej połowy XVI w. nabiera szczególnej wagi. Stosunkowo niezłe zachowany zespół malarski o postępowym, ludowym i rodzimym charakterze jest dokumentem przełomowości okresu, w którym powstał.

¹ Londzin J. ks., *Kościół drewniane na Śląsku Cieszyńskim. Z pośmiertnych zapisków autora przepisał, uzupełnił i do druku przygotował R. Tomanek, Cieszyn 1932, passim; Jungnitz J., *Visitationsberichte der Diözese Breslau*, Wrocław 1909, t. II, passim.*

POLICHROMIA STROPU W GRĘBIENIU

Malarstwo ściennie tego czasu, wykonywane na murze, uległo bardziej zniszczeniu lub tkwi pod powierzchnią późniejszych malowideł i tynków. Gorzej zachowane, nie stanowi w obecnym stanie badań dość bogatego materiału do studiów nad wczesnorenansowym malarstwem monumentalnym. Realizacja tej ostatniej gałęzi malarstwa, wymagająca większych kosztów, spoczywała niewątpliwie w rękach wyżej kwalifikowanych warsztatów. Jako wynik możliwych fundacji, przeznaczonych na ogół dla odbiorców z wyższych warstw społecznych jest odbiciem odmiennych potrzeb i upodobań.

Polichromia drewnianego kościoła w Grębieniu² w powiecie wieluńskim w silniejszym może stopniu niż inne dekoracje stropowe jest odbiciem walki między dawnym i nowym sposobem myślenia, jak również walki o nowe zdobycze formalne.

Artykuł niniejszy, będący skrótem większej pracy, omawia pewne zasadnicze problemy polichromii stropu w Grębieniu, sięgając w miarę potrzeby do materiału porównawczego dekoracji stropów kościołów polskich głównie z pierwszego trzydziestolecia XVI w. Późniejsze polichromie, w pełni już renesansowe (np. Boguszyce), zostały tu celowo pominięte; o wyborze dekoracji stropowych z tego właśnie czasu zadecydowała problematyka przełomu — gotyku i renesansu, tak interesującego w badaniach nad rodzimym nurtem sztuki polskiego odrodzenia.

Nie wspominam tu również o polichromiach wykonywanych za pomocą patronów, jak np. w Dębnie, w mniejszym stopniu wymagających

twórczego wkładu malarza, posługujących się motywami o szerokim zasięgu czasowym i terenowym i nie wnoszących ciekawego materiału dla badań nad zagadnieniem interesującego nas przełomu. Należy jeszcze wspomnieć, że polichromiom drewnianych kościołów nie tylko na terenie Polski, ale i w krajach sąsiedzkich poświęcono bardzo mało uwagi³. Brak znajomości tej gałęzi sztuki na terenie Niemiec, jak również Słowacji, Moraw i Węgier, gdzie uległy w tych ostatnich krajach zniszczeniu po większej części już w XVI w. wskutek najazdów tureckich, utrudnia badanie tej gałęzi sztuki i wydobywanie rodzimych odrębności malarstwa stropowego w Polsce.

ZAGADNIENIE FUNDACJI

Grębień jest małą wioską położoną o 12 km od Wielunia w kierunku południowym. Znajdujący się we wsi kościółek wzniesiono dla wygody mieszkańców ok. 1500 roku z fundacji kapituły metropolitalnej w Gnieźnie⁴, do której Grębień należał jako wieś stołu arcybiskupiego od 1299 r.⁵. Jeszcze w 1719 r. należała wieś do kapituły gnieźnieńskiej podlegając jej administracji wraz z całym kluczem wieluńskim dóbr arcybiskupstwa⁶. Niewątpliwie również polichromia została ufundowana przez arcybiskupa i kapitułę, co potwierdza umieszczony na stropie nawy, na honorowym miejscu, na wprost białego orła w koronie herb Korab z infułą i podwójnym krzyżem

arbpa Jana Łaskiego. Konsekracja Jana Łaskiego na arcybiskupa 26 maja 1510 roku oraz data jego śmierci 19 maja 1531 r. wyzna-



Ryc. 2. Grębień, polichromia stropu nawy. Herb arcybiskupa Jana Łaskiego. (Fot. E. Kozłowska).

² Wspominali o polichromii w Grębieniu: Tatarkiewicz W., *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku*, *Sztuki piękne* II (1925—6), s. 251, przypis 1; Przeworska J. i Walicki M., *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, Warszawa 1929, s. 6; Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 126; *Modrzewiowy kościółek w Grębieniu*, *Życie Częstochowy* 1948; Łoziński J., *Zabytki powiatów wieluńskiego i radomszczańskiego*, BHS XIV (1952), nr 2, s. 81—2, fig. 7.

³ O problemie tym pisali: Przeworska J. i Walicki M., *op. cit.*, s. 1.

⁴ *Catalogus ecclesiarum et utriusque cleri tam saecularis quam regularis dioecesis Vladislaviensis seu Calisiensis pro Anno Domini 1878*, Warszawa 1878, s. 70.

⁵ *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski t. II*, Poznań 1878, nr 811, s. 1299.

⁶ Łaski J., *Liber beneficiorum archidioecesis gnesnensis*, wyd. Korytkowski J., t. II, Gniezno 1881, s. 127.

⁷ Korytkowski J. ks., *Arcybiskupi gnieźnieńscy prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821*, t. II, Poznań 1888, s. 595, 726, 872—3.



Ryc. 3. Grębien, polichromia ścian. Koronowanie Cierniem. (Fot. E. Kozłowska).

czają granice, w których mogła zaistnieć fundacja polichromii.

Rozwiązanie pozostałych herbów, umieszczonych na polichromii stropu, hipotetyczne z racji braku danych archiwalnych tak do kościoła w Grębieniu jak i jego dekoracji malarskiej⁸ zostanie tu pominięte jako problem nie wnoszący istotnego materiału dla całokształtu zagadnień polichromii. Według wszelkiego prawdopodobieństwa herby towarzyszące Korabiowi arbp. Jana Łaskiego oznaczają wyższych dostojników kapituły.

Nasuwa się pytanie czy zamieszczone na polichromii herby należy rozumieć jako udokumentowanie fundacji w sensie materialnego, osobistego wkładu dostojników kościelnych, oznaczonych ich gołdami rodowymi, jak również wkładu ich osobistych zainteresowań programem ikonograficznym i wyrazem formalnym dekoracji stropu w Grębieniu.

Kościółek w Grębieniu, wówczas pod wezwaniem św. Jadwigi, filialny Kadłubia, następnie Krzyworzecki⁹ i Dietrznik nigdy nie dostąpił godności kościoła parafialnego. Odbywano w nim nabożeństwa co miesiąc skupiające miejscowy lud i zarządców dóbr w Grębieniu. Skromne wyposażenie, wspomniane w spisywanym dla ziemi wieluńskiej w 1522 r. *Liber*

*beneficiorum*¹⁰ nie wskazuje na specjalną opiekę biskupa i kapituły. Tanią naówczas polichromię namalowano zapewne na wniosek administratora klucza dóbr arcybiskupich, niestety nie znanego, który postarał się o udzielenie funduszy na ten cel przez kapitułę. Inicjatywie tegoż administratora lub proboszcza parafii w Kadłubie należy zapewne przypisać umieszczenie tarcz herbowych, jak również dobór scen religijnych i postaci świętych na polichromii w Grębieniu. Dysproporcja między mecenasem tej miary co arbp. Jan Łaski, a skromnym drewnianym kościołem i jego wystrojem malarskim, o wymowie sztuki ludowej, mówi sama za siebie. Sądzę, że tarcze herbowe wkomponowane w zespół przedstawień na stropie posiadały znaczenie czysto prestiżowe, a zarazem miały na celu utrwalenie czasu powstania polichromii.

Ponieważ z wymienionych względów związek pomiędzy fundacją a wyrazem plastycznym polichromii wydaje się w danym wypadku bardzo luźny, problemem tym nie będę się na tym miejscu zajmowała szerzej. Kościół drewniany w Grębieniu i jego polichromia są wyrazem upodobań ludu wiejskiego, dzięki którym w podobny sposób kształtowano bryłę drewnianego kościoła w ziemi wieluńskiej, na Śląsku i w Małopolsce południowej i w podobny sposób zdobiono ściany i stropy w wymienionych rezerwach budownictwa drewnianego.

POLICHROMIA ŚCIAN I STROPU I JEJ STOSUNEK DO ARCHITEKTURY KOŚCIOŁA

Ogólne cechy stylistyczne drewnianych kościołów wieluńskich z 1. poł. w. XVI zostały niedawno omówione¹¹. Skromniejsze w swym wyrazie plastycznym niż kościoły śląskie i małopolskie, w dużej mierze dlatego, że nie otrzymały tak częstych na tamtych terenach, później dobudowywanych sobotów, posiadają one charakterystyczną bryłę dzięki stosunkowo niewielkiemu dachowi przy sporej wysokości ścian i dość niskiej wieży. Cechy te łączą je bardziej z kościołami śląskimi niżli małopolskimi. Filiacje ziemi wieluńskiej ze Śląskiem, objawiające się również w innych gałęziach sztuki, szczególnie w rzeźbie drewnianej z początku XVI wieku, łatwo dają się wytłumaczyć sąsiedztwem tych ziemi i niewątpliwą wymianą wędrujących rzemieślników.

Organiczny związek architektury kościoła i jego malarskiej dekoracji wyraził się w Grębieniu przy-

⁸ Tak na miejscu, jak i w poprzednich i obecnej parafii nie zachowały się żadne dane archiwalne do kościoła w Grębieniu. W Gnieźnie w Archiwum Konsystorza Archidiecezji Gnieźnieńskiej *Visitationes officialatus seu territorii Vielunensis* rozpoczynają się od 1730 r.

⁹ *Catalogus eccl.*, jw., s. 70; Łaski J., jw., s. 128.

¹⁰ Łaski J., jw., s. 128.

¹¹ Łoziński J., jw., s. 79—80.

POLICHROMIA STROPU W GRĘBIENIU

stosowaniem kompozycji dwóch kolejno powstałych polichromii (wcześniejszej, powstałej po r. 1500 na ścianach i późniejszej na stropie) do elementów architektonicznych. Kościół w Grębieniu, o prezbiterium zamkniętym ścianą prostą, a zatem przynależny do wcześniejszej stylistycznie grupy¹², posiada od zach. XIX-wieczną wieżę. Najwcześniejsze zachowane drewniane kościoły posiadały wieże luźno stojące¹³. Pewne argumenty przemawiałyby za tym, że kościół w Grębieniu pierwotnie nie posiadał wieży. Przy pd. ścianie nawy znajduje się nowsza kruchta osłaniająca portal o wykroju oślego grzbietu. Portal zachodni o mniej starannym wykonaniu, słabo widoczny, tonący w mroku dostawionej od tej strony wieży, nie spełnia obecnie roli portalu głównego i sądząc po jego niereprezentacyjnym wyglądzie nigdy jej nie spełniał.

Najważniejsza scena późnogotyckiej, malowanej na ścianach kościoła polichromii, przedstawiająca duże Ukrzyżowanie skomponowane na całą wysokość ściany została umieszczona na wprost pd. portalu wejściowego. Centralna kompozycja wczesnorenansowego stropu, przedstawiająca Zaśnięcie Matki Boskiej została konsekwentnie usytuowana w kierunku tegoż portalu.

Późnogotycka polichromia ścian w Grębieniu stosuje schemat przyjęty w tego typu dekoracjach z różnymi wariantami po w. XIX, składający się z trzech pasów, biegnących horyzontalnie wzdłuż zrębów belek w przystosowaniu do ich poziomego układu, a podzielonych na prostokątne pola wypełnione scenami z Męki Pańskiej. Górą biegnie fryz z arkad o wykroju oślego grzbietu, opleciony gałązkami winogrodu. Malowana temperą na grubym podkładzie kredowym zachowała się w nielicznych fragmentach, w dolnym zaś pasie jest całkowicie zatarta¹⁴. Wspomniana poprzednio scena Ukrzyżowania umieszczona na wprost drzwi wejściowych, z naruszeniem kolejności scen Pasji, rozwiązana jest na tle wici akantu, pozostałe sceny na tle architektury, często o charakterze obronnym.

Całość traktowana linearnie, z zaznaczeniem grubego konturu tkwi w schematach kompozycyjnych i formach wygasających z początkiem XVI wieku. Twarze mają charakter konwencjonalny o umownych rysach dodatnich i ujemnych typów, uderza również jednaki we wszystkich scenach brak zainteresowania anatomią człowieka. Tło architektoniczne ustawiono

niezależnie od rozgrywającej się akcji w sposób niejako symboliczny. Aktorów scen nie łączy uczuciowy stosunek. Wreszcie wyschnięte późnogotyckie fałdy i nierealny, chłodny, utrzymany przeważnie w zielonych i błękitnych tonach koloryt — to cechy przeżywające swój epilog w przełomowym okresie gotyku i renesansu.

Niewątpliwie należy brać tu pod uwagę silny współczynnik nieporadności prowincjonalnego warsztatu, borykającego się z zasadniczymi trudnościami przystosowania formy do zamierzonego celu. Niemniej, powstała zapewne około 20 lat później polichromia stropu — mimo analogicznych często nieudolności wynikających z niewystarczających kwalifikacji malarza jest stwierdzeniem odmiennego już stosunku do rzeczywistości.

Strop nawy i prezbiterium malowany temperą wprost na deskach, ułożonych w kierunku wschodnio-zachodnim odznacza się dobrym stanem zachowania z wyjątkiem zacieków, które w paru miejscach zmy-



Ryc. 4. Grębienie, polichromia ścian. Pilat umywający ręce. (Fot. E. Kozłowska).

¹² Dobrowolski T., *Najstarsze drewniane kościoły śląskie jako znaki zamierchłej przeszłości*, Katowice 1946, s. 12-16.

¹³ Dobrzycki J., *Kościół drewniany na Górnym Śląsku*, Kraków 1926, s. 17; Dobrowolski T., *ibid.*, s. 12-17.

¹⁴ Pracownia Konserwacji Zabytków Malarstwa przy Min. K. i S. przeprowadza od 1952 r. konserwację polichromii w Grębieniu.



Ryc. 5. Grębień, polichromia stropu prezbiterium. (Fot. E. Kozłowska).

ły farbę. Polichromia dotrwała do dziś bez przemalowań i uderza soczystym gorącym kolorytem. Motywem dekoracji stropu prezbiterium są malowane kasetony z rozetami, strop nawy wypełnia bujna roślinność, wśród której umieszczono sceny figuralne, postacie świętych i herby. Szerokie, krzyżujące się pod kątem prostym pasy dzielą strop prezbiterium na pola, w których umieszczono w sześciu rzędach po pięć kwadratowych kasetonów z rozetami. Pośrodku stropu w prostokątne pole o szerokości jednego, a długości dwóch kasetonów wkomponowano Św. Tróję. W dwóch kasetonach, położonych wzdłuż dłuższego boku kompozycji z Tróją Św. umieszczono w miejsce rozet herby Poraj i Leliwę.

Na tle roślinności pośrodku stropu nawy widnieje w kolistej ramie scena Zaśnięcia Matki Boskiej,

skomponowana w poprzek desek w kierunku pd. ściany nawy. Po obu stronach sceny Zaśnięcia namalowano dwie postacie świętych, od pd. — św. Annę Samotrzec, od pn. — Św. Jadwigę Śląską. Ponad głową i pod stopami św. Anny Samotrzec umieszczono dwóch grajków, sytuując ich w tym samym kierunku co grupę Zaśnięcia; powyżej głowy św. Jadwigi Śląskiej siedzi na gałązce fantastyczny ptak. Po stronie tęczowej sceny Zaśnięcia widnieje w tarczy biały orzeł w koronie, po przeciwnej stronie przy chórze muzycznym trzy tarcze zataczające łuk w przystosowaniu do kolistej formy kompozycji Zaśnięcia: pośrodku Korab, po bokach Jastrzębiec i godło cechu malarzy.

Niezmierzalnie ważne, jak się zdaje, jest samodzielne przeprowadzenie koncepcji kompozycyjnej na



Ryc. 6. Grębień, polichromia stropu nawy. (Fot. E. Kozłowska).

stropie w Grębieniu. Jak już wspomniano, najważniejsza scena stropu nawy, z Zaśnięciem Matki Boskiej została umieszczona na wprost południowych drzwi wejściowych, podobnie jak duże Ukrzyżowanie wcześniejszej polichromii ścian. Malarz stropu przystosował pozostałe sceny do dwóch kierunków kompozycyjnych, wytyczonych z jednej strony ołtarzem głównym, z drugiej — pd. drzwiami wejściowymi. Scena Trójcy Św. w prezbiterium, w nawie zaś godło państwowe, herb fundatora arbpa Łaskiego z dwoma tarczami — cechową i herbową oraz po stronie pn. i pd. głowami do ołtarza zwrócone św. Jadwiga Śląska i Anna Samotrzeć reprezentują kierunek na ołtarz główny. Scenie Zaśnięcia Matki Boskiej, ustawionej bokiem do ołtarza głównego zostały podporządkowane postacie dwóch grajków, skomponowane w tym samym kierunku. Takie usytuowanie wspomnianej sceny i postaci grających nasuwa przypuszczenie, że malarz już od progu chciał działać na odbiorcę, silnie akcentując przywejściową, lepiej poza tym oświetloną stronę stropu nawy. Pozorny nieład kompozycyjny i przeciążenie scenami figuralnymi południowej strony stropu na niekorzyść północnej staje się w ten sposób zrozumiałe, tym bardziej, że i kompozycję kolorystyczną przystosował malarz do swojej myśli przewodniej.

Dekoracja malarska w Grębieniu stosuje w ogólnym zarysie popularne systemy kompozycyjne: strefowy, znany od romańszczyzny, podział wcześniejszej polichromii ścian, równie stary, nawiązujący do iluminacji rękopisów, dywanowy układ stropu nawy oraz nową malarską interpretację rzeźbionych stropów kasetonowych.

Zwyczaj zdobienia ścian cyklami pasyjnymi lub z życia świętych, biegnącymi wzdłuż horyzontalnych pasów usytuowanych ponad sobą, stropów zaś motywami roślinnymi, czasem w połączeniu z figuralnymi, znalazł zastosowanie w dekoracjach malarskich

drewnianych kościołów polskich¹⁵. Narracyjny system kompozycji ścian, stosowany również na parapetach chórów muzycznych, na drodze rozwoju uwarunkowanego nowym widzeniem rzeczywistości osiąga świetne rodzajowe ujęcia w późniejszych polichromiach Trybsza, Przydonicy czy Orawki. Sceny religijne pulsują tu życiem, chwytanym na drodze bacznej obserwacji otaczającego świata, a ciągłość opowieści wysnuwanej na zrębach ścian kościołów stwarza specjalne możliwości dla ludowego artysty. Styl tych malowań nazwano „kantyczkowym”¹⁶; określenie to wydaje się bardzo trafne w stosunku do tych ludowych opowiadań na tematy życia świętych, czy przykazań boskich malowanych na tle miejscowego środowiska.

Niestety przestudiowanie linii rozwoju, dokonującego się w tego typu dekoracjach, następcza trudności z racji gorszego ich stanu zachowania niż polichromii stropów.

Rozsnuć na stropie bujnej roślinności z wplecionymi postaciami świętych i przemakających wśród gąszczy zwierząt¹⁷ (nieistniejący strop w Kobylinie¹⁸ w pow. krotoszyńskim, strop spalonego kościoła w Kozach¹⁹ w pow. bielskim, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie) lub fantastycznych myśliwych (strop z Kóz) wprowadza w świat odmiennych przeżyć artystycznych patrzącego z dołu obserwatora. Piszac o stropie w Kobylinie wspominał Sokołowski, że przeciw tym bezbożnym przedstawieniom np. nagiego dzikiego człowieka w gąszczu roślinności protestował niegdyś kościół²⁰.

Czerpiące motywy z rękopisów iluminowanych i grafiki dekoracje stropów drewnianych kościołów z pocz. XVI w. wkraczają w renesans z jego umiłowaniem życia. Wydaje się, że może było tu łatwiej o przeskok od dawnego do nowego widzenia rzeczywistości właśnie dlatego, że rolę pośrednika odegrały miniaturowe i grafika. Obserwacja otaczającej natury,

¹⁵ Np. Łękawica (pow. żywiecki) z 1630 r., por. Szablowski J., *Powiat żywiecki*, Warszawa 1948 (Zabytki Sztuki w Polsce III), s. 88—98.

¹⁶ Por. Bukowski M., *Drewniany kościół parafialny w Orawce i jego polichromia*, PKHS VI (1900), s. 69.

¹⁷ Tomkowicz przypuszczał, że komnaty wawelskie przed zmianami, przeprowadzonymi w dekoracjach wnętrz w związku z małżeństwem Zygmunta I z Boną nosiły niegdyś zbliżony charakter do tego typu koncepcji dekoracyjnych, zestawiających roślinność ze scenami figuralnymi w sensie ich ścisłego współżycia i posiadały „spłoty roślinne, jak w zachowanych kościołach, w nich wplecione może herby, czasem zwierzęta lub postaci świętych, rzadziej osoby świeckie”; Tomkowicz S., *Wawel*, t. I, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV, Kraków 1908, s. 302-3; m. in. w Szwajcarii istniały również tego typu dekoracje: w klasztorze Stein nad Renem (z przełomu XV i XVI w.), na sklepieniu refektarza klasztoru w Bern, czy na zamku Schweinsberg

w Attinghausen z motywami polowania wśród wici roślinnej (ost. ćw. XV w.) lub na dekoracji nieistniejącego ratusza w Solothurn (ok. 1500) znów ze scenami polowania; Escher K., *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalereien in der Schweiz vom IX bis zum Ausgang des XVI Jahrhunderts*, Strassburg 1906, s. 74, 100-2; ten sam gatunek dekoracji występuje na ścianach zamku w Runkelstein koło Bozen w południowej Bawarii i w Frundsberg koło Schwazu lub w Reifenstein (1498) w Tyrolu; Bassermann-Jordan E., *Studien zur dekorativen Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe*, München 1900, s. 4.

¹⁸ Por. Sokołowski M., *O dekoracji wewnętrznej drewnianych kościołów. Kobylin i Libusza*, Kraków 1884.

¹⁹ Por. Pagaczewski J., *Muzeum Narodowe w Krakowie w dwudziestą rocznicę otwarcia*, Kraków 1904, s. 24-6; Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, Kraków 1926, s. 85.

²⁰ Por. Sokołowski M., jw., s. 3.



Ryc. 7. Grębienie, fragment polichromii stropu nawy. Wić roślinna. (Fot. E. Kozłowska).

świecka, często rodzajowa tematyka piętnastowiecznych rękopisów informują, że w tej gałęzi sztuki może najwcześniej dokonywał się zwrot w kierunku humanistycznego spojrzenia na rzeczywistość; z drugiej zaś strony grafika przenoszona szybko z dużych często odległości dostarczała wzorów dla poszczególnych ujęć czy całych scen.

W Grębieniu między polichromią ścian, a polichromią stropu istnieje zapewne różnica czasu powstania zaledwie jednego pokolenia, a wymowa obu tych dekoracji świadczy o zasadniczym przełomie w świadomości ich twórców.

ORNAMENTACJA ROŚLINNA

Roślinność pokrywająca strop nawy wyrasta z wici, których konary podtrzymują dwie dłonie ludzkie, umieszczone niesymetrycznie przy tęczy. Wici zata-

czają koła i swobodnie bez żadnej reguły kompozycyjnej oplatają sceny figuralne. Pośród wici w nieregularnych odstępach wkomponowano rogi obfitości, z których wysypują się liście. Wegetacja stropu, to liście w rodzaju akantu, kwiaty zbliżone do dziewięciornika, ślazu, barwinka lub orlika, umieszczone najczęściej pośrodku kręgów utworzonych z wici, wreszcie kiście winogron i owoce jeżyn oraz małe koliste owoce przypominające nasiona nasturcji. Jest tu również, jedyny zresztą, reprezentant fauny wpleciony w roślinność, mały ptak przypominający sowę.

Ścisły związek ornamentacji roślinnej Grębienia i innych polichromii z 1. poł. XVI w. (w Krużlowej Wyżnej z ok. 1520 r. w pow. nowosądeckim²¹, w Libuży z 1523 r. w pow. gorlickim²², w Chechle z 1517 r.²³, w pow. gliwickim, spalonej wraz z kościołem w 1949 r., w Krydlinie z 1. poł. w. XVI w pow. wołowskim²⁴,

²¹ Por. Tomkowicz S., *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. I, Kraków 1900, s. 134-6; Bocheńska - Misiąg A., *Powiat nowosądecki*, Warszawa 1951, s. 11 (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. I, z. 10).

²² Por. Sokołowski M., jw., s. 5; Tomkowicz S., jw., s. 260-2.

²³ Por. Dobrzycki T., jw., s. 31; Dobrowolski T., *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 65;

tenże, *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 242; Dienwiebel H., *Oberschlesische Schrottholzkirchen*, Wrocław 1938, s. 135-7; Königer E., *Kunst in Oberschlesien*, Wrocław 1938, s. 20, 64; Kloss E., Rode H., Stapf W., Eberle H., *Die Bau-und Kunstdenkmäler des Kreises Tost Gleiwitz*, Wrocław 1943, s. 214-15.

²⁴ Por. Dobrzycki T., jw., s. 32; Dobrowolski T., *Sztuka województwa śląskiego*, jw., s. 65; tenże, *Sztuka na Śląsku*, jw., s. 242.



Ryc. 8. Grębień, fragment polichromii stropu nawy. Wić roślinna. (Fot. E. Kozłowska).

na kilkudziesięciu zachowanych deskach w Tumie pod Łęczycą z tegoż zapewne czasu, czy usuniętej niedawno w Świeciu nad Wisłą) z roślinnością rękopisów iluminowanych a następnie druków wskazuje na konieczność wspólnego rozpatrywania rozwoju motywów i schematów kompozycyjnych w wymienionych gałęziach sztuki.

Podobieństwa między roślinnością na stropach i na bordiurach oraz winietach rękopisów zachodzą również w sposobach rysowania i kładzenia cieni. Rysunek wici roślinnej w Grębieniu odznacza się tak jak i w innych motywach polichromii graficznością ujęcia. Żywy, giętki, swobodny stwarza ogromne bogactwo form rzadko powtarzając się w swych motywach. Cienie kładzione czasem płaszczyznowo ciemniejszą barwą, czasem kontrastową, światła zaś często bielą na grzbietach liści i kwiatów (sposobem znanym z iluminatorstwa) najczęściej uzyskiwane są szrafurą, zapożyczoną również z rękopisów i grafiki²⁵, operującą łukowatymi kreskami jak również krótką czarną lub białą. Dokładniejsze omówienie walorów rysunkowych innych wymienionych tu polichromii byłoby ryzykow-

ne z racji ich silnych przemalowań dokonanych na ogół w końcu XIX i w XX wieku.

Roślinność w Grębieniu mimo graficznego rysunku jest plastyczna, sprawia wrażenie głębokiego gąszczu, w którym zgubione sceny religijne i postacie oglądane z daleka tracą znaczenie wobec żywiołu roślinności.

Motywy wici, kwiatów i owoców stanowią zespół zaczerpnięty w dużej mierze z natury, w pewnych zaś wypadkach ze starych zasobów ornamentalnych czasem odznaczających się nowością ujęcia.

Akant o ząbkowanych, poszarpanych krawędziach przypomina liście łopucha, co wiąże go najsilniej z liśćmi występującymi w śląskim „Modlitewniku księcia Jerzego ziębicko-oleśnickiego” (przed 1502 r.)²⁶, odznaczając się ponadto podobnym, pióropuszym układem i plastycznym opracowaniem. Szczególnie tam, gdzie liście wydobywają się z rogów obfitości uderza ich pióropuszy układ, przypominający żywo labry tarcz występujących w takiej formie najwcześniej w grafice niemieckiej²⁷. W polskich drukach spotykamy ten rodzaj układu liści w pierwszej

²⁵ O tym szerzej Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, s. 147, 151-6.

²⁶ Jw., fig. 268-77.

²⁷ Jw., s. 170.



Ryc. 9. Grębień, fragment polichromii stropu nawy. Wić roślinna. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 10. Kozy, fragment polichromii stropu. Wić roślinna. (Fot. S. Kolowca).

ćwierci XVI w. w exlibrisach np. kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, najczęściej zaś u przedstawicieli sfer mieszczańskich, stosujących chętnie bogato rozbudowane labry jak np. w exlibrisie Jana Dantyszka²⁸.

Omawiany typ liści i ich układ uznali Niemcy za znamię renesansu na ich terenach²⁹. Charakterystycznym objawem tego okresu jest obficie stosowana

heraldyka w rękopisach iluminowanych³⁰, bogato reprezentowana również na polichromii w Grębieniu. We wspomnianym wyżej Modlitewniku spotykamy się z całą genealogią księcia — na jednej karcie występuje aż sześć tarcz herbowych. W polskich rękopisach występowanie tarcz staje się częste w XVI w. Samostrzelnik ujmuje tarcze herbowe w najróżnorodniejsze obramienia o bogatych, często na wskroś renesansowych formach, przewyższających pomysłowością rękopisy śląskie i niemieckie.

Występujące w Grębieniu kwiaty mimo stylizacji i wzbogacenia ich form wypustkami z liści lub wirujących gałązek z owocami nawiązują do ogrodowych i polnych kwiatów, odzwierciedlając zmiany narastające w malarstwie miniaturowym, stosującym coraz częściej w miejsce dotychczasowych owoców granatu lub ananasa i fantastycznych kwiatów — motywy wyki, bławatków, kamiennych goździków lub polnej róży.

Zmiany idące w kierunku naturalistycznego traktowania roślinności pojawiają się w rękopisach śląskich w siedemdziesiątych latach XV w.³¹. To samo zjawisko występuje w rękopisach krakowskich, a na kartach Gradału Jana Olbrachta ujmowane często



Ryc. 11. Kozy, fragment polichromii stropu. Myśliwi na tle wici roślinnej. (Fot. S. Kolowca).

²⁸ Chwalewik E., *Exlibrisy polskie XVI wieku. Próba zarysu*, wydane w 14 egzemplarzach imiennych jako rękopis do użytku autora i jego przyjaciół, manuskrypt, tabl. 4 — exlibris Szydłowieckiego z datą 1516, tabl. 6 — exlibris Jana Dantyszka przed 1530.

²⁹ Kloss E., *iw.*, s. 169-70.

³⁰ *Jw.*

³¹ *Jw.*, s. 160, 167.



Ryc. 12. Krużłowa Wyżna, fragment polichromii stropu nawy bocznej. Wić roślinna. (Repr. wg Kopera F.).



Ryc. 13. Libusza, fragment polichromii stropu nawy. Biczowanie i wić roślinna. (Fot. ze zbiorów P.I.S.).

z profilu kwiaty operują w pełni motywami³², które będą szeroko stosowane w XVI w., szczególnie u Samostrzelnika³³.

Grębień jest pod tym względem bardziej postępowy niż polichromie małopolskie w Krużłowej lub Libuszy, stosujące w większej mierze stare motywy owoców granatu i ananasa. Charakterystycznym motywem niespotykanym na innych polichromiach są owoce o bardziej kolistych kiściach niż winogrona, zapewne po prostu jeżyny, które przedtem nie stosowane pojawiają się w ornamentacji rękopisów śląskich w ostatnich latach XV w., wraz z silnie rozczłonkowanymi, o poszarpanych krawędziach liśćmi³⁴.

Znamienna forma kręgów wici z umieszczonym pośrodku kwiatem (występująca również na polichromiach w Krużłowej, Libuszy i Kozach) to znowu motyw częsty w ornamentacji miniatur XV w. Ustupuje on miejsca gęstej plecionce widłowych liści pod ko-

niec tego stulecia, aby znów wrócić z początkiem XVI w.³⁵.

Motyw sówki w kręgu wici został również niewątpliwie zapożyczony z malarstwa miniaturowego. Umieszczenie sówy ponad głową św. Jadwigi Śląskiej nie zdaje się mieć żadnego ikonograficznego wytłumaczenia³⁶. Sowa, ptak posiadający ustaloną pozycję



Ryc. 14. Kozy, fragment polichromii stropu. Myśliwi na tle wici roślinnej. (Fot. S. Kolowca).

³² Kopera F., jw., fig. 4.

³³ Kieszkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmontowskich czasów*, cz. III, Poznań 1912, s. 498-9.

³⁴ Kloss E., jw., s. 167; motyw ten pojawia się w malarstwie ściennym szwajcarskim z ok. r. 1500, por. Escher K., jw., s. 79-81, 99-103.

³⁵ Kloss E., jw., s. 167, 174.

³⁶ Ikonografia sówy por. m. in. Doering O., *Christliche Symbole*, Freiburg im Br. 1940, s. 113, 140, nie istnieje możliwość powiązania jej z postacią św. Jadwigi Śląskiej, por. równ. Knötel P., *Die Entwicklung des Hedwigstypus in der Schlesischen Kunst*, Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens t. 55, (1921), s. 18-26.



Ryc. 15. Grębien, fragment polichromii stropu prezbiterium. Kasetony z rozetami. (Fot. E. Kozłowska).

wśród przedstawień zwierzęcych o różnej treści ikonograficznej, na polichromię w Grębieniu dostała się chyba przypadkowo. Nie zawiera w sobie zapewne żadnej treści symbolicznej, podobnie jak często ptaki obserwowane w naturze, pojawiające się w rękopisach z przełomu XV na XVI i początków XVI w.³⁷

Nieregularnie umieszczone na stropie rogi obfitości, motyw na wskroś renesansowy, włoski, stosowany w grotesce, w swej graficznej interpretacji przypomina karty tytułowe i bordiury druków Hallera, Unglera czy Vietora³⁸. Spotykany w Polsce

nie wcześniej jak w dwudziestych latach XVI w., na polichromiach drewnianych kościołów z 1. poł. w XVI poza Grębieniem występuje jedynie w Krydlinie a następnie wiele później w par excellence renesansowej dekoracji stropu w Boguszycach.

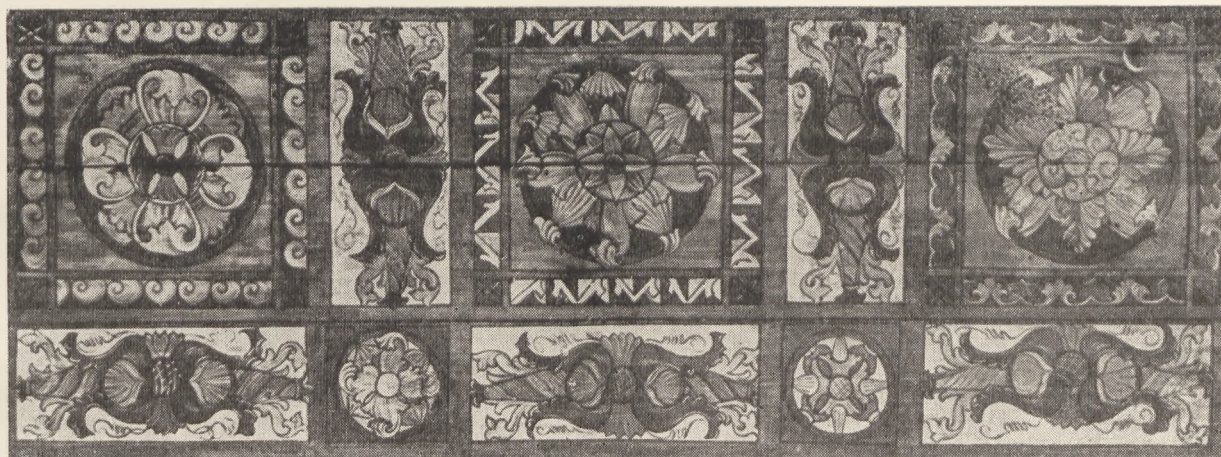
Motywy roślinne polichromii stropu w Grębieniu w całokształcie swoich rozwiązań mają charakter

³⁷ Kloss E., jw., s. 160, 167.

³⁸ Betterówna A., *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490-1525)*, Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Tow. Nauk. Lw., t. I, z. 13, Lwów 1929, s. 331.



Ryc. 16. Łaszew, polichromia stropu prezbiterium. Kasetony z rozetami. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 17. Chechło, polichromia stropu nawy. Kasetony z rozetami. (Fot. ze zbiorów P. I. S.).

wczesnorenesansowy, mimo gotyckiej nieregularności i swobody wijących się kręgów. Daleko im jeszcze do dążności ku osiowym układom i symetrii występującej już u Samostrzelnika, który pod tym względem wyprzedził często późniejszych malarzy miniatur. Daleko im również do jego czystości i precyzji rysunku, ale polichromię w Grębieniu cechuje ludowość, którą w silniejszym jeszcze stopniu wykazują sceny figuralne jak również rodzima, daleka od włoskich wzorów interpretacja kasetonów z rozetami.

Natomiast w zestawieniu z współczesną ornamentacją roślinną stropów małopolskich wykazuje Grę-

bień pierwiastki bardziej postępowe. Nie tylko dlatego, że czerpie motywy ornamentacji roślinnej z natury, ale przede wszystkim iż mimo mniej poprawnego rysunku, daje silniejsze wrażenie żywiołu w profuzji plastycznej, pulsującej życiem roślinności.

W Krużlowej i Libuszy regularnie wijące się kręgi stanowią jedynie obramienie scen figuralnych lub wypełniają kwadraty, w których zamknął je malarz. w Chechle ornamentacja roślinna zdobi ściśle wyznaczone jej miejsca, stanowiące pasy podziału między scenami figuralnymi. Najbardziej zbliżone z Grębieniem pod względem koncepcji kompozycyjnej wple-



Ryc. 18. Pniów, polichromia stropu nawy. Kasetony z rozetami. (Repr. wg Kloss E. i inni, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Tost Glewitz, 1943).

cenia scen figuralnych wprost w roślinność — koncepcji zwiększającej rolę ornamentacji florystycznej, są polichromie w Kozach i Rzgowie (pow. koniński)³⁹, jak również nie istniejąca lecz posiadająca opis dekoracja stropu w Kobylinie. Polichromia w Rzgowie została wykonana zapewne po połowie XVI w. i jest odmieniana w szczegółach mimo zbliżonego charakteru całości. Strop z Kóz mimo silnych analogii z grębieńskim daleki jest jeszcze od jego bujnej, renesansowej już roślinności.

Fakt braku silniejszych analogii w rozwiązaniach roślinnych z polichromiami śląskimi nie powinien tu sugerować jakoby nigdy podobieństwa te nie zachodziły. Liczne niegdyś polichromie drewnianych kościołów na Śląsku uległy w ogromnym procencie zniszczeniu.

Natomiast niewątpliwe analogie łączą ornamentację roślinną w Grębieniu z rękopisami iluminowanymi śląskimi. Silniejsze pierwiastki graficzności tkwiące w miniaturstwie śląskim niż w krakowskim⁴⁰, a przede wszystkim wybitne podobieństwo w typie liści o labrowym układzie, występujących we wspomnianym Modlitewniku księcia Jerzego ziębicko-oleśnickiego wraz z tendencjami do bogato stosowanej heraldyki sugerują możliwość jakichś związków polichromii w Grębieniu z kręgiem jego oddziaływania. Ten ostatni rękopis wywarł duży wpływ na sztukę śląską, co z kolei mogło się odbić na twórczości w pobliskiej ziemi wieluńskiej⁴¹.

Dekoracja roślinna stropu w Grębieniu przejęła niewątpliwie pośrednią drogą wpływy silniejszych kręgów oddziaływania, ale przetworzyła je we własny ludowy sposób. Współżycie ściśle roślinności ze scenami figuralnymi znane z ogrodów miłości, korowodów czy polowań we wcześniejszym malarstwie miniaturowym, grafice, tkaninach czy malarstwie ściennym nabiera odmiennego sensu, kiedy wchodzi w grę tematyka religijna. W Grębieniu bujne sploty roślinności przytłaczają sceny religijne, zmniejszają ich rolę, w silniejszym stopniu niż na jakiegokolwiek innej polichromii polskiej z XVI w. Zrozumiałe stają się tu wspomniane poprzednio protesty kościoła wobec tego typu dekoracji, w których renesansowa już niewątpliwie radość życia góruje nad wizerunkami świętych, nadając całości cechy bardziej laickiego spojrzenia na sprawy religii.

DEKORACJA KASETONOWA

Prowincjonalne wykonawstwo polichromii w Grębieniu silniej przejawia się na stropie prezbiterium niż na figuralno-roślinnym stropie nawy. Nieporadnie rysowane skrzyńce, trudności w osiowym rozwiązaniu motywów ornamentalnych, biegnących na pasach dzielących kasetony, uderza w zestawieniu ze swobodą rysunku roślinności w nawie, mimo że w obydwu wypadkach stosowano te same omówione poprzednio sposoby kładzenia cieni i światła.

Jedynie rozety stosujące te same motywy co kwiaty w nawie odznaczają się pewnością i subtelnością rysunku, sugerując, że malarzowi nie odpowiadał duch ładu i symetrii obowiązujący w podziałach kasetonowych. Kasetony zbliżone bardziej do płycin, mimo pewnych usiłowań wywołania wrażenia głębi, słabo nawiązują do swych rzeźbiarskich pierwowzorów, głębokich skrzyńców. Ornament z antytetycznie usytuowanych lir z liści akantu i owoców granatu, biegnący na pasach podziału z dwoma rodzajami rozetek stosowanych na przemian na skrzyżowaniach pasów, nawiązuje silnie do występującego w obwolucie karty tytułowej *De Sigismundi regis temporibus liber* w *Cronice Polonorum* M. Miechowity.

Analogiczny ornament lecz o bardziej wydłużonych liściach biegnie na obramieniu sceny Zaśnięcia.

Najwcześniejsze spośród zachowanych stropów kasetonowych w budownictwie sakralnym spotykamy w kościołach w Pniowie (1506?, pow. gliwicki)⁴², Chechle (1517?, pow. gliwicki), we wspomnianej już Krużlowej Wyżnej, w Międzyrzeczu Górnym (1520, pow. bielski)⁴³, na stropie podchórza fary w Szydłowcu (po 1526 r.)⁴⁴, w murowanym kościele w Starym Bielsku (1 poł. w. XVI, pow. bielski)⁴⁵, w Zielonym Choteliku (1 poł. w. XVI, pow. buski)⁴⁶ i w Łaszewie (ok. poł. w. XVI, pow. wieluński).

Wymienione tu stropy są częściowo rzeźbione i malowane, w pewnych zaś wypadkach wyłącznie malowane, w większym lub mniejszym stopniu naśladując rzeźbione pułapy. Te ostatnie jako tańsze i łatwiejsze do szybkiej realizacji cieszyły się niewątpliwie dużą popularnością w kościołach wiejskich, a jako wytwór w wielu wypadkach ludowych artystów dostarczają interesujących elementów do badania tej gałęzi sztuki. Wczesne występowanie tego typu dekoracji w drewnianych kościołach zadziwia w stosunku

³⁹ Eckhardtówna J. i Orańska J., *Powiat koniński*, Warszawa 1952, s. 20 (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. V, z. 8).

⁴⁰ Kloss E., *iw.*, s. 147, 151-6.

⁴¹ Wg K. Chytila i T. Dobrowolskiego pochodzi omawiany Modlitewnik z kręgu twórczości jagiellońskiej Władysława II Jagiellończyka, wg Klossa ze Śląska, Kloss E., *iw.*, s. 169, 172; Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, *iw.*, s. 193.

⁴² Por. Dobrzycki T., *iw.*, s. 28-29; Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, *iw.*, s. 3; Dienwiebel H., *iw.*, s. 135;

Königer E., *iw.*, s. 20, 63-4; Kloss E. i inni, *Die Bau — und Kunstdenkmäler*, *iw.*, s. 200-1.

⁴³ Dobrowolski T., *Sztuka woj. śląskiego*, *iw.*, s. 65; tenże, *Sztuka na Śląsku*, *iw.*, s. 242.

⁴⁴ Kieszkowski J., *iw.*, s. 52, fig. 17, 21, 43, tabl. XXIV.

⁴⁵ Dobrowolski T., *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku*, Katowice 1932, s. 66, fig. 59, 61.

⁴⁶ Kutrzebianka K., *Powiat buski* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. III, z. 1), rękopis w zbiorach P.I.S.

do znanych w Polsce reprezentatywnych przykładów renesansowych kasetonów z rozetami, powstałych nagość później.

Jak wcześnie pojawia się w Polsce motyw kasetonów z rozetami, aby stać się popularnym w zamkach, pałacach, kamienicach mieszczańskich i budowlach sakralnych trudno odpowiedzieć. Najbardziej zapewne klasyczne przykłady tego typu dekoracji stropowych nie zachowały się. Najwcześniejszym przykładem jest podłęczce archiwolty w grobowcu Jana Olbrachta, gdzie w miejsce rozet zastosowano panoplia. Stropy wawelskie, których robotę rozpoczęto jeszcze przed ślubem Zygmunta I z Boną nie dotrwały do dziś. W licznych niegdyś zamkach Szydłowieckich istniały renesansowe pułapy⁴⁷, (tak jak niewątpliwie i w innych zamkach magnackich), a pozostałości ich można dostrzec na zamku w Szydłowcu; wykonywał je zapewne ten sam malarz Piotr, który zdołał podchorze fary w Szydłowcu po r. 1526⁴⁸. Szersze rozpowszechnienie renesansowych pułapów zdaje się występować po r. 1520, kiedy to rozprzestrzeniają się wzory wawelskie, jak również kaplicy zygmuntońskiej. Pewne przykłady w grafice jak np. z druku Hallera z r. 1521 *Vita beati Casimiri Confessoris Zachariasza Ferreriusa*⁴⁹ z postacią autora w komnacie z pięknym renesansowym pułapem każą przypuszczać, że i w kamienicach mieszczańskich ten typ dekoracji wnętrza mógł być w Polsce wcześniej rozpowszechniony.

Niemniej wczesne daty stropów drewnianych kościołów śląskich z motywami kasetonów z rozetami, jak 1506 w Pniowie i 1517 w Chechle zaskakują w wypadku ludowych dekoracji malarskich. Obie te daty wysnute przez autorów niemieckich⁵⁰ na podstawie dat umieszczonych na belkach tęczowych i mogących odnosić się jedynie do czasu powstania kościoła, a nie polichromii, wymagają jak się zdaje rewizji.

Dla naszego problemu interesująca jest ludowa interpretacja włoskich wzorów w Grębieniu i na zbliżonych polichromiach. Pewne z pośród wspomnianych wyżej polichromii kasetonowych operują podobną do wawelskich formą wirujących rozet, złożonych z akantowych liści o gotyckim charakterze lub kwiatów w rodzaju goździków⁵¹ (Krużlowa, fara w Szydłowcu, Łaszew), a ornamenty biegnące na listwach skrzyńców i między listwami mają czasem niemal klasyczny włoski charakter. Natomiast polichromie śląskie operują dużym bogactwem interesujących, własnych rozwiązań formalnych, których ludowe motywy uderzają

podobieństwem ze stosowanymi w ceramice, wycinankach czy haftach.

Z wyjątkiem polichromii w Starym Bielsku, gdzie malarz na gotyckim sklepieniu wymalował skrzyńce z rozetami na spodzie, operując tak silnym światłocieniem, że złudzenie rzeźbionych w drzewie kasetonów jest bardzo silne⁵², inne polichromie śląskie, np. w Chechle jak również rozety w Pniowie charakteryzują płaskie dywanowe rozwiązania, analogiczne jak w Grębieniu.

Szczególne analogie, wiążące strop kasetonowy w Grębieniu z Chechłem skłaniają do wspólnego omówienia obu tych dekoracji. W obydwu wypadkach zachodzi graficzna, a nie rzeźbiarska interpretacja motywu kasetonów z rozetami, zanikanie skrzyńców na korzyść dzielących je pasów, podkreślonych ponadto bogatszą ornamentacją, dowolność w traktowaniu rozet, trawestujących motywy kwiatowe, odbiegających daleko tak od rozet snycerskiej roboty, jak i od włoskich wzorów. Ogólnie biorąc należy tu zaakcentować z jednej strony fakt przetworzenia rzeźbiarskich form na graficzno-malarskie, z drugiej strony odrzucenie włoskich motywów ornamentalnych, aby w ich miejsce dać bogactwo własnej ludowej ornamentacji. Prześledzenie dokładne rozet, występujących chociażby w Pniowie, Starym Bielsku, Chechle i Grębieniu oraz zestawienie ich z ludowym malarstwem, wycinankami itp., z niedalekich nawet czasów mogłoby dać niewątpliwie interesujące wyniki.

Niezwykle wczesne, nawet gdyby odrzucić niepewne daty dekoracji w Pniowie i w Chechle, a przyjąć dwudzieste lata XVI w., przejęcie włoskich, renesansowych elementów podziału dekoracji stropowych, przy równoczesnym przetworzeniu form ornamentalnych w ludowym, rodzimym duchu, dowodzi samodzielności sztuki polskiej uprawianej w małomiasteczkowych warsztatach.

ZAGADNIENIE PROGRAMU IKONOGRAFICZNEGO I NOWYCH TREŚCI NA POLICHROMII STROPU

Typy ikonograficzne scen religijnych i postaci świętych na stropie nawy i prezbiterium należą do najpopularniejszych w Polsce w drugiej połowie XV i pierwszej XVI stulecia. Szczegółowe rozważania nad rozwiązaniami ikonograficznymi przedstawień w Grębieniu miałyby się w tym wypadku z celem, tym bardziej, że spotykamy tu ujęcia nie odbiegające od typowych dla interesującego nas okresu. Istotne wydają się powiązania ujęć grębińskich z pobliskim Śląskiem,

⁴⁷ Kieszkowski J., jw.

⁴⁸ Jw.

⁴⁹ Betterówna A., jw., s. 326.

⁵⁰ Dienwiebel H., jw., s. 135-7; Königer E., jw., s. 20, 63, 64; Kloss E. i inni, *Die Bau-und Kunstdenkmäler...*

jw., s. 200-1, 214-5; jedynie T. Dobrowolski wykazał pewną ostrożność w przyjęciu wymienionych dat jako pewne; por. Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, jw., s. 242.

⁵¹ Tomkowicz S., *Wawel*, jw., s. 302-3, fig. 67-8.

⁵² Dobrowolski T., *Kościół...*, jw., ryc. 59.

Trójca Św. w postaci „tronu łaski”⁵³ ma duże analogie z częstymi przedstawieniami tego typu w rękopisach iluminowanych śląskich⁵⁴, obok podobieństw z obrazem z kościoła w Sieradzu i z kościoła ponorbertańskiego w Witowie⁵⁵. Zaśnięcie z Marią w kłęzącej pozycji, otoczoną kręgiem apostołów, stosunkowo późny, bo dopiero z początkiem XV w. wykształcony typ⁵⁶ nawiązuje do świetnych przykładów malarstwa i rzeźby jakimi są: Zaśnięcie z Muzeum Diecezjalnego we Włocławku (ok. 1480), kwatery tryptyku z Szańca (z końca XV w.), kwatery środkowa rzeźbionego tryptyku z Kończyc koło Szprotawy (1516 r.) i z Lubinia (1522 r.)⁵⁷.

Typ ikonograficzny św. Anny Samostrzeć trzymającej na jednym ramieniu Marię, na drugim Dzieciątka posiada analogie z rzeźbą śląską przełomu XV i XVI w. np. z grupą dawniej w Muzeum Diecezjalnym we Wrocławiu, z kościoła św. Anny w Sobótce⁵⁸, silne zaś pokrewieństwa łączą Grębień z rzeźbą z kościoła w Ochędzynie w powiecie wieluńskim.

Św. Jadwiga Śląska z modelem kościoła trzebnickiego w dłoni, bosa, w koronie księżęcej na głowie, stosunkowo późny, bo dopiero przed połową XV w. powstały typ⁵⁹ posiada analogiczne jak w Grębieniu ujęcia m. in. w malarstwie na skrzydle polptyku z kościoła śś. Piotra i Pawła w Lignicy (z końca XV wieku)⁶⁰ i na drzeworycie z *Liber agendae* (1510 r.) wydanej we Wrocławiu⁶¹.

Dobór scen religijnych w swym całokształcie i poszczególnych rozwiązaniach jest wypadkową szeregu różnogatunkowych czynników, działających w przełomowym okresie gotyku i renesansu. Sądzę, że na ustalenie programu religijnego na stropie w Grębieniu wpłynęły głębsze powody natury społecznej jak również względy utylitarne. Poszczególne sceny nie wiążą się ze sobą, nie stanowią jednolitej koncepcji ikonograficznej, tworzącej zamkniętą całość. Zespół ten można by nazwać przypadkowym gdyby nie to, że dobór popularnych w tym czasie przedstawień świadczy niewątpliwie o uwzględnieniu tu upodobań odbiorcy — jest zatem celowy.

⁵³ Popularnie stosowana niemiecka nazwa „Gnadenstuhl”.

⁵⁴ Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei...*, jw., tabl. 236—41.

⁵⁵ Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, nr 180, tabl. 96.

⁵⁶ Dettloff Sz. ks., *Śmierć Matki Boskiej w galerii Tow. Przyj. Nauk*, Zapiski Muzealne, Poznań 1920, s. 23; Künstle K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, T. I, Freiburg im Br. 1928.

⁵⁷ Braune H. u. Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, tabl. 141 i 143.

⁵⁸ Braune H. u. Wiese E., jw., tabl. 106 i 133.

Tę samą pozorną przypadkowość w doborze scen religijnych spotykamy w polichromiach drewnianych kościołów małopolskich i śląskich. W Łibuszy występuje tematyka życia Marii i Chrystusa; popularni święci polscy Stanisław i Wojciech oraz Jerzy, Marcin i męczennicy. W Chechle wybrano popularne w tym okresie sceny Zaśnięcia i Koronacji Matki Boskiej, wokół zaś rozmieszczono czczonych szczególnie na Śląsku świętych, w Pniowie spotykamy również zespół świętych cieszących się na Śląsku specjalną popularnością.

Liczenie się zatem z potrzebami odbiorców było tu ważkim czynnikiem w ustaleniu programu treściowego, drugim może decydującym czasem momentem były istniejące w cechach malarskich wzory graficzne w postaci wzorników, szkiców czy luźnych drzeworytów i druków. Ten ostatni czynnik mógł mieć duże znaczenie dla małomiasteczkowych warsztatów, gdzie słabe często kwalifikacje malarza wymagały posilkowania się wzorami. Ponieważ właśnie popularne sceny religijne były najbardziej rozpowszechnione w grafice, np. drzeworytach odpustowych itp.⁶², więc wybór tematów przez zleceniodawcę mógł być w omawianych wypadkach zgodny z możliwościami wykonującego polichromię warsztatu.

W Grębieniu sceny religijne stanowią zespół łatwo czytelny dla odbiorcy i nie nastrożający zapewne trudności z punktu widzenia warsztatu malarskiego. Trójca św. jako podstawowy dogmat kościoła katolickiego została namalowana w prezbiterium na wprost głównego ołtarza. Scena Zaśnięcia Matki Boskiej, znana z wyjątkowo pięknych rozwiązań w sztuce polskiej, poruszający do głębi moment śmierci matki, była niewątpliwie zrozumiała dla wszelkiego rodzaju odbiorców, a jej redakcja w Grębieniu jest bliska ludowemu odczuciu dramatu. Św. Jadwiga Śląska, popularna nie tylko na Śląsku, ale i w ziemi wieluńskiej jest patronką kościoła⁶³ i dlatego znalazła się na stropie nawy. Wreszcie św. Anna Samostrzeć dla bardziej wtajemniczonych symbol Niepokalanego Poczęcia, dla zwykłego zaś śmiertelnika symbol rodziny, cieszyła się w Polsce, a szczególnie w ziemi wieluńskiej specjalnym kultem.

⁵⁹ Pojawienie się korony księżęcej na głowie św. Jadwigi Śląskiej przed połową XV w. wiąże Knötel z ustaleniem się zwyczaju noszenia koron przez książęniczek śląskie, czego jakoby pierwszym przykładem jest pieczęć Elżbiety lignickiej z 1440 r., byłoby to więc interesujące przeniesienie problemu natury politycznej na wytworzenie nowego typu ikonograficznego; Knötel P., jw., s. 18—26.

⁶⁰ Braune H. u. Wiese E., jw., tabl. 193.

⁶¹ Por. Orańska J., *Sztuka graficzna i jej rola społeczna*, Poznań 1951, fig. 2.

⁶² Por. Ameisenowa Z., *Inkunabuly graficzne Biblioteki Jagiellońskiej*, Exlibris, t. VI (1924), s. 3.

⁶³ Łaski J., *Liber beneficiorum*, jw., s. 128.

Elementem nowym, niespotykanym w tym czasie w polichromiach drewnianych kościołów jest motyw dwóch grajków, umieszczonych po obu stronach św. Anny Samotrzeć. Świecka tematyka na stropach wiejskich kościołów, czerpiąca motywy z rękopisów iluminowanych, grafiki i druków stosuje motywy postaci, wyrastających z kielichów kwiatów⁶⁴, myśliwych, fantastycznych zwierząt i ptaków⁶⁵. Nie raz zawiła symbolika tych przedstawień przestaje mieć z czasem znaczenie i na stropy drewnianych kościołów zostają przeniesione pojedyncze jej elementy, spełniając często jedynie dekoracyjne zadanie. Dla postaci grajków na stropie nawy w Grębieniu nie da się znaleźć jak się zdaje żadnego ikonograficznego wytłumaczenia, nie wiążą się one ze scenami religijnymi, nie wiążą się również kompozycyjnie z chórem muzycznym. Są najbardziej realistycznym elementem polichromii i odnosi się wrażenie, że przeniesiono je na strop kościoła wprost z tętniącego wokół życia.

Grajkowie mają na sobie aktualnie noszone stroje i są reprezentantami różnych warstw społecznych. Jeden z nich to dworzanin, grający na lutni, drugi, o charakterze plebejskim, to wędrowiec grający po wsiach i miasteczkach na instrumencie w typie gęśli. Kostiumy obydwu grajków wnoszą interesujące elementy do datowania polichromii, a przede wszystkim są świadectwem pietyzmu malarza w oddawaniu charakterystycznych szczegółów, określających typ postaci i ich społeczne zróżnicowanie.

Dworzanin, uderzający w struny lutni altowej, bardzo popularnego wówczas instrumentu, ubrany jest w kaftan w typie włoskiego sajana, z długą, sięgającą kolan baskiną o równych, głębokich fałdach. Rękawy

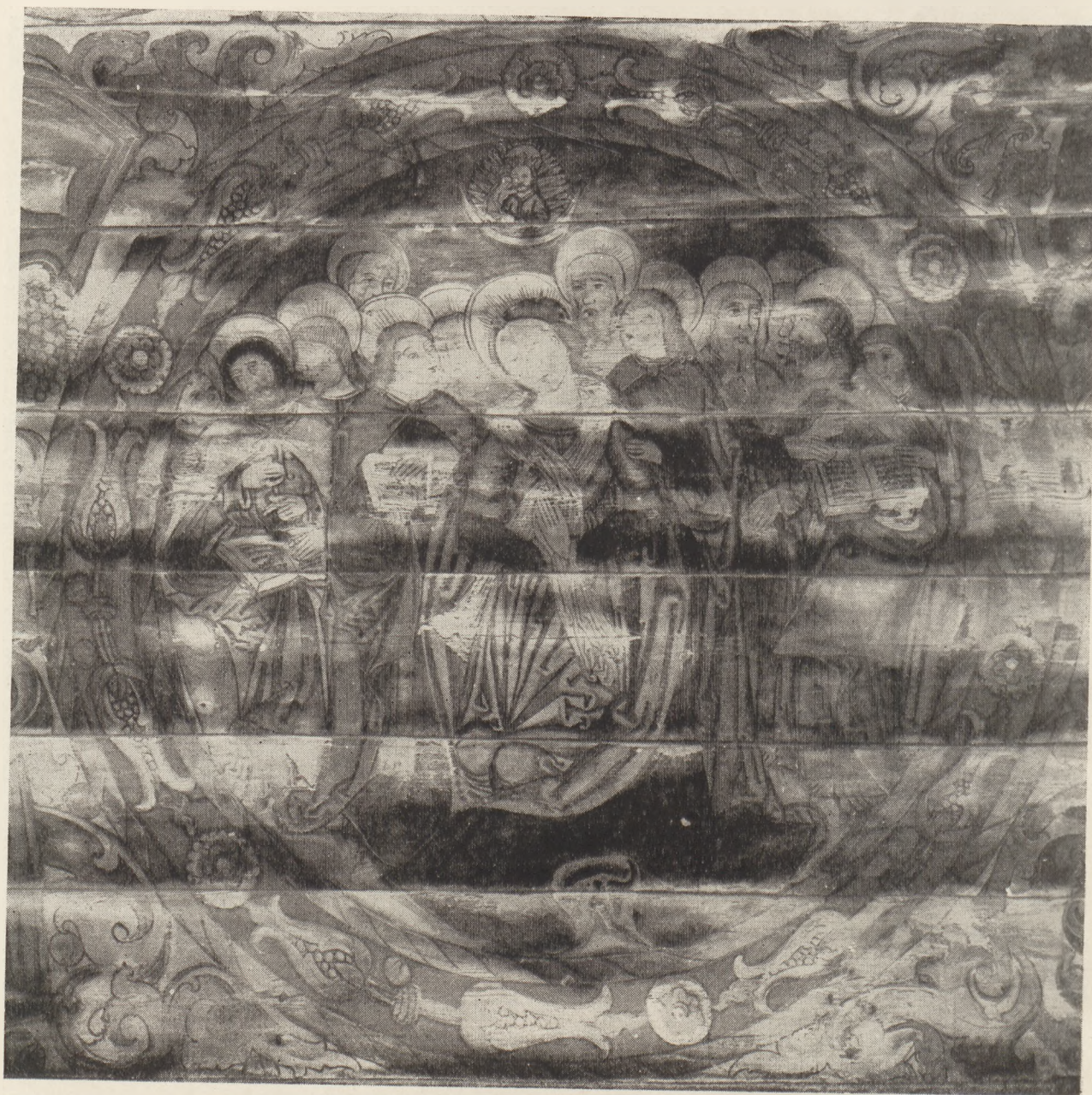
⁶⁴ Motyw zastosowany na polichromii w Kozach znany z drzewa genealogicznego Chrystusa w *Graduale Jana Olbrachta* jak również z drzewa genealogicznego Jagiellonów ze *Statutów Łaskiego* (1506) druk Hallera lub w *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (1519) druk Vietora z popiersiami książąt i królów polskich, Betterówna A., jw., s. 355—8.

⁶⁵ Motyw zastosowany na polichromii w Kozach.



Ryc. 19. Grębienie, polichromia stropu prezbiterium. Św. Trójca. (Fot. E. Kozłowska).

kaftana o kilku rzędach wywałowanych buf, ponacinanych wzdłuż i podszewkowanych są charakterystyczne dla pierwszej połowy XVI w., modne zasadniczo do ok. 1530 r., a w sztuce spotykane i później. Pod rozchylonym kołnierzem kaftana widać drobno marszczoną lub plisowaną koszulę używaną głównie we Włoszech i Niemczech. Nakrycie głowy nawiązuje do noszonych przez artystów kapeluszy z odgiętym i ponacinanym rondem, charakterystycznych dla renesansu. Pończochy i płaskie, płytke, poszerzone w palcach pantofle grajka są powszechnie w użyciu od ok. 1500



Ryc. 20. Grębien, polichromia stropu nawy. Zaśnięcie Matki Boskiej. (Fot. E. Kozłowska).

r. Cały strój ma charakter wybitnie dworski i par excellence renesansowy⁶⁶.

Grajek plebejski gra na instrumencie trzystrunowym bez podstrunicy o nieustalonej dotąd nazwie pol-

skiej, nie spotykanym w praktyce i nie przedstawianym w sztuce. Możliwe, że instrument ten ma jakiś związek ze staropolskimi gęslami lub serbami (serby są polską nazwą na serbołużycki instrument tam zwany husle)⁶⁷.

⁶⁶ Köhler K., *Die Entwicklung der Tracht in Deutschland während des Mittelalters und Neuzeit*, Nürnberg 1877, s. 18—9, 105—6; Boehn v. M., *Die Mode Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923, s. 99, 103—7, 118. Szczegółowsze objaśnienia z zakresu kostiumologii zawdzięczam S. Mro-

zińskiej za co jej składam na tym miejscu podziękowanie.

⁶⁷ Objaśnienia instrumentów muzycznych zawdzięczam Z. Szulcowi, kustoszowi Działu Instrumentów Muzycznych w Muzeum Narodowym w Poznaniu, za co składam mu na tym miejscu podziękowanie.



Ryc. 21. Chechło, polichromia stropu prezbiterium. Zaśnięcie Matki Boskiej. (Fot. ze zbiorów P. I. S.).

Strój grajka składa się z opończy z kołnierzem, przewiązanej w pasie, z którego zwisa torba. Buty z miękkimi cholewami i odgiętym mankietem mają grube podeszwy charakteryzujące wędrowca. Podobny strój noszono wśród niemieckiego chłopstwa w czasie reformacji⁶⁸. W Polsce utrzymuje się ten typ stroju tradycyjnie wśród wieśniaków do XIX w.

⁶⁸ Bruhn W., Tilke M., *Das Kostümwerk*, Berlin 1941, s. 20, tabl. 63.

Czas powstania polichromii mieści się w granicach, wyznaczonych datą konsekracji w r. 1510 i datą śmierci w r. 1531 arcybpa Jana Łaskiego. Kostium dworskiego grajka wskazuje na bliższy trzydziestych lat XVI w. czas powstania dekoracji stropu, tym bardziej, że w Grębieniu należy szeroko uwzględniać prowincjonalizm malarskiego warsztatu, przejmującego często niewątpliwie z pewnym opóźnieniem wszelkiego rodzaju nowości.

Natomiast sam fakt wprowadzenia w tematykę stropu postaci grajków, nie związanych ze scenami religijnymi, ani wysnutych z legendy lecz po prostu przegrywających świętym pańskim, świadczy niewątpliwie o nowym humanistycznym traktowaniu spraw religii.

Tematyka muzyczna była popularna w „wielkiej” sztuce XV i XVI w. w scenach religijnych i alegoriach muzyki, często również w scenach dworskich np. w miniaturze flamandzkiej „Romansu Róży” (2. poł. w. XV), u Hansa Burgkmaira w „Królu Maksymilianie i muzyce” z cyklu drzeworytów „Weisskunig”. W sztuce religijnej uprawianie muzyki było na ogół przywilejem aniołów, w scenach dworskich — dam i kawalerów. Zainteresowanie Albrechta Dürera wszelkimi objawami życia znalazło ciekawy temat w postaci wiejskiego „Kobziarza” lub „Trębacza”⁶⁹, których sztychuje obok typów mieszczań, chłopów, żołnierzy.

W dobie renesansu, kiedy pieśni wagantów śpiewali piekarze, krawcy i szewcy, i muzyka stała się sztuką uprawianą przez wszystkich, a w plastyce religijnej w miarę rozluźniania programu ikonograficznego narastała coraz dalej idąca laicyzacja, wprowadzenie w Grębieniu postaci grajków między świętych znajduje uzasadnienie. Zestawienie świętych z muzyką, w wydaniu wiejskich gęśli, na tle soczystej roślinności mogło powstać dopiero w atmosferze renesansu. Należy tu również uwzględnić rolę grafiki, propagującej nowe prądy Odrodzenia, a docierającej szybko do najskromniejszych nawet ośrodków sztuki.

KOMPOZYCJE FIGURALNE

Kolejne rozpatrzenie formalnych cech poszczególnych ujęć figuralnych wskazuje na różny stosunek malarza polichromii do treści, które wyrażał swoim ludowym językiem.

Postać Boga Ojca w Trójcy Św. na stropie prezbiterium reprezentuje schyłkowy gotyk w jego negatywnych przejawach. Wielka, nadmiernie wydłużona postać Boga Ojca o wadliwych proporcjach ciała, ginącego w niefunkcjonalnie ułożonych, sztywnych, manierycznie załamujących się fałdach nie zdradza ani ruchem, ani wyrazem konwencjonalnej twarzy bliższego stosunku do Ukrzyżowanego Syna. Natomiast postać Ukrzyżowanego o wyrazistym obliczu, dla którego modelem mógł być miejscowy chłop, przypomina ludowe krucyfiksy, uderzające często głębokim odczuciem cierpienia. Głowa zwisająca bezwładnie, skręcone ciało i skrzyżowane dośrodkowo stopy to jedyne elementy, które w uproszczonej formie oddają znamiona cierpienia.

Tak różne podejście malarza do dwóch postaci Trójcy Św. wiele mówi o jego stosunku bliskim do

pewnych treści, a obojętnym do innych. Ulubione w polskiej sztuce ludowej motywy Chrystusa Ukrzyżowanego, Frasobliwego oraz Pietà o przejmującym często wyrazie plastycznym, zdają się wskazywać na specjalną predylekcję ludowych malarzy, snycerzy czy drzeworytników do scen, których treścią jest cierpienie.

Układ kompozycyjny Zaśnięcia Matki Boskiej został ściśle przystosowany do formy koła, w którym zamknął ją malarz. Postacie są usytuowane w trzech szeregach, zgodnie z zasadami perspektywy. Matka Boska, umieszczona pośrodku, dominuje nad całą grupą. Sądzę, że na stosunek wielkości postaci Matki Boskiej do apostołów wpłynęła nieporadność malarza, który na całej polichromii nie przestrzegał wzajemnych relacji mas postaci, w widoczny sposób improwizując scenerię.

Mimo tak uderzających dysproporcji scena Zaśnięcia jest świetnie rozwiązana. Zwarta kompozycja, prawidłowe ujęcie perspektywy w trójplanowym usytuowaniu apostołów, a przede wszystkim istniejące w całej grupie napięcie, wyrażające się w serdecznym pochyleniu podtrzymującego Marię Jana i drugiego najbliższego apostoła, jak i poruszenie pozostałych postaci, nadają całej sytuacji piętno życia niedostrzegalnego jeszcze w Trójcy Św. Na wcześniejszej, bo ok. 1460 r. powstałej grupie Zaśnięcia z Włocławka „nieruchomy krąg apostołów uległ rozkołysaniu — mało co prawda jeszcze zróżnicowanemu, utrzymanemu w rytmie raczej wahadłowym”⁷⁰. To ożywienie, charakterystyczne przede wszystkim dla postwoszkowskich już grup Zaśnięcia na polichromii w Grębieniu znalazło swoisty wyraz.

Apostołowie skupieni wokół Marii, tłoczą się w małych grupach, pochylając ku sobie głowy o zmartwychwstałych twarzach wieśniaków. Żal apostołów ma tu sciszony, intymny charakter tak odmienny niż w Zaśnięciu z Chechła, gdzie lamentujący apostołowie wyrażają rozpacz gwałtowną gestykulacją. I w Grębieniu i w Chechle mimo zasadniczo odmiennej atmosfery istnieje podobne rozumienie dramatu o pierwiastkach ludowej bezpośredniości odczucia. Zjawisku śmierci towarzyszy zwykle na wsi zgromadzenie nie tylko rodziny, ale całego sąsiedztwa uczestniczącego w bólu najbliższych. Scena śmierci Marii znalazła bezpośrednią, opartą o obserwację otaczającego życia interpretację u ludowych twórców obydwu polichromii, a realizm tych przedstawień wyrażał się nie tylko w improwizacji całej kompozycji, ale i w typach twarzy, z wyjątkiem Marii i Jana, o dośladnych rysach spotykanych często u chłopów. W Grębieniu przeważa typ o długim nosie okrągłokończonym, dużych oczach i wysuniętej brodzie reprezento-

⁶⁹ Waetzoldt W., *Dürer und seine Zeit*, Wien 1936, fig. 227.

⁷⁰ Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 72, tabl. 15.

wany w twarzach kilku apostołów, Chrystusa ukrzyżowanego i plebejskiego grajka, nasuwający przypuszczenie, że malarz utrwalił tu rysy kogoś z otoczenia.

Św. Anna w Grębieniu o nadmiernie wydłużonej postaci, nieporadnie obejmująca krótkimi rękami sztywno usadowioną małą Marię i Dzieciątka, zawiera w sobie te same znamiona walki różnych elementów plastycznego kształtowania, które można dostrzec w ujęciu Trójcy Św. Jej szeroko rozwiana palla jest tu elementem czysto dekoracyjnym, o własnym istnieniu niezależnym od postaci którą okrywa. Malarz kopiując niewątpliwie fałdy ze sztychowanego wzoru zapomniał o postaci ludzkiej, którą tak świetnie wydobyl rysując obu grajków. Natomiast górna partia kompozycji zawiera w sobie znów silne pierwiastki ludowości w jak gdyby z drzewa wycinanej figurce Marii o typie wiejskiej dziewczynki i w ujęciu Dzieciątka. Z jednej więc strony występują tu późnogotyckie akcesoria w postaci manierycznych, wyschniętych fałd, z drugiej zaś ta sama tendencja do utrwalenia otaczającej rzeczywistości, która ożywiła scenę Zaśnięcia Matki Boskiej.

Ujęcie św. Jadwigi Śląskiej poprawne lecz mało indywidualne powstało niewątpliwie z dość wiernego trzymania się przez autora polichromii wzoru graficznego.

Omówione tu szkicowo sceny religijne i postacie świętych posiadają, jak to już wspomniałam, pewne cechy stylowe, charakterystyczne dla schyłkowego gotyku. Należą do nich: zespół fałd jakby blaszanych, załamujących się sztywno i spływających w wąskich strugach, tworzących większe konchowe zagięcia lub drobne chrząstkowate załamania, fryzury tworzące często rzędy poprzecznych wałków (apostołowie, grajek plebejski) lub spływające w wijących się splotach (Madonna, niektórzy apostołowie, mała Maria z grupy św. Anny Samotrzeń), karykaturalne czasem podkreślanie szczegółów anatomicznych (kolana klęczącej Madonny w scenie Zaśnięcia) wreszcie pewne typy twarzy (Bóg Ojciec⁷¹, Madonna⁷²). Są to cechy charakterystyczne dla końca XV i 1. ćw. w. XVI. Lecz obok tych znamion występują w scenach religijnych elementy nowe, będące niewątpliwą własnością malarza. W ramach utartych schematów kompozycyjnych dokonuje on zmian wpływających z jego indywidualności artystycznej i w własny ludowy sposób interpretuje te treści, które budzą jego zainteresowanie, kojarząc się z istniejącą rzeczywistością i jego wewnętrznymi przeżyciami. Do takich osiągnięć należy stworzenie uczuciowego napięcia w scenie Zaśnięcia Matki Boskiej, realistyczne elementy w postaciach apostołów w tejże scenie i Ukrzyżowanego w kompozycji Św.

Trójcy; korekturze istniejącego wzoru graficznego poprzez obserwację życia uległo zapewne ujęcie postaci małej Marii i Dzieciątka w grupie św. Anny Samotrzeń.

Postacie grajków nie tylko pod względem nowych treści które wnoszą na strop w Grębieniu, ale i pod względem formalnym odbiegają daleko od elementów gotyckiego kształtowania widocznych w ujęciu Trójcy Św. czy św. Anny i Jadwigi. Sposób malowania jest tu uderzająco odmienny niż w postaciach świętych. Obok graficznego traktowania twarzy, włosów i pewnych szczegółów wprowadza tu malarz nowe środki wyrazu, szerokie, miękkie, światłocieniowo modelowane płaszczyzny, układające się naturalnie na trójwymiarowych postaciach.

Jedynie na opończy plebejskiego grajka, poniżej torby występuje parę drobnych załamań, reminiscencja późnogotyckich fałdów, wskazujących na drogę, po której przeszedł twórca od gotyckiego kształtowania do renesansowego. Schematy gotyckiej mody zostały tu odrzucone jako niepotrzebne dla wyrażenia nowych treści. Pozostałości późnogotyckich fałdek na opończy plebejskiego grajka, postaci renesansowej, są świadectwem przełomu dokonanego na prowincji w skromnym warsztacie malarskim, na gruncie rodzimym bez udziału włoskiej sztuki. Zestawienie Św. Trójcy z postaciami grajków świadczy o przebyciu przez warsztat malarski dalekiej drogi jakby jednym skokiem. Płaska postać Boga Ojca zawieszona w przestrzeni i w bezruchu, ożywiona jedynie dekoracyjnością szat i świetne w typowym ruchu grających na wiejskich gęślach lub dworskiej lutni, pełne życia realistyczne postacie muzykantów — to dwie zasadniczo odmienne postawy wobec rzeczywistości, współistniejące w tym samym czasie powstawania polichromii stropu.

Nasuwa się pytanie o dość zasadniczym znaczeniu, czy tak różne w swym wyrazie plastycznym postacie mógł wykonać ten sam malarz.

Na całym stropie uderza graficzność traktowania postaci przy dochodzącej czasami do głosu malarzkości widzenia. Dukt linii obrysowujących postacie grubym czarnym konturem, te same sposoby kładzenia cieni odbiegające od reguły jedynie w postaciach grajków, ten sam typ fałdów występujący na wszystkich przedstawieniach (z wyjątkiem dworskiego grajka), skłonność do pewnego typu twarzy, jak również skłonność do wydłużonych postaci i krótkich rąk zdają się pochodzić z tego samego temperamentu twórczego. Za przysądzeniem scen figuralnych temu samemu twórcy świadczy również koloryt będący wynikiem przemysłanej, jednolitej koncepcji. Malarz ten mógł posługiwać się czeladnikami w łatwiejszych fragmentach, w ornamentacji roślinnej, a zwłaszcza w malowanych na stropie prezbiterium kasetonach z rozetami.

⁷¹ Por. Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1927, s. 66, 67.
⁷² Por. jw., s. 35, fig. 21, 30, tabl. 43.



Ryc. 22. Grębień, polichromia stropu nawy. Św. Anna Samotrzeć. (Fot. E. Kozłowska).

Przyjęcie koncepcji paru wykonawców polichromii, w sensie równorzędnego wykonawstwa różnych scen figuralnych nie rozwiązuje jak sądzę zagadnienia dysproporcji między poszczególnymi postaciami. W takim wypadku należałoby przypuszczać, iż mistrz wykonał postacie grajków, pomocnikom pozostawiając sceny religijne lub, że w zespole malującym strop w Grębieniu znajdował się wyjątkowo zdolny i postępowy czeladnik, który namalował grajków. Ale i to rozwiązanie nie byłoby zadawalające, bo w scenach religijnych czasem w tej samej postaci istnieją również dysproporcje świadczące o obojętnym lub żywym stosunku do tematu. Na całym stropie dostrzegamy znamiona walki, ścieranie się wstecznych i postępowych tendencji. Występuje tu równocześnie statyczność i ruch, brak kontaktu między aktorami scen lub wydobyte łączącego ich uczuciowego stosunku, idealistyczne przedstawienia, ożywione jedynie chęcią dekoracyjnego ujęcia obok elementów realistycznego widzenia.

Omawiane dysproporcje formalne, świadczące o słabym opanowaniu rzemiosła, a zarazem o różnym osobistym stosunku malarza do wyrażanych treści dostrzec można nie tylko na stropie w Grębieniu. Ascetyczni święci w Kozach są odmiennie malowani, niż myśliwi na tym samym stropie, wyrastający z kielichów kwiatów, mimo zachowania na całej polichromii analogicznej jak w Grębieniu graficzności traktowania postaci i roślinności. Postacie w Chechle nasuwające ludowe drzeworyty, o twardych ostrych konturach, krępe i zamaszyste w ruchach odznaczają się nierówną klasą w opanowaniu proporcji i perspektywy, chociaż świadczą o tym samym temperamencie twórczym. Malarz w Pniowie borykał się z wielkimi trudnościami w scenach figuralnych, a podobne zjawisko szczegółów formalnie dobrych obok niedołężnych dostrzegamy w Rzgowie.

Stosunkowo najbardziej jednolite są sceny figuralne w polichromiach małopolskich w Krużlowej Wyżnej i Libuszy, które osiągnęły najwyższy stopień poprawności pośród polichromii drewnianych kościołów. We wspomnianych tu dekoracjach, stosujących motywy figuralne wplecione w roślinność lub ujęte



Ryc. 23. Chechło, polichromia stropu prezbiterium. Św. Helena.
(Fot. ze zbiorów P. I. S.).

w ramy wyodrębniające je z tła roślinnego, czerpiących inwencję z rękopisów iluminowanych i grafiki trzymano się wzorów bardziej lub mniej niewolniczo. W wypadku korzystania z grafiki tego samego pochodzenia łatwiej było osiągnąć jednolity efekt. Koncepcje kompozycyjne w Krużlowej i Libuszy przeprowadzone konsekwentnie na stropach, stosujące rytmicznie powtarzające się sceny figuralne zamknięte w krągach wici roślinnej wskazywałyby na ściśle oparcie się o krążące w warsztatach malarskich wzory.

W Grębieniu zastosowano najbardziej swobodną spośród znanych mi polichromii kompozycję, nie licząc



Ryc. 24. Kozy, polichromia stropu. Św. Apollonia. (Fot. S. Kolowca).

ca się z żadnymi rygorami, a zarazem najbardziej indywidualną. Świadoma ekspozycja w miejscach bardziej reprezentacyjnych scen szczególnie atrakcyjnych pod względem treściowym i formalnym świadczy tu o liczeniu się z odbiorcą. Kompozycja stropu w Grębieniu była niewątpliwie własnym tworem malarza. Poszczególne zaś sceny i postacie częściowo wybrane przez zleceniodawcę, a w wypadku grajków dodane może przez malarza, mogły się opierać o wzory bar-

dzo różnej proveniencji, od wędrujących sztychów większych mistrzów do drzeworytów ludowych.

Znalezienie pierwowzorów dla przedstawień w Grębieniu nastęrcza poważne trudności po pierwsze z racji daleko idącej interpretacji dokonanej przez jej ludowego twórcę, po drugie właśnie ze względu na szeroki wachlarz tematyczny i formalny, z którego niejednokrotnie czerpał malarz⁷³.

Wspomniane już podobieństwo św. Jadwigi Śląskiej z tąże świętą z karty tytułowej z *Liber agendae*, wydanej w 1510 r. we Wrocławiu jak i z licznymi analogicznymi ujęciami w malarstwie śląskim z początków XVI w. wskazuje na to, że o wzór nie było tu trudno. Silne analogie postaci św. Anny Samotrzeć z rzeźbioną grupą z pobliskiego Ochędzyna (pow. wieluński)⁷⁴ sugeruje, że w obu wypadkach mógł wchodzić w grę ten sam wzór graficzny różnie interpretowany w rzeźbie i w malarstwie. Częste w rękopisach iluminowanych śląskich przedstawienia Trójcy Św. w postaci tronu łaski operują zbliżonymi środkami wyrazu jak wymieniona scena w Grębieniu. Scena Zaśnięcia Matki Boskiej wiąże się z grupami śląskimi malowanymi i rzeźbionymi, przetwarzającymi zapewne w różny sposób istniejące wzory.

Duże wartości formalne postaci plebejskiego grajka byłyby zrozumiałe na tle grafiki niemieckiej i niderlandzkiej, gdzie w okresie twórczości takich sztycharzy jak Wolgemut, Pleydenwurff czy Dürer lub Burgkmair grafika zyskuje nowe walory, jak perspektywa, właściwe proporcje anatomiczne, plastyka i światłocień, podczas kiedy w Polsce w związku z prymitywnym rozwojem techniki stosuje się jeszcze na ogół uproszczenia wzbogacone pod

względem formalnym jedynie dekoracyjnością ujęcia⁷⁵.

Trudno umiejscowić postać dworskiego grajka o elementach włoskich i niemieckich w szczegółach

⁷³ Ameisenowa Z., jw., s. 4.

⁷⁴ Hohensee-Ciszewska H. i Wolff B., Powiat wieluński (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. II, z. 12), w druku.

⁷⁵ Betterówna A., jw., s. 390.



Ryc. 25. Grębień, polichromia stropu nawy. Św. Jadwiga Śląska. (Fot. E. Kozłowska).



Ryc. 26. Grębień, polichromia stropu nawy. Grajek. (Fot. E. Kozłowska).

stroju, ale nie należy zapominać, że podobne ujęcia powstawały i w sztuce polskiej. W „Liber geneseos“ Samostrzelnika giermek trzymający szyszak Piotra Szydlowieckiego (1531-2)⁷⁶ posiada pewne analogie z grajkiem w Grębieniu. Międzynarodowe wędrówki wzorów graficznych, częste czerpanie motywów włoskich w grafice niemieckiej i kolejne przetwarzanie ich przez drzeworyty i druki polskie utrudniają wyśledzenie autorstwa, a anonimowość tej produkcji, przeznaczonej dla szerokiego zasięgu odbiorców obrazków odpustowych itp. nie ułatwia tu zadania⁷⁷.

Niewątpliwie wzory graficzne służyły malarzowi polichromii w Grębieniu, ale przyjęcie ich istnienia nie powinno deprecjonować roli autora i jego twórczego podejścia do całości dekoracji i poszczególnych jej rozwiązań. Wzory decydowały tu zapewne o pewnych schematach kompozycyjnych, ukształtowaniu fałdów, wreszcie korzystano z nich w pewnych szczegółach kostiumologicznych, fryzurach itp. W pewnych wypadkach spełniały rolę wsteczną, w innych postępową, tak z racji różnego ich czasu powstania jak i różnego pochodzenia. Istotny wydaje tu się stosunek malarza do treści które przedstawiał, istotne to, czy wzór bezdusznie powtarzał, czy też twórczo przetwarzał. Wzór spełniał tu więc wielką rolę dydaktyczną, pomagając niejednokrotnie malarzowi do szybkiego przebycia drogi od przeżytych form do nowych, ukazujących rzeczywistość w odmiennym świetle. Należy stwierdzić, że w postaciach dworskiego i plebejskiego grajka, nie pomijając tu roli pierwotnych wzorów graficznych, stanął malarz na pewnym gruncie, zobaczył rzeczywistość własnymi oczami i dlatego osiągnął świetny realistyczny efekt.

KOMPOZYCJA BARWNA

„...kompozycja barwna... jest jak najściślej uzależniona od kompozycji linearnej, a zarówno jedna jak druga koncentruje się w postaci ludzkiej. Wzajemny stosunek pojedynczych kompleksów barwnych jest z góry niejako przesądzony kompozycją linearną oraz ustosunkowaniem postaci ludzkich do tła. W ramach swych rozgraniczeń konturowych pojedyncze kompleksy barwne posiadają jednak samoistne i niezależne życie, wrażenie kolorystyczne uwarunkowane jest odosobnieniem poszczególnych płaszczyzn barwnych...“⁷⁸. Podane tu sformułowanie, określające kolorystyczne cechy średniowiecznego malarstwa ściennego w zasadniczych rysach charakteryzuje kompozycję barwną polichromii w Grębieniu.

W ramach jednak średniowiecznej apriorystycznej koncepcji kolorystycznej dokonują się zmiany wyni-



Ryc. 27. Chechło, polichromia stropu prezbiterium. Św. Apostoł. (Fot. ze zbiorów P. I. S.).

kające z coraz wnikliwszej obserwacji stosunków barwnych otaczającego świata, notowanych z pietyzmem przez ludowego malarza.

Na ogólne wrażenie kolorystyczne stropu nawy składa się oliwkowa zielen tła i barwne rytmy scen i postaci figuralnych. Przy lepiej oświetlonej, południowej części nawy cynobrowe postacie św. Anny i plebejskiego grajka i zielono-niebieska postać grajka dworskiego w cynobrowych pończochach, pośrodku zasadniczo niebieska i cynobrowa z zastosowaniem również przełamanych tonów scena Zaśnięcia, po północnej stronie nawy błękitna postać św. Jadwigi Śląskiej z małymi akcentami cynobru na mitrze książęcej i modelu kościoła trzebnickiego. Strop prezbiterium gra intensywnym cynobrem krzyżujących się pasów podziału, w których umieszczone w szarych listwach rozety stapiają się w ogólny niebiesko-zielony ton. Pośrodku kompozycja Św. Trójcy została rozwiązana zasadniczo w gamie jasnych ugrów, ciepłego brązu i w zielono-błękitnych tonach.

Ogólna koncepcja kolorystyczna polichromii w Grębieniu operuje zasadniczo kontrastowymi ze-

⁷⁶ Kieszkowski J., jw., tabl. VIII.

⁷⁷ Ameisenowa Z., jw., s. 4.

⁷⁸ Starzyński J. i Walicki M., *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929, s. 26.

stawieniami gorących i zimnych tonów z przewagą cynobrow w prezbiterium, a zieleni w nawie. W poszczególnych rozwiązaniach zespołów barwnych stosuje malarz przełamane tony winnoróżowe w zestawieniu ze śliwkowym i ciemnobłękitnym kolorem (płaszcz Matki Boskiej w scenie Zaśnięcia) lub tony szarougrowe łączy ze śliwkowymi (szaty apostołów), kładąc opisane plamy barwne w zmiennych rytmach na zielono-niebieskim tle.

Na całym stropie uderza dbałość o wzajemne oddziaływanie barw na siebie i harmonię większych zespołów barwnych.

Przy południowym wejściu najbliższa postać św. Anny Samotrzec uderza intensywnym cynobrem szeroko rozwianej palli odbijającym od bieli górnej partii jej szat. Malarz daleki tu był od średniowiecznego przestrzegania obowiązujących symbolicznie barw, ubierając w czerwień męczenników św. Annę, aczkolwiek przepisy ikonograficzne o doborze barw obowiązywały jeszcze do niedawna ⁷⁹.

Grajek dworski odznacza się wytwornością w doborze barw stroju; szarozielone i niebieskawe tony z czarnym i ciemnocynobrowym stanowią świetne tło dla jasnougrowej lutni. Żywa, plastyczna postać plebejskiego grajka nie byłaby w tym stopniu uderzającym zjawiskiem na polichromii, gdyby nie jej gorący cynobrowy koloryt połączony z ugrami. Spokojna, ale bogata tonacja barwna kompozycji Św. Trójcy pogłębia się dzięki położeniu jej na cynobrowym tle prezbiterium.

Liście, kwiaty, rogi obfitości nabierają barwy przy bliższej obserwacji, z zieleni liści wydobywają się cynobrowe gałęzie, błękitne, białe, żółte i ugrowe kwiaty o czarnych konturach.

Charakterystyczna dla średniowiecznego malarstwa dążność „do niemal wyłącznego posługiwania się barwami zasadniczymi w ich formie jak najczystszej pozbawionej załamowań i odcieni” ⁸⁰, została tu przełamana i zastąpiona nowożytnym kolorytem, operującym szerszą skalą barw o harmonijnych zestawieniach przy głębokiej do dziś intensywności tonów, zachowanej mimo działania kurzu osiadającego na polichromii przez setki lat.

Tak całość zestroju barwnego jak i poszczególne jego partie dowodzą wybitnego talentu kolorystycznego twórcy i jego świadomego działania na odbiorcę, potwierdzonego tak jak i w rozwiązaniu kompozycyjnym zastosowaniem na stropie nawy bogatszej, bardziej uderzającej gamy barwnej przy wejściu do kościoła niż po jego przeciwnej północnej stronie.

Zwiększenie indukcji barwnej, którą datuje się na przełom XV i XVI wieku ⁸¹, z takim rozumieniem stosowane na polichromii w Grębieniu jest dowodem szybkiego przenikania prądów renesansowego malarstwa nawet do ośrodków prowincjonalnych.

Sposób uzyskiwania efektów światłocieniowych w pewnych wypadkach tradycyjny, stosujący barwę czarną i sepiową, lub szrafowanie, parokrotnie wyżej wspomniane, w pewnych wypadkach polega na używaniu dwóch odcieni tej samej barwy w celu uzyskania wrażenia cienia. Dotyczy to głównie barw ugrowej i zielonej i stosuje się do ornamentacji roślinnej, gdzie w głębi kielichów kwiatów lub przy modelowaniu liści zdarzają się nawet dość miękkie przejścia od tonów jasnych do ciemnych. Swoiste, kolorystyczne i światłocieniowe efekty daje ciemnocynobrowe podszewkowanie zielonych liści (stosowane również na polichromii w Kozach), których spody sprawiają wrażenie pograżonych w głębokim ciepłym cieniu.

W scenach figuralnych cienie kładzione, głównie w zagłębieniach fałd, barwą sepiową i czarną, na białych szatach św. Anny kładą się szaroniebieskimi i ugowymi plamkami. Podobne zjawisko występuje na białych owocach granatu, w ornamencie na pasach prezbiterium i w obramieniu sceny Zaśnięcia. Zawsze jednak istnieje granica między dwoma plamami barwnymi, występująca nawet przy dość miękkich przejściach od głębokich ciemnych tonów do jasnych, a wrażenie plastyczności uzależnione jest od bardziej lub mniej umiejętnego rozłożenia płaszczyzn cienia.

Operowanie światłocieniem ma więc w pewnych wypadkach charakter tradycyjny, w innych stosuje nowy tzw. koloryt świetlny-barwny rozpoczynający się z początkiem XVI wieku ⁸², a wynikający z baczniejszej, renesansowej obserwacji natury. Malarz w Grębieniu dostrzegł już, że cień ma czasem ton niebieski, czasem ciepły, szarougrowy i utrwalił swoją zdobycz na szatach św. Anny i owocach granatu. Nowe środki uzyskiwania efektów świetlnych pojawiają się na polichromii jedynie w wymienionych dwóch wypadkach, zastosowane wyłącznie na białych powierzchniach, niemniej stanowią one duże osiągnięcie prowincjonalnego warsztatu w okresie wczesnego renesansu.

Zwiększenie indukcji barwnej, załączki kolorytu świetlny-barwnego, a przede wszystkim intensywna, gorąca tonacja całości uderzająca już od progu cynobrowymi postaciami św. Anny i wiejskiego grajka, ku wibrującej przełamanymi tonami scenie Zaśnięcia, to najdobitniejszy przejaw nowego renesansowego widzenia świata.

⁷⁹ Ameisenowa Z., *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie*, Rocznik Krakowski XIX (1923), s. 64.

⁸⁰ Starzyński J. i Walicki M., jw., s. 25.

⁸¹ Walicki M., *Malarstwo polskie...*, jw., s. 37.

⁸² Starzyński J. i Walicki M., jw., s. 24.

WNIOSKI KOŃCOWE

Historyczne granice wyznaczające czas powstania polichromii między 1510 a 1531 r. dają się zacieśnić na podstawie analizy jej cech treściowych i formalnych. Postacie świętych na stropie kościoła mogły powstać z początkiem XVI w., natomiast postacie grajków tak w zawartej w nich treści jak i odmiennym ujęciu formalnym i nowych elementach kostiumologicznych wskazują na lata późniejsze, bliższe trzydziestego roku. Typ dekoracji kasetonowej jak również takie elementy jak rogi obfitości potwierdzają wyznaczenie dolnej granicy powstania polichromii na lata dwudzieste XVI w. Bliższe datowanie stropu byłoby jak sądzę ryzykowne, gdyż niewątpliwe oparcie schematów kompozycyjnych poszczególnych postaci o wzory graficzne dopuszcza w równej mierze możliwość wczesnego jak i późniejszego przetworzenia ich na polichromii w Grębieniu. Dla interesujących nas zagadnień najistotniejsze są nowe, renesansowe elementy ludowej polichromii, powstałej między 1520 a 1531 r.

Rozproszenie programu ikonograficznego, utrudniające próbę interpretacji treściowej jest znamienym przejawem nowych, renesansowych czasów, argumentem potwierdzającym rozluźnienie rygorów kościoła, nie bez wpływu zapewne szerzącej się na niedalekim Zachodzie Reformacji. Zbliżenie się do odbiorcy, w danym wypadku ludu wiejskiego, objawiające się doбором scen religijnych i świeckich zgodnie z jego upodobaniami znamionuje humanistyczne tendencje zlecniodawców i wykonawców polichromii. Nowe elementy realistycznego widzenia w postaciach grajków i w scenie Zaśnięcia Matki Boskiej, przemawiającej szczerością i prostotą ujęcia aktualizują tematykę stropu, sprowadzając ją do faktów codziennej rzeczywistości.

Pulsująca życiem, oparta o motywy zaczerpnięte z natury ornamentacja florystyczna przytłacza sceny religijne; to już nie wiotkie gałązki gotyckich rękopisów iluminowanych, ale żywiołowa, bujna roślinność, której ustępuje miejsca program ikonograficzny mniej istotny w hierarchii potrzeb. Wprowadzenie renesansowych elementów podziału na kasetonowym stropie prezbiterium i własna rodzima ich interpretacja do-



Rys. 28. Grębień, polichromia stropu nawy. Grajek.
(Fot. E. Kozłowska).

wodzi indywidualności ludowej sztuki. Wreszcie gorąca, wprowadzająca przełamane tony i świetlno-barwny koloryt tonacja barwna świadczy o dokonanych już przełomie w świadomości jej twórców. Ludowa polichromia w Grębieniu dzięki przeważającym nowym elementom może być, jak sądzę, uznana za twór rodzimego, polskiego renesansu.

Brak jakichkolwiek danych archiwalnych do kościoła w Grębieniu pozwala na wysunięcie jedynie najogólniejszej hipotezy odnośnie autorstwa polichromii.

Umieszczone obok Korabia arbp. Jana Łaskiego godło cechu malarzy świadczy o poczuciu własnej god-

ności warsztatu malarskiego, będącego autorem polichromii stropu w Grębieniu. Pewna nieprawidłowość w rozmieszczeniu palet na tarczy, dwóch na dole a jednej u góry zamiast odwrotnie zdarzała się i stołecznym cechom w uzależnieniu od względów kompozycyjnych⁸³. Podkreślano wielokrotnie prowincjonalne cechy warsztatu polichromii; pewne rozważania szły w kierunku ustalenia raczej jednego zasadniczego jej wykonawcy, rozporządzającego jedynie niewielką pomocą. Małe rozmiary stropu nie wymagały większej ilości malarzy, a taniość tego typu dekoracji malarskiej przemawiałaaby raczej za sprowadzeniem malarzy z niedalekich okolic.

Stopniowy odpływ z głównych centrów sztuki artystów cechowych, występujący w XVI w. spowodowany czasem konkurencją cudzoziemców jak również wzrostem zapotrzebowania prowincji⁸⁴, stwarzał często nowe mniejsze, na ogół do dziś anonimowe ośrodki dające produkcję o szerokiej skali walorów artystycznych. Możliwości spełniania poważniejszej roli na polu malarstwa przez miasta o granicznym położeniu w stosunku do Śląska, mianowicie Kalisz i Wieluń były brane pod uwagę przez historyków sztuki⁸⁵. Zespół zabytków powiatu wieluńskiego o dość jednolitym obliczu szczególnie w całokształcie sztuki XV i XVI w. wskazywałby na istnienie tu silnego ośrodka artystycznego, odznaczającego się bogatą ilościowo produkcją o prowincjonalnym, swoistym charakterze.

Pokrótkę jedynie wspomniane w artykule polichromie małopolskie i śląskie posiadają zdecydowany koloryt lokalny wyodrębniający pewne zespoły obok wspólnego dla całego terenu Polski ludowego charakteru dekoracji malarskich drewnianych kościołów. Stropy małopolskie odznaczają się największą poprawnością rysunku i jednolitą koncepcją kompozycyjną, śląskie o wybitnie ludowym charakterze, w scenach figuralnych najsilniej uderzają drzeworytniczym jakby stylem, polichromie zaś w Grębieniu i Łaszewie, reprezentujące ziemię wieluńską mimo analogii z pobliskim Śląskiem posiadają pewne cechy

odrębne, wyrażające się w Grębieniu większą swobodą w doborze treści jak i rozwiązań formalnych.

Sądzę, że tak podstawy historyczne jak i silna wymowa zabytków na terenie wieluńskim pozwala na wysunięcie hipotezy o istnieniu cechu malarzy w Wieluniu. Obdarzony licznymi przywilejami Wieluń, miasto składowe w XVI w. odznaczał się kwitnącym handlem, dobrymi rzemieślnikami, ciesząc się szczególną sławą wyrabianych tu sukien. Znane tu były składy win i kamieni młyńskich, a na jarmarki zjeżdżali się liczni kupcy również z terenu Śląska i Wielkopolski. Opasany murami obronnymi posiadał niegdyś zamek wybudowany przez Kazimierza Wielkiego, goszczący niejednokrotnie królów polskich. Był siedzibą sejmików jak również zjazdów synodalnych, związanych z istniejącą tu kolegiatą, tu odbył się tak ważny historycznie zjazd jak w r. 1424, dający w wyniku edykt przeciw husytyzmowi⁸⁶. Jako miasto bogate, ruchliwe i o pewnym znaczeniu w dziejach Państwa Polskiego mógł Wieluń jak sądzę posiadać cech malarzy. Istniejące po dziś kościoły w Wieluniu w liczbie sześciu stanowią interesujący pod względem zabytkowym zespół, który wraz ze zburzoną podczas wojny 1939-45 kolegiatą świadczy o bogatych fundacjach⁸⁷, a w związku z tym o zapotrzebowaniu na przedmioty sztuki.

Dalsze badania, idące w kierunku ustalenia ośrodka artystycznego, który dał twórce polichromii w Grębieniu, w wypadku pozytywnego wyniku mogą ustalić to czy inne pobliskie miasto (Wieluń, Sieradz, Kalisz lub któreś z pobliskich miast śląskich), niemniej najistotniejszym problemem pozostanie fakt, że w trzecim dziesiątku XVI w. na prowincji polskiej tworzyła się sztuka, która mimo słabego często opanowania rzemiosła, w twórczy, pełen temperamentu sposób przetwarzała humanistyczne, renesansowe idee w dzieła plastyczne o rodzimej wymowie, dokonując przełomu bez udziału sztuki włoskiej, w oparciu o bogatą tradycję realistycznych tendencji poprzedniego stulecia.

⁸³ Gatz K., *Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte*, München, brw., tabl. 3.

⁸⁴ Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, jw., s. 123.

⁸⁵ Walicki M., *Malarstwo polskie...*, jw., s. 14.

⁸⁶ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. XIII, Warszawa 1894, s. 363; Baliński M., Lipiński T., *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym*, t. I, Warszawa 1843, s. 240—1

⁸⁷ Hohensee-Ciszewska H. i Wolff B., jw.

PIERWOWZORY GRAFICZNE ŁAZIENKOWSKICH STIUKÓW FIGURALNYCH

W Łazienkach Stanisława Augusta, w sali tzw. kąpielowej, zachowały się do dziś stiukowe panneaux figuralne. L. Niemojewski¹ wiąże je z okresem Lubomirskiego, również W. Tatarkiewicz² widzi w nich pozostałość budowli z końca w. XVII. Ok. r. 1933 stiuki wzbudziły zainteresowanie ówczesnego dyrektora Institut Français de Pologne, P. Francastel³, który uznał je za zespół najciekawszy i najbardziej osobliwy w całym pałacu. W tych „mitologicznych obrazach reliefowych“ Francastel dopatrywał się przenikających poprzez Holandię dalekich odbłasków sztuki francuskiej, ściślej francusko-rzymskiej i zwrócił uwagę na pewne analogie z dekoracją rzeźbiarską łaźni marmurowej w Cassel, dziełem osiadłego w Rzymie francuskiego artysty P. E. Monnot⁴. Za niewykluczoną uważał zależność od utworów graficznych, a poprzez grafikę od oryginałów malarskich.

Na łazienkowskie stiuki figuralne składają się dwie serie reliefów: pięć prostokątów o tematach zaczerpniętych z mitologii i trzy tonda z wyobrażeniem żywiołów. Prostokątnych panneaux było niegdyś sześć, o czym świadczy rama zachowana w zapleczu pieca pochodzącego z poł. w. XIX, żywiołów oczywiście musiało być cztery. Interesują mnie tylko pro-

stokąty, przede wszystkim cztery z nich. Są to Pan i Syrinx, Arion, Andromeda i Danaidy. Okazało się bowiem, że wymienione panneaux wykonane są istotnie według rycin, ryciny zaś znajdują się w Warszawie, w książce ze zbioru Stanisława Augusta p.t. *Tableaux du Temple des Muses*⁵. Jest to jednak tylko komplet tablic nieliczbowanych i oprawionych bez zachowania kolejności wraz z obrazkową kartą tytułową. Właściwe wydawnictwo, jedyny, o ile mi wiadomo, w Polsce egzemplarz opieczetowany exlibrisem J. A. Załuskiego⁶, znajduje się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, a pełny tekst tytułu brzmi: *Tableaux du Temple des Muses tirez du Cabinet de feu Mr Favereau Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, et gravez en Tailles-douces par les meilleurs Maistres de son temps, pour représenter les Vertus et les Vices sur les plus illustres Fables de l'Antiquité Avec les Descriptions, Remarques et Annotations Composées par M-re Michel de Marolles Abbé de Villeloinn... a Paris, Chez Antoine de Sommerville... 1655...* W wydawnictwie tym tablice odpowiadające kompozycjom łazienkowskim noszą n-ry 11, 38, 40, 57. Sprawdza się więc koncepcja „programu ikonograficznego“ z tą różnicą, iż nie korzystano z „ostatnich nowości“⁷, książka bo-

¹ *Łazienki Królewskie*, Warszawa 1923, s. 34.

² *Pięć studiów o Łazienkach*, Warszawa 1925, s. 14.

³ *Le Marmorbad de Cassel et les Łazienki de Varsovie*, Gazette des Beaux-Arts, 1933, I, s. 138; *Geneza techniczna stiuków w Łazienkach*, Sprawozdania T.N.W. XXVII (1934), s. 28. Ob. nadto *Les relations artistiques entre La France et la Pologne au XVII-e et au XVIII-e s.*, La France et la Pologne, v. 2 (1939), s. 87-8.

⁴ Pierre-Etienne Monnot, ur. 1657 w Orchamps-Vennes, zm. 1733 w Rzymie, jego rzeźby użyte do dekoracji łaźni w Cassel wykonane były w latach 1710-1728; „w orbicie francuskiego mistrza Monnot“ zamieszcza stiuki łazienkowskie również Starzyński J., (Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934, s. 1104), podkreślając ich „elegancję i klasycyzujący gust francuski“; zaznacza jednak iż są „dziełem wyrastającym jeszcze całkowicie na pod-

łożu form późno-barokowych“; datuje je na pocz. w. XVIII, w czym zdaje się różnić z Francastelem, który za okres ich powstania uważa czasy Lubomirskiego, 1696—1702.

⁵ *Tableaux du Temple des Muses, Représentant les Vertus et les Vices sur les plus illustres fables de l'Antiquité par M. de Marolles Abbé de Villeloin, A Paris 1655 chez Pierre Mariette avec privilege*; Zbiór Graf. Uniw. Warsz., sygn. zbioru królewskiego nr 496.

⁶ Muz. Narod. Krak., Muz. Czart., bibl. 1079/IV; Estreicher, *Bibliografia* t. 22, s. 185. Oprawa francuska (ozdobiona superexlibrisem z drzewem laurowym w herbie) wskazuje iż egzemplarz, jak wiele innych w księgozbiorze Załuskich, dostał się do Polski z jednej ze zdewastowanych w czasie Rewolucji bibliotek francuskich.

⁷ Francastel P., *Geneza techniczna...*, s. 37.



Ryc. 1. Obrazkowa karta tytułowa z symbolicznym wyobrażeniem Świątyni Muz. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

wiem w końcu w. XVII liczyła blisko pół wieku, pierwowzory zaś powstały ćwierć wieku wcześniej.

W tytule występują dwa nazwiska, autora tekstu i właściciela galerii nazwanej świątynią muz (w naszej terminologii — muzeum). Istotnie zatem

⁸ A. van Diepenbeeck, ur. 1596 w Hertogenbosch, zm. 1675 w Antwerpii; tylko na osiemnastu rycinach odtworzone są jego sygnatury.

⁹ Pierre Brebiette, ur. 1598 w Mantes, zm. ok. 1650; trzy ryciny opatrzone są jego nazwiskiem; Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I, s. 376, przypisuje mu kompozycje do sześciu rycin. Z artykułu Weigert R. A., *Le commerce de la gravure au XVII-e s. en France*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1953, I, s. 176, zdaje się wynikać, iż rola jego była znacznie większa.

¹⁰ Wiadomość podana przez J. P. Mariette nie jest dotąd udokumentowana.

poprzez serię rycin dochodzimy do oryginałów malarzkich.

Les Tableaux du Temple des Muses nie są więc zwykłą książką, tak jak autor tekstu nie jest poprzednim typem opata, ani właścicielem galerii przeciętnym prawnikiem. Jest to publikacja zbioru obrazów, jedna z pierwszych, we Francji bodaj najpierwsza. Wypełniają ją alegorie, metafory i symbole, czego przykładem jest tytuł Świątyni Muz, będący zarazem aluzją do przytoczonych tekstów pisarzy starożytnych, które wyjaśniają obrazy. Galeria była zatem jednolita pod względem treści i może zainteresować swoistą koncepcją kolekcjonerską, która znajdzie naśladowców jeszcze w końcu XVIII w. Jednolitość nie ograniczała się do tematu. Jacques Favereau, jurysta z zawodu, ale z inspiracji poeta i mecenas sztuki, był sam inwentorem wszystkich reprodukowanych w książce pięćdziesięciu dziewięciu obrazów. Według jego wskazówek wykonał je Abraham van Diepenbeeck⁸, w każdym razie o nim jedynie mowa jest we wstępie, choć, jak wynika z odtworzonych sygnatur, trzy są kompozycje Piotra Brebiette⁹. Że obaj artyści uważali siebie tylko za wykonawców cudzego pomysłu świadczą następujące po nazwisku skróty „fig.“, „figur.“ lub wyraz „expressit“, co oznacza wyraził, wyobraził, zamiast zwykłego „inv.“, „invenit“ — obmyślił, wymyślił. Diepenbeeck miał znajdować się w Paryżu w r. 1632¹⁰, wówczas mógł przywieźć ze sobą zamówione rysunki, według których następnie „w większej skali“ namalował obrazy. Te same rysunki posłużyły jako wzory rycin. W tym celu sprowadzony został z Holandii rytownik Cornelis Bloemaert, który z pomocą Theodora Matham opracowywał płyty¹¹. Potwierdzałoby to do pewnego stopnia tezę o „wpływach francuskich poprzez Holandię“¹². Czynności obu sztycharzy trwały do r. 1638, to jest do śmierci radcy Favereau, który finansował pobyt ich w Paryżu. Wykorzystane w wydawnictwie płyty musiały być już wówczas wykończone. Z przedmowy wynika, iż miało ich być więcej. Do tablic Favereau zamierzał dołączyć dysertacje, w których usiłował udowodnić iż „najpiękniejsze tajemnice przyrody i malarstwa ukryte są w baśniach starożytnych“¹³, co ujawnić miał zwłaszcza sposób „w jaki polecił przedstawić ich treść“ artystom. Pozostawił też sonety (są

¹¹ Cornelis II Bloemaert, ur. w Utrechcie ok. 1603, zm. ok. 1680 i Theodorus (Dierik) Matham, ur. 1606 w Haarlemie, zm. 1660 w Hadze. W przedmowie: „il les avoit fait désigner par Deipenbeck, et graver par Mathan, Bloemar et quelques autres des plus excellents Maitres de leur temps après en avoir fait tirer des Tableaux en plus grand volume, qu'il avoit mis dans une gallerie“. W literaturze naukowej tylko dwaj wymienieni z nazwiska występują jako wykonawcy rycin.

¹² Francastel P., *Le Marmorbad...*, s. 156.

¹³ „Les plus beaux secrets de la Physique et de la Peinture sont cachés sous le sens des fables antiques“.

to czasy romansów pasterskich H. d'Urfé) nawiązujące każdą z wyobrażonych scen do miłości jaką żywił dla Sylwii¹⁴.

Dopiero w kilkanaście lat po śmierci radcy królewskiej Cour des Aides syn jego Jacques Favereau wydobył zapomniane płyty Bloemaerta i Mathama aby uczcić pamięć ojca publikacją zbioru obrazów z jego galerii. Ale opat de Marolles, który podjął się na jego prośbę opracowania tekstu, odrzucił dysertacje i sonety. Kompozycje graficzne stały się dlań okazją wykazania „wiedzy jaką nabył czytając księgi i gromadząc notatki”. Dla ożywienia tablic przytoczył cytaty ok. dwustu pisarzy i poetów starożytnych oraz włoskich i francuskich w oryginale lub w przekładzie własnym. Zgodnie z przeznaczeniem książki zamieszczona przed tytułem obrazkowa karta tytułowa (ryc. 1) przedstawia świątynię sztuki od strony portyku, któremu patronuje Amor. Po obu stronach tympanonu siedzą Apollo i Merkury symbolizując muzykę i wymowę, u wejścia do gmachu stoją postacie kobiece wyobrażające poezję i malarstwo. W kilkustronowym objaśnieniu do tej ryciny autor tekstu podaje jedno jeszcze znaczenie tytułu książki: ma służyć poetom i kochankom muz dla komponowania utworów z baśni bohaterskich starożytności. Publikacja była więc pomyślana jako pomnik zasług mecenasowskich właściciela galerii, wyzyskana jako popis erudycji autora i kompilatora tekstu; dostępna w zaciszu bibliotecznym miała głównie na widoku cele literackie.

Przywilej królewski wymienia tylko nazwiska drukarzy, ale ryciny prawdopodobnie odbijał Pierre Mariette, on bowiem wydał oddzielnie wspomniany już komplet rycin zachowując datę całości wydawnictwa, 1665. Płyty musiały być jego własnością, gdyż następne, amsterdamskie wydanie *Tableaux du Temple des Muses* z r. 1676¹⁵ ukazało się w kopiach; było zapewne autoryzowane, ponieważ żyli jeszcze zarówno opat de Marolles jak Favereau syn. Tymczasem płyty leżały bezczynnie w zakładzie Mariette, po stu latach dopiero sprzedane zostały z licytacji przez prawnuka Piotra, Pierre-Jean, w r. 1768¹⁶.

¹⁴ Patrz wierszyk panegiryczny opata de Marolles przy portrecie J. Favereau dołączonym do wydawnictwa jako frontispice.

¹⁵ Por. Goetze J. C., *Die Merkwürdigkeiten der königlichen Bibliothek zu Dresden 1744—46*, t. III p. 144; do książki tej nie udało mi się dotrzeć.



Ryc. 2. Portret Ludwiki-Marii, miedzioryt R. Nanteuil wg Justusa van Egmont. (Fot. Pracownia fot. Muzeum Narodowego w Warszawie).

Nowonabywca przystąpił natychmiast do ich eksploatacji, nakład ukazał się jeszcze w tym samym roku pod niezbyt zgodnym z treścią tytułem¹⁷. Na tym wyczerpują się wiadomości, które można znaleźć o wydawnictwie pod nazwiskiem de Marolles. Ale sprawa kompozycji graficznych nie przedstawia się tak prosto.

Z chwilą śmierci Ludwika XIV przerzucono się ochoczo od cykliów zwycięstw Aleksandra do mitologicznych i idyllicznych tematów, a surmę bojową i trąbę sławy zastąpić miała znowu lutnia Ariona i pisz-

¹⁶ Lugt F., *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, nr 1852.

¹⁷ *Collection originale des tableaux les plus intéressants des métamorphoses d'Ovide publiée en 1655 par l'abbé de Marolles*, Paris 1768.



Ryc. 3. Pan i Syrinx, miedzioryt z książki *Tableaux du Temple des Muses*. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

czałka bożka Pana. Artyści współcześni nie nadążali za tym nawrotem do dawnych upodobań. Tym należy tłumaczyć pojawienie się w Amsterdamie w r. 1733 publikacji pt. *Le Temple des Muses orné de LX tableaux ou sont représentés les antiquités fabuleuses, dessinés et gravés par B. Picart...*¹⁸, w której wszystkie prawie ryciny są mniej lub więcej dokładnymi kopiami miedziorytów Bloemaerta i Mathama¹⁹. Niektóre z nich są podpisane „B. Picart sculp. dir.” lub „B. Picart dir.”, co oznacza, iż były rytowane przez Picarta lub pod jego kierownictwem. Dla ułatwienia pracy znaczną część rycin, w tej liczbie pierwowzory naszych stiuków, kalkowano wprost na płyty, skutkiem tego uległy w wydawnictwie odwróceniu i są jakby odbiciem w lustrze miedziorytów oryginalnego wydania (por. ryc. 7 i 8). Wszystkie plansze otrzymały charakterystyczne dla środowiska holenderskiego bogate obramowania oraz napis czterojęzyczny,

oprócz francuskiego angielski, niemiecki i holenderski²⁰; teksty zestawiał zamieszkały w Holandii pisarz francuski A. de La Barre de Beaumarchais. Znamienne jest to całkowite zlekceważenie praw wydawniczych i autorskich. Nowa książka nie zachowała ani jednego nazwiska z pośród współpracowników edycji oryginalnej. Nakłady Picarta były powtarzane w latach 1742 i 1749, a odbitki z tych późniejszych wydań ukazują ślady zużycia płyt²¹.

Zatrzymała mnie dłużej strona edytorska książki, ponieważ dla ustalenia genezy naszych stiuków nie jest rzeczą obojętną, z jakiego wydania pochodziły ryciny użyte jako wzory. Jak widać książka była rozchwytywana i wobec tego nie powinna być rzadkością, tymczasem trudne do zdobycia są nawet egzemplarze amsterdamskich wydań. Taka kolej rzeczy, zrozumiała w wypadku publikacji popularnych, zadziwia, gdy chodzi o wydawnictwo artystyczne i luksusowe. W świetle jej tragicomicznie brzmi zapożyczona z Martialisa apostrofa opata de Marolles: „Spiesz się książko moja wyszukać sobie opiekuna (protecteur) abyś, porzucona w kuchni czarnej od dymu nie była użyta jako wilgotny papier do owijania nasion, torba na korne, lub rożek na kadzidła”²². Ale gdy istotnie taki był los tekstów opata-bibliofila, to nie lepiej obcho dzono się z tablicami. Naprzekór intencjom nakładców i wydawców obrazy ze świątyni Muz stały się anonimowymi wzorcami, szablonami. Wydarte z książki były przybijane do pulpity i rajs bretów, pokrywane siatką dla odrysowania w skali, pruszone od spodu sangwiną dla przeniesienia na nową płytę, płamione odciskami palców, wreszcie wyrzucane jak niepotrzebny strzęp. Od Anglii po najdalsze krańce Austrii, od Francji po Szwecję, dokąd bezwątpienia za-

¹⁸ Bernard Picart, ur. 1673 w Paryżu, osiedlił się w Amsterdamie, gdzie utrzymywał b. ruchliwy zakład obsługiwany przez licznych i biegłych sztycharzy, zm. 1733.

¹⁹ Że Picart posługiwał się w miarę możliwości nowszymi wzorami o tym świadczy m. in. scena „Meleager składający u stóp Atalanty głowę i skórę dzika” wg kompozycji C. Le Brun.

²⁰ Z datą 1733 notowane są tylko wersje angielska i holenderska.

²¹ Do Muzeum Narodowego w Warszawie nabyto egzemplarz jeszcze późniejszego wydania w wersji niemieckiej pt. *Neueröffneter Musen-Tempel welcher das allermerkwürdigste aus den Fabeln der Alten in LX auserlesenen und schönen Kupfern von Herrn B. Picart und anderen kunststehen Männern vorstellet; mit deutlichen Erklärungen und Anmerkungen zu rechtem Verstande der Fabeln und ihrem Zusammenhange mit der Historie erläutert; nebst einer Vorrede Herrn C. G. Stockmann, Amsterdam und Leipzig... 1754.*

²² „Festina tibi vindicem parare
Ne nigram cito raptus in culinam
Cordillas madida tegas papyro
Vel Thurijs piperisque tis cucullus”
Mart. Epigr. 2 lib. 3.

wlokły niejeden egzemplarz wojska Karola-Gustawa, rzeźbiono według nich kamień i lepiono stiuki, malowano na deskach, na płótnie i na porcelanie, tkano wełnę lub jedwab, repusowano srebro, rysowano ilustracje do coraz wulgarniejszych tego rodzaju książek. Przeglądajmy uważnie te „obrazy“, a znajdziemy w Polsce wiele ich odpowiedników, chociaż większość bezpowrotnie przepadła. Przemawia za tym zgodnie przemilczany przez zagraniczne wydawnictwa bibliograficzne i leksykony artystów blachy skądinąd szczegół: oto Obrazy ze Świątyni Muz dedykowane były przez autora tekstu królowej polskiej Ludwice-Marii.

Michel de Marolles, syn dzielnego wojownika związanego z dworem książąt Gonzaga Nevers znał o dziesięć lat młodszą principessę Marię (imię Ludwika przybrała na życzenie Władysława IV jako królowa) od najwcześniejszego dzieciństwa. Po uzyskaniu przez nią praw do udziału w księstwie Mantui długie lata pełnił funkcje jej sekretarza-archiwisty, szambelana, nadwornego poety²³. Gdy wyjechała aby „jaśnieć urodą na północnym tronie“²⁴ pozostał gotowym do usług dalekim admiratorem i stałym korespondentem. Jeżeli nie towarzyszył królowej do Polski, to dlatego, że zatrzymała go w Paryżu pasja jego życia, to jest kolekcjonerstwo. Pasją tą, swym największym tytułem do zaszczytnej pamięci, de Marolles zlekka pogardzał²⁵, pragnąc, bez dostatecznych podstaw, przejść do potomności jako uczony i poeta. Dla ukochanych muz usiłował zjednać serce „boskiej Ludwiki“, a te jego starania dadzą się prześledzić. Kiedy w dedykacji swej książki de Marolles mówi

²³ Plourin M. L., *Marie de Gonzague*, Paris 1946, s. 40.

²⁴ Patrz czterowersz opata de Marolles pod portretem królowej (ryc. 2), portret rytował Robert Nanteuil wg Justusa van Egmont, dołączony był jako frontispice do poematu M. A. G. de Saint-Amant pt. *Moïse sauvé*, Paris 1653, dedykowanego Ludwice-Marii.

²⁵ Zwłaszcza po ośmieszeniu przez La Bruyere'a w *Les caractères*.

²⁶ J. van Egmont, ur. 1601 w Leydzie, zm. 1674 w Antwerpii, wykonał w Paryżu kilka portretów królowej przed jej wyjazdem do Polski. Jeden z nich znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, patrz Tomkiewicz W., *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, B. H. S. i K. XII (1950), s. 199, ryc. 42. Sprawę paryskich portretów Ludwiki-Marii pragnę poruszyć na innym miejscu.

²⁷ Rycina alegoryczna na objęcie tronu przez Jana-Kazimierza, L. Baldus (Baldi) del., Muz. Narod. w Warsz. nr inw. 62960, Czapski E. *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze...*, Kraków 1901, nr 609. T. Matham rytował portret królowej polskiej Anny-Katarzyny Wazówny, żony palatyna reńskiego, malowany przez J. Spilberga.



Ryc. 4. Pan i Syrinx, miedzioryt z książki *Les Métamorphoses d'Ovide*. (Fot. E. Kozłowska).

iz „z pomiędzy ceniących muzy ona zajmuje pierwsze miejsce wśród królowych“ na co są dowody „w osobach kilku słynnych pisarzy“, to jest w tym oczywiście pochlebstwo, niemniej zasługuje na uwagę fakt, że ci pisarze (miał przede wszystkim na myśli de Saint-Amant'a) dostali się w szereg dworzan, można raczej powiedzieć dworaków królowej, nie bez współudziału opata. Większą jeszcze rolę odegrał de Marolles jako impresario od spraw sztuki, co dotąd nie było podkreślone. Będąc zbieraczem głównie grafiki wpływał zwłaszcza na wybór sztycharzy-portrecistów i przyznać trzeba, iż wśród paryskich rytowników wyróżnił najbardziej reprezentatywnych. Można domyślać się wpływu opata de Marolles również na wybór malarza-portrecisty, którym był Justus van Egmont, twórca najpiękniejszych portretów Ludwiki-Marii²⁶. Warto też zaznaczyć, iż w ikonografii małżonków królowej spotykamy się z nazwiskiem C. Bloemaerta, rytownika *Tableaux du Temple des Muses*²⁷.



Ryc. 5. Andromeda, miedzioryt z książki *Tableaux du Temple des Muses*. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

Dane te wskazują, iż w Polsce osoba opata de Marolles nie mogła być obca, a jego książka miała szanse rozpowszechnienia²⁸. Oglądana na pokojach królowej

²⁸ Spis książek pozostałych po królu Janie-Kazimierzu w opactwie w Saint Germain (Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 168) wymienia dwie prace opata de Marolles: *Oeuvres de Virgiles* i *Mémoires*; są-

musiała zyskać aplauz i zamówienia w sferach bliskich dworu, po jej śmierci zaś, niezależnie od atrakcji jaką stanowiły tablice, zachowała popularność dzięki dedykacji. Nie ma powodów do przypuszczenia, żeby amsterdamskie wydanie z r. 1676 mogło zdobyć u nas równie łatwo prawo obywatelstwa i ono, w związku z powstaniem stiuków może nie być brane pod uwagę. Co zaś do publikacji Picarta, to ryciny w niej są odwrócone, zarówno w stosunku do oryginalnego wydania jak do stiuków, sztukator byłby więc musiał z kolei odwracać kompozycje, w czym nie miałby celu, przeciwnie, utrudniłoby mu to robotę.

Do rozpatrzenia pozostał jeszcze nakład z płyt oryginalnego wydania, z r. 1768. Nadesłany z Francji mógł być wykorzystany w czasach Stanisława-Augusta. Czy jednak byłoby to możliwe? W ciągu kilkudziesięciu lat poglądy estetyczne uległy znacznej ewolucji i nie tylko obrazy stiukowe jako takie byłyby już anachronizmem. Przyjrzyjmy się dla przykładu rycinie Syrinx (ryc. 3). Ścigana przez bożka Pana nimfa Syrinx, napotkawszy przeszkodę w postaci rzeki Latony, wzywa na pomoc siostry swe najady i zostaje za sprawą bogini Diany przemieniona w trzcinę. Bożek, spostrzegłszy swoją pomyłkę wdycha żałośnie, a trzciny trącone wiatrem powtarzają jego skargi, co poddaje mu myśl wystrugania z nich piszczałki, którą przez pamięć ukochanej nazwie Syringą.

Motto: „Pan mniemając iż chwycił w objęcia Syrinx zamiast nimfy obejmuje trzcinę w błocie rosnącą”.

Rycina przedstawia bożka w chwili, gdy wskakuje między trzciny, jedną nogą uwieszony brzegu rzuca się w lewo, wyciągniętymi rękami

chwytając wysmukłą i giętką łądęgę ożypałki, za nim skradają się dwa amorki. W tyle wysokie drzewo, dalej nierówny górzysty brzeg z walcowatego kształtu

dę iż wyszczególniona na tej samej stronie książka, z której odcyfrowano tylko wyraz *Temple* „in folio, grand papier, relié en maroquin”, jest luksusowo oprawnym egzemplarzem *Tableaux du Temple des Muses*, być może podarkiem autora dla królowej.

górami Lykaion, od której bożek rozpoczął swoją gonitwę; z przodu na falach, obok kwiatów i liści nenufarów ukazuje się jasna twarzyczka nimfy ukrytej w wodzie. Po lewej daleki widok rzeki, ponad którą kluczem wzbija się spłoszone ptactwo. Tak przedstawiony bożek Pan, symbol zawiedzionej ale wiernej miłości, odpowiadał nastrojom radcy Favereau, lubującego się w przenośniach czułego wielbiciela płochy Sylwii, ale zblazowanym ludziom rokoka nie wystarczała wyobraźnia, im chodziło o pikanterię sytuacji i urok kobiecego ciała. Te upodobania zaspokajał nowy rodzaj ilustracji. W latach 1767–71 ukazało się w Paryżu wytworne wydanie *Metamorphoz Owidiusza*²⁹. Zawiera ono również rycinę Pan i Syrinx (ryc. 4)³⁰, ale bożek nie obejmuje tu trzciny tylko przytrzymuje za włosy półobnażoną piękną nimfę, która wznosi wprawdzie ręce teatralnym gestem, ale jednocześnie ogląda się nań kusząco; zamiast symbolicznych amorków nad brzegiem Latony spoczywają dwie ponętne najady nonszalanckim wysunięciem rąk objawiając niejako z urzędu swój siostrzany sprzeciw. Rozległy pejzaż arkadyjski zredukowany został do minimum, ale przyglądając się uważnie rycinie stwierdzić można, że głowa i korpus bożka, jego postawa i ruch, a nawet kępa trzciny niewielkim uległy zmianom³¹. Rycina ta wskazuje, jak musiałoby wyglądać nasze panneau stiukowe, gdyby było wykonane w czasach Oświecenia. To nowe wydanie Owidiusza nie było w Polsce rzadkością. Komplet tablic oprawnych znajdował się w królewskim gabinecie rycin³², egzemplarz *Metamorphoz* notowany był też w podręcznej bibliotece szkoły sztuk pięknych na Zamku³³. Jak bardzo ryciny te odpowiadały potrzebom chwili, o tym świadczy namalowany według nich cykl obrazów J. P. Norblina³⁴. Interesujące jest zestawienie norblinowskiego cyklu do sal Szkoły Rycerskiej z serią obrazów Diepenbeecka w Świątyni Muz J. Favereau. I tu i tam zadaniem była dekoracja wnętrz malowidłami o jednolitym charakterze artystycznym i tematowym (ręka tego samego artysty i treść symboliczna zapożyczona z legend antycznych). Nasuwa się możliwość wykorzystania

²⁹ *Les Métamorphoses d'Ovide gravées sur les dessins des meilleurs peintres français par les soins des Srs Le Mire et Basan Graveurs.*

³⁰ Tabl. 21, H. Gravelot inv., J. F. Rousseau sc.

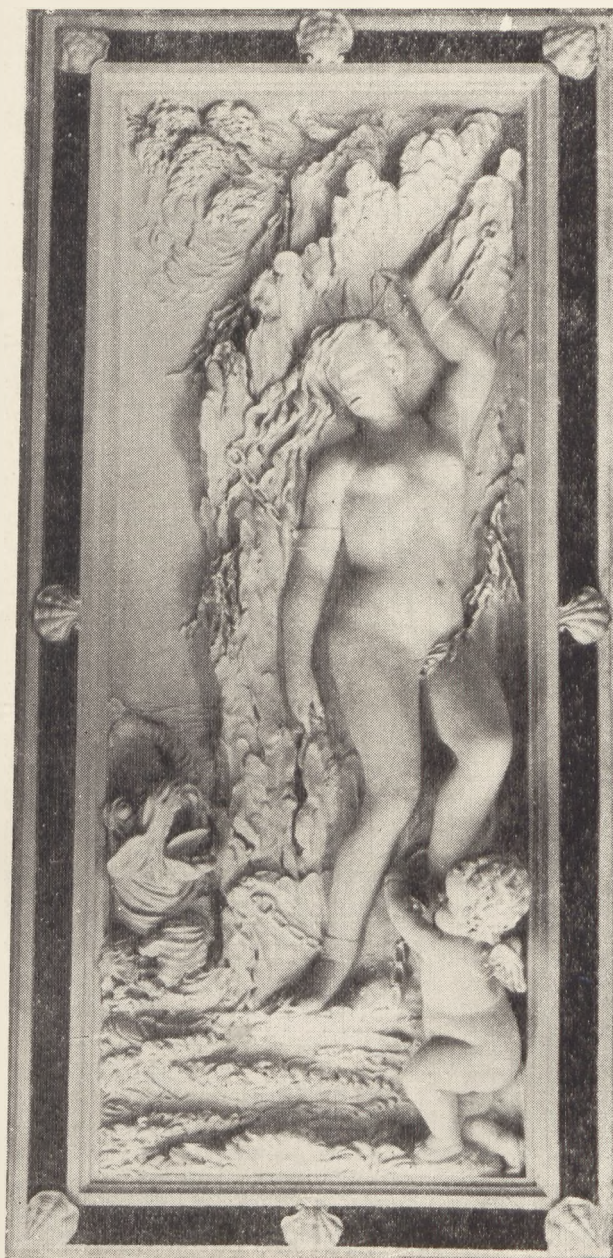
³¹ W wydaniu *Metamorphoz* więcej jest rycin wykonanych na podstawie obrazów ze Świątyni Muz, których ostatnia edycja ukazała się w tych samych latach.

³² Sygnatura królewskiego gabinetu rycin 475.

³³ Tatarkiewicz W., *Akademia sztuk pięknych w Warszawie*, odbitka z Przegl. hist. Warszawa 1915, s. 3.

³⁴ Batowski Z., *Owidiusz w Szkole Rycerskiej*, Przegl. warsz., III (1923), s. 170; z reprodukcją obrazu Przemiana Pieryd w sroki, Muz. Narod. w W. nr inw. 23597. Obecnie w Muz. Narod. znajduje się jeszcze drugi obrazek Norblina z tego cyklu pt. Jazon zdobywa złote runo, nr inw. 42527.

³⁵ Seria obrazów Diepenbeecka dla J. Favereau nie jest nigdzie notowana. Podobny w założeniu cykl obrazów Fr. Florisa w jednym z pałaców w Antwerpii,



Ryc. 6. *Andromeda*, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim. (Fot. J. Kłos).

przez Czartoryskiego pomysłu Favereau, czy to pod wrażeniem bezpośrednim obrazów Diepenbeecka³⁵, czy też za pośrednictwem przedmowy opata de Marolles

powtórzonej w rycinach, a następnie w płaskorzeźbach stiukowych, wymienia Borchgrave d'Altena J. de, *Fragment du plafond aux exploits d'Hercules de J. C. Hansche*, Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire, s. III, r. IV (1932), s. 2.



Ryc. 7. Arion, miedzioryt z książki *Tableaux du Temple des Muses*. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

Rys. 8. Arion, miedzioryt z książki *Neueröffneter Musen-Tempel*, Amsterdam-Lipsk 1754. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

do *Tableaux du Temple des Muses*. Z tą różnicą że tam obrazy dostarczyły tematu do rycin, tu odwrotnie, na podstawie rycin powstał cykl obrazów. Ale ryciny z *Metamorfoz* znalazły zastosowanie nie tylko jako wzory do obrazów³⁶; wyjęte z oprawy i wstawione w złożone ramki zdobiły gabineciki górne w sąsiadującym z Łazienką Białym Domku³⁷. Szczegóły te chyba dostatecznie udowadniają, iż płaskorzeźba Pan i Syrinx w oryginalnej redakcji Diepenbeeck-Blommaert nie mogła powstać w epoce stanisławowskiej, co stosuje się również do trzech pozostałych basreliefów.

Wniosek ten, wysunięty na podstawie analizy wchodzących w rachubę wydań legend antycznych

potwierdza nie istniejący dziś gwasz J. C. Kamsetzera z r. 1776 przedstawiający przekrój pałacu Łazienki³⁸. W sali kąpielowej widać po obu stronach lustra płaskorzeźby w tondach, z boku zaś prostokątne paneau z Arionem. Przede wszystkim jednak potwierdzają go dane archiwalne. Pomiedzy aktami z r. 1776 znajduje się nie datowany wykaz robót koniecznych do wykonania w Łazience, przewiduje on m. in. w salach parterowych drobne reparacje stiuków i sztablatur³⁹. Dnia 24. X. 1779 Rieule, sekretarz Commission des Batiments, alarmuje Merliniego wiadomością, iż burgrabia Petrasch zamierza, niewiadomo z czyjego rozkazu, odmalować płaskorzeźby w Łazience⁴⁰. Istot-

³⁶ Batowski Z., jw., s. 173 wspomina widziane w Sieniawie sto kilka obrazów olejnych wg tych samych rycin z *Metamorfoz* Owidiusza.

³⁷ Jw., s. 173. Część rycin oprawnych z Białego Domku zachowała się w Muzeum Nar. w Warsz.

³⁸ Ze Zbioru Graf. Bibl. Uniw. Warsz. repr. Francastel P., *Le Marmorbade...*, fig. 3.

³⁹ Archiwum Główne w Warszawie, Zbiór Popielów Nr 230, k. 114, prgr. 4 „Altri lavori e spese che

restano necesari a farsi per il Bagnio“... „altre piccole riparazioni da farsi de stuchi e stabiliture...“.

⁴⁰ Jw. Nr 231, k. 100, „La Commission des Batiments vient d'apprendre que M. Petrasch se propose de faire peindre les Bas Reliefs des Bains; Elle ignore qui l'a ordonné et en donne avis a Monsieur Merlini pour en savoir son sentiment Varsovie ce 24.8-bre 1779. Rieule“.

nie ogólne sprawozdanie z czynności w budynkach królewskich zawiera w wykazie robót wykonanych tego roku w pałacyku łazienkowskim pozycję stwierdzającą odczyszczenie i wypolerowanie płaskorzeźb w sali Diany⁴¹. Tę samą pozycję wymienia też szczegółowy wykaz wydatków na r. 1779⁴². Zachował się także złożony na ręce Merliniego rachunek Petrascha⁴³. Wynika stąd niezbicie, iż basreliefy istniały zanim przystąpiono do rekonstrukcji pałacyku na wodzie, że były konserwowane i restaurowane z polecenia Merliniego na specjalny rozkaz króla.

Tak więc cztery omawiane panneaux stiukowe wykonane zostały na podstawie rycin Bloemaerta i Mathama według rysunków Diepenbeecka do wydawnictwa M. de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, Paris 1655, i pochodzą bezsprzecznie z czasów przedstanisławowskich.

Pozostaje pytanie, czy z okresu Lubomirskiego czy Augusta II. Otóż druga z tych ewentualności wydaje się nieprawdopodobna. August od początku panowania w Saksonii wpatrzył w dwór Ludwika XIV tam szukał natchnienia do mecenasowskich poczynąń. Obok artystów miejscowych miał na dworze malarzy francuskich, którzy wyszli z nowej szkoły, a plany jego warszawskich rezydencji obmyślane były w Dreźnie. Trudno przypuścić aby patronujący modnym kierunkom w sztuce August zaaprobował, choćby w pawilonie o podrzędnym znaczeniu, dekorację wedle rycin z przestarzałej książki. Było to możliwe w czasach Lubomirskiego i Tyłmana, związanych tradycjami z poprzednią epoką i z dworem, na którym książka cieszyła się powodzeniem.

Dla bliższego określenia czasu powstania i środowiska artystycznego należy zestawzić stiuki z rycinami i rozpatrzyć ich cechy stylowe. Ryciny wykonane są według rysunków powstałych w r. 1630. Żył jeszcze wówczas Rubens, a Diepenbeeck, autor rysunków, należał do jego uczniów. Był kolorystą, uprawiał m. i. malarstwo na szkle, w młodości cieszył się uznaniem — rokowano mu sławę mistrza. Sądząc z interpretacji graficznej naśladownictwo Rubensa jest w sztuce Diepenbeecka widoczne. Postacie jego, atletycznej budowy, obdarzone są pierwotną siłą, która wyławowuje się w energicznych, gwałtownych ge-

⁴¹ Jw., k. 120, „On a regraté et poli les Bas Reliefs du Sallon de Diane“.

⁴² Jw., k. 112, „Polissage des Bas Reliefs du Sallon de Diane f. 268 g 22 1/2“.

⁴³ Jw., k. 158, „Z rozkazu Jego Królewskiej Mści P. N. M. Z daney Dyspozycji Imć Panu Merlynemu Budowniczemu, Odnawiałem Basreliewy w Łazienkach w Pokoju gdzie są wanny do kompania na które odnowienie y do tego potrzebnych rzeczy wydałem zł. 216 toiest Kremserweys, farby, Gummi, Naczynie y Pendzle y co do tego należało nieszacując moiey Fałtygi, ale tylko co własnego wydałem otę dopraszam się. A^o 1780 d. 5. Marty“. Wiadomość o tym rachunku zawdzięcza prof. W. Tatarkiewiczowi.



Ryc. 9. Arion, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim. (Fot. J. Kłos).

stach nawet wówczas, gdy mięśnie zastygły w bezruchu. Ale w dynamice jego jest przesada, przykra maniera, ruchy nie zawsze są celowe, czuje się w nich nakaz chwili, że tak właśnie należy malować. Pewne zmiany wprowadza transpozycja sztycharska. C. Bloemaert nie wywodził się wprawdzie z kręgu „graveurs rubénien“, ale przejął od nich technikę. Miał opinię pierwszego artysty, który w grafice potrafił oddać wa-



Ryc. 10. Danaidy, miedzioryt z książki *Tableaux du Temple des Muses*. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Warszawie).

lory kolorystyczne obrazów. Istotnie kreski jego są zróżnicowane zarówno w grubości i w natężeniu czerni, jak w nachyleniu i kątach przecięcia jakie tworzą na skrzyżowaniach, co sprzyja kontrastowaniu tonów i otrzymywaniu dość rozległej skali niuansów. W odtwarzaniu szczegółów artysta dochodzi do dużej finezji, w oddaniu głębi powietrznej osiąga lekkość i prze-strzenność⁴⁴. Jednak właśnie ta lekkość i precyzja, stanowiąc przeciwieństwo siły i rozmachu figur, wprowadza niekonsekwencję i potęguje sztuczność rażąca dla oka. Ów nadmiar gestykulacji i przerost anatomicznych detali nie mógł podobać się w końcowych latach XVII w., kiedy w sztuce dążono do wyrażenia powagi i spokoju, jeżeli nie swobody i umiaru; przy tym duża przestrzeń tła traktowanego nazbyt subtel-

nie nie nadawała się do powtórzenia w płaskorzeźbie.

Tak więc zwolniony z trudu inwencji sztukator miał do pokonania dwie trudności: przekształcenie kompozycji płaskiej w relief, a czarnobiałej w jednolicie białą i dostosowanie przeżytych form do gustu nowej epoki. W tym celu zwięził przede wszystkim pole kompozycji, co pozwoliło mu pominąć zbędne szczegóły i zbliżyć najważniejsze elementy do figury lub figur centralnych. Figury te wyprostował i uspokoił ich ruchy osiągając kosztem dynamiki i ekspresji większą monumentalność. Ale tu zadanie się komplikuje. Diepenbeeck kształtował figury w skrętach węzowych, tzw. figure serpentine; przywrócenie im pozycji statycznej wymagało znajomości anatomii. Przerastało to możliwości rzemieślnika jakim był warszawski sztukator. Stąd niedociągnięcia w budowie figur, a przede wszystkim kończyn, zupełnie nie wytłumaczone, gdy nie ma się przed oczami rycin.

Weźmy przykładowo scenę uwolnienia Andromedy (ryc. 5). Dumna ze swej córki królowa Etiopii, Kasjoepa, poważyła się sławić ją z urody ponad Nereidy. Aby pomścić swe nimfy Neptun podburzył potwora morskiego, który stratił etiopskie państwo. Dla prześlągania go wystawiono na pastwę nieszczęsnej królowej, ale zakochany w niej Perseusz zabił bestię oswobodzając Andromedę.

Motto: „z pomocą głowy zabitej Meduzy przemienił w kamień olbrzymiego potwora a Andromedę uwolnił z więzów”⁴⁵.

Przykuta do skały królowa Etiopii całą postacią zrywa się do ucieczki przed potworem, na którego rozwartą paszczę ogląda się w obłądnym przerażeniu; nie widzi Perseusza z mieczem i głową Gorgony w rękach złatającego z obłoków wprost na jej prześladowcę. Z wysiłkiem sprężającym wszystkie mięśnie odpycha się od kamiennych złomów, lewa noga zdołała z pomocą Amora zerwać łańcuch. Włosy rozwiane za plecami podkreślają strach i gwałtowność wysiłku. W płaskorzeźbie (ryc. 6)⁴⁶ widzimy Andromedę

⁴⁴ J. P. Mariette podaje, iż wszystkie pejzaże i dalekie plany (lointains) wykonał akwafortą T. Matham, który rytować miał też kilka rycin w całości (cyt. za Le Blanc, *Manuel...*, I, s. 376); w każdym razie znane mi ryciny Bloemaerta z jego okresu rzymskiego nie zdradzają zainteresowania pejzażem.

⁴⁵ Przekład tekstów starożytnych dr Anny Szestówny.

⁴⁶ Niemojewski L., jw., s. 35, il. 18; Francastel P., *Le marmorbad...*, fig. 7.

wyprostowaną, spokojną, o łagodnym, pełnym rezygnacji wyrazie, prawa ręka, choć w pętach, zwisa niemal swobodnie wzdłuż ciała, lewa uniesiona wydłuża postać. Głowa odchyła się lekko w kierunku potwora, choć jest on tu tylko konwencjonalną figurą, jak smok na wyobrażeniach św. Małgorzaty; Perseusz zaś został całkowicie pominięty. Postać młodej kobiety, gładko wymodelowana na sposób starożytnych posągów, ma w sobie dużo uroku; twarz jest klasycznie piękna, włosy śmiało, po rzeźbiarsku traktowane wyraźnie odcinają się od chropawej nakształt kory powierzchni skały. Amor zatracił rolę oswobodziciela, garnie się do kobiety pieszczotliwie jak putto na renesansowych wyobrażeniach Caritas. Przyjrzyjmy się detalom. Na rycinie przykuta do skały prawa stopa Andromedy skierowana jest dośrodkowo, tłumaczy się to zgięciem kolana i ostrym zwrotem postaci w prawo; sztukator wyprostowując figurę i obracając ją bardziej frontalnie musiał zmienić układ stopy, a nie mając odpowiedniego wzoru zrobił ją grubą i bezkształtną. Tak samo prawa ręka, na rycinie w wielorakim zgięciu i skręcie, po opuszczeniu powinna wypaść w stiuku nieco niżej, niekształtne są też przeguby oraz dłonie kobiety i dziecka. Natomiast wydłużenie skały, dekoracyjne potraktowanie kamiennej powierzchni, zarówno jak fal morskich, gałęzi drzewa i cielska potwora, daje niejednolite chropawe tło, na którym uwypukla się gładka, szlachetna w swych klasycznych formach bryła postaci. (Za przykładem rytownika sztukator nadał ciemną barwę skóry etiopskiej królownie, o czym nie należy zapominać przy rekonstrukcji).

Arion w powrocie na rodzinną wyspę ograbiony ze zdobytego majątku, dowiedziawszy się, iż grozi mu śmierć w morzu, uprosił u korsarzy lutnię, aby móc pieśnią pożegnać swoją ojczyznę. Ale oczarowane rzewnymi tonami delfiny uratowały młodzieńca unosząc go na grzbietach aż do brzegów Lakonii.

Motto: „w ten sposób śpiewając jechał na grzbiecie delfina i oddalając się pruć ciemne fale“.

Rycina (ryc. 7) ukazuje Ariona siedzącego okrakiem na delfinie; z głową patetycznie wzniesioną śpiewa akompaniując sobie na lutni. Za nim półkolem płyną Nereidy kierując fale w stronę wybrzeża; w oddali widać łódź z korsarzami i górzysty brzeg drugiej wyspy. Kompozycja nacechowana jest ruchem: delfin płynie w esowatych skrętach, Arion, pochylony do przodu, obejmuje go mocno kolanami, włosy jego powiewają na wietrze, płaszcz wydyma się kolistście za plecami, stanowiąc przeciwwagę trzymanej u prawego boku lutni. W stiuku⁴⁷ (ryc. 9) pozostał patos, ale ruch jest uspokojony; pominięto Nereidy i łódź,

⁴⁷ Niemojewski L., jw., s. 36, il. 19 jako Orfeusz; Francastel P., jw., fig. 8 pt. Amphion, choć w tekście s. 139 — Arion.



Ryc. 11. Danaidy, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim. (Fot. J. Kłos).

zniknęła też przybrzeżna skała, a porastające ją konifery zastąpiła stylizowana gałązka. Skutkiem wyprostowania postaci zachwiana została wzajemna zależność człowieka i zwierzęcia, delfin zdaje się przepływać pomiędzy nogami stojącego Ariona; przez ustawienie liry prosto i tuż przy torsie ręce oparte na strunach stały się zbyt krótkie, jakby dziecinne. Twarz starcza i nadmierne rozchylenie ust potęgują nieprzyjemne wrażenie. To panneau ze wszystkich czterech jest najslabsze.

Danaidy na rozkaz ojca zabiły swoich mężów; stracone do Tartaru napełniać muszą wodą beczkę bez dna.



Ryc. 12. Pan i Syrinx, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim. (Fot. J. Kłos).

Motto: „o karze córek Danaosa i beczce bez dna napełnianej stale przepływającą wodą“

Hor. C. III, 11

Rycina (ryc. 10) wyobraża dziewięć młodych, pięknych kobiet stojących w wodzie po kostki, wokół rzeźbionej kamiennej kadzi; jedno pochylone nisko napełniają naczynia, inne wylewają do wnętrza kadzi ich zawartość; przestrzeń poza nimi wypełniają upusty rzeki Lete; z lewej, na skale, monstrum piekielne sprawuje straż nad potępionymi. Z dziewięciu sztukator pozostawił tylko dwie postacie boczne (od lewej strony) wlewające wodę do beczki (ryc. 11). Usytuował je centralnie i wyprostował powyginane nadmiernie ciała, nadając im pełne, toczące kształty antycznych figur. Tło potraktował dekoracyjnie, pokrywając je stylizowanymi liśćmi akantu i spiralnie poskręcanymi smugami wody. Błędy w budowie po-

staci są uderzające: ażeby kompozycja nie ciążyła zbyt ku lewej stronie bliższa z Danaid pozbawiona została naczynia, skutkiem tego jedna z rąk zawisała bez celu; druga bezkształtna i niepomrotnie długa trzyma się krawędzi drewnianej beczki. Dalsza Danaida utraciła prawą nogę, na rycinie cofniętą do tyłu i utrzymującą postać w równowadze, w płaskorzeźbie zagubioną pod liśćmi akantu. Zwrócono uwagę⁴⁸ na późniejsze obcięcie tego panneau dla przebicia nieistniejącego pierwotnie okna. Rzeczywiście sztukator nie byłby chyba odciał w taki sposób palców jednej z rąk, wydaje się jednak, iż brakuje niewielkiego pasa ponieważ centralny charakter kompozycji nie jest naruszony. Dość poważne błędy anatomiczne trzech płaskorzeźb wyrównane są osiągnięciem monumentalności, zręcznym na ogół ustawieniem figur, umiejętnym wydobywaniem bryły za pomocą oszczędnego modelunku, przyjemnym skonstrastowaniem gładkiej powierzchni ciała z szorstką dekoracją tła.

Najmniejszym zmianom uległa w interpretacji rzeźbiarskiej omawiana rycina Syrinx (rys. 3 i 12)⁴⁹. Zwężenie kompozycji odbyło się kosztem widoku rzeki po lewej stronie. Rozplanowanie całości, nachylenie figury bożka po przekątnej, poprowadzenie równoległej wzdłuż pnia i korony drzewa, zaznaczenie osi masywem góry Lykaios, powtórzone zostało wiernie według wzoru. Roślinność odtworzona jest naturalistycznie z dużym wyczuciem dekoracyjności giętkich łodyg sitowia, chylących się z wiatrem pierzastych kiści trzciny, mięsistych kwiatów lili wodnej. Bardziej schematycznie potraktowane zostały cofnięte i wyprostowane figurki amorków i wysoki brzeg pofałdowany nakszałt kory drzewnej. Płaskorzeźba ta wykazuje, że sztukator nie miał trudności, gdy mógł ściśle pilnować się wzoru, że wykazywał wówczas niezwykłą wprawę w transponowaniu grafiki na język rzeźby.

Z czterema prostokątnymi panneau widać się ściśle trzy zachowane tonda. Zestawiając żywioł wody (ryc. 13)⁵⁰ z płaskorzeźbą Pan i Syrinx obserwujemy to samo traktowanie błotnej roślinności, zato dzban ze strugą lejącej się wody przypomina naczynia Danaid. Trzy putta z żywiołów są rodzonymi braćmi amorka zajętego rozkuwaniem Andromedy, zwłaszcza putto w żywiole ziemi ma bardzo podobną postawę (por. ryc. 6 i 14)⁵¹.

Strona techniczna tych wszystkich stiuków jest bez zarzutu. Widać, że mistrz warszawski czuł tworzywo i obznajmiony był z rzemiosłem, że nie wypracowywał szczegółów, a precyzję zawdzięczał sprawności ręki. Pole kompozycji harmonijnie wypełniał

⁴⁸ Francastel P., jw., s. 139.

⁴⁹ Niemojewski L., jw., s. 34, il. 20; Francastel P., jw., fig. 6; Starzyński J., jw., ryc. 1394.

⁵⁰ Francastel, jw., fig. 9.

⁵¹ Tatarkiewicz W., *Pięć studiów...*, ryc. 68.

rzeźbą, niekiedy wychodząc poza ramy. Zręcznie różnicował poziom wypukłości wprowadzając na białą powierzchnię grę światła i cieni. Obrazom stiukowym umiał nadać pogodny, kojący nastrój, czym zestroił je z miejscem przeznaczonym na bez troskie myśli i spokojny wypoczynek. W sumie daje to efekt dodatni i sprawia, że warszawskie płaskorzeźby cenił się wyżej od poprawnych anatomicznie analogicznych prac J. C. Hanschego⁵². Uderza w nich na pierwszy rzut oka znajomość antyku i to nie za pośrednictwem reprodukcji graficznych, ale z autopsji.

Zagadnienie sztukatorów warszawskich jest dotąd niewyjaśnione. W związku z fundatorem Łazienki — Lubomirskim i architektem Tylmanem wysunięto jedno tylko nazwisko, Franciszka Majno (Maino), Włocha „z Milana“, twórcy dekoracji kościoła paulinów w Warszawie, zm. w r. 1721. T. Makowiecki⁵³ przypisuje mu stiuki w kościele w Czerniakowie wiążąc je z tym samym okresem (1690—93). Sztukaterie w kościele paulinów nie zachowały się i trudno przeprowadzać porównania na podstawie niedokładnych reprodukcji. Nie można z tych samych przyczyn zestawiać omawianych płaskorzeźb z dekoracją, również przez Tylmana wykonanej, kaplicy Kotowskich u Dominikanów, gdyż aniołki zdobiące kopułę mają główki, a częściowo i nóżki poutrącane. Dekoracja sztukatorska kościoła w Czerniakowie nie jest jednolita pod względem stylu, być może, iż niektóre rzeźby zmieniły charakter wskutek pozłocenia. Ale i te które zachowały naturalną barwę różnią się sposobem modelowania. W każdym razie wielkie figury aniołów nie dają materiału do porównań. Natomiast wśród aniołków rozwieszających girlandy wokół kopuły można zauważyć pokrewieństwo z figurkami puttów w tondach sali kąpielowej. Odznaczają się podobną budową nóżek, krótkich zwłaszcza od kolan do stóp, a także podobnymi ruchami. Zupełnie swoiste jest przede wszystkim modelowanie główek. Mają one małe, mocno podpuchnięte oczki, których konchy nie tworzą



Ryc. 13. Żywiół wody, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim. (Fot. J. Kłos).

prawidłowego owalu. Od zetknięcia ich z nosem, ukośnienie i aż poniżej kości policzkowej biegnie charakterystyczne wklęsnięcie, które puciołowate dziecinne policzki obsuwa silnie ku dołowi, niekiedy żłobiąc w nich twardą bruzdę i piętnując wyrazem komicznego z troskania. Wklęsnięcie to obserwować można u aniołków pod kopułą, w popiersiach płaskorzeźbionych na filarach, w główkach skrzydlatych unoszących ramy obrazów freskowych w prezbiterium. Tam, gdzie ono nie występuje, figurki i główki wydają się innej faktury. Takie samo wklęsnięcie mają putta w sali kąpielowej w Łazienkach. Jest ono odbiciem pewnych stałe i latami powtarzanych, zmechanizowanych ruchów dłoni i palców wprawnie i z pośpiechem ugniatających miękkie, szybko sztywniejące tworzywo. Ce-

⁵² Francastel P., *Geneza techniczna...*, s. 38.

⁵³ *Kościół w Czerniakowie*, B. H. S. i K. VI (1938), s. 20.



Ryc. 14. Żywiół ziemi, płaskorzeźba w pałacu łazienkowskim.
(Fot. J. Kłos).

cha poza daną epoką raczej niepowtarzalna. Nie daje ona być może podstawy do przesądzania o warsztacie. Problem ten wymagałby wkroczenia w rozległą a mało opracowaną dziedzinę i przeprowadzenia szczegółowych badań materiałów trudno dostępnych.

Co się dotyczy związków ze sztuką francuską, to wykazuje je tylko płaskorzeźba Pan i Syrinx (ryc. 12). Na rycinie nie ma podpisu rysownika i można wysunąć przypuszczenie iż autorem pierwowzoru był Pierre Brebiette. Ten kapryśny i pełen finezji twórca scen bachicznych pozostawił aż nazbyt liczne postacie faunów i satyrów, które w brzydkich ale dowcipnych fizjonomiach wykazują podobieństwo do bożka z miedziorytu w *Tableaux du Temple des Muses*. A miedzio-

ryt stosunkowo wiernie powtórzony został w płaskorzeźbie.

Natomiast żadna z omówionych płaskorzeźb nie wydaje się w jakikolwiek sposób związana z mistrzem Monnot i jego łaźnią marmurową w Cassel. Dzieło Monnot stanowiło punkt wyjściowy badań, gdy nie było innych powiązań.

Skoro w pokoju kąpielowym zrealizowany został „program ikonograficzny” (przypuszczalnie uda się natrafić na wydawnictwo, z którego wywodzą się putta wyobrażające żywioły⁵⁴) to zdawałoby się, że wszystkie prostokątne panneaux powinny pochodzić z jednego wydawnictwa. Czemu w takim razie zrobiono wyjątek dla Diany i Akteona? Można to wyjaśnić specjalnym życzeniem zleceniodawcy i tym, że w *Tableaux du Temple des Muses* nie ma odpowiedniej ryciny⁵⁵. To wielofigurowe panneau, jedyne z pięciu, ma pewne cechy wspólne z płaskorzeźbami w Cassel, stąd być może uzależnienie od nich całości dekoracji. P. Francastel wiąże je ponadto z płaskorzeźbą Francesca Mosca, zw. il Moschino, we florenckim Bargello⁵⁶. Rzeczywiście w stiuku powtarza się motyw grotty, mimo to, zestawienie nie jest przekonujące. W płaskorzeźbie Diany (ryc. 15) mamy wyraźnie do czynienia z inną ręką, może nawet z innym warsztatem. Wszystkie kobiece postacie miotają się w konwulsyjnych ruchach, wyrzucając nazbyt długie lub nienaturalnie krótkie ręce. Niefortunne są niektóre kontraposty, a przede wszystkim skrót nogi nimfy obróco-

nej tyłem; takich błędów w poprzednich płaskorzeźbach nie spotyka się. Inaczej też i bardzo nieporadnie traktowane są fale wodne i roślinność. Poza bohaterską figurą Akteona, izolowaną i zdającą się nawiązywać reminiscencje z grafiki osiemnastowiecznej,

⁵⁴ W w. XVII liczne były wydawnictwa graficzne wyobrażające dzieci; w tych „*Bacchanales d'enfants*”, „*Varii scherzi di puttini*” itp. znaleźć się mogą pierwowzory „żywiołów” łazienkowskich.

⁵⁵ Rycina przedstawia Akteona pożeranego przez psy.

⁵⁶ Francastel P., *Le Marmorbad...*, s. 153; repr. Brinckmann A. E., *Barockskulptur I*, Berlin 1919, s. 148, il. 143.

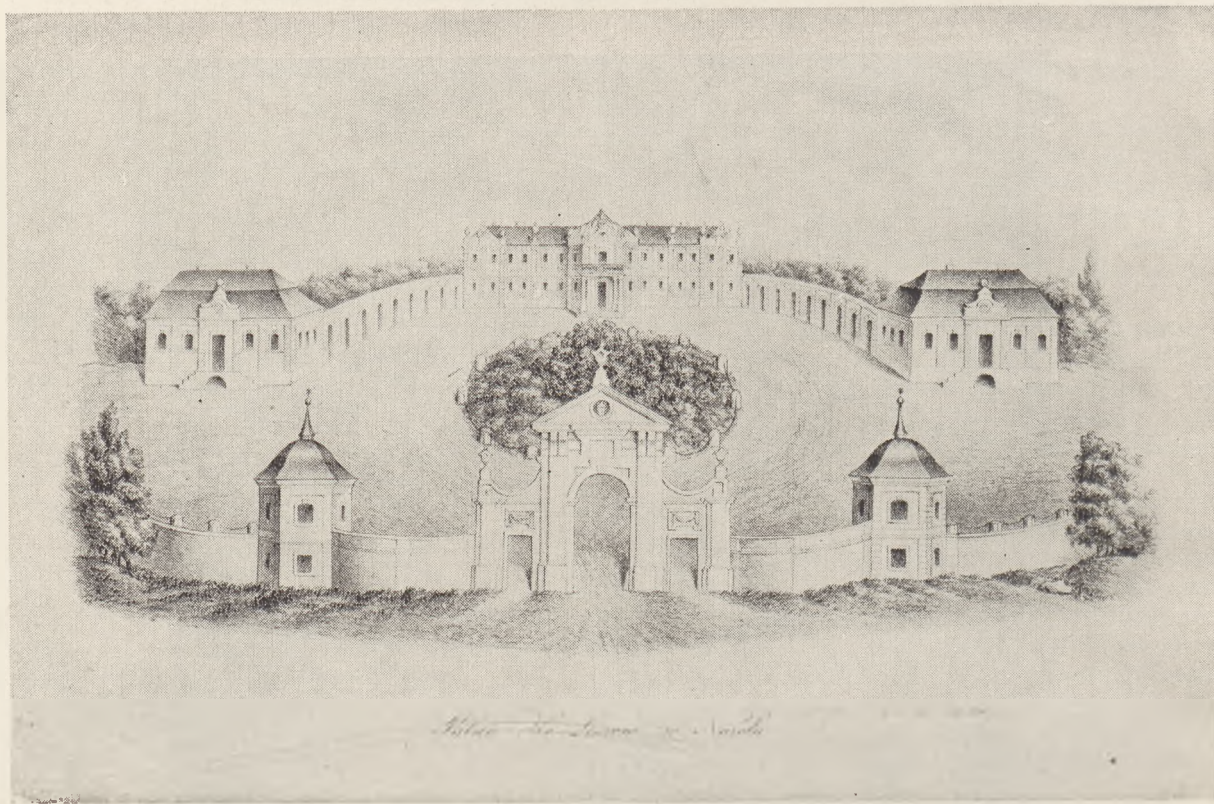


Ryc. 15. *Diana i Akteon, płaskorzeźba w pałacu łaazienkowskim (Fot. J. Kłós).*

pośrednictwo ryciny jest raczej problematyczne. Płaskorzeźba ta czekać musi na wyjaśnienie.

Pozostaje jeszcze do omówienia sprawa szóstego basreliefu. Przy obecnej rekonstrukcji pałacu piec, pochodzący z czasów późniejszych, powinien być usunięty. Może w zapleczu uda się odnaleźć ślady stiuku, w przeciwnym razie zachowaną ramę należy wypełnić

zastępczą płaskorzeźbą. Wśród Obrazów ze Świątyni Muz wyszukać by się dało niejedną scenę z akcją rozgrywającą się na tle wody, jako pendant do płaskorzeźby Pan i Syrinx. A kto wie czy nie trafiłoby się przypadkiem na tę samą, która posłużyła za wzór zniszczonemu panneau.



Ryc. 1. Widok ogólny pałacu w Narolu, Litogr. Pillera (Zieliński L., *Narol...*, *Lwowianin* 1842, z. II).

JULIUSZ ROSS

PAŁAC W NAROLU¹

HISTORIA PAŁACU

Dzieje budowy pałacu w Narolu mają swój początek w 2. poł. XVIII w. Dobra narolskie, niegdyś do Łaszczów należące², ok. poł. XVIII w. były w posiadaniu starosty teraczyńskiego Antoniego Dziewałtowskiego³, od którego kupił je Ludwik Michał z Grodkowa Łoś, kasztelan kamieniecki⁴. Od tego czasu, tj. od 1753 r., aż do 1867 dobra te pozostawały

własnością rodziny Łosiów, herbu Dąbrowa, którzy władali nimi przez kilka pokoleń. Po zgonie kasztelana, pierwszego spośród Łosiów właściciela Narola, zmarłego 20 lipca 1758 r.⁵ odziedziczył je syn Feliks Antoni, który był twórcą rezydencji i zarazem fundatorem nowego kościoła w Narolu⁶.

Feliks Antoni Łoś urodził się w r. 1737. Początkowo wychowanie odebrał zapewne w domu, później

¹ Na artykuł niniejszy składają się fragmenty pracy magisterskiej wykonanej w ramach seminarium Historii Sztuki U. J. pod kierunkiem prof. dr Adama Bochnaka. W pracy tej udzielili mi nadto cennej pomocy: prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Gerard Ciołek, prof. dr Zbigniew Hornung, prof. dr Stanisław Łoś. Wszystkim w tym miejscu składam serdeczne podziękowanie.

² Kuropatnicki E., *Geografia albo Dokładne Opisanie Królestw Gallicyi i Lodomerji do druku podana*, Przemyśl 1786, s. 105.

³ Zieliński L., *Narol Lubycza Rawa Żółkiew*, *Lwowianin* 1842, z. II, s. 49.

⁴ *Summarium Iurium munimentorum et documentorum Felicis Antonii de Grodkow Łoś, castellani Leopoliensis in palatinatu Lublinensi, Belzensi, Russiae et Podoliae existentium*, Archiwum Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkp. 9691/II, s. 91–96.

⁵ Boniecki A., *Herbarz Polski*, t. XVI, s. 22.

⁶ Notz K., *Zabytki powiatu cieszanowskiego*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkp. 6525/IV, s. 52.

podróżował zagranicą⁷, gdzie zapoznał się z ówczesną cywilizacją, zbytkiem i fanfaronadą, gdzie nabył gustu do sztuk pięknych, gdzie wreszcie zakiełkowała ta przesadna duma, która tak wielkie później przybrała rozmiary⁸. Wróciwszy do kraju rozpoczął swoją karierę polityczną. Był elektorem Stanisława Augusta, a w pierwszych latach jego panowania piastował godność starosty wyszyńskiego⁹. Jako starosta wyszyński zaliczony był w poczet dygnitarzy i osób, do otoczenia królewskiego należących¹⁰. Był w owym czasie również posłem przemyskim¹¹. Na sesjach sejmowych w r. 1768 należał do tych, którzy protestowali przeciw wywiezieniu z Polski senatorów¹². W r. 1770 został Feliks Antoni Łoś kawalerem orderu św. Stanisława¹³, a w r. 1779 — Orła Białego¹⁴. Od r. 1779 był wojewodą pomorskim, którego to urzędu zrzekł się w 1790 r.¹⁵ 17 września 1765 r. pojął za żonę w Warszawie Marię Urszulę Moszczeńską, córkę wojewody inowrocławskiego¹⁶. Dochowany spory rękopis pióra wojewody¹⁷ jak również wyrzyte w Narolu napisy świadczą wymownie o jego zdolnościach literackich. Utwory te nie są znane. Były to przeważnie mowy i wiersze okolicznościowe o charakterze obyczajowym.

W latach 70-tych XVIII w. przystąpił Feliks Antoni Łoś do wznoszenia swej rezydencji w północnej stronie Narola. Malowniczo położone opodal miasteczka wzgórze zostało przekształcone na park. Wykonawcą był ogrodnik Norbert Hammerschmidt, z którym Feliks Antoni Łoś zawarł umowę kontraktem z dn. 4 września 1773 r.¹⁸ Hammerschmidt podejmował się: „przy Pałacu w Narolu Ogród Włoski założyć na trzy kondygnacje..., wszelkie ulice tak grabowe jako y lipowe zasadzić, ...na Arkady dać Abrys y Tryliarze większe y mniejsze, ...Smereki y Drzewa Owocowe które się z Lipia [przysiółek Narola] transportować będą wybrać y ponasadzać... kwatery tak w paradnym piątrze jak też y w ostatnim piątrze potazeryi wyplanować, założyć y wyrysować komunikacją Piątr y Aparelle zrobić y udarniować, gdzie potrzeba daniem kwatery ułożyć, y Bukszpanem wysadzić kanapy Boligreny... dopilnować aby zrobione były szpalerki grabowe z filunkami... gdzie będzie potrzeba Pusz-

kiety posadzać pod murami cyrkularnymi... inspekt założyć.“ Prócz tego zobowiązywał się „gry, modele na kręgle, kołyske, Pierścień, y Ptaka, porysować nato modele podawać“. Jak wynika z kontraktu Hammerschmidt miał powierzony nadzór nad całokształtem robót ogrodowych i prowadził rachunkowość. Miał on, zakładając arkady i tryliarze, „przypilnować by należycie od Cieślów i Stolarzów były porobione ...Wagi gruntu y grabarzów doyrzeć Samemu do Lasu po Drzewa iezdżić y pokazać jakie mają wykopywać. Ludzie co będo szafować pisać sobie osobnym rejestrykiem tak ciągłych jako y pieszych. Zgoła wszystko jak naydoskonalej y. najlepiej zrobić“. Na wykonanie ogrodu Hammerschmidt zgodził się dobrowolnie za kwotę 540 dukatów, której to kwoty jedną połowę miał pobrać przy podpisaniu kontraktu, drugą zaś po zupełnym zakończeniu prac z założeniem ogrodu związanych. „Domyślać się należy“ — pisze Jankowski — „że tenże ogrodnik dawał plan na te ogrody, choć sad nie jest w dokumencie wyraźnie wymieniony, chyba owe drzewa z Lipia były to szczepy owocowe, może



Ryc. 2. Pałac w Narolu, fragment dawnych malowideł ściennych. (Fot. J. Ross 1949).

⁷ Mówił o tym napis łaciński cytowany w opisie L. Zielińskiego.

⁸ Łoś W., *Pan Wojewoda pomorski*, Archiwum Państw. w Lublinie, Łosioviana.

⁹ Boniecki, jw.

¹⁰ Korzon T., *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta*, wyd. II, Warszawa 1897—98, t. II, s. 231.

¹¹ Boniecki, jw.

¹² Korzon T., jw., t. II, s. 52.

¹³ Boniecki, jw.

¹⁴ Łoza St., *Historia orderu Orła Białego*, Warszawa 1922, s. 43.

¹⁵ Boniecki, jw.

¹⁶ Łoś W., jw.

¹⁷ Archiwum Państwowe w Lublinie, Łosioviana.

¹⁸ *Ciekawy dokument*, *Ogrodnik Polski*, 1884, nr 8, s. 127—8.



Ryc. 3. Widok elewacji frontowej pałacu w Narolu. Rys. B. Stęczyński. Muzeum Narodowe w Krakowie.

z tamtejszej jakiejś szkółki. Na zakładanie ogrodów francuskich szlachta nie miała pieniędzy, nie było też z pewnością dość ogrodników, którzy by się na tej nowej sztuce znali, a nade wszystko, którzy by już założony ogród francuski, pod nożycami umiejętnie używanymi podtrzymywać umieli. Magnatom takie ogrody zakładali ogrodnicy cudzoziemscy¹⁹. Główną drogę dojazdową wysadzano również drzewami, o czym świadczy wzmianka zawarta w *Geografii Kuropatnickiego* z r. 1786. Jak wynika z kontraktu, w budowie elementów parkowych zużytkowano przede wszystkim rodzimą florę (drzewa z Lipia ewentualnie ze Lwowa).

Równocześnie z zakładaniem ogrodu musiały być podjęte prace około wznoszenia budowli. Dokumentów dotyczących budowy pałacu w Narolu brak. Stosując się do ambitnych wymagań twórcy, nieznany dotąd architekt zdołał wywiązać się doskonale z poruczonego mu zadania i wznosił mury pałacu na rzucie herbowej podkowy (Dąbrowa).

Łaciński napis na kolumnie (obelisku) przed bramą wjazdową, cytowany po łacinie w opisie Zieliń-

skiego, głosił: „Antoni Feliks na Narolu etc. hrabia Łoś etc. po powrocie swym do ojczyzny od obcych narodów rozszerzywszy, przyozdobiwszy i przywróciwszy do świetności tę posiadłość i dom gwoili wygodzie, odpocznieniu i radości dla miłego następcy — u k o ń c z y ł w ł a s n y m s t a r a n i e m w z n o s z e n i e t e j b u d o w l i 24 m a j a 1776 r.; dobra te otrzymał w darze przekazując [je] godnemu następcy“²⁰. Powyższa data zamyka pierwszą fazę powstawania pałacu narolskiego. Ten pierwszy okres jego budowy przypada na wczesny klasycyzm, wyprzedzający wykończenie Łazienek.

Nasuwa się pytanie, czy pałac był wznoszony od fundamentów, czy też został przebudowany z jakiejś dawnej budowli? Jednolita forma stylowa przemawia za wzniesieniem od fundamentów. Mieszany watek muru wykazuje dwa rodzaje cegieł, starszą, o wymiarach większych, lepiej wypaloną i nowszą o wymiarach mniejszych. Prócz cegły stosowano również kamień polny oraz wapień²¹. Materiał zatem mógł być częściowo użyty z rozbiórki dawnego dworu czy zamku.

¹⁹ Jankowski E., *Dzieje ogrodnictwa w Polsce*, Warszawa 1923, s. 64—65.

²⁰ Zieliński L., jw., s. 50—51, tłumaczenie.

²¹ Opieram się tu na danych, dostarczonych mi w r 1948 przez inż. Wiktora Zina, asystenta Wydz. Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie

Do lata 1776 mury budowli musiały być już wzniesione. W następnych latach wykonywane były w pałacu roboty dekoracyjne, a w szczególności prace nad wewnętrznym wyposażeniem architektonicznym. 2 września 1780 r. zawarty został w Narolu kontrakt pomiędzy wojewodą Feliksem Antonim Łosiem a majstrem stolarskim ze Lwowa, Gabrielem Szotuchą, który podjął się według dyspozycji wojewody w pałacu narolskim wykonać następujące roboty stolarskie: „truma gdzie tylko zachodzić będą Lamperye fasowane tudzież okiennice Kryce składane, supporty porobić... jak najlepszą robotą z filunkami y ramkami do trumów wyrzynanemi...”²². Za robotę „ugodził się dobrowolnie od każdego pokoju zł sto dwa 102 y Słoniny połeć ieden”. Następująca dyspozycja zawarta w tym kontrakcie: „tenże P. Mayster powinien będzie stanąć do roboty za dni 9 dni Dziewięć po którego podwoda ma być z posłana” — dowodzi, że tempo prac zdobniczych było dość znaczne. Prace te były wykonywane w ostatnich miesiącach r. 1780 i pierwszych 1781, o czym świadczyć mogą w tym czasie na odwrocie kontraktu zapisywane w myśl umowy „wybrane” materiały.

Obok robót wymienionych musiały być w pałacu wykonywane jeszcze inne prace. Nad nimi osobiście czuwał wojewoda, wglądając w najdrobniejsze szczegóły i nie szczędząc kosztów, by swej rezydencji dać jak najokazalszy wygląd. Ale dekoracja pałacu i parku nie została od razu doprowadzona do końca, lecz była stopniowo kontynuowana.

Niejako symbolem ukończenia robót musiało być umieszczenie na przyczółku ryzalitu środkowego zachowanej po dzień dzisiejszy tablicy z datą 24 maja 1781 i napisem w języku łacińskim, wymieniającym nazwisko wojewody, jego tytuły i życzenia, aby „pomnik” ten był pamiątką dla dobrych członków rodziny.

Tak więc do lata 1781 r. rezydencja narolska była już nie tylko w swoim pierwotnym wyglądzie ukończona, ale została zapewne również urządzona i była zamieszkała. Dowodem może być wzmianka Kuropatnickiego, który pisząc o Narolu w swej *Geografii* wymienia: „Pałac na górze za Miastem z Pawilonami, Ogrodem i wszelkimi Oficynami przewyborną architekturą wymurowany”²³.

Na 90-te lata XVIII w., a zarazem ostatni okres życia wojewody przypada gromadzenie zbiorów artystycznych w pałacu oraz przyozdabianie parku. Również do tych lat należy odnieść ufundowanie i wzniesienie nowego kościoła parafialnego w Narolu²⁴, speł-

niającego zarazem rolę mauzoleum rodziny Łosiów. Ok. r. 1801, jak informowały napisy na postumentach, ustawione zostały w parku kolumny, a także zapewne posągi bóstw greckich i rzymskich.

Życie dworskie w pałacu za czasów wojewody było bardzo ożywione. Tam przebywali: Sagatyński, Bojanowicz, Jodko²⁵ i wielu innych, których nazwiska nie są wymienione. Wojewoda utrzymywał w pałacu szkoły dramatyczną i muzyczną, w których kształciła się młodzież szlachecka²⁶. Liczne wersety i sentencje łacińskie stanowiły dla uczącej się młodzieży dewizę. W miasteczku założył szkołę trywialną²⁷.

W r. 1798 umiera Maria Urszula Łosiowa, a w r. 1804 Feliks Antoni Łoś²⁸, dla którego pałac i zbiory były do ostatnich chwil życia przedmiotem szczególnej troski i wielkiego umiłowania. Ze śmiercią wojewody kończy się właściwy okres rozwoju rezydencji narolskiej, tak typowej dla dziejów XVIII w. w Polsce.

Wiek XIX w architekturze pałacu nic w zasadzie nie zmienił. Po zgonie wojewody Łosiowie władali jeszcze przez parę pokoleń Narolem. Pierwszym dziedzicem był bratanek Maurycy Łoś²⁹, zaś już od 8. VI. 1810 dobra narolskie wraz z pałacem stały się własnością Józefa Łosia, po którym przeszły drogą spadku na syna jego Tadeusza, zmarłego 16 kwietnia 1859 r.³⁰.

W 2. ćw. XIX w. pałac przedstawiał się okazałe. O jego wyglądzie informuje opis Zielińskiego z roku 1842³¹:

„Piękny pałac w Narolu, wzniesiony na pagórku, zbudowany w kształcie podkowy, herbu familijnego Łosiów zwanego Dąbrowa, na wzór włoski, co z kolumn przed bramą pałacową postawionych, wyczytać można.

1. Kolumna: Wdzięcznie przyjmij dziedzicu te dane przestrogi, Wszak wiesz dobrze, wiadomy, pyta jeszcze drogi,
W cnoty więcej obfitszy, aniżeli w złoto
Rządź łaskawie i ustąp następcy z ochotą.
Krótko trwały jest człowiek, prędko w mecie stawa
Nie przyczyni nic z życia, tylko z cnoty sława!
2. Kolumna: Antonius Felix in Narol etc. Comes Łoś etc., quod Ditionem hanc et Domum Commoditati Tranquilitati Hilaritatie Grate Successori Ampliavit Exornavit et Restituit ab exteris Nationibus in Patriam Redux. monumentum hoc fieri- Curavit 24 Maj 1776 Beneficium dande accepit qui diano dedit.

Nad bramą ładnego kształtu, którą u góry w polu kolorem herb Dąbrowa ozdabia, jest taki napis:

Deum Colle, Hominibus Succurre:
Veritatem Sustinet: Legibus Pareto:

Po drugiej stronie od dziedzińca: Ordine et Justitia.
Na przyczółku pałacu jest umieszczone nazwisko za-

²² Archiwum Państwowe w Lublinie, Łosioviana.

²³ Kuropatnicki E., jw. s. 105.

²⁴ Notz K., jw.

²⁵ Zieliński L., jw., s. 49—51.

²⁶ Niedobitowski K., *Pałac narolski*, Światowid 1939, nr 21, s. 2.

²⁷ *Słownik Geograficzny*, t. VI, s. 916.

²⁸ Boniecki, jw.

²⁹ Zieliński L., jw., s. 49.

³⁰ Dunin Borkowski J., *Almanach Błękitny*.

³¹ Zieliński L., jw., s. 50—51.

łożyciela i rok 1781. — Oficyny tegoż gmachu odsłaniają się w kształcie arkad, na zakończeniu obu dwa piękne domy o kilku stopniach, wiele się przyłożyły do podniesienia piękności całej budowy. Ogród w stylu z czasów Ludwika XVI, z szerokimi aleami i gazonami róż, rozciąga się ku stronie północnej.“

Załączona do opisu rycina Pillera (ryc. 1) przedstawia w całej okazałości widok pałacu z lotu ptaka. konfigurację dziedzińca i głównej bramy. Widok ten jest wprawdzie odbiciem rzeczywistości z 1. poł. XIX w., uplastycznia jednak dokładnie z uwzględnieniem szczegółów architektonicznych pierwotną postać rezydencji, odpowiadającą zupełnie ściśle wyglądowi pałacu z lat trzydziestych obecnego stulecia. Jest on spośród znanych mi najstarszym dziś wizerunkiem budowli.

W dalszym ciągu opis Zielińskiego dostarcza bardzo ważnych wiadomości, daje bowiem pewne wyobrażenie o wyglądzie wnętrz pałacowych w 1. poł. XIX w. Pisz on:

„Pałac zawiera pięćdziesiąt pokoiów, z tych salon do tańców, ozdabia piękne malowidło al Fresco, wyobrażające wieżę Leandra na Bosforze i Rybołstwo... Jest tu kapliczka obrazkami z porcelany wyłożona, a kilkadziesiąt obrazów olejno malowanych, stanowią resztkę dawnego zbioru.“

Jak wynika z powyższego opisu, schemat kompozycyjny polichromii ściennej sali bawialnej zawierał motywy dekoracyjne klasycystyczne, zaczerpnięte ze sztuki antycznej. Wymieniona architektura wieży Leandra, mitycznego kochanka Hery, przedstawiona była zapewne na iluzjonistycznym tle cieśniny morskiej, mającej wyobrażać Hellespont. Wydobycie w 1948 r. spod kilku warstw tynku i wapna fragmentu pierwotnej polichromii ujawniło również klasycystyczny motyw wazy (ryc. 2). W prawym pawilonie, na ścianach dawnej sali teatralnej użytkowanej w okresie międzywojennym na kaplicę, miały być widoczne jeszcze przed wojną freski i portrety autorów dramatycznych XVIII w.³²; w pawilonie tym znajdują się po dzień dzisiejszy szczątki dawnych malowideł wyobrażające popiersia mędrców starożytnych. Wreszcie do szczegółów pierwotnej polichromii wypada zaliczyć inicjały wojewody „FAŁ“ na ścianach klatki schodowej oraz malowidła śienne o tematach gloryfikujących przeszłość rodu; np. w dużej sali balowej na I piętrze miał się znajdować fresk, przedstawiający zaślubiny protoplasty rodu Łosiów, Przybysława, z córką Konrada Mazowieckiego³³.

³² Niedobitowski K., jw.

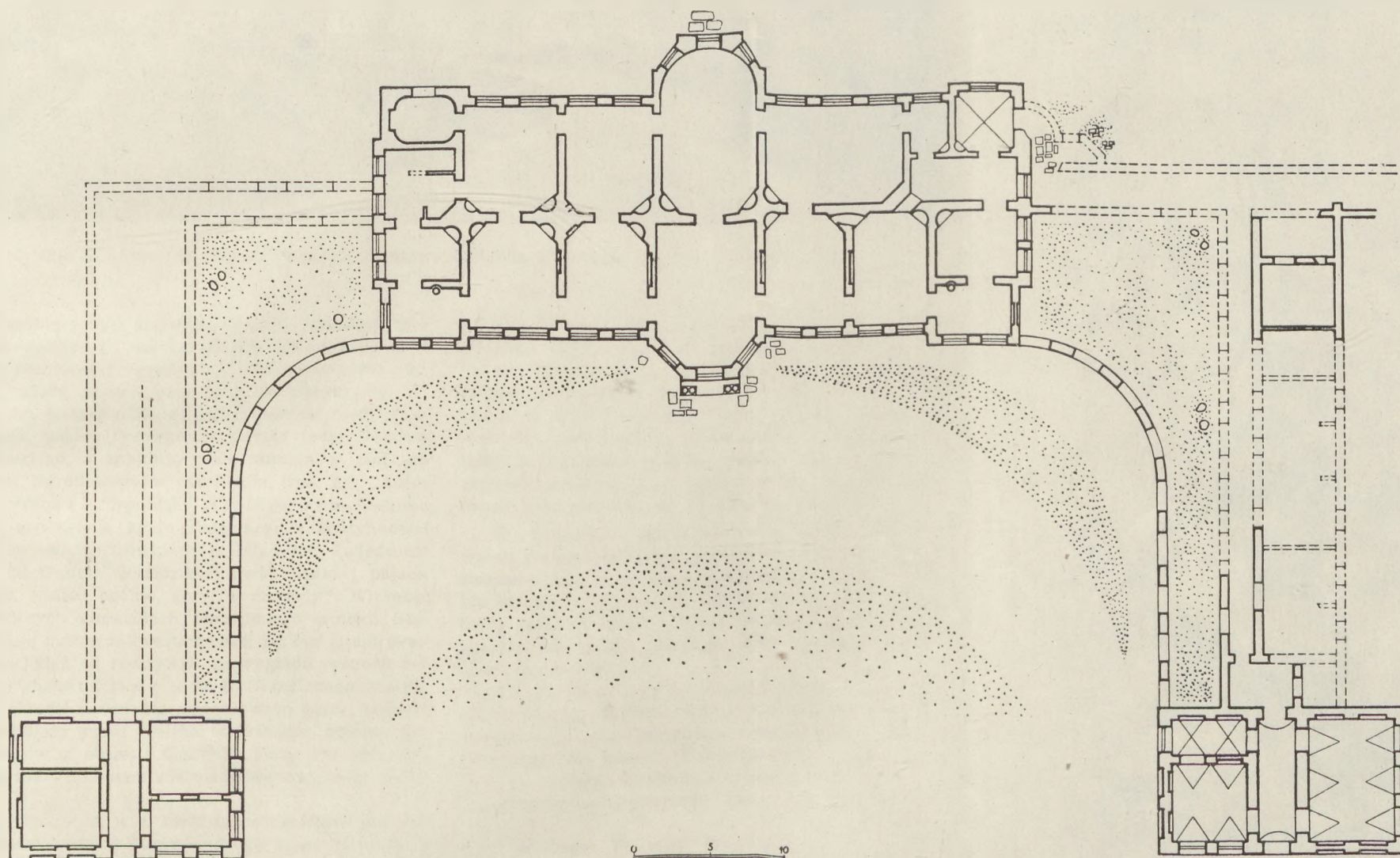
³³ Wiadomości tej udzielił mi prof. dr Stanisław Łoś.



Ryc. 4. Pałac w Narolu, brama wjazdowa od strony dziedzińca. (Fot. R. Aftanazy 1933).



Ryc. 5. Pałac w Narolu, elewacja frontowa. (Wg pomiaru inwent. z r. 1948 ze zb. P. I. S.).



Ryc. 6. Pałac w Narolu, rzut przyziemia. (Wg pomiaru inwent. z r. 1948 ze zb. P. I. S.).



Ryc. 7. Pałac w Narolu, elewacja frontowa budynku głównego. (Fot. R. Aftanazy 1938).

Charakteryzując pierwotny wystrój dekoracji malarskiej pałacu w Narolu, można go określić jako bardzo różnorodny tematycznie. Pod względem stylowym należy dekoracja ta do epoki klasycyzmu.

Do lat 40-tych XIX w. należy odnieść niedatowany widok pałacu rysowany z natury przez Bogusza Stęczyńskiego, a znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (ryc. 3)³⁴. Autor tego rysunku rozpoczął prawdopodobnie wiosną 1844 r. zwiedzanie kraju rodzinnego i kontynuował następnie swe wędrówki przez kilka lat. Zwiedzanie zaczął od Galicji. Wszędzie rysował zamki i pałace, kościoły, widoki ogólne, góry, wodospady³⁵. Wierność w niektórych szczegółach omawianego widoku Stęczyńskiego można zakwestionować, jednak mimo pewnych odchyłeń od rzeczywistego wyglądu rysunek ten zajmuje ważne miejsce w ikonografii badanego obiektu.

W okresie powstania styczniowego pałac narolski został spalony przez wojska austriackie, wypierające powstańców z obszaru Galicji³⁶. Pożar ów zniszczył dach, a także zapewne większość wewnętrznego urządzenia.

W tym czasie, w r. 1867, dobra narolskie przeszły na własność rodziny Puzynów drogą wiana, przez mał-

żeństwo Marii z Łosiów córki Tadeusza, z Julianem Puzyną³⁷. Nowy właściciel odbudował zniszczony pałac, starając się przywrócić mu dawną postać, by w ten sposób zabezpieczyć zabytkową architekturę³⁸. Jednakże w toku remontów, związanych z odbudową, wnętrza uległy niekorzystnym zmianom. Przemalowywano ściany wielu pokoiów, niszcząc pierwotną polichromię; przekształcano pokoje zmieniając ich urządzenie i przystosowując do innych celów.

Z pierwszej wojny światowej architektura pałacu wyszła na ogół szczęśliwie, tylko wnętrza zostały spustoszone i ograbione przez cofające się armie austriackie, które w r. 1914 spaliły miasteczko i kościół³⁹. Ograbiony pałac po cofnięciu się wojsk rosyjskich był użytkowany na szpital zakaźny przez Czerwony Krzyż austro-węgierski⁴⁰.

Po pierwszej wojnie światowej ostatnia właścicielka Narola, Jadwiga z Puzynów Korytowska, dokonała stopniowej restauracji wnętrza, której nie doprowadziła do końca⁴¹. Odrestaurowano jedynie pokoje na parterze. Brakujące szczegóły architektoniczno-dekoracyjne (supraporty, ramy) uzupełniono, sta-

³⁷ *Messenger Polonais*, dodatek *Les Chateaux de Pologne*, 1-mer Fascicule, Varsovie 1929, s. 10—11.

³⁸ Niedobitowski K., jw.

³⁹ Szydlowski T., *Ruiny Polski*, Warszawa 1919, s. 141.

⁴⁰ *Messenger Polonais*, jw.

⁴¹ Niedobitowski K., jw.

³⁴ Nr inw. 44255, 8,4 × 12,7 cm.

³⁵ Stęczyński B. Z., *Śląsk — podróż malownicza w 21 pieśniach*, wstęp oprac. F. Pajączkowski, Wrocław 1949, s. X.

³⁶ *Rolnik 1867—1937*, cz. III, s. 93—94.

rając się je odtworzyć według dawnego wyglądu. Nieliczne pozostałe meble stylowe odnowiono i oddano znów do użytku.

Budynek popadł w ruinę w czasie ostatniej wojny. Hitlerowcy, którzy mieli w nim placówkę straży granicznej zabierali wszystko co tylko było bardziej cenne i zabawiali się rozstrzeliwaniem ustawionych w parku posągów. Pożar dopełnił zniszczenia⁴². Dachy, stropy, posadzki, tynki, oraz stolarka zostały spalone. Płomienie przepaliły wapien wchodzący w skład wątku murów. Z dawnego urządzenia nic prawie nie pozostało.

Trudność w znalezieniu przeznaczenia dla pałacu leżącego dziś zdala od większych ośrodków stanowi poważną przeszkodę w podjęciu prac zabezpieczających. Mimo złego stanu zachowania pałac wraz z parkiem stanowią cenny zabytek, którego ochrona staje się potrzebą niecierpiącą dalszej zwłoki.

W jesieni 1948 r. z ramienia Centr. Biura Inwent. dokonano pomiarów celem utrwalenia pozostałych murów i fragmentów dekoracji. W r. 1949 zrobiono szereg zdjęć fotograficznych oraz opracowany został na polecenie wojewódzkiego konserwatora kosztorys odnowienia. Przystąpiono również do naukowego zbadań obiektu, który nie był nigdy opracowywany szczegółowo.

PAŁAC NAROLSKI PRZED OSTATNIM ZNISZCZENIEM

Miasteczko Narol leży w północno-wschodniej stronie województwa rzeszowskiego, na stokach grzbietu lwowsko-tomaszowskiego zwanego Roztoczem. Pasma tego pogórza wzniesione pod Lwowem do Czartowskiej Skały, pochyła się następnie na północny zachód poprzez żółkiewski Haraj ku rzece Tanwi, tworząc u jej źródeł malowniczy zakątek, jakim jest Narolszczyzna. Ok. 1,5 km za Narolem, w kierunku pół-

nocnym od miasteczka, u zbiegu dróg z Bełzca i Narola-wsi wznoszą się na pagórku ruiny pałacu i rozciąga się park.

Całość posiadała charakter malowniczo usytuowanego zespołu architektoniczno-parkowego, założonego na jednej osi. Punktem zbornym wrażeń był główny budynek pałacowy górujący bryłą nad swym otoczeniem. Na jego osi centralnej leżały na przestrzał westybul i sala balowa. Przecinając środek dziedzińca, oś ta biegła dalej poprzez główną bramę aleją dojazdową i drogą, aż do kościoła górującego wieżą swą nad miasteczkiem. W przeciwnym kierunku, za pałacem, dalszy ciąg tejże osi przecinał symetrycznie ustawiony rząd kolumn i posągów, ujęty następnie główną aleją parkową oraz stanowiącą jej przedłużenie drogą do Podlesiny, i ginął daleko na horyzoncie.

Z miasteczka w kierunku pałacu wiodła droga, której linię akcentowały wyniosłe topole. Droga ta w pewnym punkcie rozwidlała się, ustępując miejsca szerokiej alei dojazdowej, ok. 170 m długiej. Tworzyły ją dwa proste sznury rozłożystych lip. Mniej więcej w połowie alei ustawione były w cieniu drzew symetrycznie dwa jednakowe 10-metrowej wysokości obeliski (określone prawdopodobnie w opisie Zielińskiego jako kolumny)⁴³. Podstawę obelisków zbudowanych z kamienia oraz z cegły i otynkowanych stanowiły czterograniaste, ogrymsowane cokoły (szer. ok. 1,5 m, wys. ok. 1,5 m), spoczywające na profilowanych bazach. W płycinach, na ścianach cokołów umieszczone były dawniej tabliczki z napisami. Na cokole prawego obelisku zachował się jeszcze napis wykuty majuskułą:

„AMISSUM NE CREDE DIEM SUNT
ALTERA NOBIS
SIDERA SUNT ORBES ALII LUNAE
QUI VIDEBIS
URSUS“

Za obeliskami ciągnąca się dalej aleja dojazdowa prowadziła pod główną bramę wjazdową (ryc. 4). Trójdzielna brama wjazdowa, umieszczona na osi centralnej, nie leżała na jednej linii z sąsiadującą z nią po bokach kordegardą, lecz wysuwała się nieco naprzód. Była rozpięta na czterech filarach, pomiędzy którymi znajdowały się trzy prześwity, przy czym prześwit środkowy szerszy (3,6 m) i wyższy od prześwitów bocznych (1,5 m szer.) zamknięty był archiwoltą. Ponad archiwoltą biegło belkowanie; po bokach jego, pary dwużłobkowych tryglifów wspartych na filarach dźwigały profilowany szczyt trójkątny. Środek trójkątnego przyczółka zawierał kolisty otwór, w którym widniał herb Łosiów — Dąbrowa. Na belkowaniu, ponad archiwoltą, wmurowana była tablica z wrytym napisem łacińskim:



Ryc. 8. Pałac w Narolu, elewacja frontowa budynku głównego. (Fot. J. Ross 1949).

⁴² Wiadomości tej udzielili mi mieszkańcy Narola: p. Sazaruk Zofia i Hazik.

⁴³ Zieliński L., jw.

„DEUM COLLE HOMINIBUS
SUCCURRE VERITATEM
SUSTINETO
LEGIBUS PARETO“

Prześwity boczne zamknięte były u góry linią poziomą; ponad nimi znajdowały się gładkie płyciny oraz gzyms. Wieńczyły spływy, zakończone meandrem. Na szczycie nad środkiem bramy oraz nad bocznymi filarami umieszczone były ażurowe wazony.

Kompozycja lica bramy wjazdowej od strony dziedzińca była analogiczna, tylko napis łaciński nad archiwoltą był odmienny:

„ORDINE ET JUSTITIA“

Ponadto na podstawie środkowego wazonu wieńczącego bramę widniał monogram wojewody „FAŁ“.

Bramę główną ujmowały z obu stron parawanowe mury, falisto wyginane w swym rzucie poziomym, biegnące od niej do dwukondygnacyjnych pawilonów kordegardy. Pawilony kordegardowe, założone na rzutach sześcioboków umiarkowanych z wejściami od dziedzińca, posiadały ściany zaakcentowane w narożach poziomym boniowaniem. Każda elewacja pawilonów kordegardowych zaakcentowana była w narożach wąskimi członami poziomo boniowanymi, pomiędzy którymi znajdowały się prostokątne płyciny, mieszczące otwór okienny lub wejściowy. Górne granice kondygnacji pawilonów znaczyły gzymsy. Pokrycie stanowiły sześciopadowe daszki hełmowe zwieńczone postumentami dźwigającymi kule. Usytuowanie pawilonów w pobliżu głównej bramy wjazdowej przemawia za ich przeznaczeniem dla dozorców. Do kordegardy przypierały z dwóch stron załamujące się pod kątem prostym mury obwodowe, w których na osi poprzecznej dziedzińca były boczne bramy. Każda z tych bram składała się z dwu czterometrowej wysokości filarów opilastrowanych, cofniętych nieco w stosunku do lica zewnętrznego murów obwodowych.

Pomiędzy kordegardą a pałacem rozpościerał się dziedziniec reprezentacyjny. Droga obiegała wokół trawnik o kształcie wydłużonego nieregularnego owalu z ozdobnym klombem pośrodku.

W głębi dziedzińca, na wprost bramy, wznosił się piętrowy korpus główny pałacu, górujący nad otoczeniem swą monumentalną masą. Od niego wybiegały z obu stron parterowe, ćwierćeliptyczne arkady, wiążące pałac z pawilonami i ujmujące optycznie dziedziniec w formę podkowy. Właściwe, kryte połącze-



Ryc. 9. Popiersie starożytnego mędrca z elewacji frontowej budynku głównego pałacu w Narolu.
(Fot. J. Ross 1949).

nia parterowe głównego korpusu z bocznymi pawilonami, stanowiły znajdujące się poza arkadami i załamujące się pod kątem prostym korytarze z przylegającym od zewnątrz traktem pokoi (ryc. 6).

Budynek główny piętrowy, otynkowany, założony na planie podłużnym, zwrócony był frontem do południa (ryc. 5—8). Fasada frontowa 15-osiowa trzema ryzalitami podzielona była na pięć części. Część środkową stanowił trójścienny, wydatniejszy ryzalit z głównym wejściem w obramieniu uszaty na parterze i wyjściem na balkon na pierwszym piętrze. Do wejścia głównego prowadziły z dziedzińca sześciostopniowe schody. Przednia ściana środkowego ryzalitu ozdobiona była po bokach parzystymi lizenami, przechodzącymi przez obie kondygnacje; boczne ścianki przerywały symetrycznie rozmieszczone otwory okienne. Szczyt ryzalitu ponad gzymsiem koronującym tworzyła attyka z występami w narożach. Nad jej częścią środkową, umieszczona była silnie ogzysmowana nasada, ujęta po bokach trójżłobkowymi tryglifami i spływami. W płyc-

cinie nasady znajdowała się tablica z następującym napisem:

„ANTON. FELIX. COMES DE GRODKO. LOS
PALATIN POMER. ORD. AQUIL. ALB. S. S. EQUES
HANC. DOMUM. SIBI AC POST A. FUND.

AEDIFICAV

COMEM OMNIBUS FAMILIAREM NISI. BONIS

VOLUIT

A. D. 1781

D. 24 MAI“

Nasadę wieńczyła postać siedzącego amora, przytrzymującego lewą ręką ramę owalną w formie medalionu eliptycznego z herbem Nałęcz pośrodku. Po bokach nasady dwaj ustawieni na cokole attyki nadzy mężczyźni trzymali dwoma półkolami wzdłuż środkowego lica attyki zwisające i uczepione pod gzymsiem girlandy z liści laurowych.

Do ryzalitu środkowego przystawiony był portyk, złożony z dwu par kolumn kompozytowych, ustawionych na czterościanych cokołach. Kolumny dźwigały balkon pierwszego piętra, którego brzeg zdobiła kuta balustrada żelazna. Rysunek balustrady polegał przede wszystkim na owalach wpisanych w prostokąty, na środku balustrady widniał wpisany w duże koło monogram wojewody „FAŁ“.

Ryzality boczne dwuosiove, stanowiące naroża głównego korpusu, zaakcentowane były na krawędziach szerokimi, poziomymi listwami. Wieńczyły ryzality boczne pełne attyki, ozdobione na rogach wazonami, w środku zaś umieszczonymi na małych cokółkach amorkami, trzymającymi w pozie klęczącej owalne medaliony z herbami: Dąbrową — na prawym i Puzyną — na lewym.

Pozostałe pola fasady, zawarte pomiędzy ryzalitami, znaczyły środkiem na parterze i piętrze prostokątne pionowe płyciny. W płycinach na parterze gładkie płaszczyzny muru udekorowane były popiersiami brodatych mędrców starożytnych ustawionych na wolutowych konsolach (ryc. 9). Ponad gzymsem koronującym odpowiadały płycinom małe odcinki attyk zwieńczone kulą.

Podział horyzontalny fasady frontowej tworzył wydatny, przełamujący się na ryzalitach i oddzielający kondygnację parterową od piętrowej gzymś, który obiegał całą budowlę łącznie z arkadami i pawilonami bocznymi. Kondygnację piętrową wieńczył gzymś koronujący. Otwory okienne, prostokątne na parterze i nieco mniejsze segmentowe na piętrze, rozmieszczone były symetrycznie, w płaszczyznach muru rozdzielonych pionowo lizenami lub listwami. Pola podokienne i nadokienne w obu kondygnacjach wypełniały utworzone z listew wyłamanych w podstawach prostokątne ramy, podkreślając w ten sposób osie pionowe w obu fasadach i elewacjach bocznych. Ponadto płaszczyzny ścian dolnej kondygnacji były boniowane poziomo.

Elewacja ogrodowa, 13-osiova, zawierała pośrodku wydatniejszy ryzalit, będący w rzucie swym połową ośmioboku (ryc. 10). Ryzalit wieńczyła attyka, w której ściankę środkową wpisany był gładki szczyt trójkątny. Pośrodku ryzalitu na parterze, na osi centralnej mieścił się duży otwór wejściowy (okno-drzwi) do sali balowej. Przed nim rozpościerał się mały taras, przechodzący całą powierzchnią w stopnie, które wiązały go z parterem parkowym. Ryzality boczne, jednoosiove, zaakcentowane były na krawędziach szerokimi, poziomymi listwami. Otwory okienne i podziały horyzontalne elewacji ogrodowej były analogiczne do tych elementów w fasadzie frontowej. Płaszczyzna ścian dolnej kondygnacji, górnej ścianki przedniej środkowego ryzalitu oraz lizen górnej kondygnacji były poziomo boniowane.

Elewacje boczne głównego korpusu składały się z części środkowych, 4-osiowych, wysuniętych nieco ku przodowi oraz bocznych jednoosiowych. Lizeny środkowe, a także krawędzie części środkowych, jak również i bocznych tychże elewacji zaakcentowane były szerokimi poziomymi listwami. Części środkowe, do których przylegały na parterze połączenia korytarzowe korpusu głównego z pawilonami, posiadały sy-

metrycznie rozmieszczone otwory okienne, prostokątne na parterze, segmentowe na piętrze. Części boczne tychże elewacji, cofnięte nieco w stosunku do środkowej, zawierały analogiczne blendy okienne. Podziały poziome znaczyły: wydatny gzymś oddzielający obie kondygnacje oraz gzymś koronujący.

Dach pokrywający korpus główny nie był jednolity; nad ryzalitami namiotowy o jednym uskoku, nad resztą głównego korpusu dwuspadowy z czterema symetrycznie rozmieszczonymi dymnikami od strony dziedzińca.

Od naroży południowych głównego korpusu wybiegały parterowe arkady, wygięte ćwierćeliptycznie, które łączyły harmonijnie główny korpus z pawilonami bocznymi, tworząc ruchem oskrzydlałym optyczne zamknięcie przestrzeni. Arkady te, 9-osiove, oddzielone były od siebie pionowymi pasami poziomo boniowanymi i zakończone gzymsem obiegającym całą budowlę. Przykrycie arkad stanowił jednolity daszek pulpityowy.

Architektura bocznych pawilonów była znacznie skromniejsza od głównego korpusu (ryc. 11). Pawilony regularne w swej konstrukcji, założone na rzucie jednakowych prostokątów i otynkowane, były zwrócone frontem do południa. Posiadały identyczne elewacje frontowe 5-osiove i boczne 3-osiove, rozczłonkowane pionowymi pasami poziomo boniowanymi. W środkowych płycinach elewacji frontowych znajdowały się otwory wejściowe w formie wydłużonych prostokątów, do których prowadziły z dziedzińca zbieżne, wysokie schody; w pozostałych płycinach były rozmieszczone symetrycznie otwory okienne lub blendy z klinami kluczowymi u szczytu. Nad wejściami do pawilonów, ponad gzymsem, były umieszczone małe naczółkowe attyki zwieńczone trójkątnie i ujęte po bokach spływami, o spadach falisto wyginanych. Strome daszki mansardowe, czterospadowe dopełniały bryły, przykrywając regularnie i jednolicie całe pawilony.

Układ wnętrz głównej budowli pałacowej był dwutraktowy, z pewnymi odchyleniami od najprostszego rozwiązania, lecz z zachowaniem amfiladowego układu drzwi. W środkowym członie budynku na osi centralnej, zaakcentowanej w fasadzie frontowej i ogrodowej wydatnymi ryzalitami, znajdowały się: prostokątny westybul z klatką schodową, za nim na przestrzał eliptyczna sala balowa. Przez westybul i salę balową biegły w kierunku poprzecznym dwie amfilady obszernych pokoi, zbliżonych do siebie — z wyjątkiem sali bibliotecznej — kształtem i wielkością. W narożach zaś mieściły się małe pokoiki oraz boczne sienie i klatki schodowe.

Poza głównym budynkiem pałacowym biegły korytarze stanowiące kryte przejścia z niego do bocznych pawilonów. Do korytarzy przylegały od strony

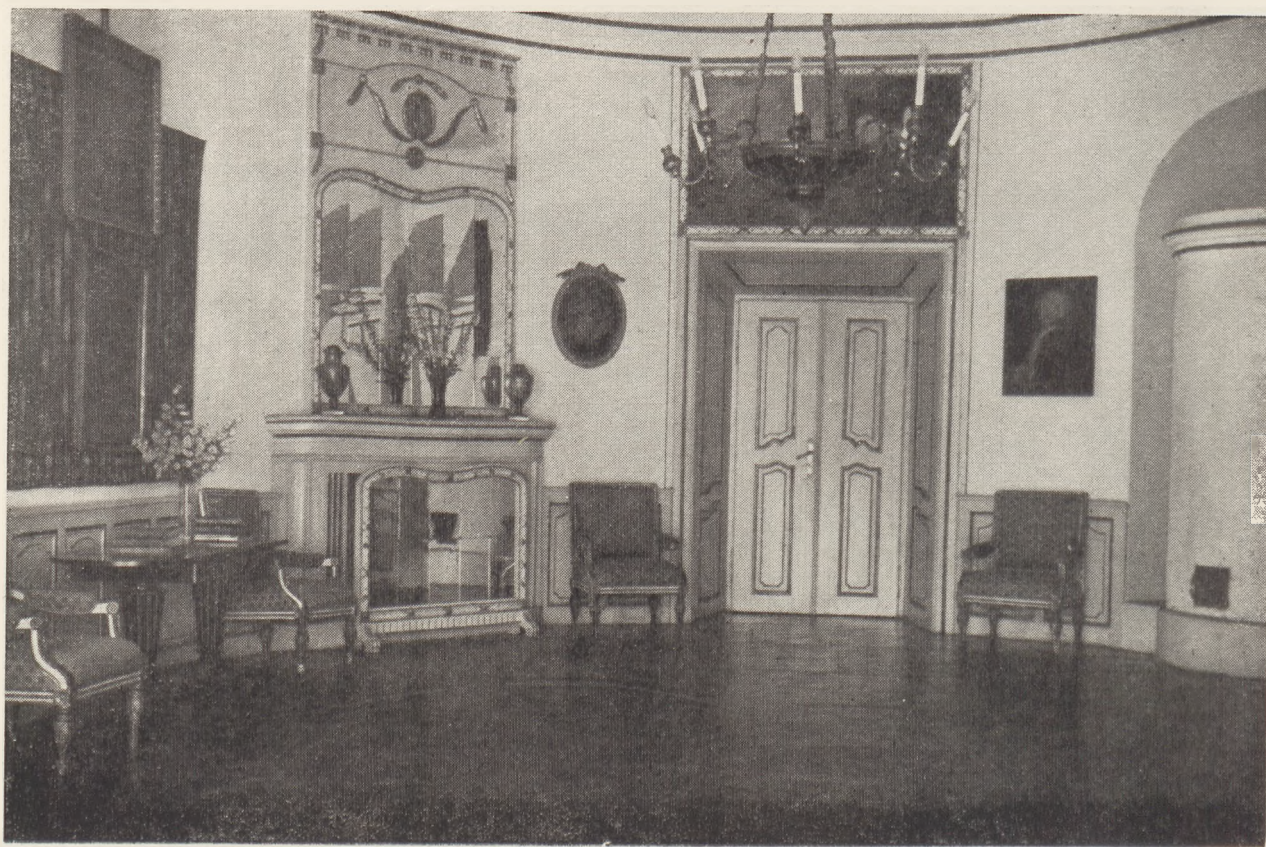
PAŁAC W NAROLU



Ryc. 10. Pałac w Narolu, elewacja ogrodowa. (Fot. R. Aftanazy 1938).



Ryc. 11. Pawilon boczny pałacu w Narolu. (Fot. R. Aftanazy 1938).



Ryc. 12. Pałac w Narolu, sala balowa. (Fot. R. Aftanazy 1938).

zewnątrznej pojedyncze trakty pokoiów. Okna korytarzowe wychodziły na dziedziniec, pokojowe na zewnątrz. Pawilony boczne zawierały pośrodku wydłużoną, wąską sieć biegnącą na przestrzał, po bokach zaś mniejsze i większe pokoje o różnym przeznaczeniu.

Westybul, w rzucie prostokątny, z dwoma ściętymi narożnikami mieszczącymi otwory okienne, zawierał wielkie dwuramienne schody prowadzące na piętro. Na osi centralnej znajdowało się główne wejście z dziedzińca oraz naprzeciw niego drzwi do sali balowej. Na osi poprzecznej leżały przejścia do bocznych pokoiów; nad nimi w supraportach nisze owalne, w których były umieszczone popiersia; z nich prawie miało przedstawiać wojewodę Łosia.

Leżąca za westybuliem sala balowa założona była na rzucie owalu (ryc. 12). W obwodzie owalu otwory dla drzwi i okien były rozłożone w ściślej symetrii i w równych odstępach. Otworom okiennym odpowiadały umieszczone po stronie przeciwległej piec i kominek. Otwory wejściowe na krańcach osi podłużnej i poprzecznej zawierały drzwi dwuskrzydłowe, ozdobione płycinami o subtelnych wykrojach rokokowych.

Stolarka ościeży była również traktowana ozdobnie. Nad drzwiami umieszczone były supraporty z malowidłami à la Watteau i Boucher. Dołem sali biegła profilowana boazeria, górę wieńczył gzyms.

Pozostałe pokoje posiadały ściany o licznych zaokrąglonych lub ściętych rogach, które wypełniały kominki o bogato profilowanych ramach, lub wyprowadzone od podłogi nisze, mieszczące piece. Pola ścienne ponad kominkami wypełniały zwierciadła zestawione z kilkudziesięciu tafel lustrzanych, ułożonych w rzędach i przymocowanych w rogach śrubami. Zwierciadła ujęte były w ramy rokokowe u dołu prostokątne, u góry zaś falisto wygięte. W odpowiadających supraportom polach ponad zwierciadłami umieszczone były w prostokątnych ramach medaliony ujęte w girlandy. Dołem obiegała profilowana boazeria stanowiąca podstawę architektoniczną pozostałych powierzchni ścian, ujętych w ramy prostokątne (ryc. 13).

W północnej amfiladzie parteru wyróżniała się ponadto wielka sala biblioteczna, obudowana drewnianymi szafami przyściennymi na całej wysokości. Obramienia i ościeża drzwi i okien tej sali powtarzały

motywy sali balowej. Na szafach bibliotecznych widniały malowane pasy wstęg z następującymi sentencjami łacińskimi:

„PULCHRA CONCORDIA CORDIS ESTO
MULTI, MULTA SCIUNT, SE AUTEM NEMO
QUI NESCIT TACERE, NESCIT LOQUI
RERUM IRREPARABILLUM FELIX OBLIVIO“
i wieloma innymi.

Nieliczne pozostałe meble stylowe dopełniały urządzenia wnętrz.

Pałac narolski nie wyodrębniał się od parku, lecz związany z nim wspólnym systemem osiowym tworzył jeden wielki zespół architektoniczno-ogrodowy, o wielu liniach współbrzmiących (ryc. 14). Zasadnicza kompozycja jednokierunkowa parku wiązała się ściśle z ukształtowaniem terenu i usytuowaniem pałacu. Kierunek głównej osi założenia biegł z południa na północ, z małym odchyleniem północno-wschodnim. Położenie parku na lekkim wzniesieniu wciągało w obręb ogólnej kompozycji przestrzennej także krajobraz okolicznych pól i lasów.

Układ parku pałacowego w Narolu nosił znamiona ogrodu symetrycznego, pod względem formalnym jednolitego, wykazującego jeszcze dziś mimo długotrwałego zanikania, regularny zarys planu.

Posuwając się od miasteczka, w planie ogrodu dały się wyodrębnić poszczególne obszary, różne pod względem kompozycji i przeznaczenia, a to: obszar przedpałacowy południowy, z aleją dojazdową ok. 170 m długą i ogrodami warzywno-owocowymi po obu jej stronach, obszar pałacowy z dziedzińcem oraz obszar północny, stanowiący właściwy ogród tarasowy. Poza obrębem parku ciągi alejowe przy drodze do miasteczka, orientowanej na wieżę kościoła oraz przy biegnącej na północ drodze podlesińskiej stanowiły przedłużenie osi centralnej i wiązały pałac z dalszymi partiami krajobrazu, roztopiając kontury akcentów architektonicznych we mgle oddalenia.

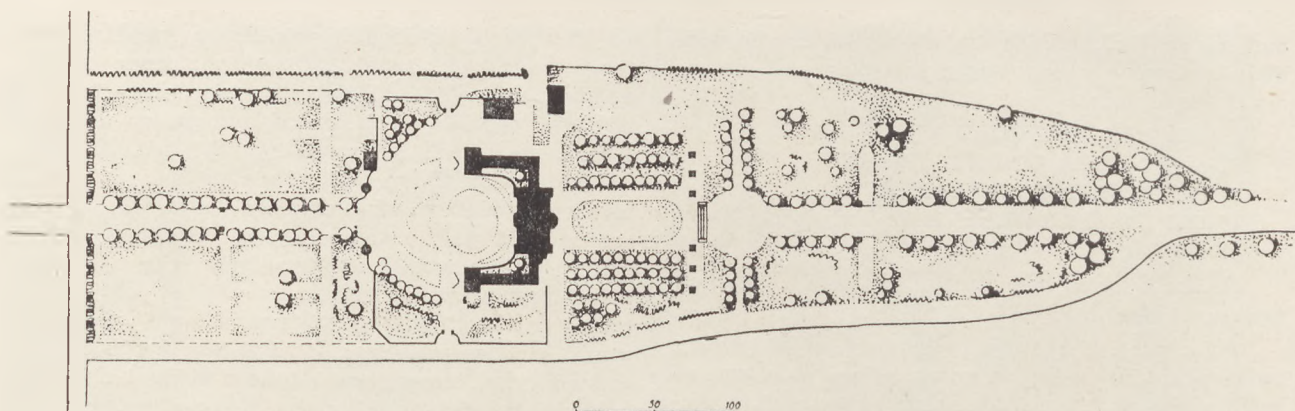
Obszar przedpałacowy został omówiony już poprzednio. W obszarze pałacowym, odgraniczonym od poprzedniego główną bramą wjazdową, kordegardą i murami oporowymi, znajdował się pośrodku dziedzińca owalny gazon z klombem. Pola pomiędzy arkadami i korytarzami wiążącymi główną budowlę pałacową z pawilonami bocznymi były dawniej zadrzewione, czego dowodzi rycina Pillera oraz pozostałe po dzień dzisiejszy pnie. Przy bocznych bramach rosły grupy różnych drzew i krzewów.

Za pałacem w kierunku północnym rozpościerał się, jak przewidywała pierwotna koncepcja, trójpoziomowy ogród tarasowy, stopniowo ku północy zniżający się i ciągnący na przestrzeni ok. 500 m. Wydłużony prostokąt tej partii składał się z pięciu członów, z których trzy pierwsze, bliższe pałacowi, leżały na różnych poziomach splantowanego wzniesienia.

Pierwszy z nich tworzył wielkie wnętrze, tzw. parter pałacowy (ok. 80 m długi), ujęty z jednej strony architekturą pałacu, z drugiej wysoką ścianą kasztanowców, oddzielających go od następnego niższego tarasu; po bokach zaś zamknięty był drzewostanem z lip. Poza parterem, równoległe do osi centralnej, biegły w tym członie dwa szpalery lipowe jako współrzędne osie pawilonów bocznych. Na tle wysokiej ściany kasztanowców ustawione były w jednym rzędzie i usytuowane frontalnie do pałacu rzeźby figuralne (wys. ok. 1,5 m) przedstawiające postacie bóstw greckich i rzymskich (ryc. 15). Był tam Apollo Kytajrodos z tyrsą, Minerwa w hełmie z tarczą i z gorgonejonem na piersiach, Pomona z koszykiem owoców i inne. Podstawy posągów stanowiły czterograniaste postumenty wysokości ok. 80 cm. Pomiedzy dwoma parami posągów ustawione były na nieco wyższych



Ryc. 13. Pałac w Narolu, salonik żółty. (Fot. R. Aftanazy 1938).



Ryc. 14. Szkic planu parku przy pałacu w Narolu, z r. 1948. (Ze zb. P. I. S.).

(ok. 135 cm) postumentach gładkie kolumny. Na ściankach postumentów dźwigających kolumny wykute były majuskułą następujące napisy:

na lewym:

„OPTIMO
PATRI
GRATUS
FILIUS
F. A. COM Ł
F. RI EC
A. D. 8“

na prawym:

„DILECTAE
CON...GI
ADDICTUS
SPONSUS
F.A.....S LOS
FIERI FECIT
A. D. 1801“

Od wspomnianego wyżej rzędu kasztanowców rozpoczynał się drugi poziom parku pokryty gęstym drzewostanem, którego bloki zamykały główną aleję parkową biegnącą w głąb. We wschodniej części bloku wznosił się stożkowy kopczyk, na którym dawniej miał się znajdować tak zwany ptasznik. Pozostało po nim

tylko rumowisko zwałonych tu gruzów. Człon drugi oddzielony był od następnego głębokim wykopem. Na skrzyżowaniu jego z aleją główną stały dwa posągi.

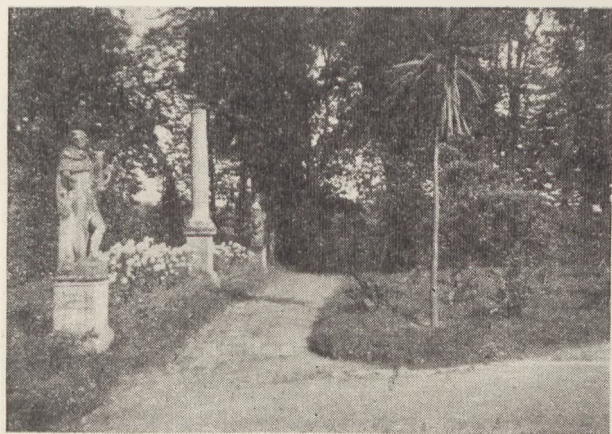
Trzeci z kolei taras przecinała środkiem stara aleja lipowa. Po obu jego stronach rozłożone były symetrycznie dwie prostokątne polany ogrodowe, oddzielone od siebie główną aleją i ujęte po zewnętrznych bokach ścianami alei grabowych, posiadających charakter ścieżek spacerowych.

Dalszą część parku po stronach centralnej alei widokowej zapełniał drzewostan lipowo-grabowy oraz bezpostaciowo rosnące krzewy, które nie pozwalają ustalić pierwotnego charakteru tej części.

Poza obrębem parku przedłużeniem centralnej alei widokowej była nawiązująca do niej droga do Podlesiny ujęta dwoma rzędami kasztanowców.

Typ rezydencji, jaki w osnowie swej reprezentuje pałac narolski z dziedzińcem należy w Polsce do rzadkości¹⁴. Spośród tak założonych zespołów pałac narolski wyróżniał się pozytywnie przez swój jednolity charakter stylowy oraz przez doskonale zharmonizowanie poszczególnych elementów. Zarówno swoista forma jak też lata, w których powstał pozwalają wyznaczyć mu kluczowe miejsce w rozwoju odrębnego typu polskiego budownictwa pałacowego, którego kształtowanie się przypada na 2 poł. XVIII w. W okresie panowania Augusta III (1735—1763) nastąpił w Polsce wzrost fortun magnackich do niebywałych rozmiarów. Po zakończeniu wojen szwedzkich, które z początkiem XVIII w. spustoszyły i zniszczyły oblicze artystyczne kraju, szybko dźwignęły się z ruiny latyfundi polskich rodów arystokratycznych, a ich właściciele wzniesli szereg wspianiałych rezydencji.

Przedstawiony zespół motywów dekoracyjnych pałacu narolskiego, jak również wyjaśnione dzieje jego



Ryc. 15. Fragment parku przy pałacu w Narolu. (Wg fot. z r. 1933 ze zbioru E. Krasickiej).

¹⁴ Tatarkiewicz Wł., *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów — Warszawa 1925, s. 67.

PAŁAC W NAROLU

powstania, pozwalają umieścić tę budowlę we wcześniejszej fazie polskiego klasycyzmu, poprzedzającej uformowanie się tzw. stylu Stanisława Augusta. Pałac narolski nie posiada jednak cech wspólnych z budowlami warszawskimi tego okresu; ma natomiast pewne związki z zespołem zabytków powstałych lub mających powstać w najbliższym jego kręgu. Podczas przebudowy pałacu ordynata w Zamościu, dokonanej w latach 1744-45, pod kierunkiem Columbaniego, wzniesiono boczne pawilony zbliżone bardzo w architekturze do narolskich⁴⁵. Pałac narolski leżący w pobliżu Zamościa mógł być projektowany przez tego samego architekta, którego działalność nie ograniczała się tylko do ordynacji zamojskiej. Główna brama pałacu krystynopolskiego jest bez mała identyczna z bramą narolską. Badania dotychczasowe nad tymi związkami nie dały żadnych wyników. Mimo powyższych skojarzeń, szczupła wzmianka o działalności architektonicznej Columbaniego oraz pewne analogie z pałacem krystynopolskim nie pozwalają dotąd ustalić, czym dziełem był pałac w Narolu (ryc. 16-18).

⁴⁵ Tatarkiewicz Wł., *Turniej klasyków w Zamościu*, Arkady, czerwiec 1937, s. 287 (por. widok pałacu ordynackiego).

Park w Narolu określony został w kontrakcie jako ogród włoski. Używane do końca XVIII w. w Polsce pojęcie „ogrodu włoskiego“ odnosiło się do wszelkich regularnych założeń ogrodowych, bez względu na rzeczywiste pokrewieństwa stylowe⁴⁶. Zasadnicza koncepcja ogrodu narolskiego wiąże się najzupełniej z rozpowszechnianą wówczas formą wyrosłą na podłożu twórczości Blondela i Dézallier d'Argenville. Układ nosi po dzień dzisiejszy znamiona ogrodu symetrycznego. Kompozycja planu, konstrukcja przestrzenna całej rezydencji posiadają cechy francuskie. Oczywiście wiele elementów parku wiąże się z włoskimi formami architektonicznego wyposażenia ogrodowego.

DZIEJE ZBIORÓW PAŁACU NAROLSKIEGO

Jeśli chodzi o zbiory pałacu w Narolu, to z powodu braku inwentarzy, niedostateczności danych zawartych w opisach, jak też rozproszenia samego zbioru, trzeba ograniczyć się tylko do zwięzłego opisu ich dziejów bez scharakteryzowania całości.

⁴⁶ Ciołek G., *Ogród w Wilanowie*, Biul. Hist. Szt. i Kult., IX, 1947, s. 107, przyp. 32.



Ryc. 16. Pałac w Krystynopolu, elewacja od strony dziedzińca.

Założycielem kolekcji narolskiej był wojewoda pomorski Feliks Antoni Łoś — twórca pałacu. Na całość zbiorów gromadzonych przez niego składały się: archiwum, obejmujące różne korespondencje, stare akta i rękopisy⁴⁷, następnie biblioteka, zawierająca dzieła w różnych językach⁴⁸, dalej utwory malarskie, a wśród nich szczególnie cenne „malowidła włoskiej i holenderskiej szkoły”⁴⁹, portrety, rzeźby i pamiątki rodzinne jak np. order, pieczęć⁵⁰, wreszcie meble stylowe i inne cenne przedmioty nie pozbawione wartości artystycznej.

Do ówczesnego zbioru odnieść należy jedyną, zachowaną po dzień dzisiejszy rzeźbę portretową wykonaną — jak świadczy niezawodnie współczesna sygnatura, umieszczona na odwrocie — w Rzymie w roku 1793 (ryc. 19). Rzeźba przedstawia popiersie młodej niewiasty; według miejscowej tradycji osobą portretowaną miała być zmarła w młodym wieku Łosio-

wa. Twarz portretowanej pełna wyrazu, zwrócona jest lekko na prawo, popiersie wyrzeźbione w białym marmurze mierzy wraz z podstawą 50 cm wysokości. Na odwrocie znajduje się następujący napis:

„ROMAE DOMINICUS CARDELLI F. A. 1793.”

Popiersie wykonane jest w manierze augustowskiej, charakterystycznej dla sztuki klasycyzmu, hołdującej antycznej plastyce. Twórca jego Dominik Cardelli, wybitny rzeźbiarz włoski, czynny przy końcu XVIII w w Rzymie, zaś w latach 1804—1810 w Paryżu, wykonał między innymi z portretu Lampiego biust marmurowy króla Stanisława Augusta na polecenie baronowej Schüter, Greczynki z domu Cumano, żony kierownika królewskiej fabryki farfurowej w Belwedrze. W r. 1793, tym samym, w którym wykonana została opisywana rzeźba portretowa Łosiowej, bawiła w Rzymie i pozowała Cardellemu do portretowanego popiersia Marcelina Worcelowa⁵¹. Zachowana rzeź-

⁴⁷ Zieliński L., jw.

⁴⁸ Katalog biblioteki F. A. Łosia, Archiwum Państwowe w Lublinie, Łosioviana.

⁴⁹ Zieliński L., jw.

⁵⁰ Wspomina o nich testament wojewody F. A. Łosia.

⁵¹ Mańkowski T., *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, s. 79—80.



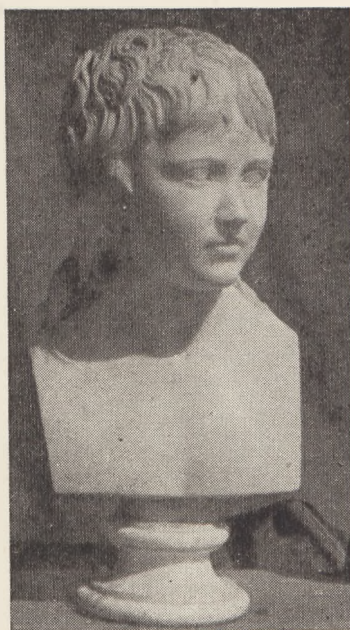
Ryc. 17. Pałac w Krystynopolu, ryzalit środkowy.

Ryc. 18. Pałac w Narolu, ryzalit środkowy. (Fot. J. Ross 1949).

ba portretowa pochodząca ze zbiorów narolskich stanowi niewątpliwie obok wymienionych dzieł cenny przyczynek do twórczości włoskiego mistrza.

W r. 1804 umiera Feliks Antoni Łoś. Ostatnim życzeniem wojewody było: „Chcę by szacowne moich dostojenstw i prerogatiwa znaki i dokumenta, jako to ordery, dyplomata, pieczęcie jak najporządniej w pałacu Narolskim utrzymywane i zachowane były, oraz aby w tym dla rodziny mojej przezemnie poświęconym siedlisku jedność, zgoda, i dla miejsca moje tam zastępujących familiantów trwale okazywane uszanowanie z jak najusilniejszym wszelkim niesnasek oddaleniem panowało.“ Testament wojewody nakazywał spadkobiercy troskę o całość fortuny. W dokumencie tym czytamy: „Obowiązuję tegoż ustanowionego mojego dziedzica [Maurycyego Łosia], ażeby dobra następujące, to jest: Klucz Narolski i Klucz Werchradzki z swojemi atinencyami, tudzież pałacu w Narolu z biblioteką, obrazami i wszystkimi meblami w tym pałacu znajdującemi się, ...ani alienował, lecz w całości następującym sobie substytuowanym zostawił“⁵².

Po zgonie wojewody sporządzony został tzw. inwentarz sądowy Narola, obejmujący opis dóbr, pałacu, mebli w pałacu i całej biblioteki podpisany przez Franciszka i Józefa Łosiów⁵³. Na podstawie owego inwentarza można by odtworzyć w przybliżeniu obraz, jak był urządzony pałac narolski w okresie swej największej świetności, jak wyglądały poszczególne jego komnaty i jakie dzieła sztuki i pamiątki wchodziły w skład ówczesnego zbioru. Zachował się natomiast katalog biblioteki pałacowej z czasów wojewody, dający możność zbadania jej liczebności i stanu posiadania. Egzemplarz ten jest przechowywany w państwowym archiwum w Lublinie.



Ryc. 19. D. Cardelli, popiersie Łosiowej. (Fot. J. Ross 1949).

Ok. r. 1840, za czasów Tadeusza Łosia, oglądał pałac narolski Ludwik Zieliński, który w kilkakrotnie już cytowanym opisie pozostawił również wzmiankę o ówczesnym stanie zbiorów. „Było tu niegdyś“ — pisze on — „ciekawe archiwum, obejmujące różne korespondencje, stare akta i rękopisy, piękne malowidła włoskiej i holenderskiej szkoły: dziś zaledwie kilka szczątków pozostało“⁵⁴. Obrazów olejnych zastał Zieliński kilkadziesiąt, lecz — jak twierdził — stanowiły one tylko resztkę dawnego zbioru. W sali „familijnej“ znalazł piętnaście olejnych portretów rodziny Łosiów.

Ok. poł. XIX w. znaczna część zbiorów narolskich odziedziczona po Tadeuszu Łosiu przez jego syna Włodzimierza, brata Marii, ostatniej spośród tej rodziny właścicielki Narola, została wywieziona do Młynisk⁵⁵. Większą część biblioteki pałacowej zakupił w tym czasie Stanisław Potocki, włączając do swego księgozbioru w Brzeżanach, dokąd je przewieziono⁵⁶.

Pożar pałacu w okresie powstania styczniowego zniszczył zapewne większość mebli, wyratowało się jednak do 100 obrazów cennych malarzy włoskich i holenderskich i część biblioteki, którą przed pierwszą wojną światową oglądał Aleksander Czołowski i stwierdził, że zawiera cenne dzieła i białe kruki⁵⁷.

Nowy cios zadała zbiorom pierwsza wojna światowa⁵⁸. Uratowało się zaledwie kilka portretów rodzinnych Puzynów, pędzla Ajdukiewicza, Batowskiego, Pochwalskiego⁵⁹, kilka rzeźb portretowych, nieco sprzętów bardzo niekompletnych i uszkodzonych oraz niedobitki biblioteki, tak pieczołowicie gromadzonej.

Ostateczny i zarazem najdotkliwszy cios zbiorom pałacowym zadała druga wojna światowa, w czasie której bezpowrotnemu zniszczeniu uległy nieliczne już nagromadzone dzieła sztuki i pamiątki rodzinne wraz z całym urządzeniem. Pożar w lutym 1945 r. zamienił pałac w ruinę.

⁵² Testament F. A. Łosia, Archiwum Państwowe w Lublinie, Łosioviana.

⁵³ Powyższy inwentarz, pochodzący z aktów spadkowych po wojewodzie miał posiadać Aleksander Czołowski. W dotychczasowych poszukiwaniach archiwalnych w Lublinie (Archiwum Państwowe), w Warszawie (Biblioteka Narodowa) i Wrocławiu (Ossolineum) — nie został odnaleziony.

⁵⁴ Zieliński L., jw.

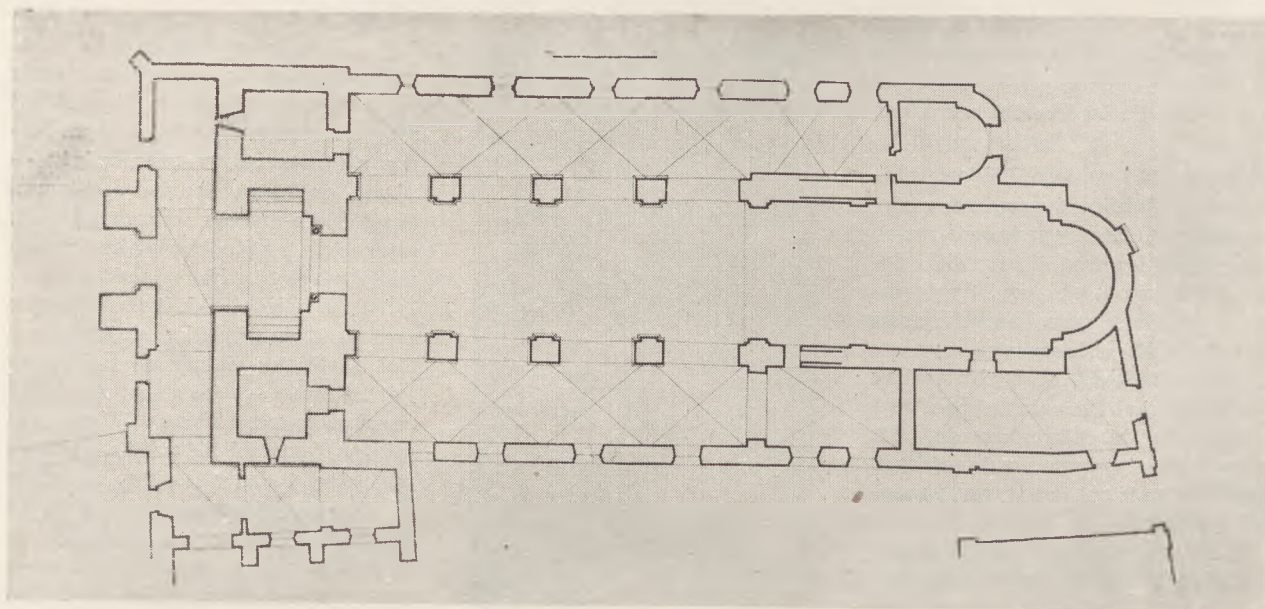
⁵⁵ Archiwum Państwowe w Lublinie, Łosioviana.

⁵⁶ Radziszewski Fr., *Wiadomość historyczno-statystyczna o znakomitych bibliotekach i archiwach publicznych i prywatnych*, Kraków 1875, s. 51; *Słownik Geograficzny*, Narol, t. VI, s. 916.

⁵⁷ *Rolnik 1867—1937*, cz. III, s. 93—94.

⁵⁸ Chwalewik E., *Zbiory polskie*, Warszawa 1927, t. II, s. 3.

⁵⁹ *Messenger Polonais*, jw.



Ryc. 1. Czerwińsk, kościół klasztorny. Rzut poziomy. (Wg pomiaru ze zbiorów Z. A. P. Pol. Warsz.).

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

ŚCIENNE MALOWIDŁA ROMAŃSKIE W CZERWIŃSKU

W długim łańcuchu poważnych odkryć konserwatorskich lat ostatnich odkrycie czerwińskie stanowi nienajpośledniejsze ogniwo¹. Wydarty został mrokom niepamięci duży cykl ściennych malowideł romańskich. Innymi oczami spoglądamy teraz na dziedzictwo artystyczne naszego wczesnego średniowiecza, w którym przy licznych i okazałych zespołach architektonicznych i rzeźbiarskich brak było współczynnika barwnego w dosłownym znaczeniu. O tym, że były polichromie wiedzano dotychczas tylko z lakonicznych wzmianek kronikarzy. Fakt potwierdzenia tych relacji i niejasnych domysłów na ich temat odkryciem czerwińskim, wzmocniony jeszcze najnowszym wspaniałym znaleziskiem w Tumie pod Łęczycą, oznacza więcej aniżeli wzbogacenie ogólnego skarbcza sztuki średniowiecznej paru nieznanymi dziełami o większej czy mniejszej wartości artystycznej.

W przeciwieństwie do miniatur o miejscu powstania, jeśli idzie o Polskę — zawsze niepewnym, mamy tu do czynienia z dokumentami działalności plastycznej związanej z naszym krajem, która nie tylko przez swe skutki, ale też przez proces techniczny powstawania przyczyniła się do utworzenia własnej kultury artystycznej, przy czym umiejętność rzemieślnicza tak dużą odgrywa rolę.

Dzisiejszy stan konserwacji cennego inkunabułu polskiego malarstwa ściennego pozwala już na próbę

bliższego zdefiniowania tych wszystkich właściwości, których ustalenie i ocenę umożliwił historykowi sztuki wielomiesięczny wysiłek zespołu warszawskiej pracowni malarskiej przy Państwowych Pracowniach Konserwacji Zabytków.

Malowideł ściennych nie podobna rozpatrywać w oderwaniu od budowli, których uświetnieniu miały służyć. Ta zasada ma w Czerwińsku znaczenie tym większe, że ich wykonanie zdaje się łączyć z pewnymi zmianami budowlanymi, i że dalsze przebudowy na dały im inną od pierwotnej, oprawę architektoniczną.

Kościół klasztorny w Czerwińsku, wzniesiony w początku trzeciej ćwierci XII w., jest bazyliką trójnawową bez transeptu, z absydami przy zakończeniu nawy północnej i prezbiterium oraz dwoma wieżami w fasadzie zachodniej. Typ rozwiązania przestrzennego ma wiele odpowiedników pośród budowli XII w. i wcześniejszych. Jego francuska odmiana² charakteryzuje się oddzieleniem wschodniego przęsła nawy głównej poprzez przedłużenie ścian prezbiterium silnie wysuniętego z bryły budowlanej. Zestawiając rzut kościoła czerwińskiego z najbliższymi mu analogicznymi francuskimi można przypuszczać, że przynajmniej część murów wyodrębniających nawę główną pochodzi z pierwotnego założenia. Przypuszczenie to potwierdza kamienny watek możliwy do stwierdzenia w ścianie północnej pomimo otynkowania. Spod tyn-

¹ Sprawozdanie z odkrycia malowideł czerwińskich i pierwszych prac konserwatorskich w artykule Dąbrowskiego K., *Konserwacja malowideł ściennych*

w Czerwińsku. Odkrycie romańskiej polichromii, *Ochrona Zabytków*, IV (1951), nr 3-4, s. 127.

² Notre Dame w Lucy-Sur-Yonne, St. Verain w Bazarnie, w Saint-Genou (Indre).



Ryc. 2. Czerwińsk, polichromia rromańska. Stworzenie roślin i epizod z historii Noego. (Fot. J. Szandomirski).



Ryc. 3. Czerwińsk, polichromia rromańska. Epizod z historii Noego. (Fot. J. Szandomirski).



Ryc. 4. Czerwińsk, polichromia romańska. Męczeństwo św. Stefana i porażenie św. Pawła. (Fot. J. Szandomirski).



Ryc. 5. Czerwińsk, polichromia romańska. Anioł przy medalionie ze sceną grzechu pierwotnego. (Fot. J. Szandomirski).



Ryc. 6. Czerwińsk, polichromia romańska. Noe. (Fot. J. Szandomirski).



Ryc. 7. Czerwińsk, polichromia romańska. Grzech pierworodny. (Fot. J. Szandomirski).

ku i pobiałą przezierają duże granitowe ciosy jednolitymi szeregami, kończącymi się mniej więcej na linii dzisiejszego zamknięcia nawy południowej ową ścianą z malowidłami romańskimi, która stanowić będzie przedmiot naszych rozważań. Natomiast partie muru biegnące dalej ku zachodowi są zdecydowanie późniejsze, ceglane i pochodzą najprawdopodobniej z XVI wieku.

Tak więc nawet gdyby ostatnie przesłały nawy głównej przylegające do prezbiterium były wydzielone monumentalnymi przegrodami stalowymi, co jest

nad wyraz prawdopodobne przy kościele klasztorным i ma zachowane przykłady w budowlach tego samego typu i zgromadzenia zakonnego³, istniała zasadnicza różnica w stosunku do dzisiejszego układu wschodniej partii budynku. Tworzące dziś rodzaj kaplicy zakończenie nawy południowej komunikowało się poprzez przeprucia arkadowe z wnętrzem nawy głównej, a malowidła były stamtąd widzialne przynajmniej w górnych partiach. Zlokalizowanie ścian z malowidłami w obrębie przypuszczalnego pierwotnego rozwiązania przestrzeni wnętrza uwypukla może jeszcze bardziej jej sprzeczność z na ogół przestrzeganymi zasadami symetrii w ukształtowaniu naw bocznych. Sprzeczność tę dostrzegł w swoim czasie Łuszczkiewicz⁴, określając obecne zakończenie nawy południowej jako wynik przebudowy i przeprowadzając teoretyczną rekonstrukcję dawnego rzutu z uzupełnioną symetrycznie absydą południową. Przypuszczenia Łuszczkiewicza potwierdziły spostrzeżenia poczynione w czasie prac konserwatorskich przeprowadzonych przed pierwszą wojną światową.

Nawet i bez tego stwierdzenia nie trudno zauważyć, że ściana z malowidłami jest późniejsza; mówi o tym przede wszystkim ceglany watek o wymiarach poszczególnych cegieł (25,5 — 26 × 11 — 9 cm) odpowiadający wymiarom spotykanym pośród polskich budowli ceglanych pierwszej połowy XIII w.⁵

Historyczne źródła, jak można się spodziewać w stosunku do tego okresu, nie dają wskazówek dotyczących przebudowy kościoła i wprowadzenia polichromii, jak również nie określają bliższej liturgicznej funkcji tej części budynku. Należy przypuszczać, że istniała tu w każdym razie mensa ołtarzowa.

³ Np. w kościele klasztorным w Hammersleben, por. Zeller A., *Frühromanische Kirchenbauten und Klosteranlagen der Benediktiner und der Augustinerchorherren nördlich des Harzes*, Berlin 1928; u św. Jakuba w Regensburgu, Ostendorf F., *Die deutsche Baukunst im Mittelalter*, Berlin 1922, ryc. 193, 196.

⁴ Łuszczkiewicz W., *Kościół klasztorный w Czerwińsku nad Wisłą*, Sprawozdania KHS IV (1891), s. 34 i n.

⁵ Np. przy kościele farnym w Środzie Śląskiej, kolegiacie w Głogowie, kościele parafialnym w Żródłach (pow. Środa Śl.).

Czynnikiem, z którym musiano się liczyć przy projektowaniu polichromii jest horyzontalne rozczłonkowanie ściany przez wprowadzenie dwu uskoków na wysokości 114 i 235 cm od dzisiejszego poziomu posadzki. Tego rodzaju urozmaicenie powierzchni stosowane było niejednokrotnie przy zewnętrznych ścianach romańskich budowli⁶.

Pozostawiając aż do uskoku pas ściany bez polichromii uzyskano gładki nieożywiony cokół w miejscu, gdzie w bardziej bogatych dekoracyjnie cyklach malowideł umieszczano zazwyczaj jako *repousoir* motywy czysto ornamentalne albo zasłony konwencjonalnie pofałdowane, przejęte z tradycji bizantyńskiej⁷. Ponad cokołem w strefie szerokości 112 cm, ograniczonej dwoma uskokami muru znajduje się szereg scen i pojedynczych postaci przesłoniętych z lewej strony malowidłem gotyckiej Pietą. Przedstawienia te zamknięte są arkadowymi i prostokątnymi obramowaniami. Powyżej, mimo zniszczenia z prawej strony ok. 1/5 powierzchni malowidła można stwierdzić, że tworzy ono jednolitą strefę bez ramowych podziałów. Sugeruje to cykliczny charakter licznych wyobrażeń figuralnych. Część górną zajmują dwa rzędy medalionów z umieszczonymi między nimi i w ich wnętrzu przedstawieniami.

Odcyfrowanie treści ikonograficznej nie nasuwa większych trudności. Lepiej zachowany dolny rząd medalionów wskazuje, że chodzi o ilustracje Genesis. Widzimy tu od lewej ku prawej: Stworzenie roślin,

Grzech pierworodny, Wygnanie z raju oraz fragment zniszczonego medalionu z postacią Boga Ojca. W górnym szeregu medalionów daje się rozróżnić zarys żółtego kręgu odnoszący się do rozdziału wód i suchego ładu, w sąsiadującym otoku medalionowym drobne gwiazdki rozsiane w dolnej zachowanej części określają dzień czwarty stworzenia. W trzecim od lewej, bardzo zatartym medalionie fragment skrzydła wskazuje na ptaki i ryby, o których mówi § 20 i 21 rozdz. I, w czwartym zaś lepiej zachowane zarysy zwierząt nie pozostawiają żadnych wątpliwości w określeniu. Są to ilustracje do piątego i szóstego dnia stworzenia. Biorąc pod uwagę, że jeden medalion rzędu dolnego nie został określony a dwa skrajne uległy całkowitemu zniszczeniu można założyć, że zawierały one stworzenie pierwszego człowieka i jego małżonki oraz emblemat na oznaczenie pierwszego dnia Genesis. Z wkomponowanych między medaliony wyobrażeń czytelna jest jedynie scena zabójstwa Abła. Zachowany mocno zatarty epizod w części środkowej i inne zaginione musiały niewątpliwie przedstawiać ofiarę obu braci i prace pierwszych rodziców.

Pozostawałoby jeszcze wytłumaczenie motywu aniołów podtrzymujących kręgi medalionów dolnego szeregu. Motyw ten, tu pozbawiony znaczenia treściowego, niewątpliwie powstał pod wpływem rozprzestrzenionych we wczesnym średniowieczu ilustracji do Apokalipsy⁸. Wyjaśnienie treści środkowego pasa malowideł przynosi widoczny po prawej stronie, mocno zniszczony zarys korabia z resztkami otwartych

⁶ Przy ścianach zewnętrznych kolegiaty kruszwickiej.

⁷ Np. w kaplicy Wszystkich Świętych w Regensburgu, por. Pinder W., *Die Kunst der deutschen Kai-*

serzeit bis zum Ende der staufischen Zeit, Leipzig 1943, I, s. 232.

⁸ Por. Apokalipsę z St. Savin.



Ryc. 8. Czerwińsk, polichromia romańska. Ofiara Abrahama. (Fot. Z. Swiechowski).



Ryc. 9. Czerwińsk, polichromia romańska. Fragment ofiary Abrahama. (Fot. Z. Świechowski).

arkadami kajut na pokładzie. Określa on czynności osób znajdujących się obok, jako przygotowanie do budowy arki, przy czym oprócz Stwórcy dającego rozkaz podjęcia pracy pojawia się dwukrotnie postać patriarchy Noego, górująca nad pomocnikami wzrostem i wyróżniająca się nimbem. Wreszcie w dolnej, najniższej strefie widzimy trzy sceny składające się na ofiarę Abrahama. Widoczna spod malowidła gotyckiego partia anioła i patriarchy dotyczy odwiedzin trzech aniołów. Pod ofiarą Abrahama martyrium ujęte arkadą — to męczeństwo św. Szczepana, jak wskazują wzniesione ręce z kamieniami. Scenę na prawo oprócz schematu ikonograficznego potwierdza napis na wstędze jako porażenie Szawła. W sąsiadującym obramowaniu

waniu chodzi także o męczeństwo. Zachowała się ręka siepacza i leżący męczennik, być może św. Wawrzyniec.

Stojąca w prostokątnym obramowaniu postać z mieczem w ręku przedstawia oczywiście księcia Apostołów. Obok wysmukły zarys, bardzo uszkodzony daje się zidentyfikować jako św. Katarzyna, na podstawie koła i miecza, z którego zachowały się duża głowica i fragment główki. Na prawo widać dwie dalsze postacie świętych niemożliwe do określenia. Bardzo dobrze zachowane, jak można przypuszczać z odsłoniętych i przebijających spod przemalowania fragmentów, są inne sceny, chyba także martyriów, przesłonięte gotyckim malowidłem Pietą. Rozróżnić tam można fragment arkady zamykającej jedną ze scen i szczegół stopy z gwoździem wskazującym na ukrzyżowanie (św. Piotr?).

Treściowo więc wyróżniają się dwa zasadnicze wątki — Starotestamentarny, ilustrujący Księgę Rodzaju i martyrologiczny. Wydarzenia ze Starego Testamentu, jak wiadomo, nie należą do rzadkich przedstawień w polichromiach romańskich i wcześniejszych. Tituli karolińskie dające szczegółowy program ikonograficzny zaginionych, szeroko rozbudowanych cykliłw poświadczają ich popularność⁹. Z reguły występuje korespondencja poszczególnych scen Starego i Nowego Testamentu. Czy korespondowanie takie nie zachodziło przypadkiem w Czerwińsku? Pozornie na możliwość taką wskazywałby zachowany fragment malowidła z dawnej ściany tęczowej interpretowany jako pocałunek Judasza¹⁰. Przeciwno hipotezie tej przemawia jednak zdecydowanie różnica chronologiczna między obu malowidłami i obecność scen nie stanowiących figur typologicznych na odpowiednie sceny z życia Chrystusa. Za malowidłami czerwińskimi tkwi bez wątpienia wzór miniatury w rodzaju karty ze słynnej, niestety zaginionej, Genesis warszawskiej¹¹, który posłużył nie tylko jako wzór ikonograficzny, ale stworzył szkielet interpretacji formalnej. Pewną odrębnością zwraca uwagę ujęcie scen z Noem. Zazwyczaj od rozmowy ze Stwórcą przechodzono bezpośrednio do wyobrażenia arki płynącej w odmętach potopu, tak jak to widzimy

⁹ Por. Leitschuh F. F., *Geschichte der karolingischen Malerei*, Berlin 1894, s. 54, 57.

¹⁰ Starzyński J. i Walicki M., *Malarsztwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929.

¹¹ Z czasu ok. 1200, por. datowanie Semkowicza W., *Paleografia łacińska*, Kraków 1951.

na kolebce nawy głównej w St. Savin. Twórcę malowidła czerwńskiego, a może raczej twórcę podkładu, z którego korzystał, specjalnie zafrapował ustęp zawierający wskazówki co do sposobu wykonania korabia o charakterze instrukcji technicznej. Wybrano mianowicie moment wyrębu drzewa wyłamujący się z ram ortodoksyjnej konwencji ikonograficznej. Że takie ujęcie nie należy do zupełnie odosobnionych w plastyce romańskiej poświadcza podobnie *con amore* relacjonowana historia budowy arki na wspaniałej mozaikowej posadzce katedry w Otranto i jeden z inicjałów Homiliów św. Bazylego ze zbioru J. Muson. W przeciwieństwie do tego epizodu zupełnie zgodnie ze schematem przygotowanym jeszcze w malarstwie bizantyńskim rozwijają się trzy sceny ofiary Abrahama.

W cyklu martyriów może najbardziej interesującym zjawiskiem jest połączenie męczeństw św. Szczepana i Wawrzyńca oraz innych świętych z zaakcentowaną plastycznie postacią św. Pawła. Ten kontekst ikonograficzny tłumaczy się wielkim znaczeniem listu św. Pawła do Żydów dla ukształtowania programów martyrologiów poprzez objaśnienia teologów epoki karolińskiej. Komentarze do listów św. Pawła Alcuina, Rabanusa, Marurusa i Walafrida Strabo zawierają elementy obrazotwórcze, które istotnie wywarły duży wpływ na malarstwo monumentalne i miniaturowe.

Najlepiej zachowana scena męczeństwa św. Szczepana jest też najbardziej rozbudowaną ikonograficznie. Schemat zastosowany występuje już w malarstwie miniaturowym bizantyńskim¹², aczkolwiek w formie znacznie mniej hieratycznej¹³. Cechuje go ściśle nawiązanie do relacji Ks. VII Dziejów Apostolskich. W § 55 czytamy: „A będąc pełen Ducha Świętego patrząc pilnie w niebo ujrzał chwałę Bożą i Jezusa stojącego po Prawicy Bożej...“, a w § 58 i 59 „I kamienowali Szczepana wzywającego a mówiącego: Panie Jezu przyjmij ducha mego-



Ryc. 10. Czerwińsk, polichromia romańska. Fragment ofiary Abrahama. (Fot. Z. Świechowski).

go. A klękawszy na kolana, zawołał wielkim głosem, mówiąc Panie nie przeczytaj im tego grzechu...”

Bez wątpienia jedną z cytowanych wypowiedzi świętego zawierała nieczytelna dziś wstęga napisowa biegnąca z ust świętego ku mandorli z wyobrażeniem Chrystusa.

Zestawienia kamienowania św. Szczepana¹⁴ z męczeństwem drugiego Protomartyra — diakona Wawrzyńca, uświetnione poetycką wizją Peristefanonu należały do zasady w cyklach martyrologicznych. Okoliczność ta wzmocniłaby także dokonaną próbę określenia leżącej postaci świętego.

Mówiąc o zagadnieniach ikonograficznych dotknęliśmy, zdaje się, istotnego momentu stwierdzając przypuszczalny brak powiązania treściowego z inny-

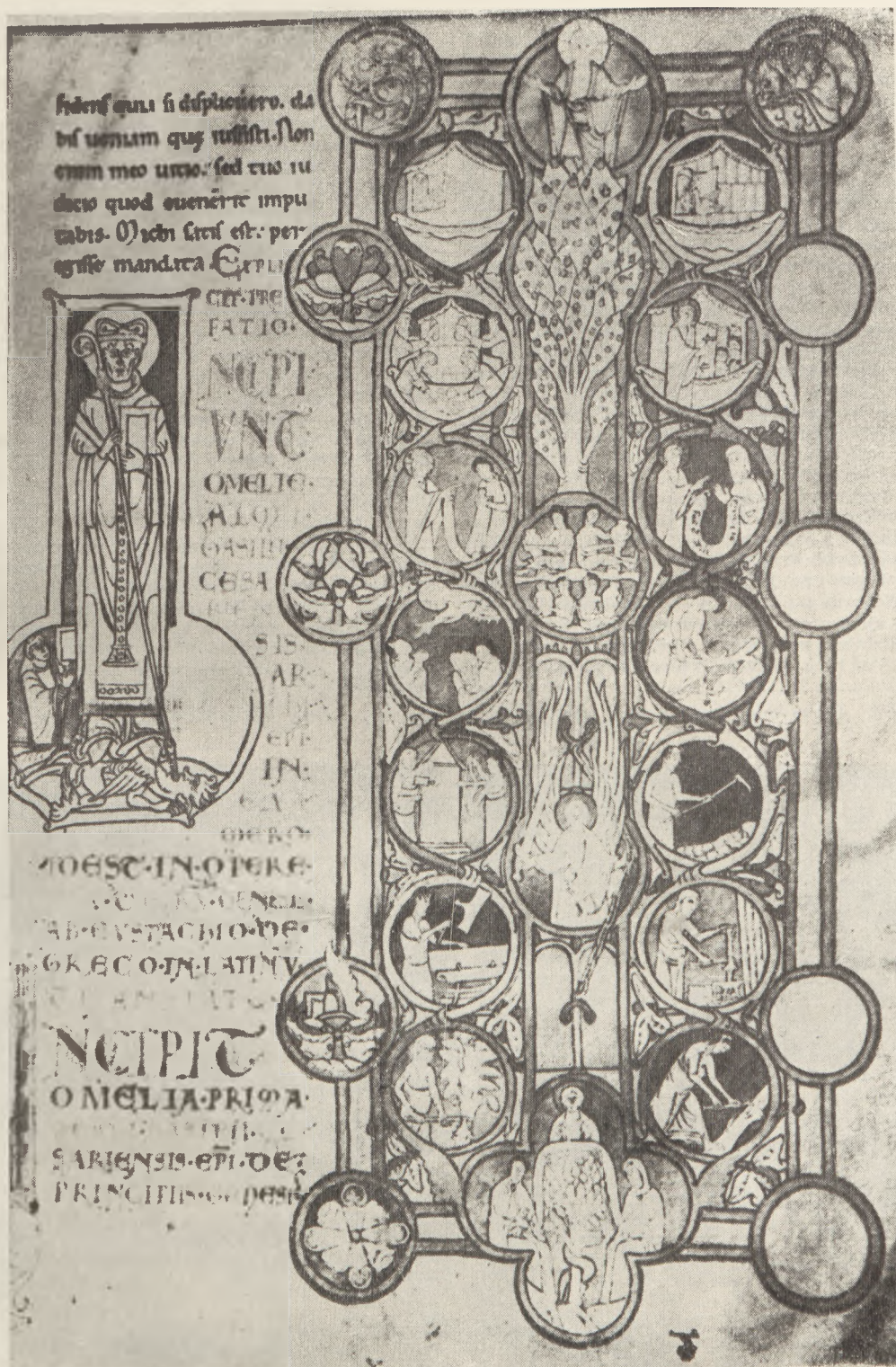
¹² Por. Łazariew W. N., *Istoria wizantijskoj žiwopisi*, Moskwa 1947.

¹³ Zbliżone ujęcie w polichromii kościoła klasztornego w Brauweiler, por. Clemen P., *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf 1916, ryc. 273.

¹⁴ Kult św. Szczepana i jego odbicie w malarstwie specjalnie rozprzestrzenione były we Francji od okresu karolińskiego, zwłaszcza nabrały popularności w XII i XIII w.; por. Künstle K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg in Brsg. 1928, s. 545.



Ryc. 11. Miniatura Genesis w biblii ze szkoły mozańskiej, koniec w. XII. Dawniej Bibl. Nar. w Warszawie, spalona w r. 1944. (Repr. wg Sprawozdań KHS VIII).



Ryc. 12. Miniatura z rękopisu Homiliów św. Bazylego, w. XII/XIII. Paryż, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. (Repr. wg Les Trésors des Bibliothèques de France, II, Paris 1929).

mi malowidłami zdobiącymi wnętrze. Malowana Genesis z Czerwińska ma raczej charakter dekoracji kameralnej nie będącej ywinkiem większej całości, mimo, że pierwotny układ przestrzenny takiego wyodrębnienia nie przesądzał. Wpływało ono, jak należy sądzić, ze struktury organizacyjnej kanoników regularnych, dopuszczającej posiadanie prywatnej własności przez poszczególnych członków wspólnoty zakonnej, co jak zauważyła Joan Evans¹⁵ odbijało się mnóstwem drobnych cząstkowych fundacji elementów wystroju malarskiego, rzeźbiarskiego i sprzętu liturgicznego. Niekiedy fundator był identyczny z wykonawcą, dopełniając własnoręcznie budującego zobowiązania. W rezultacie powstawały zespoły o zdecydowanie niejednolitym wyrazie. Potwierdzeniem tego rodzaju wyłączenia się z ciążącego na wszystkich uczestnikach wspólnoty klasztornej obowiązku ozdabiania swego kościoła są w Czerwińsku liczne nawarstwienia późniejszych polichromii noszących w większości piętno drobnych indywidualnych fundacji.

Dla ustalenia genezy romańskich malowideł czerwińskich znaczenie mieć będzie określenie stosunku do malowideł ściennych wczesnego średniowiecza, nie tylko pod względem treści przedstawienia, ale też i z punktu widzenia rozwiązania plastycznego. W wyniku zestawienia z jakimkolwiek z wielkich zespołów malowideł ściennych Francji — w St. Savin, Vic, Montmorillon le Liget czy Ebreuil zarysowuje się zupełnie inna kategoria polichromii czerwińskiej. W ogólnej kompozycji wyraża się nieumiejętność monumentalnego podziału płaszczyzn, beztroška granicząca z prymitywnym horror vacui, która prowadzi zwłaszcza

cza w najniższej partii do zagubienia nieomal rytmu kompozycyjnego. Mała skala przedstawień figuralnych zwłaszcza w medalionach, gdzie postacie ludzkie spadają do wymiarów 40, 25 a nawet 20 cm świadczy o braku zmysłu dystansu. Nie widać tu twórczej inwencji plastycznej w zakresie transpozycji wzoru miniaturowego na odmienny język form malarstwa ściennego, ale skryptorskie kopiowanie podkładu w nieco zwiększonych wymiarach. Gdy wzrok ślizgając się dostrzega coraz to nowe sceny i szczegóły, odnosimy wrażenie, jak gdyby otwierały się coraz to inne karty iluminowanego rękopisu, tworzące zamknięte w sobie całości, nie nawiązujące poza wspólnym duktem linijnym i kolorytem do poprzednio widzianych. To miniatorskie podejście widoczne jest jeszcze i w innych rysach. Nieznany malarz, którego w naszym pojęciu identyfikujemy z klasztornym skryptorem mającym się — w braku specjalisty — dekoracji ścian, zakłada powierzchnię obrysowaną grubym ciemnym konturem, jednorodnymi płaszczyznami barwnymi, podobnie, jak w większości miniatur przełomu XII i XIII wieku. Dotyczy to zarówno drobnych postaci, gdzie mogłoby tego rodzaju traktowanie kolorystyczne pójść na karb małej skali, jak i wielkich, metrowych w rodzaju św. Pawła i św. Katarzyny. Prymitywizm warsztatu malarskiego narzuca się wyraziście przy porównaniu z bogatym repertuarem różnorodnych środków estetycznych malarstwa ściennego Francji i Niemiec Zachodnich. Nieznany był czerwińskiemu polichromiście sposób modelunku, urozmaicenie drapowanych fałd przez wprowadzenie subtelnych półtonów dających złudzenie woluminu, ani negatywowe białe kontury w ciemnych tłach, ani błyskawice refleksy odziedziczone po tradycji hellenistycz-

¹⁵ Evans J., *Art in mediaeval France*, Oxford 1948.



Ryc. 13. Fragment podłogi mozaikowej katedry w Otranto, pocz. w. XIII. (Repr. wg Willemsen C. A., *Apulien*, Leipzig 1944).

nej¹⁶. Kolory położone są w naszym malowidle symplecystycznie: czerwony graniczy bezpośrednio z zielonym, czarny z czerwonym, nie ma tu barw złamanych ani subtelnych przejść od kolorów o równych walorach poprzez kolor o niższym walorze, tych harmonii między zieleńiami w rozmaitych odcieniach, intensywną purpurą i jasną czerwienią polifonicznie rozegranych na ścianach i sklepieniach kościołów regionu Loiry, Burgundii i Owernii.

Stwierdziwszy jak wielki odstęp dzieli te szczytowe osiągnięcia malarstwa monumentalnego od czerwinińskiego cyklu nie można mu jednakże odmówić zalet dekoracyjnych. Dysponując uzyskanymi z farb ziemnych kolorami podstawowymi: czerwienią, żółcią, zielenią, czernią, brązem i różową tonacją artysta wykazuje dużą swobodę w operowaniu nimi, równowagę nawet w pewnym stopniu uzyskanym efektem kolorystycznym niedomogi kompozycyjnej. Na rzecz dekoracyjności ustępują zasady elementarnej ikonografii barw i chociażby konwencjonalnego liczenia się z istniejącymi w naturze stosunkami kolorystycznymi. Obręcze medalionów powtarzają zasadnicze kolory na zmianę, które odnajdujemy też w ornamentach arkad obramujących sceny mętyrów. To samo dotyczy pasów dzielących poszczególne strefy malowideł. Zasada rytmicznej zmienności i kontrastu w stosunku do otoczenia przesądza też barwy szat i sztafazu roślinnego. Stwórca występuje w jednej ze scen w płaszczu czerwonym, w innej odziany jest płaszczem zielonym. Jedno z drzew w Stworzeniu roślin ma pień zielony a koronę czerwoną, drugie zaś występuje w tonacji czarnej. Jabłoń rajska z Grzechu pierworodnego jest czerwona, a owoce umieszczone w jej koronie są zielone. Wrażenie ogólne kojarzy się raczej z dekoracyjną tkaniną przypominając żywo tego rodzaju zabytki sztuki tekstylnej, jak zasłona z czasu ok. 1200 w Germanisches Museum¹⁷, o pokrewnej zresztą ikonografii i kompozycji. Również rysunek w swej szkicowości uwarunkowanej technicznym założeniem malarstwa na wilgotnym podłożu nie pozbawiony jest uroku. Przy całej naiwności i niedoskonałości w funkcjonowaniu mechanizmu ciała ludzkiego uderza nas bezpośrednio i dynamizm ujęcia. W tak bardzo uproszczonym, semaforowym ruchu kamienujących rąk, skonstruowanym z rozpaczliwie rozczapierzoną dłońią męczennika, w lapidarnym rozmachu ofiary Abrahama i drwali rąbiących drzewo na budowę arki widziałbym własny wkład nieznanego wykonawcy. Wkład tym bardziej uderzający w zestawieniu ze sąsiadującą piękną ale konwencjonalną kaligrafią konturu gotyckiej Pietą.

Wkład spontaniczny, umożliwiony swobodą ogólnych założeń artystycznych dotyczył więc, jak mogliśmy się przekonać, tak zagadnień ikonografii jak i rozwiązań plastycznego, potwierdzając ustęp *Rationale*

divinorum officiorum Wilhelma Durand: „pictoribus atque poetis quidlibet addendi semper fuit aequa potestas”.

Zestawienie przeprowadzone z dziełami malarstwa monumentalnego, pomagając w określeniu kategorii artystycznej malowideł czerwinińskich, przesądziło zarazem w sensie negatywnym możliwość i potrzebę poszukiwania bliższych związków ze sprecyzowaną szkołą czy kręgiem. Trzeba zaznaczyć, że poszukiwania takie w zakresie romańskiego malarstwa ściennego w ogóle mają wartość nad wyraz problematyczną, przede wszystkim z uwagi na fragmentaryczność zachowanych pozostałości w stosunku do pierwotnego stanu. Wyjątek stanowią zespoły malarskie posiadające zaplecze w postaci zlokalizowanych terytorialnie ośrodków miniaturskich. Toteż do bardzo tylko ogólnego stwierdzenia upoważniają zasadnicze założenia kolorystyczne malowideł czerwinińskich, kontrastujących obwiedzione ciemnym konturem barwne płaszczyzny z jasnym tłem. Zasada ta określona mianem „peinture mate” jest właściwą basenowi Loiry w przeciwieństwie do Burgundii i Południa, gdzie dominuje „peinture sombre” — malarstwo o tle ciemnym¹⁸.

Z uwagi na filiację klasztoru byłoby rzeczą niesłuszną wciąganie w obręb rozumowania malowideł ściennych niemieckich, także ze względu na ich pobizantyńską łamaną, niespokojną manierę w okresie późnoromańskim, wyciskającą piętno nawet na najskromniejszych malowidłach.

Równie trudne jak zagadnienie przynależności stylistycznej jest zdeterminowanie chronologii, wiele nastrożające trudności także przy malowidłach o bezporównania bardziej wykształconym repertuarze formalnym. Wynika to stąd, że w przeciwstawieniu do rzeźby wczesnośredniowiecznej, gdzie tradycja antyczna została zagubiona, w obrębie malarstwa spadek hellenistyczno-bizantyński był prawie nie naruszony. Dlatego też inwencja poszczególnych malarzy idzie wprawdzie w kierunku ożywienia, a nawet deformacji dynamicznej odziedziczonych schematów, ale czyni to każdorazowo zależnie od indywidualnego wycucia. Natomiast samych schematów krążących w setkach i tysiącach replik nie wycofuje się z obiegu. Prowadziło to z kolei do braku jednolitego rozwoju, nieoczekiwanych regresji świadomych i nieświadomych archaizmów¹⁹. Nic dziwnego więc, że tak częste są rozbieżności w datowaniu zabytków malarstwa ściennego w oparciu o analizę formalną. W grę wchodzi przy tym nie dziesiątki, ale nawet setki lat. Tak np. Rahn²⁰ datuje malowidła w Purgiasco na czas ok. 1200, Toesca²¹ na czas ok. 1100, Gandtner skłania się do połowy XII w.²². Podobnie ma się rzecz z malowidłami kaplicy w Charliers koło Moutier. Amweg jest za XIII w.²³, a nawet początkiem XIV stulecia, Reinhardt²⁴

¹⁶ Por. Viollet-le Duc, *Dictionnaire d'Architecture, peinture*....

¹⁷ Repr. przez Ihamma E., *Die deutsche Stadt im Mittelalter*, Stuttgart 1935, ryc. 167.

¹⁸ Focillon H., *Peintures romanes des églises de France*, Paris 1938, s. 38.

¹⁹ Okoliczność ta spowodowała nawet unikanie przez autorów ostatnich opracowań przedmiotu określenia „romańskie malarstwo”, a wprowadzenie w to miejsce „malarstwo doby romańskiej”. Tak np. syntetyczna praca Duprat C. P. zatytułowana jest *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane*, Bulletin Monumental, T. 101, 102 (Paris 1943-44). Także

Paul Deschamps w swoim przewodniku *Musée national des monuments français* Paris 1945, prowadzi poprzez dzieła malarstwa ściennego epoki romańskiej.

²⁰ Rahn R., *Die mittelalterlichen Wandmalereien der italienischen Schweiz*, Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft, Zürich 1881.

²¹ Toesca P., *Storia dell' arte italiana*, I, Torino 1927.

²² Gantner J., *Histoire de l'art en Suisse*, Neuchâtel 1941, s. 310.

²³ Amweg G., *Les arts dans le Jura Bernois*, Porrentruy 1937, s. 223.

²⁴ Reinhardt H., *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1939, s. 204.



Ryc. 14. Czerwińsk. fragment polichromii gotyckiej ze sceną Pietà.
(Fot. J. Szandomirski).

łączy je ze szkołą miniatorską w Reichenau i w konsekwencji przypisuje XI w., inny znów badacz²⁵ w oparciu o datowanie malowideł St. Savin przez Focillona opowiada się za ostatnimi dziesiątkami XII w. Podobne kontrwersje istnieją na temat chronologii dekoracji malarskiej katedry w de Puy i wielu innych wybitnych zabytków francuskich²⁶.

Najracjonalniejsze, najbardziej szczerze i skuteczne wydaje się postępowanie tych uczonych, którzy mówią otwarcie „ignoramus“, jeśli dysponują wyłącznie kryteriami analizy formalnej, natomiast sięgają w miarę możliwości do danych archiwalnych, usiłując powiązać powstanie malowideł z określonymi faktami z historii budowlanej obiektów, w których się

znajdują oraz wykorzystać dane paleograficzne, o ile się takie zachowały²⁷.

Po tej linii też powinny postępować próby datowania malowideł czerwinski. We wstępnych rozważaniach sformułowane zostały wnioski, do jakich prowadzi zbadanie architektury, stwarzające terminus post quem w postaci początku XIII w. Podobną chronologię sugeruje też krój liter, a zwłaszcza minuskuły widocznej wyraźnie na wstępie napisowej w scenie porażenia Szawła. Widzimy tu zdecydowaną przewagę elementów pionowych przy równoczesnym zwięźnięciu form literowych, łamanie linii prostej, trzonków i lasek, występujące już w zdecydowanych formach. Wy-murowanie ściany zamykającej nawę południową, otynkowanie jej i pokrycie malowidłami byłoby więc zsynchronizowanymi czynnościami.

W obrębie trzech znanych dotychczas polskich figuralnych polichromii romańskich są czerwinski najpóźniejszymi. Wyrzucił je o lat kilkadziesiąt olbrzymi Chrystus z kolegiaty w Tumie i najwcześniejsze, jak się wydaje, malowidło w absydzie kościoła św. Jana w Siewierzu, czekające jeszcze na całkowite odsłonięcie.

Z samego faktu odnalezienia na przestrzeni paru zaledwie lat dalszych zabytków malarstwa monumentalnego wynika ropowszczenie tego rodzaju dekoracji w naszym budownictwie romańskim. Pewien sceptycyzm naszych badaczy zawinił, że nic dotąd o nich nie wiadomo, sceptycyzm spowodowany może zbyt pesymistyczną oceną możliwości twórczych Polski wczesno-sredniowiecznej.

I na pewno niejedno jeszcze malowidło czeka na cierpliwą rękę odkrywcy-konserwatora. Piękna kamieniarka emporowej budowli w Kościelcu pińczowskim pozwala domyślać się również bogatego wystroju malarskiego. Czasza sklepienia absydy zachodniej i empory kościoła w Prandocinie domaga się po prostu uzupełnienia kompozycją malarską. Wiele też mogło przetrwać, mimo częstych przebudów w kolegiacie opatowskiej, jak poucza przykład Tumy. I to jednak, co już dziś posiadamy, pozwala wyobraźni od-tworzyć barwność wnętrza naszych budowli romańskich, które przywykliśmy dotąd widzieć i wartościować w surowej szacie kamiennej.

²⁵ Gantner J., *iw.*, s. 313.

²⁶ Por. Michel P. H., *Fresques romanes des églises de France*, Paris 1949, s. 10-11.

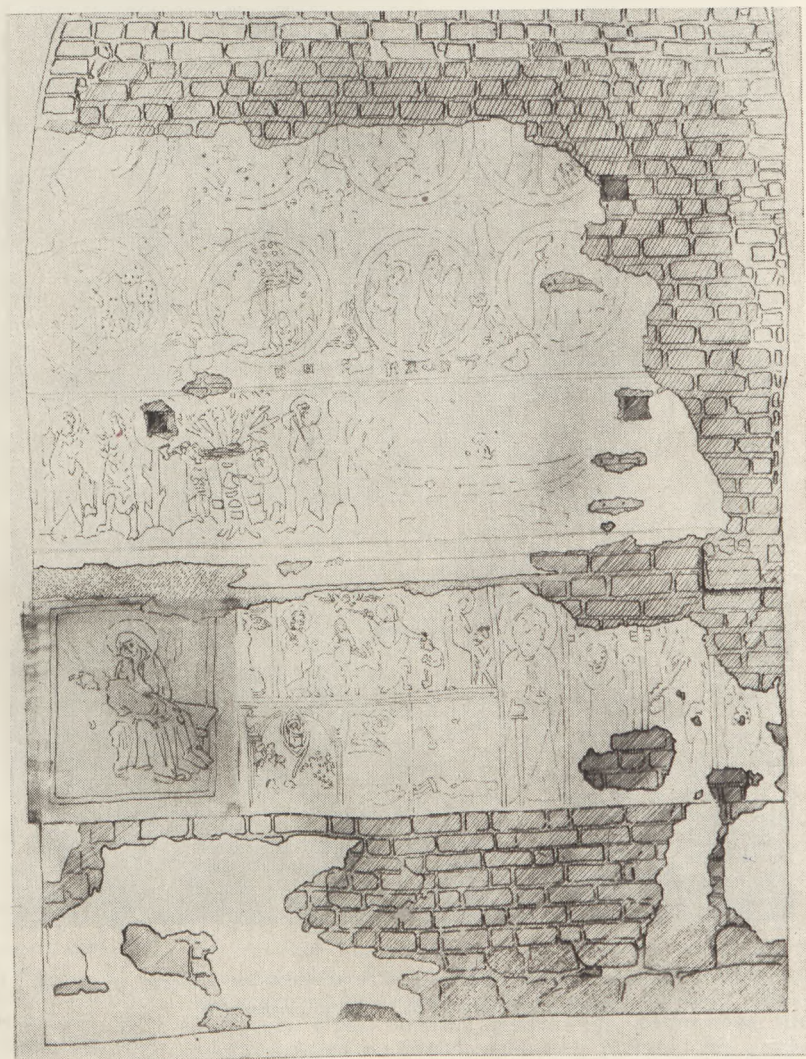
²⁷ Por. Focillon H., *iw.*, s. 17.

PROBLEMY KONSERWATORSKIE ROMAŃSKIEJ POLICHROMII W CZERWIŃSKU

Odkrycie polichromii romańskiej na wschodniej ścianie kaplicy południowej kościoła w Czerwińsku było wielką niespodzianką dla historyków sztuki i konserwatorów. Opierano się dotychczas na wywodach Łuszczkiewicza¹ i na logice symetryczności sakralnej budowli romańskiej — i dlatego sądzono, że ściana ta może być co najwyżej wczesnorennesansowa. Nic też dziwnego, że meldunek mój o odkryciu romańskiego malowidła mógł być przyjęty sceptycznie. Jak silnie zakorzenione było to mniemanie, może świadczyć fakt, że oglądana od dawna, widoczną z lewej strony ołtarza postać — fragment polichromii romańskiej — nikt nie związał z okresem jej powstania. Publikowane w *Posłańcu z Jasnej Góry Czerwińskiej*² opisy malowideł na tej ścianie przeszły bez echa, zresztą nie określały ich też, jako romańskie.

Polichromia po usunięciu ołtarza ukazała się w stanie częściowo odsłoniętym. Odsłoniętym chaotycznie, z uszkodzeniami powstałymi przy usuwaniu pobiał przez jakiegoś niepowołanego „konserwatora”. Zwały kurzu i pajęczyn pokrywały całkowicie ścianę i zagrażały swym ciężarem gorzej trzymającym się partiom. Toteż pierwszą czynnością było usunięcie ich i doprowadzenie do ładu pokładów pobiał i warstw monochromicznych z różnych czasów, nakładanych na siebie bez troski o trwałość. Dlatego też miejscami odpadały one samorzutnie, odkrywając leżące pod spodem malowidło romańskie. Tu tkwi powód chęci zaspokojenia ciekawości i odświeżania dalszych partii przez kogoś, kto informował o istnieniu tych malowideł piszącego artykuł do *Posłańca*.

Uwagi te odnoszą się do górnej partii ściany, której nie zakrywał jakiś nieznan nam tryptyk, stojący zapewne przy tej ścianie w okresie gotyku i renesansu, aż do czasu powstania ołtarza barokowego. Tę partię polichromii, stanowiącą zamknięty w kołach cykl polichromiczny, odcięty poziomym czerwonym pasem od będących poniżej scen budowy arki, oddziela podwójny uskok powstały z pogrubienia ściany ku



Ryc. 1. Diagram polichromii romańskiej w Czerwińsku.
(Opr. K. Dąbrowski).

dołowi, aż do cokołu, częściowo kamiennego, pogrubiającego ścianę na samym dole. W ten sposób ściana podzielona jest na dwie części ponad cokołem, co zmusiło twórcę polichromii do dostosowania do nich kompozycji i rytmicznego rozczłonkowania jej na szerokie pasy. W ten sposób najniższy — w momencie usunięcia ołtarza — zamalowany całkowicie, wypełniony jest, jak się okazało po odsłonięciu spod pobiał — bogatą ikonograficznie kompozycją malarską. Rozpoczynając od odkrywek usuwaliśmy systematycznie warstwę po warstwie pobiału i dzięki zastosowaniu tej metody natrafiło się na pierwszej warstwie leżą-

¹ Łuszczkiewicz W., *Kościół klasztorny w Czerwińsku nad Wisłą*, Sprawozdania KHS IV (1891), s. 34 i n.

² „Posłaniec z Jasnej Góry Czerwińskiej” — czasopismo wydawane przez klasztor w Czerwińsku w 1922 roku pod red. Ks. St. Łukaszewskiego — opis podany w artyk.: *Dzieje świątyni i klasztoru w Czerwińsku*. Egz. w bibliotece klasztornej.



Ryc. 2. Polichromia romańska w Czerwińsku w trakcie prac konserwatorskich. (Fot. J. Szandomirski).

cej na malowidle romańskim — na malowaną gotycką Pietą z lewej strony ściany. Postępując analogicznie, ani w środku, ani po prawej stronie stojącego tu zapewne niegdyś tryptyku gotyckich malowideł nie znaleźliśmy.

Nawarstwienia polichromii na ścianie wschodniej przechodzą na ścianę północną i załamują się, przechodząc znów na ukryty w tej ścianie gurt dawnego łuku między kaplicą a prezbiterium. Przechodzą one częściowo i na ścianę południową. Jedne i drugie fragmenty nie są jednakże do tej pory wystarczająco rozpoznane.

Malowidło jest wykonane na ścisłym narzucie

wapienno-piaskowym, drobnoziarnistym, z dodatkiem włókien zwierzęcych. Grubość przeciętna wyprawy 5 mm. (Wapno w zaprawie jest całkowicie skarbonizowane). Narzut ten był najpierw pobielony cienko wapnem i na niego nałożono równie cienką warstwę kremowawej pobiałej. W tę pobiałą wtopiono, kiedy nie była jeszcze zaschnięta, rysunek i niektóre monochromiczne partie kompozycji. Resztę wykańczano „na sucho”, łącząc barwnik ze spoiwem. Słuszność analizy techniki wykonania polichromii potwierdza fakt odpadnięcia w wielu miejscach partii wykończeniowych, a doskonałego trzymania się innych, oraz ich leżenie nie na wierzchu grubą warstwą, lecz wtapienie się w podłoże. Podłoże to jest nierówne i kładzione kapryśnie, raz chropawo, raz gładziej, raz znowu z widocznymi śladami pociągnięcia narzędziem. Różni się ono wyraźnie od innych w kaplicy i w kościele.

Barwniki użyte do wykonania polichromii, to ziemne czerwienie od pucoli do caput mortuum, w pełnej gamie odcieni od ciepłych do zimnych ze zbielonymi różami, ugry, brązy, zielenie (malachit) i czernie. Brak niebieskiego świadczy o ubóstwie warsztatu twórcy (lub może inwestora?), gdyż gdzie indziej w tym okresie stosowano azuryt³, a we wcześniejszych wprawdzie malowidłach w Tumie — nawet ultramarynę naturalną.

Konserwacja polichromii polega na wzmocnieniu i przytwierdzeniu wyprawy i stonowaniu tych uzupełnień. Nie będzie się przeprowadzać żadnych rekonstrukcji, ani punktowań. Leżącą na romańskim malowidle Pietą zdejmie się i przeniesie na inną ścianę. W trakcie trwających prac usunięto cementowe narzuty, leżące obok malowidła i w ten sposób odsłonięto dokładny obraz układu i rodzaju cegieł. Po wykonaniu rysunku inwentaryzacyjnego zarzucono nową wyprawę, dostosowaną rodzajem, siłą i kolorem do oryginalnej. Prace przy tej ścianie ukończone zostaną całkowicie w bieżącym sezonie, a ich system i tok prowadzenia wpłynie na oddanie społeczeństwu pierwszego, odkrytego w Polsce Ludowej romańskiego malowidła w formie nieskażonej wadliwą konserwacją. Prace wykonuje P.P.K.Z. na zlecenie Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków.

³ Laurie A. P., *The Technique of the Great Painters*, London 1949.



Ryc. 1. Zamek w Baranowie, widok od pd.-zach. (Fot. E. Kozłowska).

TADEUSZ GOSTYNSKI

PRACE TYLMANA Z GAMEREN W ZAMKU W BARANOWIE

Renesansowa rezydencja Leszczyńskich w Baranowie w r. 1677 sprzedana została wraz z dobrami Dymitrowi Wiśniowieckiemu, zaś po jego śmierci, przez małżeństwo wdowy stała się własnością Józefa Karola Lubomirskiego. Nowy właściciel w r. 1695¹ zlecił swemu nadwornemu architektowi przygotowanie dla niego w Baranowie apartamentu mieszkalnego.

Odnalezienie Archiwum Tylmanowskiego, a w nim dwóch projektów odnoszących się do Baranowa, wykazało, że autorem przebudowy, która nastąpiła, był nie kto inny, lecz sam Tylman z Gameren². Na osobę jego naprowadzało zresztą i pokrewieństwo stylowe zachowanych resztek wystroju wnętrza baranowskich z innymi niewątpliwymi dziełami Tylmana, jak i to, że był on nadwornym budowniczym Lubomirskich i dla samego Józefa Karola pracował w Lubartowie i Kijannie, a dla jego ojca przerabiał w Warszawie pałac Sandomierski, zwany ostatnio Brühlowskim³.

Cały trzyskrzydłowy budynek mieszkalny w baranowskim zamku był pierwotnie jednoraktowy. Komunikacja prowadziła albo przez pokoje, albo przez krużganki arkadowe wokół trzech stron dziedzińca. Tylman, aby rozwiązać niedogodne, zwłaszcza zimą, zagadnienie komunikacyjne i stworzyć apartament bardziej zwarty i wygodny poszerzył skrzydło obrane na mieszkanie, tworząc jednocześnie budynek dwutraktowy. Obok skrzydła środkowego, północnego, nie było krużganków arkadowych, tak potrzebnych i wygodnych przy apartamencie mieszkalnym. Pozostały więc do wyboru dwa skrzydła — wschodnie i zachodnie⁴. Na apartament wybrano nie — lepiej nasłonecznione wschodnie, lecz ciemniejsze i mniej przyjemne w mieszkaniu skrzydło zachodnie. Było ono szersze i miało większe sale, poza tym przylegał do niego ogród kwiatowy. Być może, że to skłoniło Tylmana do

¹ Baliński M. i Lipiński T., *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, Warszawa 1844, t. II, s. 485.

² Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Archiwum Tylmanowskie.

³ Makowiecki T., *Archiwum planów Tylmana z Gameren*, Warszawa 1938, s. 31 i 32. Makowiecki zasignalizował tylko istnienie projektów Tylmana odnoszących się do Baranowa, lecz dalej sprawą tą

nie zajmował się. Przebudową tą nie zajął się też i autor znacznie wcześniej wydanej monografii zamku baranowskiego Odrzywolski, który jej nie docenił i nie dotarł do zachowanych materiałów, które są tu omówione poniżej, por. Odrzywolski S., *Zamek w Baranowie*, Sprawozdania KHS V (1896).

⁴ Krużganki w Baranowie nie obejmują całego dziedzińca, lecz są tylko przy skrzydłach: wschodnim, południowym, które jest parawanowym i nie posiada pokoi mieszkalnych, oraz przy zachodnim.

rozbudowy tego właśnie skrzydła, być może, że działały tu i inne jeszcze względy⁵.

Poszerzenie części budynku powodowało zniekształcenie bryły zamku. W skrzydle zachodnim, skierowanym ku rozlewiskom wiślanym nie rzucałoby się to w oczy, natomiast od strony wschodniej, od drogi i od miasteczka, zamek był widoczny zdala i deformacja bryły byłaby uderzająca. Tylman, tworząc apartament dwutraktowy na piętrze, dobudował przy skrzydle zachodnim od strony ogrodowej, pomiędzy basztami narożnymi, galerię mieszczącą nowe sale. Dla uniknięcia jednolitej martwej ściany, zaokrąglonej na narożach, dał w przyziemiu, zamiast krytej galerii, wnęki arkadowe. W ten sposób pozostało widoczne cofnięcie muru pomiędzy basztami. Niewątpliwie też, wnęki te wyzyskane były w kompozycji przylegającego ogrodu i mieściły bądź ławy kamienne, bądź posągi lub wazony. Poza tym jednym poszerzeniem skrzydła zachodniego, innych zmian w zewnętrznej architekturze zamku architekt nie wprowadził. Było to zapewne spowodowane chęcią

uszanowania harmonii i jednolitości renesansowej budowl, czy przez Tylmana, czy przez zleceńodawcę Lubomirskiego.

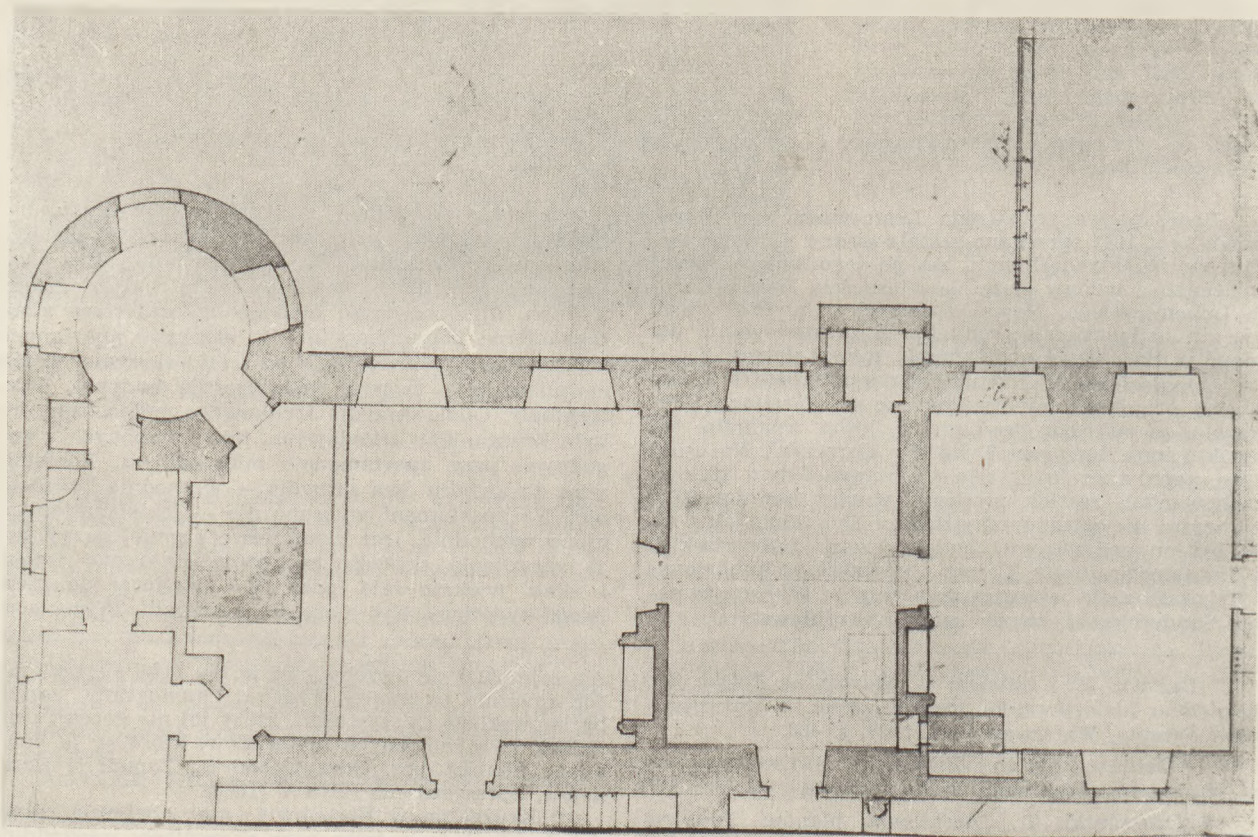
Wewnątrz zamku przebudowa tylmanowska nie objęła przyziemia, które zachowało swoje dawne wyposażenie. Natomiast w salach pierwszego piętra Tylman zniszczył wystrój renesansowy. Przypuszczalnie przebudowa objęła całe pierwsze piętro, nie mamy na to jednak dowodów. Materiały zachowały się tylko odnośnie skrzydła zachodniego i zachodniej części skrzydła północnego.

Pożary, jakie nawiedziły zamek w r. 1849 i r. 1898, zniszczyły dzieło Tylmana. Spalona została wówczas całkowicie największa sala, położona w zachodniej części skrzydła północnego. Pozostały tylko stiuki na ścianach sal w dobudowanej przez Tylmana galerii przy skrzydle zachodnim. Widok jednej z sal, po spustoszeniu pożarem, pokazuje, że stiuki nie były całkowicie zniszczone, a tylko uległy dość znacznym uszkodzeniom. Poutrącane były główki puttów i część ornamentów⁶. Tak więc te sztukaterie, których resztki

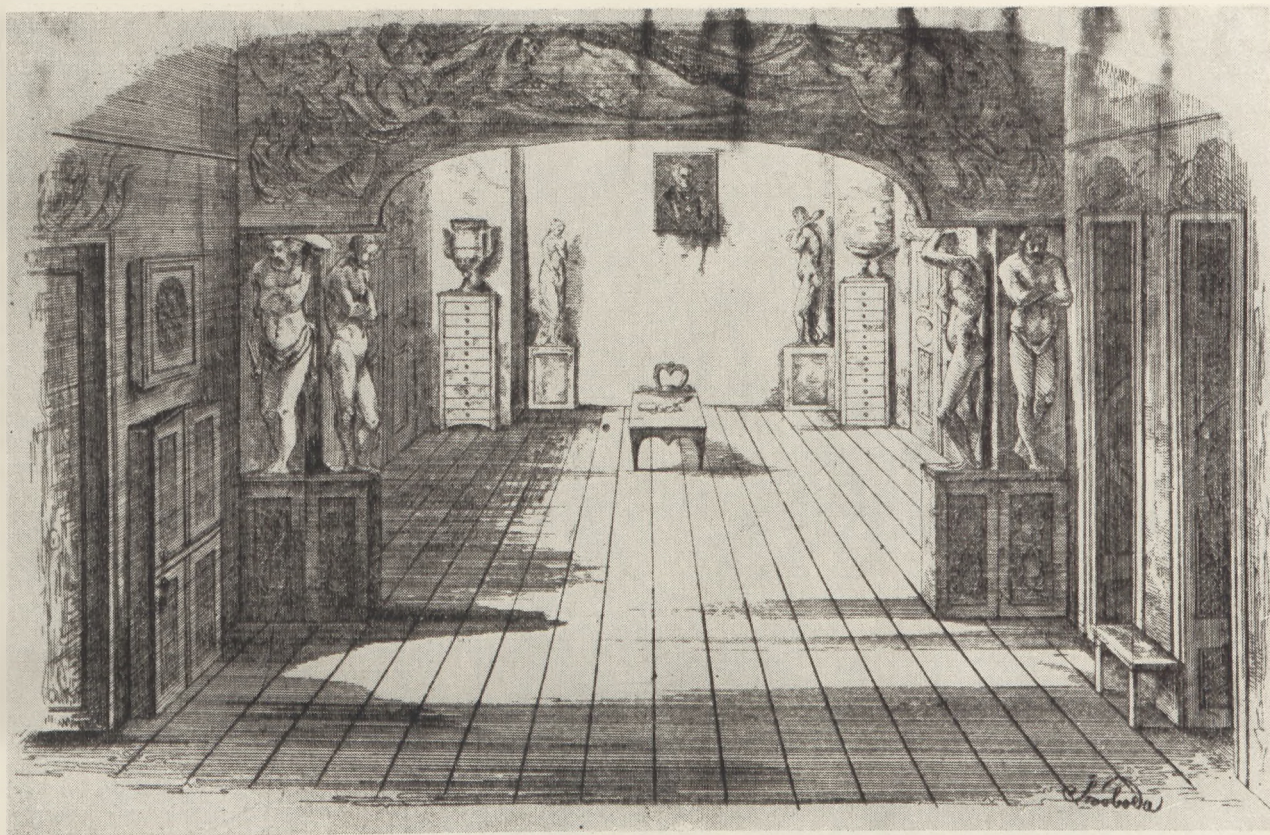
⁵ Na dziewiętnastowiecznym planie katastralnym, obok skrzydła zachodniego, zaznaczony jest teren ogrodzony murem z niewielkimi, okrągłymi pawilonikami na narożach. Zapewne był tam ogród kwiatowy.

⁶ *Sztukateria w zamku w Baranowie... przed restauracją*, Świat, Warszawa 1914, nr 23, s. 32. Oprócz

stiuków pochodzących z czasów przebudowy Tylmana są w zamku baranowskim, w basztach, w salach przyziemia, stiuki z drugiej ćwierci XVII w., które A. Bochnak łączy z grupą sztukaterii powstałych w latach 1619-49 i przypisuje je Falconiemu, por. Bochnak A., *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925, s. 10.



Ryc. 2. Tylman z Gameren, plan części apartamentu w skrzydłach zach. i pn. zamku w Baranowie.



Ryc. 3. Baranów, zamek. Widok dużej sali tylmanowskiej przed zniszczeniem.
(Repr. wg rys. w Lwowianinie 1840).

do dziś istnieją, restaurowane i uzupełniane pochodzą z czasów budowy Tylmana. Zresztą i analiza stylowa wykazuje ich pokrewieństwo z innymi dziełami tego artysty. Ściany są podzielone na pola ramami stiukowymi, w których zapewne były dekoracje malarskie, występują też medaliony i draperie podtrzymywane przez putta, girlandy, liście akantu itd. Sala w zachodniej części skrzydła północnego, nie tylko, że nie została odbudowana przy restauracjach prowadzonych w zamku baranowskim w XIX i XX w., lecz nawet nie zachowały się w niej resztki wystroju.

Z dwu odnalezionych w Archiwum Tylmanowskim rysunków, odnoszących się do Baranowa, obecnie istnieje tylko jeden. O drugim nie wiemy nawet, co przedstawiał⁷. Zachowany rysunek jest planem części przebudowanego przez Tylmana apartamentu u zetknięcia skrzydeł zachodniego z północnym⁸.

W tej części apartamentu, w skrzydle północnym mieściła się duża sala. Na planie zaznaczone jest, jakby przedzielająca ją jakaś arkada, zaś w jej ścianie zachodniej znajduje się wnęka, z której wychodzi na salę duży prostokąt, oznaczony innym kolorem, jako element obcy, odpowiadający wymiarami i usytuowaniem łożu baldachimowemu.

Istnieje wizerunek tej sali, sporządzony parę lat przed jej zniszczeniem przez pożar⁹. Zgadza się on niemal całkowicie z tylmanowskim planem¹⁰. Na planie zaznaczono w przedniej części na lewo drzwi, na prawo — dwa okna, a w głębi, po obu stronach wnęki, symetrycznie umieszczone drzwi zamykające narożniki. Na rysunku jest to sala długa, przedzielona ścianą z arkadą, podtrzymywaną przez gigantów. W przedniej części, po lewej stronie są drzwi, z prawej — dwa okna, za arkadą po obu stronach — po

⁷ Z dwu rysunków z Archiwum Tylmanowskiego, które, jak stwierdził T. Makowiecki, jw. odnosiły się do Baranowa (nr 202 i nr 465) zachował się drugi; Gabinet Rycin, Teki 3, Plany pałaców i domków. Rysunek nr 202 spalił się w czasie wojny w Bibliotece Krasieńskich, dokąd został przewieziony. Zachowany rysunek nr 465 wykonany został na papierze siedemnastowiecznym, ze znakiem wodnym Lubomirskich.

⁸ Na planie ściany dawne zaznaczone są kolorem żółtym ciemniejszym, nowe żółtym jaśniejszym. Tylman usunął magistralną ścianę zewnętrzną w skrzydle zachodnim.

⁹ Lwowianin, Lwów 1840, s. 72. Wykonał go malarz Swoboda.

¹⁰ Na rysunku są drobne niedokładności i uproszczenia, np. na planie ścianki koło wnęki ustawione są ukośnie, czego na rysunku nie widać.



Ryc. 4. Baranów, zamek. Fragment zachowanych po pożarze stiuków, przed restauracją. (Repr. wg ryc. w Świecie 1914).

jednej parze drzwi, w głębi — wnęka (alkowa). Po bokach wnęki, na postumentach stoją posągi: po prawej Herkules z maczugą na lewym ramieniu i spadającą z pleców skórą, z lewej posąg kobiety (Wenus?), ubranej w długą tunikę, zasłaniającej lewą ręką piersi, prawą łono. Odnosi się wrażenie, że posągi te stały pierwotnie nie we wnęcie, lecz po obu jej stronach, przy krótkich odcinkach ściany. Łoża nie ma, lecz sala w późniejszych czasach została przemeblowana¹¹. Ani giganci, ani posągi nie są zaznaczone na planie tylmanowskim. Ponad drzwiami i oknami, w ozdobnych obramieniach, zaznaczono nieudolnie rodzaj medalionów, ujętych w ramy z liści (laurowych?); spod nich, z obu stron, wywijają się po dwa duże

liście akantu. Cokoły pod gigantami ozdobione są wieńcami (laurowymi?) złożonymi w ósemkę. Nadłucze arkady ma dekorację malarzką z leżącą pośrodku postacią Wenus, opartą na prawej ręce, lewą zasłaniającą łono. Po obu jej stronach widnieją dwie lecące postacie w bujnych szatach, z rękami podniesionymi, trzymające draperię, na której spoczywa bogini.

Wystrój rzeźbiarski i malarski typowy jest dla stylu Tylmana. Motywy podobne, jak nad drzwiami i oknami opisanej sali, znajdują się na fasadzie pałacu Krasieńskich w Warszawie¹², kariatydy i giganci należeli też do ulubionych motywów artysty. Mamy je i w wielkiej sali pałacu Krasieńskich i w obramieniu drzwi w Łazienkach, przed przebudową¹³. Tylman znany był współcześnie nie tylko jako architekt, lecz również jako malarz. Wysunieto przypuszczenie, że może on sam nie wykonywał obrazów, lecz dawał tylko ich projekty. Zwracano uwagę na pewne podobieństwa gwałtownych ruchów kobiet na przypisywanych do dzieła Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i na fresku w kościele w Czerniakowie¹⁴. W formie najluźniejszej hipotezy, można do tamtych dwu zestawień przyłączyć jeszcze i fresk z nadłucza baranowskiej sali. Uderzające jest zwłaszcza sztuczne wyciągnięcie prostych rąk, tak samo w Baranowie, jak w dziełach wyżej wspomnianych. Jeśli w innych salach, w ramach stiukowych dziełach ściany na pola, były istotnie niegdyś malowidła, musiały one wyglądać podobnie do malowideł z nadłucza baranowskiej sali i do fresków zdobiących kościół czerniakowski.

Prócz zachowanych resztek wystroju wnętrza, planu z Archiwum Tylmanowskiego i wizerunku wielkiej sali, mamy jeszcze jeden przekaz uzupełniający. Po pożarze zamku ukazała się w jednym z czasopism relacja o powstałych zniszczeniach, spisana przez jakiegoś anonima, który, jak widać z różnych szczegółów, Baranów znał dość dobrze. Píše on z pewnym wyolbrzymieniem o wykończeniu wnętrza i materiale, z którego były wykonane posągi i odrzwia: „...w ogromnych salach arabeski i gzymsy, na barkach posągów kolosalnej wielkości z białego marmuru oparte, odrzwia, komin, a nawet posadzki z czarnego marmuru były powyrabiane“¹⁵.

¹¹ Umieszczone zostały w niej pamiątki po Ignacym Krasickim, stół przy którym pracował, szafki z rękopisami i in.

¹² Archiwum Tylmanowskie, Teki 3, nr 151.

¹³ Archiwum Tylmanowskie, Teki 3, nr 113 i nr 154.

¹⁴ Makowiecki T., *Pałac w Łubnicach*, Warszawa 1935, s. 15—16, oraz tabl. I i ryc. XI.

¹⁵ *Doniesienie z Galicji, Przyjacieli Ludu*, Leszno 1849, s. 157. Posągi te nie mogły być aż tak „kolosalne“, jak to pisze anonim, ponieważ sala była stosunkowo niewysoka. Tylman miał trudne zadanie przy



Ryc. 5. Baranów, zamek. Stiuki w sali tylmanowskiej, stan obecny. (Fot. E. Kozłowska).

Inne wnętrza projektowane przez Tylmana poza Baranowem, albo nie zostały zrealizowane i znane są

budowie tej sali, ponieważ była ona niska, jak widać z porównania na rysunku Swobody wysokości drzwi i nadłucza, niemniej jednak potrafił dać jej wystrój monumentalny.

tylko z jego planów i rysunków, albo uległy zniszczeniu. Baranowskie wnętrza, chociaż zachowały się tylko szczątkowo, przez uzupełnienie omówionymi powyżej rysunkami i opisami, poznajemy dość dokładnie i dlatego Baranów, wśród dzieł tylmanowskich, ma niepoślednie znaczenie.

Riepin, wyd. Akademii Nauk Z. S. R. R., Instytutu Historii Sztuki... seria Chudożestwiennoje nasledstwo, Moskwa - Leningrad 1948-9, pod redakcją I. E. Grabara i I. S. Zilbersztejna, t. I, s. 590, ryc. 156, tabl. 20, t. II, s. 440, ryc. 110, tabl. 3.

Wydana w 1948 i 1949 r. przez Akademię Nauk Z.S.R.R. dwutomowa praca zbiorowa poświęcona Riepinowi rozpoczyna serię publikacji materiałów do życia i twórczości wybitnych artystów. Redaktorzy jej I. E. Grabar i I. S. Zilbersztejn¹, wybitni badacze sztuki Riepina, określili we wstępie charakter wydawnictwa. W pracy tej nie chodzi o syntetyczne opracowanie twórczości malarza, ale o możliwie wszechstronne pokazanie jego osobowości, życia i prac na szerokiej bazie zachowanych i nowoodkrytych materiałów. Redaktorzy podkreślają nowość tej publikacji w stosunku do poprzednich wydawnictw Akademii. O ile tamte cechowała przypadkowość zestawień drobnych opracowań, różnorodnych odkryć muzealnych i archiwalnych, o tyle tu podjęto znacznie trudniejsze, a zarazem bardziej pożyteczne zadanie opracowania całych tomów poświęconych jednemu zjawisku lub jednemu tematowi. Charakter publikowanej pracy określają słowa: „zadaniem obu tomów było oświetlić te strony twórczości Riepina, które dotąd pozostawały w cieniu”. Było to jak się zdaje jednym z zasadniczych założeń redakcji i autorów, które odbiło się zarówno w układzie całości, jak i w treści poszczególnych artykułów. Ponieważ chodziło o wykorzystanie jaknajszersze zachowanych materiałów ikonograficznych i archiwalnych, a także wspomnień ludzi obcujących w różnych okolicznościach z artystą, przeto zwerbowano ogromny zastęp współpracowników. Dość wymienić, że łącznie w obu tomach występuje 32 autorów. W poszukiwaniu niepublikowanych dotąd materiałów zwrócono się nie tylko do muzeów Moskwy i Leningradu, lecz także do kolekcji sztuki w innych miastach Z.S.R.R. i zbiorów prywatnych. Ponadto uzyskano szereg wiadomości o pracach Riepina znajdujących się poza granicami Z. S. R. R., przede wszystkim w Czechosłowacji i Finlandii poza tym w

Szwecji, Norwegii, Francji, Anglii i Ameryce. Jedną z największych zalet omawianej publikacji jest bardzo sumienne opracowanie nieznanego dotąd materiału ikonograficznego. W obu tomach reprodukowano łącznie ponad 200 prac (rysunków i obrazów) Riepina, dotąd nieznanymi. Tam, gdzie się nie udało dotrzeć do oryginału, publikuje się fotografię lub powtarza reprodukcję mało znaną lub zapomnianą. Zapał, z jakim starano się rozszerzyć granice oeuvre'u artysty i powiększyć go o nowe pozycje, cechuje przede wszystkim prace Zilbersztejna i zasługuje na szczególne podkreślenie. Czytelnik odnosi wrażenie, że między malarzem, który odszedł przed 20 laty i grupą piszących o nim historyków sztuki, artystów i przyjaciół istnieje jakiś bardzo ścisły związek. Riepin ze swym gorącym temperamentem, szczerością i bezpośredniością uczuć, niezmordowaną energią, a zarazem niezrównoważonym usposobieniem, żyje na kartach tej książki. Żyje on we wspomnieniach i sądach piszących, z których większość to jego uczniowie.

Byłoby jednak błędnym mniemać, że strona uczuciowa dominuje tu nad rzeczowością oceny. Wprost przeciwnie, bardzo jasno stawia się sprawę załamania talentu artysty po 1890 r. oraz ocenia właściwie lata jego pobytu w Kuokkala w Finlandii w okresie starczym. Rozdziały I-go tomu opracowane przez obu redaktorów opierają się także na wynikach szeroko zakrojonych poszukiwań archiwalnych i bibliografii wystaw Pieredwizników w Rosji oraz wystaw europejskich, w których brał udział Riepin.

Artystę wiązały ożywione, długoletnie stosunki przyjaźni z bardzo wielu współczesnymi mu ludźmi o różnych zainteresowaniach. Korespondował on z wybitnymi malarzami, muzykami, uczonymi, krytykami i kolekcjonerami, a obok tego z wielu swymi przypadkowymi modelami. To też w archiwach prywatnych

i publicznych kryją się bogate źródła do dziejów twórczości Riepina. Duża część korespondencji oraz zapisków pamiętnikarskich została wykorzystana w niniejszej pracy, ale jak podkreślają sami redaktorzy daleko jeszcze do pełnego poznania twórczości Riepina. Gdy oba tomy były już skompletowane, ujawniono dalsze, dotąd nieznanne prace Riepina oraz nowe dane o jego życiu i twórczości.

We wszystkich niemal rozdziałach omawiających spuściznę malarzką Riepina spotykamy się z oskarżeniem spadkobierców malarza — jego dzieci o roztrwonienie bogatego zbioru rysunków i szkiców oraz obrazów przechowywanych przez artystę w Penatach w Kuokkala.

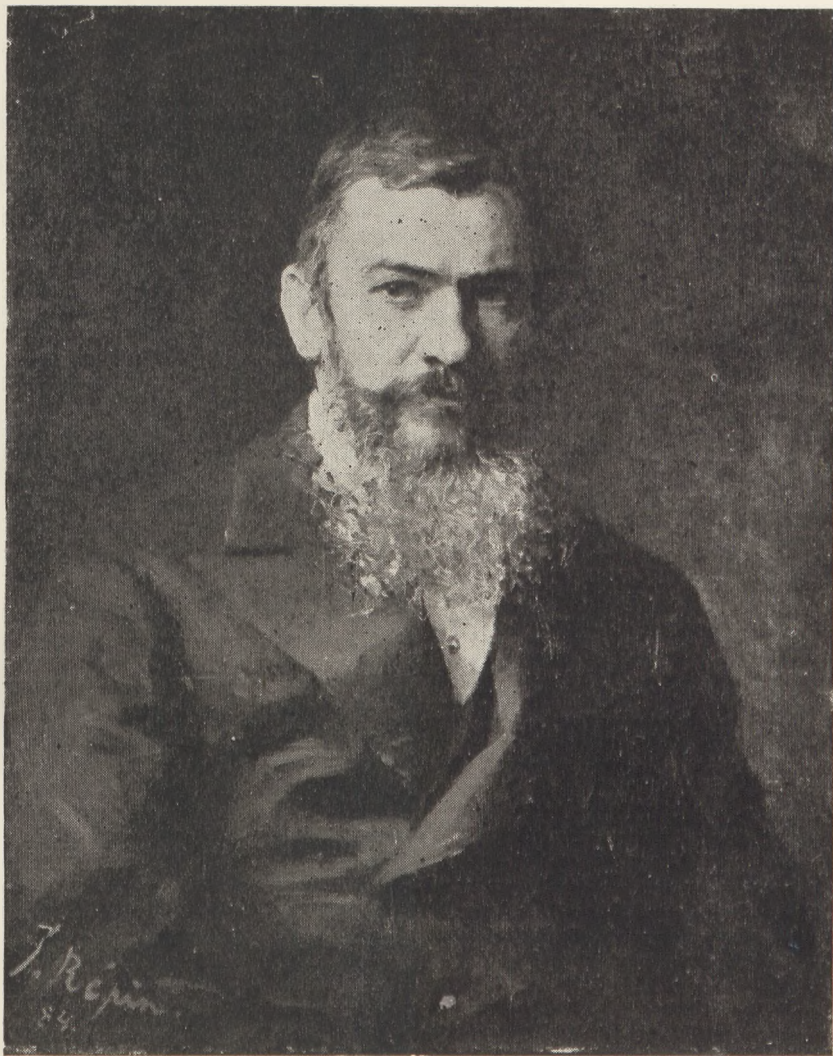
Zgodnie z wolą artysty i jego drugiej żony N. Nordman, dom w Penatach z całym archiwum i zbiorami sztuki miał przejść po ich śmierci na własność Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie. W Penatach miało powstać Muzeum Riepina. Jak dalece było to zgodne z wolą artysty, świadczy fakt, że Riepin przekazał Akademii w 1915 r. 30.000 rubli na pokrycie kosztów utrzymania tego muzeum. Za dożywotniego użytkownika swoich zbiorów uważał się Riepin do końca życia, jak świadczy o tym korespondencja jego z Niedorowskim — kustoszem Muzeum Rojskiego z lat 20-tych. Już jednak pod koniec życia artysty domownicy zaczęli rozprzedawać bezcennie jego zbiory, dekompletując przede wszystkim albumy rysunków, mało znanych, bo pilnie strzeżonych dotąd przez autora. Po śmierci Riepina w 1930 r. dzieci jego podzieliły się spuścizną ojca, sprzedając ją i uwożąc w w nieznanym kierunku. W 1940 r. po zajęciu Kuokkala przez Armię

¹ Grabar I. E., *Riepin*, t. 1—2, Moskwa Izogiz 1937, podstawowa monografia Riepina nagrodzona w 1941 r. Stalinowską Premią; Zilbersztejn I. S., *Riepin i Gorkij*, Moskwa 1944; tenże, *Riepin i Turgieniew*, Moskwa 1945.

Czerwoną, radzieccy historycy sztuki zastali w Penatach szczątki archiwum i zaledwie 124 rysunki i szkice, które stanowiły własność syna artysty — Jerzego. W ten sposób zniszczono możliwość stworzenia bardzo bogatego ośrodka badawczego nad sztuką największego malarza rosyjskiego końca XIX wieku.

I. S. Zilbersztejn podkreśla w swym artykule zatytułowanym „Odnaleziony i utracony Riepin” trudność zrekonstruowania drogi rozwojowej artysty bez tych materiałów przechowywanych do niedawna w Penatach. O rozmiarach strat świadczą takie zestawienia jak np.: że z 5 albumów okresu paryskiego (ok. 300 rys.), 2 albumów ze szkicami do „Carewny Zofii” (ponad 50 kart), albumów do „Pożegnania poborowego” (34 rys.), 2 albumów z podróży do Hiszpanii w 1883 r. (ponad 50 rys.), albumu do „Aresztu agitatora” (19 rys.), albumu do „Iwana Groźnego” (34 rys.) i wielu innych — do kolekcji radzieckich nie dotarła ani jedna karta². Rozeszły się także po świecie obrazy Riepina chronione w domu artysty przez wiele lat, od najwcześniejszego okresu twórczości. Według słów Zilbersztejna „ogromną robotę trzeba by wykonać, aby choć w przybliżeniu ustalić, jakie prace Riepina wyszły z Penatów w ciągu ostatnich 30 lat jego życia, a jakie po jego śmierci”.

W pierwszej części tegoż rozdziału podejmuje Zilbersztejn trud przywrócenia Riepinowi nieznanych dotąd jego dzieł. Wiele z nich wypłynęło z prywatnych kolekcji po Rewolucji³, inne ukazały się po raz pierwszy na wystawach dzieł Riepina w 1936/37 r. i 1944 r. Jak dalece jednak wystawy te nie wyczerpały materiału dostępnego w Z. S. R. R., a nawet w samej stolicy — Moskwie, świadczy fakt odnalezienia w latach 40-tych w Muzeum Historycznym w Moskwie przechowywanego tam od 1925 r. sygnowanego portretu gen. Dragomirowa. Przy dokładnej kwerendzie dla celów ekspozycji, dzieło tej miary nie powinno było ująć uwagi historyka sztuki. Te błędy organizatorów wystaw podkreśla Zilbersztejn⁴ zaznaczając, że obok Muzeum Historycznego nie sprawdzono także zbiorów Muzeum Rewolu-



Ryc. 1. I. E. Riepin, portret B. N. Cziczierina. Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Pracownia fot. Muz. Nar. w Krakowie).

cji w Moskwie, nie mówiąc już o muzeach prowincjonalnych w Smoleńsku, Charkowie, Kijowie i in. oraz kolekcjach prywatnych.

Jak powiedziano wyżej, o układzie i treści publikacji zdecydowało założenie, że miała ona przede wszystkim naświetlić mało znane strony twórczości malarza. Staje się to oczywistym po zapoznaniu z układem artykułów w I-ym tomie. Po jedynym syntetycznie ujętym, wprowadzającym artykule I. E. Grabara p.t. „Miejsce Riepina w rosyjskiej i światowej sztuce”, reszta treści grupuje się w trzech zasad-

niczych częściach. Noszą one tytuły: 1. „Niepublikowane artystyczne dziedzictwo Riepina”, 2. „Niepublikowane literackie dziedzictwo Riepina” i 3. „Opowiadania o życiu i twórczości Riepina”. Tom II-gi wypełniają wspomnienia osób, które w różnych okresach stykały się z artystą. Dużo miejsca zajmują tu wspomnienia jego uczniów oraz bardzo cenne informacje przyjaciół i modeli obserwujących go przy pracy. Zamykają ten tom artykuły W. Z. Gołowczinera „Z historii popularyzacji twórczości Riepina w latach do rewolucji” i sprawozda-

² Artykuł Zilbersztejna I. S., jw., t. I, s. 56.

³ Zilbersztejn I. S., jw., s. 40.

⁴ Zilbersztejn I. S., jw., s. 36 i 194.

nie W. N. Moskwinowa z wędrówki po rodzinnych stronach Riepina na Ukrainie.

Układ treści I-go tomu w miarę możliwości chronologiczny, nie jest jednak ciągłym. Praca wyraźnie wyrzeka się charakteru monografii, a zajmuje się przede wszystkim mniej opracowanymi dotąd okresami i tematami. Zupełnie świadomie opiera się ona na publikowanej dotąd literaturze, do której się co chwila odwołuje, wiążąc się najbardziej z podstawową monografią Riepina opracowaną przez Grabara w 1937 r.⁵ Wręcz koniecznym staje się zwłaszcza przy studiowaniu I-go tomu zagłębienie co chwila do tamtej starszej pracy. Młodsza publikacja nie powtarza np. obrazów reprodukowanych przez Grabara. Inaczej przedstawia się sprawa, gdy chodzi o teksty literackie. Autorzy cytują bardzo chętnie długie teksty wypowiedzi Riepina publikowanych w zbiorze „Dalekoje, bliskoje”.⁶ Nużące jest powtarzanie się tych samych tekstów w dosłownych cytatach w kilku rozdziałach tego samego tomu. Tak np. powtarzają się ustępy wypowiedzi Riepina o Stasowie w długich cytatach u Zilbersztejna „Podróż Riepina i Stasowa po zachodniej Europie w 1883 r.”.⁷ Tej niekonsekwencji można by chyba uniknąć, stosując omówienia.

W tomie I-szym zostały znacznie wzbogacone wiadomości o dwóch mało dotąd znanych okresach twórczości Riepina, a mianowicie latach wczesnej jego młodości w Czugujewie i okresie zagranicznym. Dwa te ramowe okresy, jakby uzupełniając swą dawniejszą monografię opracował I. Grabar. W tej części należy też do niego krótki rozdział o historii powstania obrazu „Uroczyste posiedzenie Rady Państwa 7 maja 1901 r.”. Rozdział ten stanowi ciekawe rozszerzenie odnośnego ustępu z monografii starszej.⁸

Praca Zilbersztejna p.t. „Nowe stronicie twórczej biografii Riepina” dzieli się na szereg podrozdziałów, w których autor omawia nowo odkryte, nieznane w dotychczasowej literaturze prace malarskie i rysunkowe Riepina. Jest to jedna z najcenniejszych w tej publikacji prac, wnosząca ogromny materiał rzeczowy, ściśle udokumentowany. Dla okresu akademickiego wydoby-

wa tu autor portretowe rysunki najbliższych przyjaciół artysty: Antokolskiego, Muraszki i in. Ciekawym uzupełnieniem literackiego szkicu Riepina⁹ jest rysunek jego przedstawiający Karakozowa, więzionego na stracenie zamachowca na Aleksandra II. Bogato rozwinięty jest też okres paryski artysty (1873—1876). Szczególnie studia plenierowe z Veulles pod Paryżem, do których artysta przywiązywał wielką wagę, zyskały dzięki pracy Zilbersztejna poważną dokumentację. Nowe dane przytacza też autor opisując grupę rosyjskich malarzy działających współcześnie z Riepinem w Paryżu. Charakteryzując Riepina jako malarza postępowej kobiety rosyjskiej, podkreśla Zilbersztein jego związek uczuciowy z ruchem rewolucyjnym lat 80-tych. Po raz pierwszy reprodukuje się w tej pracy obraz „Rewolucjonistka przed straceniem”. Bardzo słusznie też omawianie niepublikowanych portretów łączy uczony radziecki z charakterystyką osób portretowanych. Wprowadza w ten sposób czytelnika w orbitę warunków w jakich tworzył malarz.

W drugiej części I-go tomu zgrupowane zostały prace literackie Riepina, jego wspomnienia poświęcone Tołstojowi, W. Wiereszczaginowi i Stasowowi oraz odpowiedzi autobiograficzne na pytania postawione malarzowi w 1926 r. przez S. Ernesta.

W ostatniej części tego tomu do najciekawszych i najbardziej samodzielnych należą prace Zilbersztejna „Riepin w latach walki Rosji o niepodległość Słowian” i G. Tiumieniewej „Muzyka w życiu Riepina”. Po raz pierwszy w artykule Zilbersztejna wysunięty został ważny i charakterystyczny moment reakcji artysty na poruszającą ówczesne społeczeństwo rosyjskie sprawę wyzwolenia Słowian południowych. Wojna na Bałkanach znalazła więc swe echo w takich obrazach, jak „Pożegnanie poborowego” (1878), „Powrócił” (1877), „Bohater minionej wojny” (1878) i in. O zaangażowaniu emocjonalnym po stronie bojowników o wolność Słowian południowych świadczy też podróż Riepina w 1878 r. do Warwarina, gdzie przebywał na zesłaniu I. S. Aksa-

kow. Tam też powstał portret Aksakowa i jeden z piękniejszych pejzaży w twórczości artysty — widok Warwarina. Przykładem szlachetnej rywalizacji między artystami jest szkic do obrazu „Spotkanie wojsk” (1878). Zobaczywszy rysunek I. Kramskiego na ten sam temat, Riepin zarzucił swój projekt, uważając własne rozwiązanie za nazbyt płytkie.

Ogromny materiał biograficzny, a także nowe uzupełnienia do historii twórczości artysty wnoszą artykuły Zilbersztejna omawiające podróż Riepina i Stasowa po zachodniej Europie w 1883 r. Podstawą tej pracy była bogata korespondencja Stasowa z rodziną i przyjaciółmi, w której każdy niemal dzień podróży i wiele prac malarza zostało dokładnie opisanych. Do najciekawszych i jednorodnych w twórczości artysty odkryć należy w tym okresie „Widok Żmijowej ulicy w Sewilli” malowany w 1883 r.

Praca Tiumieniewej o znaczeniu muzyki w życiu i twórczości Riepina oraz o jego kontaktach ze współczesnymi kompozytorami, należy do najciekawszych w całej publikacji. Oddziaływanie muzyki na proces twórczy artysty, zgodność poglądów i wzajemne zrozumienie Riepina i Mussorgskiego opisuje autorka w oparciu o dowody zaczerpnięte z korespondencji obu genialnych artystów. Riepin portrecista „Maguczej kuczki”, wielbiciel i znawca muzyki narodowej przedstawia się nam jako wyjątkowo bogato przez naturę obdarzony człowiek. Umie on w pełni te dary wykorzystywać.

Tom II-gi wydany w 1949 r. zawiera przede wszystkim nie opublikowane dotąd wspomnienia o Riepinie oraz komunikaty dotyczące poszczególnych prac artysty. W tej części wyróżnia się bogactwem materiału rzeczowego i ścisłością historyczną rozdział zatytułowany „Spotkania z Riepinem”. Na treść jego złożyły się fragmenty dziennika z lat 1887—1902 poetwy A. W. Żyrkiewiczza, jednego z bliskich w tym okresie przyjaciół artysty. W bardzo skrupulatnych notatkach przekazuje nam autor wypowiedzi Riepina o sztuce, o jego własnych pracach i sadu o współczesnych artystach. Najcenniejszym materiałem dla hi-

⁵ Grabar I. E., *Riepin*, t. 1—2, Moskwa Izogiz 1937; t. I opracowany od 1910 r. ukazał się po raz pierwszy w 1933 r. w skróconej wersji.

⁶ Riepin I. E., *Dalekoje bliskoje*, Moskwa-Leningrad Iskustwo 1944, red. Korneja Czukowski.

⁷ T. I. omawianej publikacji s. 361-2, 364-7, 449, 451, 456, 465-6 i in.

⁸ Grabar I. E., *Riepin*. Moskwa Izogiz 1937, t. II, s. 143-146.

⁹ Riepin I. E., *Każd Karakozowa, Dalekoje bliskoje*, s. 202—213.



Ryc. 2. I. E. Riepin, *Mowa Aleksandra III do wójtów*. Muzeum Sztuki w Łodzi.

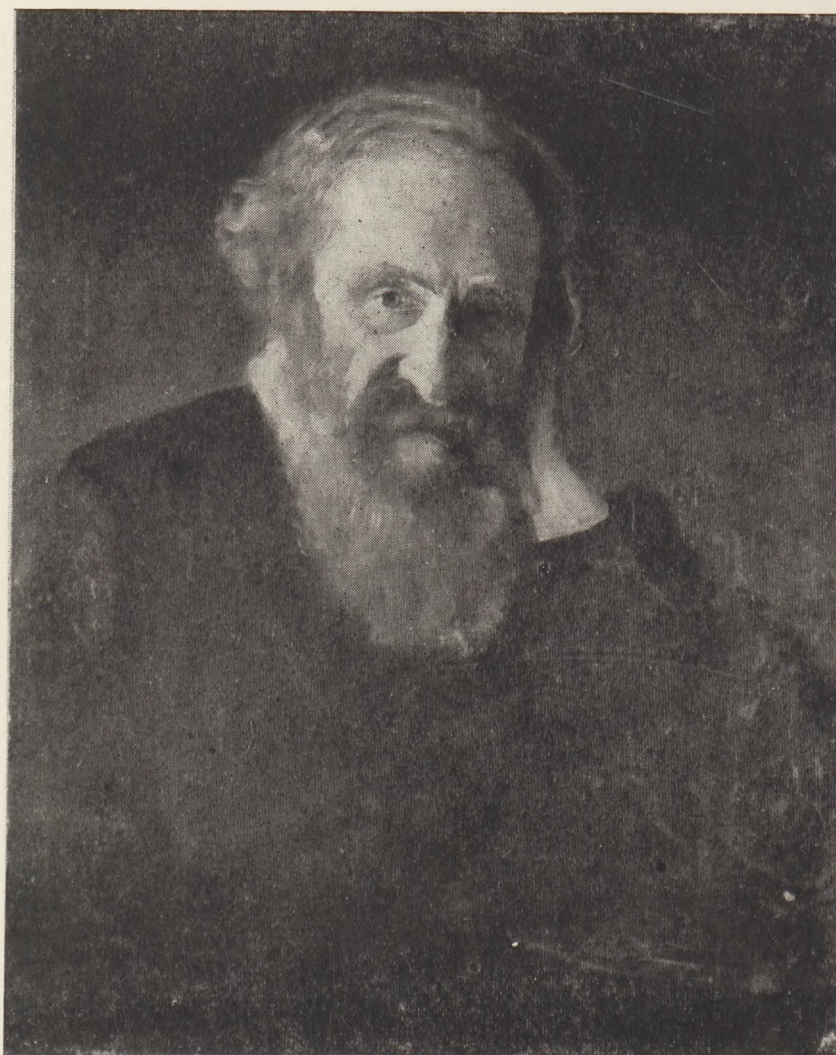
storyków sztuki są informacje o metodzie pracy Riepina, o jego kontakcie z modelem i procesie powstawania obrazu. O seansie, w czasie którego Riepin malował jego portret, pisze Żyrkiewicz:

„Z ciekawością obserwowałem Riepina i jego sposób malowania. Pierwszy szkic mojej głowy węglem zrobił on uderzająco szybko, w 3 minuty, ale tak po mistrzowsku, że w tych niedbale rzuconych kreskach, każdy by poznał mnie od razu. Potem zaczął pracować i pracował bez przerwy od godz. 8-ej wiecz. do 1-ej, przy czym były tylko trzy przer-

wy i w czasie jednej z nich wypiliśmy herbatę. Za każdym uderzeniem pędzla, za każdym nowym pociągnięciem ożywał na płótnie, jakby pod wpływem czarodzieja. Bardzo długo trudził się Riepin nad wyrazem mojej twarzy, który trudno było uchwycić z powodu pozy, którą mi wyznaczył... Póki Riepin malował mój portret, to siedział, to wstawał i odchodził dalej, żeby z odległości przyjrzeć się pracy. Nawprost stał u oddaleniu około 10 kroków stoi u niego lustro, do którego często podchodzi, aby obejrzeć w nim pracę. Jak wyjaśnił mi potem, w ten sposób łatwiej uchwycić podobieństwo. Spodobała mi się ta pewność z jaką zabierał się on do pracy. Wpatrzywszy się i stworzywszy sobie wyobrażenie, naszkicował plan i od-

razu zdecydował, co właściwie można stworzyć w tym wypadku przy danym oryginale. Wyraz twarzy chwycił on korzystając z każdego pomyslnego przypadku, odwracając moją uwagę opracowywaniem ubrania, tła itp. (obserwowałem cały czas jego pracę), abym nie skupiał się na tym wyrazie. Oczywiście jego to przenikały mnie nawskroś, chwytając wyraz moich oczu, moich ust, to jakby gasły, zajmując się akcesoriami... Uderzyła mnie w jego malowaniu nadzwyczajna śmiałość pociągnięcia pędzla: pędzel jego robi cuda, kiedy od 2—3 jego pociągnięć ożywają oczy, ucho, policzki. Wszystkie najważniejsze i najbardziej charakterystyczne miejsca w twarzy naszkicował Riepin od niechcenia, momentalnie, nieoczekiwanie dla mnie...“¹⁰.

¹⁰ Żyrkiewicz A. W., *Spotkania z Riepinem*, t. II omawianej publikacji s. 138—139, notatka z datą 16.X.1888 r. w Petersburgu.



Ryc. 3. I. E. Riepin, portret nieznanego mężczyzny. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

W pamiętniku Żyrkiewicza jest też wiele konkretnych informacji o Riepinie - człowieku. I tak 12 marca 1890 r. notuje w Petersburgu: „Riepin dochodzi do rozpaczy z powodu konieczności malowania portretów na zamówienie”. 10 marca 1890 r.: „dama ta (baronowa Ikskul) zaproponowała Riepinowi swą protekcję dla narysowania portretu cesarzowej, ale Ilia Jefimowicz zdecydowanie wyrzekł się tego zaszczytu, nie chcąc krępować siebie tak trudną i odpowiedzialną robotą”.

Obok wspomnień i uwag Żyrkiewicza duże znaczenie dla wszech-

stronnego poznania Riepina mają wspomnienia ludzi, w których domach bywał artysta częstym gościem. Wspomnienia te ułożone są w porządku chronologicznym okresów, których dotyczą. Do najważniejszych należą tu fragmenty z dziennika prof. A. W. Prachowa opracowane przez jego syna. Dotyczą one lat 1860—1880 i podobnie jak zapiski Żyrkiewicza mają wartość dokumentu. Środowisko w jakim obracał się Riepin w końcu XIX w. charakteryzuje opracowany przez W. S. Mamontowa artykuł p.t. „Riepin i rodzina Mamontowych” dotyczący okresu 1874—

1890 r. oraz wspomnienia córki Pawła Tretiakowa — A. P. Botkiny i córki Lwa Tołstoja Zofii. Pozostałe rozdziały tej części II-go tomu pochodzą od artystów i dotyczą przede wszystkim działalności pedagogicznej Riepina w latach 1893—1907, jako profesora Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Do najciekawszych należą wspomnienia uczeni Riepina — W. W. Wierowskiny poparte korespondencją artysty z lat 1893 — 1927. Jeden z uczniów Riepina L. P. Albrecht tak charakteryzuje go jako profesora: „Riepin był niesłychanie uważnym w stosunku do wszystkich potrzeb studentów. Jego troskliwość dotyczyła często także drobnostek życiowych. Niejednokrotnie pomagał on potrzebującym materialnie... Mówiąc o Riepinie jako o pedagogu, chce się podkreślić to wielkie znaczenie, jakie przywiązywał on do naszych studiów na tematy wzięte z otaczającej rzeczywistości. Podkreślał on zawsze ważność tej pracy i wymagał od nas społecznego rozpracowania tematu. Tradycje Pieredwizników żyły w nim w tym czasie jeszcze bardzo silnie”¹¹. I. E. Drozdow pisze: „Ilia Jefimowicz był bardzo oryginalnym profesorem; wielu uczniów swej pracowni nie znał z nazwiska... Zato wszystkie ich prace pamiętał doskonale. Riepin pedagog nie był metodystą, w jego radach brak było szkolnego systemu... Najczęściej robił krótkie uwagi dotyczące techniki malarskiej, które były dla uczniów prawdziwym objawieniem...”¹².

Wszystkie te wspomnienia i przyczynki do charakterystyki malarza mają tym większą wartość, że działalnością Riepina jako pedagoga zajmowano się raczej dorywczo i peryferycznie, a w podstawowej monografii Grabara została ona całkowicie pominięta. To też nowa publikacja wnosi ważny i ciekawy materiał, na którym będą mogli się oprzeć późniejsi badacze twórczości artysty. Podobną wartość mają też rozdziały dotyczące okresu po 1900 r., gdy artysta zamieszkał na stałe w Penatach w Kuokkala w Finlandii. Okres ten do niedawna był prawie całkowicie nieznany uczonym radzieckim, gdyż malarz był odcięty wówczas od swej ojczyzny i bliskich mu dotąd ludzi, mieszkając do 1930 r. na terenie

¹¹ Albrecht L. P., Stroniczka wspomnień, jw., t. II, s. 236.

¹² Drozdow I. E., Riepin w Akademii Sztuk Pięknych, jw., t. II, s. 237.

Finlandii. Zwłaszcza prace z lat I-ej wojny światowej i ostatniego 10-lecia jego życia pozostawały nieznanne, aż do chwili, gdy Armia Czerwona zajęła w 1940 r. Penaty. W monografii Grabara okres ten został omówiony bardzo pobieżnie, co autor tłumaczył brakiem kontaktu z artystą. Tym bardziej więc to, co ostatnia publikacja wnosi do charakterystyki schyłkowej epoki w życiu Riepina jest materiałem cennym i pożądanym. Wspomnienia ludzi różnych fachów i zainteresowań jak np. prof. Morozowa, artysty malarza N. F. Szemiakina oraz pisarki T. L. Szczepkinej-Kupernik składają się na obraz życia Riepina w gronie rodzinnym w Penatach oraz charakteryzują nam ludzi, z którymi obcował i którzy występują jako modele portretów malowanych przez niego w tym okresie.

A. M. Komaszka w rozdziale zatytułowanym „Trzy lata z Riepinem” opowiada o codziennym kontakcie swoim z malarzem w Penatach w latach 1915-1918. Jako 17-letni chłopiec zwrócił się on listownie z Charkowa do artysty, prosząc go o pomoc w zdobyciu wiedzy malarskiej. Riepin sprowadził go do swego domu. Komaszka, odtąd domownik jego i uczeń podaje charakterystykę życia i pracy Riepina w ciągu tych 3-ech lat z awansowanej starości. Opisuje i powtarza treść rozmów, charakteryzuje Riepina-nauczyciela. Sąd jego o Riepinie-pedagogu pokrywa się w pewnej mierze z tym, co przytoczono wyżej z wypowiedzi starszych uczniów. „Trudno przedstawić sobie” — mówi Komaszka — „większą swobodę niż ta, z której korzystał uczeń w pracowni Riepina. Zdawało się, że ścisłego systemu nauczania paragraf za paragrafem nie było u Riepina, ale w rzeczywistości rzecz miała się nieco inaczej. Wszystko to trzeba było u Riepina-nauczyciela odczuwać i odgadywać... Zasadą metody Ilji Jefimowicza wynikała przede wszystkim stąd, że on

musiał widzieć i wiedzieć, czy uczeń jego rozporządza zdolnościami, a zwłaszcza «czy umie się uczyć» (słowa Riepina). Tylko w tych warunkach kierował pracami początkujących uczniów”. Komaszka podkreśla, że podstawą riepinińskiego nauczania była zasada: „najlepszym nauczycielem i kierownikiem artysty w osiągnięciu piękna jest sama przyroda”¹³.

Informacje o ostatnich latach życia Riepina zawiera też artykuł artysty malarza E. Kacmana. Jest to sprawozdanie z podróży delegacji artystów radzieckich do Riepina w 1926 r. celem okazania mu pomocy materialnej. Pisane w formie reportażu, zawiera szereg cennych wyjaśnień artysty w sprawie dawnych i nowszych jego prac oraz wiele wiadomości o obrazach, które delegaci oglądali na ścianach domu w Penatach.

W „Sprawozdaniach” zamykających tom II-gi umieszczono dodatkowo artykuły przynoszące nowe wiadomości o dziełach malarskich Riepina oraz artykuł omawiający jego próby rzeźbiarskie. Jako ostatni umieszczono sprawozdawczy artykuł W. N. Moskwinowa „Po riepinińskich miejscowościach Charkowszczyzny”. W formie reportażu informuje nas on o wynikach podjętych przez autora poszukiwań śladów Riepina, jego rodziny i nauczycieli w Czugujewie i okolicach Charkowa.

Nasuwa się pytanie, czy bogaty materiał do życia i twórczości Riepina został podany w odpowiedniej formie i czy wykorzystano tu wszystkie możliwości, aby stan badań nad sztuką tego wielkiego artysty przedstawić w sposób przekonujący. Podkreślono już wyżej, że założeniem redakcji było opracowanie przede wszystkim tych stron twórczości Riepina, które dotąd pozostawały w cieniu. Zgodnie z tym omawiana praca przynosi mnóstwo nowych wiadomości do okresu młodzieńczego Riepina, stara

się naświetlić odpowiednio środowisko malarzy Czugujewskich, przytacza ich prace. Rozdziały opracowane przez Grabara i Moskwinowa rozszerzają nam bardzo wiadomości przekazane przez Riepina¹⁴ i Grabara (w 1937 r.). Podobnie wzbogaca się znajomość okresu po 1900 r. W artykułach Zilbersztejna zostaje ciekawie powiązana twórczość Riepina z ówczesną rzeczywistością rosyjską, np. interesującą zdobyczą naukową jest udowodnienie wpływu wojny tureckiej na twórczość młodego malarza. Wydaje się także, że artykuły Zilbersztejna wydobyły znacznie silniej, niż to było znane dotąd, stosunek Riepina do ruchu rewolucyjnego w Rosji. Wielką zasługą wydawnictwa jest też podanie ogromnej ilości wiadomości dotyczących warsztatu twórczego artysty. Obok spraw artystycznych, głównie malarskich, w książce tej mamy do czynienia z żywym człowiekiem. I to są największe plusy wydawnictwa. Są jednak i pewne cienie.

Książka jest niejednolita, obok artykułów takich, jak prace Zilbersztejna i Grabara opracowanych na podstawie ścisłego rozumowania i dowodzenia, posługujących się dyscypliną naukową, występują rozdziały, w których dominuje styl anegdotalny, a czasem reportażu. Taką symbiozę beletrystyki z rozumowaniem ścisłym nie zawsze wypada dobrze i staje się po pewnym czasie nużąca. Wydaje się, że redaktorzy zdawali sobie sprawę z tych trudności i dlatego w miarę możliwości starali się rozdziały o charakterze pamiętnikarskim zgrupować w tomie II-gim.

Wobec licznie ujawnionych prac Riepina znajdujących się poza granicami Z. S. R. R. uderza brak wzmianki o pracach artysty w zbiorach polskich. A przecież od wielu lat w domu Matejki w Krakowie znajduje się ofiarowany tam przez I. Riepina — „Portret B. N. Cziczierina”¹⁵, w Muzeum Sztuki w Ło-

¹³ Komaszka A. M., *Trzy lata z Riepinem*, jw., t. II, s. 290-1.

¹⁴ Riepin I. E., *Dalekoje bliskoe*, s. 15—103.

¹⁵ Muzeum Narodowe w Krakowie, *Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki*, Kraków 1921, s. 26. Podaje wiadomość, że obraz został nadesłany przez autora jako fant na „loterię Matejkowską” urządzoną na dochód Domu Matejki. „Nie wylosowany pozostał w domu Matejki”. Zamoszkin A., *Proizwiedienja*

ruskich chudożnikow w Polsce, Iskustwo, 1950, nr 5, s. 77, podaje, że jest to portret B. N. Cziczierina, sygn. i dat. 1884, ofiarowany Muzeum Matejki w dowód wielkiego uznania artysty dla sztuki polskiego malarza. Autor przypuszcza, że portret był przysłany do Krakowa w końcu lat 90-tych. Podkreśla podobieństwo portretu, jego gorący koloryt i wykonanie „alla prima”. „Portret Cziczierina powstał w latach rozkwitu talentu Riepina. Nie-

sie on w sobie tę siłę optymizmu z jaką artysta przyjmował życie i ludzi, których głęboko odczuwał”. Cziczierin B. N. (1828—1904) prawnik, do 1866 r. profesor Uniwersytetu Moskiewskiego. Autor prac naukowych z zakresu prawa państwowego i artykułów w prasie. Z powodu postępowych przekonań usunięty z awansu życia politycznego.

Portret Cziczierina, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie: ol. pl.

dzi — studium do obrazu „Mowa Aleksandra III do wójtów”¹⁶, a w Muzeum Narodowym w Warszawie od 1933 r. — „Portret W. G. Czertkowa” przyjaciela Tołstoja¹⁷. Ponadto w 1950 r. zakupiono do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie „Studium portretowe nieznanego mężczyzny”¹⁸. Tak więc chociaż nie jest to materiał największej wagi, to jednak inwentaryzatorów twórczości Riepina powinien on w każdym razie zainteresować.

Zgodnie z wypowiedzią redakcji w jej rozporządzeniu znalazły się w chwili, gdy drugi tom był przygotowany do druku, dalsze materiały do życia i twórczości Riepina. Należy więc oczekiwać, że zostaną one kiedyś podane do wiadomości. Reasumując omówienie publikacji poświęconej Riepinowi, należy jeszcze raz podkreślić jej wielką wartość. W ostatnich latach radziec

historycy sztuki położyli szczególny nacisk na publikowanie podstawowych materiałów dotyczących twórczości i życia artystów, przede wszystkim ich własnych wypowiedzi w korespondencji i pamiątkach oraz artykułach do prasy. Jedną z najpierwszych pozycji w dziele wydawnictw zajmuje spuścizna riepinowska. Mamy tu do zanotowania wznowione wydanie pism Riepina — *Dalekoje bliskoje*¹⁹, korespondencję artysty z I. Kramskim²⁰, z W. Stasowem²¹, z L. Tołstojem²² i różnymi pisarzami²³ oraz publikację omawianą.

W ten sposób dzięki planowej pracy dużej grupy specjalistów dojrzeła sprawa nowego opracowania całokształtu twórczości Riepina, a publikacja Akademii Z. S. R. stanowi w tym procesie ważny etap.

Fakt, że twórczość Riepina zajmuje w naukowych wydawnict-

wach radzieckich tak wiele miejsca tłumaczy się wysoką oceną sztuki tego artysty przez współczesnych krytyków radzieckich.

I. E. Grabar²⁴ charakteryzuje go jako artystę-obywatela służącego przede wszystkim narodowi. Zdaniem jego sztuka Riepina spełnia trzy zasadnicze warunki, dzięki którym ze sztuki indywidualnej przeobraża się w narodową. Odpowiada ona duchowi narodu, wyraża jego myśli i nadzieje oraz jest pobudzającą i dostępną. Sztuka Riepina zawiera w sobie głęboką treść ideową, artysta nie ogranicza się bowiem do pokazania zewnętrznej postaci przedstawianego zjawiska, lecz wnika w jego głębszy sens. Dlatego Riepin góruje nad współczesnymi mu malarzami rosyjskimi trafnością i prawdą wypowiedzi. Szczegółowe obserwacje codziennego życia składają się w wy-

wym. 71,3×58,6 cm, sygnowany dwukrotnie: 1. (w prawym górnym rogu, alfabetem rosyjskim, czarną farbą) „I Riepin 1884”; 2. (w lewym dolnym rogu, alfabetem łacińskim, czerwoną farbą) „I. Repin 84”. Na odwrocie płótna ręka artysty wykonany napis alfabetem rosyjskim: „W Muzeum imienia Jana Matejki w Krakowie ot. I. Repina 1885”.

¹⁶ Riepin I. E. *Mowa Aleksandra III do wójtów*, ol. deska, wym. 40×50 cm, sygn. (alfabetem rosyjskim) „I. Riepin 1889”, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi nr inw. 465. Obraz dostał się do zbiorów Muzeum Łódzkiego w 1945 r. jako zabezpieczenie Urzędu Likwidacyjnego z mienia pozostawionego przez okupanta. Wiadomości powyższe zawdzięczam Kustoszowi Romanowi Zrębowiczowi, który badał dokładnie omawiany obraz. Zastanawia sprawa daty przy sygnaturze autora o 3 lata późniejszej niż na obrazie malowanym dla cesarza. Większość szkiców do tego obrazu powstała w 1885 r. Wobec tego, że obraz łódzki wykazuje duże różnice w stosunku do kompozycji z 1886 r. należałoby przypuścić, że tak jak to bywało niejednokrotnie, malarz powracał przez szereg lat do raz opracowanego tematu. W tym wypadku wersja późniejsza wydaje się być dojrzałą i bardziej szczerą wypowiedzią artysty, niż wtedy, gdy krępowały go wymagania dworu carskiego. Na odwrocie deski pod parkietem kryje się dedykacja, z której udało się odczytać tylko fragment. Z urywku tekstu wynika, że obraz był komuś podarowany w 1889 r.

¹⁷ Riepin I. E., *Portret W. G. Czertkowa*, ol. pł., wym. 100×75 cm, niesygn., wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 120625. Obraz wszedł do zbiorów Muzeum w 1935 r. jako dar Jeanne Nancy Block ze Szwajcarii. Z korespondencji malarza z Czertkowem publikowanej w zbiorze: Riepin I. E., *Pisma k pisatielam i literaturnym diejatielam 1880 — 1929*, Moskwa Iskustwo 1950, wynika, że Czertkow pozował malarzowi do portretu na wiosnę 1887 r. (list Riepina z 29.IV.1887 r.). W przypisach do tejże korespondencji (s. 206) podano wiadomość, że Riepin malował Czertkowa kilkakrotnie. W 1883 r. wykonał z niego studium portretowe dla głowy Chrystusa (Muz. im. L. N. Tołstoja, Jasna Polana), a w 1887 r. zapewne portret Czertkowa nie sygnowany, który z posiadania jego syna przeszedł na własność Muzeum L. N. Tołstoja. Poza tym podana jest wiadomość o dwóch dalszych portretach Czertkowa z lat 90-tych bez podania bliższych danych o nich i miejsca gdzieby się miały znajdować. W każdym razie na podstawie tych wiadomości można przyjąć, że portret warszawski powstał w okresie 10-lecia 1887—1897. Data ostatnia określa moment, gdy Czertkow za pomoc okazaną t.zw. „duchoborom” musiał opuścić Rosję i na przeciąg kilku lat zamieszkał w Anglii. Czertkow Włodzimierz Grigoriewicz (1851—1936) przyjaciel i zwolennik Lwa Tołstoja. Propagował jego ideologię za pośrednictwem pisma „Pośrednik”.

¹⁸ Riepin I. E.: *Portret nieznanego mężczyzny*, ol. pł., wym. 78×61,5 cm., sygn. 1881 I. Riepin, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 156074. Zakupiony do zbiorów Muzeum 12.VIII.1950 r. Obraz ma charakter szkicu, w którym zaznaczono zasadnicze rysy twarzy modela i układ postaci, brak w nim natomiast rozpracowania powierzchni malarskiej i pogłębienia charakterystyki portretowanego. Sygnatura położona na werniksie może budzić pewne zastrzeżenia. Nieprawidłową wydaje się też data 1881 r., gdyż portret ten nie mógł chyba powstać w okresie największego rozkwitu talentu artysty. Możliwe, że obraz ten sygnował malarz, podobnie jak to miało miejsce z wielu pracami Riepina, pod koniec życia. Stąd możliwość pomyłki w datowaniu.

¹⁹ Riepin I. E., *Dalekoje bliskoje*, Moskwa-Leningrad Iskustwo 1944 i 1949.

²⁰ Riepin I. E. i Kramskoj I. N., *Pierepiska*, Moskwa-Leningrad Iskustwo 1949.

²¹ Riepin I. E. i Stasow W. W., *Pierepiska*, Moskwa-Leningrad Iskustwo, t. I-1948, t. II-1949; t. III-1950.

²² Riepin I. E. i Tołstoj L. N., t. I *Pierepiska s L. N. Tołstym i jego siemiej*. Moskwa-Leningrad Iskustwo 1949.

²³ Riepin I. E., *Pisma k pisatielam i literaturnym diejatielam 1880-1929*, Moskwa Iskustwo 1950.

²⁴ Grabar I. E., *Miejsce Riepina w rosyjskiej i światowej sztuce*, t. I omawianej publikacji s. 9—14.

obraźni artysty na wstrząsający obraz niedoli ludu rosyjskiego epoki caryzmu. „Dojrzały ideowy realizm pojawił się dopiero z Riepinem... on był jego ojcem”²⁵. Siłą talentu tego artysty, obok dostępności dla szerokich mas, jest prawda własnego, autorskiego stosunku do przedstawianego tematu i ludzi.

Zdaniem G. Niedoziwina²⁶ uogólnienia zawarte w obrazach Riepina takich, jak „Burłacy” czy „Procesja w Kurskiej Gubernii” powstały z głębokiej znajomości życia. Uogólnienia muszą zawierać cechy typowości, a Riepin był mistrzem w dostrzeganiu tych typowych, charakterystycznych cech. Umiał on wyeliminować cechy przypadkowe, zaciemniające, a w skondensowanej, dosadnej charakterystyce przedstawić widzowi to, co istotne dla danego zjawiska. Stosunek radzieckiej historii sztuki do Riepina tłumaczy nam wypowiedź tegoż autora²⁷:

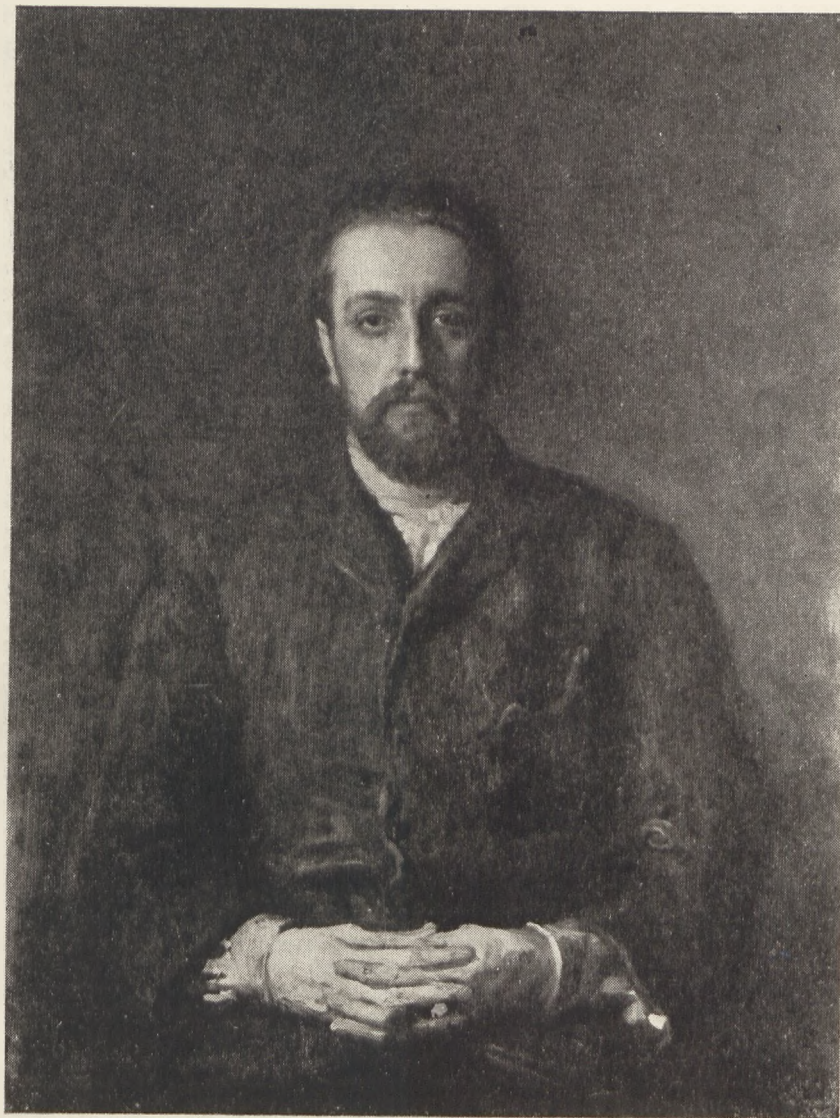
„Jest rzeczą oczywistą, że dla twórców marksizmu otwarta walka artysty o jego ideały nie mogła być wadą. Twierdzić odwrotnie, to znaczy nic nie rozumieć z rewolucyjnego znaczenia ich walki i ich nauki. Propagowanie określonych idei i śmiała ich obrona zawsze była dla Marksa i Engelsa, a później dla Lenina i Stalina najważniejszą zaletą dzieła sztuki”.

Sztuka Riepina nie była nigdy biernym odbiciem rzeczywistości. Zdecydowanie wypowiedział się on w szeregu obrazów po stronie walczących z caryzmem rewolucjonistów, przedstawił niedolę i sprzeciw mas ludu, nawet w portretach dał wyraz sympatiom swoim ku postępowym działaczom spośród uczonych i polityków rosyjskich. Sztuka Riepina odpowiedziała wysuniętemu przez Lenina dezyderatowi o partyjności sztuki. „Lenin żądał otwartej łączności sztuki z narodem i jego życiowymi, praktycznymi interesami”²⁸.

Artysta wychowuje naród, a Riepin oddziaływał i dalej wpływa na masy ludu rosyjskiego, jako zwo-

lennik postępu i wolności, a wróg ucisku i wyzysku słabszych przez jednostki uprzywilejowane.

Jako wielkiego artystę i człowieka czczą go narody Związku Radzieckiego.



Ryc. 4. I. E. Riepin, portret W. G. Czertkowa. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski).

²⁵ Grabar I. E., jw., s. 11.

²⁶ Niedoziwin G., O stosunku

sztuki do rzeczywistości, Materiały do studiów, Warszawa 1950, s. 163.

²⁷ Niedoziwin G., jw., s. 175.

²⁸ Niedoziwin G., jw., s. 189.

Janina Ruszczyćówna

Maria Lewicka, Bernardo Morando. Mistrzowie Architektury Polskiej, Seria Wydawnicza Instytutu Urbanistyki i Architektury, z. 1, Warszawa 1952, s. 32, il. 64.

Pierwszy zeszyt serii wydawnictwa pod obowiązującym tytułem *Mistrzowie Architektury Polskiej* poświęcił Instytut Urbanistyki i Architektury działalności zamojskiej Bernarda Moranda. Temat ten, szeroki i frapujący, został przez popularny charakter wydawnictwa ograniczony do krótkiej monografii, stanowiącej dodatek do zbioru ilustracji; ilustracje te przedstawiają późnorenansową architekturę Zamościa i mają służyć jako „materiał pomocniczy dla projektujących architektów”. Sam tekst, będący streszczeniem większej pracy autorki, wobec braku szerszej, naukowej monografii Zamościa i jego architektów, nie tylko może zainteresować przeciętnego czytelnika, ale jest ważną pozycją dla wszystkich bliżej interesujących się początkami architektury późnorenansowej w Polsce.

Zamość był zawsze bardzo ważnym ośrodkiem budowlanym i wielu architektów działało w nim po śmierci Moranda. W pierwszej połowie wieku XVII tworzyli tu późnorenansową architekturę m. i. Gocman, Jaroszewicz, a zapewne i del'Aqua. Rola Moranda w pierwszym okresie istnienia Zamościa była bardzo ważna, ale zlekceważenie, bądź niedostrzeżenie wkładu niekiedy bardzo indywidualnych jego następców zaważyło negatywnie na całej publikacji. Pominęto również wpływ mecenatu Jana Zamoyskiego: jego humanistyczny smak mógł oddziaływać na twórczość Moranda, on też miał zapewne głos decydujący przy wyborze systemu fortyfikacji własnego miasta.

Szczegółowe omówienie twórczości Moranda rozpoczęto od samego miasta i jego obwarowań. Za pozytywny wkład należy tu uznać opis urbanistyki (może tylko zbyt pochopnie odmówiono wysokiej bryle kolegiaty właściwej roli w sylwecie miasta). Problematicznym natomiast wydaje się twierdzenie o ścisłym zespoleniu obwarowań z układem miejskim: w przeciwnieństwie do planów teoretycznych panuje tu rozbieżność między prostokątem wewnętrznym a otaczającym go niesymetrycznym sześciobokiem (a nie siedmiobokiem) fortyfikacji o ośmiu (a nie siedmiu) różnorodnych bastionach.

W rozdziale traktującym o architekturze poświęcono słusznie wiele miejsca kolegiacie zamojskiej i jej kluczowemu stanowisku w sakralnej architekturze polskiej. Postawiono interesującą tezę o zależności jej form od kościołów tzw. grupy pułtuskiej (chyba nie gotyckich, lecz renesansowych), co wydaje się przekonywującym, szczególnie w odniesieniu do prezbiterium. Nie można się natomiast zgodzić, że szczyt jej „stworzony został niezawodnie w oparciu o gotycki szczyt polski” z udziałem motywów plastycznych zaczerpniętych z attyk. Większość szczytów późnorenansowych Lubelszczyzny posiada rzeczywiście gotycki system rozczłonkowania, kolegiata zamojska jednak jest jednym z nielicznych wyjątków: podziały jej szczytu nawiązują do renesansu północnego, a zastosowane w nim powszechne motywy plastyczne występują wspólnie z wieloma innymi elementami budynków. Szkoda, że nie podkreślono również wyjątkowego, jak kolegiaty, stanowiska pałacu: był on zapewne chronologicznie pierwszym budynkiem tego typu na ziemiach polskich. Jego koncepcja architektoniczna nie może przeto nawiązywać do „form rodzimych naszej architektury”, a zwłaszcza do tradycji tzw. dworu polskiego, którego różnorodne typy wykształciły się na ogół później. Trzeba tu dodać, że mur otaczający zespół pałacowy miał jeszcze charakter obronny, a narożne jego wieżyczki były bestejami.

Monografia daje ogólną charakterystykę kamienicy Zamościa, zresztą nie bezbłędną (nie wszystkie sienie były długie, „w rozwiązaniu ich wnętrza” nie „panowała jak najdalej idąca dowolność”). Współcześnie dochowaną architekturę tych kamienic należy — zapewne oprócz podcieni — odnieść dopiero do wieku XVII. Wiele z nich nie istniało w momencie zdejmowania planu rynku w r. 1603/4, a nawet około połowy wieku XVII, w okresie malowania tzw. obrazu bukowskińskiego. Ich stiukowe, prymitywne dekoracje o zbarbarzowanych motywach renesansowo-barokowych i orientalnych niewiele mają wspólnego z arsenałem monumentalnych form wnętrza kolegiaty. Trudno przeto mówić o „niezawodnie mo-

randowskim typie kamienicy i jej elewacji, zwłaszcza że we wszystkich szesnastowiecznych przekazach źródłowych na temat domów mogących uchodzić za wzorcowe, jako materiał budowlany tych domów występuje drewno. Chyba wyłącznym dorobkiem Moranda nie jest też drewniana zapewne zabudowa miasta zestawiona w pierwszej lustracji z r. 1591.

Również analiza budynków wzniezionych bezsprzecznie przez Moranda została miejscami przeprowadzona mało krytycznie — bez uwzględnienia ich wszystkich późniejszych przeróbek. Daje się to obserwować zwłaszcza na przykładzie pałacu i ratusza, które — jak powszechnie wiadomo — przebudowywano już w pierwszej połowie wieku XVII; stąd nawet stosunkowo wczesne przekazy ikonograficzne nie mogą oddać wiernie ich morandowskiej architektury. Tak w pałacu do dodatków siedemnastowiecznych należy chyba trójkątny fronton nad loggią, a na narożach — szerokie, boniowane pilastry (por. zamek w Złoczowie z ok. r. 1634). Z rozbudową ratusza w drugiej ćwierci wieku XVII łączy się też bez wątpienia forma jego elewacji, stanowiąca całość z attyką wbrew tezie publikacji (nb. podwójne pilastry z wnękami trudno tu chyba bezpośrednio wyprowadzać od motywu łuku triumfalnego przy portalu kolegiaty). Przy opisie kolegiaty uznano za pierwotne klasycystyczne boniowanie jej elewacji.

Autorka była zmuszona do dostosowania swej obszerniejszej pracy do programu wydawnictwa, stąd wiele skrótów, wynikiem których jest m.i. brak przeprowadzania dowodów przy nowych tezach, stawianych wbrew dotychczasowym poglądom (np. zagadnienie portyku arsenału). Charakter popularny monografii zaważył na zbytnim upraszczaniu zagadnień i operowaniu niekiedy ogólnikami, co razi szczególnie przy syntetycznym omówieniu twórczości architekta i jej stosunku do rodzimych tradycji. Jednocześnie szereg zagadnień, jak np. attyki u Moranda, potraktowanych zostało zbyt generalnie, a szereg sądów wypowiedzianych bez dostatecznego uzasadnienia; tak np. polskie imiona i nazwiska (?) współpracowników Moranda nie świadczą

o ich miejscowym pochodzeniu, wiadomo bowiem, że w tej epoce często obcy rzemieślnicy otrzymywali nie tylko przezwiska cechowe polskie (np. Fr. Quadro — Krotofila), lecz i nazwiska (np. Piotr Krasowski). Również i hipoteza o możliwości zetknięcia Moranda z J. B. Quadro jest nie przekonywująca.

Przy podkreślaniu usterek i niedokładności, co należy do smutnych obowiązków recenzenta, zaciera się zwykle mimo woli i niesłusznie pozytywne wartości opracowania. Zeby tego uniknąć i tu, trzeba wysunąć pionierski charakter monografii, który upoważniał do bardziej indywidualnego i śmiałego podchodzenia do zagadnień, co może tłumaczyć wiele niedociągnięć i uogólnień. Należy zwłaszcza podkreślić zasługi autorki w przedstawieniu pozycji kolegiaty zamojskiej w sztuce polskiej, w pogłębieniu poglądów na zależność twórczości Moranda od Sanmichelich, jak również zwrócić uwagę na poprawne opisy i interesujące wnioski, wypływające z analizy architektonicznej (np. przekonujące wytłumaczenie asymetrii wieży ratusza).

Odrębną i mało związaną z tekstem część publikacji stanowi bogaty i interesujący materiał ilustracyjny. Wartość jego podnosi opublikowanie po raz pierwszy oryginalnego rysunku Malletskiego, przedstawiającego elewację ratusza, oraz nowych zdjęć pomiarowych i rekonstrukcji, wykonanych przez inż. arch. A. Klimka, a przede wszystkim — jego rewelacyjnego odkrycia — tzw. obrazu bukowińskiego. Niestety na 64 ilustracje można łączyć z bezpośrednią twórczością Moranda, poza ogólnymi widokami urbanistycznymi, jedynie 27 (przyjmując, że elewacja ratusza na pomiarze Malletskiego pochodzi z w. XVII). Pozostałe ilustracje przedstawiają formy związane z różnymi warsztatami późnorenansowymi, niekiedy nie wykazujące zbieżności z architekturą Moranda (np. kamienice ormiańskie). Szkoda też, że podpisy pod ilustracjami (np. Zaleskiego widok Zamościa nie pochodzi „z pierwszych lat XIX w.”, lecz z ok. r. 1841) nie wyjaśniają lokalizacji (szczególnie ważne przy kamienicach) i czasu powstania obiektów, jak również nie podają

dat dokonania zdjęć fotograficznych czy pomiarowych.

Wydawać by się mogło, że przerysowanie pomiaru Malletskiego nie powinno nastręczać trudności. Tymczasem rysunek elewacji kolegiaty wykonano z błędami, opuszczając szereg istotnych szczegółów architektonicznych. Wyraźnym niedopatrzeniem jest umieszczenie fotografii nie istniejącej sygnaturki, wzniesionej w wieku XIX na obniżonym przez Malletskiego dachu kolegiaty. Wszystkie te niedociągnięcia części ilustracyjnej obciążają redakcję naukową.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Przeciętny czytelnik biorąc do ręki wydawnictwa popularne podchodzi na ogół mało krytycznie do ich zawartości. Zeby nie nadużywać jego zaufania, powinny one być wyjątkowo starannie przygotowane, podawać jedynie materiał gruntownie przepracowany i sprawdzony, bez niedomówień i możliwie bez hipotez. Mamy nadzieję, że tymi zaletami odznaczać się będą następne zeszyty bezsprzecznie pożytecznej serii wydawniczej *Mistrzowie Architektury Polskiej*.

Bohdan Guerquin i Jerzy A. Miłobędzki

W SPRAWIE KSIĄŻKI O MORANDZIE

Szereg podkreślonych niedomogów I-go zeszytu *Mistrzów architektury polskiej* powstało w wyniku konieczności dostosowania się do zarysowanego przez redakcję naukową programu popularno-naukowego wydawnictwa, ściśle ograniczającego objętość tekstu. Nie pomieściły się w nim dokładne analizy obiektów i form, pominać trzeba było zagadnienia luźniej związane z tematem (wkład następców Moranda, mecenat Zamoyskiego), nie było również miejsca na szersze udokumentowanie hipotez. Zastrzeżenia co do wprowadzenia ich do publikacji nie są słuszne, gdyż przy niezachowanych w dawnej formie obiektach i braku współczesnego materiału ikonograficznego, nie można hipotez uniknąć (nie udało się to również autorom recenzji). Utrzymuję twierdzenie o zespole niu obwarowań z układem miejskim i uważam, że słusznie jest ono uznawane za jeden z głównych walorów kompozycyjnych miasta. Wiadomości dotyczące kształtu obwarowań i liczby bastionów zaczerpnęłam z publikacji S. Herbsa i J. Zachwatowicza *Twierdza Zamość*, gdzie wymieniono ich 7 przy 7 kurtynach, a nie 6,

jak piszą recenzenci. Skąd powstała ta rozbieżność, nie jest mi wiadomo i nie znajduję o tym informacji w recenzji. Genezy pomysłu zastosowania szczytu w kolegiacie dopatruję się w architekturze Mazowsza, gdyż wiadomo, że Morando dobrze ją znał i czerpał z niej, a szczyt był tam wówczas nieodłącznym elementem budownictwa kościelnego. Odrębność omawianego szczytu tłumaczę tym, że był to jeden z pierwszych szczytów renesansowych stworzony przez architekta charakteryzującego się dużą indywidualnością. Nawiązywanie do „renesansu północno-europejskiego” wydaje mi się niesłuszne; sam termin zresztą jest już w tej chwili przestarzały i nie wiele mówiący. Wiążąc pałac z tradycją dworu polskiego brałam pod uwagę typ, który krystalizować się zaczął przed powstaniem kanclerskiego pałacu. Możliwość nawiązywania do form rodzimych istnieć może poza sztywnymi granicami jednego typu budowli i nawet w wypadku, jeżeli jakiś obiekt wydaje się „pierwszym budynkiem tego typu”. Wobec znanej z licznych przekazów dbałości Zamoyskiego o jednolitość i estetykę miasta, nie łatwo będzie

zgodzić się na uznanie pierwotnej zabudowy jako tymczasowej (drewnianej) i przypisanie wszystkich kamienic rynku zamojskiego wiekowi XVII. Sami autorzy odnoszą podcięcia kamienic, element tak nierozłącznie związany z domem, do czasów Moranda. Otwartą pozostaje kwestia wytypowania kamienic wzorcowych. Określenie „morandowskiego” typu kamienicy zamojskiej pochodzi stąd, że osiągnięcie tak wzorowej jednolitości zespołu rynkowego stało się możliwe przez nawiązanie architektury kamienic pobudowanych nawet po Morandzie (głównie w XVII w.) do tych jego pierwszych — wzorcowych. Pejoratywne określenie, użyte dla dekoracji kamienic, typowej dla rodzimego nurtu naszej architektury, należy do tych, których należałoby unikać, jako niewątpliwie całkowicie niesłusznych.

Głównym zadaniem wydawnictwa miało być udostępnienie dużego materiału ilustracyjnego, pomocnego dla projektujących współcześnie architektów. Redakcja, przeciwna reprodukowaniu rekonstrukcji zdecydowała pokazanie dzieł Moranda na tle architektury całego miasta.

Maria Lewicka

WYDAWNICTWA „WIEDZY POWSZECHNEJ“ Z ZAKRESU
MALARSTWA POLSKIEGO XIX W.

Skromne, a niewątpliwie bardzo potrzebne wydawnictwa „Wiedzy Powszechnej“ w zakresie popularyzacji wiedzy o postępowych tradycjach sztuki polskiej, nie doczekały się dotąd obszerniejszego omówienia. W chwili ostro toczącej się walki o nowe oblicze postępowego, czynnego społecznie i świadomego swej postawy ideowej człowieka, gdy sprawa roli sztuki jako jednej z gałęzi nadbudowy stała się sprawą wielkiej wagi, historycy sztuki nie mogą obojętnie przejść obok wydawnictwa, które, choć ukazało się pod postacią broszur popularnonaukowych, spełnia jednak podwójną rolę: 1. ma na celu ukazanie w przystępny sposób szerokiej masie czytelników-laików dziejów twórczości postępowych artystów polskich, a zarazem i wskazanie metody oglądania dzieł sztuki, 2. stanowi pierwszą niejako próbę materialistycznego ujęcia twórczości poszczególnych malarzy, dokonaną w dużej mierze na materiałach nowych, nieznanych dotąd, a wydobytych z zapomnienia przez autorów. Z tych właśnie względów omówienie krytyczne powyższego wydawnictwa na łamach pisma naukowego staje się rzeczą konieczną.

Wyrzeczmy nowego, twórczego podejścia do dziejów malarstwa polskiego jest 5 monografii czołowych postępowych malarzy, jakie ukazały się na rynku księgarskim w latach 1950—1952¹. Autorzy podjętych prac mieli niełatwe zadanie: ukazania w zwięzłej i popularnej formie rozwoju realistycznego nurtu w malarstwie polskim XIX stulecia, przy czym tak pomyślane monografie musiały stać się zarazem pierwszymi polskimi publikacjami, poświęconymi najcelniejszemu naszym artystom; burżuazyjnej nauce o sztuce nie zależało bowiem na popularyzowaniu ich dorobku, przeciwnie, starała się raczej o deprecjonowanie go. Dlatego też z liczby pięciu omawianych artystów twórczość dwu tylko opracowana została monograficznie w latach międzywojennych (Gerson, Kotsis), pozostali trzech skwitowani zostali okolicznościowymi artykułami w czasopiśmie. Trudności, na jakie napotykał autorzy omawianych broszur, pogłębia fakt nie doprowadzenia do końca badań nad omawianym okresem w sztuce polskiej, badań, które jak dotąd nie wyszły poza prace o charakterze źródłowym względnie

dyskusyjnym; podręcznik historii sztuki polskiej zaś znajduje się obecnie dopiero w stadium opracowywania. Autorzy musieli poza tym pokonać przeszkody, związane z dotarciem do materiałów źródłowych, co przy stanie zniszczenia archiwów polskich oraz zbiorów tak państwowych jak prywatnych musiało niejednokrotnie hamować tok podjętych prac.

Na tle tak przedstawionych faktów tym cenniejszy staje się wspólny wysiłek podjęty przez Państwowe Wydawnictwo Poularno-Naukowe „Wiedza Powszechna“ i młodsze pokolenie historyków sztuki, zmierzający do spopularyzowania osiągnięć naszych artystów. Paradoksalna napozór sytuacja, w której jako pierwsze z kolei ukazują się opracowania popularyzacyjne, a dopiero w ślad za nimi — naukowe, świadczy o konkretnych potrzebach społeczeństwa, które, pozbawione krepujących je więzów tym mocniej pragnie udostępnienia mu nieznanych dotychczas dziedzin świadomości — społeczeństwa, tłumnie odwiedzającego muzea, chcącego uczyć się na postępowym dorobku sztuki polskiej. Sytuacja ta świadczy również o czymś innym: o świadomości służenia społeczeństwu u młodszych badaczy sztuki naszej, adresujących szerokim masom pierwsze wyniki swych prac naukowych.

Stan dotychczasowych badań w zakresie dziejów naszego malarstwa XIX w. przedstawia się wyjątkowo ubogo. Badania tradycyjnej nauki o sztuce przebiegały po linii zamazywania istotnych toczących się konfliktów społecznych, odrywania zjawisk sztuki od podłoża, fetyszyzacji indywidualności artystycznej i sprowadzania zagadnień artyzmu u danego twórcy do problemów wyłączone formalnych. Tak np. walory formalne interesowały M. Sągajłównę w jedynej istniejącej monografii Aleksandra Kotsisa. Tym większą więc zasługą omawianych publikacji jest wydobywanie innej problematyki, postawienie sobie za punkt wyjścia szeregu zagadnień o kapitalnym znaczeniu dla rozwoju polskiej sztuki. A więc zasadniczym problemem, na który autorzy położyli szczególny nacisk, stało się zagadnienie narastania nurtu rodzimego, narodowego. Uważając sprawę nasilenia tego nur-

tu od klasy, z jaką sztuka polska tego okresu jest związana i w oparciu o którą się rozwija, a więc od rosnącego mieszczaństwa, starają się wykazać na konkretnych dziełach, jak ten element rodzimy nabiera sił w miarę związania się artysty z życiem społecznym, w miarę dochodzenia do głosu w sztuce elementów plebejskich. Fakt stopniowego przechodzenia kapitalizmu na pozycję coraz bardziej wsteczne znajduje swój wyraz w ujawnianiu się słabych zrazu nut krytycyzmu, widocznych np. w twórczości Kostrzewskiego, Kotsisa czy Szermientowskiego. W dalszym ciągu rozważania autorów idą po linii wskazania, w jakiej mierze sztuka spełnia swą funkcję służenia klasie panującej poprzez wyrażanie i kształtowanie jej ideologii, jak miarą postępowości artysty staje się stopień wyzwolenia od dyktatu klasy panującej i zdolność dostrzegania i wyrażania nowych idei, wiodących ku postępowi społecznemu. Kreśląc sylwetki dwu znakomitych pedagogów, Piwarskiego i Gersona, autorzy wykazali, w jaki sposób utworowali oni drogę realistycznemu nurtowi w malarstwie, skierowując zainteresowania uczniów w stronę natury, jako źródła prawdy.

Taką jest generalna problematyka omawianych publikacji. Czy i jak autorom udało się osiągnąć zamierzony cel? Czy rozwinięcie powyższych tez przebiega w dostatecznie jasny i prosty, a jednocześnie naukowo prawidłowy sposób? W dalszej części niniejszych rozważań winna znaleźć się odpowiedź na powyższe pytania.

Śledząc uważnie za tokiem wykładu czytelnik dochodzi do sformułowania zasadniczego zastrzeżenia w stosunku do 4 pierwszych publikacji: odnosi się wrażenie, że autorzy nie dość opanowali metodę dialektyczną w przedstawieniu przemian zachodzących w sztuce. Przy

¹ Ryszkiewicz A., *Jan Feliks Piwarski*, Warszawa 1950, s. 30.

Jakimowicz I., *Józef Szermientowski*, Warszawa 1950, s. 35.

Zanoziński J., *Aleksander Kotsis*, Warszawa 1951, s. 53.

Vetulani A., *Wojciech Gerson*, Warszawa 1952, s. 74, 1 nlb.

Jakimowicz I., *Franciszek Kostrzewski*, Warszawa 1952, s. 99, 1 nlb.

omawianiu pewnych etapów twórczości poszczególnych malarzy starają się oni najpierw w ogólnych zarysach podmalować tło historyczno-społeczne, a dalej dopiero podają fakty z dziedziny twórczości danego malarza. Wady tej metody dają się szczególnie dotkliwie odczuć w *Gersonie* Vetulaniego. Autor nie potrafi ukazać złożoności procesu twórczego u artysty w powiązaniu z tłem historycznym — operuje sposobem umieszczania na początku kolejnego stadium swych rozważań urywków „tła“, nie wiążących się zgoła z całością i nie dających czytelnikowi podstaw do wysnuwania wniosków, jakie chce mu sugerować. Ten błędny, ahistoryczny sposób ujęcia można zauważyć już we wstępie (s. 5—6), gdzie Vetulani starając się określić tło ekonomiczne epoki, w której zaczął działać młody Gerson, odrywa je zupełnie od właściwego zagadnienia. To samo zastrzeżenie nasuwa się na s. 9—10, gdzie autor chce nakreślić sytuację w malarstwie warszawskim I-ej połowy XIX w., na s. 26—27, przw omawianiu sytuacji, jaką zastał Gerson w Paryżu i wreszcie na s. 59—60, na początku rozdziału, zatytułowanego „Pod naporem wpływów burżuazji“. Brak powiązania faktów z dziedziny sztuki z wypadkami omawianej epoki, mechaniczne doczepianie urywków „tła“ na początku rozdziałów nasuwa wnioski o bezpośredniości jakby przemian w nadbudowie, będących automatycznym niejako odbiciem faktów, zaszytych w bazie. Tę niedialektyczność ujęcia pogłębia sposób wykładu, posługujący się w szeregu miejsc skrótami myślowymi i nie zawsze szczęśliwymi sformułowaniami. Podobne zastrzeżenia należy wnieść i do innych publikacji omawianego cyklu: nie jest od nich wolny *PiwarSKI* Ryszkiewicz (s. 1-5, 11-12), *Szermentowski* Jakimowiczowej (s. 4-7). Omawiając natomiast twórczość Kostrzewskiego potrafiła ta sama autorka wyłamać się z „mechanistycznego“ snosobu wykładu, nakreślając ciekawą sylwet-

kę artysty w powiązaniu z czynnikami, warunkującymi jego drogę artystyczną.

Mówiąc o twórczości Jana Feliksa Piwarskiego², Ryszkiewicz na s. 4 pisze: „Próby Kościuszki porwania za sobą całego narodu do walki nie udają się. Mimo to echa insurekcji pozostają długo żywe w twórczości i tradycji ludowej...“ Zaznaczając problem niedojrzałości ruchu ludowego, autor zawiesza go jakby w próżni, nie tłumacząc przyczyn zjawiska, pozbawiając czytelnika możliwości wysnucia wniosków i utrudniając rozumienie faktów historycznych. Na tej samej stronie czytamy: „Romantyzm wyrasta z narodowego buntu postępowych grup społecznych (drobna szlachta, część mieszczaństwa) i staje się zewnętrznym jego przejawem. Przyczynia się po części do rozniecenia zarzewia patriotyzmu, które wybuchnąć będzie kilkakrotnie płomieniem walk narodowo-wyzwoleńczych“. Autor popełnia błąd, traktując prąd romantyzmu jako kierunek jednolity, nie wspominając o istnieniu wstępnego nurtu i o jego podłożu klasowym. Tradycyjne, aklasowe ujęcie romantyzmu jako kierunku, będącego „reakcją“ przeciw klasycyzmowi, znajduje się w *Gersonie* Vetulaniego (s. 9): „Zrodzony z obudzonych w epoce wojen napoleońskich tęsknot narodowych, przeciwstawny klasycyzmowi kierunek romantyczny, powiązany z postępowymi i rewolucyjnymi dążnościami epoki, oznaczał zwrot do pierwiastków narodowych i natury...“ Jak, wiadać, pokutuje tu jeszcze duch starych idealistycznych sformułowań, odrzuconych przez naukę, a najzupełniej nie na miejscu w publikacji popularno-naukowej.

Na s. 5 Ryszkiewicz nawiązuje do twórczości Jana Piotra Norblina, twierdząc, że „Norblin... mimo długie zżywanie się z polskim życiem, pozostał Francuzem, malującym egzotyczne nieco dla niego życie polskiej wsi p o w i e r z c h o w n i e, tak jak je oglądał oczami cudzoziemca i to cudzoziemca pozostającego na usługach polskiej magnaterii“. Ten sąd o twórczości Norblina wydaje się nieusprawiedliwiony, jak bowiem dowodzą współczesne badania, Norblin był świadomym i krytycznym obserwatorem sytuacji, jaką zastał w nowym dla niego środowisku, a twórczość jego nosi cechy pogłębionego, realistycznego spojrzenia na rzeczywistość społeczną. Sztuka Jana Feliksa Piwarskiego napewno wywodzi się

z postępowych tradycji polskiego Oświecenia, a zwłaszcza malarstwa Norblina, dlatego ważnym tu jest właściwe ustawienie malarstwa tego ostatniego w kontekście twórczości Piwarskiego.

Przedstawiając czytelnikowi pokrótce obraz stosunków społeczno-politycznych w Galicji w połowie XIX w., by na tym tle ukazać twórczość Aleksandra Kotsisa. Jerzy Zanoziński pisze (s. 15—16): „Publiczność... [krakowska — J. W.] kwalifikowała obrazy według tzw. rodzajów, rozróżniając malarstwo religijne, historyczne, portretowe, pejzażowe i rodzajowe. W oczach jej największą wartość posiadały obrazy religijne i historyczne. Przechodząc do porządku nad pierwszymi, których powstawało niewiele, mimo przyznawania im tak wysokiej pozycji w hierarchii rodzajów, co było wyrazem l i t y l k o k l e r y k a l i z m u ówczesnych zwiedzających — poświęcić musimy słów parę obrazom historycznym...“. Wydaje się, że tego rodzaju sformułowanie zdecydowanie nie odpowiada prawdzie. Wysoki stopień w hierarchii rodzajów malarskich, jaki uzyskało malarstwo religijne, był uzasadniony w pierwszym rzędzie zafanowana struktura ekonomiczna Galicji, dzięki której istniał jeszcze mecenat arystokratyczny; arystokracji zaś i bogatemu ziemianstwu potrzebne było właśnie malarstwo religijne, starające się wyprzeć rodzajowe, niebezpieczne dla łatwości ukazania konfliktów społecznych.

Zastanawiając się nad sprawą nurtu ludowego w twórczości Kotsisa i nieprzychylną krytyką „Czasu“, z jaką malarstwo jego się spotkało, Zanoziński zatrzymuje się dłużej nad obrazami „Wiejski mechanik“ i „W świetle Matki Boskiej Zielnej“ (s. 31—32): „Krytyka starała się za wszelką cenę wynajdywać w nich jakieś usterki, byle tylko obniżyć ich wartość. Niewątpliwie jednak pod pokrywką wytykania błędów artystycznych kryła się niechęć klasowa do tematyki z życia chłopskiego“. Zapewne, tak było, arystokratyczno-burżuazyjna krytyka nie pochwałała obrazów o tematyce ludowej, nie bójmy się jednak twierdzenia, że nie wszystkie obrazy Kotsisa z życia ludu wiejskiego odzwierciedlają ten prawdziwy nurt ludowości, o który nam chodzi — w obu wspomnianych obrazach wyraźnie przebiega nuta idealizacji, sielankowości, brak tej prawdy, tej siły działania, bijącej np. z „Ostatniej chudoby“. I dlatego

² Autor omawianej broszury podał datę 20 listopada 1794 r. jako datę urodzenia Piwarskiego. Już po wydrukowaniu pracy odnalazł odpis notatki autobiograficznej Piwarskiego, znajdującej się do r. 1939 w Archiwum Oświecenia 1273, vol. I k. 1, na podstawie której można datę powyższą uznać za błędną. Prawidłową datą urodzin J. F. Piwarskiego jest 20 listopada 1795 r.

wyduje się, że oba wymienione obrazy nie ilustrują dobrze słusznej zresztą tezy Zanozińskiego.

Mówiąc o twórczości Wojciecha Gersona, zestawia Vetulani w rozdziale, zatytułowanym „Gerson i Matejko” (s. 48–52) twórczość tych dwu wielkich malarzy: „Gerson coraz bardziej doskonalili swój realistyczny warsztat malarski. Nie ustępując Matejce w realizmie szczegółów przewyższa go często realizmem sytuacji w przedstawianych scenach historycznych”. Ze słów tych wynika, że w ogólnej ocenie obu malarzy, Gersona stawia Vetulani wyżej, przyjmując jako kryterium niesprecyzowane dość pojęcie „realizmu”. Ale o 3 wiersze niżej czytamy: „Bohaterowie jednak historycznych kompozycji, którzy u Matejki wywierają potężne wrażenie prawdą wyrazu ludzkich przeżyć i namietności, u Gersona są tylko chłodnymi symbolami charakterów i stanów psychicznych, przypominając żywych ludzi jedynie doskonałym modelem głów i nagich torsów”. A dalej, na s. 52: „Wielkie płótna historyczne Gersona mimo znakomicie niekiedy malowanych, pełnych charakteru i prawdy, realistycznych fragmentów, grzeszą jednak zbyt często teatralnością układu, sztucznością póz, gestów postaci ludzkich. Nie wzruszają i nie przekonywają w takim stopniu, jak pełne pasji dzieła Matejki”. Jak więc przy tego rodzaju niekonsekwentnym stanowisku autora ma czytelnik-laik zrozumieć, w czym się przejawiał realizm malarza, pozostaje tajemnicą. Cały ten rozdział zresztą grzeszy brakiem wyraźnej koncepcji, nie tłumaczy roli obu malarzy na konkretnym terenie i w konkretnej sytuacji. Pojęciem „realizmu” Vetulani posługuje się często i nie zawsze szczęśliwie. Tak np. na s. 26, mówiąc o rysunkach Daumiera, charakteryzuje je pojęciem „drapieżnego realizmu”, wspominając na s. 29 o obrazach Gersona o tematyce ludowej twierdzi, że ich „realizm zaprawiony jest nutą rzewnego uczucia”, nie tłumaczając czytelnikowi, na czym ten sąd opiera i nie ucząc go tym samym, jak należy rozumieć realizm w malarstwie. Poważniejsze zastrzeżenie budzi zdanie, dotyczące obra-

zu „Dziewczę z gołąbkami” (s. 60), typowego przykładu ulegania żądanom klasy panującej w kierunku koncepcji odbiegających od realnego przedstawienia rzeczywistości, w którym Vetulani widzi „zalety realistycznego warsztatu malarskiego” i „pełną wdzięku idealizację”. Mówiąc o studiach Gersona w Petersburgu (s. 20), wspomina Vetulani o Pawle Czystańkowie, późniejszym wychowawcy „pieredwiżników”, których określa mianem „ideowo-radykalnej grupy artystycznej” — terminem nic nie mówiącym, a tym samym nie tłumaczającym czytelnikowi, po co nazwisko Czystańkowa zostało wymienione. Wydaje się, że „radykalizm” wielkich malarzy rosyjskich zasługuje na wyraźniejsze sprecyzowanie, na czym polega.

Ostatnią z omawianych pozycji jest *Franciszek Kostrzewski* Ireney Jakimowicz. Poziom publikacji, jasność wykładu, umiejętność ukazania żywej sylwetki malarza na tle skomplikowanego okresu, w którym żył, w sposób nie mechanistyczny, lecz w zespole zjawisk warunkujących jego twórczość, świadczy o tym, że autorka potrafiła skorzystać z błędów swoich i swych poprzedników. Słusznie interpretuje ona kierunek twórczości Kostrzewskiego, schodzącego pod naporem klasy panującej z pozycji jednego z najcenniejszych malarzy-realistów na drogę coraz bardziej wsteczną, wskazując, jak zaniedbanie studiowania natury potrafi zniszczyć najbardziej obiecujący talent.

Z dalszych uwag, jakie nasuwają się po przeczytaniu omawianych monografii, na pierwsze miejsce wysuwa się sprawa analizy dzieła sztuki. Zbyt często, omawiając jakiś obraz czy rysunek, autorzy kwitują go dwoma lub trzema zdaniem, dość ogólnikowymi, każąc czytelnikowi wierzyć na słowo, że obraz jest realistyczny, nie tłumacząc natomiast, w czym autor ten realizm widzi. I na odwrót — krytykując obraz, nie uzasadniają kryteriów swego sądu. Dla przykładu: mówiąc o niektórych obrazach Szermentowskiego, Jakimowiczowa stwierdza (s. 26), że „brak wewnętrznej prawdy założenia, głębszego krytycyzmu,

pociągnął za sobą braki w środkach formalnych...”. Warto by jednak niewtajemniczonym odbiorcy wskazać wyraźnie błędy artysty, nie porzyskając li tylko na krytyce treściowej. Nie wystarczy bowiem powiedzieć, że dany malarz namalował taki to a taki obraz, pełen realizmu, głębokiej prawdy etc., etc. — trzeba czytelnikowi pokazać drobniaczково wręcz, na jakich kryteriach sąd autora się opiera, trzeba pogłębić tak analizę treściową, jak i formalną, trzeba pokazać warsztat artysty, — a tego właśnie autorzy albo wcale nie uczynili, albo też w sposób zbyt pobieżny.

I wreszcie jedna z ostatnich uwag, dotycząca słownictwa: autorzy, przekazując na teren popularyzacji wiedzy o sztuce wyniki bezpośredniej swej pracy nad materiałem naukowym, nie zawsze potrafili się nagiąć do wymagań wydawnictwa o charakterze popularnym, używając stylu i słownictwa naukowego. Tak np. na s. 1 monografii Jakimowiczowej o Szermentowskim czytamy takie zdanie: „Już przed ostatnią wojną krytycy z kręgu tzw. kapistów, kontynuatorów impresjonistycznego koloryzmu...” etc. Zdanie to, najeżone szeregiem obcych słów, z którymi przeciętny czytelnik styka się po raz pierwszy, przedstawia dużą trudność do pokonania — objaśnienia zaś, podane na końcu, sprawy nie rozwiązują.

Pomimo usterek, należy stwierdzić, że 5 omówionych powyżej monografii wydawnictwa „Wiedza Powszechna” stanowi cenną pozycję wśród publikacji z zakresu sztuk plastycznych, jakie ukazały się w latach powojennych na naszym rynku księgarskim. Spełniać muszą podwójną rolę: ukazując w sposób nowy sylwetki czołowych twórców kultury polskiej, starają się oświecić je po linii wskazań prawdziwie naukowej estetyki marksistowskiej, a jednocześnie przybliżają nowemu czytelnikowi świat wrażeń dotąd mu niedostępnych. Wszelkie uwagi tu wypowiedziane, podyktowane zostały chęcią dopomożenia autorom w ich dalszej pracy, miłej, ale niezwykle pożytecznej.

Janina Wiercińska

WADLIWE METODY W BADANIU ZWIĄZKÓW ARTYSTYCZNYCH POLSKA — MOZA W XII W.

Ze względu na ustaloną kolejność artykułów w Biuletynie Historii Sztuki, mój, o polskim udziale w leodyjskiej wystawie ukazał się w R. XV (1953), nr 1. Powstał zaś prawie cały przed pojawieniem się tamże w R. XIV (1952), nr 1 pracy T. Dobrzeńskiego o Lelewelu i drzwiach gnieźnieńskich, w której s. 32—35 dotyczyły moich studiów leodyjskich z r. 1935. Dzięki redakcji załączam w tej materii kilka przynajmniej uwag. Czynię to dla pożytku czytelników, wśród których tylko drobna część orientuje się gruntownie w trudnych zagadnieniach XII w. Nie uważam zresztą problematyki związków leodyjskich, wbrew przypuszczeniom T. Dobrzeńskiego, za wykluczającą zagadnienia innych związków: z Rusią, Francją a zwłaszcza Italią. O tym wraz z innymi pisałem w pracach dawnych i najnowszych.

Problematyka leodyjska — przedmiot wielkiego zainteresowania dopiero od paru dziesiątków lat — wymagałaby większego obznajomienia z nowszymi dziełami aniżeli to, jakie u T. Dobrzeńskiego spostrzegam. Z tego powodu i z innych jeszcze przyczyn, artykuł jego może prowadzić czytelników do zgola błędnych wniosków i wątpliwości, w sprawach skądinąd jasnych. Daleki jestem zaś od chęci polemizowania z autorem i podkreślam tamtą intencję moją. Budzi on bowiem zbyt wiele zastrzeżeń co do szeregu wypowiedzi, bądź nazbyt niejasnych co do intencji i treści, bez konkluzji, bądź nawet co do właściwości formy. Zaczyna się to z miejsca w zdaniu o „emocjonalnym klimacie“ (?!), co T. D. łączy z zarzutem utrudnienia mu obiektywnej oceny „zwłaszcza gdy“ (tu podpisany) „zbyt często odwołuje się do zgodnych opinii najwyższych powag naukowych“. Czytelnik zechce zauważyć osobliwość tego mniemania przeciwnego zasadzie naukowej, że każdy badacz winien w wyczerpujących rozprawach z reguły oprócz własnych wywodów podać, jakie stanowisko zajęli w tej materii wybitni specjaliści. Jakże polemizować z krytykiem, który wbrew drugiej zasadzie, aby nie wrywać z całości danych poglądów tylko części, nie streszcza wiele z tego, co w nim szczególnie istotne, jak np. moje wywody o całokształcie treści i formy, ujednoliconej wcześniej czy później, ale znakomicie w drzwiach

gnieźnieńskich oraz o analogiach w całokształcie sztuki znad Mozy. Wszak przy tym wbrew T. D. ukazując je nie tylko „drogą zestawiania fragmentów“ (co byłoby błędne jak sam podkreślałem!). Wbrew paru blahym, a ogólnikowym komentarzom, a co gorsza wbrew moim 69 reprodukcjom porównawczym, które wszystkich recenzentów (a nie tylko A. Goldschmidta) uderzyły przekonującą siłą pokrewieństw, T. D. nie widzi więcej, jak „pewne podobieństwo“. Takim zaś wyrażeniem zaprzecza de facto istnieniu owych związków. Jak dotąd on jeden. Gdyby były „pewne“ tylko, to w uniwersalistycznej sztuce XII wieku byłyby wszędzie w Europie i nie dałyby mi żadnej wskazówki konkretnej, z jaką szkołą drzwi gnieźnieńskie najbliżej się wiąza. Byłaby to mimo woli woda na młyn szowinistów junkierskiego autoramentu, którzy w tej, jak i w innych sprawach zamykając oczy na sprawę ścisłych porównań, a operując „pewnymi“, przez 70 lat głosili, że drzwi gnieźnieńskie są „niemieckie“, dopóki ich Goldschmidt trochę nie zreflektował. Czytelnicy znajdą najlepszą odpowiedź T. Dobrzeńskiemu, oprócz pośredniej w moim ostatnim artykule z b. r., przypatrzywszy się uważnie owym 69 rycinom w *Pracach... Sekcji Hist. Szt.* T. II, Wilno 1935, a zarazem przeczytawszy zwłaszcza s. 425—30, 437, 444, 452-3, 462-3 itd. Przekonają się też, że wbrew T.D. nie obstać wyłączenie przy Lubiniu, jako polsko-leodyjskim ośrodku, który by wykonał rysunki dla drzwi gnieźnieńskich; że traktuję go „hipotetycznie“, jako „przypuszczenie“; że mówię w liczbie mnogiej o takich „polskich Lubiniach“, tj. pokrewnych ośrodkach (s. 444); że wskazuję na tę samą co w Lubiniu kulturę Płocka (s. 453 itp.), oraz na to, że „Mogilno w sztuce mogło kłócić z Lubiniem“ (s. 465). A przecież przez to, jak i przez zestawienie z naszym Liber Geneseos (jw., ryc. 31, 32, 68), wskazuję na zasiedloność w Polsce tej kultury a nie chwilowy nałot, a więc na ważny moment w rodzimoci i jej powstaniu tak wczesnym.

Również wbrew T. D. badania paleograficzne Semkowicza niczego u mnie nie „osłabiły“, bo ten znakomity paleograf na pewno dobrze określił datę nie obchodzącą nas w sprawie drzwi gnieźnieńskich tek-

stów w *Pericopae Lubinia*, ale historykiem sztuki nie był. Nie mógł równać się w rzeczach malarstwa z największym specjalistą w sztuce leodyjskiej XII wieku — M. Laurent, tak ostrożnym i ścisłym w rezultatach. Ten ostatni zaś długim listem poparł stanowczo mą tezę o późnej dacie iluminacji domalowanych w *Pericopae*, o ich przynależności do szkoły leodyjskiej (1150—1175), kończąc słowy: „żadnych wątpliwości“ („aucun doute“). Gdyby T.D. chciał być dokładnym, to przeczytawszy w moich studiach wiadomość krótką o tym, zwróciłby się do mnie o odpis owego „parere“, przed opublikowaniem wątpliwości. Jako przykład mistrzowskiej analizy, list opublikuję w całości. Trudno było spostrzec konieczność po temu w r. 1935 i przewidzieć, że spotkam u T. D. zalecanie mi przykładu Lelewela, który nie liczył się ze zdaniem francuskiego historyka sztuki. A no przed 100 laty, gdy głucho było o takich problemach. Gdzież tu jakiegokolwiek porównanie ze sprawą powszechnie docenianego mistrza — M. Laurent.

Byłoby niemało podobnych zastrzeżeń do uczynienia. Wspomnę tylko parę, bo należą do fundamentalnych. T.D. pominął cały mój wywód (j.w.) o jaskrawych echach antyku, Grecji, Rzymu i Bizancjum, przejawiających się w kompozycji drzwi gnieźnieńskich, dzięki naszemu zrozumieniu w XII wieku wagi pośrednictwa w tej mierze m. i. przez Leodium, które w tym stuleciu na punkcie zamiłowania do antyku przypomniała znawcom florencki renesans XV w. Temat chyba na czasie dziś, przy słusznym zainteresowaniu sztuką klasyczną. Czy to osłabia, czy też wzmacnia nasz podziw dla rodzimej kultury polskiej XII wieku? W tej mierze ma ona już tradycję od XI w. np. w najstarszym ivoire z Tyńca, gdzie figuruje Okeanos i Matka Gea. Podkreśliłem to w *Sprawozdaniach Wrocł. Tow. Nauk.* z r. 1948 (s. 234-241). Ukazałem, jak poważne rzecz ma znaczenie dla genezy drzwi gnieźnieńskich, jednak T.D. pracę ową pominął. Nie mniej zastanawia pewność, z którą traktuje „leodyjszy Aleksandra“ (biskupa płockiego zm. w r. 1156) jako fundatora drzwi płockich, istotnie saskich. Przy tym stylem, którego taktu względem mnie bliżej nie określam (zostawiam to czytelnikom), powia-

RECENZJE

da: „musielibyśmy zapewne poczuć się zawstydzeni“, że leodyjczyk nie popierał sztuki leodyjskiej. T.D. nie wie, że o orientacji świadczy paręset iluminacji płockich związanych z Mozą? Gdzie dowód pozwalający tak pewnie upatrywać w Aleksandrze fundatora drzwi płockich? Figuruje na nich oprócz niego arcybiskup Magdeburga. Przeoczył T.D. z innymi, że owego dowodu nie ma; że te „portrety“ raczej wskazują na saskiego arcybiskupa jako donatora, na Aleksandra jako adresata daru. Na niedawnym posiedzeniu Toruńskiego Tow. Nauk. prof. L. Kolankowski podniósł w dyskusji nad moim referatem, że słusznie uważam takie rozwiązanie za o wiele bardziej prawdopodobne. Na poparcie przedstawił zbadaną przez

siebie ówczesną sytuację polityczno-kościelną między Magdeburgiem a Polską po zdemaskowaniu przez Polskę intryg niemieckich, to zaś o wiele prędzej prowadziłoby Magdeburg do zjednania potentata w Płocku tak wspaiałym darem, aby poparł nowe zakusy o supremację kościelną Niemiec nad Polską.

Praca T.D. miała dać obraz 100-letniej dyskusji nad drzwiami gnieźnieńskimi. Oprócz pominięcia pracy mojej z r. 1948, autor zaniedbał sprecyzować opinie i nazwiska siedmiu specjalistów z Polski, Belgii, Francji, Niemiec (oprócz Goldschmidta) oraz z Ameryki, którzy mocno poparli moje tezy. Zaś przez siedemnaście ostatnich lat nie było sprzeciwu. Podałem nie wyzyskaną przez T.D. bibliografię zarówno w

Pracach... Sekcji Hist. Szt. T. III, Wilno 1939, s. 301-2, jak również w artykule z r. 1948 (jw.). Natomiast T.D. pozwolił sobie nazwać „dość jednolitymi“ pod względem metodycznym“ odnośne prace tak sumiennych badaczy, jak K. Furmaniewiczówna i A. Goldschmidt obok mnie oraz ... tak nieuczciwego nabieracza na nordyckość, jak P. Paulsen. To za wiele! Niepojęte jest też umieszczanie ryc. 13, 14, 15 z *Zwiefalten* i *Hildesheimu*, stylowo bez związku z drzwiami gnieźnieńskimi. Cui bono? Brak tu zastanowienia nad solidnymi rozprawami K. Ussnera, *Reiner von Huy* (Marburger Jahrbuch, t. VII) i H. Diepena, *Klosterrath*, Roldne 1931.

Marian Morelowski