

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



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 Moł, 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

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

C III 1002

C -11

1954

WARSZAWA

ROK XVI

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 Kępiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojciech Moł, 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 1

ROK XVI

1954

TREŚĆ

ROZPRAWY

- Franciszek Kotula*, Głowów, renesansowe miasteczko . . . str. 3
Stanisław Herbst, Uwagi nad renesansowym rozplanowaniem Głowowa . . . str. 11
Wanda Drecka, Polskie Cranachiana . . . str. 15
Michał Walicki, Epitafium Jana Sakrana . . . str. 40
Jan Białostocki, Jan Zamoyski klientem Domenica Tintoretta . . . str. 53
Stanisława Sawicka, Nieznane rysunki Andrzeja Le Brun str. 67
Mieczysław Wallis, Obrazy Canaletta z dziejów Polski . . str. 98
Joanna Kąkolewska, Twórczość Józefa Peszki . . . str. 135

MISCELLANEA

- Władysław Pocięcha*, Jan Żernicki twórca miniatur w tzw. kodeksie Baltazara Behema . . . str. 146
Michał Walicki, Domniemane dzieło Mikołaja Erlera . . str. 150
Zygmunt Świechowski, Budowle renesansowe w Kodniu . str. 153
Jan Białostocki, Weneckie zamówienia Zygmunta III. . . str. 162
Tadeusz Gostyński, Arkadia podwarszawska i zespół parkowy St. H. Lubomirskiego . . . str. 165

RECENZJE

- Helena Kozakiewiczowa*, A. Misiąg - Bocheńska, Głowy wawelskie, A. Bochnak, Kaplica Zygmuntowska . . str. 173
Maria Mrozińska, E. Iwanoyko, Jeremiasz Falck Polonus . str. 175
Ksawery Pivocki, T. Seweryn, Ludowa grafika staropolska str. 190

PANSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA 1954

FRANCISZEK KOTULA

GŁÓWÓW RENESANSOWE MIASTECZKO

Pamięci Ojca mego poświęcam

Na północ od Rzeszowa, o 12 km na drodze biegnącej *ongis* po przez Przełęcz Dukielską z Węgier do Sandomierza i dalej na północ — leży miasteczko Głowów, dawniejszy „Głowów“. W XVIII w. słynął w Polsce z wyrobu krwawnikowych guzów do kontuszków¹. Powstał dopiero pod koniec XVI w., kiedy to w Polsce triumfuje Odrodzenie. Do jego organizacji odnoszą się aż trzy dokumenty, które poniżej po kolei przedstawię i rozważę, przede wszystkim pod względem samego usytuowania osiedla, rozplanowania i układu, terytorialnego rozwoju, mniej zaś pod względem wewnętrznej organizacji i rozwoju społecznego. Zwrócę również nieco uwagi na stronę prawną lokacji.

Pierwszy i najstarszy dokument pochodzi z roku 1570 — oto z niego wyjątki²:

...My tedy Krzysztof Głowa dziedzic imienia przybyszowskiego nowosielskiego i lipskiego etc. sekretarz Króla Imci, jawnie czynimy niniejszym listem naszym... iżeśmy założyli na surowym korzeniu, na gruncie dziedzicznym państwa naszego nad rzeką Slachciną miasto, któremu od imienia naszego przezwisko dawamy Głowów, w którego miasta rynku odmierzyliśmy placów czterdzieści na budowanie domów każdego o dwu wierzach, to jest po dziesięci domów o dwu wierzach na każdej pierzei...ktemu wymierzyliśmy, ulic cztery, a w każdej ulicy po dwudziestu placów ku budowaniu domów także o dwu wierzach, wymierzyliśmy też cztery przecznice, na każdej po dwudziestu placów ku budowaniu domów także o dwu wierzach; ...w którym mieście ratusz w pośrodku rynku tym to mieszczanom miasta naszego Głowowa dopuszczamy zbudować, ...a popłatki wszystkie z niego mają brać sami na poprawę miasta do wyjścia woli: ...Na kościół i na plebanie place osobne odmierzone, na łaźnią, na browary, na słodownie są też nad wodą wymierzone, i na szpital, i na dwór dla przyjazdu pańskiego. ...Groblaśmy

też wysypali na rzece naszej Rogoźnicy dla stawu na którym ma być młyn miejski ...któremu dajemy prawo niemieckie alias magdeburskie którym się sądzić mają, tak czasu woli jako też y po wyjściu woli... w którym mieście mają być jatki rzemieślnicze to jest rzeźnicze, piekarskie, szewskie i insze. ...Działo się to w Przybyszowie roku 1570, ... Przy bytności urodzonych szlachetnych panów, Piotra i Stanisława Głowów synowców naszych, Walentego, Krzysztofa, Wojciecha i Sebastiana Bnichowskich ... siostrzeńców naszych, Kalikstego Żółtowskiego wojta naszego w Gumni-skach, Jana Konczyńskiego, Szymona Gębskiego wójtów naszych przybyszowskich ... Stanisława Strońskiego wojta naszego w Rudny i przy bytności innych wielu ludzi szlachciców podciwych i wiary godnych...“.

Zestawiając powyższy dokument z średniowiecznymi przywilejami lokacyjnymi, stwierdzić wypada zasadniczą różnicę; nie ma już zasadzcy — przedsiębiorcy, który następnie byłby dziedzicznym wójtem, zasadzcy jest właściciel miasteczka. Wprawdzie nie będzie nim bezpośrednio, lecz pośrednio przez mianowanych przez siebie rajców, jak to stwierdza dokument. Pewien postęp przejawia się w tym, że burmistrzowie nie są dziedziczni, zmieniają się, obywatele mają prawo wyborcze.

Jak stwierdza dokument, Głowów miał być założony „na surowym korzeniu“, czyli najpierw należało wykarczować las. I znów, nie robią tego osadnicy, jak w średniowieczu, przestrzeń pod miasteczko przygotowuje sam właściciel; już na wykarczowanym terenie zostają wymierzone: rynek, ulice, place pod domy mieszczańskie i place specjalne, urządza się nawet staw pod młyn.

Patrząc na dzisiejsze rozplanowanie miasteczka, wszystko przemawia za tym, że w zasadniczym pla-

¹ Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wyd. II, Wrocław 1951 (Bibl. Narod. nr 88), s. 314; Kołaczkowski J., *Wiadomości dotyczące się przemysłu*, Kraków 1888, s. 509. — Artykuł niniejszy napisałem zachęcony do tego przez prof. dra Stanisława Herbsta, przy czym korzystałem z jego rad, za co na tym miejscu składam mu serdeczne podziękowanie.

² Archiwum Muzeum w Rzeszowie, dok. nr 18, kopia pap. z w. XVIII; Krzysztof Głowa h. Jelita pełni lokalne funkcje publiczne ziemi przemyskiej, od roku 1545 postępuje na sejmy (1553, 1563/4, 1569), czynny za bezkrólewia 1572, poczem kasztelan połaniecki, ostatnio wzmiankowany 1581, nie żył 1583.

nie z r. 1570 nic się nie zmieniło. Może pewną trudność nasuwać, gdzie Głowa wytyczył przecznice zresztą tak wielkie jak i ulice główne. Otóż określenia „przecznica“ nie można inaczej rozumieć, jak ulicę wychodzącą z naroża rynku, a więc biegnącą do jednej z ulic głównych równolegle, do drugiej zaś pod kątem prostym, czyli „na poprzek“. Ustalenie dwu jest łatwe; jedna to dzisiejsza „Księża“, druga „Pod Bożnicę“, obie są normalnie zabudowanymi ulicami zwarcie, ale dwie inne?

Aby ustalić ich położenie, musi się wziąć pod uwagę warunki topograficzne. Otóż Głowa wybrał dla miasteczka lekkie wzniesienie opadające ku północy i zachodowi — do łąk nadrzecznych Szlachciny i Rogożnicy. Mógł więc wytyczyć trzecią ulicę poprzeczną z południowo-wschodniego naroża rynku tak, że biegłaby równolegle do ul. Zachodniej i wreszcie ostatnią z naroża południowo-wschodniego, biegnącą na wschód. Z jednego naroża wybiegałyby więc dwie ulice poprzeczne. Właśnie ze względów topograficznych nie mogły wybiegać przecznice z naroża północno-zachodniego.

Pozostaje ustalenie, gdzie mogły znajdować się place specjalne; pod kościół, plebanie, szpital i ratusz musiały być wyznaczone tu gdzie dziś się znajdują, pod pański dwór może narożny plac między rynkiem a ul. Rzeszowską, od wschodu³. Browary i słodownia miały być „nad wodą“ a więc w pobliżu rzeczki, czyli w północno-zachodniej części miasta. Jeśli zaś chodzi o publiczną łaźnię, to mogła stać tam, gdzie ostatnio wznosiła się synagoga. Żydzi, którzy do miasteczka napłynęli później, mogli plac wymienić na inny, pod budowę synagogi wykorzystując lepiej położony. Do r. 1939 łaźnia była w posiadaniu gminy żydowskiej.

Rozpatrując plan XVI-wiecznego Głowowa wciąż w pamięci musi się mieć fakt, że mieszczanin głowowski był (pozostał do dziś) na wpół rolnikiem. Musiał koło domu mieć stodołę, oborę, całe gospodarstwo. Dlatego to Głowa każdemu z nich daje dom o „dwu wierzchach“, co należy zapewne rozumieć jako plac podwójnej szerokości, obowiązującej w miastach nierolniczych. Chodziło o możliwość wjazdu na podwórze. Niezależnie od tego na tyłach ulic biegly uliczki, skąd również był wjazd przez boisko stodoł. Te stały na końcach placów „na zatyłkach“ tworząc tam zwarte zabudowy.

Dokument z 1570 r. stwierdza fakty już dokonane i gdyby nie inne okoliczności, data jego wystawienia mogłaby być uważana za datę powstania Głowowa.

³ Arch. Muzeum w Rzeszowie, rkps nr 8 (księga wójt. m. Głowowa), s. 319: Maria z Lubomirskich Radziwiłłowa sprzedaje starozakonnemu Peysowi Moskowiecowi, 28.VI.1784, „dom do skarbu należący, na rogu ul. Rzeszowskiej“ za 135 czerw. zł.

⁴ Arch. Muz. w Rzeszowie, dok. nr 111, oryg. perg. z pieczęcią mniejszą koronną i podpisem Batorego. Tłumaczenia na polski dokonała mgr Irena Kiernożycka.

Jednak zachował się inny dokument, też przywilej lokacyjny, mający nad poprzednim tę wyższość, że został wystawiony przez króla 31 maja 1578 r.⁵. Oto wyjątki z niego (w tłumaczeniu polskim):

„...uczyniliśmy i dajemy tę władzę szlachetnemu Krzysztofowi Głowie z Nowosielec, kasztelanowi połanieckiemu, aby na ziemi swej dziedzicznej, lesie rudzieńskim, położonym w powiecie pilźnieńskim, na pniu surowym założyć miasto nazwane Głowów ... dla której to sprawy dajemy temu miastu ... prawo niemieckie ... uwalniamy mieszczan i mieszkańców tego miasta Głowowa od wszelkiej jurysdykcji wszystkich i poszczególnych wojewodów, kasztelanów, starostów ... aby nie byli pociągani do płacenia jakichś kar, lecz jedynie przed swoim wójtem, wójt zaś przed swoim dziedzicznym panem ... temu właśnie wójtowi do czasu jego egzystencji w wymienionych wypadkach przestępstw i innych udzielamy pełnej i wszechstronnej władzy w sądownictwie ... Aby zaś większa ilość ludzi do wspomnianego miasta Głowowa tym szybciej napłynęła i tamże siedziby i domy swoje mogła założyć, darowaliśmy i odpuściliśmy kary i uwalniamy wszystkich mieszkańców, którzybykolwiek w wymienionym mieście Głowowie będą chcieli zamieszkać i tam że pozostać na przeciąg 12 lat od podatków...“.

Krół podpisał dokument w obecności dziesięciu wysokich dostojników państwowych m. i. Jana Zamoyskiego, kanclerza koronnego.

Jest to uprawnienie aktu prywatnego sprzed lat ośmiu. O tym, że miasto było zorganizowane i zapewne posiadało już kościół parafialny, świadczą zapisy z r. 1581 w rejestrach podatkowych⁶. Jednak cały program z r. 1570 nie był zrealizowany.

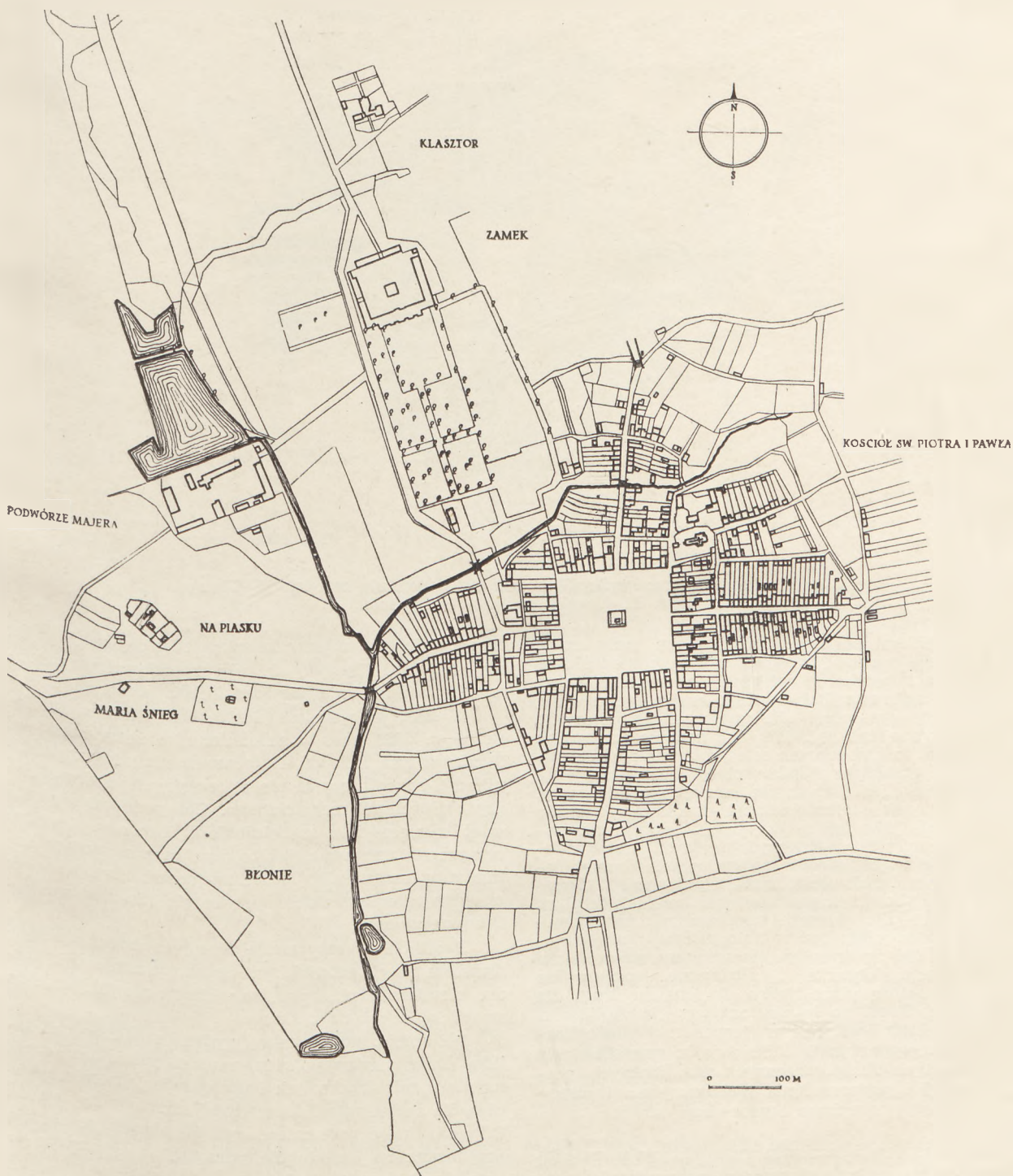
W XVI w. ambicje i antagonizmy magnatów wzrastały. Być może i K. Głowa miał wielkie ambicje i kto wie czy w jego planach przez założenie Głowowa nie było chęci stworzenia zwycięskiego konkurenta Rzeszowa, który jako typowo średniowieczne miasto dusił się na obronnym wprawdzie, ale małym i ograniczonym wodami miejscem, nie mając widoków rozbudowy. Głowów natomiast dzięki umiejscowieniu na rozległej równinie miał możliwości rozwoju. Sprzyjało temu również szersze rozplanowanie.

Ciężki był poród grodu nad rzeką Szlachciną. Stwierdza to trzeci z kolei dokument⁶ wydany już przez wdowę po kasztelanie połanieckim; czytamy w nim:

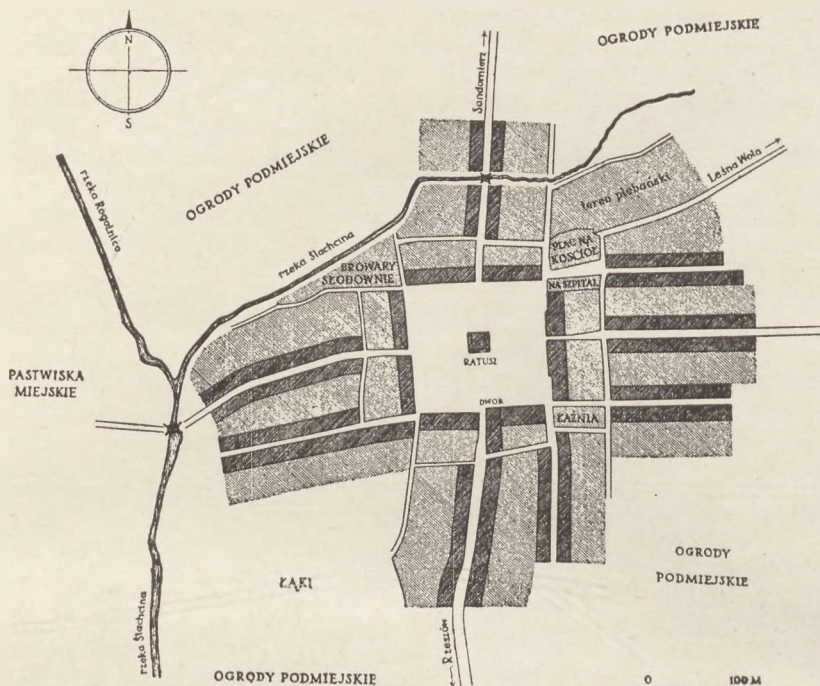
„Chrystyna z Paniowa małżonka .. pana Crystofa Głowy ... oznajmuje. Iże tak jako był przeznaczony pan małżonek ... w imieniu swem Przy-

⁵ Parafia ta obejmowała też wsi Styków i Ogniwno (zapewne dziś Wola Cicha), *Źródła Dziejowe XIV*, s. 265, 268; por. Nitka K., *Z najstarszych dziejów Głowowa*, cz. I, Głowów 1933, s. 19.

⁶ Arch. Muz. w Rzeszowie, dok. nr 20 — Przybyśówka 18.IV.1583, oryg. perg. w języku polskim, brak pieczęci.



II. 1. Głogów, plan miasteczka (opr. S. Frąckiewicz wg planu katastralnego z poł. w. XIX)



Il. 2. Idealne rozplanowanie Głowowa na podstawie założeń K. Głowy
(opr. F. Kotula, rys. S. Frąckiewicz)

byszowskiem na lesie Rudzieńskim przy rzece Slachcinie zasadził miasteczko tem przewiskiem Głowow, i zasadził je rynkiem i z rynku na krzyż ulicami czterema. Zasię w koło onego rynku i ulic także był wymierzył ulic poprzecznych cztery to jest skośnie, tak że miało być domów wszystkich dwieście do których też rolę pewne tak wiele naznaczył pułankow i także place na ogrody y na słodownie ... Ale iż to się łaśnie pokazuje teraz, że miara tak wielka wzdłuż i wszerz ról y placow na ogrody jaka jest w Przywileju opisana nie mogła się naleść i namierzyć, przetoż... nie wymierzyło się więcej placów na budowanie domow jedno sto a dwadzieścia, także i pułankow ... Przetoż iuż nieboszczyk pan małżonek moj tak te place wszystkie ulic czterech poprzecznych albo skośnych które miały być w koło miasta y ulic krzyżowych dał im tym to mieszczanom głowowskim na ogrody, folwarki i słodownie, zachowując w cale cztery place, jeden dla dworu, drugi dla kościoła, trzeci na łąznie, czwarty dla szpitala ... aby się iusz budowali w gospodarstwo swe bezpiecznie rozpoczynali ... im daje te wszystkie role i place tych ulic poprzecznych albo skośnych wcale wolej i postanowienia nieboszczyka... i wiecznie im je przysądzam i potomkom ich...⁷

Z powyższego dokumentu wystawionego w sześć lat po królewskim, wyłania się przykra rzeczywistość: rea-

lizacja założenia miasteczka szła bardzo ciężko. Stąd też niepokój pani Krystyny, że całe przedsięwzięcie zakończy się fiaskiem a poniesione koszty przepadną⁷.

W XVI w. sąsiednie miasteczko Sokołów, założone w r. 1569 zostało zaludnione mieszkańcami wsi Trzebownicka i Łąki⁸. Najprawdopodobniej rzemieślnikami, rekrutującymi się z bezrolnych chałupników czy małorolnych zagrodników. Coś podobnego mogło mieć miejsce i z zaludnieniem Głowowa, bowiem ociągać się, targować, jak to wynika z ostatniego dokumentu, mogli tylko ludzie miejscowi. Zresztą, wiele nazwisk mieszczańskich spotyka się również w okolicznych wsiach.

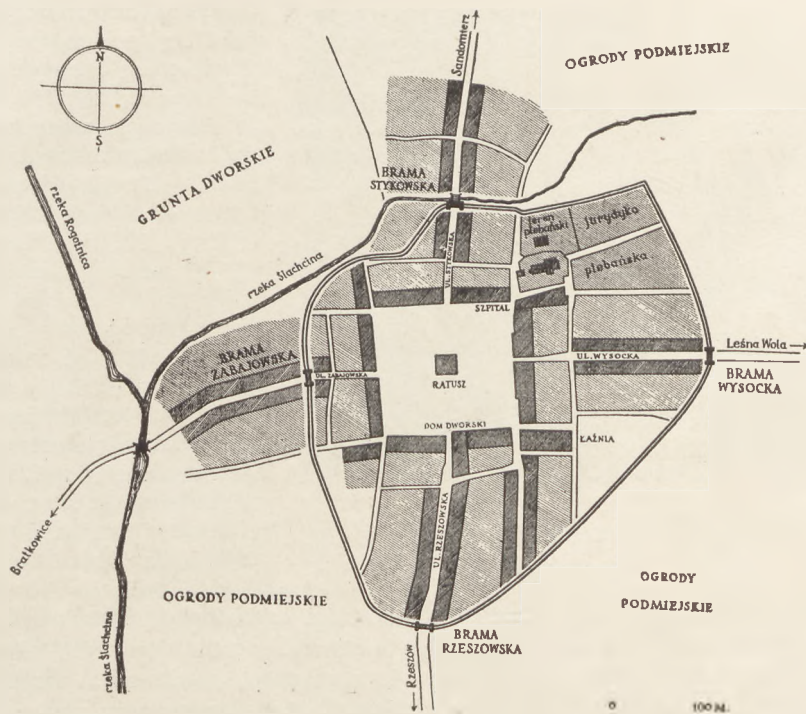
Nasze dokumenty wcale wyraźnie mówią, że kandydatów na głowowskich mieszczan musiało być bardzo niewielu. Może tylko tacy, którzy nie mieli nic do stracenia, a coś do zyskania.

Dokument przez wdowę wydany stwierdza też daleką zmianę sytuacji, a to znaczne zmniejszenie tak rozmiaru miasteczka, jak i uposażenia jego mieszkańców. To znów zmieniało w dużej mierze plan osiedla. Odpadają więc przecznice, czyli 80 placów, te zostają przekazane na ogrody dla pozostałych. Obszar rolny zmniejszył się o 40 łąnów.

⁷ Nitka, jw., s. 15; być może Rudne było w r. 1570 dzierżawą, a nie własnością Głowy. Wiadomość tę razem ze wskazaniem źródła uzyskałem przed wojną od ks. Wincentego Koszałki, który opanował literaturę

historyczną dotyczącą Rzeszowszczyzny. Notatka ta zaginęła mi w czasie wojny.

⁸ Dańczak A., *Zarys dziejów Sokołowa, Sokołów* 1946, s. 3.



Il. 3. Głowów za M. S. Ligęzy i w XVIII w. (opr. F. Kotula, rys. S. Frąckiewicz)

Wdowa po K. Głowie w dokumencie przez siebie wydanym tłumaczy i usprawiedliwia tak swojego męża jak i siebie, że mimo najlepszych chęci nie dało się z obszaru przeznaczonego dla nowego miasteczka wykroić 200 półłanków, a tylko 120. Przeliczając to na dzisiejszą miarę, na obszar rolny miasteczka przeznaczała ok. 900 ha, nie wliczając w to łąnu kościelnego i podmiejskich ogrodów. Był to więc teren bardzo wielki. W stosunku do pierwotnego obszaru stanowił tylko 60%. Czyżby Głowa aż o tyle się pomylił w swoich obliczeniach: o setki hektarów?

Ale zobaczymy jakie były faktyczne możliwości; według Słownika Geograficznego, a więc pod koniec XIX w. mniejsza własność posiadała 779 mórg roli i 66 mórg ogrodów, czyli 845 mórg, tj. ok. 400 ha ziemi ornej. Ale musimy mieć na uwadze, że w ciągu wieków powstało szereg przysiółków na różnych karczunkach, należałoby więc od owych 400 ha odliczyć co najmniej 50 ha. Jeśli dodamy do tego ok. 120 ha większej własności, w rezultacie obszar rolny Głowowa nie mógł wynosić więcej jak 500 ha, czyli jakieś 70 pół-

łanków. Czyli tak Głowa jak i Głowina obiecywali znacznie więcej aniżeli posiadali?

Znow pytanie: w dobrej wierze? — Czy kłamali świadomie, licząc na naiwność ówczesnych ludzi? I — czy rzeczywiście poszukiwanych naiwnych znaleźli? Przypomnę jeszcze raz, że i po przywileju królewskim, organizacja miasteczka szła tak opornie, że to Głowinę szczerze niepokoiło. Zajrzyjmy jeszcze raz do dokumentów, może nam coś wyjaśni.

Głowa mówi o usypianiu grobli i o oddaniu miastu stawu na młyn. Wdowa w swoim dokumencie o tym już nie wspomina. A tenże staw, w tym samym miejscu istniejący do dziś dnia, aż do czasów po I wojnie światowej znajdował się w obszarze dworskim, gdzie kiedyś miasto miało jakiś serwitut.

Do powyższego dodajmy jeszcze fakt, że do dnia dzisiejszego koło Głowowa istnieją dwa osiedla o charakterystycznej nazwie: Wola Cicha i Leśna Wola. Pierwsza jest samoistną gromadą, druga jakby przysiółkiem Głowowa, ale są dane, że kiedyś była pomyślana również jako samodzielna wieś⁹.

⁹ Duża polać lasu na północny wschód od Głowowa należy katastralnie do niego. W tymże lesie znajduje się przysiółek Leśna Wola. Jeszcze dalej na północny wschód do niedawna była polana, która nazywała się „Pałace” i tak oznaczona była na austriackich sztabówkach. Do tej polany przywiązane było podanie, że na niej stał kiedyś pałac. W r. 1936 na terenie „Pałaców” dokonałem przekopów, które w pełni to

potwierdziły. Znalazłem resztki fundamentów, mnóstwo gruzu, fragmenty kolorowanych stiuków, ułamki kafli, naczyń, szkiele itp. W poprzednim roku tamtejszy dróżnik przez rozebranie zawalonych piwnic murowanych z granitowych, narzutowych głazów uzyskał całe góry tłucznia. Oprócz powyższego, szeroko wokół polany w lesie do dziś znać ślady zagonów, czyli że kiedyś były tam uprawne pola.



Il. 4. Głowów, ratusz (Fot. K. Nitka r. 1939)

Aż do czasu dokumentu z r. 1578 zamierzenia Głowy musiały być dość skromne i być może chciał im dać pozory działalności społecznej, a przynajmniej zatuszować własny interes. Po uzyskaniu aprobaty na swój czyn, konieczne względy mógł już odrzucić, nie kryć się z prawdziwymi planami, a tymi mogło być stworzenie magnackiego latyfundium. Można postawić hipotezę, że z części terytorium przeznaczonego na mieszczańskie półanki utworzył folwark, który od strony północno-zachodniej sięgał późniejszych wałów obronnych. Dlatego staw znalazł się wśród folwarcznych obszarów, a w późniejszych aktach nigdy nie wspomina się o miejskim młynie lub o miejskim browarze. Młyn a zwłaszcza browar stał się dla właścicieli Głowowa źródłem dochodów¹⁰

Z ówczesnym folwarkiem musieli być związani pańszczyźniani chłopci, nawet małomieszczanie pańszczyzny nie odrabiali. Wprawdzie w pobliżu znajdowały się już dwie wsie Głowy, a to Styków i Ogniewna, ale Styków miał swój folwark, sama Ogniewna zaś była zbyt mała, by zaspokoić potrzeby głowowskiego folwarku. Zaś inne wsie Głowy znajdowały się za da-

¹⁰ Kamiński A. i Kotula F., *Ustawa dla wsi Świlczy i Woliczki z r. ok. 1628*, Rzeszów 1948, s. 16. Z edyktu Mikołaja Spytki Ligęzy właściciela wsi: „...powinien przestrzegać, aby koleją kaczmarze jeździli do Głowowa pilnować sobie robienia słołów i warzenia piwa...“.

¹¹ Pęckowski J., *Dzieje Rzeszowa do końca XVIII wieku*, Rzeszów 1913.

¹² Jak w małych, w początkowym etapie rozwoju zastygłych miasteczkach uparcie trzymają się utworzone terminy, niech właśnie Głowów posłuży za przykład. W księdze wójt.-radz. z XVIII w. (Arch. Muz. w Rzeszowie, rkps nr 8) używano takich terminów: „...mając domostwo w uliczkach skośnych ku ogrod-

leko. Trzeba więc było założyć jeszcze wieś czy wsi, zapewne też odjęto miastu Głowów część terytorium, by założyć nową Wolę Leśną.

W owym czasie właścicielem Rzeszowa i okolicy został kasztelan sandomierski Mikołaj Spytek Ligęza, który może jeszcze przed 1590 r. zaokrąglił swe dobra nabijając Głowów i Sędziszów¹¹.

W wielu wsiach, jeśli dziś jeszcze wdać się w rozmowę o rozmiarach dawnych gospodarstw, to stwierdzi się, że dawna jednostka miary kmieckiego gospodarstwa, tj. „rola“, a także jej części np. „półłanek“ jest żywotna. W Głowowie, od kąd pamiętają najstarsi ludzie, a także na podstawie ksiąg radzieckich z XVIII wieku jednostkami lokalnej miary gruntu były: „ćwierć“ i „półćwiartek“ — a nie można tego inaczej rozumieć jak ćwierć i półćwierci półłanka, bo pole 4 i 2-morgowe

Również co do ogrodów podmiejskich często czyta się w aktach: „ogród ćwiertny“. Tylko jakby echo odległej przeszłości spotyka się „...ogród pułankowy za ulicą Rzeszowską“. Przypuszczam więc, iż Ligęza objawszy Głowów przyjął za podstawę pewne fakty dokonane a więc i znaczne zmniejszenie w stosunku do pierwotnego obszaru Głowowa, sprawę postawił realnie, to znaczy dał mieszczanom po 1/4 półłanka oraz dawne ogrody, które wciąż nazywano „pułankowe“. Z czasem i te podzieliły się na „ćwiertne“¹².

Ligęza był już magnatem, jego protekcja mogła sprawić, że miasteczko rozbudowało się, najprawdopodobniej więcej, aniżeli na 120 domów, bo już w r. 1600 otrzymuje nowy kościół drewniany¹³. Był on identyczny z istniejącym do dziś w Świlczy k. Rzeszowa, wybudowanym również przez Ligęzę w r. 1606¹⁴.

Ligęza był człowiekiem bardzo przedsiębiorczym. Jego przedsięwzięcia i dzieła są jego pomysłami. Sam opracowuje ustawę dla swych wsi Świlczy i Woliczki, którym ich dzierżawca wszystkie dokumenty spa-

wi skarbowemu...“ (1781) — albo — „...domostwo przy uliczce Krzyżowej w Zabajowskiej ulicy przy bramie...“ (1787) — chodzi tutaj o terminy: uliczka skośna i Krzyżowa. Użył ich w swym dokumencie Głowina, nie użył ich Głowa. Widocznie terminy te zostały stworzone przez pierwszych osadników. Były używane, mimo że ulic rzeczywiście „skośnych“ w Głowowie nigdy nie było.

¹³ *Schematyzm diecezji przemyskiej za rok 1911*.

¹⁴ Zupełne podobieństwo kościołów stwierdził ojciec mój Walenty, majster ciesielski, który jako kilkunastoletni chłopiec pracował przy rozbiórce starego kościoła w Głowowie, a później kilkakrotnie konserwował kościół w Świlczy.

li¹⁵. Według jego pomysłu fortyfikacje zbudował Rzeszów w latach 1624-26¹⁶. Kościół przy klasztorze Bernardynów w Rzeszowie jest zbudowany według planu nakreślonego przez fundatora, tj. przez Ligęzę¹⁷. Można tedy przypuścić, że i kościół w Głowowie został wybudowany według pomysłu samego kasztelana, a później skopiowany w Świlczy.



Il. 5. Głowów, dom drewniany z XIX w. (Fot. F. Kotuła r. 1953)

W tym też zapewne czasie zaludniły się grunty kościelne. Do dziś północno-wschodnia część miasta zwie się „Księże“ a także „Jurdyka“. W aktach z XVIII w. czyta się o „jurdyce plebańskiej“ i „księżym poddanym“. Ponieważ o czy- nie podobnym nie wspomina żaden z przedstawionych trzech dokumentów, zapewne właśnie Ligęza, który słynął jako fundator wielu kościołów bogato przez niego wyposażonych, zezwolił na wydzielanie z ogrodu plebańskiego kilku placów, na których budowali się plebańscy poddani, wyłączeni spod jurysdykcji miejskiej.

Drugi specjalny plac w mieście, zresztą położony tuż koło kościoła, również zabudowuje Ligęza. W roku 1619 powstaje tutaj szpital, a raczej dom ubogich na 12 osób, troskliwie zaopatrzony. Jest to jeden z 12 szpitali, jakie kasztelan założył w swoich dobrach¹⁸. Być może, on również pobudował dom na placu dworskim, który znajdował się w narożu rynku i ul. Rzeszowskiej. Aż do pierwszej ćwierci naszego wieku stał tam ogromny murowany dom z długą, szeroką sienią, zresztą był on od dawna domem zajezdnym.

W r. 1624 miał miejsce ostatni wielki najazd Tatarów pod wodzą Kantymira, który sięgnął aż poza Rzeszów i zniszczył wiele miejscowości w dobrach kasztelana. Rzeszów swoje ocalenie zawdzięczał jedynie rycerskiej postawie Ligęzy¹⁹. Napad ten pokazał, że nawet miejscowości leżące w centrum Rzeczypo- spolitej nie były już wówczas bezpieczne.

Natychmiast po przejściu niebezpieczeństwa Ligę- za z właściwą sobie energią przystępuje do fortyfiko- wania znaczniejszych miejscowości w swoich dobrach, a przede wszystkim samego Rzeszowa. Zachowały się szczegółowe przepisy dla budowy obronnych w Świl- czy, którą Ligęza przeznaczył na miasto²⁰. W tymże samym czasie fortyfikacje otrzymał również i Gło-

wów, mieszczanie musieli posiadać uzbrojenie²¹. Zary- sy wałów i rowów zachowały się do dziś dnia, są do- skonale czytelne, miejscami świetnie zachowane i na ich podstawie wykonano plan. Wzmianki w starszych aktach świadczą, że jeszcze pod koniec XVIII w. były one pod opieką magistratu²².

Bieg wałów stwierdza, że przy ich budowie nie starano się bynajmniej o zachowanie jakiejś regular- nej figury, ale kierowano się przede wszystkim warun- kami topograficznymi. Na skutek tego obszar miasta, a raczej jego obręb, nie tylko zakreślony przez Gło- wę, ale nawet zmniejszony przez jego żonę, został wydatnie zwężony, do ok. 100 placów o „dwu wierz- chach“, czyli podwójnej szerokości, z zachowaniem jednak w obrębie wałów pewnej ilości ogrodów.

Wydaje się, że już w tym czasie działki zaczęto dzielić na połowę, w aktach XVIII-wiecznych czyta się nie tylko o „półplacach“, ale i „ćwierćplacach“.

O rozplanowaniu Głogowa pisze B. Szalkiewi- czówna²³, powołując się na I. Drexlera i Ł. Charewi- czową, że Głowów ma bardzo piękny gotycki plan ryn- ku, oraz, że miasto nie wyszło poza swe bramy, czy też teren zakreślony wałami ziemnymi (obronny- mi). Jak wykazano całe rozplanowanie miasteczka, a więc i rynku jest typowo renesansowe, co zaś do wyjścia miasta poza obręb wałów, to jest to nieporo-

¹⁵ Kamiński i Kotuła, jw., s. 13. Ustawę tę prof. St. Szczęotka uważa za jedną z najciekawszych, jaką Polska wydała.

¹⁶ Arch. Muz. w Rzeszowie, rkps nr 388.

¹⁷ Peckowski, jw., s. 99.

¹⁸ Bujak F., *Z odległej i bliskiej przeszłości*, Stu- dia hist.-gosp. 1924. Wielka fundacja szpitalna z 1. poł. XVII w., s. 59-69.

¹⁹ Kamiński i Kotuła, jw., s. XI.

²⁰ Jw., s. XV.

²¹ Nitka, jw., s. 18.

²² Arch. Muz. w Rzeszowie, rkps nr 8, s. 285. Ma- gistrat m. Głogowa, w przytomności cechmistrzów, w r. 1783 odstępuje kahałowi głowowskiemu kawał gruntu na kirkut, na południe od miasta, w sąsiedz- twie wałów, ale czyni zastrzeżenie, m. i.: „...aby tenże wał nie walił się...“.

²³ Szalkiewiczówna B., *Przeobrażenia rynku ma- łego miasta w świetle przykładów z woj. rzeszowskie- go*, Czasopismo Geograficzne XXI/XXII (1952), s. 288.

zumieniem. Znaczna część ulic Zabajowskiej i Stykowskiej — jak zaznaczono dokładnie na planie miasta — leży poza systemem obronnym, który od północy wytyczyła rzeczka Szlachcina. Również za bramą ulicy Wysockiej powstało coś w rodzaju małego przedmieścia, zwanego od dawna „Gajsiok“.

Charakterystyczną cechą drewnianych domów XVII-wiecznych, przeniesioną później do domów murowanych, zbudowanych na przełomie XIX/XX w., po pożarach, które zniszczyły niemal całą drewnianą zabudowę miasteczka, są podcienia oraz szerokie drzwi i sienie na przestrzał, takie że może przez nie wjechać na podwórze wóz z parą koni, średnio załadowany. Tego typu drzwi i sienie, gdzie indziej mało albo w ogóle nie spotykane, podyktowane zostały koniecznością gospodarczą, gdyż mieszczenie głowowskich — półrolnicy, na „zatyłkach“, czyli na ogrodach poza domami mieli zabudowania gospodarskie, gnojniki itp. W związku z budową fortyfikacji i zacieśnieniem miasta, place uległy podziałowi nie tylko wzdłuż, ale często i na poprzek. Za zatyłkami powstały uliczki, również zabudowane domami mieszkalnymi. Ponieważ w takim wypadku nie można już było wje-

chać na podwórze z uliczki, wjeżdżano od ulicy przez sienie. Dlatego to ulice od uliczek krzyżowych poszerzają się, aby można było na nich manipulować wozami. Po podziale pól na ćwierci i na półćwiartki, właścicielowi nie była konieczna stodoła, szerokie sienie spełniały funkcję boisk, na których młócono zboże.

Pierwsze cechy rzemieślnicze w Głowowie organizują się już pod koniec XVI w.²⁴. Większość ich powstaje jednak dopiero w 1. poł. XVII w., właśnie za Ligęzy, który po ufortyfikowaniu miasta w r. 1635 funduje konieczny jego symbol — ratusz. Usadawia go w pośrodku rynku, jak to było dawno przewidziane. W następnym roku gotową budowlę najprawdopodobniej drewnianą i parterową ofiarował miastu na wieczne czasy²⁵. Darowując postanawia, aby sukcesorzy jego w razie spłonięcia ratusza dali drzewo na nowy. Na miejscu pierwotnego, ligęzowskiego ratusza powstał w XVIII w. — zapewne z fundacji Urszuli z Branickich Lubomirskiej — nowy murowany, wielokrotnie później przekształcany²⁶. Spłonął on doszczętnie w r. 1943; mury jego w tym samym roku przykryto dachem i zrekonstruowano wieżę.

²⁴ Kotula F., *Cechowe znaki i tłoki pieczętnie w Muzeum w Rzeszowie*, Warszawa 1951, s. 21; Arch. Muz. w Rzeszowie, rkps nr 99.

²⁵ Arch. Muz. w Rzeszowie, rkps nr 21 z 14.V.1636, kopia pap. z XVIII w.

²⁶ W latach 1822, 1908/9 i gruntownie 1926-28. Do pocz. XIX w. zachował on formę budynku piętrowego, z dwoma szynkami na parterze i szeroką sienią na przestrzał pośrodku oraz z dwiema długimi, parterowymi przybudówkami po bokach, zwanymi „jatkami“.

UWAGI NAD RENESANSOWYM ROZPLANOWANIEM GŁOWOWA

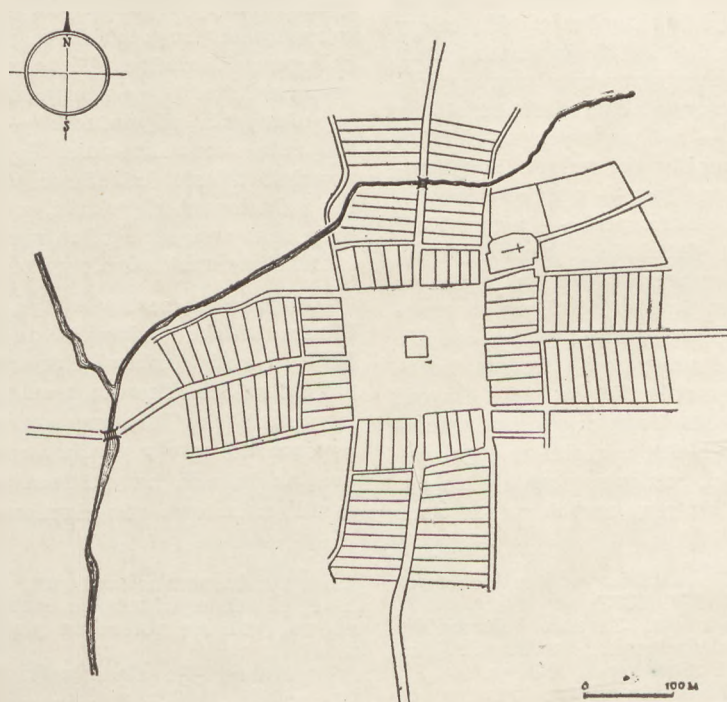
1. Wiek XVI przyniósł znaczne postępy osadnictwa południowego skraju Puszczy Sandomierskiej, na pograniczu ziemi przemyskiej i powiatu pilzneńskiego. Zestawienie rejestrów poborowych 1515 i 1589 roku wskazuje, że liczba łańów dawnych wsi wzrasta więcej niż dwukrotnie, przybyło sporo wsi nowych. Wyrastały nowe fortuny, do takich należały przylegające na północ do Rzeszowa dobra Krzysztofa Głowy, obejmujące w chwili jego śmierci, ok. 1582 r. 9 wsi całych i zapewne części dwu innych: ponad 110 łańów¹.

¹ Źródła dziejowe XIV, s. 265 XVII/1, s. 8; XVIII/2, s. 305. Dotychczas pisali o Głowowie: Drexler I., *Odbudowa wsi i miast na ziemi polskiej*, II wyd., Lwów

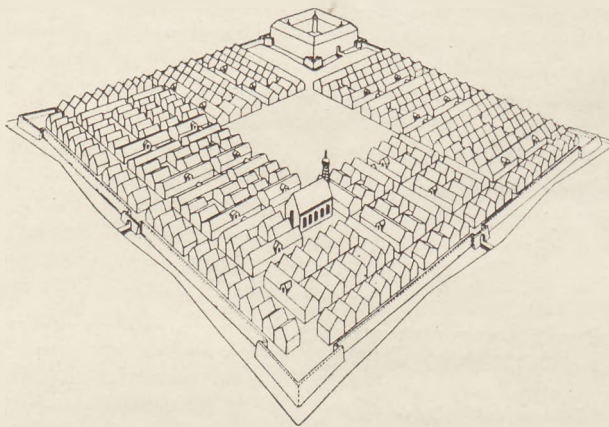
Krzysztof Głowa, tytułowany w r. 1570 sekretarzem królewskim, a w r. 1578 kasztelanem — drążkowym — połanieckim — lokował na ważnej drodze handlowej, w miejscu gdzie pogrążała się ona w Puszczę, miasto, którego zadaniem było m. i. ciągnięcie zysków od podróżnych przybywających od strony Kolbuszowy, u przeprawy przez rzeczkę Szlachcinę. Przykład lokacji w roku poprzednim pobliskiego Sokołowa na drodze do Rzeszowa na Nisko mógł tu zaważyć.

W r. 1581 Głowów płaci podatki od domów miejskich, młyna, rzemieślników. Miasto istniało, choć jak

1921; Szalkiewiczówna B., *Przeobrażenia rynku małego miasta w świetle przykładów z woj. rzeszowskiego*, *Czasopismo Geograficzne* XXI/XXII (1952), s. 288.



Il. 1. Głowów, idealny układ działek na podstawie założeń K. Głowy (opr. S. Herbst, rys. S. Frąckiewicz)



Il. 2. *Freudenstadt, rekonstrukcja projektu Schickhardta z r. 1599*
(rys. S. Frąckiewicz wg Müntera, *Die Geschichte der Idealstadt*)

wiemy, nie wypełniło zabudową zakreślonego sobie planu; akt 1583 r. usankcjonował ten stan rzeczy, skurczył pierwotne założenie, które dopiero ok. 1624 r. częściowo przynajmniej (2 przecznice) zrealizowano.

2. Akt lokacyjny z 1570 r. zestawiony z dzisiejszym stanem pozwala wyróżnić 3 elementy: 1^o kwadratowy rynek z 40 szerokimi działkami po 10 w każdym bloku przepołowionym ulicą, 2^o te cztery główne ulice dokładnie według stron świata wytyczone poza obrębem bloków przyrynkowych były ujęte w 10 par działek takiejże szerokości jak rynkowe, 3^o cztery przecznice o takiejże szerokości i 20 działkach każda. O ile dwa pierwsze elementy planu zrealizowane według dokumentu 1583 r. tworzyły całkowicie regularny układ, to element trzeci — jak się wydaje — ściślej dostosować się miał do możliwości terenu. Rozplanowanie Głowowa wyznaczone jest — podobnie jak innych polskich miast renesansowych² — przez bloki przyrynkowe, jednakowej głębokości 1 sznura (45 m). Szerokość tych bloków wyznacza 5 działek, każda po 3 pręty — razem 15 prętów. Ta długość 15 prętów przesądzała w zasadzie głębokość działek przyulicznych. Rynek nie był ściśle kwadratowy, jego średnia szerokość (kierunek WZ) wynosiła 156 m, gdy długość (z południa na północ) — 144. Różnica wynika zapewne stąd, iż przecznice wychodzą z rynku w jego szerokości, a nie w długości. Rozplanowanie bloków przyrynkowych pozostawiało przy rogach rynku place

rozmiaru kwadratowego sznura, tj. 1/3 morga każdy. Miały one swe przeznaczenie: jeden z nich, północno-wschodni — na kościół z plebanią, drugi — jak sądzę „nad wodą“ — północno-zachodni — na browary i słodownię (a może pierwotnie i na łaźnię)³. Być może też dwa inne zajął szpital i „dwór dla przyjazdu pańskiego“.

Bryłę miasta tworzyła podcieniowa zabudowa rynku, zwarty prostokąt stodoł na zatyłkach bloków rynkowych i przyulicznych. Stromy dach kościoła w rogu północno-wschodnim, młyn nad stawem rzeczki, a powyżej słodownię i browarki — w rogu północno-zachodnim. To co uderza w planie Głowowa, to jego niezwykła regularność — doskonała jednolitość i symetria rozplanowania. Na 9 lat przed Zamościem powstało miasto jednolitsze odeń, bo złożone z działek jednakowej głębokości, z narożnym rozmieszczeniem tego wszystkiego, co nie mieściło się w obrębie znormalizowanej zabudowy rzemieślnika i rolnika.

Nasuwa się zestawienie z planami teoretycznymi Dürera *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und flecken* (Norymberga 1527), czy też projektem Schickhardta, zrealizowanym w innej zresztą postaci jako *Freudenstadt* w r. 1599⁴. Dürer przylegające do naroży środkowego placu bloki przeznaczał na kościół, huty i inne nieznormalizowane budynki, zabudowa mieszkaniowa umiejscowiona była

² Miłobędzki J. A., *Ze studiów nad urbanistyką Zamościa*, Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 68-87 (cenne rozważania metodyczne). Pomiary elementów Głowowa wykonano na niedoskonałej podstawie jaka stanowi plan katastralny 1 : 2880 z poł. XIX w.

³ Przynależność do właściciela miasta domu na rogu rynku i ul. Rzeszowskiej w XVIII w. stwierdzona wyżej nie jest wystarczającym dowodem do ulokowania tam dworu dziedzica w w. XVI. Również projekt

rowane sytuowanie łaźni „nad wodą“ wydaje się właściwe, co nie wyklucza że inna, może od razu rytualna, znalazła się potem na placu południowo-wschodnim.

⁴ Münster G., *Geschichte der Idealstadt, Städtebau XXIV* (1929), s. 326; Lavedan P., *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*, Paris 1941, s. 20-21, 101 i n. Niezrealizowany projekt Schickhardta u Müntera, ryc. 72 i 74.

przede wszystkim w blokach równoległych do pierzei rynkowych. Pierwszy projekt Freudenstadtu analogicznie, w kwadracie zabudowy miejskiej w blokach narożnych umiejscawiał zamek-rezydencję i kościół. Oba te przykłady cechuje i to, iż naroża rynku są miejscem wyjścia prostopadłych ulic; w zasadzie wszystkie ulice powstającej w ten sposób szachownicy mają tę samą szerokość — co różni je od Głowowa.

Zróznicowanie ulic w Głowowie — głównych tranzytowych, osiowo wychodzących w cztery światy strony z rynku i podrzędnych narożnych — prowadzi na pogranicze niemiecko-francuskie, gdzie inżynier włoski Girolamo Martini w r. 1545 zaprojektował warowne miasto Vitry-le-François. Tu po raz pierwszy zrealizowano całkowite miasto, w którym (obok innych elementów nowych) krzyż ulic przecinających się w środku miasta i rynku (117×117 m) otrzymał szerokość 13,40 m, inne ulice główne 7,80 m, wreszcie małe uliczki gospodarcze 2,50 m. W środku jednego z kwadratów parcelacji znalazł się też kościół połączony wąską uliczką z narożem rynku. Bez faktycznego zamknięcia naroży placu, Vitry i Głowów realizowało nowy postulat zamknięcia optycznego.

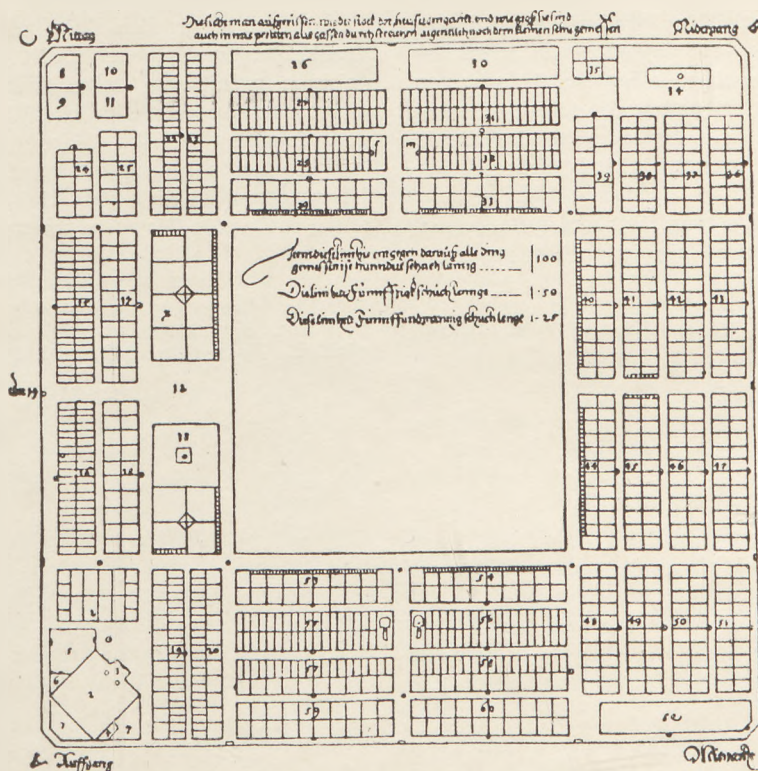
Jeden element planu zrealizowanego w Polsce miasta — rynek z przylegającymi doń blokami jest więc umiejscowiony w historii teoretycznych dociekań ur-

banistów włoskich, niemieckich i francuskich; Głowów jednak był pomyślany początkowo nie jako miasto obronne, lecz otwarte — stąd wynikały następne elementy jego planu.

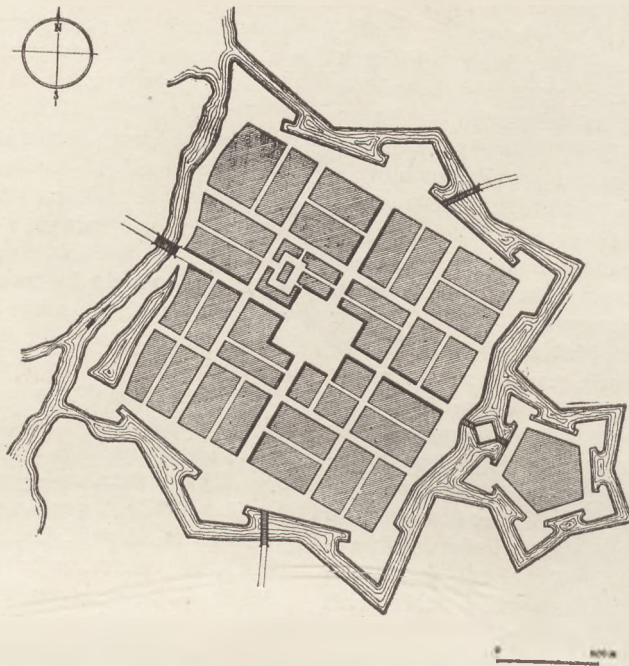
Drugi element planu Głowowa: cztery ulice główne z ich głębszymi i dłuższymi blokami (30×15 przętów) nie znajduje analogii we współczesnych sobie, dotąd znanych założeniach. Dopiero planowanie przestrzenne Oświecenia pozostawiło podobne założenia. Mieszczą się one jednak w sferze pojęć renesansowych: dążenia do harmonii układu otwartego miasta i dlatego należy je uznać za wkład oryginalny, nowatorski nieznanego twórcy Głowowa.

Być może, iż pierwsza realizacja takiego ukształtowania była możliwa na surowym korzeniu tylko w polskiej puszczy. Mało zróżnicowany program gospodarczy: rzemiosło i rolnictwo — oraz postój transportu znalazł tu wyjątkowo jednolity wyraz.

Topografia i późniejsze losy miasta wprowadziły niejaki zakłócenie. Umocnienia roku 1624 objęły to przede wszystkim, co było zabudowane i dało się obronić. Stąd nieregularny narys wałów. Założenie ośrodka latyfundiów Lubomirskich oraz klasztoru w XVII wieku na północ od miasta utrwaliło drogę objazdową z Rzeszowa do pałacu i folwarku, pochłonęło zapewne część gruntów pierwotnie przeznaczonych dla



Il. 3. Dürer, plan idealnego miasta-rezydencji. Drzeworyt z r. 1527 (Fot. wg. Waetzoldta, Dürer u. seine Zeit)



Il. 4. Vitry-le-François, rekonstrukcja planu (rys. S. Frąckiewicz wg Lavédana, *Histoire de l'urbanisme*)

miasta— nadgryzło wyrazisty kwadrat zarysowany rzeczką Rogoźnicą i drogami obwodowymi równoległymi do pierzei rynkowych w odległości 10 sznurów mierniczych. Wraz z krajem podupadło później i miasteczko, o którego zubożeniu świadczy rozdrobnienie działek i zabudowy. Pierwotny układ zachował się jednak czytelnie.

Głowów świadczy też o tym, iż polska urbanistyka renesansowa nie rozpoczyna się jednostkowym czy-

nem Moranda w Zamościu, nie rozpoczyna się od ośrodka latyfundiального. Jeśli przyjąć, iż najdawniejszym przejawem urbanistyki renesansowej jest osłowe rozplanowanie w r. 1543 rynku Sandomierza (dziś dzielnicy Mińska Mazowieckiego)⁵, jeśli dopatrzeć się elementów regularności najdawniejszej części Lewartowa-Lubartowa z 1547 r.⁶ — poprzez nowatorską realizację Głowowa droga do Zamościa jest już otwarta.

⁵ Benko M., *Sandomierz miasto nieznane*, Miasto 1951, nr 12, s. 18-22.

⁶ Por. Kuncewicz A., *Plany przeglądowe miast polskich*, Warszawa 1929, tabl. 38.



Il. 1. Łukasz Cranach St., autoportret. Fragment obrazu Ścięcie św. Jana z r. 1515, fundacji syna burmistrza krakowskiego bpa Stanisława Thurzo z Ołomuńca (Fot. wg Lucas Cranach, der Künstler und seine Zeit)

WANDA DRECKA

POLSKIE CRANACHIANA

16 października 1953 roku minęło 400 lat od śmierci Łukasza Cranacha Starszego¹. Odszedł jako 81-letni starzec, nieustrudzony, „najszybszy“ malarz XVI wieku². Ten prosty mieszczanin pełen jest paradoksów. Mocno związany z gotykiem, wyrosły ze średniowiecznego warsztatu, jest krzewicielem renesansu, mistrzem linii i koloru, twórcą mocarnych ludowych typów i piewką kobiecego wdzięku oraz wytwornej elegancji. Jest malarzem dworskim i przyjacielem książąt, a równocześnie przedstawicielem społeczności miejskiej, twórcą mieszczańskiego portretu. Jest gorliwym przyjacielem Lutra i malarzem reformacji, co mu nie przeszkadza dostarczać setkami Madonny do katolickich kościołów. W twórczości swojej jest niemiecki, a syna — malarza — wysłał na naukę do Bolonii. Jedynie renesans stał się dla niego nauką o tyłu możliwościach.

Pochodził ze środowiska małomieszczańskiego. Ojcem jego był malarz Jan, czynny do około r. 1498 w Cronach, we Frankonii, leżącym między dorzeciami Renu, Łaby i Dunaju³. Tam w 1472 roku przyszedł na świat Łukasz. Rzemiosło artystyczne uczył się u ojca. Prace z jego młodości nie są znane. Poznajemy go jako zupełnie dojrzałego, 28-letniego malarza (Ukrzyżowanie z Wiednia)⁴. Berliński rysunek złoczyńców Cranacha nawiązuje do twórczości Jana Polaka (Ukrzyżowanie z kościoła franciszkanów w Monachium)⁵. Glaser utrzymuje, że malarstwo Jana Polaka mogło być bodźcem dla frankończyka w jego rewolucyjnym, realistycznym ujęciu religijnej sceny, uświęconej tyłowiekową tradycją⁶. Prace Cranacha z okresu wiedeńskiego wskazują na szkołę naddunajską⁷, być może Passawę⁸. Budowę kulisowego pejzażu i upodobanie do realiów odnajdzie-

¹ Glaser C., *Lucas Cranach*, Leipzig 1923, s. 231.

² Jw., s. 186, 281.

³ Friedländer M. J. und Rosenberg J., *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, s. 6.

⁴ Jw., poz. 1.

⁵ Glaser C., jw., s. 18.

⁶ Jw., s. 18.

⁷ Jw., s. 15.

⁸ Weinberger M., *Zur Cranachs Jugendentwicklung*, Zeitschrift für Kunstgeschichte II (1933), s. 10.



Il. 2. Łukasz Cranach St., *Stygmatyzacja św. Franciszka*, ok. r. 1500. Dawniej w zbiorach Szembeków, obecnie w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (Fot. wg Friedländera-Rosenberga)

my u Pachera. Krajobraz Cranacha w tym okresie jest ściśle związany z portretowanym człowiekiem czy

z przedstawioną sceną i pogłębia treść obrazu. W wędrówkach malarza musiały mu się mocno wryć w pamięć malownicze brzegi Dunaju, zalesione lub o stromych zboczach skalnych, gdzie piętrzyły się stare zamczyska; malował je nieraz wiele lat później w tle swoich obrazów.

W latach 1502-3 Cranach pracuje dla drukarni wiedeńskich oraz maluje portrety profesorów wiedeńskiego uniwersytetu, Cuspiniana i Reussa oraz ich małżonek na tle zadrzewionego pejzażu⁹. To są chyba szczytowe osiągnięcia mistrza. Sztuka jego jest pełna dynamicznych sił. Mniej więcej w tym czasie artysta żeni się, a niebawem — w 1505 roku osiada w Wittenberdze u księcia saskiego Fryderyka Mądrego, posiadającego aspiracje wielkiego mecenasa sztuki¹⁰. Cranach jest jego nadwornym malarzem, ale z wolną praktyką, a zarazem pełni funkcję doradcy w sprawach sztuki¹¹. Poza tym bierze czynny udział w życiu dworu, załatwia misje dyplomatyczne¹², jeździ na polowania i turnieje, które utrwała w swoich drzeworytach i malarstwie. Słusznie też Gersenzon, radziecki historyk sztuki, w swej pracy ceni za to Cranacha, że z niespotykaną dokładnością i wyczuciem ujawnia potrzeby socjalne swojego środowiska¹³.

Rok 1505 jest według Friedländera datą przełomową w twórczości artysty¹⁴. Nieokiełznany, twórczy jego temperament przeistacza się radykalnie. W 1504 r. współpracuje z weneccjaninem Jacopo dei Barbari¹⁵. Staje się bardziej poprawny, układny, spokojniejszy. W 1508 r. jest w Niderlandach przez okres kilku miesięcy¹⁶. Odtąd pojawiają się w drzeworytach i malarstwie Cranacha tematy mitologiczne i akty. Zresztą humanistyczne aspiracje Fryderyka sprzyjają tym zainteresowaniom. Akty Cranacha elektor sobie cenił, skoro je chciał wymieniać u Franciszka I we Francji na relikwie, które z maniactwem gromadził w Wittenberdze¹⁷. Fryderyk miał duże uznanie dla sztuki Dürera, miał jego obrazy (w kościele zamkowym)¹⁸ i może to skłaniało Cranacha do naśladowania norymberskiego kolegi w okresie 1509-15¹⁹ (Adam i Ewa z Muzeum Narodowego w Warszawie z ok. 1510-12). W roku 1515 wspólnie z Altdorferem pracuje przy ilustrowaniu modlitewnika dla Maksymiliana²⁰. Przyjaźni się z profesorami Uniwersytetu Wittenberskiego, z Lutrem, Scheurlem²¹, Melanchtonem, z poetą Stieglem²². Z Lutrem jest w bardzo zażyłych stosunkach, a kiedy studenci występują burzliwie prze-

⁹ Friedländer M. J. und Rosenberg J., jw., poz. 8.

¹⁰ Glaser C., jw., s. 40.

¹¹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 12.

¹² Flechsig E., *Cranachstudien I*, Leipzig 1900.

¹³ Gersenzon H., *Łukasz Cranach*, Moskwa 1933, s. 3.

¹⁴ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 9, 10.

¹⁵ Flechsig E., jw., s. 10.

¹⁶ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 16.

¹⁷ Glaser C., jw., s. 92.

¹⁸ Gurlitt C., *Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen*, Archivalische Forschungen II (1897), s. 40-41.

¹⁹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 16.

²⁰ Glaser C., jw., s. 118-122.

²¹ Flechsig E., *Tafelbilder Lucas Cranach d. Ä.*, Text, Leipzig 1900, s. 11.

²² Glaser C., jw., s. 129.



Il. 3. Łukasz Cranach St., Męczeństwo św. Mateusza, drzeworyt z r. 1512 (Fot. wg Geisberga)

ciwko reformatorowi Cranach razem ze swoimi czeladnikami staje do bójki w jego obronie²³. W 1518 roku zostaje radnym miasta. W 1537 — wieloletnim burmistrzem (do r. 1544)²⁴. Ma warsztat na mieście. Kształci całe zastępy uczniów — współtowarzyszy pracy, którzy, jak jego synowie Jan (zm. 1537) i Łukasz (1515–86) przejmują jego styl²⁵. Szeroko rozchodzą się deski i płótna znaczone znakiem warsztatu Cranacha — uskrzydłonym węzem (stojące skrzydła nietoperza

po r. 1537 zmieniają się na leżące skrzydła ptasie)²⁶. Zamówienia przychodzą z dworów okolicznych, od Albrechta Pruskiego, z Miśni, z Hesji, z Brandenburgii, od Krystiana Duńskiego, od dostojników kościoła, od zwolenników Reformacji, od rajców i mieszczan²⁷. W warsztacie tym syn Łukasza Jan miał namalować 1000 portretów Lutra²⁸. Zainteresowanie człowiekiem i chęć utrwalenia swych rysów powoduje rozwój malarstwa portretowego, a Cranach w tej dziedzinie

²³ Jw., s. 149.

²⁴ Jw., s. 173.

²⁵ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 20.

²⁶ Jw., s. 56.

²⁷ Jw., poz. 56.

²⁸ Glaser C., jw., s. 155–156.



Il. 4. Łukasz Cranach Mł., portret Sybilli Saskiej, drzeworyt z r. 1546 (Fot. wg Geisberga)

ma na terenie Niemiec poważne osiągnięcia. W warsztacie jego przechowywały się olejne szkice jego pędzla głów tych osób, od których mógł się spodzie-

wać liczniejszych zamówień²⁹. Z r. 1541 pochodzi wzmianka o zbiorowym portrecie księżącym w czasie biesiady pod altaną³⁰. Malował jednakże nie tylko moźnych — Sandrart wśród niewielu cytowanych portretów wymienia głowę chłopca³¹. W Brytyjskim Muzeum w Londynie zachowało się doskonale studium głowy chłopca o zatroskanym spojrzeniu (akwarela, gwasz), które dowodnie o tym świadczy³².

Musiło się Cranachowi dobrze powodzić, skoro w 1520 roku kupuje aptekę³³. W r. 1525 ma własną księgarnię³⁴ gdzie jednak nie zawsze robi szczęśliwe interesy. Jego możni klienci potrafili bowiem i rok zalegać z zapłatą za odebrane książki, jak było w wypadku Albrechta Pruskiego³⁵. W r. 1528 posiada kilka domów i parceli³⁶. Wydaje się, że nie był jednak chciwym, bo w 1544 r. odpisuje dzieciom część majątku, a w okresie niedoli swego księcia pozostaje przy nim, niepomny na straty. W służbie saskiego domu księżęcego jest do śmierci, a z Janem Wspaniałomyślnym żyje w przyjaznych stosunkach³⁷. Gdy w r. 1547 elektor dostaje się ranny do niewoli Karola V Cranach osobistą interwencją ratuje go od kary śmierci³⁸, a jako 78-letni starzec dobrowolnie towarzyszy mu w niewoli (w 1550 r.)³⁹ zabawiając go malowaniem. Wtedy w Augsburgu poznaje Tycjana⁴⁰. Na darmo jednak szukalibyśmy w sztuce jego oddźwięków twórczości wielkiego weneccjanina. W 1551 r. uwięziony książę i Cranach przebywają w Innsbrucku, dopóki szczęśliwsze koleje losu nie przeniosą ich do Weimaru, gdzie u swej córki Barbary Brück mistrz dokonał żywota w 1553 roku. Najstarszy życiorys Cranacha został napisany po łacinie w 1556 roku, a więc w 3 lata po śmierci, przez Macieja Gunderama, nauczyciela domowego w rodzinie malarza i został schowany w wieży wittenberskiego kościoła⁴¹.

²⁹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 36.

³⁰ Glaser C., jw., s. 178.

³¹ Sandrart J., *Academie der Bau-, Bild- und Malerey Kuenste*, wyd. Peltzer, München 1925, s. 314.

³² Thöne F., *Lucas Cranach des Älteren Meisterzeichnungen*, Berlin 1939, s. 50.

³³ Glaser C., jw., s. 127-128.

³⁴ Jw., s. 127-128.

³⁵ Ehrenberg H., *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Berlin 1899.

³⁶ Glaser C., jw., s. 127-128.

³⁷ Jw., s. 180.

³⁸ Jw., s. 178.

³⁹ Jw., s. 183.

⁴⁰ Jw., s. 183.

⁴¹ Jw., s. 231. Do pracy niniejszej nie zostały wyzyskane wydane ostatnio: *Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung*, Weimar u. Wittenberg 1953; Lüdecke H., *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit*, Berlin 1953; *Lucas Cranach, Der Künstler und seine Zeit*, Berlin 1953.



Il. 5. Łukasz Cranach St., Portret Ernesta Brunświckiego ok. r. 1528,
Reims, Muzeum (Fot. wg Friedländera-Rosenberga)



Il. 6. Łukasz Cranach St., portret Sybilli z Cleve. Dawniej w Muz.
Wielkopolskim w Poznaniu (Fot. wg Gumowskiego)



Il. 7. Łukasz Cranach St., fragment portretu księżniczki. Muz. Narodowe w Warszawie, Oddz. w Wilanowie
(Fot. Pracownia Kons. Muz. Nar. w Warszawie)



Il. 8. Łukasz Cranach St., portret Katarzyny Bora, ok. r. 1525. Dawniej w Zbiorach Leandra Marconiego (Fot. wg Pamiętnika wystawy miniatur)

Il. 9. Łukasz Cranach St., portret Katarzyny Bora z r. 1525. Bazylea, Zbiory Sztuki (Fot. wg Friendländera-Rosenberga)

Jedna z najwcześniejszych znanych prac Cranacha, *Stygmatyzacja św. Franciszka* (il. 2; obecnie w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu)⁴² pochodzi z terenów Polski, ze zbiorów Szembeków z Zawad pod Myślenicami, znajdując się prawdopodobnie od XVI w. na ziemi krakowskiej⁴³. W 1921 r. Bruno Grimschitz przypisał obraz ten Cranachowi i powiązał ze św. Walentynem z Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu⁴⁴. Zwrócił uwagę na cechy szkoły naddunajskiej w budowie głębi za pomocą przecinających się płaszczyzn i w kłistości linii kompozycyjnych. Tę ostatnią cechę podkreślił też J. Kieszkowski, kiedy w 1922 r. publikował obraz jako pracę Wolfa Hubera⁴⁵ (nie znając artykułu Grimschitza). Odnaleziony przez Weinbergera w Lille rysunek Cranacha przedstawiający Jana Chrzciciela⁴⁶ wskazuje na styyczne w twórczości Wolfa Hubera i mistrza Łukasza, obydwu przedstawicieli szkoły naddunajskiej⁴⁷. Przyroda nagina się w *Stygmatyzacji* św. Franciszka do przeżyć ludzkich. Drzewo obok świętego pochyla się łukowato wraz z jego korną postacią, a obok spią-

cego brata Leona łśni spokojna toń wodna. Cranach dał świętemu prostackie grube rysy, czym osiągnął silny kontrast w zestawieniu z duchowym przeżyciem przedstawionej sceny. Te same spłaszczone rysy twarzy dadzą się odszukać w kilku jeszcze innych obrazach Cranacha, nawet z późniejszego okresu (np. zagapiony parobek z tłumu w *Pokłonie Trzech Króli* z 1514 r., z fundacji Pfefingera, ostatnio w Lipsku). Tyle ekspresji możemy spotkać tylko w religijnych obrazach Cranacha z pierwszego okresu jego twórczości. Potem jego święte spokojnie będą pozować do scen męczeństwa (*Św. Katarzyna z Drezna*). Tematy te będą raczej pretekstem do przedstawienia renesansowej grupy rycerzy, mieszczan lub ludu z całym realizmem, gdzie z trudem trzeba odcyfrowywać właściwą scenę (np. drzeworyt *Męczeństwo św. Mateusza* z 1512 r., il. 3). Friedländer datował *Stygmatyzację* św. Franciszka na r. 1500 i datowanie to przyjęło się na wystawie berlińskiej w r. 1937⁴⁸. Obok wiedeńskiego *Ukrzyżowania* byłby to więc jeden z wcześniejszych obrazów Cranacha, kiedy — jak twierdził Fried-

⁴² Friedländer M. J. u. Rosenberg J., *iw.*, s. 27, poz. 3.

⁴³ Walicki M., *Stracone skarby sztuki*, *Ochrona Zabytków* I (1948), nr 3, s. 135.

⁴⁴ Grimschitz B., *Ein unbekanntes Frühwerk Lucas Cranachs*, *Die bildenden Künste* IV (1921), s. 148-150.

⁴⁵ Kieszkowski J., *Stygmatyzacja św. Franciszka*,

obraz z warsztatu Wolfa Hubera, w pracy: *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów 1922, s. 43-59, fig. 7.

⁴⁶ Weinberger M., *Zur Cranachs Jugendentwicklung*, *iw.*, s. 10.

⁴⁷ *Jw.*, s. 10.

⁴⁸ Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. *Ausstellung im Deutschen Museum Berlin*, Berlin 1937, s. 7.



Il. 10. Łukasz Cranach St., *Adam i Ewa*, ok. r. 1510-12. Muz. Narodowe w Warszawie (Fot. J. Mierzecka)

länder — przez pędzel mistrza przemawia praczłowiek i pranatura⁴⁹.

Dziś duże znaczenie ma dla nas każda archiwalna wzmianka dotycząca malarstwa na terenie Polski z epoki Odrodzenia, ponieważ z tego okresu nikt tyl-

⁴⁹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 10.

⁵⁰ Ehrenberg H., jw., s. 19.

⁵¹ Jw., s. 171, 175.

⁵² Glaser C., jw., s. 111.

⁵³ Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. *Ausstellung*, jw., s. 109.

⁵⁴ Jw., s. 111.

⁵⁵ Dalbor W., *Portret kobiety Łukasza Cranacha*

ko resztki źródeł dotrwały do naszych czasów. Toteż doniosłej wagi jest wiadomość o galerii portretów renesansowych, zapoczątkowanej przez Zygmunta Augusta na zamku w Wilnie, w której znajdowały się portrety Łukasza Cranacha St.⁵⁰. Ehrenberg opublikował korespondencję króla z Albrechtem Pruskim, stąd wiemy, że w styczniu 1546 r. Albrecht zobowiązał się dostarczyć królowi portrety niemieckich znamienitości. Obstałował je w Wittenberdze u Łukasza Cranacha St. W 1547 r. Zygmunt August dziękuje swemu kuzynowi za dotrzymanie obietnicy i wysłał po obrazy Piotra Woyanowskiego do Grudziądza. Zamówione płótna miały przedstawiać elektora saskiego, jego żonę Sybillę i 3 ich synów oraz Ernesta Brunświckiego⁵¹. Jak mogły wyglądać te obrazy? Glaser uważa, że Cranach pierwszy maluje w Niemczech renesansowy portret „en pied” (w 1514 r. Henryka Saskiego i jego żony Katarzyny)⁵². Mogły to być portrety tego rodzaju, ale częściej spotyka się u mistrza malowane popiersia. Cranach rozpowszechnił otyłą, ospałą postać Jana I Fryderyka w tej drugiej formie. Nie był pochlebcą, z całym realizmem przekazał nam nalane rysy księcia o tępym spojrzeniu, zagubione w detalach bogatego stroju, na gładkim ciemnym tle⁵³. Tę samą postawę psychiczną odnajdziemy we florenckim portrecie Jana Fryderyka z 1550 r. pędzla Tycjana. Glaser sądzi, że do malowania licznych portretów książęcych Cranach używał czeladników⁵⁴. Albrecht był jednak jego poważ-

nym klientem i mistrz starał mu się dogodzić. Sybillę, żonę elektora saskiego spotykamy w zbiorach polskich dwukrotnie, ale z wcześniejszego okresu⁵⁵. Jej brzydkie rysy świetnie oddaje portret Cranacha z r. 1534⁵⁶. Z 1546 r. zachował się drzeworyt⁵⁷ Łukasza Cranacha

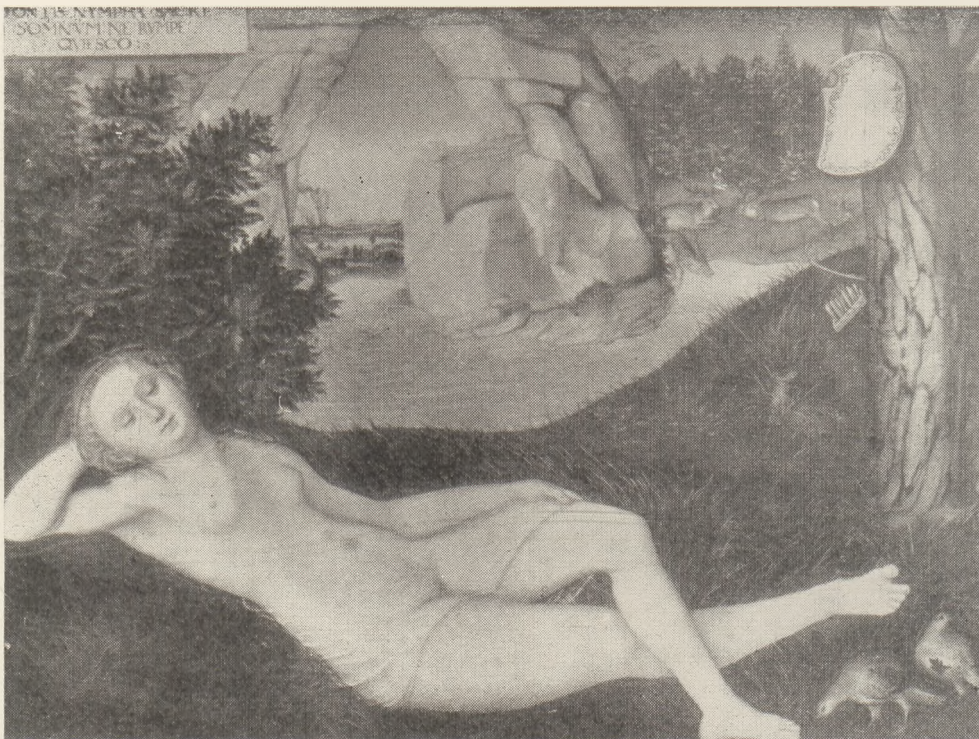
Starszego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, *Przegląd Historii Sztuki I* (1929), s. 14; Drecka W. *Dwa nieznanne obrazy Łukasza Cranacha Starszego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, *Rocznik Muzealny* (w druku).

⁵⁶ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 271.

⁵⁷ Geisberg M., *Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts*, München 1930, t. XXI, pl. 18.



Il. 11. Łukasz Cranach St., Wenus i Amor, ok. r.1532-34. Dawniej w Zbiorach Adama Branickiego



Il. 12. Łukasz Cranach St., *Nimfa Źródlana*, ok. r. 1526-30. Zbiory Zamku Rohoncz
(Fot. wg Friedländera-Rosenberga)



Il. 13. Łukasz Cranach St., *Herkules przy kądzieli*, r. 1531. Dawniej w Zbiorach
A. Kolasińskiego (Fot. wg Sammlung... Kolasiński)

Młodsze przedstawiający księżną w całej postaci (il. 4), na który wydaje mi się, że warto zwrócić uwagę ze względu na pewne analogie z późniejszym malarstwem polskim. Być może bowiem, że ten drzeworyt miał coś wspólnego z portretem Sybilli, zdobiącym galerię Zygmunta Augusta. Rysy synów książęcych znamy tylko z portretów fundacyjnych z kościoła farnego w Weimarze.

Do zaginionego portretu Ernesta Brunświckiego zachował się olejny szkic mistrza w Reims⁵⁸ (il. 5), o mocnych konturach tak charakterystycznych dla Cranacha, gdzie pospolite rysy księcia są oddane bez pochlebstwa. Sądzę, że studium to można powiązać z zamówieniem Albrechta.

Ten typ portretu był reprezentowany w zbiorach polskich jeszcze jedną pozycją: zaginionym w 1939 r. portretem ks. saskiego, Jerzego Brodatego, ze zbiorów P. A. U. w Krakowie, który według Lepszego mógł należeć do wyposażenia Zamku na Wawelu. Przedstawiał bowiem męża Barbary Jagiellonki, siostry Zygmunta Starego⁵⁹.

W zbiorach prywatnych Frąckiewicza przed 1939 r. znajdował się pędzla Cranacha portret księcia saskiego⁶⁰, który to obraz mógł przedstawiać Henryka Pobożnego z Miśni, ze względu na analogie z portretami jego z Kassel, z Nowego Yorku i z Dreźnie z 1537 r.⁶¹ Portret Sybilli Klewijskiej Łukasza Cranacha St. ze zbiorów Skórzewskich, opracowany przez Dalbora⁶², zginął prawdopodobnie w płomieniach na ratuszu w Lublinie w 1939 r. (il. 6).



Il. 14. Łukasz Cranach St., *Lukrecja*, r. 1538. Muz. Narodowe w Warszawie (Fot. J. Mierzecka)

Portret „en pied” księżniczki z Muzeum Narodowego w Warszawie ze zbiorów wilanowskich

⁵⁸ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., Text, tabl. 6, s. 15.

⁵⁹ Lepsi L., *Studia nad obrazami krakowskiemi. Dzieło Łukasza Cranacha Starszego w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności*, Prace K. H. S. V (1930); *Wystawa zabytków sztuki i kultury z epoki polskiego renesansu*, Kraków 1930, poz. 36, s. 17, 10; Tomkiewicz W., *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939—1945.*, I. Malarstwo obce, Warszawa 1949, poz. 164, gdzie jest określony jako warsztat Ł. Cranacha St.

⁶⁰ Archiwum klisz w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr kl. 681.

⁶¹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 256, 255, 286.

⁶² Dalbor W., jw.; *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Poznań 1923, s. 36; Gumowski M., *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Kraków 1924; tenże, *Ze studiów nad Cranachem*, Rocznik Muzeum Wielkopolskiego za rok 1923, Katowice 1925, s. 38; Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 73, poz. 244, s. 106, s. 73.



Il. 15. Łukasz Cranach St., *Madonna z Dzieciątkiem i św. Katarzyną*, ok. r. 1518-20.
Muz. Diecezjalne w Sandomierzu (Fot. S. Kolowca)



Il. 16. Warsztat Łukasza Cranacha St., *Madonna z Dzieciątkiem i św. Katarzyną*. Muz. Narodowe w Poznaniu (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

(il. 7)⁶³ jest dobrym przykładem tego rodzaju przedstawienia w twórczości mistrza i wiemy, że od XVIII w. znajdował się w Wilanowie⁶⁴. Oddaje finezję kobiecego wdzięku i zdradza malarza, który na dworze saskim

był mistrzem mody i dawał rysunki na stroje dworskie.

W Warszawie spłonął w 1944 r. inny obraz Cranacha, ze zbiorów Leandra Marconiego (deska ol., ton-

⁶³ Drecka W., jw.

⁶⁴ Skimborowicz H. i Gerson W., *Willanów*, Warszawa 1877, s. 8.



Il. 17. Łukasz Cranach St., *Madonna z Dzieciątkiem i św. Katarzyną*, ok. r. 1520. Amsterdam, Zbiory Birnbauma (Fot. wg Friedländera-Rosenberga)

do, średnica 12,2 cm)⁶⁵ przedstawiający Katarzynę Bora (il. 8), żonę Marcina Lutra — przyjaciela Cranacha, wiążący się z jej portretami malowanymi przez Cranacha: z 1535 r. z Bazylei (il. 9)⁶⁶ i ze zbiorów R. von Goldschmidt-Rotschild z Berlina z r. 1526⁶⁷. Skromny ubiór Katarzyny, pozbawiony ozdób i klejnotów,

jeszcze dodaje surowości dosadnej charakterystyce twarzy o zaciętych ustach i należy do rzadszych ujęć mistrza. W bibliotece toruńskiej w pierwszej połowie XIX wieku znajdowały się portrety reformatora i jego żony⁶⁸.

W XVI w. dr Sebastian Petrycy oburza się (w

⁶⁵ *Pamiętnik wystawy miniatur oraz tkanin i haf-tów, urządzanej w domu własnym w Warszawie przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w czerwcu i lipcu 1912*, Warszawa 1912, poz. 186, il. 106.

⁶⁶ Öffentliche Kunstsammlung; por. Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 159.

⁶⁷ Jw., poz. 160.

⁶⁸ Heller J., *Lucas Cranach Leben und Werke*, Nürnberg 1854, s. 98.



Il. 18. Łukasz Cranach St., *Madonna z Dzieciątkiem i św. Katarzyną*, ok. r. 1520. Kolonia. Zbiory O. Straussa (Fot. wg Städel-Jahrbuch 1924)

wstępie do przekładu Arystotelesa) na mieszczan, którzy obwieszają ściany swych domów portretami Lutra, Kalwina i Melanchtona⁶⁹, co dowodzi, że portrety ich znajdowały się w Krakowie. Niejeden mógł pochodzić z warsztatu wittenberskiego, ponieważ jak wiemy Cranach był czołowym malarzem Reformacji⁷⁰.

Tematy mitologiczne rozpoczął Cranach drzeworytem z 1508 roku, przedstawiającym Sąd Parysa.

Z 1509 r. znamy *Venus z Leningradu* o bujnych kształtach będących chyba reminiscencją niedawno odbytej podróży malarza do Niderlandów. Do tematów mitologicznych sięgnął Cranach, kiedy ozdobił malowidłami ślubne łoże jednego z książąt saskich w 1513 roku na zamku w Torgau⁷¹. Zaspokajał w ten sposób humanistyczne upodobania swojej epoki. Bohaterowie Iliady, czy mityczne postacie greckie dawały pretekst malarzowi do zestawiania aktów obok

⁶⁹ Grabowski A., *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854, s. 131.

⁷⁰ Glaser C., jw., s. 148-162.

⁷¹ Bauch G., *Zur Cranachforschung*, Repertorium für Kunstgeschichte XVII (1894), s. 425.



Il. 19. Fragment il. 15 (Fot. S. Kolowca)

uzbrojonego rycerstwa. Friedländer uważa, że szczególnie od roku 1520 Cranach w biblii, w historii rzymskiej czy mitologii szuka tematów do malowania

⁷² Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 18.

⁷³ Glaser C., jw., s. 192.

⁷⁴ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., poz. 40, s. 37. Obraz poprzednio w Muzeum Sztuki we Wrocławiu, por. *Schlesisches Museum der bildenden Künste, Katalog, Breslau 1928*, poz. 1309; Müller C., *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien. Ein Überblick mit ausschliessendem Katalog*, Schlesische Heimatpflege I (1935), s. 204, 216; *Lucas Cranach d. Ä.*

wiotkich i bezkosztowych aktów kobiecych⁷². Daje im jak tancerkom do rąk muślinowe gazy, obwiesza je klejnotami, ubiera w aksamitne kapelusze z piórami, co jeszcze bardziej podkreśla ich nagość. Tendencje do poprawnej budowy anatomicznej możemy zaobserwować w krótkim okresie po podróży do Niderlandów. Z czasem akty Cranacha sztywnieją w nienaturalnych pozach, w czym Glaser widzi nawrót do twórczości Mistrza E. S.⁷³.

Adam i Ewa z Galerii Muzeum Narodowego w Warszawie, (il. 10) z lat 1510-12⁷⁴ jest jednym z lepszych przykładów pierwszych tendencji — obraz ten wiąże się zresztą z analogicznym przedstawieniem Dürera z 1507 roku (Madryt—Prado). O powodzeniu tego rodzaju dzieł świadczy fakt, że hiszpański ambasador nabywa dla Filipa IV obraz Cranacha — Adama i Ewę do Prado⁷⁵.

Być może z warsztatem wittenberskim miały coś wspólnego obrazy krakowianina — Melchiora Czyżewskiego, zmarłego w 1542 r. „Tabula Judith et Herodiadis ex utraque parte depicta“ lub obrazy rajcy krakowskiego Jana Pavioli, spisane w r. 1655⁷⁶, skoro tytuły ich „Betsabe, kąpiąca się“, „Judyta“ są tematami biblijnymi tak często powtarzanymi przez Cranacha. Przypomnijmy sobie jeszcze utyskiwania dr Sebastiana Petrycego na stan mieszczański, który w swych nowozbudowanych domostwach „obrazów drogich nastawia“, przedstawiających Wulkany, Jowisze,

Marsy, Wenery i Kupidyny⁷⁷. Mimo woli znów myśli się o twórczości wittenberskiego mistrza, który w owym czasie, częściej niż każdy inny artysta tema-

und Lucas Cranach d. J. Ausstellung, jw., poz. 19, s. 21; Posse H., *Lucas Cranach d. Ä.*, Wien 1942, s. 26, tabl. 32.

⁷⁵ Taylor F. H., *The Taste of Angels*, London 1948, s. 305.

⁷⁶ Grabowski A., jw., s. 176. Tak samo jak z nazwiskiem Cranacha mogą się wiązać takie tematy jak „konterfekt Chrystiana króla duńskiego“, „księcia saskiego“ itd.

⁷⁷ Grabowski A., jw., s. 131.



Il. 20. Fragment il. 15 (Fot. S. Kolowca)

ty te malował. Owa „drogość“ obrazów wskazywałaby bowiem na obrazy importowane.

W zbiorach Bogusława Radziwiłła spisanych przez Zygmunta Kondrata w Elblągu w 1656 r.⁷⁸ spotykamy około dwudziestu obrazów Łukasza Cranacha jako: Lux Cra, Lux Cranacha, Lux Crana, nieraz z adnotacjami, że obrazy są wielkie lub małe. Raz jest podany temat „Kupido, Venus y Pallas“. W roku 1657, kiedy Bogusław Radziwiłł przenosi się do Królewca, przegląda swoje cenne zbiory i na skutek tego w nowym spisie pojawiają się szczegóły, jak „stara sztuka Lucas Kranowa centaurus sztuka takaż“, „Venus z Arkulesem“, „Sztuka Lukas Kranowa“, „Venus y Kupido“,

⁷⁸ Archiwum Gł. Akt Dawnych, Wilanów, Archiwum Radziwiłłów, Dział XXVI, nr 76: „Rejestr Rzeczy X/cia Je Mści Pana koniuszego XL które Je Mści Zygmunť Kondrat Inwestował w Elblągu A 1656 In Juno“, rkps; cytuję za Sulerzyską T., *Zbiory artystyczne w Polsce XVII w.*, rkps.

⁷⁹ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, poz. 911, 912, 913, 914. W inwentarzu nazwisko malarza przekreślone „Grana“ zostało popra-

„obraz Lukas Kranowy starca jednego“. Widzimy więc, że spośród wymienionych tematów przeważają mitologiczne.

To samo będzie się odnosić do zbiorów Stanisława Augusta, gdzie na 6 pozycji mistrza Łukasza, z których jedna warsztatowa (nr inw. 2222) przedstawiała św. Hieronima, pięć pozostałych obejmowało tematy mitologiczne⁷⁹:

- „Venus et l'Amour sur bois“ (nr 911),
- „Pyrame et Thisbe“ (nr 912),
- „Venus couchée“ (nr 913),
- „Venus surprise avec Mars“ (nr 914),
- „Venus et Mars“ (nr 915).

wione ręką Stanisława Augusta. Świadczy to, że Stanisław August używał prawidłowego brzmienia nazwiska, a nie mylnie wysuwanego od końca XVIII w. Sunder lub Müller (por. *Historisch-critische Handlung über das Leben und Kunstwerke des berühmten deutschen Mallers Lucas Cranach*, Leipzig 1761). Wyciągi archiwalne Wegnera z Cronach z 1925 r. definitywnie obaliły tę legendę, por. Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 6.

Treść obrazów znamionuje upodobanie właściciela — zdaje się, że ten rodzaj twórczości cieszył się specjalnym powodzeniem, skoro Henryk Saski zamawia u Cranacha frywolne rysunki dla ozdoby łóż armatnich⁸⁰.

W zbiorach Adama Branickiego⁸¹, a poprzednio jego dziada — Konstantego⁸², znajdowała się Venus

i Amor (il. 11; deska lipowa, ol. temp., wym. 50×34 cm, nie sygn., nie dat.), charakterystyczna dla późnego okresu twórczości mistrza, o drobnej budowie kobiecego ciała, przesadnie wydłużonych nogach powykrecanych nienaturalnie (stopy ustawione do siebie pod kątem prostym). Naga jej postać odbija się od ciemnego poszycia krajobrazu. Wdzięcznym, karcącym ruchem dłoni wskazuje na Amora, który zdaje się tylko co sfrunął na ziemię ze swoją zdobyczą i jeszcze nie odczuł następstw swego czynu. Moralizatorski wiersz laciński umieszczony ostentacyjnie na białej tablicy w lewym górnym rogu obrazu torował drogę pięknej Venus w środowisku mieszczańskim, w którym tkwił Cranach:

„Tuum puer alveolo furatur mella cupido
furanti digitum cuspide fixit apis
sic etum nobis brevis et peritura voluptas
quam petinus tristi mixta dolore nocet“

Glaser datuje manieryczny okres u Cranacha na lata 1530—40 twierdząc, że odpowiada on współczesnemu niemieckiemu smakowi XX wieku⁸³. Karkołomne ustawienie nóg pojawia się już w 1526 roku na obrazie Ewy ze zbiorów Viscont Lee of Fareham w Richmond⁸⁴, potem powtórzy się w 1528 r. w przedstawieniu Ewy z Florencji (z galerii Uffizich)⁸⁵ czy Venus z Kopenhagi (Statens Museum for Kunst)⁸⁶, najwcześniejszym opracowaniu tego tematu, w którym odnajdziemy dużo analogii do naszego obrazu zwłaszcza w postaci Amora. Typ twarzy warszawskiej Venus jest najbardziej zbliżony do Venus z szalem z Frankfurtu datowanej na r. 1532⁸⁷ lub do portretu księżniczki Marii Saskiej z Muzeum w Lyonie, z 1534 r., zidentyfikowanego przez Zimmermana⁸⁸. Te analogie datują



Il. 21. Fragment il. 16 (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

⁸⁰ Glaser C., jw., s. 175.

⁸¹ Tomkiewicz W., *Katalog obrazów wywiezionych z Polski*, jw., s. 71, 161, tabl. 154.

⁸² Zmigrodzki M., *Katalog obrazów należących do JW Pana Hr. Konstantego Branickiego znajdujących się w r. 1882 w jego mieszkaniu na ulicy Pentkièvre nr 22 w Paryżu*, rkps Wilanów.

⁸³ Glaser C., jw., s. 9.

⁸⁴ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 161.

⁸⁵ Jw., poz. 163.

⁸⁶ Jw., poz. 202.

⁸⁷ Jw., poz. 204.

⁸⁸ Zimmerman E. H., *Beiträge zur Iconographie Cranachscher Bildnisse*, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 9 (1942), H. 7.

zaginioną Venus z polskich zbiorów na lata 1532-34. Friedländer i Rosenberg notują w swoim katalogu 8 pozycji analogicznego przedstawienia Venus i Amora z ukradzionym plastrem miodu, nasza więc byłaby dziewiątą interpretacją tematu zaczerpniętego z Teokryta.

W posiadaniu St. Dziwulskiego znajdowała się Diana Łukasza Cranacha St. (półsiadząca, na tle pejzażu z sarenkami), sprzedana do zbiorów prywatnych w Warszawie ok. 1938 r. Friedländer i Rosenberg wymieniają jako pochodzącą z polskich zbiorów „Nimfę źródlaną”, będącą w 1932 r. w paryskich zbiorach prywatnych, w r. 1925 w zbiorach Rudolfa Oppenheima w Berlinie, przedtem w handlu berlińskim (il. 12)⁹⁰, prawdopodobnie identyczną z „Nimfą spoczywającą” Ł. Cranacha St., wystawioną w Warszawie w Pałacu Brühlowskim w 1880 r. jako własność Jana Sulatyckiego⁹¹.

Zadnego więc przedstawienia mitologicznego chyba nie brak w polskich zbiorach. „Herkules przy kądździeli”, to również jeden z bardziej ulubionych tematów Cranacha. Rozmieszczał on na gładkim ciemnym tle całe towarzystwo we współczesnych strojach. Doszukiwano się w tym nawet satyry na lekkomyślne życie księcia Maximiliana⁹². Jedynie Herkules występował niekiedy półnagi w skórze. Takim go widzimy w obrazie ze zbiorów artysty malarza i kolekcjonera Kolasińskiego (il. 13; sygnowanym, datowanym 1531, w sprzedaży w Berlinie w 1917 r.)⁹³. Innym już wariantem są warsztatowe prace w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Obraz Kolasińskiego jest najbardziej zbliżony do Herkulesa i Omphale z 1532 r. z Deutsches Museum w Berlinie. Friedländer i Rosenberg wiążą go z obrazem z Braunschweigu z 1537 r., na co nie wskazuje ani układ grupy, ani typ postaci. W warszawskim i berlińskim obrazie zabite ptactwo wiszące na ścianie to studia z natury, reminiscencje artysty z polowań książęcych, w których brał udział ze szpicownikiem w ręku. Gabinet Rycin brał udział w Dreźnie posiadał szkice Cranacha St. zabitego ptactwa, gdzie jeden nosił datę 1530 r.⁹⁴.

Lukrecja Łukasza Cranacha St. z Galerii Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie⁹⁵ (il. 14) przedstawia ulubiony temat Odrodzenia — apo-



Il. 22. Łukasz Cranach St., *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. r. 1525. Częstochowa (Fot. E. Kozłowska)

teozę cnoty małżeńskiej, pojętej w duchu surowych ideałów rzymskich. Motyw to często powtarzany nie tylko w malarstwie ale i w poezji. Wiemy, że zaginął poemat Dantyszka tej treści, bardzo ceniony przez współczesnych⁹⁶. Obraz warszawski pochodzi ze zbiorów wilanowskich i jest notowany w inwentarzu z roku 1743⁹⁷. Należy do najbardziej znanych polskich dzieł Cranacha⁹⁷, mimo to został pominięty w katalo-

wym. 59 × 40 cm, sygn. żmijką z leżącym skrzydłem ptaka, dat. 1538.

⁹⁵ Polski Słownik Biograficzny IV (1938), s. 427.

⁹⁶ Skimborowicz H. i Gerson W., jw., s. 35.

⁹⁷ Łuniński E., *Wilanów*, Warszawa 1915, s. 23; Chwalewik W., *Zbiory polskie II*, Warszawa 1927, s. 262; Simon K. E., *Ausländische Kunst in Polen*, Zeitschrift für Kunstgeschichte V (1936), s. 140, fig. 4; *Sichergestellte Kunstwerke in Generalgouvernement*, Wien-Breslau 1941, poz. 12, podaje w wątpliwość datowanie. Skrzydło żmii na pierwszy rzut oka wydaje się wydęte do góry, co przy dacie 1538, mogło budzić wątpliwość. Dokładne odrysowanie sygnatury całkowicie rozprasza te wątpliwości. Skrzydło ptasie jest leżące (por. il. 23).

⁹⁰ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 89, poz. 323.

⁹¹ Katalog obrazów starożytnych, znajdujących się na wystawie urządzonej w Pałacu Brühlowskim, Warszawa 1880, poz. 35, s. 21.

⁹² Katalog der Gemälde Galerie im Gräfl. Mielzynski'schen Museum des Tow. Przyj. Nauk zu Posen, Posen 1912, s. 31.

⁹³ Sammlung des verstorbenen Herrn A. von Kolasinski. Warschau, Rudolph Lepke's Kunst Auctiones Haus, Berlin 1917, poz. 25, tabl. 31.

⁹⁴ Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Ausstellung, jw., poz. 202, s. 137.

⁹⁵ Oddz. w Wilanowie, nr 94; deska ol., temp.,



Il. 23. Fragment il. 22 (Fot. Z. Tomaszewska)



Il. 24. Fragment il. 22 (Fot. E. Kozłowska)



Il 25. Łukasz Cranach St., Ewa, fragment. Amsterdam,
Zbiory J. Goudstikker (Fot. wg Friedländera-Rosenberga)



Il. 26. Fragment il. 22 (Fot. E. Kozłowska)

gu Friedländera i Rosenberga. Simon⁹⁸ wyróżnia Lukrecję wilanowską spośród innych prac mistrza na ten temat, za jej głęboki wyraz bólu w rozchylonych ustach i oczach, na wpół przysłoniętych powiekami. Glaser do najlepszych Lukrecji zalicza obraz z Kassel⁹⁹ (wilanowskiego nie zna). Wydaje się, że ciekawsza, chociażby ze względu na swój krajobraz, jest Lukrecja z twierdzy Koburg¹⁰⁰, w typie kobiecym najbardziej zresztą zbliżona do wilanowskiej. Na naszym obrazie można doskonale śledzić wspaniałą technikę malarską Cranacha: delikatna karnacja ciała lśni jak emalia, subtelnie napięta jest skóra na kości obojczykowej i równie subtelnie przeprowadzona spadająca linia ramion. W berlińskim Złożeniu do grobu z 1538 roku¹⁰¹ kobieta załamująca ręce ma ten sam wyraz bólu w rysach twarzy co Lukrecja. Potwierdziłoby to jeszcze autentyczność datowania. Cranach niestrudzenie ten temat opracowywał. Rysunek z Berlińskiego Gabinetu Rycin, datowany na r. 1509¹⁰², dowodzi, jak wcześniej się nim zajął. Malował półpostacie i całe akty, aż po taneczną w ruchu Lukrecję z Akademii Wiedeńskiej (1532 r.). Friedländer i Rosenberg wymieniają 26 przedstawień o tej treści, które na pewno nie wyczerpują całości.

Z religijnych obrazów Cranacha największe powodzenie miały przede wszystkim jego Madonny. Najpiękniejszą z nich (z 1510 r.) otrzymał w darze syn krakowskiego burmistrza, profesor i rektor Akademii Krakowskiej (w r. 1498), Jan Thurzo, biskup wrocławski¹⁰³. Obraz ten do roku 1944 zdołał katedrę wrocławską.

Druga Madonna Cranacha na ziemi śląskiej (z 1518 r.) znajdowała się w katedrze w Głogowie¹⁰⁴, gdzie żyły jeszcze wówczas tradycje księcia głogowskiego, w owym czasie króla polskiego — Zygmunta Starego.

W zbiorach Jana Kazimierza, sprzedanych na licytacji w Paryżu w 1672 roku znajdowała się Madonna Łukasza Cranacha „Une Vierge avec un petit Christ, peint sur bois. Original de Lucas Cronus“¹⁰⁵. Złatinizowanie nazwiska Cranacha nawiązuje mimo woli do okresu, kiedy mistrz podpisywał się Lucas Chronus (w 1509 r.)¹⁰⁶. Tomkiewicz uważa, że malował ją niewątpliwie Łukasz Cranach Młodszy¹⁰⁷. Obraz został wyceniony na 6 liwów¹⁰⁸. Może Tomkiewicz powo-

dował się ceną. Nie wiem czy w XVII w. w Paryżu malarstwo Cranacha mogło być w cenie. (Łukasz Cranach Młodszy w 1579 roku liczy sobie za 6 małych portretów 4 talary od ks. Jerzego z Torgau¹⁰⁹. Natomiast ks. Lichtenstein w 1643 r. za dwa małe portrety Cranacha płaci 30 talarów)¹¹⁰.

W Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu znajduje się Madonna z Dzieciątkiem i ze św. Katarzyną Łukasza Cranacha St. (il. 15; deska ol., temp., wym. 63 × 43 cm, nie sygnowana, nie datowana) ze zbiorów ks. J. Wiśniewskiego¹¹¹, która do niedawna (20 lat temu) uchodziła za dzieło szkoły włoskiej. Obraz należy do dość charakterystycznych półfigurowych postaci Madonn Cranacha o bardzo świeckim typie, gdzie aureolę stanowią drobniutki, zaledwie widoczne kreseczki. Na tle krajobrazu pod drzewem nieco zsuniętym z osi głównej siedzi Madonna z Dzieciątkiem na kolanach, które skubie winne grona podawane mu przez św. Katarzynę. Aniołek oparty o lewe ramię Madonny przypatruje się tej scenie. Madonna natomiast nie bierze w niej żadnego udziału. Obojętnie patrzy przed siebie, przechylając nieco kulistą głowę o wypukłym wysokim czole i delikatnych rysach młodej dziewczyny. Jasne włosy spływają w bujnych lokach na ramiona. Święta Katarzyna o rysach nieregularnych tworzy kontrast z idealną urodą Madonny — przedstawiając może kogoś z otoczenia Cranacha; spotykamy ją w niejednym obrazie mistrza (jako św. Katarzynę w obrazie kopenhaskim „Madonna między świętymi“ z lat 1510—1512¹¹², jako Madonnę ze św. Rodziny z lat 1510—1512 z Dessau)¹¹³. Pełen wdzięku jest ruch jej rąk, z jakim podaje Dzieciątku winogrona. Dzieciątko o dużej głowie i jakby toczonych kształtach, przypomina w typie Dzieciątko z r. 1514 (Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem z Certozji di Galuzzo pod Florencją)¹¹⁴. Aniołek o spłaszczonych rysach twarzy to motyw bardzo charakterystyczny dla Cranacha. W tle krajobrazu na wzgórzach pomiędzy drzewami rozrzucone są zabudowania miejskie z wieżą kościoła i murami obronnymi (il. 19 i 20). Smukła brzoza równoważy pionową linię pierwszoplanowego drzewa. Na skraju horyzontu wyłania się rąbek jasno brązowej tęczy, która na tle mocnego błękitu nieba odbija nieco od ciemnego kolorytu całości o zdecydowanych barwach zieleni oliwkowej, czerwieni win-

⁹⁸ Simon K. E., jw.

⁹⁹ Glaser C., jw., s. 233.

¹⁰⁰ Posse H., *Lucas Cranach d. A.*, Wien 1942, il. 42.

¹⁰¹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 295.

¹⁰² Jw., s. 66, poz. 198 e.

¹⁰³ Müller C., jw., poz. 1.

¹⁰⁴ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 81.

¹⁰⁵ Archiv national w Paryżu, K. K. 533, 1-45, 49, 49-204, poz. 70, mikrofilm rękopisu wypożyczony przez prof. W. Tomkiewicza.

¹⁰⁶ Glaser C., jw., s. 68.

¹⁰⁷ Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 180.

¹⁰⁸ Jw.

¹⁰⁹ Bardeleben C. v., *Zwei bisher unbekannte Briefe von Lucas Cranach dem Jüngeren aus dem Jahre 1579*, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII (1909), s. 260—265.

¹¹⁰ Taylor, jw., s. 168.

¹¹¹ Górski E. ks., *Diecezjalne Muzeum Sandomierskie*, Sandomierz 1946, s. 6; Estreicher K., *Biuletyn H. S. i K. V* (1937), s. 371.

¹¹² Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 35.

¹¹³ Jw., poz. 34.

¹¹⁴ Jw., poz. 45.

nej i poziomkowej. Delikatna i ciepła karnacja ciała zdradza pędzel mistrza. Cienie są kładzione niebiesko-szarym kolorem. Powierzchnia obrazu o drobnej siatce spęknięć jest gładka i tworzy emalierską powłokę charakterystyczną dla Cranacha. Obraz wyróżnia się wysokim poziomem technicznym.

Temat ten w identycznym układzie, tylko z małymi odmianami w tle, Cranach powtarzał kilkakrotnie. Najbliższe są obrazy w zbiorach Birnbauma w Amsterdamie (il. 17) i Ottomara Straussa w Kolonii (il. 18)¹¹⁵, datowane przez Friedländera i Rosenberga na r. 1520 (również nie sygnowane)¹¹⁶. Byłoby wskazane porównanie kolorytu tych malowideł. W ostatnim obrazie poprzez pełen zadumny wyraz twarzy Madonny, osiągnął artysta większą głębię psychicznego odczuwania. Za to pejzaż z sandomierskiego obrazu z drzewem porośłym grzybami, mchem i suchymi gałęziami jest chyba najbardziej charakterystyczny dla Cranacha (portret Cuspiniana, czy Madonna z Głogowa). Odnajdziemy jeszcze jedną analogię w obrazie Cranacha z Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr inw. 1840, deska, wym. 87 × 60 cm), odnalezionym w Sulęcinie (il. 16 i 21). Wydaje się on raczej dziełem warsztatowym i najbardziej związany z obrazem z kolekcji Ottomara Straussa. W Ścięciu św. Jana z fundacji syna krakowskiego burmistrza Stanisława Thurzo, datowanym 1515 i sygnowanym (ostatnio w Kremsir)¹¹⁷, jedna z kobiet z otoczenia Salome ma rysy podobne do Madonny Sandomierskiej. Sądzę, że powyższe analogie pozwolą datować nasz obraz na lata 1518–1520.

Z kościoła w Sulmierzycach¹¹⁸ pochodzi Madonna z Dzieciątkiem Łukasza Cranacha St. (il. 22), obecnie w pałacu biskupim w Częstochowie (deska świerkowa, ol. temp., na podkładzie kredowym, wym. 57 × 38 cm, sygnowana żmijką ze stojącym skrzydłem nietoperza). Madonna ta miała srebrną sukienkę sygnowaną: Kijałowski 1747. Obraz był wystawiony przez kilka dni w 1939 r. na Galerii Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Ma-



Il. 27. Łukasz Cranach St., Św. Hieronim, ok. r. 1525, fragment. Innsbruck, Ferdinandeum (Fot. wg Friedländera-Rosenberga)

donna bez żadnej aureoli, o rysach dojrzałej kobiety, tuli oburącz nagie Dzieciątko, które obejmuje ją za szyję. Uśmiecha się doń kącikiem ust i wąskimi szparczkami oczu. Kotara rozpostarta w tle i podtrzymywana przez aniołka, ma dodać dostojności, a wydziela raczej tę grupę od reszty świata podkreślając jesz-

¹¹⁵ *Sammlung Geheimrat Ottomar Strauss*, Hugo Helbing (Frankfurt am Main), Katalog nr 45, poz. 76, s. 13, tabl. 2.

¹¹⁶ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 112.

¹¹⁷ Jw., poz. 6.

¹¹⁸ Kościół modrzewiowy istniejący od XVI w. w Sulmierzycach (pow. radomszczański) w 1800 r. spłonął; w r. 1806 wybudowano nowy, murowany; *Słownik Geograficzny* XI (1890), s. 575.



Il. 28. Warsztat Łukasza Cranacha St., Pokłon pasterszy. Poznań, Muz. Narodowe (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

cze treść zamkniętą w sobie — macierzyństwo pogodne i ufne. Kotara odsłania z lewej strony obrazu wysmukłe drzewo, górzysty krajobraz, wijącą się rzekę i zamek na szczycie skały. Intensywny koloryt uzyskał artysta przez falę rudych włosów Madonny na tle ciepłego brązu kotary i błękitu nieba, przez mocną czerwień i błękity jej stroju. Zielen oliwkowa krajobrazu przechodzi w charakterystyczne dla Cranacha błękitniejące góry na horyzoncie. Faktura aksamitu i pierzastych skrzydeł jest oddana po mistrzowsku. Kraklura drobna. Sygnatura z wysoko rozciągniętym skrzydłem nietoperza przypomina sygnaturę na niektórych obrazach datowanych przez Friedländera i Rosenberga na lata 1525, np. „Madonny u parapetu“

z Roseliushaus w Bremen¹¹⁹, czy „Madonny pod jabłonią“ z Darmstadtu¹²⁰. Na odwrocie deski Sulmierzyckiego obrazu, u dołu z lewej strony w rogu znajdują się dwie litery malowane czarną farbą H. C., powtórzone po przekątnej w prawym rogu z gwiazdką.

Madonna Sulmierzycka ze swoim urzekającym półuśmiechem (il. 23) jest zupełnie odosobniona w twórczości mistrza. Może lekką jej zapowiedzią jest wyraz Madonny na tondo ze zbiorów Rupprechta v. Bayern z Berchtesgaden, sygnowanym i datowanym 1525¹²¹. Pewne podobieństwo typu możemy odnaleźć w Madonnie z Dzieciątkiem, niegdyś ze zbiorów H. Michels z Berlina (datowanej przez Friedländera i Rosenberga na r. 1537)¹²². Natomiast najbliższą Sulmierzyckiej Madonnie jest Ewa z Muz. Sztuki w Kijowie (il. 25) datowana przez Schmidta na koniec 20-tych lat XVI w. (obecnie w Amsterdamie)¹²³. Nawet spotkamy tu te same w spirale zwinięte loki powiewające na wietrze. Dużo analogii do rysów twarzy Madonny Sulmierzyckiej odnajdziemy w portrecie Katarzyny Bora ze zbiorów Marconiego (il. 8), czy związanym z nim tondo z Basel, sygnowanym i datowanym 1525¹²⁴. Rok 1525 to data ślubu Marcina Lutra z Katarzyną Bora. Cranach w jego imieniu występował o rękę Katarzyny, był też wśród ich gości weselnych¹²⁵. Zastosowanie rysów byłej zakonnicy, żony wielkiego reformatora w obrazie maryjnym jest pomysłem dość zuchwałym, ale chyba możliwym w Wittenberdze.

Typ Dzieciątka z obrazu Sulmierzyckiego o harmonijnych proporcjach, pełen wdzięku, ma niewiele analogii w twórczości mistrza. Można go porównać z Dzieciątkiem z obrazu Madonny Głogowskiej, czy z Karlsruhe, powstałych w r. 1518¹²⁶. Te same rysy twarzy odnajdziemy też w Dzieciątku z obrazu „Madonna u parapetu“ z Bremy, datowanym na r. 1525¹²⁷ lub w niemowlęciu trzymanym na ręku przez młodą damę z obrazu z Norymbergi z r. 1525¹²⁸.

Typ aniołka o puciołowatej buzi, skośnych oczach (il. 26), często jest spotykany uCranacha pod postacią amora¹²⁹.

Litery H. C. na odwrocie obrazu mogą być inicjałami najstarszego syna Cranacha — Jana (Hansa). Twórczość jego całkowicie wchłonięta została przez twórczość ojca: dwie dotąd znane jego prace i szkicownik, mało wykorzystany (z Kestnermuseum w Hanowerze) noszą wszystkie cechy starego mistrza i nie pozwalają wydzielić indywidualności młodego malarza¹³⁰. Jeśli nawet obraz Sulmierzycki ma z nim

¹¹⁹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 137.

¹²⁰ Jw., poz. 136.

¹²¹ Jw., poz. 135.

¹²² Jw., poz. 314.

¹²³ Schmidt J., *Adam und Ewa von Cranach*, Pantheon 1931, s. 194-5.

¹²⁴ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 150.

¹²⁵ Glaser C., jw., s. 149.

¹²⁶ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 80 i 81.

¹²⁷ Jw., poz. 137.

¹²⁸ Jw., poz. 145.

¹²⁹ Collection Ch. Sedlmeyer 3-me Vente, Paris 1907, poz. 210.

¹³⁰ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 276 i poz. 226, s. 19.

coś wspólnego, musi podzielić los innych obrazów Jana, podziwianych jako prace Łukasza St.

Rok 1525 jako rok powstania Sulmierskiego obrazu ma najwięcej szans prawdopodobieństwa, biorąc pod uwagę kształt sygnatury i krajobraz (il. 24), charakterystyczny dla Cranacha w tym okresie (np. Pokutujący św. Hieronim z Innsbruku; il. 27)¹³¹.

Na Wystawie Maryańskiej w 1905 r. w Warszawie wystawiony był obraz Łukasza Cranacha St. przedstawiający „Pokłon pasterzy” (il. 28), pochodzący z polskich zbiorów prywatnych Joanny z Morawskich Zahorowskiej z Mchówka (pow. kaliski)¹³², obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu (nr inw. 1524, deska, ol. temp., wym. 113 × 84 cm; sygn. zmiłką z leżącym skrzydłem ptaka). Obraz ten wydaje się pracą warsztatową ze względu na szablonowo ujęty krajobraz, twarde rysunek, pewne usterki perspektywiczne i słabsze opracowanie techniczne, tym niemniej zasługuje na uwagę ze względu na realistycznie ujętą grupę pasterzy (il. 29), przedstawiającą chłopów o zatroskanych obliczach, którzy w kornej postawie przyklekli u wejścia. Koloryt jest dość monotonny, szaro-oliwkowy z mocniejszymi akcentami błękitu, czerwieni oraz gdzieś tam drobnymi plamami cytrynowej żółci. Obraz jest daleką reminiscencją małej tablicy mistrza z 1515 r., przedstawiającej Boże Narodzenie (ostatnio w Galerii Drezdeńskiej), specjalnie ciekawej ze względu na wprowadzenie sztucznego światła. Analogiczny temat z Muzeum w Erfurcie z okresu po 1537 r. jest bliżej związany z naszym malowidłem z Mchówka.

Z obrazów religijnych Łukasza Cranacha St. znajdujących się w polskich zbiorach, należałoby jeszcze wymienić Rzeź niewiniątek (il. 30–31) z Galerii Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie¹³³. Obraz ten z trudem utrzyma się w powyższej klasyfikacji, ponieważ jest raczej reminiscencją turniejów dworskich wielokrotnie rytym przez mistrza w drzewie, gdzie jak w wypadku turnieju na rynku z 1506 r.

Cranach utrwalił życie miasta. Obrazy batalistyczne, które jak wiemy Cranach malował, nie zachowały się¹³⁴.



Il. 29. Fragment il. 28 (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

¹³¹ Jw., poz. 144.
¹³² *Album Wystawy Maryańskiej w Warszawie*, z. II, Warszawa 1905, s. 22, il. 23.

¹³³ Dreka W., jw.
¹³⁴ Glaser C., jw., s. 177.



Il. 30. Łukasz Cranach St., Rzeź niewiniątek ok. r. 1515. Muz. Narodowe w Warszawie
(Fot. S. Kolowca)

„Zaloty“ z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 32)¹³⁵ — to satyra obyczajowa, drwiny z umizgów starca, a równocześnie przestroga. Może działał tu wpływ surowej moralności Lutra, lub może przez pędzel artysty przemawiał burmistrz Wittenbergii, dbały o doświadek swych obywateli. Temat ten podejmował Jacopo dei Barbari, Dürer. Cranach go jednak powtarzał wielokrotnie. Walicki wyróżnia obrazy mistrza z Budapesztu i Sztokholmu i zalicza warszawskie „Zaloty“ do prac warsztatowych. Zwarta kompozycja wydaje się jednak dobrze przemyślana. Umiejętne operowanie grą rąk, realizm głowy starca z całą siecią zmarszczek poruszonych przeżyciem wewnętrznym w przeciwstawieniu do niezmacone go oblicza kobiety, której czujne są jedynie ręce — zdradzają wyrafinowanie mistrza. Miłośnika martwej natury ze sztokholmskiej „Zapłaty“ odnajdziemy też w „Zalotach“ w upodobaniu, z jakim oddana została owa zamszowa torba z dukatami i strój zalotnicy. Wydaje mi się, że tą późną pracą (po roku 1537) dobrze jest reprezentowana rodzajowa twórczość Cranacha w zbiorach polskich.

Należałoby się zastanowić, jakimi drogami sztuka Cranacha przenikała do Polski? Jego stanowisko nadwornego malarza książąt saskich, spokrewnionych z Jagiellonami, było nader sprzyjającą okolicz-

nością. Mieliśmy zresztą tego dowód w wypadku Albrechta Pruskiego, jako pośrednika między Zygmuntem Augustem a Cranachem. Glaser uważa, że Cranach był pożądanym gościem na dworach bliższych i dalszych okolic Saksonii¹³⁶. Wiemy, że stałym odbiorcą sztuki Cranacha jest kardynał Albrecht Brandenburski¹³⁷, siostrzeniec Zygmunta Starego. Mistrz portretuje zwy-



Il. 31. Fragment il. 30 (Fot. S. Kolowca)

¹³⁵ Nr inw. 67, deska lipowa, ol. temp., na podkładzie kredowym, sygn. zmijka z leżącym skrzydłem ptaka. Katalog obrazów starożytnych znajdujących się na wystawie urządzzonej w Pałacu Brühlowskim, jw., poz. 35; Katalog wystawy obrazów Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1895, nr 114; Katalog obrazów Warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych, Warszawa 1900, nr 22; Tatarkiewicz W., *Die Bilder des Warschauer Museums*, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXI (1910); Glaser C., jw., s. 234; Gembarzewski B., *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926; Friendländer M. J. u. Rosenberg J., jw., poz. 235; Walicki M., *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po dziale malarstwa obcego*, Warszawa 1936, s. 12; Katalog Galerii Malarstwa Obcego. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, poz. 251, s. 146; Lorentz S., *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, Warszawa 1938, s. 9.

¹³⁶ Glaser C., jw., s. 172.

¹³⁷ Jw., s. 124—146.



Il. 32. Łukasz Cranach St., *Zaloty*, po r. 1537. Warszawa, Muz. Narodowe
(Fot. S. Kolowca)

ciężąc z turnieju na Wawelu w 1518 r.¹³⁸, drugiego siostrzeńca Zygmunta Starego — Kazimierza Brandenburskiego (w 1522)¹³⁹. Z jego siostrą w 1517 r. ożenił się Ferdynand Lignicki. Śląsk zresztą wcześniej chłonie sztukę Cranacha (w 1508 r. już tam mamy jego naśladowców)¹⁴⁰.

Jan i Stanisław Thurzo, obaj synowie krakowskiego burmistrza mogą służyć za przykład, że niejednokrotnie oświecone duchowieństwo rozszerzało zasięg sztuki rodzimej.

Wittenberga — to nie tylko żywy ośrodek sztuki, to przede wszystkim centrum reformacji. Tą drogą twórczość Cranacha sączyła się też do Polski. Cranach stał blisko uniwersytetu Wittenberskiego, a spośród jego profesorów wyszedł najzagorzalszy uczeń Kopernika, Joachim Rheticus¹⁴¹. Nawet fakt, że Trygonometria Kopernika drukowana była w 1542 r. w Wittenberdze¹⁴², jest dowodem, jak żywe były stosunki Polski z Wittenbergą w XVI wieku.

Stale otwartym pytaniem pozostaje krąg uczniów Cranacha. Wystawa sztuki śląskiej we Wrocławiu

w 1935 r. uporządkowała nieco tę kwestię na Śląsku¹⁴³. Pomorzem zajął się Bethe¹⁴⁴, Ehrenberg¹⁴⁵, wreszcie Troschke¹⁴⁶. Praca Peśiny rozszerza znajomość uczniów Cranacha na terenie Czech¹⁴⁷. Wystawa Malarstwa Wielkopolskiego w 1952 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu, poprzez obrazy tego typu, jak zaginiony tryptyk z Szamotuł, czy epitafium wojewody poznańskiego Andrzeja Szamotułskiego, zdradza drogi, którymi Odrodzenie przenikało do Polski i każe myśleć o uczniach mistrza Łukasza.

W szkole krakowskiej „Bitwa pod Orszą”¹⁴⁸, epitafium Jana Sacrana od misjonarzy na Stradomiu¹⁴⁹ i obraz ołtarzowy Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła w Książu Wielkim¹⁵⁰, nasuwają przypuszczenie, że nie tylko czescy czy pomorscy malarze kształcili się w Wittenberdze.

Zasługą Cranacha jest to, że przekazał swoim uczniom rzetelne rzemiosło o bardzo wysokim poziomie technicznym, realistyczny portret oddający charakter człowieka w ramach swojej epoki oraz wpoił im zamiłowanie do rodzimego pejzażu.

¹³⁸ Przeździecki A., *Jagiellonki polskie w XVI w.*, I, Kraków 1868, s. 62.

¹³⁹ Friedländer M. J. u. Rosenberg J., jw., s. 54, poz. 129.

¹⁴⁰ Müller C., jw., s. 217.

¹⁴¹ Polkowski J., *Kopernikjana III*, Gniezno 1875, s. 193.

¹⁴² Jw., s. 18.

¹⁴³ Müller C., jw.

¹⁴⁴ Bethe H., *Die Kunst am Hofe der Pommern*, Herzsöge, Berlin 1937.

¹⁴⁵ Ehrenberg, jw.

¹⁴⁶ Troschke A. T., *Studien zu Cranach'scher Kunst im Herzogtum Preussen*, Leipzig 1938.

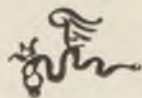
¹⁴⁷ Pešina J., *Česka malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, s. 77.

¹⁴⁸ Herbst S. i Walicki M., *Obraz bitwy pod Orszą*, Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury TNW I, Warszawa 1949.

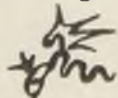
¹⁴⁹ Walicki M., *Trzy epitafia wawelskie*, Arkady 1938, nr 10, s. 547.

¹⁵⁰ Boczkowska Z., *Powiat miechowski*, Warszawa 1953 (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I*, z. 8), fig. 45.

1538



a



b



c

II. 33. Facsimilia sygnatur Łukasza Cranacha St.: a. Madonna z Sulmierzyc, b. Lukrecja, c. Zaloty.

MICHAŁ WALICKI

EPITAFIUM JANA SAKRANA

W krakowskim klasztorze misjonarzy na Stradomiu, w rzędzie epitafiów przeniesionych tu niegdyś z katedry wawelskiej, znajduje się malowane epitafium kanonika Jana z Oświęcimia, zwanego Sakranem, pochodzące z 1527 r. Zdaniem moim, jest to jedno z najcenniejszych epitafiów renesansowych polskich¹, przykuwające spojrzenie rzadko spotykanym poziomem formy plastycznej, ciekawym zaaranżowaniem grupowej sceny, jak również bardzo interesujące z uwagi na samą osobę zmarłego.

Na tle górzystego krajobrazu porośniętego lasem, z dalekimi zameczkami zawieszonymi u szczytu skałek, toczy się akcja. Pośrodku znużona Madonna o realistycznie oddanej, utrudzonej i pospolitej twarzy, pochyła w bólu swą głowę przed postacią „Bolesnego Chrystusa“ (Vir Dolorum), podtrzymywanego troskliwie przez św. Jana; Jan, stojąc u lewego jego boku otula go opiekuńczo białą chustą. Postać Marii tworzy centralny akcent rozdzielający płaszczyznę obrazu. Udział w akcji biorą ponadto św. Jan Jąłmużnik i św. Jan Chrzciiciel, zgrupowani pomiędzy M. Boską a lewym krańcem malowidła. Jan Chrzciiciel wskazuje wyciągniętym palcem prawej dłoni na klęczącego u jego stóp Sakrana, przybranego w strój kanonika; tarcza z herbem Wieniawa wyłania się przed klęczącym, zawisając w powietrzu ponad ziemią, usianą drobnymi kamykami (il. 1).

Scena zbudowana jest częściowo w konwencji jeszcze średniowiecznej, częściowo natomiast ożywia ją bardzo wyraźnie sformułowany powiew obrazowania nowej już epoki. Uchwytne on jest przede wszystkim w sprowadzeniu całej akcji do skali ludzkich wymiarów, widoczny jest w szlachetnym realizmie modeli, wywodzących się z plebejskiego środowiska (twarze Marii, Chrystusa i Jana Ew.), czytelny jest w ważkim udziale krajobrazowego zaplecza, przed którym rozwija

się akcja obrazu, wbudowana przestrzennie — linearnie i kolorystycznie — w ramy wielkiego teatru przyrody. Fundator obrazu, a mógł nim być sam Sakranus lub też ktoś inny, chcący oddać hołd jego przymiotom moralnym, zgrupował dokoła postaci Sakrana wyniosłe postacie trzech świętych Janów, którzy swą obecnością zdają się ucieleśniać cnoty zmarłego: Jan Ewangelista mówi w swej osobie o miłości wiernej, Jan Jąłmużnik unaocznia cnoty miłosierdzia, Jan Chrzciiciel wreszcie, wskazując ręką na głowę klęczącego, zdaje się przypominać swą własną misję prostowania dróg. Od tej nowej ludzkiej symboliki, przypominającej wymowę czterech temperamentów, jaką Dürer podejmuje w swych czterech apostołach², odbijają jaskrawie, acz niemniej znacząco, relikty feudalnego jeszcze zdawałoby się światopoglądu: protekcyjny gest ręki św. Jana i drobna, zróżnicowana w swej hierarchicznej skali, figurka zmarłego. Bo chociaż sama postać i gest ręki Chrzciiciela przejęty jest bezpośrednio z drzeworytu Dürera (il. 2), przedstawiającego św. Jana i Onufrego z ok. 1504 r. (B. VII, 139, Nr 112, Del. 299), to jednak demonstratywność gestu Janowego wnosi w tym ujęciu — i to jest pierwsze wrażenie — typowy akcent konwencji poprzedniej, minionej już epoki. Jan—Prekursor staje się po dawnemu patronem i opiekunem zmarłego swego imiennika, którego dawnym zwyczajem poleca opiece Umęczonego Chrystusa. Jagnię, spoczywające spokojnie wśród traw dürerowskiego drzeworytu wróciło do roli stereotypowego ikonograficznego atrybutu, skulone na książce trzymanej w lewej ręce Chrzciiciela. W tym przesunięciu treści ideowych widać wyraźnie brak niewolniczego ulegania autorytetowi oryginału. Jedno ze skrzydeł tryptyku z merseburskiej katedry poucza jak dalece biernie komentowała sztuka cranachowskiego kręgu „wzory“ Dürera³; podobne zjawiska znane są i z polskich przykładów⁴. Spróbujmy popatrzeć innymi oczami na epi-

¹ Epitafium omawia krótko Kopera F., *Pomniki Krakowa Maksymiliana i Stanisława Cerchów*, II, Warszawa-Kraków, 1904, s. 252. Szerzej Walicki M., *Trzy epitafia wawelskie*, Arkady 1936, nr 10. Por. Walicki M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne...*, Paris 1937, s. 40-41, tabl. LXV, I.

² Por. Walicki M., *Spółeczny testament Dürera*, Arkady 1937, nr 2.

³ Flechsig E., *Tafelbilder L. Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt*, Leipzig 1900, tabl. 8a.

⁴ Walicki M., *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w.*, Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz. Wydz. II. 1934. Odb. Warszawa 1935.



Il. 1. Epitafium Jana Sakrana z r. 1527. Kraków, klasztor misjonarzy na Stradomiu
 (Fot. S. Kolowca)



Il. 2. Albrecht Dürer, ss. Jan i Onufry, drzeworyt ok. r. 1504
(Fot. H. Romanowski)

tafium krakowskie, a przekonamy się jak dalece są złudne zwyczajowe interpretacje. Bo sądzą, że nie bez przyczyny wybrany tu został „model dürerowski“.

⁵ Starowolski S., *Monumenta Sarmatarum viam universae carnis ingressorum...*, Cracoviae 1655, s. 47.

⁶ Por. Buchholz F., *Protestantismus und Kunst im XVI Jh.*, Leipzig 1928 (omówiona ikonografia epitafium); Thulin O., *Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit*, Leipzig 1930; Förster R., *Die Bildnisse von Johann Hess*, Schlesiens Vorzeit, N. F., 1909, s. 117 i nast.

⁷ Hartleb M., *Estetyka Jana Kochanowskiego*, cz. I, Lwów 1924.

Władczy, patetyczny wyrzut ramienia Jana ma akcent obrony, niemal gwałtownego demonstrowania postaci człowieka obojętnej postaci Chrystusa. I tylko zmniejszona skala figury klęczącej jest ustępstwem na rzecz tradycji ikonograficznej.

Epitafium opatrzone jest u dołu, na szerokiej cokółowej podstawie wierszowanym napisem, wysławiającym w humanistycznych metaforach charakter zmarłego: zupełnie wyraźną zdaje się tu być aluzja do jego artystycznych upodobań. Zachowane malowidło nie jest przecież samodzielnią tablicą memoratywną; stanowi ono jedynie fragment większej całości, jak to bowiem wyjaśnia tekst Krzyckiego, tablica ta zmontowana była ponad niedochowanym już dzisiaj „Aereum sepulchrum“, a zatem zapewne ponad właściwą płytą nagrobkową. Napis przekazany przez Starowolskiego⁵ odmienny w treści i układzie, odnieść należy do tej właśnie, niedochowanej części pomnika. Dodać wreszcie trzeba, że nieznany dziś bliżej napis mógł być umieszczony u szczytu deski epitafialnej, tworząc odpowiednik do dolnego cokółowego napisu. Możliwość tego rodzaju podsuwa zestawienie z epitafium dr Hessa⁶ w kościele św. M. Magdaleny we Wrocławiu z 1547 r. (il. 3). Podobnie jak wiersze Krzyckiego na epitafium Sakrana, tutaj z kolei czytamy greckie dystychy Melanchtona. Nie pierwszy to przykład udzielenia dziełu plastyki muzyki wiersza: przypomnę tu chociażby tekst Jana Kochanowskiego wyrity na nagrobku Padniewskiego dłuta Michałowicza w katedrze Wawelskiej⁷.

Bardziej jeszcze interesującą od epitafium jest postać człowieka, którego rysy, a może i pewne cechy charakteru, miało ono przekazać potomności⁸. Głośny profesor krakowskiego uniwersytetu, parokrotny jego rektor, Jan z Oświęcimia, humanistycznie zwący się Sakra-

⁸ O nim: Łętowski L., *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, IV, Kraków 1853, s. 26-29; Morawski K., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, II, Kraków 1900, s. 77-80; Barycz H., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu*, Kraków 1935, s. 177-180; Barycz H., *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440-1600)*, Kraków 1938, s. 59. Ponadto por. Lempicki S., *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, Warszawa 1951, s. 12, oraz *Kultura Staropolska* (praca zbiorowa), Kraków 1931, passim.

dem, był jednym z tych „polskich scholarrów“, którzy znaleźli się w kręgu oddziaływania rzymskiego humanizmu. Pochodził on z Oświęcimia, z pogranicza Śląska, z miasta, które w ciągu XV w. przysporzyło poza nim dwóch innych jeszcze magistrów krakowskiej Wszechnicy: Jana Bebera, magistra z r. 1449 oraz innego jeszcze Jana, nieznanego nazwiska, zapisanego w poczet uczniów krakowskich w roku 1443.

Jan z Oświęcimia, po uzyskaniu mistrzostwa sztuk wyzwolonych z początkiem 1467 r. udaje się w tymże jeszcze roku do Włoch, gdzie przebywa aż do jesieni 1475⁹. Gdy braknie nam dziś szczegółów z tej długiej peregrynacji, tym bardziej podniecającą jest wiadomość przekazana w pół wieku później przez jego ucznia i przyjaciela, mistrza Stanisława z Łowicza, który przy wydaniu Sakranowego podręcznika pisania listów¹⁰ mieni go „godnym uczniem swego mistrza Filelfa“. Wzmianka ta naprowadza na domysł, że właśnie w Rzymie spotkał się był Sakranus z Filelfem, tu też zapewne słuchał Mistrz Jan wykładów znakomitego Argyropulosa¹¹. Nie przywiózł przecież z tej podróży żadnego stopnia naukowego z jakim z reguły powracali mistrzowie krakowscy, nabrał wszakże tam właśnie, w otoczeniu Filelfa, zamiłowania do humanizmu, które później nigdy go już nie opuściło: sama przemiana nazwiska na Sakranus jest wymownym tego dowodem. Po powrocie do kraju, jest w r. 1480 prepozytem Collegium Artystów, w latach 1437-1491 spotykamy jego wykłady w Liber diligentiarum artystów: ma lekcje arystotelesowskie, objaśnia Cycerona i hymny Prudencjusza. W r. 1491 jest po raz drugi dziekanem wydziału artystów; odtąd przechodzi do



Il. 3. Epitafium dr Hessa z r. 1547. Wrocław, kościół św. Marii Magdaleny (Fot. wg Burgemeistra-Grundnanna)

⁹ Fijałek J., *Studia do dziejów Uniwersytetu Krakowskiego*, Kraków 1898, s. 36.

¹⁰ Sacrani J., *Modus epistolandi...*, Kraków 1520. „Nie ustępuje Akademia nasza innym... Dadzą nam świadectwo: Konrad Celtes, Korwin Nowotargczyk, Henryk Bebelius, Rudolf Agrykola i inni znakomici mężowie w Akademii naszej wyuczeni i wyzwoleni, a między innymi najślawniejszy Jan Sacranus... Polak, zaszczyt ojczyzny naszej, wódz nauk i nauczycieli, w wierszu przedni, w prozie doskonały, godny uczeń mistrza swego Filelfa. Gdyby się on był w obcej ziemi urodził, uświęcalibyśmy pamięć Jego, szczęśliwymi się nazywając, że słyszymy o tak rzadkich talentach. Wyglądalibyśmy jako na dziw jaki, podob-

nie jak się przypatrujemy owym zagranicznym nieukom, którzy przychodzą trudzić nas swą nieumiejętnością lub naigrawać się z naszej nieobyczajności. Gardzimy naszym a co większa nienawidzimy cnotę, przeto, że obecna. Włochy od swoich się tylko uczą, Niemców rodacy mistrzami, i Sakran naszym niech będzie nauczycielem. Sakran Pisma św. tłumacz wyborny, Akademii naszej obrońca najgorliwszy, o dobro kraju staranny. Mąż to jest rzadkiej pocziwości, mówca płynny, radzca doskonały, słowem człowiek wielki...“ (Cyt. za Łętowskim, jw., s. 29).

¹¹ Fijałek J., *Jan Argyropol...*, Rozprawy Wydz. Filol. A. U. XXXVI, s. 20.

wydziału teologicznego. Dwukrotnie, w okresie 1493/4 i 1512/3 piastuje wysoką godność rektora uczelni.

Rzecz oczywista, że nie wszystkie, wcale bogate szczegóły długiego życia Sakrana są przydatne dla interpretacji jego epitafium. O niektórych z nich nie wolno wszakże zapomnieć.

Bezpośrednio po swym powrocie z Italii podejmuje Jan z Oświęcimia systematyczną pracę zaszczepiania nowych prądów na jałowym gruncie uniwersyteckim. W r. 1491, jako bakałarz formatus, przechodzi Sakranus na wydział teologiczny, gdzie działa z pewnymi przerwami przeszło lat trzydzieści. Nie zrywa z humanizmem, jak świadczą o tym m. i. kunsztowne okresy Cycerońskie w jego mowach i wierszach: one to spowodowały zapewne, że Stanisław z Łowicza, jego uczeń i wielbiciel, zwał go „wodzem muz i chorążym, w wierszu przednim, w prozie doskonałym“. Nieobcą jest mu też epistolografia, druga ulubiona przez humanistów dziedzina. Jeszcze w początkach swego zawodu profesorskiego ułożył znane swe dzieło „Modus Epistolandi“, które doczekało się aż czterech kolejno wydań. Określić je można jako typowy owoc młodzieńczych studiów — „primordia lususque iuveniles“.

Głośny teolog-polemista, spowiednik trzech z kolei królów, już za Olbrachta „regiae Maiestatis Capellae magister“, nie był Sakranus zupełnym, w całym słowa tego znaczeniu, zwolennikiem nowego prądu. Na życie się z nim całkowite był już niewątpliwie za stary. Raziły go zwłaszcza burzliwe poczynania młodych humanistów, śmiało i bez wahania rzucających się na uświęcone autorytety. Stąd w pismach i mowach jego znajdują się ostre wyrazy wymierzone przeciw tym obrazoburczym poczynaniom.

Na tle burzliwych lat 90-tych XV stulecia, walk między humanizmem i średniowiecznością, jest mistrz Jan z Oświęcimia postacią o tendencjach kompromisowych w pewnym sensie. Upojenie nowymi kierunkami, którego doznał na południu, słabło w nim z biegiem lat. Na przełomie dwóch światów i dwóch wieków pragnął on zajmować stanowisko pośrednie: nie chciał zrywać z tradycją, ale też nie chciał odrzucać tego, czym nowa epoka darzyła i o co się upominała. Swą „pośredniością“ przypomina wielu ludzi tego czasu, chociażby sławnego niemieckiego humanistę Jana Wimphelinga. Uprawiając łacińską elokwencję, przeplatana cycerońskimi frazesami, odpiera jednocześnie właśnie w tych swoich przemowach skrajne zakusy zbyt radykalnych jego zdaniem młodych humanistów. Co więcej, jako teolog potrafił występować gwałtownie

nie i to w sposób drażniący w formie a niezbyt udany w treści. A chociaż nie był ani „obcym“, ani „ślązakiem“, zrozumieć można powody surowego osądu Orzechowskiego, gdy ten, pisząc w 1554 roku swój „Baptismus Ruthenorum“ mówi o Sakranie (oddając mu zresztą także pochwały), że „nie jest bez winy... bo jako ślązak i obcy człowiek zbyt twardo rusinów sądził“.

Syt sławy i beneficjów, umiera Sakranus w dniu 15 listopada 1527 r. w osiemdziesiątym czwartym roku życia, przekazując Uniwersytetowi w testamencie bogatą bibliotekę, swój największy skarb humanisty. Bo mimo podniesionych zastrzeżeń był tym humanistą (choć może powierzchownym), i to nie tylko we własnym mniemaniu, lecz przede wszystkim w opinii rówieśnych mu ludzi. Stwierdza to dowodnie piękny wiersz pióra Andrzeja Krzyckiego wymalowany wykwinutymi w rysunku literami na cokole epitafium:

„CONDITUR HOC TUMULO SPECIOSI CULTOR HONESTI,
SACRANUS, STUDIUM NON MINOR ILLE SACRI,
QUEM NON ANTE DIEM, SED EUNTIBUS ORDINE FATIS
CONTIGIT ID PAUCIS, ABSTULIT ATRA DIES.
ANTE POLI QUAM REGNA ADIIT, PALLAS TULIT ILLI
DONA SUA: ET CHARITES DAT SIMUL ALMA VENUS,
SCILICET UT DONIS TANTIS MEMORABILE POSSET
PERPETUUMQUE SIBI COCILIARE DECUS.
RETHORICES STUDIUM CONFERT HANC PRIMUS IN
[URBEM
ET TENERAM PUBEM NON SINE LAUDE DOCET.
NON ADEO PHOEBUM SATYRI, NEC TAM ORPHEA SILVAE
QUAM SEQUITURQUE COLITQUE HUNC STUDIOSA CO-
[HORS.
ILLIUS ORI INERAT DULCIS FACUNDIA, PER QUAM
AD SUMMUM EVASIT CONSPICUUMQUE DECUS.
REGIBUS ET NOSTRIS, QUI DANT SUA PRAEMIA LAUDI
CONDECORANTQUE BONOS, NON NISI CARUS ERAT.
ABS QUIBUS AMPLA TULIT MERITIS PRO INGENTIBUS
[ILLE
MUNERA, QUAE PLEBEM CONTULIT IN TENUUM.
POST UBI PARCA FEROX FATALIA STAMINA RUPIT.
SPIRITUS ASTRA ADIIT, MEMBRA TEGUNTUR HUMO.“¹²

Nie umiem na razie wymienić nazwiska autora Sakranowskiego epitafium. To pewna, że należy on do rodziny krakowskich sympatyków stylu Cranacha Starszego, którego sens, nowy na owe czasy i twórczy, przyswoił sobie w wysokim na ogół stopniu. Obecność zapożyczeń z drzeworytu Dürera mieści się całkowicie w ramach zwyczajów epoki, bardzo uwrażliwionej na nowatorską wymowę książkowej i ulotnej grafiki, na której wartości już dawniej zwrócono uwagę¹³. Pomimo tych płynących z zewnątrz formalnych sugestii, obraz wawelski siedzi mocno w krakow-

¹² Andreae Cricii *Carmina*, ed. Morawski C., *Corpus antiquissimum poetarum Poloniae latinorum*, III, Cracoviae 1888, s. 184. (Epit. doctoris de Oświęcim, canonici Cracoviensis, in tabula supra aereum sepulchrum [podkreślenie moje] fixa scriptum). Podaję tekst napisu wg tekstu wiersza Krzyckiego. W inter-

pretacji malarza zmieniona została interpunkcja, ponadto słowa miejscami są zniekształcone (charitas zamiast charites, choors zamiast cohors) bądź przedstawione (decus conciliare sibi zamiast sibi conciliare decus).

¹³ Walicki M., *Pierwowzory graficzne...*, jw.

skim środowisku plastycznym, którego jest niewątpliwą i udaną manifestacją. Nie bez znaczenia również są powinowactwa stylistyczne, przejawione zwłaszcza w interpretacji i budowie partii figuralnych, wiążące jego autora z autorem znanej kompozycji „Bitwy pod Orszą”¹⁴, której czas powstania — gdyby nie przekaz historyczny mówiący o istnieniu tego obrazu już w r. 1515 — chciałoby się przesunąć na lata bliższe czasowi powstania epitafium Jana z Oświęcimia.

Sądzę, że jest celowym powołanie się na inne jeszcze dzieło — tym razem śląskiego pochodzenia, którego forma w zestawieniu z wawelskim zdaje się świadczyć również o krakowskim swym rodowdzie. Mam tu na myśli obraz „Vir Dolorum” ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu (104 × 82 cm), określony przez Nowaka jako dzieło szkoły ulmeńskiej (il. 4) z lat ok. 1500, przy czym klęczący donator ma być mieszczaninem czeskim¹⁵. Bliższe prawdy wydawałoby się określenie go jako mieszcza-nina ze Śląska, którego portretowe ujęcie wcale nie dziwi na obrazie ukształtowanym w krakowskim środowisku artystycznym. Bogaty ubiór zmarłego przypomina żywo stroje noszone w Polsce na początku stulecia.

Zarówno obraz krakowski jak i wrocławski świadczą dowodnie o przenikaniu lekcji udzielonej europejskiemu malarstwu przez Cranacha Starszego. Wpływ jego osobowości zaważył nie tylko na formalnej organizacji wielu obrazów Małopolski i Śląska, Czech, Prus i Pomorza, lecz również wyrzył swe piętno w zakresie budowy odmiennego gatunku widzenia rzeczywistości, w szerszym nawet znaczeniu tego procesu. Jego krwisty realizm, sięgający najgłębszych ludowych pokładów i nurtów, przy końcu, w późniejszym okresie życia Cranacha (ok. 1530 r.) ustąpił miejsca tendencjom schyłkowym. Sztuka jego tak pełna wahań i sprzeczności,



Il. 4. *Vir dolorum*, ok. r. 1500. Dawniej w zbiorach Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu (Fot. wg Nowaka)

postępowych zrywów na przemian z objawami regresji, w chwili gdy rozpatrujemy ją jako zamkniętą całość, wyjaśnia nam dobrze skomplikowane wzajemne stosunki klas panujących w Niemczech XV w. z burżuazyjną kulturą Odrodzenia, określając przy tym kompromisowy charakter niemieckiego protestantyzmu¹⁶. Ale w latach następujących bezpośrednio po odbytej w 1508 r. podróży do Niderlandów,

¹⁴ Herbst S. i Walicki M., *Obraz bitwy pod Orszą*, Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Tow. Nauk. Warsz., I, Warszawa 1949.

¹⁵ Nowak A., *Führer durch das Erzbischöfliche*

Diözesanmuseum in Breslau, Wrocław 1932, nr 250, tabl. 25.

¹⁶ Gersenzon N., *Łukas Kranach*, Moskwa — Ogiz 1933, s. 42.



Il. 5. Fragment *Holdu Trzech Króli* 1. poł. w. XVI. Niedźwiedź, pow. miechowski, kościół par. (Fot. W. Gumuła)

sztuka Cranacha wkracza na tę wielką drogę, która sens malarstwa widzi w odbiciu rzeczywistości, i taką na ogół pozostaje do końca lat 20-tych.

Wpływ pędzla Łukasza Cranacha na kraje ościenne jest ewidentny, aczkolwiek interpretowany bywa

¹⁷ Wpływy Cranacha na Czechy omawia Pešina J., *Česka malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, s. 75 i nast. Ponadto ze starszych prac por. Chytil K., *Česke maliřství prvňich dšitiletí XVI st.*, Praha 1931; tenże, *Vystava Cranachova v Draždanech*, Věstník České Akademie IX (1900), s. 83. Recepcję sztuki Cranacha na Śląsku omawia Meinert H. G., *Das Auftreten der Renaissance in Breslau*, Wrocław 1935, oraz Mueller C., *Deutsche Malerei des 16. Jh. in Schlesien*, Schlesische Heimatpflege I (1935), s. 204. Por. Bürgermeister L. u. Grundmann G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, I-III, Wrocław 1933. Analogiczne zjawiska na Pomorzu i na terenie Prus Wschodnich znalazły omówienie w pracach następujących: Holst N., *Die deutsche Bildnissmalerei im Zeit*

często zbyt dosłownie, bez wzięcia pod uwagę autonomiczności podobnych rozwiązań, powstających niezależnie obok siebie. Przypadkowe zbieżności ujęcia często nie mają nic wspólnego z osobistym oddziaływaniem jego kręgu. Niemniej, oddziaływanie bezpośrednie jego warsztatu istnieje, jest faktem niespornym¹⁷. Na terenie małopolskim uchwytne jest ono już zapewne przed 1520 r.; sądzą, że uda się z biegiem czasu i postępujących badań przesunąć jeszcze wstecz tę datę. Podobnie rzecz ma się na Śląsku¹⁸ i Pomorzu. Rozpoznanie polskiego materiału zabytkowego może przynieść nie byle jakie dalsze niespodzianki. Jeśli się zważy, że nie znamy żadnych bliższych szczegółów z życia Cranacha przez całe pierwsze trzydzieści lat jego życia, z drugiej zaś strony, skonfrontuje się to milczenie źródeł pisanych ze znaczną stosunkowo ilością dzieł jego i jego warsztatu (i to nieraz z wczesnego okresu artysty), znajdujących się niegdyś w Polsce lub dotąd jeszcze przechowywanych na ziemiach Polski (chociażby „Stygmatyzacja św. Franciszka” z Zawady pod Myślenicami, obecnie we Wiedniu, obraz M. Boskiej z Sulmierzy pod Częstochową, obraz M. Boskiej z Muzeum Diec. w Sandomierzu, obraz M. Boskiej z 1526 roku w kościele w Książu [il. 11], obraz Rodziny NMP. z kościoła Karmelitów w Warszawie¹⁹, obraz M. Boskiej [warsztat lub szkoła] z kościoła w Raciborowicach, liczne obrazy w zbiorach prywatnych oraz wzmiankowane w dawnych inwentarzach

magnackich i mieszczańskich); gdy zestawia się z wymową tych faktów współmierny Cranachowski styl „Bitwy pod Orszą” czy samo epitafium Sakrana — nęcącym wtedy zdaje się być domysł o jakichś bliższych, ściślejszych, acz na razie nieokreślonych

des Manierismus, Strassburg 1930; tenże, *Die ostdeutsche Bildnissmaler d. XVI Jh.*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1932; Bethe H., *Die Kunst am Hofe der Pommerschen Herzöge*, Berlin 1937; Ehrenberg H., *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Leipzig-Berlin 1897. Nie znam metody ostatniej publikacji Thielersa, *Die Kultur am Hofe des Herzogs Albrecht v. Preussen*, Göttingen 1953.

¹⁸ Meinert, jw., s. 52.

¹⁹ Obecnie nieistniejący (?). Uchodził niegdyś za dzieło wrocławskiego malarza z pocz. XVI w. (110×112 cm). Publikowany w *Album Wystawy Maryjańskiej w Warszawie 1905 r.*, z. III-IV, Warszawa [1905], s. 40-41.



Il. 6. Fragment tryptyku z r. 1521. Dawniej w kościele par. w Szamotułach (Fot. Muz. Nar. w Poznaniu)

nych związkach sztuki tego artysty z Polską²⁰. Dziś nie umiemy jeszcze wyznaczyć miejsca, w którym skrzyżowały się drogi witemberskiego malarza z liczną, jak sądzę, acz anonimową dziś jeszcze polską klientelą. Być może nastąpiło to na tle otoczenia dworu

Maksymiliańskiego w Wiedniu, w którym Cranach przebywał w latach 1502-1504, w tym Wiedniu, w którym działał w okresie późniejszym (1509-1510) Hieronim Wietor, uzdolniony i rzutki bibliopola krakowski, bakałarz Jagiellońskiej Wszechnicy, z czasem zaś za-

²⁰ Pomijając na razie inne fakty, których obecność zdaje się usprawiedliwiać możliwość podobnego gatunku myśli, zatrzymam się tylko na jednym przykładzie — niewielkim portrecie nieznanego mężczyzny (Mikołaj Baker?) z dawnej kol. Lipperheide w Berlinie, w którym E. Schenk upatruje dziś portret Mikołaja Kopernika. W świetle wywodów autora, ma być to kopia zaginionego autoportretu Kopernika malowanego w 1499 r. w Bolonii przez 26-letniego podówczas astronoma. Cranach miał ją wykonać (kopię czy parafrazę?) w roku 1509, na zlecenie nieznanego bliżej klienta — możnowładcy bądź uczonego równo w 10 lat po powstaniu wizerunku własnego Mikołaja; mimo to wprowadził czy też raczej zachował napis mówiący o 26 latach wieku portretowanego. Wypowiedź specjalistów z zakresu ikonografii kopernikowskiej przyczyni się do definitywnego rozwiązania tej podniecającej sprawy — tym ciekawszej, że obraz tra-

fił do berlińskiej kolekcji z nieznaną dziś bliżej miejscowości z terenu nadbałtyckiego, zapewne z ziem Polskich, a może wręcz z Gdańska. Por. Friedländer M. u. Rosenberg J., *Die Gemälde von L. Cranach*, Berlin 1932, nr 23; Cust L., *Notes on pictures in the Royal Collections*, London 1911, s. 49 oraz Schenk zu Schweinsberg E., *Kopernikus-Bildnisse*, w pracy zbiorowej *Nikolaus Kopernikus*, Muenchen-Berlin 1943, s. 279. Nie porusza tej sprawy Batowski Z. w podstawowej swej pracy *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933, s. 17 i nast. Wiemy, że na zegarze sztrasburskim T. Stimmer miał namalować kopię z oryginału przesłanego mu z Gdańska przez Tidemanna Giesse. Na wizerunku sztrasburskim widnieje napis „Nicolai Copernici vera effigies ex ipsius autographo depicta”. O tym por. uwagi Bendel M., *Tobias Stimmer*, Zürich 1940, s. 68 i nast.



Il. 7. Zmartwychwstanie z 2. poł. w. XVI. Kraków, Wawel; dawniej kościół św. Barbary
(Fot. S. Kolowca)

stępcą Manuciuszów na Polskę. Możliwościami kontaktu Cranacha z Wietorem zajmę się na innym już miejscu.

Nie jest rzeczą przypadku, że Jan Sakranus, „człowiek pośredni“, humanista nie pozbawiony momentów regresywnych, uwidacznia pośmiertnie swe rysy na obrazowej tafli, ukształtowanej tak wyraźnie w stylu Cranacha — wielkiego majstra również łączącego w sobie, w sposób niepozbawiony dramatyczności, ele-

menty postępowej i konserwatywnej sztuki. Język malarski mistrza Łukasza z Wittenbergi był chyba niewątpliwie jasny i czytelny dla oczu mistrza Jana z Oświęcimia, dostrzegających również jak oczy malarza wiele, a przecież nie wszystko, jednakże może oscylujących pomiędzy prostą ludzką prawdą życia a ucieczką w krainy idealizacji. Krok za krokiem w obrazach Cranacha, pisze Gerszenzon, rozwija się przed nami proces rozkładu późnofeudalnej artystycz-



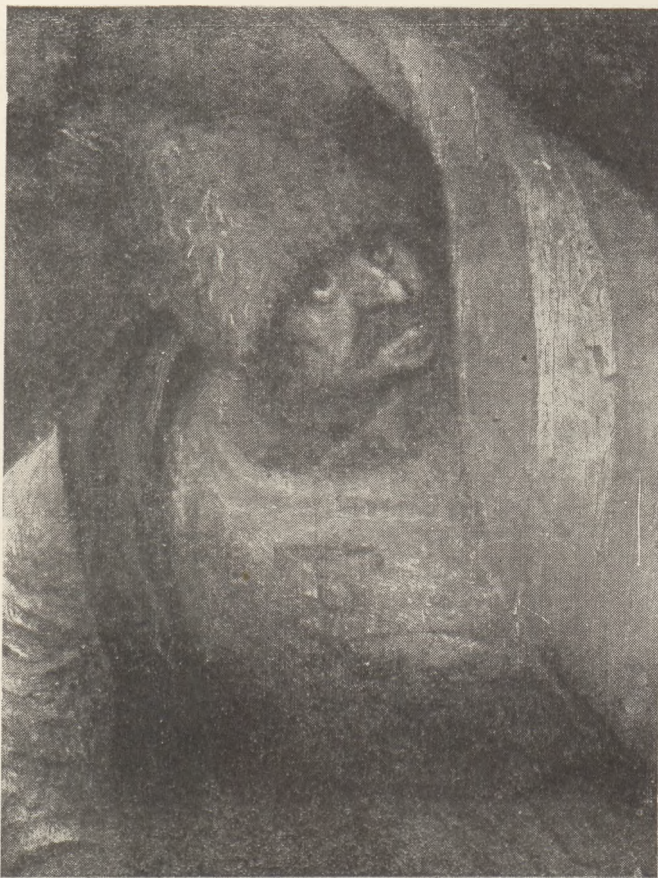
Il. 8. Zmartwychwstanie, część środkowa epitafium rodziny Conertów z r. 1554.
Dawniej w kościele N. P. Marii w Gdańsku (Fot. wg Drosta)

nej kultury i przeradzania się średniowiecznego światopoglądu w wąsko-arystokratyczny światopogląd niemieckich możnowładców. W jego twórczości feudalna sztuka religijna osiąga swój koniec. Przed niemieckimi artystami otwierają się teraz dwie możliwości: pójść w ślad za Holbeinem i Dürerem po drodze budowy realizmu mieszczańskiego albo też kontynuować podjętą przez Cranacha (w późnym okresie jego życia) drogę

manierycznego „starczego“ stylu pełnego przeładowań i detalicznej ekspresji²¹.

W odniesieniu do polskiego materiału zabytkowego uwaga ta niepozbawiona jest przydatności. Istotnie, w ciągu pierwszej połowy wieku, gdy mowa jest o wpływie wielkich mistrzów Odrodzenia na malar-

²¹ Por. uwagi Gerszenzon, jw., s. 41.



Il. 9. Fragment il. 7 (Fot. S. Kolowca)

stwo polskie tych czasów, można mówić jedynie o inspiracji Dürera, rozumianego niedokładnie, często przetwarzanego a nieraz wręcz wulgaryzowanego. Chlubnym wyjątkiem są fragmenty malowideł ściennych w Czerwińsku, przedstawiające postacie apostołów, oraz niektóre rękopisy iluminowane wielkiej szkoły krakowskiej początku stulecia. Recepcja natomiast stylu Cranacha z lat 1510—1520 jest wcale silna a co ciekawsze, wymowa jego pozostaje dla polskiego środowiska czytelna i przekonująca. Co więcej, w miarę gdy szkoła cranachowska przechodzi nieuchronnie w schyłkowość — a dokonywa się ów przełom gdzieś w latach trzydziestych — malarstwo polskie zdaje się nie reagować na wysuwane z cranachowskiego kręgu sugestie czy też propozycje manieryczne. Mocno oparte o świeżo opanowany grunt realistycznego widzenia rzeczywistości zbliża się do wizji Cranacha z wcześniejszego jego okresu (do 1520 r.), a jeśli czasami widzi w nim nauczyciela, to jednak zawsze patrzy na niego przez pryzmat jego wcześniejszych, reformatorsko-realistycznych osiągnięć.

Epitafium Sakrana wyróżnia się na tle zachowa-

nych obiektów podobnego typu swą godną i poważną wymową, w której elementy humanistycznego obrazowania i swoistego polskiego „weryzmu“ zasilone zostały w interesujący sposób motywem dürerowskim i dobrą tradycją cranachowską, widoczną w potraktowaniu krajobrazu. Romantyczność sformułowania pejzażu, jak go pojmuje Cranach, odpowiadała widać wyobraźni naszych malarzy cechowych, i nie tylko zresztą naszych, polskich, bo i czeskich i węgierskich. Te zawieszone na górskich szczytach gródki i miasta, mroczne zarośla leśne, czasami nawet podobnie ujęte przeciągające orszaki, widzimy na niejednym polskim obrazie, że powołam się tu na tryptyk z Szamotuł z 1521 r. (il. 6) czy nowoodnalezionego²² skrzydła tryptyku z Niedźwiedzia (il. 5), pochodzącego z tego samego mniej więcej okresu czy wreszcie epitafium Chrobrowskiego z katedry sandomierskiej. Ale już gdy chodzi o widzenie człowieka — oddziaływanie Cranacha słabnie tak dalece, że występujące zbieżności skłonni jesteśmy znowu uznać za wyraz podobnych poszukiwań plastycznych. Co więcej, niesposób zaprzeczyć istotnego powinowactwa jakie wiąże gwałtowne typy Cranacha z szeregiem figur zaludniających płaszczyzny małopolskiego malarstwa tablicowego. Ale właśnie przy tej obserwacji warto przytoczyć zapomnianą przez nowszych niemieckich historyków sztuki uwagę Glasera, który upatrywał źródła namiętności cranachowskich ludzi w tej genealogii widzenia, która wywodzi się ze sztuki Jana Polaka. Przypomnieniu tego spostrzeżenia zawdzięczamy dodatkowo, wartościowy argument na rzecz autonomiczności rozwoju naszej sztuki

omawianego okresu, budującej usilnie swą nową postawę twórczą.

Podkreśliliśmy już uprzednio, że w czasie ok. 1530 r. malarstwo cechowe Mało- i Wielkopolski nie przejawia zaінteresowania zapowiedziami manieryzności, której cień zawisa już w tym czasie nad cranachowską pracownią. Upowszechnienie tych formuł przypada u nas, o ile mogę o tym sądzić, gdy chodzi o malarstwo — dopiero około połowy stulecia. W niepamięć, zbyt rychło, odchodzą krótkotrwałe doświadczenia realizmu, których kapitał pozostaje nieprzetrawiony dostatecznie i nie wykorzystany w całej swej obowiązującej pełni. Co więcej, wydaje mi się, że można tu postawić tezę o wpływie określonego kręgu odbiorców, których osobista postawa światopoglądowa sprzyjała popieraniu kierunków idealizujących. Obecnie tym dążeniom, jak się zdaje, pozostało malarstwo będące na usługach średniego mieszczaństwa czy kół

²² Boczkowska Z., *Powiat miechowski*, Warszawa 1953 (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* I, z. 8), s. 29.

uniwersyteckich, podążyło zaś tą drogą malarstwo pozostające w służbie kontrreformacji bądź mające swych konsumentów w kręgach wysokiego patrycjatu; choć jest rzeczą oczywistą, że nie ma reguły bez wyjątków.

By częściowo bodaj usprawiedliwić to spostrzeżenie, chciałbym przypomnieć na tym właśnie miejscu dwa obrazy, których zestawienie narzucało się już od dawna zresztą. Ilustrują one w sposób pouczający proces wkraczania kierunków antyrealistycznych. Porównanie jest tym ciekawsze, że dotyczy kontaktów artystycznych między Małopolską, Śląskiem i Pomorzem. Jest to obraz Zmartwychwstania z kościoła św. Barbary w Krakowie, malowany zapewne dla jezuitów, obecnie w zbiorach wawelskich (117,5 × 93,5 cm) oraz epitafium rodziny Conertów (środek 163 × 124) z kościoła N. P. M. w Gdańsku z 1554 r. (il. 7 i 8). Oba te obrazy, zbliżone w ujęciu grupy figuralnej oraz w sposobie interpretacji krajobrazu, ujawniają silne akcenty niderlandzkie. W obrazie krakowskim chciano widzieć elementy sztuki Purbusa²³, w obrazie gdańskim dopatrywano się dla niego pierwowzoru²⁴.

Temat Zmartwychwstania jest ulubionym tematem malarstwa sepulchralnego w drugiej połowie XVI i pierwszej XVII w. Wiele postaci rycerskich na ówczesnych nagrobkach polskich spoczywa w tym samym niespokojnym, ciężkim i malignianym śnie, jak ogarnia ciała żołnierzy czuwających u grobu. Zacięra się i tutaj granica pomiędzy realistyczną obserwacją a formalną jej nadbudową: bo tylko sytuacja wydaje się nierzeczywista, natomiast forma i układ tych śniących bezwładnie ciał jest prostą rzeczą materializacją nierealnej sytuacji.

Zbieżności, łączące oba te obrazy dają się sprostować w gruncie rzeczy do trzech wspólnych im istotnie płaszczyzn. Pierwszą wspólną ich cechą jest pokrewieństwo wizji scenicznej, wypływające jak sądzę z oparcia się o nieznany bliżej pierwowzór niderlandzki, zaczerpnięte być może z graficznego repertuaru. Jako drugą uważałbym operowanie i tu i tam „polskimi typami”: w obrazie gdańskim ujęte są one w wersji pokulmbachowskiej, w krakowskim zyskały na wyrazistości i autentyczności, jak świadczy o tym w pierwszym rzędzie wprowadzona tu postać zdjętego przerażeniem szlachcica, z podgoloną głową, z krzywą szablą i czekaniem w ręku, oraz inna, tarczownika, w futrzanej wysokiej czapce (il. 9). Za trzecią wreszcie uważać należy ujednolicenie w obu obrazach widzenia funkcji tła oraz stosunku figuralnego sztafażu do krajobrazowego zaplecza. Osadzenie w krajobrazie grupy trzech myrrofor, zdążających od miasta ku grobowi, przeprowadzone jest z zastanawiającą zgodnością widzenia tego motywu.

²³ Świerż-Zaleski S., *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu*, Kraków 1935, s. 22.

²⁴ Drost W., *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barocks*, Berlin 1938, s. 108-110.



Il. 10. Fragment il. 7 (Fot. S. Kolowca)

Ale łączy te dwa przedstawienia, mimo wielu istotnych różnic, coś więcej jeszcze. Jest nim ów widoczny przedział, jaki zarysowuje się wyraźnie pomiędzy manierycznie ujętą grupą podnieconych żołnierzy przy sarkofagu a realizmem pejzażu, utrzymanego w lirycznych prawie kadencjach. Ostrość obserwacji rzeczywistości występuje na tym odcinku szczególnie w obrazie krakowskim, w którym starannie zinwentaryzowane miasto, osadzone w pejzażowej głębi, przypomina istotnie Kraków (wieża Mariacka), zaś przed jego murami, u furty, rośnie takie skręcone i rozdwojone drzewo, jakie po dziś dzień nazywane jest w gwarze ludowej polskiej „drzewem jezuickim”.

Na piersi tarczownika z krakowskiego obrazu widnieje ślad przemytej i zniekształconej już sygnatury w formie splecionych liter TF. Zbliżony rysunek monogramu występuje na obrazach mistrza TF (Tobiasz Fendt?) czynnego we Wrocławiu w latach 60-tych²⁵

²⁵ „Wizja Ezechiela” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu i „Wskrzeszenie Łazarza” z kościoła w Trzebnicy. Por. Müller, jw., nr 27 i 28 oraz s. 211.



Il. 11. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1. ćw. XVI w. *Książ Wielki*, pow. miechowski, kościół par. (Fot. S. Kolowca)

pod silnym wpływem niderlandzkim (Florisa, Lamberta Lombarda i L. Suaviusa). Posągowo-marmurowy, antykizujący charakter figur śląskiego majstra nie odbiega od rysunku postaci krakowskiego malarza, natomiast partie krajobrazowe w obu obrazach uderzają pokrewieństwem wizji. I tutaj właśnie raz jeszcze występuje znamieny dwudział widoczny w jednolitym gatunku widzenia przyrody obok odmiennego operowania postaciami w scenach zbiorowych. Tłuma-

czyć to można, a sędzę że i należy, korzystaniem z obcej lekcji przy kształtowaniu figuralnych części kompozycji, zlokalizowanych jednak na tle wycinka rzeczywistego otoczenia natury. W tej zastanawiającej dwoistości interpretacyjnej zdaje się dochodzić do głosu jeden z osobliwych rysów naszej sztuki, która nawet ulegając skłonnościom do stylizacji pozyskuje zawsze krzepki zastrzyk prawdy życiowej, ilekroć dotknie ziemi.

JAN ZAMOYSKI KLIENTEM DOMENICA TINTORETTA

W roku 1599 skierowano do Włoch do warsztatu Domenica Tintoretta w Wenecji najpoważniejsze zamówienie, jakie w zakresie malarstwa przedsięwziął zagranicą polski mecenas w epoce renesansu¹. Wyników można było oczekiwać jak najpomyślniejszych. Budowniczy Zamościa i długoletni padewczyk, Jan Zamoyski zabiegał przecie o to, by wznoszona przezeń kolegiata w nowozałożonym mieście zyskała dekorację malarską godną tej wysokiej klasy artystycznej, jaką odznaczało się zarówno założenie urbanistyczne Zamościa, jak też architektura budynków w mieście wznoszonych — z kolegiatą na czele.

Rzadko który fakt z dziedziny stosunków artystycznych Polski z zagranicą znalazł równie interesującą dokumentację źródłową domagającą się interpretacji i powiązania z zachowanymi obrazami. Zagadnienie nie jest bynajmniej proste, bowiem te malowidła, które widzimy dziś na ścianach prezbiterium zamojskiej świątyni nie reprezentują poziomu artystycznego równego temu, jakim odznacza się architektura Morandowskiej kolegiaty. Jest rzeczą wielce dziwną, iż zagadnienie zamówionych przez Zamoyskiego tych obrazów nie stało się przedmiotem wyczerpującego opracowania. Tak się nieszczęśliwie złożyło, iż pisali na ten temat ludzie, którzy nigdy nie mieli okazji oglądać na własne oczy malowideł zdobiących dziś kościoł zamojski. Mycielski², publikujący materiały źródłowe, które związane są z zamówieniem Zamoyskiego, nie znał Zamościa i w określeniach swych musiał się opierać na wiadomościach z drugiej ręki; w wyniku oczywiście opinie jego nie mogły być ostateczne. Także inni piszący o sztuce w Zamościu, jak np. Tomkowicz³ i Łempicki⁴ nie przedsięwzięli analizy istniejących obrazów (ani malarskiej, ani ikonograficznej) i nie próbują rozstrzygnąć związku znanych tekstów z malowidłami. W wyniku nawet w najświeższych publikacjach znajdujemy określenia niejasne; w ostatnio wydanym zbiorze artykułów Łempickiego⁵ czytamy, iż „dotąd historycy sztuki stanowczo nie rozstrzygnęli, ile było tych dzieł Tintoretta i co to były za obrazy”⁶. Przeprowadzenie inwentaryzacji Zamościa w roku ubiegłym przez Dział Inwentaryzacji Zabytków Państwowego Instytutu Sztuki pozwoliło na dokonanie pierwszych zdjęć fotograficznych obrazów znajdujących się w prezbiterium kolegiaty, co umożliwia bliższe ich opracowanie i rozważenie ich ewentualnego związku ze znanymi archiwaliami⁷.

1

Jedynym śladem weneckiego zamówienia kancelarza Zamoyskiego są dziś — jak wiadomo — cztery obrazy zawieszone na ścianach prezbiterium, po dwa ujęte razem potężną empirową ramą drewnianą. W pochodzącym z początku XX wieku pseudobarokowym ołtarzu znajduje się piąte malowidło, przedsta-

¹ Rozprawa niniejsza odczytana została dn. 18.9. 1953 r. w kolegiacie zamojskiej podczas konferencji terenowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

² Mycielski J., *Stosunki Hetmana Zamoyskiego ze sztuką i artystami*, Sprawozdania K. H. S. VIII (1907), s. CLXII—CLXXI.

³ Tomkowicz S., *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski: II, Wiek XVII*, Prace K. H. S. II (1922), s. LXIII. Tomkowicz też widocznie nie był w Zamościu, skoro stwierdza, że „obecnie w ołtarzu kolegiaty znajduje się obraz św. Tomasza, dzieło Domenika Robusti, zw. Tintorettem młodszym” (jw.). O listach związanych z zamówieniem wspomina też Komornicki S. S., *Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia. Sztuki Plastyczne w pracy zbiorowej: Kultura Staropolska*, Kraków 1932, s. 595. Nie mówi jednak nic o zachowanych obrazach.

⁴ Łempicki S., *Medyceusz Polski XVI wieku*, Zamość 1929, przedruk w książce cytowanej w przypisie następnym.

⁵ Łempicki S., *Renesans i humanizm w Polsce*, b. m. 1952. Tom ten zawiera rozprawy dawniej napisane, jednak aktualizowane — przynajmniej w zakresie cytowanej literatury.

⁶ Tamże, s. 367.

⁷ Bliższe oświetlenie problemu istotne jest zarówno dla historii polskiej kultury artystycznej, jak i dla dziejów malarstwa weneckiego na przełomie Cinquecenta i wieku XVII; wydany w r. 1939 tom XXXIII słownika Thieme-Beckera wymienia jeden tylko obraz Tintoretowski w Zamościu, określając go jako dzieło znane jedynie z przekazów źródłowych; Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXXIII (1939), s. 188/9 (Bercken).



Il. 1. Zamość, kolegiata. Cykl dziejów św. Tomasza: I. Chrystus, otrzymuje wiadomość o umierającym Łazarzu (Fot. E. Kozłowska)

wiające św. Tomasza przed okazującym stygmaty Chrystusem; ten ostatni obraz nie może jednak pochodzić z warsztatu Tintoretta jako posiadający cechy stylistyczne malarstwa XVIII wieku⁸.

Pozostają więc — jako materiał do dalszych rozważań — jedynie cztery obrazy zawieszane na ścianach. Wyobrażają one cztery sceny z życia św. Tomasza apostoła i — o ile mogłem ustalić — stanowią jedy-

ne ujęcie o takiej redakcji i doborze momentów przedstawionych. Wbrew przykładom znanym ze sztuki średniowiecznej⁹ nie ograniczają się one do działalności Tomasza po rozejściu się apostołów, lecz uwzględniają — na równi z tą często wyobrażaną fazą jego życia — także postępowanie Tomasza jako apostoła przy boku Chrystusa. Układ taki — wysoce oryginalny — wyraża złożoną koncepcję ikonograficz-

⁸ Przypisywany bepodstawnie Janowi Kasińskiemu lub Palma Nuovo (Serafin-Sochańska Z., *Zamość*, Zamość 1938, s. 78; Pieszko M., *Przewodnik po Zamościu i okolicy*, Zamość 1934, s. 39). Kosiński działał na początku XVII wieku; por. Tomkowicz, *O artystach*, jw.: także Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich I*, Warszawa 1850, s. 217—219¹⁰; Gąsiorowski W., *Cechy krakowskie*, Kraków 1869, s. 48. Obraz ołtarzowy słusznie określony został jako „miernej wartości” już w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego*, XIV (1895), s. 378. Brak tam natomiast wzmianki o czterech obrazach wiszących na ścianie. W kolegiacie zamojskiej znajduje się jeszcze jedno interesujące dzie-

ło malarskie, Zwiastowanie, będące powtórzeniem obrazu z kościoła Sta Annunziata dei Servi we Florencji. Obraz przypisywany był Fra Angelicowi lub Carlo Dolciemu. Być może, że w istocie jest dziełem Alloriego, por. Horodyski B., *Notatka o obrazie Zwiastowania NMP*, Teka Zamojska I (V), (1938). O obrazie tym przygotowuję osobny artykuł.

⁹ Por., Küntsle K., *Ikongraphie der Christlichen Kunst — II: Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg i. B. 1926, s. 555—8; Braun J., *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, s. 693—696.



Il. 2. Zamość, kolegiata. Cykl dziejów św. Tomasza: II. Chrystus wśród apostołów po Ostatniej Wieczerzy (Fot. E. Kozłowska)

na, mówiącą o ewolucji św. Tomasza od sceptycyzmu i słabości do wiary i bohaterstwa.

Nic oczywiście dziwnego, że właśnie św. Tomasza dzieje zdobią poświęconą mu kolegiatę w mieście, którego jest patronem. Należałoby raczej wyjaśnić pochodzenie kultu, jakim Jan Zamoyski otaczał tego świętego, co kilkakrotnie usiłowano uczynić, ale co nie należy do zakresu niniejszej rozprawy¹⁰.

Zachowane listy w sprawie obrazów zamówionych w Wenecji nie mówią ani razu o owych malowidłach zdobiących ściany, — nie mówią o nich w każdym razie w sposób jednoznaczny. Trudno oczywiście opierać na tym jakieś wnioski, ponieważ korespondencja zachowała się jedynie w drobnej części. Hipotetycznie

możemy przyjąć — na razie przynajmniej — że zachowane obrazy wiążą się z zamówieniem u Tintoretta. Pierwsza, powierzchowna nawet, analiza upoważnia do takiej hipotezy roboczej.

Jeśli tak, pojawia się pytanie: kto był autorem programu ikonograficznego? Czy tak dbający o wszystko — a, jak dalej zobaczymy, szczególnie o dydaktyczne działanie malowideł — kanclerz, czy może bardziej kompetentny w sprawach ikonografii hagiograficznej biskup Rozdrażewski, który poszukiwał malarza we Włoszech¹¹, czy wreszcie sam kierownik warsztatu Domenico Tintoretto, którego literackie upodobania i zamiłowanie do skomplikowanych tematów podkreślał już tak dobrze znający go Ridolfi¹². Całość kon-

¹⁰ Sochaniewicz K., *Jeszcze w sprawie kultu św. Tomasza w Zamościu*, Kronika Powiatu Zamojskiego I (1918), nr 3; tenże, *Św. Tomasz Apostoł Patron Zamościa*, Kronika Powiatu Zamojskiego I (1918), nr 12. Komornicki S. S., jw., s. 598 sugeruje, iż św. Tomasz pozyskał sympatię Zamoyskiego jako budowniczego i jako „wierzący świadectwu zmysłów“.

¹¹ Łampicki S., *Renesans i humanizm*, jw., s. 366.

¹² Ridolfi C., *Le Maraviglie dell' Arte*, 1648, wyd. Hadeln, Berlin 1914—24, II, s. 262. Ridolfi był zaprzyjaźniony z Domenikiem Tintorettem; por. Bercken E. v. der i Mayer A. L., *Jacopo Tintoretto*, München 1923, I, s. 42.



Il. 3. Zamość, kolegiata. Cykl dziejów św. Tomasza: III. św. Tomasz w Indiach
(Fot. E. Kozłowska)

cepcji nosi na sobie co prawda piętno umysłowości teologa a znaczna oryginalność także wskazywałaby na duchownego, świadomego — tak drażliwych w dobie potrydenckiej — granic swobody i zasad ortodoksji, jednak możliwość odczytania w omawianym cyklu osobistych akcentów, nieobcych sytuacji życiowej mecenasa, pozwala wnosić, że kanclerz Zamoyski nie pozostał bez wpływu na obmyślenie programu ikonograficznego. Byłoby nawet dziwne, gdyby miał pozostać wobec tych spraw obojętny, dbając jednocześnie — jak to dalej zobaczymy — o to, aby obrazy

dobrze odpowiadały istniejącym w kolegiacie warunkom widoczności.

Wydaje mi się wysoce prawdopodobne, że obecny układ obrazów nie jest pierwotny; nie wiem kiedy zostały one przewieszone, w każdym razie początkowo wisały zapewne w innej kolejności. Zwornikiem całości były nieistniejące obrazy, znajdujące się dawniej w ołtarzu głównym¹³, dziś zastąpione przez jeden obraz, powtarzający temat głównego malowidła ołtarzowego, lecz późniejszy. Całość cyklu skomponowana była w sposób następujący. Otwierał go obraz będą-

¹³ Jak skomponowany był ołtarz główny poucza testament Zamoyskiego z 15.X.1601 r. (Archiwum Zamoyskiego; informację o tym tekście i wypis zawdzięczam życzliwej uczynności prof. dr Stanisława Herbsta). Źródło to informuje nas jak następuje: „na srzednej tabliczy ma bydz S. Thomasz przed Panem Chrystusem klęczący y rany w boku dotykaiący a na

wierzchu teyże tablicze duch Św. na prawy zaś strony tablicy S. Jan Krzcziciel na lewy S. Jan Ewangelista a na wyższy tablicy Bóg ociec które to tablice mają w marmurze co nachędoszym być stawione według wizerunku który jest między innemi od nieboszczyka Bernata zostawionymi“. Jeśli przyjąć ściśle brzmienie tekstu mielibyśmy dwa obrazy tablicowe, dolny o cha-



Il. 4. Zamość, kolegiata. Cykl dziejów św. Tomasza: IV. śmierć św. Tomasza
(Fot. E. Kozłowska)

cy ilustracją wersetu z Ewangelii św. Jana (XI, 14 nn). Chrystusowi i Apostołom przyniesiono wiadomość, że Łazarz jest ciężko chory, że umiera. Na pierwszym planie (por. il. 1) z lewej widoczna jest grupa apostołów; Chrystus, na osi obrazu, trzyma w ręku kartkę wręczoną przez nadchodzącego z głębi chłopca. W dali, na tle wzgórz i miasta, otwarta arkadą architektura pałacu: poprzez arkadę widać łożo chorego Łazarza, przy którym trzują się lekarze, dalej jedna z sióstr umierającego wręcza posłańcowi kartkę z wiadomością. Ewangelista opowiada dalej:

„Na ten czas tedy Jezus powiedział im jawnie: Łazarz umarł. I radem dla was, abyście wierzyli, iżem tam nie był; ale idźmy do niego. Rzekł tedy Tomasz, który się wykląda Dydymus do współuczniów: Pójdźmy i my, abyśmy z nim pomarli.“

Jest to więc scena, w której Tomasz okazuje swą małoduszność i sceptycyzm. Obraz utrzymany jest w kolorystyce ciemnym, ponurym; zielono-oliwkowe drzewa i zielono-niebieskie góry odcinają się od żółciejącego nad wzgórzem nieba. Słowa Tomasza wywołują konsternację wśród apostołów, którzy kome-

nterze Sacra Conversazione ze św. Tomaszem i Chrystusem po środku, Duchem Św. ponad nimi, z dwoma św. Janami po bokach; górny przedstawiałby Boga Ojca. Jednak w świetle cytowanego dalej listu Zamoyckiego można też przyjąć, iż główny obraz przedstawiał miał dwie tylko postacie centralne. Wyobrażenia św. Janów pomyślane były zapewne jako osob-

ne obrazy. Cytowany niżej list wskazuje, iż malarz ujął scenę środkową jako wyobrażenie grupowe. Wszystkie tablice miały być wmontowane w ołtarz marmurowy według projektu Moranda (tekst testamentu wspomina też dalej o tym, iż „Formy kościelne y kazalnica także według Bernardowy delineaty... mają być postanowione“).

tuja je między sobą. Następnym obraz (por. il. 2) wzmacnia jeszcze sceptyczny wyraz postaci Tomasza. Patrzymy w głąb izby, w której odbyła się Ostatnia Wieczerza. W dali służba krząta się jeszcze przy stołach; miednica stojąca obok stołka na ziemi przypomina, iż przed chwilą Chrystus mył nogi apostołów; postać Judasza widoczna w progu domu, na tle oświetlonej niesamowitym, żółtym światłem ulicy przywodzi na myśl wypowiedziane doń przez Chrystusa słowa: „co masz czynić, czyń szybciej“. Obraz jest ilustracją następującego dialogu pomiędzy Chrystusem i Tomaszem (Jan, XIV, 1 nn) i stanowi przykład programowego wprowadzenia do malarstwa sceny zdecydowanej nie nadającej się do plastycznego przedstawienia:

„Niech się nie trwoży serce wasze. Wierzyćcie w Boga i w mię wierzyćcie. W domu Ojca mego jest mieszkania wiele. Jeżeli by inaczej powiedział bych wam był; albowiem idę gotować wam miejsce. A jeżeli odejdę i zgotuję wam miejsce, przyjdę zasię i wezmę was do mnie samego, iżbyście gdzieś ja jest i wy byli. A dokąd ja idę wiecie i drogę wiecie. Rzekł mu Thomasz: Panie, nie wiemy dokąd idziesz, a jakóż możemy drogę wiedzieć? Rzekł mu Jezus: Jam jest droga i prawda i żywot. Żaden nie przychodzi do Ojca jedno przez mię“.

Rozłożone bezradnie ręce Tomasza i wyjaśniający gest prawicy Jezusa są wymowną transpozycją plastyczną wątpliwości apostoła i nauki Chrystusa.

Trzeci obraz cyklu znajdował się (jako główna kompozycja) w ołtarzu głównym i przedstawiał moment, w którym „niewierność“ Tomasza została przełamana dzięki świadectwu zmysłów, chwilę, gdy wiara jego gruntuje się na podstawie empirycznej i staje się odtąd jego siłą. Tę siłę wiary uzmysławiać mieli św. Jan Chrzciel i św. Jan Ewangelista wyobrażeni na obrazach flankujących centralne malowidło ołtarza¹⁴.

Obraz ten, dziś nieznany, stanowi główny przedmiot zachowanej korespondencji. Wynika z niej, iż malarz przedstawił był Tomasza i Chrystusa w otoczeniu apostołów, zgodnie z przekazem Ewangelii¹⁵. Dzieło to wywołało zastrzeżenia ze strony kanclerza, o których mowa będzie niżej. W okolicznościach, których nie podobna dziś ustalić z pewnością, obraz ten oraz inne, znajdujące się w ołtarzu zaginęły.

Na ścianie południowej zawieszane były dwa dalsze obrazy, które dziś widzimy na ścianie przeciwległej. Utrzymane są w tonacjach jaśniejszych, bardziej pogodnych. W ten sposób malarz chciał zapewne pod-

kreślić zasadniczą zmianę w życiu Tomasza: z niewiernego stał się wiernym, ze sceptyka wojownikiem, z małodusznego — bohaterem.

Obrazy te odtwarzają dwie sceny z legendy apokryficznej św. Tomasza, który w hagiografii średniowiecznej stał się apostołem Indii¹⁶. W związku z misjami indyjskimi wieku XVI i odkryciem rzekomych zwłok męczennika Tomasza na terenie Indii, kult świętego, jako misjonarza tego dalekiego, egzotycznego kraju szerzył się na przełomie XVI i XVII wieku. Legenda chce, iż św. Tomasz został zaproszony z Cezarei do Indii przez króla Gundaforusa, który pragnął, aby apostoł zbudował mu pałac w rzymskim stylu i ofiarował na ten cel hojnie zasoby swego skarbcza. Święty jednak, podczas dwuletniej nieobecności króla, rozdał biednym pieniądze i nawrócił lud na wiarę chrześcijańską, królowi zaś oświadczył, iż przez takie postępowanie w miejsce ziemskiego wzniosł mu pałac niebiański¹⁷.

Obraz przedostatni (por. il. 3) opowiada tę właśnie historię; na pierwszym planie z prawej święty każe do ludu okazując mu krzyż jako drogowskaz wiary, zgromadzeni chorzy, kaleki i matki z dziećmi świadczą o tym, iż święty cudownie uzdrawia; diabły opuszczające ciało opętanego wskazują, iż Tomasz leczy także dusze pogan. W głębi rozsypują się czczone przez nich białwani, jeszcze dalej, w pejzażu, na tle ruin niedokończonego jakby gmachu (może aluzja do budowy pałacu) święty pokazany jest raz jeszcze — chrzczący. Z lewej nadjechał król otoczony orszakiem, kapłani zwracają mu uwagę na działalność świętego.

Ostatni obraz (por. il. 4) opowiada o męczeńskiej śmierci św. Tomasza, zabitego — jak mówi legenda — na rozkaz króla Misda, którego małżonkę ochrzcił, nawróciwszy ją na chrześcijaństwo. Święty ponosi śmierć pod ciosami maczug i kamieni, przebity trzema lancami u stóp ołtarza; w głębi rozległy widok na morze, okręty, dalekie miasto portowe; niedaleko brzegu wynurza się z wody groteskowy wieloryb stanowiący może aluzję do historii Jonasza. Jak Jonasz uratował się choć połknięty był przez wieloryba, tak Tomasz, który ponosi śmierć męczeńską, zyska chwałę w niebie. Mieszkańcy Indii scharakteryzowani są koronami z piór.

Dwa ostatnio omówione obrazy są powiązane z dwoma pierwszymi stosunkiem *sui generis* typologicznym. Naprzeciw pierwszego wisiał ostatni: Toma-

¹⁴ Por. przypis poprzedni.

¹⁵ Innej kompozycji spodziewał się kanclerz, jak wnioskować można czytając testament cytowany w przypisie 13.

¹⁶ Żywot św. Tomasza znajduje się w *Acta apostolorum apocrypha*, ed. Bonnet, II, s. 2, 99 nn, także Simeonis Metaphrastae, *Gesta S. Thomae Apost.* (wyd. Suriusa, *De Probatissimis vitis sanctorum*, Coloniae 1618) oraz *Legenda Aurea*, rozdz. 5, wyd. Grässe Th., Leip-

zig 1850, s. 32. Informacje te podaje Künstle, jw. i Braun, jw.

¹⁷ Por. Sochaniewicz, jw. Künstle cytuje specjalne prace poświęcone dziejom apostoła: Dahlmann, *Die Thomaslegende und die ältesten Beziehungen des Christentums zum fernen Osten*, Freiburg i. B. 1912 oraz Vöthel A., *Der hl. Thomas, der Apostel Indiens*, 2. wyd., Aachen 1925.

szowi, który małodusznie chciał umierać wraz z Łazarzem, przeciwstawiony jest Tomasz, ponoszący śmierć męczeńską. Drugi obraz przeciwstawiał Tomasza nie znającego jeszcze prawdziwej drogi — wyobrażonemu na czwartym Tomaszowi, który ukazuje krzyż tłumowi pogan jako znak „jedynej drogi, prawdy i żywota”¹⁸. Tak więc cykl zamojski jest w swej całości wcale interesujący i oryginalnie ułożony; zawiera — zgodnie z tendencjami potrydenckimi — pouczające dyrektywy religijne i moralne. Cykl ten, w swym wyrażnie programowym rozwinięciu mógł być pojęty przez Zamoyskiego jako apologia własnej osoby. W dziejach sceptyka i niedowiarka Tomasza przechodzącego na stronę wiary i oddającego za nią życie trzeba by wówczas widzieć aluzję do postawy kanclerza, wielokrotnie oskarżanego o sprzyjanie dysydem — który jednak legitymując się przykładem życia świętego apostoła opowiada się zdecydowanie na pozycjach zwycięskiego kościoła w dobie triumfującej kontrreformacji¹⁹. Taka właśnie postawa Zamoyskiego znajduje też, jak zobaczymy, potwierdzenie w jego poglądach estetycznych, znamienych dla przedstawicieli ortodoksyjnej estetyki potrydenckiej.

2

Wiadomości źródłowe pozwalają wnosić, że obrazy zostały zamówione najpewniej w r. 1599. Biskup ku-

¹⁸ Rekonstrukcja kolejności obrazów ma na celu odtworzenie ciągu chronologicznego i dramatycznego przedstawionych scen. Należy rozważyć, czy układ malowideł na ścianach nie mógł być oparty o zasadę inną. Istnieje ewentualność, że cykl pomyślany był nie z punktu widzenia widza, lecz komponowany jak gdyby od ołtarza: wówczas dwa obrazy przedstawiające wiarę i bohaterstwo Tomasza wisiałyby po stronie Ewangelii, dwa pozostałe po stronie przeciwnej — kolejność zaś dwóch ostatnich scen cyklu ujęta od strony ołtarza zachowana by była w ich obecnym układzie. Sądzę jednak, że przeciw takiemu przypuszczeniu można wysunąć dwójakiego rodzaju zastrzeżenia. Z punktu widzenia symboliki jest chyba mało prawdopodobne, by sceny przedstawiające wiarę, wierność Chrystusowi i bohaterstwo męczennika umieszczono na ścianie północnej, wiążącej się w tradycji symbolicznej z elementami zła (por. Sauer J., *Symbolik des Kirchengebäudes*, Freiburg i. B. 1924). Z punktu widzenia artystycznego mniej zrozumiałe stanie się wówczas zróżnicowanie barwnych tonacji obrazów, także ogólna kompozycja dynamiki cyklu straci sens. W proponowanym przeze mnie układzie cykl rozpoczyna się silnym repoussoirem grupy apostołów z sugestią ruchu w kierunku dalekiego pejzażu; drugi obraz ma wyraz neutralny, przedostatni przesuwają — od tyłu ujętą postać kaleki; ostatni wreszcie zamyka cykl gwałtownym akordem burzliwego, skierowanego ku prawemu brzegowi obrazu ataku siepaczy, którego nie może zneutralizować przeciwstawiony mu daleki ruch przepływających okrętów. Przy okazji chciałbym przypomnieć podobieństwo pomiędzy kompozycją scen zabójstwa na ostatnim obrazie cyklu zamojskiego i obrazem o tym samym te-

jawski Rozdrażewski nie znalazł w Wenecji artysty, który chciałby wyjechać do Zamościa, aby dekorować ściany kolegiaty; szukał go dalej w Rzymie. Pisał wówczas²⁰:

„Z strony malarza jakom się w Wenecji starał, tak i tu macam.. lecz na ostatek i król hiszpański tu stąd ich wywabić nie może od żniwa, które w Rzymie mają, gdzie płacą za jedno lamo quadro po kilka tysięcy...” „Co się tknie ołtarza — pisał — daję tę radę, że jeśli ma być co absolutum, aby tu na płótnie dać go wygotować, a w przesłaniu z wielką ochroną trudności nie czynią”.

Zapewne nie tylko na ołtarz ale i na ściany postanowiono zamówić obrazy sztalugowe, zgodnie zresztą z weneckim w tym czasie obyczajem, który już w ostatnim dziesiątku lat XVI wieku został i do Rzymu przez Caravaggia wprowadzony²¹.

Zamówienia udzielił zdaje się nie biskup Rozdrażewski, lecz na zlecenie Zamoyskiego zamówił obrazy Sebastian Montelupi za pośrednictwem włoskich kupców Capponich²², tak przynajmniej wynika z listu Samuela Knuta dworzanina Zamoyskiego oraz z testamentu kanclerza²³. Wiadomo też, że dalsze pertraktacje i korespondencje szły poprzez Montelupiego. W tych warunkach wybór warsztatu Domenica Tintoretta był zapewne dziełem przypadku²⁴.

W lipcu 1600 donosił Sebastian Walery Montelupi

macie, pędzla Holbeina starszego w Muzeum Norymberskim (nr 164); odrys repr. Reinach, *Repert. des Peint.*, III, 678. Obraz ten spłonął podczas wojny.

¹⁹ Na możliwość takiej interpretacji zwrócił mi uwagę prof. dr Władysław Tomkiewicz.

²⁰ Łempicki, jw., s. 366 (list w Bibl. Ord. Zam. z 4.12.1599).

²¹ Por. Lotz W., *Kunstchronik* IV (1951), s. 265—266 (głos w dyskusji nad referatem H. Vossa, *Caravaggios europäische Bedeutung*).

²² Ptaśnik J., *Z dziejów kultury włoskiego Krakowa*, Rocznik Krakowski IX (1907), s. 86.

²³ Mysiński, jw., s. CLXVI (list Bibl. Ord. Zam. z 4.X.1602). Testament cytowany w przypisie 13.

²⁴ W Wenecji działały w tym czasie konkurencyjne „botteghe” Bassanów, spadkobierców Veronesa („Haeredes Pauli Caliarī”), wreszcie pracownia, której kierownictwo odziedziczył Domenico Robusti po zmarłym w 1594 r. wielkim Jacopo Tintoretto. Zapewne firma „Tintoretto” znaczyła więcej niż „Bassano”, a śmierć Carletta Caliarī w 1596 pozbawiła „bottegę” następców Veronesa najbardziej samodzielnego talentu. Pevsner N., *Barockmalerei in den romanischen Ländern. Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rococo*, Wildpark-Potsdam 1928, s. 77—82. Skierowanie zamówienia do Wenecji jest dość zrozumiałe przy znanej Wahlverwandschaft wiążącej Zamoyskiego z tym miastem; nie bez znaczenia mogły też pozostać równoczesne próby nawiązywania kontaktu z malarstwem weneckim przedsiębrane przez dwór królewski. Por. Białostocki J., *Weneckie zamówienia Zygmunta III*, w niniejszym zeszycie *Biuletynu* H. S., s. 162. Na ewentualne znaczenie powyższych motyów zwrócił mi uwagę w dyskusji prof. dr Władysław Tomkiewicz.



Il. 5. Domenico Tintoretto, *Uzdrowienie Łazarza*, rysunek. British Museum, Gab. Rycin (Fot. wg Bolletino d'Arte 1937)

kanclerzowi, że wiadomości z Wenecji mówią o rozpoczęciu — nareszcie — pracy nad obrazami, i że — tym razem — będą niedługo wysłane²⁵. Jednak po roku, w czerwcu 1601 donoszono Zamoyskiemu od Montelupich, iż obrazy najdalej za pół roku gotowe będą²⁶. Robota szła widać bardzo opornie i w październiku 1602 roku dowiadujemy się z listu Samuela Knuta, iż Ursyn Niedźwiedzki pisał z Włoch, że wszystkie twarze są już wymalowane²⁷. Niedźwiedzki obciążony odpowiedzialnością za właściwe wykonanie obrazów nakazał wstrzymanie dalszej pracy — jak wynika z listu od Montelupiego z końca listopada 1602 r.²⁸ — aż do chwili otrzymania wskazówki od Zamoyskiego co do niektórych kolorów. Montelupi prosi o wiadomości co rychlej, aby prędzej pracę nad obrazami ukończyć było można. Odpowiedzią zapewne na wymieniony list było pismo kanclerza, którego tekst posiadamy i które zacytuję w całości, jest bowiem wysoce znamienne dla stosunku Zamoyskiego do sztuki i zamawianych obrazów w szczególności²⁹. Oto ów tekst w polskim (z włoskiego) przekładzie:

²⁵ Mycielski, jw., s. CLXIV (list z 5.7.1600 w Bibl. Ord. Zam.).

²⁶ Mycielski, jw., s. CLXVI (list Ambrożego Wydrzewskiego z 29.6.1601 w Bibl. Ord. Zam.).

„Carissimo Signore Valerio Montelupi,

Otrzymałem list od mego Ursyna z Padwy. Pisze, że zgodnie z moim poleceniem udał się do Wenecji w sprawach malarza. Obejrzał obrazy już prawie wykończone. Z opisu jego widzę dwie rzeczy, na które należy zwrócić baczną uwagę. Po pierwsze — było moją intencją aby dwie tylko postacie były wyobrażone wyraziście i ozdobnie, a to postać stojącego Zbawiciela i figura św. Tomasza klęczącego z ręką wyciągniętą do boku Chrystusa; chciałem tak nie dlatego, iżbym nie wiedział, że przy wydarzeniu tym obecni byli także inni apostołowie, ale ze względu na szczupłość miejsca na ołtarzu. Jeśli bowiem umieści się tam tak wielką ilość osób, jak to z listu wyczytałem że uczyniono — całość utraci jasność, postacie główne nie będą mogły być widziane przez lud wyraźnie — ze względu na wielkość kościoła i chóru. Dlatego właśnie posłałem wymiary długości i szerokości obrazów, ażeby zgodnie z nimi wymalowane zostały owe dwie postacie. Należy więc zwrócić uwagę, czy te dwie główne figury są dobrze widoczne bez przeszkód ze strony innych postaci i czy można je zostawić tak jak są wykonane. Jeśli jednak są one małe i ścieśnione, tak że z daleka nie będzie ich można jednej od drugiej dobrze odróżnić, trzeba je przerobić wedle mojego rysunku.

Druga sprawa, którą należy mieć na względzie to to, że napisałem, iżby obrazy były z cedru lub cyprysu, ponieważ te drewna nie są podległe zepsuciu i robactwu w takim stopniu jak inne. Tymczasem z listu dowiaduję się, że są one z lipy czy sosny — drewna wrażliwego i bardzo miękkiego. Jeśli jednak znajdują się środki i lekarstwa, które mogłyby zapobiec robactwu i gniciu — a sądzę, że znajdują się one z łatwością — to niechaj obrazy pozostaną jak są, byleby się tylko zapobiegło tym dwu niebezpieczeństwom, o których mówiłem. Proszę więc, ażeby Pan polecił swym korespondentom doglądać tego wszystkiego, o czym piszę i przyłożyć się do tego, gdyż wielce pragnę zobaczyć jak najprędzej koniec tego dzieła“.

Niestety tekst tego listu odnosi się do obrazów przeznaczonych na ołtarz główny i nie da się powią-

²⁷ Por. przypis 23.

²⁸ Mycielski, jw., s. CLXVI (list w Bibl. Ord. Zam.).

²⁹ Bibl. Ord. Zam. — tekst włoski podaje Mycielski, jw., s. CLXVII.

zać z istniejącymi malowidłami. Nasuwa się tylko przypuszczenie, że może Ursyn opisując obrazy po-
plątał sceny i jako obraz ołtarzowy podał jeden z tych,
w których Chrystus i Tomasz pojawiają się w asyście
apostołów.

Zanim jeszcze malowidła przybyły do Zamościa
(w lipcu 1604 r.³⁰; w jesieni 1603 nastąpiło znów opóź-
nienie wysyłki z powodu wyjazdu malarza³¹) kanclerz
prowadził pertraktacje o rzeźbiarza czy snycerza do
roboty „obrazu” (rzeźby zapewne) na wielki ołtarz
(m. in.) i — jak się dowiadujemy — znalazł artystę,
który miał „marmorem ozdobić tablice na ołtarz”³².
Zapewne nie wykonał tego zadania, gdyż w listopa-
dnie 1605, a więc już po śmierci Zamoyskiego, Wil-
helm Van den Blocke sprowadzony został do Zamo-
ścia i wykonał projekt ołtarza do wielkiego kościoła;
budzi to podejrzenia, iż coś tam z ołtarzem się nie
udało³³. Nie wiemy niestety z pewnością, co się stało
z owymi dziełami Tintorettowskiego warsztatu. Nie
znajdują się one w każdym razie w dawnym ołtarzu
kolegiaty zamojskiej przeniesionym do Tarnobrodu³⁴.

Sprawa materiału, poruszona w liście Zamoyskie-
go jest dość niezrozumiała. Tintoretto używał jako
podłoża malarskiego, wyłącznie płótna³⁵, tym bar-
dziej czynił tak oczywiście warsztat jego następców,
gdyż w wieku XVII płótno powszechnie wypiera już
w malarstwie włoskim tablicę drewnianą; chyba tyl-
ko specjalne życzenie polskiego klienta spowodowało,
iż posłużono się w tym wypadku drzewem. W każdym
razie zachowane dziś na ścianach kolegiaty obrazy
malowane są na płótnie, podobnie o zamówieniu płó-
cien pisał w cytowanym na początku liście biskup
Rozdrażewski. Trzeba więc przyjąć, że na drzewie
namalowane były jedynie obrazy ołtarzowe, dziś nam
nie znane i że kanclerz zinterpretował informację
o materiale tych obrazów jako wiadomość o wszyst-
kich malowidłach.

Dbłość Zamoyskiego o trwałość materiału zdradza
dobrego gospodarza, sumiennego i troskliwego, który
myślał o tym jak długo pełnić będą miały swą funk-
cję włoskie obrazy w przestronnym wnętrzu kolegia-
ty. Myślał też o działaniu dydaktycznym Intencje je-



Il. 6. Domenico Tintoretto, *Chrystus wręcza klucze św. Piotrowi*, rysunek. British Museum, Gab. Rycin
(Fot. wg Bolletino d'Arte 1937)

³⁰ Lempicki, jw., s. 367 (listy Val. Montelupiego
z 5.9.1603 i 9.9.1603 w Bibl. Ord. Zam.).

³¹ Ptaśnik, jw., s. 86; Mycielski, jw., s. CLXVII—
CLXVIII; Lempicki, jw., s. 367.

³² Lempicki, jw., s. 369. Chodziło pewnie o wyku-
cie w marmurze płaskorzeźb wedle projektów Mo-
randa, jak to wynika z cytowanego wyżej testamentu.

³³ Herbst S., *Wilhelm van der Block w Zamościu*,
Teka Zamojska II (VI), 1939, s. 114—115 (rk z 17.11.
1605 w Bibl. Ord. Zam.). Skoro Zamoyski przysłał był
wymiary i skarżył się na ciasność miejsca, znaczy
to, iż jakiś ołtarz był już wówczas w kolegiacie, lub
że brał pod uwagę wspomniane już kilkakrotnie pro-
jekty ołtarza, dzieło Moranda. Może jednak obrazy
nie odpowiadały mimo wszystko wielkości ołtarza
i trzeba było projektować nowy ołtarz? Może —
wreszcie — obrazy się nie spodobały i kanclerz chciał

zbudować tam w ogóle coś innego — projekt zaś rea-
lizowano dalej po jego śmierci. Również wiadomość,
że Jan Kasiński w 1625 r. malował obraz św. Toma-
sza, może nie być bez związku z tą sprawą; Tomko-
wicz, jw., s. LXIII.

³⁴ Ołtarz ten, jak mnie informuje mgr Jerzy Z. Ło-
ziński, datuje się z połowy XVII wieku. Był więc dru-
gim ołtarzem kolegiaty; pierwszy uległ zapewne pożar-
owi w r. 1633. Por. Herbst St. i Zachwatowicz J.,
Twierdza Zamość, Warszawa 1936, s. 29. Trzeba by więc
przyjąć, iż obraz ołtarzowy ze św. Tomaszem padł pa-
stwą płomieni.

³⁵ Bercken v. d. i Mayer A., jw., s. 147.

go są zgodne z zasadami estetyki potrydenckiej — funkcja dydaktyczna obrazu, jego dobra czytelność jest mu cenniejsza niż autentyzm sceny religijnej; reprezentuje więc typowo kontrreformacyjną interpretację zasady „decorum“, z naciskiem na godność i znaczenie sceny przedstawionej oraz miejsca, gdzie obraz się ma znajdować, bez zwrócenia uwagi na wierność tekstowi biblijnemu³⁶. Zamoyski sprawia wrażenie, iż z całą świadomością uznaje konieczność reżyserowania sceny religijnej, tak jak głosił to Karol Boromeusz³⁷. Właśnie w momencie, gdy Zamoyski u szczytu swego powodzenia w Padwie pełnił funkcje rektora uniwersytetu prawników, ukazało się jedno z najbardziej programowych pism estetyki kontrreformacyjnej — G. A. Gilio da Fabriano, *Due Dialogi* (Camerino 1564); mało jest prawdopodobne, by nie znał tego tekstu uczony prawnik przygotowujący właśnie publikację nowych regulaminów akademickich³⁸. Może i inne książki dotyczące programu sztuki potrydenckiej docierały do biurka kanclerza, jak np. zasadniczy traktat Comaniniego, *Il Figino* (Mantua 1591), w którym głoszono, że „malarstwo powinno stawiać sobie za cel zbudowanie moralne [widzów] przez pouczenie zgodne z zasadami kościoła, a nie przez przyjemność płynącą z działania estetycznego“³⁹.

A może przez słowa Zamoyskiego przebija po prostu dbałość o to, by istotny sens przedstawionej sceny nie zginął w bogactwie manierystycznej kompozycji, jakiej mógł oczekiwać w obrazach pochodzących z warsztatu Tintoretta. Może raczej ten sam trzeźwy, zdrowy rozsądek, który kazał mu troszczyć się o trwałość drzewa, przemawiał poprzez słowa domagające się czytelności przedstawionej sceny?

Nie jest jasne, co miał na myśli Ursyn, gdy kazał czekać na informacje od Zamoyskiego dotyczące kolorów. Czyżby chodziło o ich znaczenie symboliczne? Wątpię. Należałoby się raczej domyślać znów wskazówek mających na celu takie ukształtowanie obrazów, by ich działanie odnosiło skutki jak najlepsze. Gdy obserwujemy malowidła zamojskie, bez trudu można zauważyć różnicowanie tonacji barwnych, w jakich utrzymane są dwa pierwsze i dwa ostatnie obrazy. Te dwa malowidła, które przeznaczone były na stronę północną, a więc otrzymywać miały światło południowe z okna apsydy są, ogólnie biorąc, ciem-

niejsze — a to ujęcie odpowiada też ich treści; te zaś, które oświetlone być miały światłem padającym z okna północnego apsydy, utrzymane są w tonacjach jaśniejszych. Może i to przewidział dobry gospodarz zamojski ożywiony myślą dydaktycznej czytelności obrazów?

Malowidła przyjechały w końcu lipca 1604 r. wraz z rachunkiem Domenica Tintoretta, który — niestety — ujęty jest ogólnikowo: mówi o wielu obrazach („più pitture“)⁴⁰.

Czyżby więc wielkie płótna wiszące dziś w Kolegiacie Zamojskiej były poświadczonymi i datowanymi źródłowo dziełami warsztatu Tintorettów, za które Domenico przyjął odpowiedzialność wystawiając rachunek?

3

Wypada przecież na początek rozważyć inną możliwość: powiązanie zachowanych malowideł i dokumentów było tylko hipotezą roboczą, nie mamy dowodu źródłowego, że obrazy zawieszone na ścianach są dziełami warsztatu Domenica Tintoretta. Poświadczony źródłowo obrazy ołtarzowe ze św. Tomaszem, św. Janami i Bogiem Ojcem zaginęły. Malowidła zdobiące dziś ściany prezbiterium, choć styl ich wskazuje na powstanie w początku XVII wieku mogą być przecież dziełami późniejszymi niż zamówione do ołtarza a nieznane nam malowidła weneckie. Fakt, iż nie są one wspomniane z określeniem tematu w żadnym dokumencie, a zwłaszcza w testamencie Zamoyskiego z 1601 r., jest argumentem — choć negatywnym — jednak przemawiającym za takim przypuszczeniem. Czy można przypuścić ich genezę polską? Narzuca się niewątpliwie pewne podobieństwo do obrazów wiszących w bocznych nawach lubelskiego kościoła dominikanów: kolor, proporcje postaci (choć lubelskie operują mniej wydłużonym kanonem) i całych płócien, krajobrazy, typ kompozycji i przestrzennej struktury wykazują niejaki podobieństwa. Sztuka Dolabelli, choć tak bardzo brak wciąż jej jednoznacznej charakterystyki, w dziełach ogólnie przyjętych jako wytwory pędzla tego malarza — także nie jest pozbawiona pokrewieństw z zamojskimi malowidłami. Pomiędzy pierwszym obrazem cyklu św. Tomasza a kompozycjami Dolabelli u krakowskich Dominikanów — scena ze

³⁶ Por. Blunt A., *Artistic Theory in Italy: 1450—1600*, Oxford 1940, s. 122; Białostocki J., *Poussin i teoria klasycyzmu*, Wrocław 1953, s. 87, 89, 91.

³⁷ Blunt, jw., s. 130—131.

³⁸ Łempicki, *Padwa uczyniła mnie mężem (Rene-sans i humanizm, jw., s. 263—264)*.

³⁹ Blunt, jw., s. 132. Powyższe stwierdzenia zmuszają do zrewidowania charakterystyki Zamoyskiego nakreślonej przez Komornickiego S., jw., s. 598—599. W ujęciu tego badacza kanclerz miał być najbardziej wytrwałym u nas przedstawicielem upodobań do sztu-

ki „wcześniejszego Odrodzenia“. Czy owe upodobania, wyrażające się istotnie np. we wnętrzu kolegiaty, nie miały u Zamoyskiego charakteru retrospektywnego, znamienego dla sztuki doby kontrreformacji i wczesnego baroku we Włoszech (jak w architekturze jezuickiej, w malarstwie Carraccich i Caravaggia)?

⁴⁰ Por. Płaśnik, jw., s. 86; tekst rachunku podaje Mycielski: opiewa on na 812 florenów i 22 grosze z wliczeniem znacznych kosztów opakowania, przewozu i cła.

św. Jackiem nawracającym pogan⁴¹ — zachodzą istotne związki w zakresie budowy powierzchni obrazu i przestrzennego wiązania elementów kompozycji.

Podobieństwa te mogły oczywiście powstać dzięki temu, iż sztuka Dolabelli wyrosła z uproszczonych formuł Tintorettowskiego warsztatu; trzeba też pamiętać o możliwości oddziaływania obrazów zamojskich na twórczość miejscową, zwłaszcza na pobliski Lublin, gdy mowa o obrazach dominikańskich. Warto podnieść w malowidłach zamojskich zupełny brak filozoficznych czy kostiumologicznych aluzji do środowiska polskiego, które tak są charakterystyczne dla obrazów znajdujących się w Lublinie.

Cykl św. Tomasza w zestawieniu z przeciętnym poziomem warsztatu Dolabelli czy też innymi dziełami malarskimi, powstałymi w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku uderza niewątpliwie znaczną odrębnością i zastanawia istotnymi niekiedy — mimo nierówności poziomu pomiędzy poszczególnymi obrazami — a nawet poszczególnymi partiami obrazów — walorami malarskimi. Staranna konserwacja obrazów na pewno powiększyłaby jeszcze ich plastyczny urok, zakłócający niekiedy wyrwywającymi się z dyskretniej harmonii barwnej kolorami, noszącymi wyraźne piętno późniejszych przemałowań (płaszcz Chrystusa w pierwszych dwóch obrazach, czerwien pancerza jednego z ślepaczy na obrazie ostatnim). Zwłaszcza umiejętność przekonywającego roztaczania dalekich widoków pejzażowych, przymglonych w wieczornym świetle odległych gór czy fantastycznej nieco architektury mało znajduje odpowiedników wśród dzieł współczesnych naszym obrazom a w Polsce powstałym. Umiejętność kształtowania gestu, choć nosi na sobie zdecydowane piętno rutyny i mówi raczej o artyście tłumiającym zbyt rozwichrzoną swadę manierystycznej gestykulacji swych pierwowzorów niż o twórcy formującym ruch swych postaci w oparciu o wnikliwą obserwację żywego modelu — przewyższa jednak z pewnością manekinowość niektórych ujęć Dolabelli z cyklu krakowskiego, nie mówiąc już o nieudolnym i nieporadnym usadowieniu figurek na wiazanych z warsztatem Dolabelli plafonach z kieleckiego pałacu biskupiego (zwłaszcza Sąd nad Arianami).

⁴¹ Np. repr. Skrudlik M., *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, Rocznik Krakowski XVI (1914), s. 117 a zwłaszcza s. 118; lepsza reprodukcja: Tomkiewicz W., *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku* — II, Biuletyn H. S. XIII (1951), s. 22.

⁴² Szerszą charakterystykę ostatnio poświęcili Domenicowi Tietze H. i Tietze-Conrat E., *The Drawings of the Venetian Painters*, New York 1944, s. 255—7. Przypisanie mu — za powszechną zgodą — zespołu rysunków znajdujących się w British Museum w Londynie (Tozzi R., *Disegni di Domenico Tintoretto*, Bolletino d'Arte, seria 3, XV (1937), s. 19 nn.), opublikowanego niegdyś jako dzieła Jacopa (Colvin S., *Tintoretto at the British Museum*, The Burlington Ma-

Można więc stwierdzić, że obrazy z kolegiaty Zamojskiej reprezentują poziom istotnie wyższy od tego, który charakteryzuje przeciętną polską twórczość malarską im współczesną. Wypada więc teraz rozpatrzyć je na tle tego, co wiemy o stylu Domenica Tintoretta i warsztatu przezeń prowadzonego, ażeby rozstrzygnąć, czy możliwe jest, iż obrazy te należały do zespołu w tym warsztacie zamówionego. Fakt bowiem, że nie są one wyraźnie wymienione w dokumentach nie jest przecież decydującym argumentem.

Zagadnienie warsztatu Tintoretta zarówno za życia jego twórcy, jak — szczególnie — po jego śmierci nie znalazło dotąd jednoznacznego opracowania. Dokumenty mówią niewiele, zaś analizy stylistyczne zawodzą niejednokrotnie, czego najlepszym dowodem różnice zdań panujące pomiędzy najwybitniejszymi znawcami malarstwa weneckiego. Twórczość Domenica Tintoretta, najstarszego syna mistrza, któremu przekazał on swą ostatnią wolą kierownictwo pracowni, od niedawna stało się przedmiotem poważniejszego zainteresowania⁴². Istnieją też wyraźnie skłonności do wydobywania Domenica z cienia, w jakim pograżyła go współpraca ze znakomitym ojcem. Istotnie Ridolfi charakteryzował Domenica bardzo pozytywnie:

„rzeczy, które stworzył w młodości“ — pisał w *Maraviglie dell'Arte* — „były przedmiotem podziwu dla wszystkich“. „Wiele dokonał w dziedzinie inwencji, odznaczał się bogactwem myśli, wyobrażał liczne tematy literackie, poetyckie i moralne, jako że w młodości poświęcił nieco czasu studiom dobrej literatury“⁴³.

Po śmierci Jacopa, gdy warsztat obsługiwać musiał nadal liczne zamówienia o charakterze reprezentacyjno-dekoracyjnym, stopniowo obniżał się poziom artystyczny wykonania. Domenico stał się jakby popularyzatorem, wydającym w uproszczonych i dostępnych każdemu edycjach wielką sztukę ojca⁴⁴. Badacze podkreślają odejście od dynamicznego stylu Jacopa, realizm — zwłaszcza w portretach⁴⁵ — oraz konserwatywne trwanie na pozycjach uproszczonej i odbarwionej sztuki Tintoretta starszego; a było to w latach gdy równocześnie, zarówno w Rzymie, jak w Wenecji doj-

gazine, 1909—10, s. 189—200 i 254—261), stało się podstawą dalszych badań.

⁴³ Ridolfi C., jw., s. 257 i 262. Domenico utrzymywał stosunki z poetą Marinem a pod koniec życia planował założenie Akademii na terenie pozbawionej takiej instytucji Wenecji. Wysoka ocena Ridolfiego znajduje znaczne pokrycie w brawurowych szkicach londyńskich a ostatnio uzasadniona została dość przekonująco przypisaniem na terenie pozbawionej takiej instytucji Wenecji. Wysoka ocena Ridolfiego znajduje znaczne pokrycie w brawurowych szkicach londyńskich a ostatnio uzasadniona została dość przekonująco przypisaniem na terenie pozbawionej takiej instytucji Wenecji. Wysoka ocena Ridolfiego znajduje znaczne pokrycie w brawurowych szkicach londyńskich a ostatnio uzasadniona została dość przekonująco przypisaniem na terenie pozbawionej takiej instytucji Wenecji.

⁴⁴ Jw., s. 269.

⁴⁵ Tozzi, jw., s. 20.



Il. 7. Domenico Tintoretto. Chrystus. Muz. Narodowe w Warszawie (Fot. H. Romanowski)

rzewało i wydawało swe największe dzieła malarstwo wczesnego baroku⁴⁶.

⁴⁶ W pracowni współdziałał Marco, młodszy brat Domenica oraz jego szwagier Sebastian Casser. Inni współpracownicy są dla nas dziś anonimowi i — jak sceptycznie prorokuje Tietze — na zawsze może pozostaną nieznani (Tietze H., *Tintoretto. The Paintings and Drawings*, London 1948, s. 382). Można się w każdym razie domyślać, że Vassilacchi (Aliense) i Vicentino, którzy brali udział w prowadzonych przez Jacopa pracach dekoracyjnych w pałacu Dożów, także po śmierci mistrza pozostali związani z warsztatem jego następców.

Zamówienie Zamoyskiego przypadło na drugą połowę pierwszego dziesięciolecia po osieroceniu pracowni przez jej twórcę. Nie jest to więc jeszcze schyłek — raczej lata powodzenia i popularności. Obraz stylu reprezentowanego przez warsztat w tym czasie nie jest jasny i — jak się wydaje — nie był nigdy jednolity. Pracownia działała na zasadzie pracy zespołowej, korzystając obficie z materiału rysunkowego, pozostawionego przez ojca oraz z odlewów gipsowych; posługiwano się też rycinami i innymi pomocami podręcznymi⁴⁷.

Gdy porównuje się obrazy zamojskie z rysunkami Domenica w British Museum, które mają najlepiej reprezentować jego dobry, wczesny styl — nasze malowidła odbijają znacznie od tego, co widzimy w szkicach londyńskich. W przeciwieństwie do dynamiki rysunków obrazy zamojskie są raczej statyczne, w przeciwieństwie do szkicowości projektów odznaczają się dokładnością odтворzenia, w przeciwieństwie do fantastycznego przemieszania świata realnego i świata wizji czy fantazji, odznaczają się względny realizmem reportażu.

Obrazy zamojskie — jeśli rzeczywiście są dziełem weneckim — powstały jednak później, już w pierwszych latach XVII wieku a w 8—9 lat po śmierci Jacopa Tintoretta, niewątpliwie inspirującego syna swą twórczością. Gdy próbujemy porównywać nasze malowidła z innymi obrazami Domenica, podobieństwa występują wyraźniej. Owa „teatralność“ kompozycji, która mi się narzucała jako kategoria określająca styl obrazów zamojskich znajduje swój odpowiednik w charakterystyce twórczości Domenica Tintoretta, jaką dał Adolfo Venturi ujmując ją w terminach popularnego ludowego teatru⁴⁸. Także w szczegółach zaobserwować można niedwuznaczne pokrewieństwa pomiędzy naszymi obrazami a przeciętnym stylem Tintoretowskiego warsztatu: szerokie i często dramatyczne w swych barwach widoki pejzażowe w cyklu św. Tomasza, charakterystyczny rysunek chmur

⁴⁷ Jw., s. 54—58. O warsztacie Jacopa Tintoretta i jego stosunku do pierwowzorów rzeźbiarskich Michała Anioła por. ostatnio Coffin D. R., *Tintoretto and the Medici Tombs*, *The Art Bulletin* XXXIII (1951), s. 119—125. Artykuł ten daje podstawę do przypuszczeń jak przedstawiał się warsztat spadkobierców Tintoretta.

⁴⁸ Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1929, t. 9/IV, s. 656.

o jajowatym kształcie i świetlistym okonturowaniu, diagonalnie ustawiony stół, biegnący w głąb obrazu, uliczka o przesadnym skrócie perspektywicznym, typowe dla Tintoretta ujęcie promieni emanujących od wizji św. Ducha pod postacią gołębia w scenie śmierci św. Tomasza. Także kolorystyka: złamane różowe i brunatne kolory szat oraz oliwkowa barwa ziemi, wreszcie niektóre typy głów dadzą się niewątpliwie powiązać z tradycją Tintoretta. Znaczny udział elementów bassanowskich — o wyrażnie niderlandzkim rodowodzie — szczególnie widocznych w ujęciu grupy nawracanych Indusów, w postaciach krzątającej się służby w tle drugiego obrazu oraz w przedstawieniu wieczornych krajobrazów — wszystko to zgodne jest z silnym wzrostem wpływu bassanowskiego około r. 1600⁴⁹.

Na lata 1597—1601 — a więc mniej więcej na okres powstania malowideł zamojskich — datuje Bercken obraz namalowany przez Domenica Tintoretta dla kościoła San Pietro w Reggio d'Emilia (dziś w Galeria Estense w Modenie), przedstawiający wręczenie kluczy św. Piotrowi⁵⁰. Wśród wielu rysunków poświęconych studiom do tej kompozycji znajdujemy nieco podobne ujęcia — dość statyczne, o silnych akcentach pionowych, o grupach postaci, ujętych w wąskim pasie przestrzeni⁵¹ (il. 6). Pewne podobieństwo w sztywności układu i ustawienia zdradzają przypisywane Domenicowi przez Adolfa Venturiego obrazy wotywnie senatorów weneckich klęczących przed Chrystusem (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i wenecki Palazzo Ducale)⁵². W tle obrazu ze św. Rochem (Museo di Castelvechio w Veronie), uznanego przez tegoż badacza za dzieło Domenica Tintoretta odnajdujemy architekturę ruin podobną do tej, która znajduje się na przedostatnim obrazie cyklu zamojskiego⁵³. Technika, którą namalowano pejzaż morski w obrazie z męczeństwem przypomina nieco



Il. 8. Fragment il. 7 (Fot. H. Romanowski)

ujęcie drugiego planu znajdującej się w Muzeum Narodowym w Warszawie kompozycji Domenica Tintoretta „Chrzest Chrystusa”⁵⁴ (pór. il. 7 i 8). Nie bez analogii do tego cyklu jest też twórczość związanego z bottegą Tintoretta Vassilacchiego, nauczyciela Dolabelli.

Dzieje św. Tomasza w Zamościu znajdują się więc

⁵⁴ Jest to replika obrazu Domenica z Galerii Kapitolńskiej w Rzymie, opublikowana przez Tatarkiewiczza W., *Die Bilder des Warschauer Museums*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXI (1910), s. 262.

⁴⁹ Pevsner, jw., s. 77.

⁵⁰ Thieme-Becker, jw., s. 288—289.

⁵¹ Repr. Tozzi, jw., s. 24, il. 6.

⁵² Por. repr. Venturi, jw., s. 670, 671.

⁵³ Jw., s. 661.

w orbicie sztuki Tintoretta, choć na tle znanych nam dzieł przypisywanych Domenicowi odznaczają się na ogół większą prostotą i czasem wręcz naiwnością ujęcia. Wzbogacone są natomiast o malownicze elementy egzotyczne. Skomplikowana i dobrze obmyślona ikonografia cyklu dobrze się wiąże z tym, co wiemy o upodobaniach Domenica Tintoretta⁵⁵ — choć, jak to już wskazywałem, autorem koncepcji ikonograficznej cyklu nie był zapewne kierownik warsztatu.

W wyniku tego długiego rozważania wypada więc stwierdzić, że definitywne rozstrzygnięcie sprawy autorstwa obrazów nie jest wprawdzie możliwe, pewne jest jednak, iż malowidła te związane są zarówno z Wenecją jak też z kręgiem sztuki Tintoretta. Jako hipotezę jedynie utrzymać można przypisanie tych dzieł warsztatowi Domenica oraz związanie z zamówieniem kanclerza. Hipoteza jest jednak dość przekonująca, mimo niezbyt wysokiego poziomu artystycznego malowideł.

Nie należy łudzić się co do sposobu, w jaki kierownik pracowni potraktował zamówienie Widział, iż ma do czynienia z klientem nastawionym na wymowę treści obrazu i rzetelne — ale niekoniecznie piękne — wykonanie. Toteż zwrócił uwagę na ścisłą realizację programu ikonograficznego nawet przy tak niewdzięcznych malarsko scenach jak pierwsza lub druga, przy pierwszej i trzeciej posuwając się nawet do średniowiecznego synoptyzmu. Być może zresztą, że prostota i sztywność kompozycji, uderzająca nas swą odmiennością na tle orgii roztaczanych przez manieryzm wenecki — jest wynikiem określonych dyrektyw kanclerza.

⁵⁵ Te znane upodobania młodszego Tintoretta odegrały rolę w przypisaniu mu dzieła o niezwykłym temacie — „Narodziny drogi mlecznej“ w National Gallery w Londynie (por. Mandowsky E., *Origin of the Milky Way*, *The Burlington Magazine* LXXII (1938), I, s. 88—93). Jest bardziej prawdopodobne jednak, że ikonografia obrazów zamojskich ustalona została w

Plastyczną realizację obrazów Tintoretto na pewno powierzył pomocnikom. Otrzymali zapewne szkice całości każdego obrazu⁵⁶ a wykonanie na płótnie było już ich własnym dziełem. Można zauważyć niejakię różnicę pomiędzy dwoma pierwszymi i dwoma ostatnimi obrazami cyklu, wskazujące na to, że mogły one być wykonane przy udziale innego współpracownika warsztatowego. Fakt stałego niedotrzymywania terminów wobec kanclerza świadczy o tym, że zamówienia tego nie traktowano jako szczególnie ważne i zaszczytne. Może Zamoyski był klientem kłopotliwym, który zbyt daleko pragnął ingerować w kompetencje malarza. Przypuścić można, że obrazy główne, przeznaczone do ołtarza były przedmiotem największej uwagi artysty. Żałować należy, iż one właśnie zaginęły odbierając nam możliwość konfrontacji dyrektyw estetycznych sformułowanych przez Zamoyskiego z ich malarską realizacją.

Żałować też należy, że zdobiące do dziś kolegiatę zamojską wielkie płótna — mimo ich niewątpliwych walorów — nie stały się jednak jej ozdobą w takiej mierze, jak moglibyśmy tego oczekiwać. Szkoda to prawdziwa, iż — jakkolwiek ciekawe dziś dla nas — nie odpowiedziały one tej trosce i zapobiegliwej myśli mecenasa, którą odczytujemy z jego korespondencji. Szkoda też, że nie wiemy, jakie były uczucia Zamoyskiego, gdy w ostatnim roku życia patrzył na rozpakowywane ze skrzyń obrazy; że nie wiemy, czy dostrzegł w nich wówczas odblask prawdziwej sztuki Wenecji, tego miasta, któremu pozostał zawsze wierny i o którym mówił, iż było drugą jego ojczyzną⁵⁷.

Polsce; wysunąłem wyżej przypuszczenie, że autorem jej mógł być biskup Rozdrażewski.

⁵⁶ Taki jak np. rysunek kompozycji przedstawiającej cudowne uzdrowienie paralityka w British Museum; Tozzi, jw., s. 25, il. 8. Por. nasza il. 5.

⁵⁷ *Archiwum Jana Zamoyskiego I*, Warszawa 1904, s. 124; por. Łempicki S., *Padwa uczyniła mnie mężem*, jw., s. 255.



Il. 1. A. Le Brun, Dwie stojące figury kobiece. Nr 3 (por. spis na końcu artykułu)
(Fot. L. Sempoliński)

STANISŁAWA SAWICKA

NIEZNANE RYSUNKI ANDRZEJA LE BRUN¹

Rysunki artystów malarzy i rzeźbiarzy są szczególnie interesującym materiałem i stanowią niejednokrotnie pierwszorzędnie ważny przyczynek do poznania ich twórczości artystycznej. Zarówno pierwszy zarys pomysłu twórczego, jak i studia przygotowawcze do kompozycji malarskiej dają nam nieraz klucz do zrozumienia dróg twórczości danego artysty, pozwalają zrozumieć i lepiej ocenić niejedno dzieło sztuki.

Jest to jednak niezmiernie trudny do opracowania dział zbiorów i stąd pochodzą zarówno zmienne atrybucje, jak i duża ilość anonimów, nie zawsze bowiem rysunek przedstawia dość cech indywidualnych zarówno kompozycyjnych, jak i fakturowych — jak dukt ręki, plamy pędzla czy ślad ołówka — by mógł być z całą pewnością przypisany danemu autorowi. Nieraz z trudem tylko dzięki identyfikacji obrazów, znalezieniu materiału porównawczego lub jakichś odkryć archiwalnych rysunek da się ściślej określić.

W zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie znajduje się pokaźny liczebnie zespół rysunków artystycznych, pochodzących z kilku kolekcji narastających jednak niemal jednocześnie, a zamykających się w obrębie ok. pół wieku, obejmując ostatnie trzydziestolecie w. XVIII i pierwszą

ćwierć XIX w. Zbiór ten zawiera rysunki z Gabinetu Rycin Stanisława Augusta, stanowiącego podstawę dzisiejszego zbioru graficznego, dalej kolekcję Stanisława Kostki Potockiego, niewielki zbiorek dawnego Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego oraz kolekcję Król. Warsz. Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Później przysły nowe nabytki z okresu międzywojennego dwudziestolecia.

Zbiór królewski liczył ok. 2000 rysunków (razem: architektonicznych i artystycznych). Były to prace rozmaitych artystów, tak obcych, jak i spolonizowanych, działających w Polsce, opłacanych często ze skatupy królewskiej. Rysunki artystów Polaków były w zbiorze raczej nieliczne, natomiast interesujące ich uzupełnienie stanowiły tzw. rysunki amatorów, pomieszczone w osobnym pudle w liczbie ok. 460 oraz rysunki anonimowe, ułożone po części według tematów (3 teki).

Układ zasadniczej kolekcji rysunków artystycznych był alfabetyczny, według nazwisk artystów.

Zbiór Stanisława Kostki Potockiego, ofiarowany Uniwersytetowi w r. 1817 przy zakupywaniu Królewskiego Gabinetu Rycin dla Uniwersytetu Warszawskiego, zawierał ok. 300 rysunków oryginalnych, ułożonych w 5 tekach według szkół.

¹ Artykuł niniejszy był w skróconej formie przedstawiony na posiedzeniu Komisji Hist. Sztuki P. A. U. w Krakowie w dn. 28.VI.1952 r. Streszczenie dotąd

w druku się nie ukazało. Tekst obecny jest przerobiony i rozszerzony.

Niewielki zbiorek dawnego Uniwersytetu (ok. 270 pozycji) jest niewątpliwie zasługą Potockiego i Piwarskiego (pierwszego kustosa tych zbiorów już na terenie Uniwersytetu). Narastał on aż do r. 1831.

Po konfiskacie i wywiezieniu polskich zbiorów do Rosji po powstaniu listopadowym skonfiskowane zbiory Warsz. Król. Towarzystwa Przyjaciół Nauk dołączono do zbiorów uniwersyteckich i razem zbiór ten otrzymał nazwę „Cabinet d'Alexandre“. W wyniku rewindykacji po traktacie ryskim kolekcje te prawie w całości wróciły w r. 1923 do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego².

Niestety druga wojna światowa uszczupliła mocno te zbiory. Gabinet Rycin utracił ok. 60% swych zasobów przedwojennych. Procentowo jednak większe są straty w rycinach, niż w rysunkach. Niemniej i tu są one bardzo dotkliwe³.

Projekt opracowania rysunków i opublikowania ich wyboru datuje się od czasów przedwojennych. W r. 1938 przystąpiono do opracowania naprzód szkoły francuskiej⁴. Część zdjęć była zrobiona, ale poza zebraniem szczupłego materiału porównawczego praca nie posunęła się dalej do wybuchu wojny.

Niestety większość wyselekcjonowanych rysunków, pomieszczonych w osobnej tece, zaginęła w czasie okupacji w r. 1944 i nie udało się ich odzyskać w czasie akcji rewindykacyjnej. Zachowało się z nich jednak kilkanaście dobrych fotografii i wśród nich 3 zdjęcia z rysunków Le Bruna.

W ocalonych zbiorach znalazł się jeszcze szereg rysunków ręki Le Bruna oraz kilka pochodzących przypuszczalnie z jego pracowni. Rezultatem dalszych poszukiwań było odnalezienie jeszcze dwóch rysunków

Le Bruna w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz dwóch w zbiorach Czartoryskich w Krakowie. Niemal wszystkie te rysunki łączy jedna cecha: są to albo rysunki wykonane z rzeźb, albo projekty rzeźbiarskie. Kilka tylko większych kompozycji wielofigurowych mniej się tłumaczy swym przeznaczeniem.

W katalogu Albertrandiego z r. 1803⁵ i w katalogu sporządzonym w Rosji w poł. XIX w. przez Mikołaja Utkina⁶ ówczesnego konserwatora petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (nie bez pomocy katalogów polskich, zabranych z Uniwersytetu Warszawskiego), figurowało 7 rysunków Le Bruna w zbiorze królewskim. Jeden z nich zaginął w czasie ostatniej wojny, sześć jest obecnie w zbiorze. Większość omawianych tu rysunków pochodzi z dawnej kolekcji Warsz. Tow. Przyjaciół Nauk, 3 rysunki znalazły się w zbiorach dawnego Uniwersytetu.

Zanim przejdziemy do właściwego tematu kilka słów poświęcić należy przypomnieniu ważniejszych dat z życia rysownika Le Bruna i dotychczasowej najważniejszej literatury, dotyczącej jego twórczości.

Zasługę ustalenia narodowości artysty i właściwej pisowni jego nazwiska przypisać należy żmudnym poszukiwaniom archiwalnym E. Łopacińskiego, który w archiwach wileńskich odnalazł notatkę z 30 kwietnia 1818 r., odnoszącą się do wdowy po Le Brunie, z własnoręcznym jej podpisem „Jeanne Marguerite veuve de Bruyn, dite Le Brun“. Jest to jej plenipotentka wystawiona w Wilnie dla notariusza Antoniego Mathieu w Metz na zarząd jej dóbr odziedziczonych po bracie, Janie Noel Moreau w Ars nad Mozela⁷.

Stanisław August wymienia go w piśmie z r. 1793 jako „Sieur André de Bruyne dit Le Brun“⁸.

z wyjątkiem poz. 5 „Bacchantes et Satyres“. Rysunek ten zaginął w czasie ostatniej wojny. Brak wykazało sconsrtrum w r. 1946.

⁶ Odpis tzw. Katalogu Utkina, sporządzony przez Komisję Mieszaną dla celów rewindykacji mienia polskiego w r. 1921/22 znajduje się dziś w Gab. Rycin B. U. W. Katalog ten składał się z 27 fascykułów, które oprawiono w 5 tomów. Cztery tomy zabrane przez władze niemieckie z Bibl. Uniwersyteckiej w r. 1944, wróciły w zbiorach rewindykowanych z Fischhorn w r. 1946. Natomiast ostatni tom, zawierający spis wartości kolekcji dołączonych do Gabinetu Rycin — spłonął w czasie powstania warszawskiego. Spłonęły wówczas i wszystkie odpisy, sporządzone w czasie okupacji, a uwzględniające korektę przeprowadzoną już po odzyskaniu zbioru w r. 1923/24.

⁷ Łopaciński E., *Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna...*, Prace Sekcji Hist. Sztuki T. P. N. w Wilnie III (1939), s. 84.

⁸ Mańkowski T., *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Rozpr. Wyd. Filolog. P. A. U. LXVII (1948), nr 7, s. 53. Tej samej pisowni obok „Le Brun“ używa Stan. August w instrukcji danej z Grodna Bacciarellemu z d. 19 grudnia 1795: „Il dira ou fera dire a Mlle le Bruyne que J'ai paie à son Pere ici par Mr. Friese ses gages jusqu'à la fin de l'année présente 1795“. Arch. Gł. w Warsz. Koresp. St. Aug. vol. K. St. A. 5a punkt 6 instrukcji.

² Historię i szczegółową charakterystykę zawartości zbioru opracował i opublikował wówczas Batowski Z., *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1928.

³ Informacji o losach Gabinetu Rycin w czasie wojny dostarcza artykuł St. Sawickiej, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939—1949*, Biuletyn H. S. i K. XI (1949), nr 3/4, s. 392—397.

⁴ Wybór rysunków szkoły francuskiej w opracowaniu autorki niniejszego miał być wydany przez Instytut Francuski w Warszawie.

⁵ Jest to rękopiśmienny katalog, sporządzony w jęz. francuskim przez Jana Albertrandiego, znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Płockiego. Tom formatu arkusza kancelaryjnego, oprawny w tekturę, z tytułem na grzbiecie: *Albertrandi Catalogue des Artistes*, bez sygnatury, zawiera 73 karty. Na fol. 68 znajdujemy notatkę:

André le Brun: Mausolée.
Un autre.
Encore un autre.
La Fortune.
Bacchantes et Satyres.
Homme tenant un cheval par la bride.
Le même d'un autre côté.

Wszystkie znajdują się dziś w tekach królewskich,

Słusznym się być wydaje przypuszczenie T. Mańkowskiego, iż zmianę pisowni nazwiska artysty przypisać należy chęci nadania mu brzmienia francuskiego, a może także upodobnienia go do Charles Le Bruna.

Z autorów, którzy się dotąd Le Brunem zajmowali, wymienić należy przede wszystkim Wł. Tatarkiewicza⁹, Z. Batowskiego¹⁰, Jerzego Kieszkowskiego¹¹ i T. Mańkowskiego, który ostatnio szerzej twórczość Le Bruna omówił¹². Materiały archiwalne, istniejące jeszcze przed ostatnią wojną światową, dziś są niemal zdziesiątkowane. Zachował się wprawdzie w Bibliotece Uniwersyteckiej „Rejestr figur gipsowych zakupionych po królu Stanisławie Augustcie” wykorzystany przez Z. Batowskiego w pracy *Rzeźby artystów Stanisława Augusta*¹³, są materiały do twórczości Le Bruna w ocalałym Archiwum z Jabłonną, w Archiwum Popielów (dziś w Archiwum Głównym w Warszawie), ale uległa niestety zniszczeniu korespondencja Le Bruna z Bacciarellim (11 listów)¹⁴. Zachowały się natomiast 3 listy Le Bruna do króla oraz kwity lub wzmianki, dotyczące Le Bruna w rękopisie zatytułowanym „Arts et Sciences” w zbiorach Biblioteki Czartoryskich w Krakowie (Ms 782)¹⁵. Dziś więc dla pełnego wykorzystania przekazów archiwalnych — obok tych szczupłych pozostałości pism oryginalnych — korzystać musimy z korespondencji publikowanej, jak np. korespondencji króla z Mme Geoffrin¹⁶ oraz z notat przedwojennych cytowanych przez różnych autorów (przede wszystkim przez T. Mańkowskiego).

Z korespondencji króla z Mme Geoffrin wiemy, że Le Brun przybył w r. 1768 do Warszawy polecony przez p. Geoffrin jako ceniony przez Pigalle'a jego



Il. 2. A. Le Brun, Studia posągów z willi rzymskich Nr 1 (Fot. E. Kozłowska)

⁹ Tatarkiewicz W., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919.

¹⁰ Batowski Z., *Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego*, Odb. z Przeglądu Warsz. 1922, nr 14.

¹¹ Kieszkowski J., *Rysunki „pierwszego rzeźbiarza” Stanisława Augusta, Andrzeja Le Bruna w zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej*, w wyd. *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów 1922, s. 91–111.

¹² Jw. oraz poprzednio: Mańkowski T., *Rzeźby portretowe na Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1934. Również: Mańkowski T., *André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta*, Sprawozd. z czyn. i posiedz. P. A. U. XLVIII (1947), nr 1, s. 9–11.

¹³ Jw., s. 4 i nast.

¹⁴ Znajdująca się do r. 1939 w Dziale Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, wypożyczona przez prof. Z. Batowskiego spłonęła w domu profesorskim przy ul. Sewerynow 6 we wrześniu 1939 r. w czasie oblężenia Warszawy.

¹⁵ Są to trzy listy nie datowane, pisane z Rzymu do króla, zawierające wiadomość o pobycie w ciągu miesiąca w Neapolu, o wykonaniu nowego modelu posagu Minerwy, albowiem poprzedni rozbił się w dro-

dze, podziękowanie za przysłaną mu pensję za r. 1774, prośbę o pozwolenie na powrót do Warszawy i podziękowanie za przychylną decyzję króla w tym względzie. Oprócz tego znajduje się tam na s. 221 pokwitowanie Le Bruna z odbioru 650 dukatów za pośrednictwem Blanka, datowane obcą ręką: 25 sierpnia 1772 r. (reprod. w niniejszym artykule il. 43). Nadto w wykazie uposażeń artystów zatrudnionych przez króla figuruje na s. 35 Le Brun z następującymi pozycjami:

Pension	300
Logement	150
Bois	40
Theatre	120
Le Compagnon Monaldi	150
somme 760.	

Wreszcie kilka innych wzmianek, do których jeszcze powrócimy. Za sygnalizowanie mi tego rękopisu składam tu szczere podziękowanie drowi Markowi Wierzbickiemu.

¹⁶ De Mouy Ch., *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin*, 1764—1777. Paris 1875.



Il. 3. A. Le Brun, *Pochód udrapowanych postaci. Nr 4* (Fot. E. Kozłowska)

uczeń¹⁷ (1 czerwca jest już wymieniany w liście króla jako przebywający w Warszawie).

Le Brun urodził się w 1737 r.¹⁸, studiował w paryskiej Akademii Królewskiej i otrzymawszy „grand prix de Rome” wyjechał w r. 1759 do Rzymu. Tam studiował przez lat kilka w Académie de France, dał się poznać jako zdolny rzeźbiarz i otrzymywał zamówienia, jak np. do kościoła S. Carlo al Corso na marmu-

rową figurę Judyty, na szereg popiersi portretowych, m. i. papieża Klemensa XIII¹⁹.

Natoire wystawił mu pochlebne świadectwo, pisząc w liście do Marigny z Rzymu z d. 22 lipca 1767 r.: „ce jeune sculpteur se fait une bonne réputation ici, tant par sa conduite que par ses talents”. I wspomina dalej o zamawianych u niego portretach w marmurze i terrakocie²⁰.

¹⁷ „Pigalle dit que si Votre Majesté veut avoir un sculpteur, Elle ne peut pas mieux faire que de s'attacher le sieur Le Brun. Il fait très grand cas de son talent, et que pour le personnel, il n'y a rien à désirer.” List z d. 3 sierpnia 1767 r., jw., s. 303 oraz list z d. 1 czerwca 1768, s. 338. W cytowanym wyżej rękopisie nr 782 z Bibl. Czartoryskich znajduje się na s. 24 notatka Ghigiottiego z datą: Varsovie 10-bre 1768 (bez oznaczenia dnia):

Pour frais de voyage de Mr le Brun	150 dukat
Pour frais de voyage de son compagnon	100
Pour l'achat du marbre de Carare	360.

¹⁸ Krótki życiorys Le Bruna podał Z. Batowski w *Leksykonie* Thieme-Beckera XXII (1923). Zestawio-

na tam szczegółowo literatura obejmuje okres do r. 1927. Można by do niej dodać jeszcze następującą pozycję: de Montfort H., *Le „premier Sculpteur” de Stanislas Auguste (André Le Brun)*, Les Amis de la Pologne 1922, s. 69, 70.

¹⁹ Wiadomość o tym podaje Réau: „Il fut chargé d'exécuter pour l'église San Carlo al Corso, ...une figure en marbre de Judith. En outre il obtint la commande de plusieurs bustes, dont celui du pape Clément XIII”. Réau L., *Histoire de l'expansion de l'art Français moderne*, IV, *Le monde Slave*, Paris 1924, s. 110.

²⁰ „Il a fait plusieurs portraits en marbre et en terre cuite qui lui ont attiré l'applaudissement des connaisseurs, au point qu'un de ces jours il doit commencer celui du pape”, Réau, jw., s. 110.



Il. 4. Relief z Ara pacis. Gal. Uffizi we Florencji. (Fot. Alinari)

Le Brun wezwany na dwór Stanisława Augusta przybył do Warszawy w 1768 r. i pozostawał tam lat cztery pracując w tym okresie dla króla. Z tego czasu pochodzą rzeźby do sal Zamku Warszawskiego, projektowane przez Le Bruna i wykonywane albo przez samego artystę (jak medalion z popiersiem Stanisława Augusta do Sali Asamblowej i posąg Sławy do Sali Rycerskiej), albo przy współudziale innych rzeźbiarzy, zatrudnionych w pracowni rzeźbiarskiej zamkowej, zatrujących rzedzie przez Monaldiego (alegorie do medalionu króla do Sali Asamblowej).

Stanisław August, ceniąc widocznie talent Le Bruna, wysłał go następnie do Rzymu, gdzie artysta przebywał ok. lat pięciu. Przez cały ten okres pobierał stałą pensję przysyłą mu z Polski i pracował dla króla wykonując wiele prac na osobiste zlecenie Stanisława

Augusta. Pobyt w Rzymie był tak długi na wyrażne życzenie króla²¹. Prawdopodobnie Stanisław August pragnął, by Le Brun kopiowaniem posągów starożytnych kształcił swój talent rzeźbiarski i na wzorach antyku urabiał sobie smak artystyczny. W każdym razie na podstawie cytowanej, głównie przez Mańkowskiego, korespondencji jest rzeczą pewną, że główne prace Le Bruna w tym okresie oparte były o antyk (najwcześniejszą pracą z Rzymu wysłaną była Minerva do Sali Asamblowej na Zamku).

Po powrocie do Warszawy Le Brun obejmuje w r. 1779 kierownictwo pracowni rzeźbiarskiej na Zamku i jest odtąd uważany za „pierwszego rzeźbiarza królewskiego“ (z pensją 300 dukatów rocznie).

W służbie królewskiej Le Brun pozostawał bez mała lat trzydzieści, jeszcze z Grodna dostaje dyspozy-

²¹ W zachowanych listach Le Bruna występuje parokrotnie chęć powrotu do Warszawy: „a L'égard de ma santé dont Sa Majesté ma permis de prendre La Liberté de L'informer il n'y manque que de respirer

L'air de Varsovie qui ne peut mettre que Tres salutaire, mi voyant au Pieds de Sa Majesté...“ Rkps 782 z Bibl. Czart., s. 181. — Zob. również Mańkowski, *Rzeźby zbioru*, jw., s. 55.



Il. 5. A. Le Brun, Wjazd Marka Aureliusza do Rzymu. Nr 5
(Fot. E. Kozłowska)

cje dla prac w Łazienkach, a po abdykacji Stanisław August troszczy się o niego i poleca go na dwór petersburski.

W r. 1803 Le Brun otrzymuje nominację na profesora rzeźby na Uniwersytecie Wileńskim i na tym stanowisku pozostaje do swej śmierci w r. 1811. Wdowa po nim zamieszkuje nadal w Wilnie²².

²² Wiadomości o niej znajdujemy w archiwach wileńskich, zob. Łopaciński, jw., s. 84 oraz w kilku miejscach podaje o niej wzmianki Bieliński J., *Uniwersytet Wileński*, Kraków 1899—1900; zob. t. I, s. 342, 343, 344, 349, 352, 379.

²³ Wg wiadomości podanej przez Bielińskiego Jelski wykonał portret Le Bruna w postaci biustu gipsowego, który miał się znajdować w sali posiedzeń Tow. Lekarskiego Wileńskiego. Zob. Bieliński, jw., II, s. 764. Prawdopodobnie rzeźba ta dostała się do biblioteki Tow. Lekarskiego razem z innymi biustami portreto-

Z wileńskich uczniów jego znany jest jedynie rzeźbiarz Kazimierz Jelski, który po nim objął katedrę rzeźby²³.

Najżywotniejszym dla twórczości Le Bruna wydaje się być okres pobytu w Warszawie, gdy nie tylko samodzielnie mógł pracować, ale i kierował pracownią rzeźbiarską na Zamku dostarczając projektów głównie rzeźb dekoracyjnych oraz nadzorując ich wykonanie. Z korespondencji Stanisława Augusta wynika, że król wysoko cenił jego talent i obdarzał go zaufaniem w sprawach zarówno dotyczących artystycznego poziomu wykonywanych i projektowanych rzeźb, jak i wymagań stawianych przez króla w zakresie wierności portretu i kostiumu.

Odszukane, bądź też zidentyfikowane rysunki Le Bruna, opisane w niniejszym artykule, pozwalają lepiej prześledzić drogę twórczości artysty i naświetlają zarówno jego własną sylwetkę artystyczną, jak i działalność dość długo funkcjonującej jego pracowni.

Rysunków tych podajemy tu 40. Nie wszystkie byłabym skłonna przypisać samemu Le Brunowi, ale wiążą się one jednak bądź tematem, czerpaniem z tych samych źródeł i zbliżonym sposobem ujęcia rzeźbiarskiego przedstawianych figur, bądź też nawet

drobnymi szczegółami tej samej niemal manieri, nie mówiąc już o wspólnym stylu tej samej epoki i środowiska. Żaden z nich nie jest sygnowany przez artystę, natomiast kilkanaście jest oznaczonych u dołu bądź na odwrocie jego nazwiskiem. Podpis na kilku rysunkach ze zbiorów Gabinetu Rycin, pochodzących z dawnej kolekcji Król. Warsz. Tow. Przyjaciół Nauk, wykonany

wymi, wzmiankowanymi pod datą 1847 w wydawnictwie: *Devjanostoletie Imperatorskogo Vilenskogo Medicinskago Obščestva 12 dekabrya 1895 goda*, Vilna 1896, s. 101 „V'ëtom' že godu [1847] bylo položeno načalo ukrašenija biblioteki Obščestva bjustami. Vilenskij skul'ptor' El'skij požertvoval' bjusty Iosifa Franka i Andreja Snjadeckago svoej raboty. Togda Obščestvo kupilo u El'skago i bjusty neskol'kich' drugih' professorov', v' tom' čislë Počobuta, Strojnovskago, Brioteta, Bel'kieviča i dr“.

jest tą samą ręką, która oznaczała inne rysunki w tym zbiorze, zapewne w pocz. XIX w.

Żaden też z nich nie jest datowany. Datę powstania w wypadku kilku rysunków wyznacza ich temat.

Ponieważ materiał jest niejednolity, a chronologia niezbyt łatwo dająca się przeprowadzić, podzieliłmy rysunki na pewne wyraźne grupy, związane tematem i bliską sobie techniką, być może, że i czasem powstania.

Jest więc pewna grupa rysunków wykonanych z natury z posągów starożytnych, ale w swoistej interpretacji rysunkowej autora; drugą grupę stanowić by mogły projekty oryginalne rzeźbiarza na tych właśnie wzorach oparte (rzeźby dekoracyjne i nagrobkowe).

Z pobytem w Rzymie wiążemy również kilka rysunków sangwinowych powstałych niewątpliwie w atmosferze baroku rzymskiego.

Do najciekawszych i najbardziej oryginalnych należą rysunki wykonane piórem, lawowane bismutem. Są to projekty rzeźb dla warszawskich budowli Stanisława Augusta oraz duże kompozycje scen wielofigurowych o tematach zaczerpniętych najczęściej z Pisma św. Starego i Nowego Testamentu. Osobne miejsce zajmuje rysunek sangwinowy stanowiący niewątpliwie studium do medalionu.

Poza tymi rysunkami są jeszcze w zbiorach Gabinetu Rycin dwa rysunki przypisane Le Brunowi, o charakterze studiów akademickich oraz trzy rysunki głów oznaczone „Le Brun rzeźbiarz” lub „d’apres Le Brun”, wykonane z rzeźb, zapewne rysunki pracowniane któregoś z uczniów Le Bruna.

Jeśli jednak będziemy rysunki te rozpatrywać z punktu widzenia chronologii ich powstania, to trzeba by je uszeregować w przybliżeniu na podstawie różnych przesłanek (pamiętać należy, że ani jeden nie jest datowany) w następujący sposób:

- I — okres rzymski studiów,
- II — okres pracy na zamówienia,
- III — okres warszawski — pracy dla króla.

Z okresu pobytu w Rzymie pochodzą rysunki, wykonane bezpośrednio z zabytków, które Le Brun mógł we Włoszech oglądać i studiować. Przegląd zaczniemy



II. 6. Relief z Łuku Triumfalnego Marka Aureliusza. Muz. w Pal. Dei Conservatori w Rzymie. (Fot. Alinari)

od kilku rysunków, które noszą na sobie notatkowe napisy jednej ręki, mówiące o modelu, z którego rysunki wykonano. Są to studia posągów przeważnie postaci kobiecych z willi rzymskich oraz ze scen wielofigurowych na reliefach.

Dwa rysunki sangwinowe wydają się być chronologicznie najwcześniejsze. Są to szkice notatkowe, opatrzone objaśnieniami dopisanymi piórem (w języku włoskim, ale nie bezbłędnie). Szkicowane niewątpliwie w czasie wędrowki po zbiorach rzymskich są raczej swobodną interpretacją posągów starożytnych. Wyczuwa się w nich tendencję do własnej interpretacji oglądanych rzeźb w przyszłych koncepcjach rzeźby dekoracyjnej czy nagrobkowej. Są to luźnie zanotowane figury udrapowanych, przeważnie stojących postaci. Jak notatkowy charakter mają te szkice, dowodzi np. swo-



Il. 7. A. Le Brun, Postać kobieca podsycająca ogień na ołtarzu ofiarnym. Nr 6 (Fot. E. Kozłowska)

bodnie umieszczony w górnym narożniku jednego z tych rysunków szkic siedzącego mężczyzny, owiniętego w płaszcz, z laską i w szerokoskrzydłym kapeluszu (nr 1, 2, il. 2).

Do tej samej grupy rysunków „rzymskich“ należą 3 rysunki wykonane piórem i lawowane bistrem. Na pierwszym z nich (w zb. Muzeum Narod. Warsz.) wyobrażone są dwie figury kobiece, jedna stojąca en face, druga odwrócona od widza profilem, stojąca obok ołtarza ofiarnego, na którym płonie ogień i wsparta jest wysoka urna (nr 3, il. 1). Znajdujące się obok napisy wiążą te szkice z poprzednimi. Figura kobieca spowinięta w płaszcz, z villi Mattei — tu przedstawiona en face, na rysunku poprzednim naszkicowana jest sangwiną z profilu. Postać po prawej stronie zwrócona profilem powtórzy się później w jednej z kompozycji

²⁴ O rysunku tym wspomina Kieszkowski, jw., s. 101 upatrując pokrewieństwo postaci stojącej en face z reprodukowanym przez siebie rysunkiem z Bibl. Jagiellońskiej (fig. 21). Rysunek warszawski to szkic z rzeźb w Rzymie wykonany, podczas gdy rysunek z Bibl. Jagiell. jest „projektem figury dekoracyjnej“, jak sam autor artykułu określa. Ołtarz z płonącym ogniem ofiarnym, przy którym stoi postać profilem

Le Bruna z bardzo lekkimi jedynie zmianami (por. nr 29, il. 34, z Muzeum Narodowego w Warszawie)²⁴.

Zestawienie dwóch następnych rysunków tej grupy z ich pierwowzorami pozwoli nam najwyraźniej uchwycić indywidualny stosunek artysty do dzieł rzeźby starożytnej i zupełnie swoistą transkrypcję ich w rysunkach o zagmatwanej, dekoracyjnej kresce, z francuską lekkością potraktowanej i pozbawionej wszelkiej surowości i sztywności rysunków odtwarzających dzieła rzeźbiarskie.

Jeden z tych szkiców przedstawia pochód idących ku lewej stronie udrapowanych postaci, z dwojgiem nagich dzieci na pierwszym planie (nr 4, il. 3). Jest to swobodne powtórzenie kompozycji z reliefu na Ara pacis Augustae²⁵, przedstawiającego rodzinę cesarską od strony lewej ku prawej: Antonia z synkiem Germanikiem, za nią stary Druzus, dalej po obu stronach starszego dziecka Antonia Starsza i L. Domitius Aenobarbus (il. 4). Wystarczy porównać nawet na reprodukcji rysunek Le Bruna z jego pierwowzorem, by uchwycić tak znamienne dla rzeźbiarza wykształconego we Francji różnice. Zachowując ogólny układ kompozycji, jako potrzebną mu notatkę, nie opuszczając żadnej, nawet drugoplanowej figury — traktuje je zupełnie swobodnie, odrzuca wszelkie zbędne dlań akcesoria, jak chusty na głowach oraz fałdyste togi dzieci, które przedstawia nagie. Unifikuje też wszystkie głowy, gdyż na charakterystyce bynajmniej mu nie zależy, rysuje je więc według jednej, tak znamiennej później dla niego manieri. Rąbki szat zaznacza charakterystycznym wężykiem, a ich plastykę wydobywa przy pomocy płam bistrowych. Ten dekoracyjny raczej rysunek jakże daleko odbiega od surowości i pewnej sztywności figur pochodzących na reliefie rzymskim.

Jeszcze dobitniej ten charakter dekoracyjny występuje na drugim rysunku powstałym prawdopodobnie w tym samym okresie pobytu w Rzymie. Jest to również grupa, której centrum stanowi dwóch jeźdźców na koniach i dwóch jeńców przed nimi kłękających (nr 5, il. 5). Stojący z lewej strony halabardzista i le dwie zaznaczone jeźdźce z prawej strony w głębi dopełniają kompozycji.

Rysunek jest opatrzonej u góry napisem: „nella la scalla grand delle campidoglio“, piórem tą samą ręką, co i objaśnienia na rysunkach poprzednich. Jest to szkic wykonany według reliefu na łuku triumfalnym Marka Aureliusza (il. 6). Scena przedstawia wjazd M. Aureliusza do Rzymu po zwycięstwie nad Germanami i Sarmatami²⁶.

zwrócona — określa Kieszkowski jako „cylindryczny piedestał z wazą“.

²⁵ Wybudowany na Campo di Marte w r. 13 p. n. e. Reliefy dziś w Gal. Uffizi we Florencji.

²⁶ Relief ten znajduje się dziś w Palazzo dei Conservatori na Kapitolu i jest zatytułowany: „Ingresso dell'Imperatore in Roma“, wzgl. „Marco Aurelio accorrendo grazia ai nemici vinti“. Pochodzi z r. 176.

Le Brun uprościł kompozycję — odrzucił zbędne mu figury drugoplanowe i wszelkie akcesoria, jak drzewa, proporce itp. Została tylko grupa centralna, ale jak swobodnie potraktowana i z jaką dekoracyjnością! Jedynie klęczący Germanie są scharakteryzowani podobnie, jak na reliefie — inne postacie, to ze zwykłą manierą Le Bruna przedstawione figury o małych głowach, pionową kreską zaznaczonym profilem, ubrane w tuniki widoczne spod zbroi i płaszcze, których fałdy rysują się drżącą, zagmatwaną, dekoracyjną linią.

W tym rysunku notatkowym i nie własnej kompozycji zaznacza się już indywidualny charakter pióra i pędzla Le Bruna, gdy z niezrównaną lekkością i swobodą kreśli kształty figur, zarysy ogólne kompozycji i z właściwą rzeźbiarzowi cechą podkreśla ich plastykę plamami kładzionymi bistro. Jest tu już zapowiedź własnych późniejszych kompozycji z tą samą swobodą i w tej samej technice rzucanych na papier.

Z tą grupą rysunków, w Rzymie wykonanych, wiązać się wydają przede wszystkim 2 rysunki sangwinowe, przedstawiające udrapowane postacie kobiece przy ołtarzu ofiarnym (nr 6, 7, il. 7). Mają one te same cechy, co studia sangwinowe poprzednio opisane: podobny typ głowy, małych wymiarów w stosunku do całej postaci, o charakterystycznym profilem, podobny rysunek draperii; akcesoria są też podobne: ołtarz ofiarny, którego cokół ozdobiony jest girlandą, urna w kształcie wysokiej amfory stojąca lub przewrócona. Postać podsycająca ogień na ołtarzu oznaczona jest u dołu nazwiskiem Le Brun, tą samą ręką, co i na innych rysunkach. Figura ze wzniesionymi rękami rysowana jest sangwiną na takim samym papierze żeberkowym jak studia posągów (nr 1, il. 2), z takim samym filigranem²⁷.

Blisko z nami spokrewniony jest szkic postaci kobiecej przypominającej Polyhymnię, wspartej o cokół ze stojącą urną (nr 8, il. 8). Ołówkowa notatka na cokole („monument“) zdaje się wskazywać, że mógłby to być projekt pomnika.

²⁷ Filigrany występujące na papierach używanych do rysunku przez Le Bruna spotykamy w materiałach włoskich. Wobec braku bibliografii, odnoszącej się do epok późniejszych, opieramy się na podstawowej pracy Briquet'a, zawierającej jednak tylko materiał do r. 1600. Nie mniej znajdujemy tam filigrany bardzo zbliżone do spotykanych na papierach używanych przez Le Bruna do rysunków z rzeźb antycznych. Por. Briquet C. M., *Les Filigranes*, Leipzig 1923. Szczególnie filigrany: ptaszek na 3 wzgórkach, wpisany w koło, z literą B u góry, t. 2, nr 7118 i 7119, oraz podobny ptaszek: nry 12250—52. Wszystkie występują we Wło-



Il. 8. A. Le Brun, Postać kobieca wsparta o cokół. Nr 8 (Fot. E. Kozłowska)

Jak bardzo ten typ figur kobiecych upodobał sobie Le Brun, świadczy jeden jeszcze zachowany rysunek przedstawiający projekt figury dekoracyjnej, stojącej przy podobnym ołtarzu ofiarnym, zwróconej wprost do widza (nr 9, il. 9). Rysunek ten, wykonany piórem, powstał niewątpliwie znacznie później, w czasie pobytu już w Polsce, o czym świadczy dopisek w języku polskim, skreślony na nim nie ręką Le Bruna²⁸. Być może jest to pierwsza koncepcja figury dekoracyjnej wyobrażonej na rysunku bistrowym, znajdującym się w Bibliotece Jagiellońskiej²⁹. W podobny sposób lewą ręką podtrzymuje fałdy draperii, zygzakowato koń-

szech (Rzym, Salerno, Bologna). To samo dotyczy filigranu: lilia w kole, zob. Briquet, t. 2, od nru 7099—7121. Zdaniem Briquet'a filigrany wpisane w koło są zazwyczaj pochodzenia włoskiego, (por. t. 2, s. 193). Natomiast niektóre rysunki Le Bruna, powstałe już w Warszawie, wykonane są na papierze holenderskim ze znakami wodnymi firmy J. Honig & Zoonen. Zob. tablicę filigranów il. 44b.

²⁸ Obok szkicu dwóch nóg po prawej stronie stojącej postaci: „Noga Pana le Bruna“.

²⁹ Kieszkowski J., jw., fig. 16.

czące się u dołu, podobna jest cała sylwetka postaci o małej głowie, na rysunku warszawskim wyraźnie przykrytej chustą, na której widoczny jest również jak na figurze krakowskiej wieniec kwiatów (mylnie przez J. Kieszkowskiego określony jako pukle włosów³⁰).

Jeśli mowa o rysunkach sangwinowych, to z pobytu w Rzymie wiążą się inne jeszcze rysunki tą techniką wykonane, zdradzające jednak zarówno zastosowanie wzorów antyku, jak i wpływ baroku rzymskiego. Można by tu wymienić dwa projekty wyobrażające dwie postacie kobiece. Jedna, z wagą w lewej ręce, z prawą wspartą na różgach liktorskich, wyobraża „Sprawiedliwość“ (nr. 10, il. 10). Jest to prawdopodobnie projekt statui, może w związku z jakimś zamówieniem Stanisława Augusta (na rysunku ołówkiem dopisano „monument“). Druga jest również figurą alegoryczną, wyobrażającą może „Pokój“, na głowie ma wieniec z kwiatów i trzyma gałązkę roślinną (nr 11, il. 11).

Te dwa ostatnie rysunki mogłyby pochodzić z okresu drugiego pobytu Le Bruna w Rzymie, może wykonane już na zlecenie Stanisława Augusta³¹.

Niewątpliwie ze zleceniem króla związany jest projekt posągu „Fortuny“, do której rysunek sangwinowy znajduje się w zbiorze królewskim z notatką na odwrocie: „Figure de la Fortune par Le Brun“ (nr 12). Rysunek wyobraża nadmiernie wydłużoną postać kobiecą z rogami obfitości w rękę i z nieodłączną kulą. Projekt tego niezrealizowanego posągu wzmiankowany jest w korespondencji Le Bruna z Bacciarellim w r. 1777³². Miała to być jednak według tej wzmianki postać kobieca na toczącym się globie. Nie tylko dla tej różnicy (kula umieszczona jest na plincie poza stojącą figurą), ale z powodu, że rysunek ten jest b. słaby — nie uważam go za własnoręczny szkic Le Bruna; raczej może jest to powtórzenie przez kogoś innego jego pomysłu.

Jest jeszcze parę rysunków w zbiorach Tow. Przyj.

Nauk, które manierą swą zdają się przemawiać za powstaniem w kręgu twórczości Le Bruna. Są to rysunki sangwinowe. Dwa z nich szczególnie charakteryzuje kanciasta kreska, haczykowate fałdy szat, cienie nakładane plamami równoległego kreskowania, rysy twarzy o prostym, spiczastym nosie, zaostrzonym podbródku — i zawsze źle rysowane ręce.

Jeden wyobraża Chrystusa w koronie cierniowej, ze związanymi dłońmi, przywiązanego do kolumny, w postawie siedzącej i przechylonego z wyrazem męki ku lewej stronie (nr 13, il. 12). Drugi przedstawia tak rozpowszechniony w Rzymie temat „Uwolnienie św. Piotra z więzienia przez anioła“ (nr 14, il. 13).

Oba te rysunki podpisane są nazwiskiem, którego nie udało mi się zidentyfikować: „[p]ar] Giardini“, tą samą ręką, która oznaczała i inne nazwiska autorów na rysunkach ze zbioru T. P. N. Jeśli nie można rysunków tych przypisać z pewnością Le Brunowi, to wydaje mi się, że mogłyby pochodzić z najbliższego jego otoczenia, pozostającego pod jego wpływem.

Dwa inne rysunki tej grupy są rysowane bardziej miękką kreską, fałdy szat są tu płyn-

niejsze. Jeden przedstawiający kobietę z dzieckiem na kolanach (nr 15, il. 14) zdradza jednak pokrewieństwo z rysunkami z rzeźb starożytnych. Mniej w charakterze Le Bruna są dwie postacie dziewczęce, również sangwiną rysowane. Rysunek ten jest znacznie miększy, jedynie zakładanie plam cieniów i rzeźbiarskie ujęcie obu postaci może skłaniać do przypisania tego rysunku Le Brunowi w myśl ołówkowego napisu, umieszczonego na odwrocie rysunku (nr 16).

Wiadomo ze współczesnych przekazów archiwalnych, że Le Brun cieszył się w Rzymie uznaniem i otrzymywał zamówienia przed r. 1767, czyli przed zaangażowaniem go przez Stanisława Augusta. Wśród tych zamówień jest wymienione popiersie papieża Klemensa XIII. Było to więc z pewnością w czasie pierw-

Być też może, iż były to jakieś pierwotne projekty do tych samych alegorii, przeznaczonych do Gabinetu Marmurowego. Wykonał je Le Brun, ale były to również postacie współczesne, podtrzymujące kartusz z herbami Rzeczypospolitej i króla.

³² Mańkowski T., *Rzeźby zbioru*, jw., s. 56.



Il. 9. A. Le Brun, *Postać kobieca przy ołtarzu ofiarnym. Nr 9*
(Fot. E. Kozłowska)

³⁰ Kieszkowski J., jw., s. 99.

³¹ Może były to projekty związane z zamówieniem króla na figury „Sprawiedliwości“ i „Pokoju“, które Stanisław August zamierzał umieścić w Sali Asamblowej na Zamku Warszawskim i które wykonał ostatecznie Monaldi w formie dwóch postaci, podtrzymujących medalion z popiersiem króla — dzieło Le Bruna.



Il. 10. A. Le Brun, Alegoria Sprawiedliwości. Nr 10
(Fot. E. Kozłowska)



Il. 11. A. Le Brun, Alegoria Pokoju (?). Nr 11
(Fot. E. Kozłowska)

szego pobytu Le Bruna w Rzymie, gdyż Klemens XIII umiera w r. 1769.

W zbiorach Gabinetu Rycin (kolekcja T. P. N.) znajdują się dwa rysunki sangwinowe — projekty na pomnik papieża, które przypisane są Le Brunowi (nr 17 i 18, il. 15). Noszą one wszelkie znamiona jego rzymskich szkiców i projektów. Są to właściwie dwa warianty tego samego pomysłu. Różnica polega na odmiennym układzie figur — zarówno stojącej na sarkofagu postaci papieża — raz błogosławiącego — na drugim projekcie modlącego się — jak i w alegorycznych figurach kobiecych tak dobrze znanych z innych rysunków Le Bruna.

Le Brun przebywał w Rzymie od 1759—1768 r. oraz od 1773—1778 r. W tym czasie na stolicy watykańskiej rządziło dwóch papieży: Klemens XIII, który umiera w r. 1769 i Klemens XIV zmarły w r. 1774.

Sądzę, że projekt ten dotyczył raczej pomnika dla Klemensa XIV. Zdradza on już pewne elementy klasycyzmu przy barokowym zresztą charakterze figur. W czasie śmierci Klemensa XIV Le Brun bawił w Rzymie, po śmierci Klemensa XIII przybywa do Rzymu dopiero w lat cztery.

Projekt ten nie został zrealizowany. Jak wiadomo Canova wykonał pomniki dla obu tych papieży: dla Klemensa XIII w bazylice watykańskiej, dla Klemensa XIV — w kościele Santi Apostoli w Rzymie. Kompozycja tego ostatniego grobowca przypomina w ogólnym zarysie projekty Le Bruna.

Być może z opracowywaniem projektu pomnika dla papieża wiąże się rysunek, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie i przypisany Le Brunowi. Jest to contre-épreuve ze szkicu sangwinowego, przedstawiającego dwie figury alegoryczne na cokole pomnika (il. 16). Na odwrocie ma on napis piórem: „de Lebrun sculpteur“, a w katalogu muzealnym określony jest jako „Szkic do dwóch figur leżących do pomnika Klemensa XII przez Bracci“³³.

Jest to rysunek wykonany z pomnika papieża Pawła III Farnese (1534—1549), dzieła Guglielma della Porta (pomnik zaczęty w r. 1549, ukończony w 1575, na dzisiejszym miejscu od 1628) — w bazylice watykań-

³³ Nr inw. 75764. Pochodzi ze zbiorów S. Smulikowskiego, kupiony był zagranicą. Darowany do Muzeum w r. 1927.



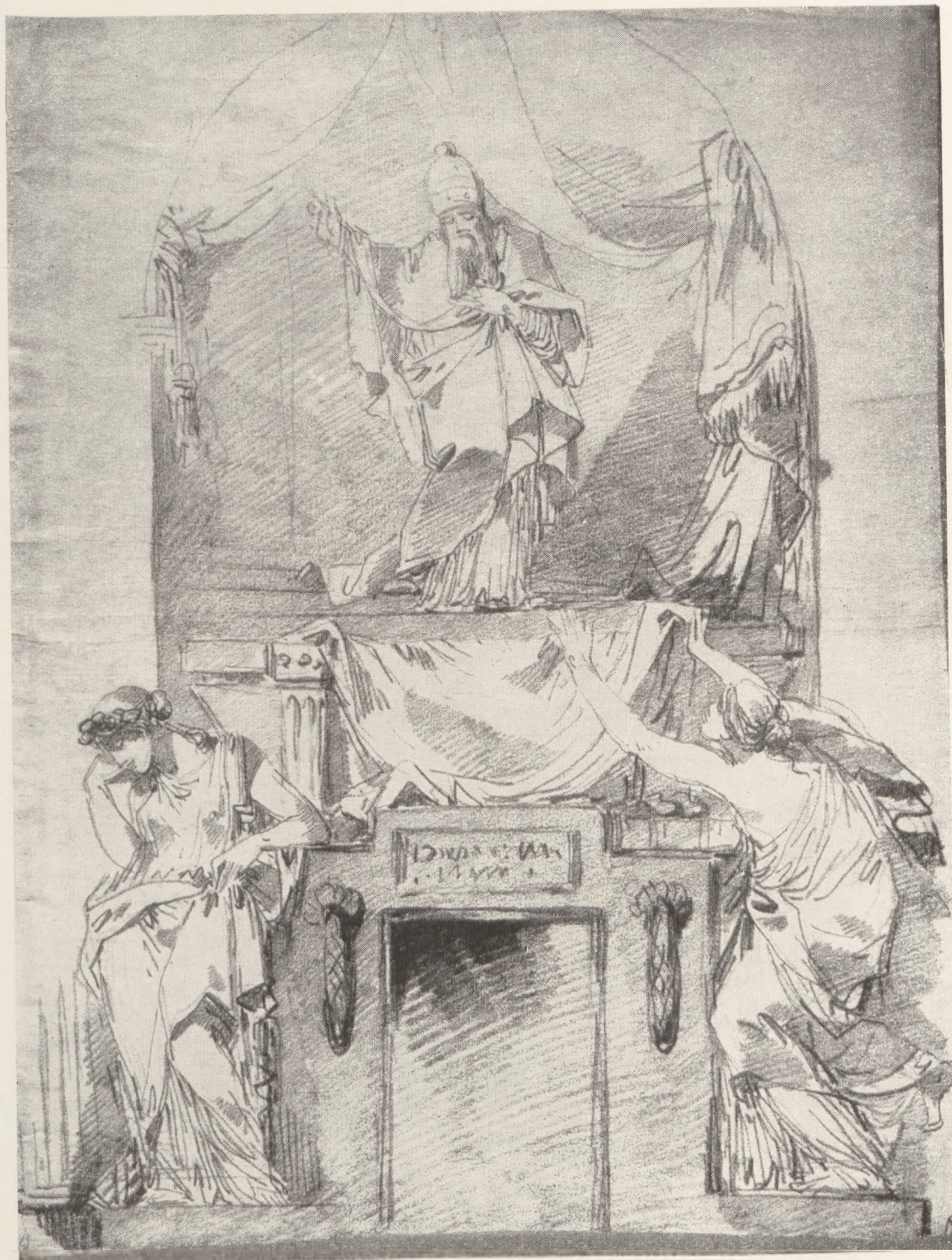
Il. 12. Giardini (?), Chrystus ubiczowany. Nr 13 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 13. Giardini (?), Uwolnienie św. Piotra. Nr 14 (Fot. E. Kozłowska)



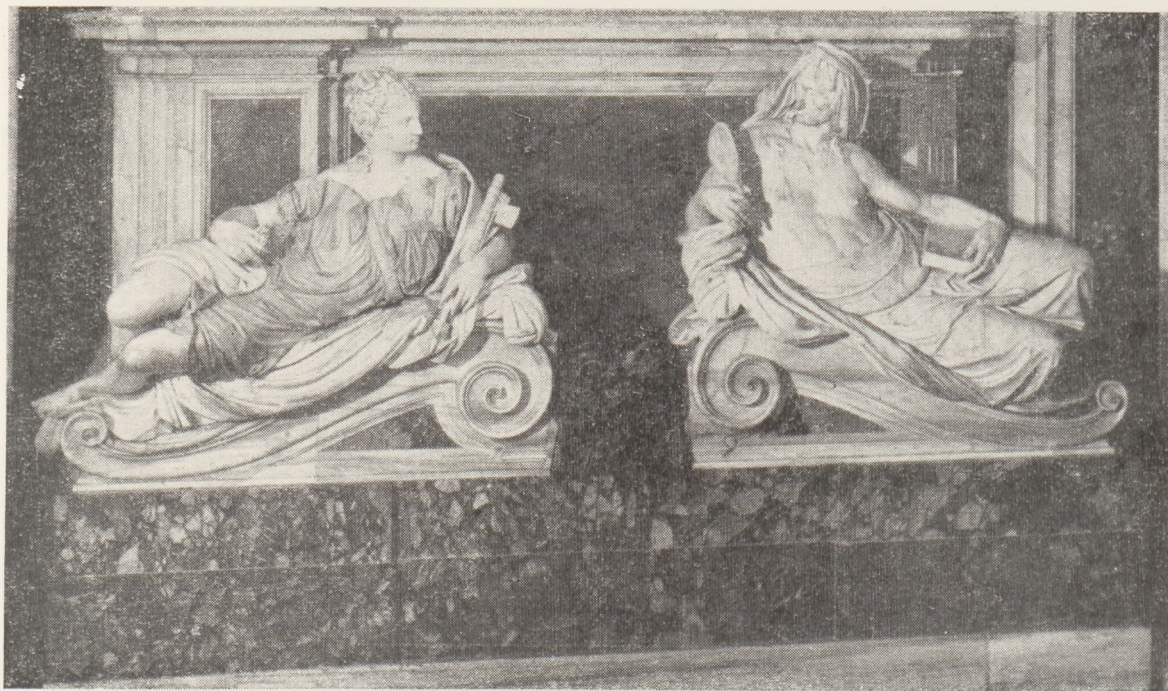
Il. 14. A. Le Brun (?), Kobieta z dzieckiem na kolanach. Nr 15 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 15. A. Le Brun, Projekt pomnika dla papieża. Nr 17 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 16. Contre-épreuve z rysunku nieznanego autora; błędnie przypisane A. Le Brunowi.
Rzeźby alegoryczne z pomnika Pawła III. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 17. Rzeźby alegoryczne na pomniku Pawła III w bazylice św. Piotra w Rzymie. (Fot. Alinari)

skiej (il. 17). Obie figury Sapienza i Giustizia na rysunku są symetrycznie odwrócone w stosunku do oryginału (rysunek nasz jest odbitką contre-épreuve) i różnią się tym, że Giustizia nie ma szaty, w którą ją przybrał Bernini. Rysunek jest miękki, płynny, bez kanciastości właściwej rysunkom Le Bruna, tak, że nie można przypisać mu autorstwa szkicu sangwinowego, z którego wykonana jest ta odbitka.

Może do okresu pobytu we Włoszech nawiązuje sangwinowy rysunek Le Bruna, przedstawiający Komunię św. Apostołów (nr 19, il. 18). Rysunek ten zaginął w czasie ostatniej wojny, ale zachowała się bardzo dobra jego fotografia. Scena zamknięta jest w owalu, akcent jej centralny stanowi stojąca postać Chrystusa nachylona ku klęczącemu Apostołowi. Po obu stronach stoją i klękają inni Apostołowie zamykając świetnie pomyślaną kompozycję. Zarówno sposób rysowania głów, jak kanciaste fałdy i mocno zakreślowane plamy na draperiach stanowią cechy typowe dla rysunków Le Bruna. Draperia, stanowiąca tło, jest także motywem u niego spotykanym. Podkreślić należy wielką ekspresję twarzy apostołów, zwłaszcza w grupie centralnej.

Natomiast nie sądzę, by kompozycja sceny miała pochodzić od Le Bruna. Jest w zbiorach Gabinetu Rycin (również z kolekcji T. P. N.) rysunek anonimowy, powtarzający niemal dokładnie tę samą kompozycję, ale bardzo słaby (il. 19)³⁴. Właśnie ten rysunek nasuwa myśl, że kompozycja jest zapożyczona z jakiegoś dzieła malarstwa, którego charakter, zarówno jak i temat niezbyt często spotykany, prowadzi nas do Włoch. Być może, że pierwowzorem obu rysunków był zaginiony dziś obraz Giov. Batt. Pittoni'ego, znany nam dziś tylko ze sztychu Pietra Monaco, według niego wykonanego (il. 20)³⁵.

Le Brun zmienił kompozycję, zamykając ją w owalu, umieszczając apostołów po obu stronach Chrystusa w bardziej zwartych grupach, odrzucając anioła w górze i apostołów siedzących za stołem. Niektóre

jednak postacie są dość wiernie powtórzone. A więc np. nisko pochylony, klęczący apostoł na sztychu P. Monaco po prawej — na rysunku po lewej stronie, apostoł rozkładający ręce, klęczący przed Chrystusem, przyjmujący Komunię św., dalej za nim przyklękający apostoł ze złożonymi na piersiach rękoma przypomina pochylonego z tym samym gestem rąk apostoła, trzeciego z kolei za przyjmującym Komunię św. na sztychu.

Nie znając oryginału, nie możemy oczywiście sądzić, w jakim stopniu mógł on natchnąć rysunek Le Brun'a. Jeśli jednak sztych P. Monaco wiernie obraz Pittoniego odtworzył, to Le Brun, zachowując charakter i ruch poszczególnych postaci, dość znacznie jednak przekomponował dzieło Pittoniego, podobnie jak swobodnie traktował w swych szkicach rzeźbę antyczną³⁶.

Studia rzeźby antycznej w Rzymie musiały wyrzeć pewne piętno na twórczości Le Bruna, może silniej jeszcze zaakcentowane wskutek żądań króla. Przejawiło się to najdobitniej w tak podatnej do takiego ujęcia rzeźbie nagrobkowej.

Zbiór królewski posiada 3 projekty nagrobków, oznaczonych nazwiskiem Le Brun (obcą ręką) — o kompozycji opartej na figurach antycznych. Jak dalece studium rzeźby starożytnej zaważyło na twórczości Le Bruna, dowodzi zestawienie nagrobka ze skrzydłatą postacią trzymającą tablicę nagrobną (nr 20, il. 21) — z jej prototypem rzeźbiarskim — Nike z Brescii³⁷ (il. 22). Zresztą figura ta występuje i na reliefie z kolumny Trajana³⁸ (il. 23).

Sarkofag na pomniku przypomina kształtem swym sarkofag na rysunku z Biblioteki Jagiellońskiej³⁹, trójkątna forma płyty, stanowiącej tło posągu, powtarza się w drugim projekcie z siedzącą postacią kobiecą, trzymającą urnę i z medalionem wyobrażającym zapewne popiersie zmarłej — ponad siedzącą figurą (nr 21, il. 24).

³⁴ Rysunek piórem, lekko lawowany, wyraźnie wykonany wg jakiegoś wzoru, gdyż brak w nim pewności ręki i kreski są urywane, o jednakowym nasileniu. Scena zamknięta jest w prostokącie, toteż razi np. pustym miejscem w górnym narożniku poza stojącą z prawej strony postacią. Wym. rysunku: 125×193; nr inw. zb. d. 12.

³⁵ Giov. Batt. Pittoni (1687—1767) nie jest w Polsce artystą nieznanym. Wiadomo, że na polecenie doradcy Augusta III, Fr. Algarotti'ego — Pittoni malował dla króla obraz „Wtargnięcie Krassusa do świątyni Jerozolimskiej” (obraz ten znajduje się dziś w Padwie), zob. Pittoni L., *Dei Pittoni, artisti veneti*, Bergamo 1907, s. 41—42. Obrazy G. B. Pittoni'ego w kościele Mariackim w Krakowie opublikował Bocheński Z., *Obrazy Giambattista Pittoniego w kościele N.P. Marii w Krakowie*, Prace K. H. S. VI (1934), s. 41—60. Dr Z. Bocheński zechce tu przyjąć wyrazy szczerzego podziękowania za tak uprzejme udostępnienie mi ze swej biblioteki prac L. Coggiola Pittoni.

³⁶ Sztych ten był również wzorem dla późniejszych malarzy. Obraz według niego malowany, miernego pędzla, nieznanego artysty XVIII-wiecznego, znajduje się w prezbiterium kościoła św. Marka w Krakowie. Zarówno sztych P. Monaco, jak i obraz u św. Marka przedstawiają scenę symetrycznie odwróconą w stosunku do obu opisanych wyżej rysunków. O obrazie z kość. św. Marka i sztychu P. Monaco poda notatkę Bocheński Z., w cytowanym wyżej artykule.

³⁷ Rozpowszechniona ta w sztuce hellenistycznej figura była z pewnością znana Le Brunowi z muzeów włoskich. W Museo Civico Romano w Brescii znajduje się figura brązowa, której nie tylko postawa, ale i gest rąk, trzymających tarczę, przypominają postacie z projektów rysunkowych Le Bruna. (Fot. Alinarięgo nr 14086). Istnieje tam również i inna replika tej figury (w marmurze?) bez tarczy i hełmu pod stopą, zatyłowana: Nike lub Venus Zwycięska (Fot. Alinarięgo nr 14087).

³⁸ Wybudowanej w r. 113 n. e.

³⁹ Zob. Kieszkowski J., jw., fig. 20.



Il. 18. A. Le Brun, Komunia apostołów. Nr 19. (Repr. wg fot. J. Bułhakówny)



Il. 19. Komunia apostołów. Gab. Rycin U. W. (Fot. S. Sawicka)

Trzeci projekt wyobraża udrapowaną postać kobiecą wspartą na urnie, na której widoczny jest krzyż (nr 22, il. 25).

Wszystkie te trzy rysunki wykonane są piórem, ołówkiem i lawowane bistrem, o wymiarach prawie identycznych.

Nie zdołałam dotąd powiązać tych projektów z jakimiś realizacjami ich w Polsce, jakkolwiek wiadomo, że na zlecenie króla artyści z zamkowej „Skulptorni” wykonywali projekty pomników grobowych, zwanych wówczas „mauzoleami”. Może projekt pomnika grobowego z postacią pólężącą i umieszczonym ponad nią medalionem był jednym ze szkiców do projektowanego przez Le Bruna na zlecenie króla — „mauzoleum” dla Aleksandry z Gra-

bowskich Krasickiej, córki generałowej Grabowskiej. Opis figur i części tego pomnika znajduje się w katalogu rzeźb królewskich, a uzupełnia go pokwitowanie z odbioru ich przez brata zmarłej, Michała Grabowskiego, któremu król polecił przekazać figury pomnika przy likwidacji swego zbioru w r. 1795⁴⁰. O tym, że Le Brun robił projekty pomników, świadczy choćby wykonanie w kościele w Białymstoku nagrobka dla Branickiego⁴¹.

Wśród omawianych rysunków są jednak szkice, które nie tylko znalazły realizację, ale i rzeźby te się zachowały.

W zbiorze T. P. N. znajdują się dwa niepodpisane rysunki piórem, z lekka lawowane bistrem, przedstawiające alegorie pór roku: Wiosny (nr 23, il. 26) i Lata (nr 24, il. 28). Figura wyobrażająca Wiosnę trzyma girlandę kwiatów, atrybutem alegorii Lata jest snop zboża. Przy pierwszej z nich jest napis w języku francuskim „le Printemps”. Są to projekty figur alegorycznych zdobiących fasadę pałacu Łazienkowskiego i do dziś zachowanych (il. 27 i 29). Oczywiście na rysunku postacie są wiotkie i wysmukłe. Inaczej wyobraża je zdjęcie z dołu. Niemniej i z takiego zestawienia widać jak wiernie szkic został w rzeźbie odtworzony.

Cztery figury na balustradzie fasady wyobrażają pory roku i są dziełem Le Bruna. Dwa odnalezione rysunki, stwierdzające mimo braku podpisu autorstwo Le Bruna, są dla nas zarówno dokumentem, jak i ważnym ogniwem, gdyż faktura ich — wielka swoboda linii piórem kreślonej i plam narzucanych pędzlem dla „uplastycznienia” rysunku, styl tych figur swobodnie rzuconych na papier, jako szkic do rzeźby wolno stojącej —



Il. 20. G. B. Pittoni, *Komunia Apostołów*. Wg sztychu Pietra Monaco w Muzeum w Belluno. (Repr. wg Pittoni L., Dei Pittoni)

⁴⁰ Opis we wzmiankowanym katalogu brzmi: „Une figure de femme en bas-relief qui été faite pour le mausolée de la defunte Ctsse Alexandra Krasicka, la tête est le portrait de sa mere M-e Generale Grabowska”. W pokwitowaniu z odbioru rzeźby M. Grabowski określa ją jako „un grand bas-relief en oval representant une figure couchée, un médaillon en marbre et la main qui le tient”. Teksty te podają wg Mańkowskiego T. *Rzeźby zbioru*, jw., s. 77. Archiwum Gł. Akt Dawn. w czasie przygotowywania niniejszej pracy było niedostępne wskutek przeprowadzki. Okazało się następnie, że materiały z Jabłonny zostały przemieszane w czasie wojny i przenosin późniejszych, tak że cytowane przez T. Mańkowskiego sygnatury dziś nie odpowiadają rze-

bez żadnego tła — wykazują wszystkie cechy ręki i oka rzeźbiarza. Rysunki te są bardzo bliskie rysunkom z Biblioteki Jagiellońskiej, opublikowanym przez J. Kieszkowskiego według dawnej ich atrybucji

czywistości. Nie sporządzono zaś żadnej konkordancji z dawną numeracją. Obecnie 2 vol. korespondencji Stan. Augusta z Bacciarellim oznaczono: K. St. A. 5a i 5b. W. Tatarkiewicz w aneksie do cz. V *Pięciu studentów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów — Warszawa 1925, podaje w brzmieniu oryginalnym tekst instrukcji, wydanej przez króla Bacciarellemu w grudniu 1795 r., uzupełniony adnotacjami Bacciarellego ze stycznia r. 1797, poz. 21: „Il faut remettre à Michel Grabowski la figure qui devait servir au Mausolée de la defunte Krasicka et son Profil en marbre ou en plâtre s'il se trouve” (jw., s. 163), vol. K. St. A. 5a, jw., pod datą 18 grudnia 1795 r.

⁴¹ Wiadomości tej udzielił mi uprzejmie p. J. Glinka.



Il. 21. A. Le Brun, Projekt pomnika grobowego.
Nr 20 (Fot. E. Kozłowska)

jako prace Le Bruna⁴². Zaatakował mocno tę atrybucję Wł. Tatarkiewicz, ale nie zdołał jej obalić, gdyż autorstwo Le Bruna nie budziło wątpliwości⁴³.

Odnaalezienie obecnie dwóch rysunków, tak bardzo zbliżonych do opublikowanych poprzednio — i udokumentowanych jako szkice Le Bruna zachowanymi rzezbami na fasadzie Łazienek — daje mocny punkt oparcia dla atrybucji innych rysunków temuż artyście.

Ponieważ południową stronę Łazienek przebudowa-

wano w r. 1784, prawdopodobnie z tego czasu datują się wszystkie te cztery figury.

Dwa te rysunki przypominają techniką szkice z rzeźb starożytnych wykonane jeszcze w Rzymie. Rysunek jest tu jednak prostszy — myślą przewodnią było skomponowanie figury wolno stojącej, jest mniej dekoracyjny w porównaniu z zawilnością kreski w tamtych rysunkach — a za to o wiele swobodniejszy.

Właśnie ta swoboda w rzucanych na papier planach i ledwie zaznaczonych konturach nadaje rysunkom Le Bruna świeżość dotknięcia pióra czy pędzla, wirtuozowską łatwość rzucenia na papier projektu rzeźbiarskiego.

Takie też cechy ma rysunek z Biblioteki Jagiellońskiej przedstawiający projekt wodotrysku i zupełnie w tym samym charakterze utrzymany jest projekt wodotrysku z Neptunem „Quos ego“ (*Eneida* I, 131-5) w zbiorach Gabinetu Rycin (nr 25, il. 31).

Wspaniały ten rysunek wykonany jest na papierze holenderskim, piórem, lawowany bistrem w ciepłym kolorze żółtym. Przedstawia stojącego pośrodku wśród tryskających strumieni wody Neptuna z trójzębem w otoczeniu nimfy, wiatru dmącego z polecenia Eola i dwóch innych ożywionych postaci morskich, świetnie zrównoważonych tryskającą z lewej strony fontanną.

Być bardzo może, że projekt ten był przeznaczony dla Łazienek. Wiadomo, że Le Brun wykonał Posejdoną w wypukłorzeźbie, w półpostaci, opartego o tło, które może miało zataczać owal lub krąg⁴⁴. W Spisie gipsów zakupionych po królu Stanisławie Augustcie, sporządzonym przez Vogla między r. 1811—1815 i kontrolowanym po przewiezieniu odlewów do Uniwersytetu w r. 1817 — wymieniony jest Neptun z notatką, że „jest w Łazienkach i będzie sprowadzony“. Poza tematem rysunek nasz nie wiąże się zupełnie z tą rzeźbą⁴⁵.

Datę powstania projektu z Neptunem można by więc określić na okres około r. 1790. Jak wiadomo, wolno stojące figury na tarasie przed pałacem od strony południowej są dziełem Le Bruna. Śmiało pomysłana kompozycja niewątpliwie nęciła artystę, by tłem jej stał się park Łazienkowski ze swymi malowniczymi stawami⁴⁶.

nr 6). Król życzył sobie, by projekt ten został dalej rozwinięty przedstawieniem Neptuna w całej postaci: „Le Brun peut faire dans ses heures des loisirs un dessin du Neptune entier, en suivant l'idée de la demi figure déjà faite“, (Mańkowski T., *Rzeźby zbioru...*, s. 60). Być może, iż nasz rysunek był jednym z dalszych szkiców, podyktowanych życzeniem króla.

⁴⁰ W r. 1793 król daje dyspozycję na wykonanie następujących figur dekoracyjnych po ukończeniu posągów do amfiteatru oraz personifikacji dwóch rzek na tarasie przed pałacem: „ensuite il faudra penser au Lyon qui jette l'eau à côté du Théâtre“ (Tatarkiewicz W., *Pięć studiów o Łazienkach*, jw., s. 78). Być może projekt Le Bruna wodotrysku z Neptunem związać by można z tym okresem projektów dekoracji rzeźbiarskiej parku i otoczenia budynków już ukończonych.

⁴² Kieszkowski J., jw., s. 101 i nast.

⁴³ Tatarkiewicz W., Recenzja artykułu J. Kieszkowskiego o rysunkach Le Bruna, *Przegląd Warsz.* R. 2 (1922), t. III, nr 11, s. 300-302.

⁴⁴ Batowski Z., *Rzeźby artystów...*, s. 10 i tabl. I.

⁴⁵ Według współczesnego świadectwa miał Le Brun użyć jako modelu do tej wypukłorzeźby Aleksego Orłowa. Zob. Fortia de Piles & Boisselin de Kerdy, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne fait en 1790-1792*, t. V, Paris 1796, s. 68-69. Wzmianka ta, jak słusznie zauważa Batowski Z. (jw., s. 12) wyznacza datę powstania rzeźby z Neptunem. Batowski określa ją na ok. 1791-1792 r., Mańkowski datuje wymienioną rzeźbę na r. 1789 na podstawie nie istniejącego już dziś listu króla z 21 listopada 1789 r. (w spalonym rkps. z Bibl. Uniw. Warsz. nr 198 A,



Il. 22. Posąg Nike, Museo Civico Romano w Brescii (Fot. Alinari)



Il. 23. Nike, relief z kolumny Trajana (Repr. wg Bruckmanna F., *Monuments de la sculpture grecque et romaine*)

Echem pobytu w Rzymie wydaje się być rysunek zbliżony w fakturze, przedstawiający Walkę Herkulesa z Centaurami (w Muzeum Czartoryskich w Krakowie), wykonany piórem, lawowany bistrem, oznaczony u dołu nazwiskiem „Le Brun” (nr 26, il. 32).

Stłoczone postacie, żywa gestykulacja, narzucona przez sam temat, wyraźnie rzeźbiarskie potraktowanie figur z tak mocno zaznaczoną muskulaturą charakteryzującą tę kompozycję doskonale rozplanowaną. Grupę centralną stanowi postać Herkulesa ze wzniesioną w obu rękach maczugą, gdy uderza na dwa centaury walczące ze sobą. Pobojowisko na pierwszym planie, echa walki w tłumie mężczyzn otaczających grupę środkową dają scenę pełną ruchu, odznaczającą się wielkim poczuciem plastyki. Rysunek wykonany piórem, krótkimi dotknięciami, całą plastykę zawdzięcza plamom bistrowym, śmiało kładzionym pędzlem, o tonie ciepłym brązowym. Jest to obok projektu wodotrysku z Neptunem jeden z najlepszych rysunków Le Bruna.

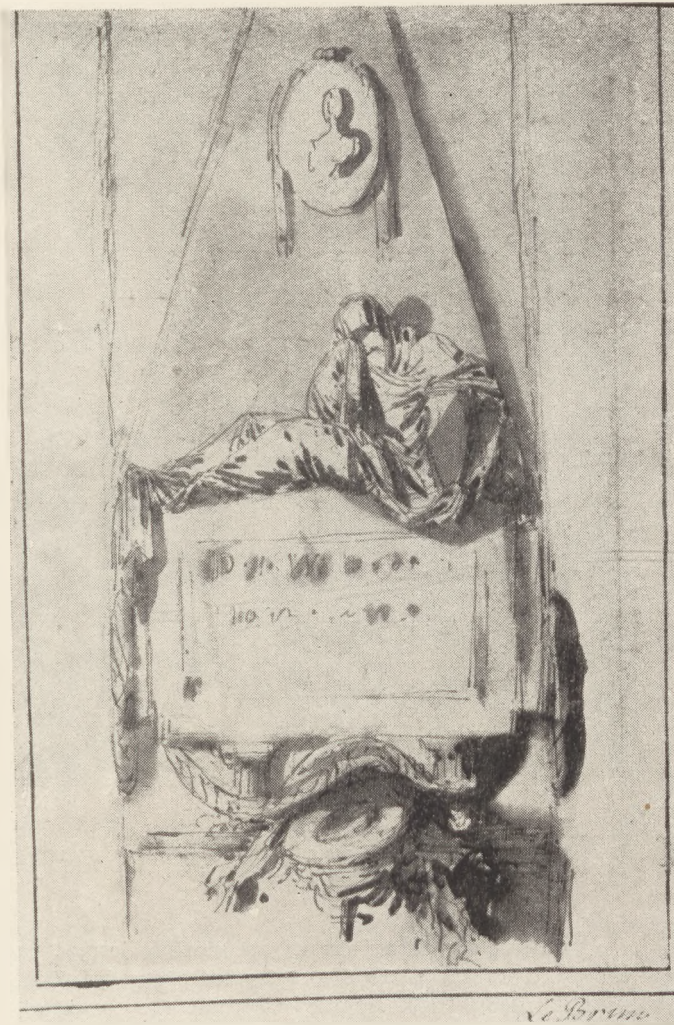
⁴⁷ Rysunek jest słabszy od ostatnio opisanych, o których *niżej* będzie mowa. Wszakże sposób rysowania aktu wykazuje bliższe pokrewieństwo z postaciami

Podobnie rysowany akt starca widzimy jeszcze na jednym rysunku z Gabinetu Rycin, który byłabym skłonna raczej hipotetycznie przypisać Le Brunowi. Technika ta sama — pióro i lawowanie bistrem. Rysunek wykonany na pożółkłym dziś papierze czerpanym przedstawia św. Hieronima pokutującego (nr 27, il. 30). Siedząc na ziemi prawą ręką przytrzymuje czaszkę, przed nim, w głębi widoczny krucyfik i otwarta księga. Atrybut świętego, lew obok umieszczony ma szczególnie zabawny antropomorficzny wygląd. Tło puste nadaje większą plastykę przedstawionej postaci⁴⁷.

Dwa jeszcze rysunki wydają mi się pochodzić albo jeszcze z okresu drugiego pobytu w Rzymie, albo też powstały wkrótce po przyjeździe do Polski — trudno powiedzieć, czy za pierwszym, czy za drugim w Polsce pobylem. Są to grupy dwufigurowe, odznaczające się raczej niedbałym rysunkiem i śmiałością plam, kształtujących plastykę figur.

Na jednym wyobrażona jest scena, gdy anioł po-

mi zwłaszcza we wzmiankowanych scenach wielofigurowych, niżby to miało miejsce w rysunkach pracownianych innej ręki.



Il. 24. A. Le Brun, Projekt pomnika grobowego.
Nr 21 (Fot. E. Kozłowska)

chyła się i podtrzymuje starca, błagalnie rozkładającego wzniesione do góry ręce (nr 28, il. 33). Rysunek ten, wykonany piórem i lawowany bistrem — określony jest w Muzeum Czartoryskich, gdzie się znajduje, jako „Walka Jakóba z aniołem”⁴⁸. Scena ta wyobraża jednak „Uwolnienie św. Piotra”. Ruch anioła jest wy-

rażnie opiekuńczy, a gest starca raczej wzywający pomocy. Zauważyć też należy, jak postać anioła przypomina figury rzeźb antycznych.

Wpływ ten znacznie dobitniej wyraził się w drugim rysunku, niedawno odnalezionym w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Rysunek wyobraża skrzydłą postać kobiecą, która pisze na wielkim arkuszu, podtrzymywanym lewą ręką i opartym na plecach siedzącego przed nią nagiego starca ze skrzydłami, który ma może uosabiać Chronosa (nr 29, il. 34). Rysunek w katalogu Muzeum nosi tytuł „Apoteoza historii”. Jest on również wykonany piórem i lawowany bistrem, lecz traktowany jest nieco inaczej od omówionych poprzednio, gdyż bistrem założone są większe płaszczyzny, a nie tylko za ich pomocą podkreślony modelunek. Zaznaczone też jest, jak i w scenie „Uwolnienia św. Piotra”, ciemną plamą tło, co pogłębia scenę i lepiej ją umiejscawia⁴⁹.

Alegoryczny temat rysunku odpowiadał zupełnie modzie ówczesnej i zamiłowaniom króla do tego rodzaju przedstawień. Być może, iż na życzenie króla był przez Le Bruna opracowany. Jest jednak dość słaby, kompozycja wypadła konwencjonalnie i prawdopodobnie poza sferę projektu na papierze nie wyszła. Zwrócić też należy uwagę na uskrzydłą postać kobiecą, tak dobrze nam już znaną z prototypu Nike i projektów nagrobkowych Le Bruna.

Odrębną poniekąd grupę i interesujące zagadnienie reprezentują rysunki większych wymiarów, wielofigurowe kompozycje, z których cztery wykonane są znaną nam już techniką pióra i lawowania bistrem, a jeden rysowany sangwiną. Tematy ich zaczerpnięte są przeważnie z Pisma św. Rysunki te — z jednym tylko wyjątkiem — mają na dolnym marginesie wspomniany już podpis tą samą ręką piórem: „Le Brun”.

Pierwszy z nich (nr 30, il. 35) przedstawia Mojżesza z wężem miedzianym owiniętym dokoła drąga, otoczonego grupami Izraelitów (Ilustr. Ks. 4 Mojż. tzw. Ks. Liczb, rozdz. XXI, w. 9). Stojąca na podwyższeniu postać Mojżesza stanowi centrum i główną oś kompozycji, pierwszy plan zamykają skośnie usta-

⁴⁸ Oznaczony jest: R. 448. Album. Inw. 2030. Wym. 333 × 297 mm. Wiadomość o tym rysunku zawdzięczałem drowi Z. Bocheńskiemu, który zechce na tym miejscu przyjąć wyrazy szczerego podziękowania.

⁴⁹ Rys. oznaczony nr inw. 30670, wym. 258 × 235 mm, dostał się do zbiorów Tow. Zachęty Szt. Pięk. z kolekcji M. Bersohna w 1920 r. Po przekazaniu zbiorów Tow. Zachęty do Muzeum Narodowego po ostatniej wojnie, znalazł się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Rysunek ten trochę inaczej jest traktowany, niż np. dwa rysunki ze zbiorów Czartory-

skich i bliższy jest raczej późniejszemu wielofigurowym kompozycjom. Wszakże autorstwo Le Bruna jest bezsporne, jakkolwiek w inwentarzu muzealnym jako autor jest podany Pietro Testa (może na podstawie później dodanych inicjałów TP z prawej strony u dołu, czarnym atramentem). Rysunek odnalazła w zbiorach Muzeum Narodowego i zidentyfikowała jako szkic Le Bruna kustosz Zb. graf. Muzeum Narodowego M. Mrozińska, której za sygnalizowanie mi omawianego rysunku wyrażam serdeczne podziękowanie.

wione figury, z lewej strony jedna ze spotykanych już na rysunkach Le Bruna postaci — kobieta z wyciągniętymi błagalnie rękami. Tło już nie jest puste — ożywione zostało chmurkami. Scena dzieje się w przestrzeni określonej, a nie wyizolowana z otoczenia białym tłem.

Drugi rysunek (nr 31, il. 37) przedstawia niezupełnie określony temat: środek kompozycji, jasno oświetlony, promieniuje niejako rozgrywającą się tam sceną. Jest to chyba Uzdrawienie paralityka przez jednego z Apostołów, jakkolwiek kontrasty świetlne, klęczące w środku postaci niewiast i płyta przed nimi — mogłyby oznaczać Wskrzeszenie Łazarza. W takim razie postać z promienistym nimbem stojąca z prawej strony, wyciągniętą ręką rozkazująca powstać starcowi, widocznemu w pełnym blasku światła pochodni — byłby to Chrystus, ku któremu starzec gestem błagalnym wznosi obie ręce. Ten gest właśnie i charakterystyka stojącej postaci jako starca przemawiałyby jednak przeciw określeniu sceny jako Wskrzeszenie Łazarza.

Kompozycja jest zbudowana podobnie do poprzedniej: scena rozgrywa się w głębi, a plan pierwszy zamyka skośna ciemna plama przechylonej postaci i opadającej w bogatych fałdach draperii. I znowu tutaj umieszcza artysta reminiscencję figury antycznej w postaci przestraszonej kobiety, która z nagim dzieckiem ucieka po stronie prawej⁵⁰. Rysunek ten jest również wykonany piórem i lawowany bistrem.

Te same cechy kompozycji, której akcent główny pada na środek planszy, najsilniej oświetlony, gdzie rozgrywa się zasadnicza scena, odnajdujemy w dwóch dużych rysunkach — niestety zaginionych⁵¹ — z których jeden nosił podpis na marginesie dolnym, „par Le Brun“. W jasno oświetlonym centrum kompozycji, w głębi, na podwyższeniu stoją dwie postacie męskie w fałdzystych szatach (nr 32, il. 38). Na pierwszym planie przesuwają się jakby orszak potępionych dźwigających zwłoki i omdlałe ciała. W grupie kilku osób po lewej stronie młoda kobieta ze zgrozą załamuje ręce.

⁵⁰ Przypomina ona zwłaszcza postać Niobe ze znanej grupy hellenistycznej w Gal. Uffizi we Florencji.



Il. 25. A. Le Brun, Projekt pomnika grobowego. Nr 22
(Fot. E. Kozłowska)

Scena wydaje mi się być ilustracją do Boskiej Komedii, a dwie postacie oświetlone w głębi — to Dante i Wergiliusz.

Podobną zasadę kompozycji, identyczną technikę wykazywał drugi rysunek, przedstawiający „Uwolnienie św. Piotra z więzienia“ (nr 33, il. 39). I znowu anioł, wraz ze św. Piotrem, którego wyprowadza spod arkady więzienia — stąpając w jasności, stanowią centrum kompozycji zamkniętej plamami ponurego wnętrza ze stron obu. I znów półkołem na pierwszym planie śpią żołnierze-wartownicy, skośnie zamykający narożniki obrazu. Zauważyć też należy niemal identyczność układu postaci siedzącego na ziemi po lewej

⁵¹ Zachowane fotografie wykonała J. Bułhakówna w r. 1938 do projektowanego wydawnictwa.



Il. 26. A. Le Brun, Projekt alegorii Wiosny. Nr 23.
(Fot. E. Kozłowska)



Il. 27. Alegoria wiosny, rzeźba na pd. fasadzie pałacu
w Łazienkach. (Fot. Karolak)

stronie żołnierza ze św. Hieronimem, poprzednio omówionym.

Autorstwo Le Bruna przypisuję jednemu jeszcze rysunkowi, który zarówno ogólnym układem kompozycji, jak fakturą rysunku, charakterystyką twarzy ludzkich, wszelkimi wyżej podkreślonymi cechami wskazuje na rękę tego samego artysty. Różni się on od ostatnio opisanych rysunków tym, że wykonany jest sangwiną. Scena przedstawia „Zaśnięcie M. Boskiej” wśród zgromadzonych dokoła niej Apostołów (nr 34 il. 40). Odnajdujemy tu te same twarze, podobnie ry-

sowane, jak widzieliśmy w „Komunii Apostołów”. Rysunek odznacza się bardziej zwartą kompozycją — w stosunku do poprzednio opisanych scen wielofigurowych — oraz silniejszym podkreśleniem horyzontalnej linii postacią leżącej M. Boskiej. Tło stanowią tak charakterystyczne dla Le Bruna draperie, które widzimy również na jednym z rysunków w Bibliotece Jagiellońskiej oraz na rysunku Le Bruna z kolekcji rosyjskiej A. Prachowa, przedstawiającym Pokłon Pasterzy⁵². Na uwagę zasługuje raczej laickie i epickie potraktowanie sceny, widoczne zwłaszcza w konwen-

⁵² Rysunek ten opublikowany został w wydawnictwie: *Les Trésors d'Art en Russie*, VI (1908), tabl. 24 — pt. „La Nativité” bez podania wymiarów i szczegółowszego opisu (przedstawia właściwie Pokłon pasterzy); zaznaczono tylko, że wykonany jest piórem i lawowany. Należał wówczas do kolekcji Adriana V. Prachowa. Drugi rysunek, tamże opublikowany jako dzieło Le Bruna (tabl. XVI), jeśli można sądzić z reprodukcji, nie jest utworem jego ręki. Jest to projekt

prawdopodobnie na plafon albo na okrągłą makietę, przedstawia dwie postacie alegoryczne: Pokój i Sprawiedliwość splecione w uścisku, dokoła nich kilka puttów z emblematami, jak różgi liktorskie, pałeczka Merkurego, krzak roślinny. Na rysunku znajduje się napis obcą ręką: „Le Brun sculpteur delit Varsoviae”. Rysunek jest zatytułowany w cyt. wydawnictwie: „Groupe allégorique, representant la Justice, l'Agriculture et le Commerce”.



Il. 28. A. Le Brun, Projekt alegorii Lata. Nr 24.
(Fot. E. Kozłowska)



Il. 29. Alegoria Lata, rzeźba na pd. fasadzie pałacu
w Łazienkach. (Fot. Karolak)

cjonalnych typach dwóch Apostołów (pochylający się nad M. Boską zapewne św. Jan i ostatni stojący z prawej strony) o manierystycznym profilu, kędzierzawych włosach i obfitych fałdach płaszcza, przypominających studia z posągów starożytnych. Rysunek to zapewne wcześniejszy od opisanych wyżej dużych kompozycji piórem i bistrem wykonanych, dźwięczą w nim mocniej echa długich studiów rzymskich.

Zupełnie osobną pozycję zajmuje rysunek san-gwinowy znajdujący się na odwrocie projektu wodotrysku z Neptunem. Jest to studium portretowe, głowa mężczyzny w profilu precyzyjnie wyrysowanym i podkreślonym jeszcze przez zacięniowanie tła (nr 35, il. 42). Niewątpliwie przedstawia on studium przy-

gotowawcze do rzeźbiarskiego medalionu. Mimo poszukiwań w ikonografii współczesnej nie udało mi się z całą pewnością określić, kogo rysunek ten wyobraża. Jednym z przypuszczeń jest Stanisław Kostka Potocki (vide portret sztychowany przez Krethlowa), ale nie jest to atrybucja bez zastrzeżeń.

Rysunek ten wiąże się z pracami rzeźbiarskimi Le Bruna w zakresie rzeźby portretowej. Jak wiadomo Le Brun wykonał piękny medalion — głowę króla w profilu do Sali Asamblowej na Zamku Warszawskim. Jego cykl portretów współczesnych w postaci głów w brązie i marmurze oraz biustów portretowych przypada głównie na lata 1781—1783⁵³.

Do portretów osobistości historycznych posługiwał się Le Brun sztychami⁵⁴. Nasz rysunek jest niewątpli-

w Warszawie, Warszawa 1934, s. 13—14 oraz tenże, *Rzeźby zbioru...*, s. 60—62.

⁵⁴ Mówi o tym wyraźnie np. Spis posągów Amfiteatru, gdzie podano wzory, z jakich zostały wykonane wybrane przez króla postacie dramaturgów. Por. Tatarkiewicz W., *Pięć studiów...*, s. 74, 76.

⁵³ 18 mniejszych głów w marmurze i 4 większe piersia w brązie, zaprojektowane przez Le Bruna, były też przeważnie jego dziełem, nieliczne tylko wykonano pod jego osobistym nadzorem. Por. Mańkowski T., *Rzeźby portretowe w brązie na Zamku królewskim*

wie rysunkiem z natury i choć to tylko szkic przygotowawczy — wyraźnie zaznacza się w nim akcent realizmu, który cechuje portrety rzeźbiarskie Le Bruna.

Kilka słów wspomnieć jeszcze należy o rysunkach raczej o charakterze studiów akademickich, przypisywanych Le Brunowi lub jego pracowni, znajdujących się dzisiaj w zbiorach Gabinetu Rycin.

W zbiorze królewskim znajdują się wspomniane już dwa studia sangwinowe, przedstawiające konia trzymanego za uzdę przez nagiego mężczyznę (nr 36 i 37, il. 41). Jest to ta sama grupa — z dwóch stron wzięta: postać ludzka zwrócona jest raz przodem raz tyłem do widza. Rysunki te, o stosunkowo dużych wymiarach, stanowią zapewne studium pracowniane do jakiegoś projektu rzeźbiarskiego. W obydwóch tło dokoła figur jest zakreskowane dla tym mocniejszego wydobywania plastyki zarówno aktu męskiego, jak i konia. Oba rysunki są oznaczone nazwiskiem Le Bruna i pomieszczone w spisie rysunków ze zbioru królewskiego pod tym nazwiskiem. Trudno je jednak powiązać z jakimś znanym jego dziełem.

Z kolekcji dawnego Uniwersytetu pochodzą trzy studia głów według rzeźb wykonane. Jeden z tych rysunków, sangwinowy, znacznie większych rozmiarów, przedstawia głowę starca z długą brodą, zwróconą profilem w lewo (nr 38, il. 36). Mimo akademickiego charakteru rysunek jest dość swobodnie rysowany, z mocno podkreśloną plastyką twarzy i zarostu, a z uproszczeniem wielu szczegółów. Rzeźbiarski charakter rysunku podkreśla zakreskowane tło, wydobywające ostrzej profil głowy. Rysunek, oznaczony na odwrocie „Le Brun“ — być może był nawet dziełem jego ręki, jako studium głowy Posejdon z rzeźby znajdującej się w Muzeum Watykańskim⁵⁵. Nie jest też wykluczonym, że studium to wykonane było w związku z wyżej wzmiankowaną wypukłorzeźbą, przedstawiającą Neptuna, do której to rzeźby ostatecznie użył Le Brun jako modelu Aleksego Orłowa⁵⁶.

O wiele słabsze są dwa następne rysunki. Jeden z nich przedstawia głowę mężczyzny w sile wieku, zwróconą profilem w prawo. Cień zakreskowany dokoła głowy wyraźnie określa jej rzeźbiarski charakter. Jest to głowa Marka Aureliusza, rysowana zapewne z wyżej wzmiankowanego reliefu na Łuku triumfalnym w Muzeum Kapitołińskim. Rysunek włosów i zarostu jest nieco uproszczony, ale zarówno kształt głowy, rysy twarzy, jak i szczegóły stroju (na-

wet ornament na klamrze spinającej płaszcz) są wier- nie powtórzone. Rysunek ten dużych rozmiarów, jak- kolwiek oznaczony u dołu nazwiskiem Le Bruna, uwa- żać należy za studium pracowniane któregoś z jego uczniów (nr 39).

Może nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że w zbiorze odlewów gipsowych pozostałych po Stanisławie Augustie znajdowała się głowa Marka Aureliusza oraz odlew dwóch masek jego twarzy. W spisie sporządzonym z okazji nabywania tego zbioru przez Komisję Rządową W. R. i O. P. i przewożenia go do Pałacu Kazimierzowskiego w r. 1817 wymieniony jest również posąg M. Aureliusza z Kapitolu⁵⁷. Być może, że studium rysunkowe głowy M. Aureliusza wiąże się z tymi rzeźbami, jakkolwiek rysunek najbliższy jest wizerunkowi na Łuku triumfalnym; odlewy gipso- we jednak niewątpliwie służyły potrzebom pracowni na Zamku Warszawskim, a później studentom Wy- działu Sztuk Pięknych Król. Uniwersytetu Warsz. Nie należy zapominać, że omawiane rysunki pochodzą ze zbioru tego Uniwersytetu.

Za model do trzeciego rysunku posłużyła rzeźba — głowa w wieńcu z drobnych kwiatów. Przedstawiona jest en face, rysunek jest suchy i słaby i jakkolwiek nosi ten sam napis ołówkiem u dołu, co i poprzednie: „Le Brun“, to jednak inna ręka dopisała obok: „d'après“ (nr 40). Jest to niewątpliwie rysunek pra- cowniany z jakiejś rzeźby współczesnej, która powsta- ła nie bez wpływu antyku, nie wydaje się jednak, by sama rzeźba miała coś wspólnego z pracami Le Bruna.

Omówione tutaj rysunki Le Bruna, jakkolwiek nie stanowią żadnej całości, są materiałem raczej przypadkowym i reprezentują tylko szczątki z dużej zapewne produkcji rysowniczej — wnoszą jednak pewne nowe naświetlenie rzeźbiarskiej twórczości te- go artysty. Przede wszystkim pozwalają wnikliwiej prześledzić pierwowzory rzeźb dekoracyjnych i innych projektów, powstałych na gruncie kilkuletnich stu- diów rzymskich. Poza tym dają nam pierwszą pew- ną dokumentację rysunkową dla zachowanych do dzi- siaj rzeźb dekoracyjnych Le Bruna.

Jakkolwiek żaden z tych rysunków nie jest pod- pisany przez samego autora (pismo Le Bruna znamy z zachowanej jego korespondencji, por. il. 45), to jed- nak — poza kilkoma rysunkami związanymi może raczej z pracownią Le Bruna, niż z jego własną twór-

⁵⁵ Rysunek niezupełnie wiernie odtwarza głowę boga mórz, ale zważywszy licencje wprowadzane przez Le Bruna do rysunków z rzeźb starożytnych — można z pewnym prawdopodobieństwem przyjąć, że jest to głowa Neptuna. Por. repr.: Lippold G., *Die Skulpturen d. Vaticanischen Museums*, III, Berlin u. Leipzig 1936, tabl. 39. Jest to kopia z oryginału hellenistycznego z II w. p. n. e.

⁵⁶ Zob. nr 45 niniejszych przypisów.

⁵⁷ Spis Modelów gipsowych po ś. p. Stanisławie Augustie Królu Polskim, s. 135 — Marc Aurèle à che-

val, s. 143, nr 4 — Tête de Marc Aurele colossale, s. 151 — masque de Marc Aurele (nr 6 i 8 — 2 maski) (Spis znajduje się dzisiaj w Bibl. Uniw. Warsz. w Dzia- le Rękopisów). Nadto w instrukcji wydanej przez kró- la w grudniu 1795 r. w Grodnie i przesłanej Baccia- rellemu w p. 18 wymieniony jest wśród dzieł, które król sobie rezerwuje z Pałacu Łazienkowskiego „De la Chambre longue.. le Marc Aurele de Bronze“. Wg adnotacji Bacciarellego rzeźba została zapakowana do skrzyni, zapewne więc wysłano ją później do Peters- burga. Por. Tatańkiewicz W., *Pięć studjów...*, s. 163.



Il. 30. A. Le Brun (?), Sw. Hieronim. Nr 27 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 31. A. Le Brun, Projekt wodotrysku z Neptunem. Nr 25 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 32. A. Le Brun, Walka Herkulesa z Centaurami. Nr 26 (Fot. S. Sawicka)



Il. 33. A. Le Brun, *Uwolnienie św. Piotra*. Nr 28
(Fot. S. Sawicka)

czością — pochodzą one niewątpliwie z jego ręki. Wyraźne różnice, zarówno w ich poziomie artystycznym, jak i fakturze, tłumaczyć by należało dużą rozpiętością czasową powstania tych szkiców. Obejmują one jednak okres od czasu studiów, tj. lata 60-te — do końca zapewne pobytu w Warszawie, tj. do abdykacji króla i następnie wyjazdu artysty do Petersburga⁵⁸.

⁵⁸ W zbiorach Gabinetu Rycin znajdują się jeszcze rysunki przypisywane ongiś Le Brunowi wśród nabytków z lat 1928—29. Są to szkice piórem i ołówkiem, lawowane z lekka tuszem, przedstawiające projekty wodotrysku, pomnika, pochód postaci w strojach z 2. poł. XVIII w., figury alegoryczne etc. Nie mają one jednak nic wspólnego z Andrzejem Le Brunem. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się kilka szkiców tej samej ręki. Nie tylko charakter rysunku, dukt ręki, ale i papier użyty odróżniają je od utworów Le Bruna.

⁵⁹ Przez analogię można by tu zacytować listy malarza Mirysa do Bacciarellego pisane w Białymstoku z r. 1774 i 1777, adresowane „Monsieur Bachareil”. (Listy te przedstawił w fotografiach dr St. Szymański w referacie, dotąd nieopublikowanym, o S. Mirysie). Zresztą w rkps nr 782 z Bibl. Czartoryskich zachował

W związku z autorstwem rysunków niepodpisanych przez autora i oznaczonych obcą ręką, warto może zwrócić uwagę na jeden jeszcze szczegół. Rysunki wykonane w Rzymie opatrzone są objaśnieniami w języku włoskim, ale pisownia jest niezupełnie włoska, np. „villa Pinchana, villa Medichi, justiniana” itp. Nie sądzę, by Monaldi, którego nazwisko dopisano ołówkiem na odwrocie jednego z tych rysunków, miał być jego autorem. Pisownia nie włoska, a raczej francuska fonetyczna nazw i imion włoskich przemawiałaby — obok innych, ważniejszych argumentów — stylu, faktury etc. — za autorstwem Le Bruna⁶⁰.

Jakkolwiek kilku autorów, wyżej cytowanych, zajmowało się twórczością Le Bruna, to jednak — poza zamówieniami królewskimi dla Zamku i do Pałacu w Łazienkach — nie jest ona dostatecznie znana. Brak w tej mierze materiałów archiwalnych już przed ostatnią wojną, a tym więcej po zniszczeniach wojną spowodowanych, utrudnia niezmierznie wszelkie poszukiwania. Nic też nie wiemy, poza urzędowymi tylko wiadomościami podanymi przez J. Bielińskiego⁶⁰ o jego działalności w Wilnie, gdzie od r. 1803—

do śmierci w r. 1811 był profesorem nadzwyczajnym rzeźby na Wydziale literatury i sztuk pięknych tamtejszego Uniwersytetu. Nie mamy też prawie żadnych wiadomości o kilkuletnim zapewne pobycie Le Bruna w Petersburgu, skąd w r. 1803 został wezwany na katedrę rzeźby do Wilna. Być może, iż bogate zbiory Ermitażu zawierają jakieś jego prace⁶¹. Wiadomo tyl-

się list Monaldiego z jego podpisem, który jest tak różny od pisma na naszych rysunkach, że nie da się z nimi powiązać.

⁶⁰ Bieliński J., jw., podaje tylko kilka słów o życiu Le Bruna (III, s. 241—242), a poza tym znajdujemy tam tylko wiadomości o jego gaży od dn. zatrudnienia, tj. od 30 lipca 1803 r., o wykładach 3 razy na tydzień po półtorej godziny, wreszcie o wypłaconej pensji, a następnie emeryturze wdowie Małgorzacie i dzieciom. Le Brun zmarł d. 30 września 1811 r. Nazwisko jego podawane jest przez Bielińskiego w dwójki pisowni: Le Brun lub Lebrun.

⁶¹ Poza wyżej cytowanym rysunkiem z kolekcji A. V. Prachova (przypis 52) nie zdołałam dotrzeć do innych publikacji rysunków w zbiorach rosyjskich i Związku Radzieckiego.

ko, że wykonywał tam rzeźby portretowe; studia rysunkowe do nich niewątpliwie musiał robić. W zbiorach zaś wileńskich były m. i. gipsowe biusty portretowe osobistości rosyjskich, które musiał zapewne wykonać w Petersburgu i odlewy przywiózł ze sobą do Wilna⁶².

Z korespondencji Le Bruna wiadomo, że w ciągu 5-letniego pobytu w Rzymie na koszt króla Stanisława Augusta kilkakrotnie chciał powracać do Polski⁶³, ale król mu nie pozwalał, zalecając nadal pilne studiowanie rzeźby starożytnej. Wzorowanie się na antyku, nawet kopiowanie starożytnych posągów było mu narzucone przez Stanisława Augusta, ale tam, gdzie miał większą swobodę, gdzie bardziej mógł „być sobą“, wypowiada się raczej w duchu baroku, nie bez wpływu współczesnej sztuki francuskiej. Studia w Rzymie dały mu nie tylko możliwość poznania antyku, ale i pozwoliły mu się zetknąć z barokiem rzymskim, który był mu bliższy, niż chłodna rzeźba klasyczna. Zestawienie niektórych jego rysunków ze szkicami Berniniego dowodnie to wykazuje.

Pomijając okres studiów i rysunki z rzeźb antycznych, własne jego projekty można by podzielić na dwa niejako typy. Rysunki pierwszej grupy to manierystycznie przedstawione postacie o bardzo małej w stosunku do całości głowie, o manierystycznym, schematycznym raczej rysunku twarzy z kanciastym nosem, zaokrąglonym podbródkiem, o prostej linii karku i tyłu głowy, o charakterystycznej jednej linii krzywej łączącej oba łuki brwi przy pochylonych głowach, o patetycznych nieco gestach i zazwyczaj źle rysowanych rękach. Figury te z reguły nadmiernie wydłużone, przeważnie są osłonięte szatami o szablonowym układzie fałd. Być może, że w tych projektach artysta był krępowany życzeniami zleceniodawcy — w tym wypadku Stanisława Augusta — i tym się tłumaczy mniejsza inwencja, szablonowość i pewna konwencjonalność w projektach zwłaszcza nagrobkowych Le Bruna. Widoczne to jest zwłaszcza w kilkakrotnym używaniu tych samych typów figur, w podobnych postawach, gestach. Np. jedna z alegorycznych figur



Il. 34. A. Le Brun, *Apoteoza historii*. Nr 29 (Fot. H. Romanowski).

kobiecych na projekcie pomnika papieskiego mocno przypomina westalkę z pochodniami we wzniesionych rękach; figura kobieca stojąca przy ołtarzu ofiarnym rysowana piórkem, bliska jest, jak już zaznaczyliśmy, figurze dekoracyjnej na rysunku krakowskim. Postać zaś Nike z Brescii występuje na rysunkach Le Bruna, jak widzieliśmy, kilkakrotnie. Zasób typów, którymi operował tu artysta, wydaje się być niewielki, różnice głównie zachodzą w ich układzie, ale nawet w fałdach draperii występuje tu pewien konwencjonalizm. Może najdobitniej ujawniły się te cechy w projektach pomników dla papieża Klemensa XIV oraz w niektórych projektach figur nagrobkowych. Są to przeważnie rysunki sangwinowe.

Drugi typ — to swobodnie traktowane szkice z rzeźb starożytnych, ale przede wszystkim własne projekty, śmiałe, rysowane z rozmachem i nadzwyczajnie

⁶² Bieliński podaje: „W gabinecie skulptury znajdowały się w Wilnie następujące jego roboty: Piotr Wielki, Chodkiewicz, Plater, Czartoryski, Benigsen, Ogiński, jego żona i córka, Konst. Czetwertyński, Ławieński, Korsakov“ (Bieliński J., jw., II, s. 762).

⁶³ Por. listy Le Bruna do króla, cytowane wyżej, w rkps. nr 782 w Bibl. Czartoryskich. T. Mańkowski podaje, że Le Brun zwracał się nawet do Bacciarellego z prośbą o interwencję w tej sprawie u króla (Mańkowski T., *Rzeźby zbioru...*, s. 65).



Il. 35. A. Le Brun, *Mojżesz z wężem miedzianym. Nr 30* (Fot. E. Kozłowska)

czajnym opanowaniem wyrazu form plastycznych w rysunku. Używa tu artysta przeważnie pióra oraz pędzla dla plam bistrowych. Należą tu w pierwszym rzędzie: projekt wodotrysku z Neptunem i Walka Herkulesa z Centaurami, następnie 4 wielofigurowe sceny, które może miały być projektami do plaket, gdyż wyraźnie zaznaczają się w nich cechy rzeźbiarskiego modelunku pierwszego planu (np. z taką plastyką oddane fałdy draperii w *Uzdrowieniu paralityka*, albo figury pierwszoplanowe po stronie prawej w scenie z *Wężem miedzianym*, podobnie i w wielofigurowym *Uwolnieniu św. Piotra* oraz w ilustracji do *Boskiej Komedii*).

Dołączyć by tu należało i dwa rysunki bistrowe: dwufigurowe *Uwolnienie św. Piotra* i figurę alegoryczną z *Chronosem*.

Scena *Zaśnięcia M. Boskiej* i *Komunia Apostołów* wiążyą poniekąd te dwie grupy — mocnymi plamami kreskowań sangwiny, silniejszą charakterystyką twarzy, zwłaszcza apostołów z centralnej grupy w obu kompozycjach — budową sceny zawsze centralnie pomyslanej. Nawiązują jednak do grupy pierwszej kon-

wencjonalizmem rysunku draperii, użyciem znanych nam z pierwszej grupy typów, zarówno twarzy jak i postawy udrapowanych figur (np. stojąca z prawej strony postać w *Zaśnięciu M. Boskiej*).

Spśród omawianych tu rysunków najwyżej stoją dwa duże rysunki bistrowe: projekt wodotrysku z Neptunem i Herkules walczący z Centaurami. Reprezentują one wszystkie cechy innych rysunków Le Bruna, ale zarazem górują nad nimi bujnym temperamentem, wirtuozowską swobodą oddania nie tylko form, ale i ruchu krótką, urywaną kreską (anatomia ciała w „*Centaurach*”) i grą plam bistrowych o różnym natężeniu.

Mocne plamy bistrowe, przypominające włoskie chiaroscuro, mógł wziąć Le Brun ze sztuki włoskiej, ale lekkość dotknięcia pióra, dekoracyjność kreski, nie poddającej się nawet umiarowi rzeźby klasycznej, którą tak pilnie studiował — przyniósł ze sobą z Francji.

W tej dekoracyjnej interpretacji form rzeźbiarskich, w projektach jego pomyślanych po rzeźbiarsku z zachowaniem tego charakteru kreślonych na pa-



Il. 36. A. Le Brun (?), Głowa Neptuna. Nr 38 (Fot. Z. Kamykowski)



Il. 37. A. Le Brun, Uzdrawienie paralityka. Nr 31 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 38. A. Le Brun, Dante i Wergiliusz. Nr 32 (Repr. wg fot. J. Bułhakówny)



Il. 39. A. Le Brun, Uwolnienie św. Piotra. Nr 33 (Repr. wg fot. J. Bułhakówny)



Il. 40. A. Le Brun, Zaśnięcie M. Boskiej. Nr 34 (Repr. wg fot. J. Bułhakówny)



Il. 41. A. Le Brun, Studium konia i człowieka. Nr 36 (Fot. Z. Kamiński)

pierze — leży istota jego twórczości rysunkowej w całości rzeźbie podporządkowanej.

Do rzeźby tego okresu w Polsce wnosi Le Brun obok wpływu antyku — zwłaszcza w znakomitym opanowaniu formy — lekkość i dekoracyjność sztuki francuskiej z okresu późnego baroku. Oba te pierwiastki ujawniają się nie tylko w jego własnych pracach, ale i w dziełach jego współtowarzyszy w pracowni zamkowej, gdyż jak wiadomo Le Brun właśnie dostarczał projektów i kierował ich wykonaniem. Obok jednak dobrej szkoły i gruntownego przygotowania studiami rzymskimi z dzieł Le Bruna przemawia i talent artysty, który pozwolił mu w obcym sobie środowisku uchwycić odrębność lokalnego typu i wy-

razu, nie tylko w zewnętrznej formie kostiumu — i stworzyć świetną galerię portretów, do których nie zawsze służył mu żywy model, przy postaciach bowiem historycznych wypadło się posługiwać sztychami⁶⁴.

Odnalezione rysunki pozwalają prześledzić zarówno drogę studiów, jak i kulisy twórczości artysty, świeżość i oryginalność pierwszych rysunkowych projektów, odznaczających się doskonałą kompozycją a nierzadko i wręcz malarskimi walorami. W szerszej też mierze, niż znanych dotąd kilka tylko rysunków Le Bruna, charakteryzują one całość jego dorobku artystycznego, niestety dotychczas w pełni jeszcze nie opracowanego.

SPIS RYSUNKÓW ANDRZEJA LE BRUN (I JEGO PRACOWNI) OMÓWIONYCH W NINIEJSZYM ARTYKULE

Nry w tekście artykułu odpowiadają nrom spisu. W cytatach zachowana pisownia oryginału. Opisy rysunków reprodukowanych skrócone. Ważniejsze skróty: B. U. W. — Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie; Inw. zb. d. — Inwentarz zbiorów dawnych; T. P. N. — Towarzystwo Przyjaciół Nauk (Warszawskie); zb. król. — zbiór królewski; filigr. — filigran; kol. — kolekcja; oł. — ołówek; pap. żeberk. — papier żeberkowy; T. — teka.

1. Studia posągów z willi rzymskich. U góry dwie stojące postacie, jedna z wazą na tacy, druga wsparta o cokół. Z prawej strony siedzący mężczyzna w kapeluszu i z kijem. Napis: „*Villa desta in tivoli*“. Poniżej: idąca w lewo postać z globem w dłoniach, „*Villa Colonna*“, idąca w lewo postać ze złamanym mieczem — „*Villa justiniani*“, zwrócona w prawo postać udrapowana — „*Villa Colonna*“.
Rys. sangwiną. 270 × 195 mm. Pap. żeberk. z filigr.: ptaszek w kole.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 121.
2. Szkice rysunkowe z rzeźb starożytnych z willi rzymskich. U góry trzy stojące postacie kobiece — napisy: „*Mattei*“, „*Villa Matei*“, u dołu kobieta siedząca, w profilu, napis: „*Villa dell'imperatore o Lorti farneziene*“. Obok waza na postumencie w formie kolumny.
Rys. sangwiną. Pap. żeberk. 267 × 194 mm. Na odwr. ołówk. notatka: „*Monaldi*“ (błędnie!).
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 122.
3. Dwie stojące figury kobiece; prawa z ręką wspartą na urnie składa ofiarę na ołtarzu.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 194 × 274 mm.
Napisy: „*Villa matea*, *Villa Pinchana*“. Pieczętka prawdop. zbioru wiedeńskiego (Lugt, 2111).
Dar. ks. J. Mrozowskiego, w r. 1909.
Muzeum Narodowe Warsz. nr inw. 950.
4. Pochód udrapowanych mężczyzn i kobiet, z dwójkiem dzieci, zwrócony ku stronie lewej. Wg relie-

fu na Ara Pacis (dziś w Gal. Uffizi we Florencji).
Rys. piórem, lawowany bistrem na delikatnym szkicu ołówkowym. 193 × 268 mm.
Napisy: na awersie — „*Villa medichi*“, na rewersie — „*Enrelief della villa Medicis a Rome. 1 du-cat*“.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 119.

il. 3

- 5 Wjazd Marka Aureliusza do Rzymu. Wg reliefu na łuku tryumfalnym M. A. (dziś w Muzeum Kapitolinским).
Rys. piórem, lawowany bistrem. 203 × 172 mm.
Napis: „*nella La scalla grand(e)delle campidoglio*“.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 120.

il. 5

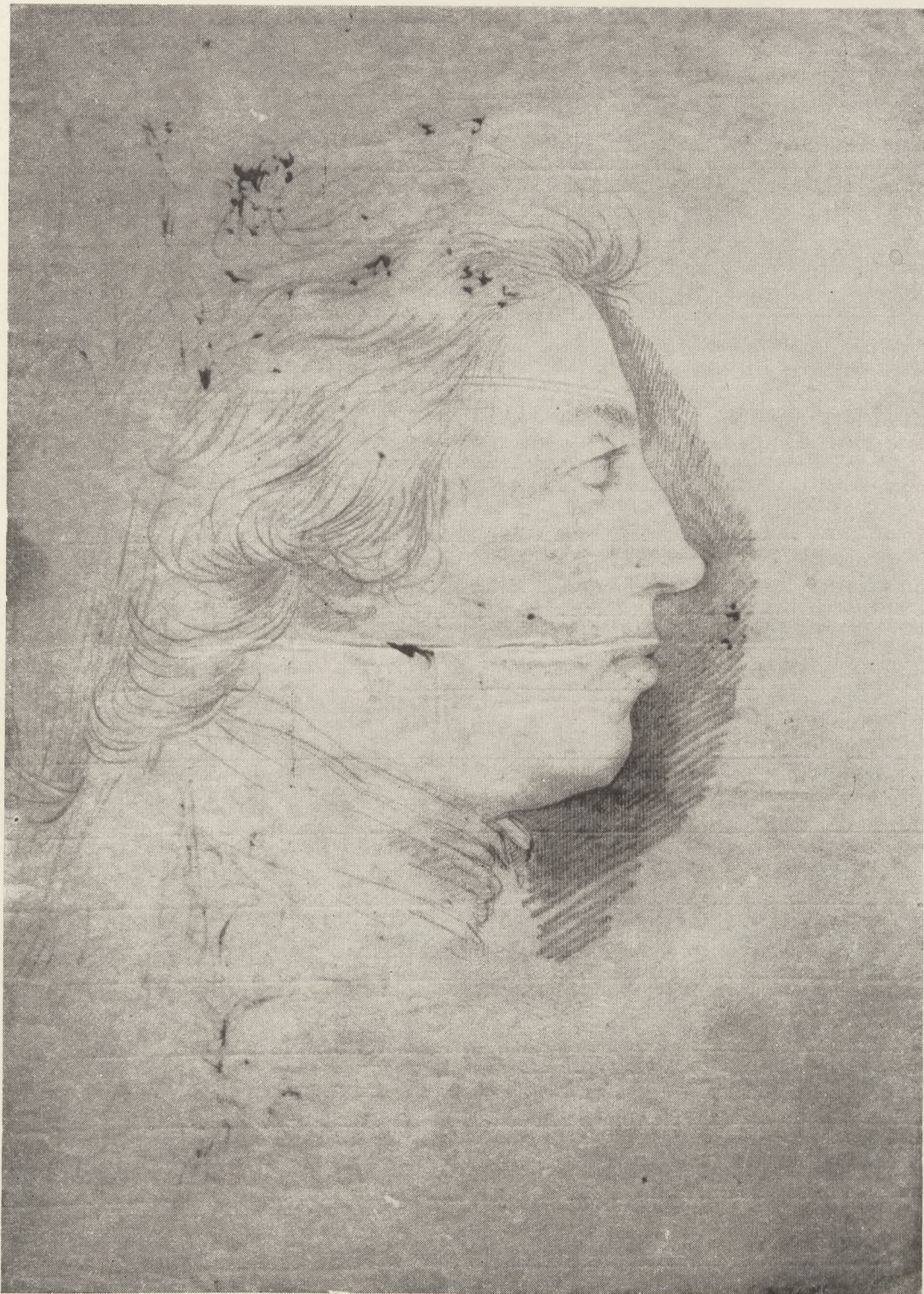
- 6 Postać kobieca w fałdzistym płaszczu, podsycająca ogień ofiarny na ołtarzu, zwrócona profilem w lewo; w lewej ręce trzyma książkę. U stóp jej przewrócona urna.
Rys. sangwiną. 270 × 200 mm.
Oznacz. u dołu piórem: „*Le Brun*“.
Gab. Rycin B. U. W.; z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 115.

il. 7

7. Postać kobieca z pochodniami we wzniesionych rękach zwrócona profilem w lewo; przed nią ołtarz z płonącym ogniem ofiarnym, u jej stóp stojąca urna.
Rys. sangwiną. 250 × 197 mm. Pap. żeberk. z filigr.: ptaszek w kole.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 116.

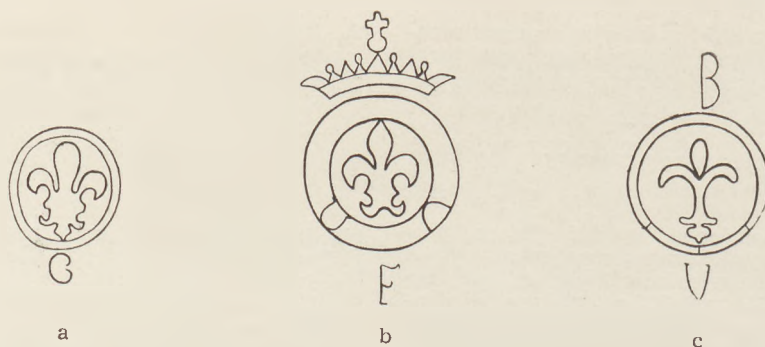
dzieło sztuki, do którego realia zaczerpnięte są ze sztychu.

⁶⁴ Np. popiersie Jerzego Ossolińskiego wykonane zostało wg miedziorytu J. Falcka. Nie jest to jednak transponowana na inny materiał kopia, tylko odrębne



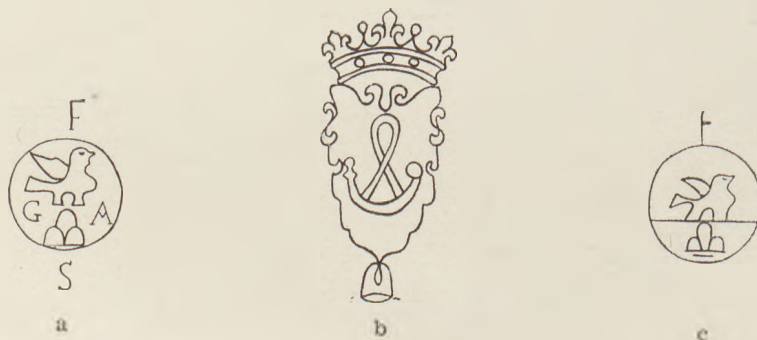
Il. 42. A. Le Brun, Studium portretowe. Nr 35 (Fot. E. Kozłowska)

- 8 Postać kobieca w profilu w prawo, wsparta o cokół, na którym stoi wysoka, ozdobna urna (projekt pomnika?). Na cokole ołtarza napis oł.: „monument”.
Rys. sangwiną. 211 × 197 mm.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 114.
il. 8
9. Postać kobieca, zwrócona wprost, stojąca przy ołtarzu ofiarnym, na którym prawą ręką podsyca ogień. Na głowie ma wieniec z kwiatów, lewą ręką podtrzymuje fałdy szat. Z boku po prawej stronie szkic dwóch nóg (uda i goleń), pod nim piórem napis: „noga Pana le Bruna”. Na odwr. szkic gałązki.
Rys. piórem. 385 × 227 mm. Pap. holend. Honig & Zoonen.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 661.
il. 9
10. Projekt na posąg „Sprawiedliwości”. Postać kobieca, zwrócona wprost, zstępująca ze stopnia; w lewej ręce trzyma wagę, prawą wspiera na różgach liktorskich.
Rys. sangwiną. 270 × 200 mm. Pap. żeberk. z filigr.: ptaszek w kole.
U dołu dopisano oł.: „monument”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 112.
il. 10
11. Stojąca postać kobieca w wieńcu na głowie, z gałązką roślinną przytrzymywaną prawą ręką. Może projekt na alegorię „Pokoju”?
Rys. sangwiną. 280 × 202 mm. Pap. żeberk. z filigr. (il. 43 c).
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 111.
il. 11
12. Figura alegoryczna „Fortuna”. Nadmiernie wydłużona, stojąca postać kobieca, zwrócona prawie profilem w lewo. W lewej ręce trzyma róg obfitości, prawą opiera na wiośle (?); za jej stopą, widoczna spod szaty — kula. Rysunek prawdopodobnie wykonany wg rzeźby Le Bruna.
Rys. sangwiną. 390 × 261 mm. Pap. żeberk. z filigr. (il. 43 a).
Na odwr. napis (ręką króla?): „Figure de la Fortune par le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 96.
13. Chrystus ubiczowany, siedzący pod kolumną, pochylony w lewą stronę, w koronie cierniowej i ze związanymi dłońmi.
Rys. sangwiną. 385 × 320 mm. Papier z filigr.: lilia w kole.
U dołu podpis piórem: „p.[ar] Giardini”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 109.
il. 12
- 14 Uwolnienie św. Piotra. Anioł dotyka ramienia siedzącego starca i drugą ręką wskazuje wwyż.
Rys. kredką brązową (odcień sangwiny?). 430 × 288 mm. Pap. żeberk.
U dołu podpis piórem: „p.[ar] Giardini”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 108.
il. 13
15. Kobieta siedząca z dzieckiem stojącym na jej kolanach. Kobieta ma płaszcz zarzucony na głowę, odsłaniający twarz i włosy.
Rys. sangwiną. 410 × 286 mm. Pap. żeberk. z filigr.: lilia w podwójnym kole.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 107.
il. 14
16. Dwie idące ku stronie lewej postacie dziewczęce w fałdzystych szatach. Jedna zwrócona wprost, druga prawie profilem.
Rys. sangwiną. 268 × 153 mm. Pap. żeberk. z filigr.: ptaszek w kole.
Na odwr. oznacz. oł.: „Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 113.
17. Projekt pomnika dla papieża (Klemensa XIV?). Postać papieża stojąca w górnej niszy, zwrócona wprost — na tle zawieszzonej draperii. Po obu stronach drzwi wejściowych w dolnej części pomnika dwie alegoryczne postacie kobiece.
Rys. sangwiną. 563 × 420 mm. Pap. z filigr. (il. 44 a).
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 105.
il. 15
18. Projekt pomnika dla papieża (Klemensa XIV?), wariant poprzedniego. Postać papieża stojąca na górnym cokole, zwrócona profilem w prawo. Poniżej stojące dwie alegoryczne postacie wsparte o cokół pomnika, na którym stoi przysięgnięta draperią urna.
Rys. sangwiną. 570 × 420 mm. Pap. z filigr. (il. 43 c).
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 106.
19. Komunia Apostołów. Scena zamknięta w owalu. Chrystus stojący pośrodku między przeważnie klęczącymi apostołami.
Rys. sangwiną. 190 × 269 mm.
Zaginiony. (Dawna sygn. w kol. T. P. N.: T. V, nr 44).
il. 18
20. Projekt pomnika grobowego. Na sarkofagu stojąca uskrzydłona postać kobieca, trzymająca owalną tablicę, na której pisze. Tłem jej jest piramida ścięta u góry. Na sarkofagu zarzucona draperia.
Rys. piórem i oł., lawowany bistrem. 243 × 178 mm.
U dołu piórem „Le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 94.
il. 19
21. Projekt pomnika grobowego. Nad tablicą z epitafiem półleżąca postać kobieca z zasłoniętą twarzą. Poza nią tło w formie piramidy, na którym umieszczono medalion z portretem kobiecym. Poniżej emblematy dekoracyjne.
Rys. piórem i oł., lawowany bistrem. 248 × 160 mm.
U dołu piórem „Le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 93.
il. 22
22. Projekt pomnika grobowego, z płaczącą postacią wspartą na wysokiej urnie, na której wierzchu umieszczony jest krzyż. Na cokole zawieszona girlanda



Il. 43. Facsimilia filigranów na rysunkach Le Bruna (w zmniejszeniu).

- Rys. piórem i oł., lawowany bistrem. 245 × 170 mm.
U dołu piórem „Le Brun”, powtórzony jeszcze oł.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 95.
il. 23
23. Projekt alegorii Wiosny na fasadę pałacu Łazienkowskiego. Stojąca postać kobieca z girlandą kwiatów w dłoniach, z wieńcem na głowie; wieńiec u jej stóp.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 187 × 118 mm.
Pap. żeberk. z filigr. v. D. Ley (?).
Z lewej strony napis piórem: „le Printemps”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 118.
il. 24
24. Projekt alegorii Lata, na fasadę pałacu Łazienkowskiego. Stojąca postać kobieca ze snopem zboża na ramieniu.
Na odwr. szkic sytuacyjny placu z pomnikiem?
Rys. piórem, lawowany bistrem. 213 × 138 mm.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 117.
il. 26
25. Projekt wodotrysku z Neptunem.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 475 × 340 mm.
Pap. holend. filigr. J. Honig & Zoonen i tarcza z koroną (il. 43 b).
Oznacz. u dołu „Le Brun”.
Na odwr. profil głowy mężczyzny. Zob. nr 35.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 101.
il. 31
26. Walka Herkulesa z Centaurami.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 420 × 550 mm.
Oznacz. u dołu „Le Brun”.
- Zbiory Czartoryskich w Krakowie. Sygn.: R. 448. Album. Inw. 2043.
il. 32
27. Św. Hieronim, siedzący, zwrócony w prawo, z czaszką w ręku.
Rys. piórem, lawowany bistrem, na pożółtym pap. czerwonym.
Na odwr. napis: „No. 5. St. Marc (St. Jean — przekreślone). 2 ducats.”
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 110.
il. 30
28. Uwolnienie św. Piotra.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 333 × 297 mm.
Zbiory Czartoryskich w Krakowie. Sygn.: R. Album R. 448. Inw. 2030.
il. 33
29. „Apoteoza historii”. Skrzydlata postać kobieca stojąc pisze na wielkim arkuszu opartym na plecach siedzącego przed nią starca ze skrzydłami (Chronosa?).
Rys. piórem, lawowany bistrem. 258 × 235 mm.
Z prawej strony u dołu czarnym atram. później dodano inicjały TP, z lewej — ślad podpisu oł.
Muz. Narod. Warsz. Depoz. Tow. Zach. Szt. Piękn., ze zbiorów M. Bersohna, 1920 r. Nr inw. 30670.
il. 34
30. Mojżesz z Wężem miedzianym. Mojżesz stoi na wzniesieniu, do stóp jego pochyla się klęcząca kobieta. Z prawej i lewej strony liczne postacie Żydów.
Rys. piórem, lawowany bistrem. 339 × 490 mm.
Na passe partout w rogu napis: „Le Brun”. Na odwr.: „Le Serpent d'airain. 2 — No 3”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 103.
il. 35



Il. 44. Facsimilia filigranów na rysunkach Le Bruna (w zmniejszeniu).

31. Uzdrawienie paralityka Z prawej strony stoi na podwyższeniu św. Piotr, wyciągniętą ręką nakazując powstać sparaliżowanemu starcowi, który doń wyciąga ręce. Scena w głębi jest oświetlona pochodnią trzymaną przez postać widoczną poza apostołem.
Rys. piórem, lawowany bistro. 340 × 490 mm.
Pap. czerpany.
Oznac. na passe partout: „p. le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 102.
il. 37
32. Dante i Wergiliusz wędrujący przez piekło. Na pierwszym planie przenoszenie zwłok. z lewej strony grupa kobiet i mężczyzn. W głębi, na podwyższeniu, zwrócone ku stronie prawej, idą dwie postacie w powłóczystych szatach.
Rys. piórem, lawowany bistro. 338 × 491 mm.
Oznac. na passe partout: „p. le Brun”.
Zaginiony. Pochodził z kol. T. P. N., (dawna sygnatura: T. V, nr 25).
il. 38
33. Anioł uwalnia św. Piotra z więzienia. Obaj wychodzą z bramy więziennej, po obu stronach grupy śpiących strażników.
Rys. piórem, lawowany bistro. 339 × 492 mm.
Zaginiony. Pochodził z kol. T. P. N., (dawna sygnatura: T. IV, nr 7).
il. 39
34. Zaśnięcie N. P. Marii.
M. Boska leży na postaniu, dokoła zgromadzili się apostołowie. Z prawej strony klęczy św. Piotr, trzymając okulary w ręku. W głębi pochyla się nad łóżem św. Jan. W tle zawieszona draperia.
Rys. sangwiną, 357 × 497 mm. Pap. z filigr. (il. 44 c).
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 104
il. 40
35. Studium portretowe mężczyzny. Głowa zwrócona profilem w lewo, na szyi chusta (studium do medalionu?).
Na odwr. projektu wodotrysku z Neptunem, który przebiją przez cienki papier w postaci czarnych płamek.
Rys. sangwiną. 475 × 340 mm.
Gab. Rycin B. U. W., z kol. T. P. N. Inw. zb. d. 101 (verso).
il. 42
36. Koń trzymany za uzdę przez nagiego człowieka zwróconego wprost do widza.
Rys. sangwiną. 590 × 851 mm.
Napisy: „Lebrun delin”, „Home tenant un Cheval par la bride”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 99.
il. 41
37. Koń trzymany za uzdę przez nagiego człowieka tyłem odwróconego od widza (pendant do nru poprzedn., ten sam model wzięty z drugiej strony).
Rys. sangwiną. 618 × 840 mm
Napisy: „Lebrun delin”, „Le mem vû de l'autre coté”. Na odwr.: „Dessein de M. Le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. król. T. 173, nr 98.
38. Głowa starca, zwrócona profilem w lewo. Rys. wg rzeźby. Prawdopodob. wg głowy boga mór z Muzeum Watykańskiego.
Rys. sangwiną. 568 × 405 mm. Pap. żeberk., filigr.: lilia w kole, nad nim korona. Pap. zniszczony, poplamiony przez muchy — musiał być wystawiany.
Napis u dołu oł.: „Le Brun Rzeźb.”, na odwr. oł.: „le Brun”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. dawn. Król. Uniw. T. 1098, nr 52.
il. 36
39. Głowa męska w profilu w prawo. Rys. wg rzeźby. Głowa M. Aureliusza.
Rys. sangwiną. 572 × 430 mm.
Napis u dołu: „le Brun Rzeźbiarz”.
Gab. Rycin B. U. W., zb. dawn. Król. Uniw., T. 1098, nr 51.
40. Głowa kobieca w wieńcu z drobnych kwiatków, przedstawiona en face, rys. z rzeźby.
Rys. sangwiną. 380 × 290 mm.
Napisy u dołu: „Le Brun Rzeźb.” i dopisane przed tymi słowami „d'après”. Na odwr. oł.: „le Brun”.
Rys. zniszczony, podlatany, poplamiony przez muchy.
Gab. Rycin B. U. W., zb. dawn. Król. Uniw., T. 1098, nr 53.

4. 36
Je Reconnait avoir reçu pour Comte de
La Majesté de Monsieur Pierre Blane
La somme de six cents cinquante Ducats,
une fois de quoi j'ai fait la presente quittance
Paris le 25. d. Aoust, 1712.
Le Brun

Il. 45. Autograf A. Le Bruna (w Ms. 782 z Bibl. Czartoryskich). (Fot. E. Kozłowska)

MIECZYSLAW WALLIS

OBRAZY CANALETTA Z DZIEJÓW POLSKI

WSTĘP

Wiek XIX nazwano „wiekiem historycznym“. Zwłaszcza w Polsce wiek ten zasługuje w pełni na to miano. Jest to bowiem nie tylko okres rozkwitu historiografii polskiej — od Lelewela do Korzona i Smoleńskiego, ale również okres, w którym tematyka historyczna panuje w poezji i malarstwie: wspomnijmy tylko o poematach i dramatach historycznych Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, o obrazach historycznych Matejki, o powieściach historycznych Kraszewskiego i Sienkiewicza. Zaczątki tego namiętnego zainteresowania przeszłością sięgają wszakże drugiej połowy XVIII w. — epoki Oświecenia.

W epoce Oświecenia dokonuje się, jak wiadomo, w Polsce wielki zwrot do historii, w szczególności budzi się zaciekawienie przeszłością narodową. Ów zwrot do historii pozostawał w związku z głębokimi przeobrażeniami społeczno-gospodarczymi, jakie się wówczas w burzliwym tempie dokonywały w Polsce, z tworzeniem się polskiego narodu burżuazyjnego i z kształtowaniem się nowego pojęcia narodu — pojęcia narodu jako wspólnoty obejmującej wszystkie stany, wszystkie warstwy społeczne, wszystkie klasy, w przeciwieństwie do dawnego pojęcia „narodu szlacheckiego“¹. Wiązał się on też ze szczególną sytuacją polityczną i społeczną Polski ówczesnej. Wstrząs pierwszego rozbioru, kryzys państwa, wysunięcie się na czoło sprawy mieszczańskiej i zaognienie się sprawy chłopskiej, pragnienie ratowania Rzeczypospolitej, świadomość niezbędności reform politycznych i społecznych: wszystko to na różnych drogach budziło zainteresowanie przeszłością, wiodło do badań historycznych. W historii widziano bowiem, za Ciceronem, mistrzynię życia. Od historii oczekiwano odpowiedzi na pytanie: jak powstało zło, które toczy Rzeczpospolitą, i jak można je uleczyć. Z historii usiłowano

wywieść prawidła postępowania dla współczesności. Drogą badań historycznych szukano w tradycji uzasadnienia dla reform, które chciano przeprowadzić.

Historii stawiano również doniosłe zadania wychowawcze: miała ona „uczyć cnoty“, to znaczy wychowywać moralnie. W szczególności miała ona uczyć „świętej miłości kochanej ojczyzny“, wychowywać w duchu patriotycznym, stawiając przed oczyma współczesnych wielkich mężów przeszłości i ich wiekopomne czyny — jako wzory do naśladowania. Zadania te stawiano przy tym nie tylko dziejom pisanym, historiografii, ale również dziejom przedstawionym przy pomocy środków sztuk plastycznych, przede wszystkim dziejom malowanym, malarstwu historycznemu.

W tym właśnie czasie na Zachodzie powstaje nowoczesna historiografia. Jednym z jej rysów najważniejszych jest krytyczny stosunek do tradycji, zwrot do źródeł, dążenie do oddzielenia prawdy od zmyślenia, postulat prawdy, wierności, ścisłości historycznej². W historii widzi się w dalszym ciągu mistrzynię życia. Ale historia może być mistrzynią życia tylko pod warunkiem, że jest prawdziwa. Prawda różni historię od „bajki“, od opowieści o rzeczach zmyślonych. „L’histoire est le récit des faits donnés pour vrais, au contraire de la fable qui est le récit des faits donnés pour faux“, stwierdził w r. 1764 Voltaire w *Dictionnaire philosophique*.

Wzrostowi zainteresowań historycznych towarzyszy wywyższenie malarstwa historycznego w stosunku do innych rodzajów malarskich. Grupa francuskich teoretyków sztuki prowadzi w latach 1747—1760 kampanię na rzecz malarstwa historycznego. „Le peintre-historien est seul le peintre de l’âme, les autres ne peignent que pour les yeux“, powiada w r. 1752 jeden z rzecz-

¹ Serejski M. H., *Idea narodu w burżuazyjnej historiografii polskiej od schyłku XVIII do końca XIX wieku*, Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych II (1952), s. 66—80.

² Serejski M. H., *Rozwój myśli historycznej od Oświecenia do czasów najnowszych*, Wiedza i Życie 16 (1947), s. 931/2.

ników tego kierunku, La Font de Saint-Yenne³. I tak jak od historiografii żąda się teraz prawdy, podobnie od malarstwa, przedstawiającego przeszłość, wymaga się wierności historycznej. Stroje, broń, budowle, przedstawione w obrazie, mają odpowiadać wiernie epoce, w której dzieje się akcja obrazu. Sporadycznie owo wymaganie wierności historycznej występuje już w końcu w. XVII (rozmowa Poussina z Parrazjosem w *Dialogach umartwych* Fenélon⁴), ale rozpowszechnia się ona dopiero w drugiej połowie w. XVIII. Łączy się z tym wymaganiem od artysty erudycji historycznej, zwłaszcza w zakresie dziejów starożytnych⁵.

Wraz z innymi ideami Oświecenia poglądy te przenikają do Polski i znajdują duży oddźwięk, zwłaszcza wśród uczonych i literatów, skupiających się dokoła Stanisława Augusta. „Historia wtenczas tylko jest dobra, kiedy nie jest bajeczna i nie ma przydatków romansowych...” powtarza za Voltairem Krasicki w r. 1773⁶. W liście poetyckim *Do ks. Adama Naruszewicza, koadiutora smoleńskiego*, którego ostateczna redakcja powstała przed początkiem marca 1781 r.⁷, Krasicki rozwija tę myśl w dalszym ciągu:

„Dość już bajek, uczony biskupie, pisano.
Ty bierzesz pióro w rękę, w rękę, co na straży
Prawdę mając rzetelną, ściśle rzeczy waży“.

„Kto pisze, czy utaił, zmniejszył, czy przyczynił,
Stał się dzieła niegodny. Prawda treścią rzeczy...”.

Król podziela wzmagające się na Zachodzie zainteresowanie malarstwem historycznym. Pragnie ozdobić sale Zamku obrazami historycznymi. Zamawia u czołowych malarzy francuskich obrazy z dziejów starożytnych. Później zwraca się ku tematami z dziejów Polski. Pragnie stworzyć polskie malarstwo historyczne w wielkim stylu. Z jego polecenia Bacciarelli maluje sześć wielkich obrazów z dziejów Polski do Sali Rycerskiej Zamku warszawskiego. Także innym artystom król poddaje tematy z dziejów Polski⁸.

Od malarstwa, przedstawiającego przeszłość, wymaga się przy tym w środowisku królewskim jak największej wierności historycznej. W r. 1766 Stanisław August zwraca się za pośrednictwem pani Geoffrin do paryskiej Akademii Sztuk Pięknych o źródłowe stwierdzenie, jak powinien w obrazie Wiena wyglądać Cezar przed posągiem Aleksandra Wielkiego⁹. O stroju Bolesława Chrobrego na posągu Victora Loui-

sa do sali senatu w Zamku warszawskim król sądził, że powinien zbliżyć się on jak najbardziej do ubioru króla Dacji na kolumnie Trajana¹⁰. Do obrazów z dziejów Polski robiono do użytku malarzy długie wypisy z Długosza¹¹.

Obrazy, zwłaszcza z dawniejszych dziejów Polski, które powstawały w epoce Oświecenia, np. malowidła Bacciarellego w Sali Rycerskiej, były wprawdzie dalekie od tego, co dzisiaj, z naszego punktu widzenia, jest prawdą historyczną, przywoływały na myśl raczej wiek XVIII niż XIV lub XVI. Ale ważna była tutaj sama intencja, samo podejście do rzeczywistości minioniej: nowo rozbudzony zmysł krytyczny, pasja do tarcia do prawdy o przeszłości, do oddzielenia prawdy od „bajek“, zmyśleń, fikcji i sięgnięcie w tym celu do źródeł.

Z inicjatywy Stanisława Augusta lub przynajmniej pod jego patronatem jego malarz nadworny, twórca widoków Wenecji, Drezna, Wiednia, Monachium i Warszawy, Bernardo Belotto, zwany Canalettem młodszym, namalował w ostatnich latach swego życia również dwa obrazy z dziejów Polski. Jeden z nich przedstawia elekcję Stanisława Augusta dnia 7 września 1764 r., drugi — uroczysty wjazd Jerzego Ossolińskiego, ambasadora Władysława IV, do Rzymu dnia 27 listopada 1693 r.

„Elekcja“ i „Wjazd“ są niewątpliwie obrazami z dziejów Polski. Ale czy możemy traktować je oba jako „obrazy historyczne“?

Przez „obraz historyczny“ rozumiemy zwykle obraz, przedstawiający doniosłe zdarzenie przeszłości — przeszłości nie tylko z punktu widzenia odbiorcy, ale również z punktu widzenia twórcy, w przeciwieństwie do „obrazu zdarzenia współczesnego“ („Ereignisbild“).

Jak rozgraniczyć wszakże „współczesność“ i „przeszłość“? Przede wszystkim rozróżnijmy „współczesność“ i „teraźniejszość“. „Teraźniejszość“ jest to chwila, moment, przesuwały się ciągle. „Współczesność“ jest to natomiast pewien okres czasu, otaczający niejako teraźniejszość, okres, w którym żyjemy i którego zasadnicze rysy pozostają w ciągu pewnego czasu te same. „Przeszłością“ zaś jest okres miniony, od którego dzieli nas jakieś głębokie przemiany, może nawet jakiś przewrót, i w stosunku do którego mamy przeto wyraźne poczucie oddalenia, „dystansu“. Tak np. dzisiaj dla nas w Polsce „współczesnością“

³ Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912; cyt. Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 22.

⁴ Zwrócił mi na to uwagę dr Jan Białostocki.

⁵ Mańkowski T., jw., s. 24.

⁶ Cyt. Ziomek J., *Ignacego Krasickiego „Historia na dwie księgi podzielona“*, Pamiętnik Literacki 41 (1950), s. 365. Por. Chodynicki K., *Poglądy na zadania historii w epoce Stanisława Augusta*, Warszawa 1915, s. 14/5.

⁷ Krasicki I., *Satyry i listy*. Wyd. krytyczne Bernackiego L., Lwów 1908, przedmowa wydawcy, s. 47.

⁸ Mańkowski T., jw., s. 21/4.

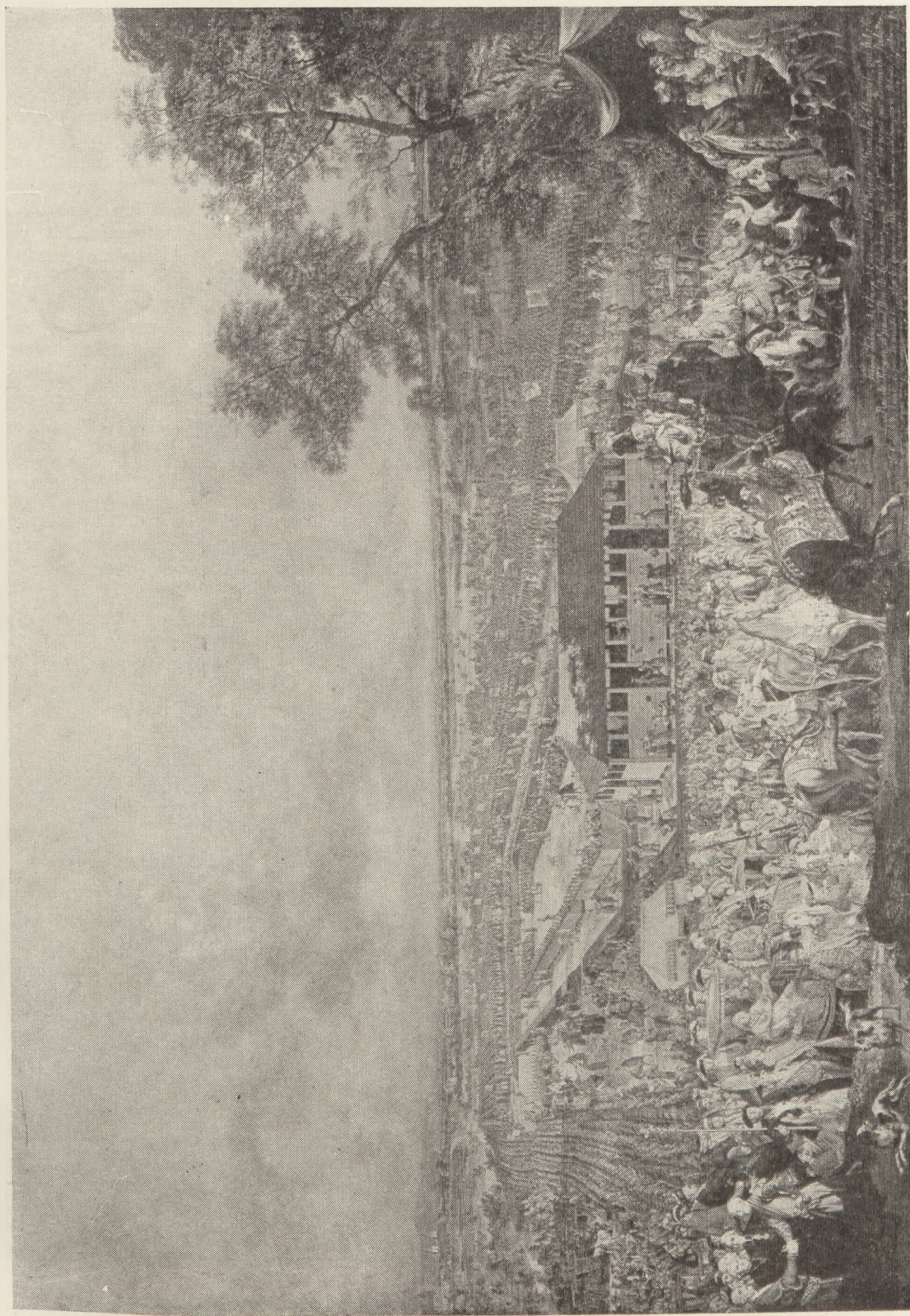
⁹ de Mouy Ch., *Correspondance inédite du roi S. A. Poniatowski et de Mme Geoffrin 1764/77*, Paris 1875, s. 277; cyt. Mańkowski T., jw., s. 22.

¹⁰ Mańkowski T., jw., s. 24.

¹¹ Tatarkiewicz W., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919, s. 36.



Il. 1. Canaletto, *Elekcja Stanisława Augusta*. Red. I. 1776. Poznań, Muzeum Narodowe. (Fot. Muz. Nar. w Poznaniu)



II. 2. Canaletto, Elekcja Stanisława Augusta. Red. II. 1778. Warszawa, Muzeum Narodowe. (Fot. Janina Mierzecka)

jest okres od powstania Polski Ludowej, „przeszłością“ zaś wszystko to, co było przedtem.

„Wjazd“ zakwalifikujemy z pewnością jako obraz historyczny. Co do „Elekcji“ natomiast mogą być wątpliwości. Czy nie jest to raczej obraz zdarzenia współczesnego? Elekcja Stanisława Augusta odbyła się w r. 1764, Canaletto namalował ją po raz pierwszy w r. 1776, a więc wszystkiego dwanaście lat później. Ale w ciągu tych dwunastu lat dokonały się w życiu polskim tak głębokie przemiany gospodarcze i społeczne, zaszyły zdarzenia tak doniosłe, jak konfederacja barska i pierwszy rozbiór, że Polakowi w r. 1776 elekcja musiała się wydawać przeszłością, nie współczesnością.

Zarówno „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu“ jak „Elekcja Stanisława Augusta“ są więc w naszym pojmowaniu obrazami historycznymi. Ale z pewnością inny jest nasz stosunek do zdarzeń niedawnej prze-

szłości, które przebiegały wśród realiów niewiele różnych od tych, na jakie patrzymy dzisiaj, których uczestnicy i świadkowie jeszcze żyją wśród nas, o których wiedzę możemy jeszcze czerpać z tradycji ustnej, i do zdarzeń sprzed stu kilkudziesięciu lat, od których dzieli nas bezmiar wypadków, przemian, przewrotów, które przebiegały w zupełnie innym otoczeniu niż to, w jakim żyjemy dzisiaj, których nikt ze współczesnych już nie może pamiętać, o których wiemy tylko z przekazów literackich lub plastycznych. Z pewnością inny był też stosunek Canaletta do elekcji Stanisława Augusta i do wjazdu Ossolińskiego i inne były w obu przypadkach jego metody pracy. Wiedzę o wejździe mógł on czerpać jedynie, bezpośrednio lub pośrednio, z przekazów literackich lub plastycznych. Natomiast wiadomości o wyborze Stanisława Augusta mógł mieć nadto z tradycji ustnej, mógł też pewnych uczestników elekcji lub pewne realia z nią związane malować z natury.

I. „ELEKCJA STANISŁAWA AUGUSTA“

Dwie redakcje „Elekcji“. „Elekcję Stanisława Augusta“ posiadamy, jak wiadomo, w dwóch redakcjach. Pierwszy obraz na ten temat, o rozmiarach 175 na

247 cm, Canaletto namalował w r. 1776 na zamówienie króla dla Franciszka Rzewuskiego, od r. 1775 marszałka nadwornego koronnego, jednego z ludzi,



II. 3. Canaletto, Przedstawiciele różnych stanów i grup narodowościowych. Fragment „Elekcji“ (red. I).
(Fot. Muz. Nar. w Poznaniu)

których Stanisław August, wedle swego własnego wyznania, najbardziej kochał¹². Od Rzewuskich obraz przeszedł do Aleksandra Chodkiewicza, od niego zaś do Aleksandra Bnińskiego. Od spadkobierców Bnińskiego nabył go w r. 1832 Atanazy Raczyński za 883 1/3 talara. Wraz z kolekcją Raczyńskich obraz znajdował się w latach 1884–1903 w berlińskiej National-Galerie, od tego czasu zaś w Poznaniu (obecnie w Muzeum Narodowym)¹³.

Dwa lata później, w r. 1778, Canaletto namalował „Elekcję” jeszcze raz, tym razem dla samego króla.

J. Bernoulli, zwiedzając dnia 12 października 1778 r. Zamek Królewski w Warszawie, notuje, że w jednej z sal Zamku „ist ein schönes grosses Gemälde mit vielen Figuren, welches die Wahl des Königs auf dem

Wahlfelde bey Wola darstellt und welches mit der Zeit wegen des Kostüms und der Aehnlichkeit der vornehmsten Personen ein merkwürdiges Denkmal unserer Zeit seyn wird; es ist von Canaletto gemalt“¹⁴. Nieco dalej zaś pisze: „Weiterhin ist ein schöner Saal mit vielen grossen italiänischen Gemälden... in eben diesem Saale arbeitete der geschickte Hofmaler Canaletto an 2 anderen sehr grossen sich auf die Wahl des Königs beziehenden Gemälden“¹⁵. Jeśli informacje Bernoullego są ścisłe, to z nich wynika, że pierwsza redakcja „Elekcji” w końcu 1778 r. znajdowała się w Zamku warszawskim i że Canaletto w tym czasie pracował nad dwoma egzemplarzami drugiej redakcji.

Z korespondencji między Bacciarellim a znajdującym się już na wygnaniu królem dowiadujemy się

¹² Poniatowski St. A., *Mémoires* I, St. Petersburg 1914, s. 496.

¹³ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich I*, Warszawa 1850, s. 53; *Katalog der Raczyński'schen Bilder-Sammlung*, [Berlin] 1841; Donop L. von, *Verzeichnis der Gräfllich Raczyński'schen Kunstsammlungen in der Königl. National-Galerie*, Berlin

1886, s. 6; Gumowski M., *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu* (Muzea Polskie II), Kraków 1924, s. 12.

¹⁴ Bernoulli J., *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, VI (Leipzig 1780), s. 258.

¹⁵ Jw., s. 259.



Il. 4. Canaletto, Prymas Władysław Aleksander Łubieński. Fragment „Elekcji” (red. II).
(Fot. Zofia Tomaszewska)



Il. 5. Canaletto, Wojewoda płocki, Józef Podoski i marszałek sejmu elekcyjnego, Józef Sosnowski, Fragment „Elekcji” (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

dalej, że król pragnął mieć u siebie oryginał „Elekcji”, w Warszawie zaś miała go zastąpić jego kopia. Bacciarelli zamówił tę kopię u Woyniakowskiego, który zobowiązał się na piśmie wykonać ją w ciągu 4 miesięcy za 150 dukatów. Ponieważ jednak Woyniakowski najwidoczniej nie dotrzymał umowy, przeto Bacciarelli zamówił kopię „Elekcji” u Paderowskiego, który miał ją wykonać w ciągu 8 miesięcy za 100 dukatów¹⁶. Nie wiemy, czy ta kopia została wykonana i czy zastąpiono nią oryginał w Zamku warszawskim. W inwentarzu obrazów Zamku Królewskiego w Warszawie z r. 1797 „Elekcja” figuruje wprawdzie jako kopia Paderowskiego według Canaletta, ale jednocześnie na wyrazie francuskim „copie” nakreślono sangwiną napis „original”¹⁷. Dane archiwalne nie pozwalają nam w ten sposób rozstrzygnąć, czy obraz „Elek-

cji”, który około r. 1800 znajdował się w Zamku warszawskim, jest oryginałem czy też świetnie wykonaną kopią. Dalsze losy tego obrazu możemy natomiast ustalić w sposób pewny. W okresie Księstwa Warszawskiego został on wywieziony z polecenia Napoleona do Paryża, skąd powrócił po upadku Cesarstwa. W r. 1832 został on ponownie wywieziony, tym razem do Rosji, i umieszczony w jednej z sal pałacu Aleksandrowskiego na Kremlu w Moskwie. Zwrócony w r. 1924 przez Związek Radziecki Polsce powrócił on znów do Sali Canaletta Zamku warszawskiego¹⁸. Szczęśliwie uratowany w czasie pożaru Zamku we wrześniu 1939 r. znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Rozmiary jego wynoszą 175 na 250 cm.

Inny egzemplarz „Elekcji”, o rozmiarach 180 na

¹⁶ List Bacciarellego do króla z 30.XII.1795 (Bibl. Narod. nr 3492, s. 261), list króla do Bacciarellego z 11.X.1796 (Bibl. Narod. nr 4843) i list Bacciarellego do króla z 16.X.1796 (Bibl. Narod. nr 4843) (cytuję wg

odpisów w tekach E. Łopacińskiego w Warszawie) Por. Mańkowski T., jw., s. 260.

¹⁷ Sawicki T., *Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta*, Warszawa-Kraków 1927, s. 49.

¹⁸ Jw., s. 13, 2.



II. 6. Canaletto, Stajenny z koniem. Fragment „Elekcji” (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

250 cm, był w r. 1911 w posiadaniu Adama Krasińskiego¹⁹, zaś przed r. 1939 w zbiorach Raczyńskich w Warszawie²⁰. Uległ on podobno zniszczeniu w czasie wojny.

Czy oba egzemplarze „Elekcji” — ten z Zamku i ten ze zbiorów Raczyńskich — były replikami, za czym przemawiałaby informacja Bernoullego, czy też jeden z nich był kopią, za czym, jak widzieliśmy, przemawiają również pewne dane? Ponieważ oba egzemplarze różniły się tylko nieznacznie w napisie i rozmiarach, przeto sprawę tę możemy pozostawić w zawieszeniu jako nieistotną dla problemów, które nas tutaj zajmują.

Znacznie ważniejszą wydaje się nam analiza i porównanie obu redakcji „Elekcji”.

W pierwszej redakcji „Elekcji” widzimy na pierwszym planie przedstawicieli różnych stanów i grup narodowościowych, manifestujących swą radość z powodu obioru Stanisława Augusta — ściskających so-

bie dłonie, całujących się, wskazujących radośnie na pole elekcji. Mamy tu licznych przedstawicieli średniej i drobnej szlachty — z podgolonymi czuprynami, w kontuszach i z karabelami u boku, bosą chłopkę z dwójgiem dzieci, drobną mieszczkę w czepku, fartuchu i staniku bez rękawów, zamożnego mieszcza-
na, Żyda z pejsami, w jarmułce, Ukrainkę (?) w czepku i Rosjanina z długą brodą, dalej wojskowych na koniach, pędzących w różne strony, strojną damę w karocy, jeźdźca, trzymającego za uzdę konia, wreszcie stojącego mężczyznę w kołpaku futrzanym i płaszczu oraz wytworne towarzystwo pod namiotem, przyglądające się elekcji — trzech mężczyzn i trzy młode kobiety w modnych strojach. Nad namiotem rozłożyste drzewo. Na bliższym średnim planie mamy interrexę-prymasa w otwartym powozie, zaprzężonym w osiem białych koni, odbierającego od jednego z wojewodów wota na piśmie jego województwa. Szlachta tego województwa podnosi ręce i wiwatuje. Za prymasem podąża świetny orszak jeźdźców i jeszcze jed-

¹⁹ Seidlitz W. von, Canaletto, Thieme-Becker V (1911), s. 488.

²⁰ Sawicki T., jw., s. 47.



Il. 7. Canaletto, Dwaj szlachcice i dwaj księża. Fragment „Elekcji” (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

na dama w złocistej karocy. Dalej w głąb widzimy „szopę” czyli prowizoryczny budynek drewniany dla senatu oraz tzw. „koło rycerskie” — prostokąt otoczony wałem dla posłów sejmu elekcyjnego. Pośrodku „koła” pusty purpurowy fotel dla prymasa. Po obu stronach „koła” namioty dla poselstw zagranicznych, strzeżone przez wojsko. Dokoła „szopy” oraz wewnątrz i zewnątrz „koła” liczne grupy szlachciców w strojach polskich i cudzoziemskich, pieszo i konno, witających się ze sobą, kłaniających się, rozprawiających, gońcy w liberiiach, śpieszący z rozkaza-

^{20a} Określenie budowli warszawskich w „Elekcji” zawdzięczam prof. dr Stanisławowi Lorentzowi.

mi itd. Dokoła szlachta na koniach, ustawiona według województw, ziem i powiatów, z chorągwiami swych województw (w ogólnej liczbie 28). Jeszcze dalej karocę, czekające na senatorów, i armaty, strzelające na wivat. W oddali rozległa równina. Na horyzoncie lekko zaznaczone wzgórza, co oczywiście jest licencją malarzką, nieodpowiadającą rzeczywistości, rzadką u Canaletta. Na bliższym planie pięć zwykłych wiejskich wiatraków i jeden typu zwanego „holenderskim”. W głębi od lewej kościół NMP na ul. Leszno, z prawej w dalszej odległości kościół św. Krzyża wśród niewysokich domów, obok zleka zaznaczony kościół Dominikanów Obserwantów, później niskie zabudowania Nowego Świata, po pewnym odstepie Zamek Ujazdowski z wielką kopułą i czterema narożnymi wieżyczkami, następnie daleko na horyzoncie Czerniaków i Wilanów. Z prawej strony obrazu wśród wielkich drzew widoczny w głębi kościółek z wieżyczką i zabudowania Służewa. Cała panorama przedstawiona jest od strony Woli z lotu ptaka ^{20a}.

Samego Stanisława Augusta nie widzimy tutaj, ponieważ zgodnie z tradycją kandydat do tronu nie powinien był znajdować się sam na polu elekcji i Stanisław August zastosował się do tego zwyczaju²¹.

W drugiej redakcji dalszy średni plan i daleki plan obrazu zostały niemal bez zmiany. Natomiast pierwszy plan i bliższy średni plan uległy gruntownemu przerobieniu. Najważniejsze z tych zmian są następujące.

W pierwszej redakcji widzimy interrex-prymasa na bliższym średnim planie, jak objeżdżając województwa w otwartym pojeździe, zaprzężonym w osiem białych koni, odbiera wota od jednego z wojewodów. W drugiej redakcji książę-prymas,

Władysław A. Łubieński, z orszakiem został wysunięty na pierwszy plan (i oznaczony „n^o 1”). Widzimy go z bliska w purpurowej sukni i pelerynce, z purpurową kalotką w ręce, z krzyżem orderu Orła Białego na błękitnej wstędze na piersi, rozpartego wygodnie pod baldachimem w eleganckim faetonie o rokokowych formach. Osem białych koni zostało zastąpione czwórką koni: może dla większej wierności historycznej — prymas Łubieński w swym dzienniku mówi wyraźnie o czwórce koni, może po prostu ze względu na brak miejsca na pierwszym planie.

²¹ Poniatowski St. A., jw., I, s. 504.

W świetnym orszaku prymasa, złożonym z dostojników świeckich i duchownych, Canaletto umieścił dalej jako jego marszałka dworu kasztelana łęczyckiego, Tadeusza Lipskiego (oznaczonego cyfrą 4). Jedzie on konno przed pojazdem prymasa, z przewiazaną przez ramię błękitną wstęgą orderu Orła Białego, trzymając wysoko w prawej dłoni laszkę.

Następnie Canaletto umieścił na pierwszym planie pośrodku nową grupę: marszałka sejmiku elekcyjnego, pisarza wielkiego litewskiego, Józefa Sosnowskiego (oznaczonego cyfrą 2), siedzącego na białym koniu, w chwili gdy odbiera wota na piśmie od siedzącego również na koniu wojewody płockiego, Józefa Podoskiego (oznaczonego cyfrą 3). Sosnowski ma na sobie biały jedwabny żupan i czerwony kontusz, Podoski — zielony kontusz. Obaj noszą kołpaki futrzane, obaj mają zawieszane przez ramię wstęgi błękitne z krzyżami orderu Orła Białego, obaj są przepasani kosztownymi pasami. Konie ich obu mają wspaniałe czapraki, ozdobione drogimi kamieniami. Czynność zbierania wotów została w ten sposób w nowej redakcji zróżnicowana: odbiera je od wojewodów nie prymas bezpośrednio, lecz marszałek sejmiku elekcyjnego.

Wysunięcie na plan pierwszy prymasa i jego orszaku oraz wprowadzenie sceny odbierania głosów przez marszałka sejmiku elekcyjnego od jednego z wojewodów pociągnęło za sobą opuszczenie szeregu postaci i przesunięcie innych. Zostali więc opuszczeni na pierwszym planie dwaj jeźdźcy, mieszcza i mieszczanin, dama w karocy. Grupa złożona z Żyda, Ukrainki (?) i Rosjanina została przesunięta w głąb i niemal zagubiona w tłumie. Chłopka z dwojgiem dzieci została przesunięta z lewej części obrazu do prawej (ręka jej, wskazująca pierwotnie w lewo na jedną z karoc, została zwrócona na prawo, w kierunku namiotu). Dwaj całujący się szlachcice zostali przesunięci na lewo. Dwaj szlachcice w lewym rogu obrazu zostali zastąpieni dwoma księżmi. Bez zmiany pozostała natomiast na pierwszym planie grupa z towarzystwem pod namiotem.

W obu redakcjach uderza wysunięcie na czoło, na pierwszym planie, grupy złożonej ze stajennego na koniu, stojącym dęba, trzymającego za uzdę konia, również stojącego dęba, okrytego wspaniałym czaprakiem i osiodłanego. W pierwszej redakcji ten koń bez



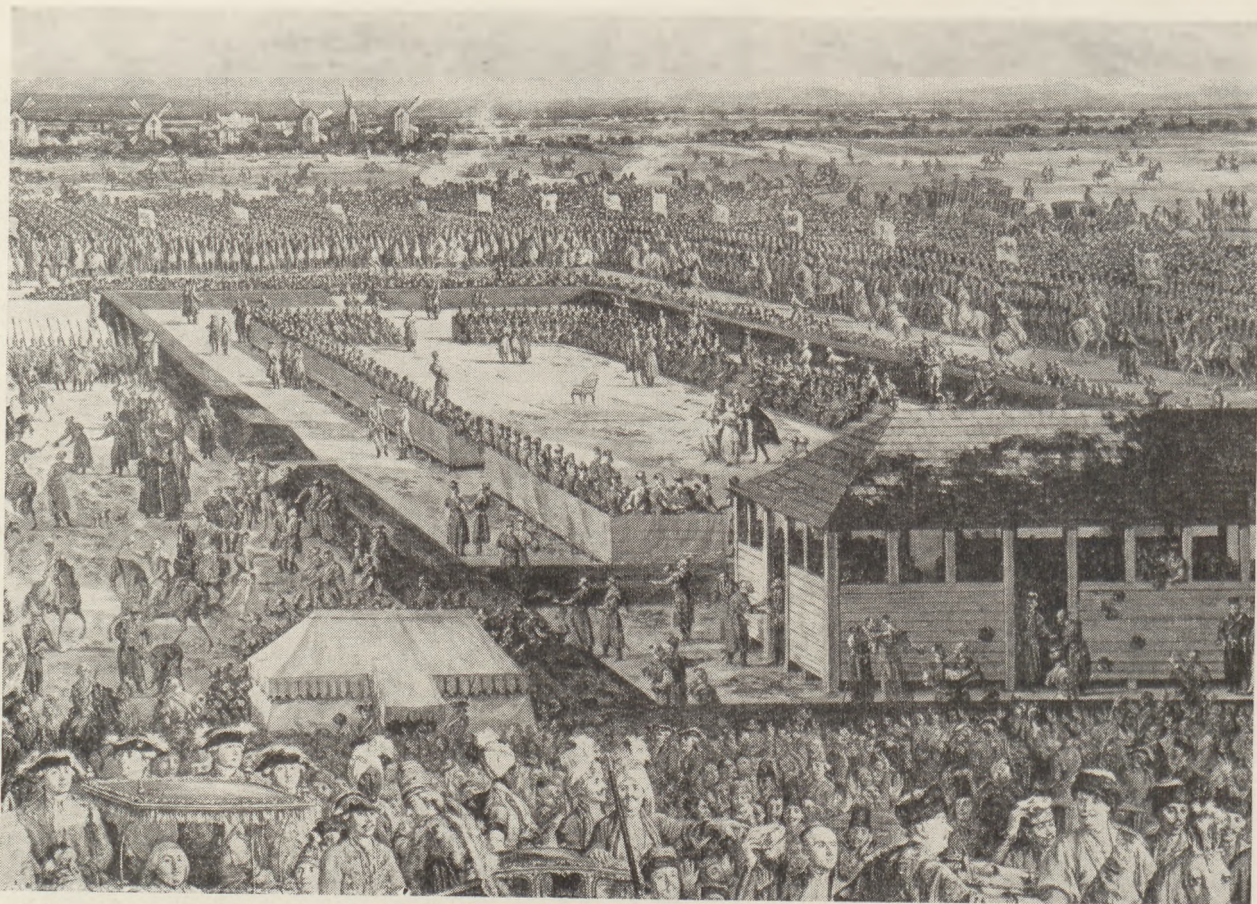
Il. 8. Canaletto, Tłumacz języków wschodnich, Antoni Łukasz Crutta i towarzystwo pod namiotem. Fragment „Elekcji” (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

jeźdźca jest biały, w drugiej — wrony. Może koń ten jest przeznaczony dla elekta?

Obie redakcje „Elekcji” mają w prawym rogu obrazu, u dołu, długi napis w języku francuskim.

W pierwszej redakcji napis ten głosi:

Premier Tableau du Champ d'Election de Sa Majeste Stanislas Auguste qui fut élu Roi de Pologne, et Grand Duc de Lithuanie pp: le 7. Sept. bre 1764 peint par / Bernardo Belotto de Canaletto l'an 1776 selon la premiere relation que nous avons / pu avoir, donné par Sa Majeste a son Excellence Mgr: le Comte Rzewusky Grand Marechal de la Cour / après, ayant eu des nouvelles lumieres et documents, nous avons fait une se-



Il. 9. Canaletto, „Szopa“ i „koło rycerskie“. Fragment „Elekcji“ (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

conde l'an 1778 qui existe actuellement a la Cour dans la Salle / qui est toute couverte de mes ouvrages.

W drugiej redakcji natomiast, na egzemplarzu z Zamku warszawskiego, napis opiewa:

Second Tableau du Champ d'Election (sic!) de sa Majeste Stanislas Auguste, qui fut élu / Roi de Pologne et Grand Duc de Lithuanie pp: pp: le 7. sept. bre 1764: peint par Bernardo Belotto / de Canaletto l'an, 1778, pour la seconde fois selon les dernieres relations et documents avec beaucoup /

Dalszy ciąg napisu umieszczono poniżej w czterech kolumnach, oddzielonych od siebie kłamrą. Mamy więc w pierwszej kolumnie:

de Portraits, de personnes tr(ès) connues dont on ne nomme ici bas que ceux qui ont le plus de rapport a l'histoire. Le premier de l'an 1776. fut donné par Sa Majeste a son Excellence Mgr: le Comte Rzeuusky (sic!) Marechal / de la Cour

W drugiej kolumnie:

1 Portrait du Primat Łubieński faisant / le tour des Palatinats pour proclamer le Roi / a mesure

que le Marechal de la Diete d'Election / Sosnowski dont le portrait se voit au,

W trzeciej kolumnie:

N 2 recevoit les Suffrages signe, / comme il est represente rece. / vant actuellement le Cahier des / Suffrages de Plock, de la main du / Palatin de Plock Podoski, dont le portrait (voit au N 3)

W czwartej kolumnie:

N 4 portraits du Cast. an de / Łęczyc Lipski (Mare)chal du Primat

Jak wynika z treści napisu na obrazie w pierwszej redakcji został on ułożony po powstaniu obrazu w drugiej redakcji.

Najważniejsze ze zmian wprowadzonych do drugiej redakcji „Elekcji“ można ująć w formułę następującą: w nowej redakcji Canaletto wysunął na plan pierwszy lub wprowadził ujęte portretowo postacie wysokich dostojników państwowych, natomiast opuścił szereg bezimiennych przedstawicieli różnych stanów i grup narodowościowych. Uderza też zastąpienie dwóch szlachciców dwoma księżmi, jak gdyby wysu-

nięcie na plan pierwszy prymasa i jego dworu nie było jeszcze dostateczną reprezentacją kleru wśród uczestników i widzów elekcji.

Zmiany są więc nader istotne. Co skłoniło malarza do wprowadzenia tych zmian? W napisie na obrazie z r. 1778 i w dodanym później napisie na obrazie z r. 1776 Canaletto uzasadnia dokonanie tych zmian otrzymaniem nowych wiadomości i dokumentów na temat elekcji („zgodnie z ostatnimi relacjami i dokumentami”; „po otrzymaniu nowych wiadomości i dokumentów”), a więc dążeniem do prawdy historycznej. Wydaje się jednak nieprawdopodobne, by Canaletto malując pierwszą redakcję obrazu nie wiedział o roli, jaką zwykle odgrywali w elekcji interrex-prymas lub marszałek sejmu elekcyjnego. Może raczej król pragnął podnieść jeszcze bardziej ważność elekcji przez podkreślenie udziału w niej najwyższych dostojników państwowych i — duchowieństwa?

Cztery osoby zostały szczególnie uwydatnione, oznaczone cyframi i wymienione w napisie w nowej redakcji obrazu: prymas Łubieński, marszałek sejmu elekcyjnego Sosnowski, kasztelan łęczycki Lipski, i wojewoda płocki Józef Podoski. Co skłoniło Canaletta lub dyktującego mu króla do wysunięcia na czoło lub wprowadzenia tych czterech postaci?

Prymas Władysław Aleksander Łubieński nie żył już od 1767 roku. Nie odznaczał się on jakimiś wybitniejszymi zaletami umysłu lub charakteru²². Odegrał wszakże niewątpliwie rolę wybitną w elekcji z racji zajmowanego przez



Il. 10. Canaletto, *Szeregi szlachty. Fragment „Elekcji“ (red. II).*
(Fot. Z. Tomaszewska)

siebie stanowiska. Jako interrex skupiał on w swych rękach zarówno najwyższą władzę świecką jak du-

²² Sz. Askenazy powiada: „Es ist schwer, einen Begriff von der Beschränktheit des Fürstprimas Łubieński zu geben. Orthodox und abergläubisch, überaus unwissend trotz seiner Schögeisterei und schriftstellerischen Velleitäten, gutmüthig und schwach, von der empfindlichen Eitelkeit des Emporkömmlings, — jetzt plötzlich zum höchsten Range eines Zwischenkönigs erhoben, verlor er gänzlich den Kopf, und

liess sich von den ihn umgebenden geistigen Einbläsern die lächerlichsten Einbildungen von seiner Würde, seiner Wichtigkeit beibringen.“ (*Die letzte polnische Königswahl*, Göttingen 1894, s. 37). W innej rozprawie zaś określa Łubieńskiego jako „miernotę zdeklarowaną“ (*Dwa stulecia XVIII i XIX*, II, Warszawa 1910, s. 55).



Il. 11. Canaletto, karoca i armaty strzelające na wiwat. Fragment „Elekcji“ (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

chowną i swym autorytetem przyczynił się znacznie do wyboru Stanisława Augusta. Chodziło tu więc o podkreślenie tego udziału w elekcji.

Sosnowski odegrał też wybitną rolę w elekcji jako marszałek sejmiku elekcyjnego. Król poczuwał się przeto do wdzięczności wobec niego²³ i w r. 1775 uczynił go jednocześnie wojewodą połockim i hetmanem polnym litewskim. W latach 1776/78 Sosnowski przewodniczył nadto Departamentowi Wojskowemu Rady Nieustającej, grał więc w tym czasie szczególnie ważną rolę. Sosnowski należał do tych przedstawicieli wielkiego ziemiaństwa, którzy dopiero niedawno się wzniesli i na których głównie opierał się Stanisław August — przeciw magnatom.

Ciekawe jest wprowadzenie do obrazu Tadeusza Lipskiego, kasztelana łeczyckiego, który podczas bezkrólewia trzymał z partią saską i Janem Klemensem Branickim, ale później pogodził się z nowym rządem

i przywiązał do Stanisława Augusta. Trudniej powiedzieć, co skłoniło Canaletta do wprowadzenia wojewody płockiego Józefa Podoskiego. W każdym razie był on jednym z ludzi oddanych królowi.

Ujęte portretowo i szczególnie uwydatnione osobistości, które Canaletto wprowadził do nowej redakcji swego obrazu, to słowem bądź osoby, które odegrały doniosłą rolę w elekcji z racji zajmowanego przez siebie stanowiska, jak prymas Łubieński, bądź osoby bliskie królowi, jak Tadeusz Lipski lub Józef Podoski, bądź wreszcie osoby, należące do obu tych grup, jak Józef Sosnowski. Natomiast nie mamy w „Elekcji“ — warto to podnieść — przedstawicieli wielkich rodów magnackich, niechętnych królowi.

Porównanie obu redakcji „Elekcji“ rzuca dalej ciekawe światło na metody pracy, na „warsztat“ Canaletta. Narzucają się tutaj zwłaszcza spostrzeżenia następujące.

W nowej redakcji Canaletto usiłuje zachować możliwie największą ilość postaci lub grup z pierwszej redakcji. Gdy jakaś postać nie może pozostać

²³ Poniatowski St. A., jw., II, Leningrad 1924, s. 284.



Il. 12. Canaletto, młyny pod Warszawą. Fragment „Elekcji” (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

w dawnym miejscu, przesuwa ją na inne miejsce. Gdy nie ma dla niej miejsca na pierwszym planie, przenosi ją na dalszy plan.

W postaciach zachowanych Canaletto dokonuje nieraz drobnych poprawek rysunkowych. Taką poprawkę czyni np. w postaci mężczyzny, stojącego przed namiotem. W pierwszej redakcji jego lewa ręka przylega do ciała, w drugiej — jest zgięta w łokciu i oparta o biodro, dzięki czemu cała postać wydaje się bardziej okazała.

Pewne zmiany w nowej redakcji świadczą o trosce Canaletta o staranną kompozycję kolorystyczną. Tak np. białą maść konia bez jeźdźcy na pierwszym planie zmienia on na czarną — dla kontrastu z białym koniem pod (wprowadzonym w nowej redakcji) Sosnowskim.

To polityczne. Elekcja była chwilą szczytową w życiu Stanisława Augusta i, z jego punktu widzenia, z pewnością również doniosłym zdarzeniem w dziejach Polski. Nic dziwnego więc, że jednemu ze

swych malarzy nadwornych polecił on upamiętnienie tego zdarzenia w obrazie większych rozmiarów. Ale, jak się zdaje, grały tu rolę względy jeszcze innego rodzaju. Królowi chodziło nie tylko o utrwalenie malarskie jego elekcji, ale również o przedstawienie jej w pewien określony sposób i narzucenie tego ujęcia widzowi.

Sytuacja Stanisława Augusta jako króla była z wielu względów wyjątkowo trudna. Dla możnowładców był on tylko synem parweniusza („Jesteś królem, a czemu nie królewskim synem?“, „Jesteś królem — a byłeś przedtem mościpanem; / To grzech nieodpuszczony“: tak epigramatycznie ujął ten zarzut Krasicki w satyrze *Do króla*). Nawet Czartoryscy, „Familia“, byli mu niechętni. Spora część społeczeństwa nie zapomniała też, że jego wyniesienie na tron nastąpiło pod naciskiem obcego mocarstwa, co więcej, widziała w nim bezwolne narzędzie tego mocarstwa. Niektórzy określali go wręcz jako „solitera“ w ciele Rzeczypospolitej.



Il. 13. Canaletto, kościół NMP na Lesznie i kościół św. Krzyża. Fragment „Elekcji“ (red. II).
(Fot. Z. Tomaszewska)

Broniąc swego autorytetu jako króla Stanisław August powoływał się zwłaszcza na prawowitość i prawomocność swej elekcji. Szczególnie ciekawe z tego punktu widzenia są ustępy jego *Pamiętników*, poświęcone elekcji (ustępy te powstały prawdopodobnie po r. 1781)²⁴. Warto je przeto przypomnieć:

„Le 23 juin 1764, jour auquel la diète de convocation fut terminée, s'est formée à Varsovie la confédération générale, dont le même prince palatin de Russie fut élu maréchal. Tous les palatins sans exception y accédèrent et tous convinrent de comparaître au champ électoral par des représentants très nombreux.

La diète d'élection commença le 27 août. Elle expédia d'abord les préliminaires. Ensuite, comme la confédération générale, faite le 23 juin, n'était pas dissoute, la nation, agissant en diète d'élection, suspendit expressément aux journées du 6 et du 7 septembre, destinées à la signature des suffrages, le régime de pluralité, // sous lequel la

république confédérée se trouvait, afin qu'il fût permis à chacun des membres participant à la diète d'élection d'user pleinement du droit de liberum veto. Aucun, cependant, des membres de cette diète n'en a usé contre le stolnik de Lithuanie Poniatowsky, de sorte que son élection fut réellement et parfaitement unanime et légale. Le nombre des votants, qui ont signé l'élection de Stanislas-Auguste et dont les noms se trouvent dans l'acte d'élection, fut de 5584 personnes et de ce nombre ont été Potocki, palatin de Kijowie d'alors et beaucoup d'autres qui après avoir protesté contre la diète de convocation s'en étaient séparés. Le reste de ceux qui avaient fait des manifestes somblables sont revenus tous dans le pays les uns après les autres, en consignnant dans les grods leur recès des manifestes qu'ils avaient faits contre la diète de convocation, si bien qu'il ne resta pas une ombre d'objection // contre la pleine et parfaite légalité de l'élection du roi régnant de Pologne, à plusieurs lieues de laquelle il ne s'est pas trouvé un seul soldat russe.

J'ai mis tout ceci de suite en anticipant même sur les événements et anecdotes qui ont précédé

²⁴ Goriainow S. w przedmowie do Poniatowski St. A., *Mémoires* I, p. VII/VIII.



Il. 14. Canaletto, kościół na Służewie. Fragment „Elekcji“ (red. II). (Fot. Z. Tomaszewska)

le jour de mon élection, afin de réunir ici sous les yeux du lecteur ce qui constate la validité de mon élection”²⁵.

„...l'élection fut parfaitement unanime et si tranquille que nombre de dames se trouvèrent présentes sur le champ électoral au milieu des escadrons de noblesse, sans qu'il arrivât le moindre accident à personne, excepté une seule jambe cassée par un coup de pied de cheval au sieur Trojanowski.

Beaucoup de dames même mêlèrent leurs voix à celles des acclamations que faisaient successivement les palatinats, lorsque le primate dans un char ouvert en faisant la tournée pour recevoir de la main de chaque maréchal des confédérations palatinales respectives ou de leurs premiers sénateurs les suffrages signés par ceux de ces palatinats qui se trouvaient présents. Le nombre des signatures fut comme je l'ai dit plus de 5584. Mais plusieurs personnes, s'étant occupées à compter le nombre total des personnes, qui entouraient le champ électoral, se sont accordées avec peu de différence, à porter la somme totale

à environ 25000 personnes, dont aucune n'éleva la voix contre moi”²⁶.

Widzimy jak starannie Stanisław August zestawia tutaj wszystkie okoliczności, przemawiające za prawowitością jego elekcji: wielką liczebność głosujących i asystujących przy głosowaniu, jednomyślność wyboru, wzorowy porządek i spokój, jaki panował w czasie elekcji, nieobecność na polu elekcji żołnierzy rosyjskich, radosne okrzyki (acclamations), wznoszone kolejno przez poszczególne województwa. Gdy mając te ustępy w pamięci przyjrzymy się ponownie obrazowi Canaletta, zobaczymy, że malarz uwypatnił te właśnie okoliczności, na które król kładzie szczególny nacisk w swych *Pamiętnikach*: wielką liczbę szlachty głosującej i asystującej przy głosowaniu, wzorowy ład i porządek, panujący w czasie wyborów, powszechną radość z powodu wyniku elekcji.

Narzuca się nam przeto tutaj wniosek następujący: obraz Canaletta miał w intencji króla nie tylko

²⁵ Poniatowski St. A., jw., I, s. 483.

²⁶ Poniatowski St. A., jw., I, s. 506.



Il. 15. Autor nieznany, Elekcja Augusta III. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. (Fot. St. Kolowca)

utrwalić elekcję jako pewne doniosłe zdarzenie dziejowe, ale nadto ukazać ją w najbardziej korzystnym świetle, przypomnieć jej prawowitość i podnieść radość wszystkich obecnych z powodu jej wyniku. Miał on słowem pewne ściśle określone zadanie propagandowe.

Na uwagę zasługuje również w „Elekcji” wprowadzenie przedstawicieli wszystkich stanów. Wyboru króla dokonuje w obrazie Canaletta, zgodnie z prawdą historyczną, wyłącznie szlachta. Ale przy tym wyborze są obecni i manifestują swą radość z jego wyniku także przedstawiciele stanów, pozbawionych praw politycznych: mieszczaństwo i chłopci. Ich obecność i ich radość mają świadczyć o tym, że wybór króla jest sprawą obchodzącą wszystkie stany. Czy można to interpretować w ten sposób, że Canaletto, oczywiście pod dyktandem Stanisława Augusta, chciał tu pokazać radość całego narodu polskiego z powodu jego wyboru?

Nie zapominajmy, że mamy dopiero rok 1776 i że nawet umiarkowana i kompromisowa Konstytucja 3 Maja jest jeszcze bardzo daleko. Jeszcze panuje pogląd, który naród polski utożsamia ze szlachcią. Nowe pojęcie narodu — pojęcie narodu jako wspólnoty, obejmującej wszystkie stany, wszystkie warstwy społeczne, wszystkie klasy — dopiero tworzy się powoli w związku z głębokimi przemianami społeczno-gospodarczymi — postępującym rozkładem ustroju feudalnego, kształtowaniem się zaczątków gospodarki kapitalistycznej, rosnącym znaczeniem mieszczaństwa. Wykrystalizuje się ono dopiero później — w pismach

Naruszewicza, Kołłątaja, Franciszka Salezego Jezierskiego. Ale pewien krok w tym kierunku mamy już tutaj i jest to niewątpliwie, z punktu widzenia społecznego, pierwiastek postępowy obrazu.

Obecność i radość z powodu wyboru Stanisława Augusta przedstawicieli stanów, pozbawionych praw politycznych, została uwydatniona zwłaszcza w pierwszej redakcji „Elekcji”. W drugiej redakcji koncepcja ta została nieco zatarta przez wysunięcie na pierwszy plan wysokich dostojników państwowych.

Źródła i wzory. Canaletto przybył do Polski w trzy lata po elekcji Stanisława Augusta, nie mógł jej więc malować na podstawie własnych wspomnień. Oparł się przeto, jak sam powiada w napisach na obu redakcjach obrazu, na sprawozdaniach i dokumentach. Znając jego metody pracy, możemy z pewnością twierdzić, że opierał się on nadto na wszelkich dostępnych mu przekazach plastycznych oraz na studiach z natury, tam, gdzie były one możliwe, a więc w stosunku do realiów i osób ujętych portretowo, które wtedy jeszcze żyły.

Z relacji współczesnych, na których Canaletto opierał się, malując „Elekcję”, szczególnie ważne były dla niego relacje samego króla, który niewątpliwie udzielał mu tutaj informacji i wskazówek. Przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w całkowitej zgodności ujęcia elekcji w obrazie Canaletta i w *Pamiętnikach* Stanisława Augusta, o której była już mowa.

Zwróćmy uwagę na jeszcze kilka zbieżności między relacjami króla a obrazem Canaletta, zbieżności,

które zapewne nie są przypadkowe. W liście do pani Geoffrin, pisanym dnia 9 września 1764 r., a więc dwa dni po elekcji, Stanisław August podnosi, że na polu elekcji znalazło się wiele kobiet, które owacyjnie wi-tały (acclamaient) jego wybór²⁷. W *Pamiętnikach*, jak widzieliśmy, król zaznacza również, że wiele dam znaj-dowało się na polu elekcji i wznosiło radosne okrzyki, gdy prymas w otwartym powozie objeżdżał wojewódz-twa. W obrazie Canaletta widzimy zarówno prymasa, objeżdżającego w otwartym powozie pole elekcji, jak liczne wytworne damy w złocistych karocach i pod namiotem.

Opowiadania Stanisława Augusta nie były zapew-ne jedynymi relacjami ustnymi, z jakich korzystał Canaletto. Mógł on mieć jeszcze relacje byłego mar-szałka sejmiku elekcyjnego Sosnowskiego, którego por-tret wprowadził do drugiej redakcji obrazu, i innych żyjących jeszcze uczestników lub świadków elekcji. W każdym razie uderza zgodność między opisami

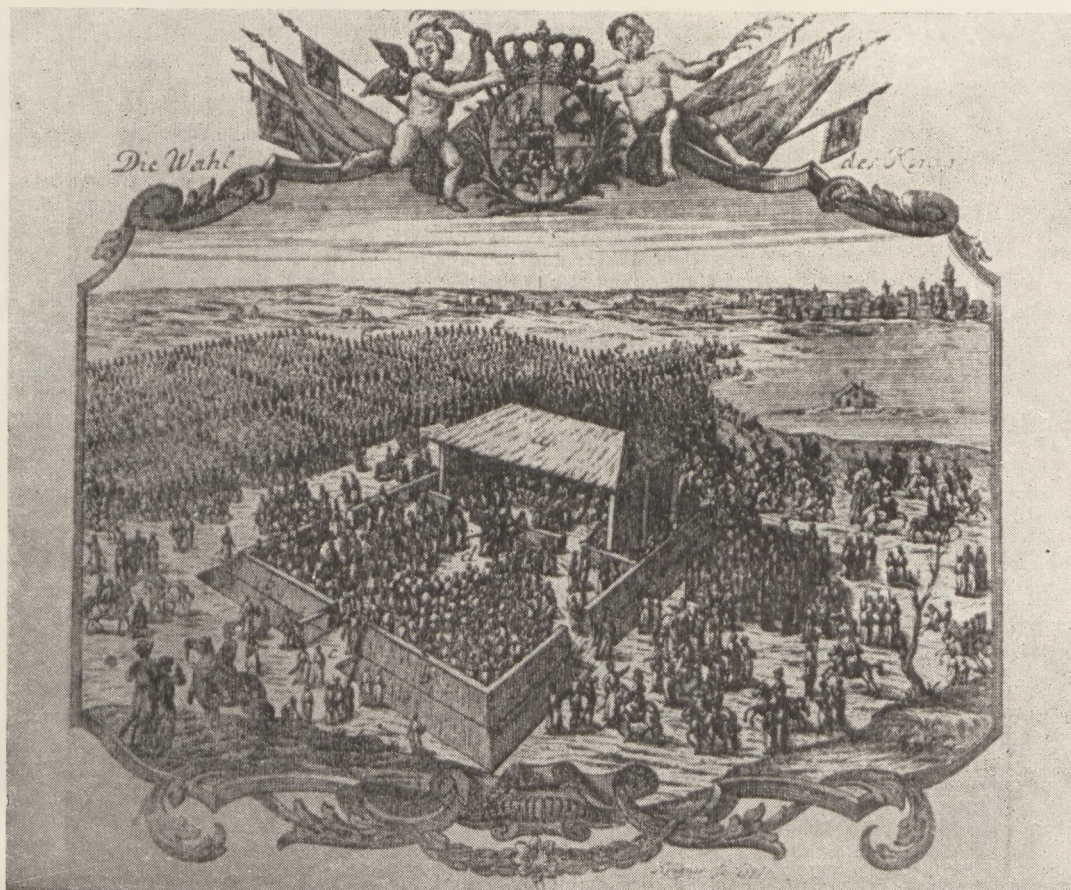
pewnych epizodów elekcji w zachowanych sprawo-zdaniach jej uczestników i świadków a ich przedsta-wieniem w obrazie Canaletta.

Oto np. jak opisał w swym dzienniku swe czyn-ności w czasie elekcji ten, który odegrał w niej głów-ną rolę — prymas Łubieński:

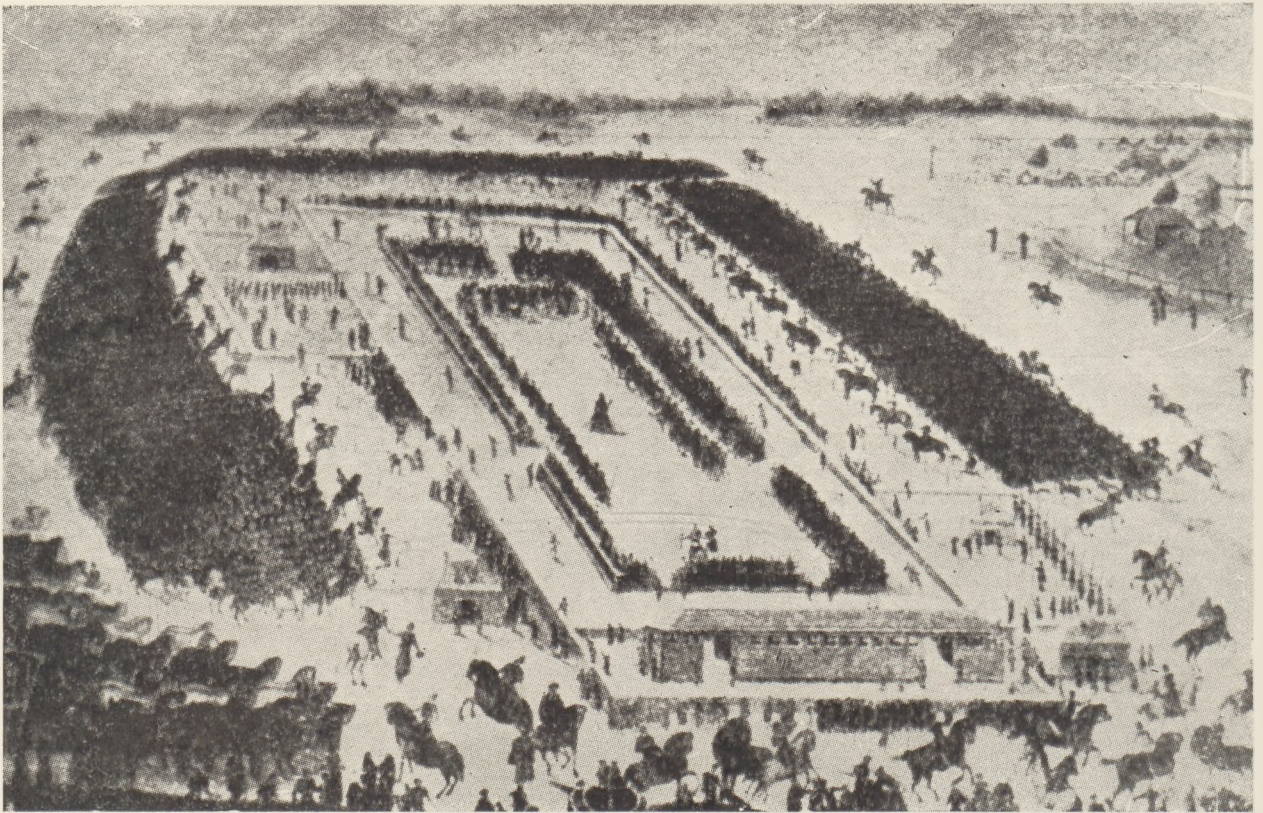
„...o pierwszej godzinie stanąłem w szopie. Stąd do okopów przenieśliśmy się, i tam we środ-ku zacząłem śpiewać *Veni Creator*. Po skończo-nym hymnie wsiadłem do mego faetona, który w Wiedniu robiono za 980 dukatów, i tak z dwo-ma postylionami, pięknie przybranymi, i cztero-ma końmi pojechałem województwa objeżdżać, bom na koniu nie mógł jechać dla mocnej scyaty-ki w biodrach“.

„Przed każdym województwem pytałem się kogo chcą mieć króla. Odpowiedź była generalna od wszystkich, że chcą: Stanisława Poniatowskie-go, stolnika 1. i zaraz vivat krzyczano przy każ-dym województwie. Przez 4 godziny objechałem wszystkie województwa i zaraz od wszystkich ode-brałem vota na piśmie i podpisy od wojewodów z rąk każdego. Marszałek sejmowy zawsze przy mnie na koniu jechał i wielu panów; kawalkada była bardzo ludna, i wszystkie województwa pre-

²⁷ de Mouy Ch., jw., s. 102; cyt. Askenazy Sz., *Die letzte polnische Königswahl*, s. 131.



Il. 16. J. G. Krügener, Elekcja Augusta III. Miedzioryt. (Fot. Muz. Nar. w Krakowie)



Il. 17. Autor nieznany, Elekcja Stanisława Augusta. Miedzioryt. (Według repr. A. Brückner, *Enc. Staropolska* 1, szp. 311/2)

zentowały się pod dyрекcją wojewodów i kasztelanów, tak w Koronie jako i w Litwie. Powróciłem do pałacu o 6. godzinie wieczór na jutro odłożwszy nominację²⁸.

A oto jak przedstawia ten objazd prymasa Julian Bartoszewicz, opierając się na nie wymienionych źródłach:

„...w sam dzień elekcji wyjechał (prymas) od siebie z pałacu Prymasowskiego na pole w kariołce bogatej, kapiącej od złota i ozdób z aksamitu czerwonego i galonów, co blask prześliczny rzucało. Czterokonny zaprząg wioził Księcia Prymasa, a foryś siedział na przodzie i stangret w galonach konno jechali. Rumaki błyszczały złotymi czubami. Otaczał Księcia ogromny orszak jezdnych, strojny i piękny. Podług prawa, powinien był Prymas konno objeżdżać Województwa, ale uchylił się od dawnego zwyczaju, bo na krzyże stękał i stąd chodził pochyło, tym bardziej nie mógł się utrzymać na koniu. Senatorowie wyszli za nim do okopów. Książę zaśpiewał *Veni Creator*, wsiadł znowu do faetonu i ruszył na pole do Wo-

jewództw, które w pięknych szykach rozmieszczył pod Wolą Marszałek Wielki Litewski“.

„Objeżdżając po kolei powiaty i ziemie, pytał się Książę Prymas: „Witam Waszmościów, mościwych panów i braci na tym elektorálnym polu i pytam się, czy zgoda, kogo Waszmość wybieracie na króla?“ Po trzykroć zapytane województwa, po trzykroć Stanisława Poniatowskiego mianowały“²⁹.

Sposób, w jaki Canaletto w drugiej redakcji swego obrazu przedstawił prymasa i jego otoczenie, odpowiada dokładnie tym opowiadaniom.

Jak przedstawia się teraz sprawa ewentualnych wzorów plastycznych obrazu Canaletta?

Canaletto nie był pierwszym artystą, który przedstawiał elekcję króla polskiego³⁰. Zatrzymam się tylko na tych dziełach malarskich i rytowniczych, które z obrazem Canaletta łączy podobieństwo kompozycji.

W Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu znajduje się od r. 1947 obraz olejny, o wymiarach 140 na

²⁸ Dziennik prymasa Łubieńskiego pod 6 września 1764 r. Cyt. Askenazy Sz., *Dwa stulecia XVIII i XIX*, II, Warszawa 1910, s. 115.

²⁹ Bartoszewicz J., *Znakomici mężowie pol-*

scy w XVIII wieku, II, Petersburg 1856 rok, s. 79/80.

³⁰ Por. reprodukcje sztychów z XVII i XVIII w. u Brücknera A., *Encyklopedia staropolska* I, Warszawa 1939, szp. 307/10.

273 cm, przedstawiający elekcję jakiegoś króla polskiego. Pośrodku obrazu mamy „szopę“ i „koło rycerskie“, widziane nieco z góry, dokoła szlachtę ustawioną w ordynku. W „kole“ i poza nim liczne świetnie podpatrzone i namalowane szerokimi zamasytymi pociągnięciami pędzla grupy przechadzających się, kłaniających lub rozprawiających ze sobą szlachciców. Na prawo zastępy jeźdźców, zdążające w kierunku miasta. W oddali, na horyzoncie, panorama Warszawy. Według T. Mańkowskiego obraz przedstawia elekcję Augusta II w r. 1697 (zastępy jeźdźców, odpływających ku Warszawie, to, zgodnie z tą interpretacją, niezadowoleni z wyboru zwolennicy księcia de Conti) i stanowi szkic do zamierzonej większej kompozycji, autorem jego jest zaś Marcin Altomonte, zwłoszczony Niemiec, czynny w Polsce od r. 1684 do, najpóźniej, 1703³¹. Panorama Warszawy na horyzoncie, zwłaszcza sylweta dzwonnicy kościoła św. Jana, przemawia wszakże za tym, że obraz powstał w pierwszej połowie XVIII w.³², przedstawia więc zapewne elekcję nie Augusta II, lecz Augusta III i nie może być dziełem Altomonte. Za tym, że obraz wawelski przedstawia elekcję Augusta III, przemawia również daleko idące podobieństwo między nim a miedziorytem Johanna Gottfrieda Krügnera (1681–1768), przedstawiającym tę elekcję³³. Ażeby wytłumaczyć to podobieństwo, musimy przyjąć albo że ryt Krügnera jest parafrazą graficzną obrazu wawelskiego, albo że obraz wawelski jest transpozycją malarską rytu Krügnera, albo też że oba opierają się na jakimś nieznanym nam pierwowzorze. Sprawa wymaga dalszych badań.

Mamy jeszcze miedzioryt nieznanego autora, przedstawiający wybór Stanisława Augusta (dawniej w Muzeum Lubomirskich we Lwowie)³⁴. Widziane z góry „szopa“ i „koło rycerskie“, namioty dla poselstw zagranicznych i zastępy szlachty, ustawionej według województw, przypominają tutaj podobne ujęcie w obrazie Canaletta.

Nie mamy żadnych danych, przemawiających za tym, że Canaletto znał obraz wawelski. Ale prawdopodobnie korzystał on z różnych sztychów, przedstawiających elekcję na Woli tego lub innego króla polskiego, jeśli nie ze sztychów wspomnianych przed chwilą, to z jakichś innych, do nich podobnych. Sztychy te pomogły mu skomponować jego obraz oraz przedstawić możliwie najwierniej „szopę“ i „koło rycerskie“.

Portrety w „Elekcji“. Bernoulli, jak widzieliśmy, podnosi, że „Elekcja“, „pozostanie godnym uwagi zażytkiem naszych czasów ze względu na stroje i podobieństwo głównych osób“. Canaletto w napisie na drugiej redakcji „Elekcji“ ze swej strony informuje, że obraz zawiera „wiele portretów osób bardzo znanych, z których poniżej wymienia się tylko te, które mają najwięcej związku z historią“. Uzasadnione jest przeto pytanie, jakie osoby zostały sportretowane w „Elekcji“ i w jakiej mierze możemy mówić o realizmie tych portretów.

Portretami, których modele zostały wymienione w napisie, są, jak już wiemy, portrety prymasa Władysława Łubieńskiego, marszałka sejmu elekcyjnego Józefa Sosnowskiego, kasztelana łęczyckiego Tadeusza Lipskiego i wojewody płockiego Józefa Podoskiego. Wszystkie cztery postacie mają tutaj rysy wybitnie zindywidualizowane: wygodnie rozparty w swym faetonie, dobrotnie uśmiechnięty Łubieński o długich siwych włosach, pełnej twarzy, cienkich półkolistych brwiach, małych brązowych oczkach i kulistym podbródku; Sosnowski o jasnoblękitnych oczach, krzaczastych siwych brwiach i siwych wąsach; Lipski o pełnej twarzy i cienkich, z lekka podkreślonych wąsikach i wreszcie Podoski o wydatnym, kulkowato zakończonym nosie.

Prymas Łubieński w chwili malowania drugiej redakcji „Elekcji“ nie żył już od jedenastu lat. Canaletto oparł się więc tutaj na jakimś jego portrecie. Portretów prymasa było kilka. Jeden znajdował się w galerii portretów prymasowskich w Seminarium Misjonarzy w Łowiczu, przeniesionej po r. 1867 do Seminarium Diecezjalnego w Warszawie³⁵. Inny wisiał w r. 1912 w zakrystii kanonickiej kolegiaty łowickiej³⁶. Repliką jednego z tych wizerunków była zapewne malowana na blasze podobizna prymasa na jego marmurowym epitafium, wystawionym w roku 1801 przez kapitułę metropolitalną w katedrze gnieźnieńskiej, na prawym filarze pod chórem muzycznym, i odnowionym w r. 1876³⁷. Jeszcze inny portret, malowany przez J. M. Brandeisa i rytowany na miedzi przez B. Strahovsky'ego, zdobi główne dzieło Łubieńskiego, „Świat w swoich częściach większych i mniejszych... dla ciekawego a nie próżnującego oka pol-

³¹ Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, Biuletyn H. S. XII (1950), s. 278/81.

³² Informacja prof. dr St. Herbsta.

³³ *Annalium Ferdinandeorum* T. VII, p. 156/7: Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, nr 96665; Kraków, Muzeum Narodowe, R. 7110; repr.: Brückner A., jw., I, szp. 311/2.

³⁴ Repr. Brückner A., jw., szp. 309/10.

³⁵ Askenazy Sz., jw., II, s. 492; Oczykowski R., *Przechadzka po Łowiczu*, 2 wyd., Łowicz 1921, s. 52.

³⁶ Oczykowski R., jw., s. 65. W skarbcu kolegiaty łowickiej widziałem w czerwcu 1953 r. portret olejny jakiegoś prymasa z XVIII w. z orderem Orła Białego na piersi, nie mogłem jednak ustalić, czy jest to portret Władysława Łubieńskiego.

³⁷ Polkowski I., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, s. 231; Korytkowski J., *Arcybiskupi gnieźnieńscy...* V, Poznań 1892, s. 67. Według informacji dr St. Wilińskiego portret ten uległ zniszczeniu.

skiego podany“, wydane w r. 1740³⁶. Portret ten przedstawia Łubieńskiego jeszcze jako kanonika gnieźnieńskiego w wieku 37 lat. Jako interrex był on o 24 lata starszy i jako znacznie starszego przedstawia go też w swym obrazie Canaletto. Ale jeśli wziąć pod uwagę tę różnicę wieku podobieństwo między portretem Łubieńskiego w obrazie Canaletta a jego portretem rytowanym przez Strahovsky'ego jest niewątpliwe.

Sosnowski, Lipski i Podoski żyli jeszcze w czasie powstawania drugiej redakcji „Elekcji“ i Canaletto mógł ich namalować na podstawie studiów z natury. Nie udało mi się jednak znaleźć jakichś innych ich wizerunków. Wskutek tego musimy pozostawić w zawieszeniu sprawę podobieństwa ich portretów u Canaletta.

Prócz tych portretów, których modele zostały wymienione w napisie, mamy w „Elekcji“ jeszcze szereg innych portretów.

Charakter portretu zespołowego ma grupa postaci w prawym rogu obrazu — towarzystwo pod namiotem i stojący przed nim mężczyzna.

Wśród postaci pod namiotem mężczyzna o pochylonym czole, żywych ciemnych oczach, wydatnym nosie i masywnym podbródku, w wykwintnym stroju dworskim — czerwonym haftowanym fraku, rozparty wygodnie na taborecie i wskazujący znacząco prawą ręką na pole, to sam Canaletto. Świadczy o tym porównanie z innymi niewątpliwymi autoportretami malarza — autoportretem w stroju senatora weneckiego w „Dzielnicy pałacowej z fontannami“ z r. 1765 i autoportretem w „Widoku Warszawy od strony Pragi“ z r. 1770 — oraz z konterfektem Canaletta, namalowanym przez Bacciarellego, we „Wjeździe Ossolińskiego do Rzymu“ z r. 1779. Tak jak w innych wizerunkach własnych, podobnie i tutaj Canaletto przedstawił siebie w wystawnym stroju i w sytuacji wysoce odpowiadającej jego próżności, choć całkowicie sfingowanej, ponieważ, jak wiemy, w czasie elekcji malarza jeszcze nie było w Polsce.

Według starej tradycji, wywodzącej się przez Atanazego Raczyńskiego od Juliana Ursyna Niemcewicza, jednym z mężczyzn pod namiotem jest architekt Stanisława Augusta, Domenico Merlini, młodymi kobietami zaś są jego córki³⁷. Pod namiotem mamy wszakże, poza Canalettem, dwóch mężczyzn: młodszego, stojącego, w trójkątnym kapeluszu, i starszego, z niepokrytą głową, siedzącego i podpierające-

go policzek ręką. Ze względu na wiek Merlinim (urodzonym w r. 1731) mógłby być tylko mężczyzna stojący³⁸. Niestety, nie znamy żadnego portretu Merliniego, z którym moglibyśmy ten wizerunek porównać. Co do młodych kobiet o smolistych oczach i puchowatych policzkach, w modnych dekolowanych sukniach i kapelusikach z piórami, to, jak to stwierdził Z. Batowski, ze względu na swój wiek nie mogą one być córkami Merliniego, z których najstarsza w chwili malowania obrazu (w pierwszej redakcji) miała wszystkiego jedenaście lat³⁹. Mogą to natomiast, sądząc z wieku i sytuacji, być córki Canaletta, Maria Józefa Fryderyka, Krystyna Ksawera i Teresa Franciszka Florencja, które w chwili malowania obrazu miały 26, 24 i 18 lat⁴⁰.

Stojącym przed namiotem, tegim okazałym mężczyzną w kołpaku futrzanym i błękitnym płaszczu, w kwiecistym żupanie i czerwonych szarawarach, z zatkniętym za pasem sztyltem, przyglądającym się przez szkło przybliżające elekcji, jest, również według informacji J. U. Niemcewicza, przekazanej przez A. Raczyńskiego, znawca języków wschodnich i tłumacz kancelarii koronnej, Antoni Łukasz Crutta (1725-1812), Albańczyk, ściślej Włoch albański, prawdopodobnie obywatel wenecki, który w r. 1765 przybył do Warszawy, w r. 1775 uzyskał indygenat, a 26 lutego 1778 r. otrzymał tytuł konsyliarza legacji zagranicznych⁴¹.

Grono osób sportretowanych w „Elekcji“ jest prawdopodobnie jeszcze większe. Szereg postaci ma rysy tak ostro zindywidualizowane, że ich charakter portretowy zdaje się nie ulegać wątpliwości. Wymienię dla przykładu dwóch księży w lewym rogu obrazu (jeden z nich z doktoratką i krzyżem ośmiorożnym orderu św. Stanisława (?) na czerwonej wstążce z białymi pasmami), dwóch dostojników na lewo od prymasa, młodego szlachcica na koniu z czapką w ręce między Lipskim a Podoskim.

Wierność historyczna, pierwiastki realistyczne i umowne w „Elekcji“. Wierność historyczna „Elekcji“ pod wieloma względami nie ulega wątpliwości. Pewne rzeczy Canaletto prawdopodobnie wystudiował z natury (niektóre przynajmniej postacie ujęte portretowo), w innych oparł się na dostępnych mu przekazach plastycznych. Korzystał też z ustnych relacji uczestników i świadków elekcji. Ale nie wszystko jest u niego wierne z punktu widzenia historycz-

³⁶ Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie, Kraków 1901, s. 177. Repr.: Polska, jej dzieje i kultura II, Warszawa b. r., s. 225. Por. też Askenazy Sz., jw., II, s. 61.

³⁷ Katalog der Raczyńskich Bilder-Sammlung, s. 24; por. Batowski Z., *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951, s. 45.

⁴⁰ Por. Mrozińska M., *Satyra na dyрекcję budowl*

Jego Król. Mości Stanisława Augusta, Biuletyn H. S. XIII (1951), s. 143.

⁴¹ Batowski Z., jw., s. 45.

⁴² Dąty urodzin córek Canaletta: Fritsche H. A., *Bernardo Belotto genannt Canaletto*, Burg b. M. 1936, s. 220/1.

⁴³ Reyhman J., *Znajomość i nauczanie języków orientalnych w Polsce XVIII w.*, Wrocław 1950, s. 45/7. Na s. 46 Reyhman reprodukuje jako portret Crutty przerys odpowiedniego fragmentu „Elekcji“.



Il. 18. B. Strachovsky (według J. M. Brandeisa), Władysław Aleksander Łubieński. Miedzioryt. 1740

nego i nie wszystko jest ujęte konsekwentnie w sposób realistyczny. Obok rzeczy wiernych z punktu widzenia historycznego mamy u niego licencje i odstępstwa od prawdy, obok pierwiastków realistycznych — pierwiastki umowne.

Jak dotąd, nie ustalono bliżej miejsca, w którym odbyła się elekcja Stanisława Augusta. T. Sawicki, powołując się na A. Wejnerta, sądzi, że Locus Electio-nis znajdował się w pobliżu ulicy Okopowej, mniej więcej na terenie dzisiejszych cmentarzy żydowskiego, ewangelickiego i muzułmańskiego⁴⁴. Fantazją nie-

wątpliwą są wszakże widoczne w obrazie, na horyzoncie, wzgórza.

„Szopę“ i „koło rycerskie“ Canaletto przedstawił wiernie według sztychów z epoki. Czy przedstawił również wiernie rozmieszczenie poszczególnych województw i ich chorągwie? Wydaje się, że tutaj pozwolił sobie na daleko idące licencje. Do „koła rycerskiego“ prowadziły, jak wiadomo, trzy bramy: od zachodu dla Wielkopolski, od południa dla Małopolski, od wschodu dla Litwy i Białorusi⁴⁵. Szlachta litewska nosiła kontusze czerwone, pozostała szlachta błękitne⁴⁶. U Canaletta kontusze czerwone mamy wszakże od strony zachodniej, zamiast od wschodniej. Także rozmieszczenie chorągwi wojewódzkich zdaje się być dość swobodne. Tak więc od strony zachodniej, gdzie stały województwa wielkopolskie, mamy nie tylko chorągiew z głową żubra pod koroną w polu szachowanym białym i czerwonym, a więc chorągiew województwa kaliskiego, ale również chorągiew z orłem w polu czerwonym, a więc chorągiew województwa krakowskiego, i chorągiew z orłem czarnym w polu czerwonym, a więc chorągiew województwa płockiego lub rawskiego. Może Canaletto kierował się tutaj tylko względami dekoracyjnymi. Sprawa ta wymaga jeszcze dalszych badań.

Licencją z punktu widzenia historycznego jest też wprowadzenie do obrazu osób, których nie mogło być na polu elekcji, ponieważ przybyły one do Polski dopiero później, jak sam Canaletto i Crutta.

Obok tych odstępstw od prawdy historycznej mamy w obrazie też pierwiastki umowne, nie dające się pogodzić z jego założeniami realistycznymi.

„Szopa“ i „koło rycerskie“ są narysowane w obrazie zgodnie z prawidłami perspektywy linearnej centralnej. Widzimy je nieco z góry, tak że wszystkie linie poziome wznoszą się ku linii horyzontu. Natomiast grupy postaci na pierwszym planie są widziane każda z oddzielnego punktu widzenia: każdą z nich widzimy tak, jakbyśmy się znajdowali na wprost niej.

Perspektywa powietrzna jest zaznaczona w obrazie jedynie w sposób najbardziej schematyczny.

Zwróćmy jeszcze uwagę na pewną niekonsekwencję w ujęciu czasowym przedstawionych zdarzeń. Elekcja Stanisława Augusta trwała dwa dni — 6 i 7 września 1764 r. 6 września prymas objeżdżał województwa i zbierał wota na piśmie od wojewodów. 7 września — mianował królem Stanisława Augusta,

⁴⁴ Wejnert A., *Starożytności warszawskie*, 1848; Sawicki T., jw., s. 45.

⁴⁵ Gloger Z., *Encyklopedia staropolska* II, Warszawa 1901, s. 124/5.

⁴⁶ „Litwa tym się różniła od Korony i Rusi, iż wszyscy byli w żupanach i kontuszach koloru mako-wego z wyłogami karmazynowymi...“. „Sama tylko

Litwa stała razem i zdawało się, jakby na tym miejscu piasek w mak się obrócił, dla mundurów mako-wych“. *Elekcja Stanisława Augusta w dniu 7 września 1764 r. (Wyjątki z współczesnych pamiętników, z rękopismu ogłosił F. M. Sobieszczański)*, Biblioteka Warszawska XXX (1842), s. 363, 364.

po czym marszałkowie ogłosili tę nominację, odśpiewano *Te Deum* i rozległy się wystrzały armatnie⁴⁷. Canaletto w swym obrazie przedstawia zarówno zdarzenia, które się działy 6 września — objeżdżanie województw przez prymasa i zbieranie wotów, jak zdarzenia, które nastąpiły 7 września — strzelanie z armat na znak, że elekcja się dokonała⁴⁸, i radosne ma-

nifestacje z powodu obioru Stanisława Augusta. W niektórych częściach obrazu elekcja słowem jeszcze się odbywa, w innych — już się dokonała.

Mimo wspomnianych pierwiastków umownych i licencji „Elekcja“ jest wszakże jako całość dziełem realistycznym i w głównych rysach wiernym historycznie.

II. „WJAZD JERZEGO OSSOLIŃSKIEGO DO RZYMU“

Powstanie obrazu oraz jego tło polityczne i historyczne. Drugim obrazem Canaletta z dziejów Polski jest namalowany w r. 1779 „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu“. Jest to obraz z dziejów Polski, choć jego akcja rozgrywa się na ulicach Rzymu: przedstawia on bowiem nie tylko pamiętną chwilę z życia znakomitego polskiego męża stanu, ale zarazem jeden z ważnych epizodów powierzonej mu przez Władysława IV misji dyplomatycznej do papieża Urbana VIII.

Widzimy w nim na tle Piazza del Popolo, ujętego od strony północnej, wspaniałą pochód przebiegający od ręki lewej ku prawej, skręcający następnie za obeliskiem w lewo i wreszcie wkraczający, między obu podobnymi do siebie kościołami, S. Maria di Monte i S. Maria de' Miracoli w Strada del Corso. Na pierwszym planie w lewej części obrazu sam ambasador w bogatym stroju na białym koniu. Tłumy widzów zalegają stopnie i cokół obelisku, dachy domów i mury, przyglądając się pochodowi i witając go owacyjnie. Na wysokim murze po lewej stronie w medalionach owalnych pod koroną królewską wmalowane przez Bacciarellego portrety Jerzego Ossolińskiego i Stanisława Augusta, po prawej — podobne portrety, pod koroną hrabiowską, Józefa Ossolińskiego i Canaletta. Na murze po prawej stronie, poniżej medalionów z portretami, napis:

„AFIN DE REPRESENTER LE PLUS
FIDELEMENT QUE POSSIBLE

L'Entrée solennelle de George / Ossoliński Ambassadeur de Wladislas IV Roy de Pologne faite à Rome l'an 1633 Bernardo Ballotta (sic!) de Canaletto, qui l'a peint / dans ce tableau en 1779, s'est servi pour le composer des descriptions authentiques / que la famille conserve, de l'estampe de Stefano della Bella, du portrait de George Ossoliński gravé / par Testa et de diverses autres estampes de ce tems là, tant pour l'ordre de la marche que pour le / costume et les couleurs. Joseph Ossoliński Palatin de Podlachie, descen-

dant directe de l'Ambassa / leur ici représenté, a obtenu aisément le permission que ce tableau fut executé dans les / appartements et sous les yeux du Roy Stanislas Auguste, Protégé (sic!) constant / des beaux Arts et surtout quand ils servent a perpetuer la mémoire des / hommes illustres de la Nation“.

Po lewej stronie zaś, również poniżej medalionów, dokończenie tego napisu:

„Les deux Eglises semblables qui marquent / le commencement de la rue del Popolo, par laquelle l'Ambassadeur / Ossoliński est entré a Rome, ont été réellement baties que vers le commen / cement du siecle present, mais comme on ne peut Savoir, quel aspect l'entree de / cette vue presentait en 1633, on a cru pouvoir se permettre cette seule liberté contre / la stricte verité de l'Histoire en figurant le Site tel qu' / il est aujourd'hui“.

Napis ten zawiera cenne informacje, rzucające światło na powstanie, źródła i charakter obrazu.

Dowiadujemy się z niego najpierw, że obraz był malowany na zamówienie Józefa Ossolińskiego, wojewody podlaskiego (którego nie należy mieszać ani z Józefem Janem Kantym Ossolińskim, wojewodą wołyńskim w latach 1756/75, ani z Józefem Maksymilianem Ossolińskim (1748—1826), współpracownikiem *Monitora*, później zaś bibliografem i historykiem literatury polskiej i fundatorem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich).

Z napisu tego dowiadujemy się następnie, że „Wjazd“ był malowany „w apartamentach i pod okiem króla Stanisława Augusta“. Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że był on malowany nie tylko „pod okiem króla“, ale i przy jego współudziale. Król mógł w szczególności, wraz z Józefem Ossolińskim, dostarczyć Canalettowi źródeł i wzorów, którymi ten się posługiwał przy malowaniu „Wjazdu“⁴⁹. Później król był tak przywiązany do tego obrazu, że jeszcze w r. 1795, w szesnaście lat po jego ukończeniu, przechowywał go w swej galerii jako depozyt⁵⁰. Następnie

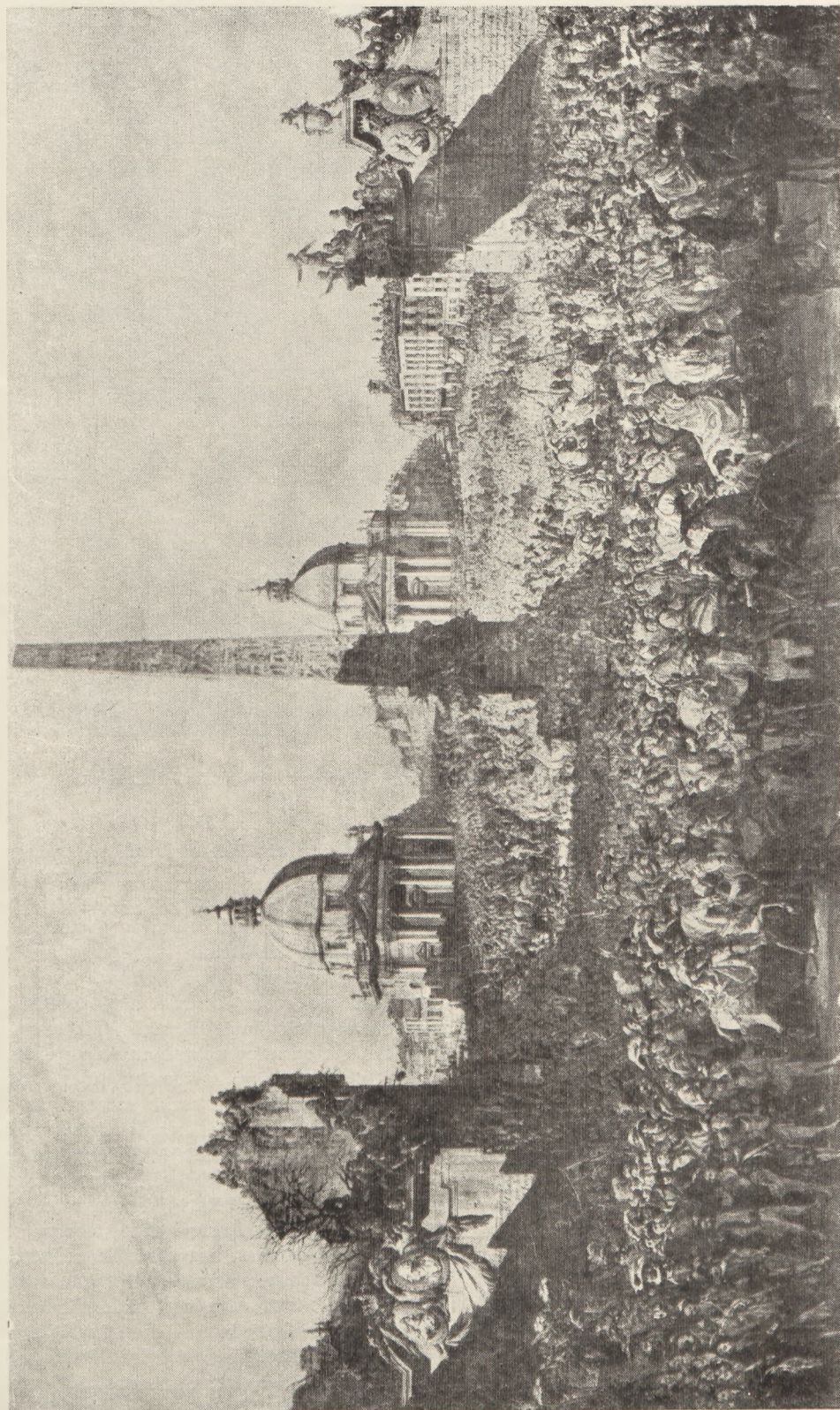
⁴⁷ Por. dziennik prymasa Lubieńskiego pod 6 i 7 września 1764 r.; cyt. Askenazy Sz., jw., s. 115/6.

⁴⁸ Por. Poniatowski St. A., jw., I, s. 505.

⁴⁹ Podobnie sądzi Mańkowski T., jw., s. 32.

⁵⁰ W katalogu galerii Stanisława Augusta z r. 1795 figuruje pod numerem 445: „Vue de l'entrée du comte Ossoliński, ambassadeur à Rome en 1633“, z dopiskiem: „ce tableau étoit peint pour le Cte Ossoliński

qui le possede, et non pas pour le Roi“. W wyjaśnieniach Bacciarellego, przedłożonych 1 maja 1809 Kłósowskiemu, czytamy również: „nr 445 étoit un tableau peint par Canaletti pour le comte Ossoliński par ordre du Roi“. Mańkowski T., jw., s. 263, 32, 48. Informacja Rastawieckiego i idącego za nim Fritschego o replice, która była własnością króla, polega, jak się zdaje, na nieporozumieniu.



Il. 19. Canaletto i M. Bacciarelli, Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu. 1779. Wrocław, Muzeum Śląskie.
(Fot. Janina Mierzecka)



Il. 20. Canaletto, Jerzy Ossoliński. Fragment „Wjazdu”. (Fot. J. Mierzecka)

„Wjazd” znajdował się w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Od r. 1946 znajduje się on w Muzeum Śląskim we Wrocławiu.

W przytoczonym napisie król zostaje dalej nazywany „stałym opiekunem sztuk pięknych, zwłaszcza wtedy, gdy służą one do uwiecznienia pamięci znakomitych mężów Narodu”. Wynika stąd, że „Wjazd” był pomyślany jako dzieło, mające na celu „uwiecznienie pamięci” jednego ze „znakomitych mężów Narodu”.

Kult wielkich mężów przeszłości, których przymioty i czyny miały służyć za wzór dla współczesnych, wiązał się ściśle z zainteresowaniem historią za Stanisława Augusta. Z polecenia króla szereg autorów pisze życiorysy wielkich Polaków. Objawami tego kultu są również portrety rzeźbiarskie i malarzkie wielkich Polaków w Sali Rycerskiej Zamku, pomnik Sobieskiego, posągi królów polskich w rotundzie pałacu Łazienkowskiego itd.

Jerzy Ossoliński nie należał w epoce Oświecenia do najbardziej czczonych postaci przeszłości, jak np.

Jan Zamoyski lub Stefan Czarniecki, ale w serii życiorysów wielkich Polaków, napisanych z inicjatywy króla, nie brak jego biografii, opracowanej przez Bohomolca, w zbiorze głów i popiersi rzeźbionych w brązie przez Le Bruna — jego głowy. W Jerzym Ossolińskim widziano w XVIII w. przede wszystkim niepospolitego męża stanu, który potrafił kierować państwem w chwilach bliskich katastrofy. Okoliczność, że był on zdecydowanym monarchistą, zwolennikiem silnej władzy królewskiej i wrogiem anarchii szlacheckiej, czyniła go nadto szczególnie droгим kołom dokoła Stanisława Augusta, dążącym do wzmocnienia władzy królewskiej. Józefowi Ossolińskiemu kanclerz Władysława IV i Jana Kazimierza był wreszcie szczególnie bliski jako nosiciel tego samego nazwiska i daleki krewny (choć, wbrew napisowi na obrazie nie przodek bezpośredni: jedyny syn kanclerza, Franciszek, starosta bydgoski, zmarł bezdzietnie). Chodziło mu więc, m. in., o uświetnienie rodu. Dwa lata wcześniej tenże Józef Ossoliński udostępnił Bohomolcowi materiały rękopiśmienne do biografii kanclerza, co Bohomolec podnosi z wdzięcznością w swej dedykacji *Życia Jerzego Ossolińskiego*.

Równie przejrzyste jak pobudki wyboru bohatera są dla nas pobudki wyboru zdarzenia przedstawionego w obrazie.

Natychmiast po wstąpieniu na tron Władysław IV wysłał Jerzego Ossolińskiego, podówczas jeszcze podstolego koronnego, do Rzymu, dla załatwienia szeregu ważnych spraw. Chodziło m. in. o uzyskanie zgody papieża na ustępstwa, poczynione w Polsce dysydemtom i schizmatykom. Ossoliński odbył wspaniały wjazd do Rzymu i wygłosił na posłuchaniu u papieża świetną mowę łacińską. Urban VIII nadał posłowi tytuł książęcy, w sprawie ugody z dysydemtami nie dał wszakże stanowczej odpowiedzi. Z czasem zapomniano w Polsce o sprawach, w jakich Ossoliński jeździł do Rzymu, ale przetrwała pamięć jego wspaniałego wjazdu.

Epoka baroku lubiła teatr nie tylko na scenie, ale i w życiu, kochała się we wspaniałych uroczystościach, festynach, pochodach. Pontyfikat Urbana VIII Barberiniego był zaś okresem kulminacyjnym rzymskiego baroku. Przypomnijmy tylko kilka dat. Na krótko przed wjazdem Ossolińskiego, 29 czerwca 1633 roku, odsłonięto w bazylice św. Piotra olbrzymie tabernaculum Berniniego. W tymże roku Borromini rozpoczął budowę kościoła S. Carlo alle Quattro Fontane. 25 lutego 1631 r. kardynał Antonio Barberini wyprawił olśniewający festyn rycerski, znany pod nazwą „Corso del Saracino“, a 8 lutego 1634 r. otwarto w Palazzo Barberini stały teatr operowy.

Władysław IV, znając dobrze upodobania ówczesnych Rzymian i papieża w szczególności, polecił posłowi wystąpić z odpowiednim przepychem: miał on bowiem reprezentować majestat największego króla Północy, tytułującego się dziedzicznym panem trzech koron — polskiej, szwedzkiej i rosyjskiej. Toteż Ossoliński chciał zaćmić przepychem wjazdu posłów poprzednich, zwłaszcza niedawno odbyty świetny wjazd ambasadora francuskiego, Créqui. Pragnął, by to, co u tamtego było srebrne, u niego było złote; by to, co u tamtego było ze złota, u niego było z pereł. Postanowił też, by wszyscy wystąpili w strojach polskich jako bardziej męskich, nadto zaś by przez samą nowość i niezwykłość ubioru wzbudzili tym większą ciekawość Rzymian. Wjazd miał słowem działać zarówno przepychem jak egzotyką.

Odbył się on, przy pięknej pogodzie, dnia 27 listopada 1633 r. Na czele pochodu jechali dwaj szlachcice, ubrani po polsku w suknie szkarłatne. Za nimi szły 22 wozy, ciągnięte przez muły. Następnie Persowie w zawojach prowadzili 10 wielbłądów. Z kolei jechali czterej trębacz na koniach w aksamitnych zielonych sukniach. Za nimi postępowała gwardia posła — 30 łuczników na koniach, w jedwabnych szkarłatnych sukniach, przetykanych złotem, i z piórami białymi u czapek, oraz chorągiew papieska. Na-



Il. 21. Stefano della Bella, Jerzy Ossoliński. Fragment „Wjazdu Jerzego Ossolińskiego do Rzymu“. 1633. (Fot. Henryk Romanowski)

stępnie jechał giermek posła, Chociszewski, ze skrzydłami z piór żurawich u ramion i strzałą w ręce. Za nim jechało 20 paziów posła, ubranych po polsku w suknie aksamitne koloru aqua marina. Z kolei masztalerze prowadzili 5 ognistych rumaków tureckich z rzędami i kulbakami, obsypanymi drogimi kamieniami. Za nimi jechali koniuszy posła ze srebrną buławą, dalej 20 pokojowych posła, znowu ubranych w suknie koloru aqua marina, orszak panów cudzoziemskich, głównie hiszpańskich, orszak panów polskich, znów orszak panów cudzoziemskich, sekretarz królewski Ciekliński, i znów orszak panów polskich w jeszcze świetniejszych strojach i na jeszcze piękniejszych koniach. Wreszcie jechał sam ambasador, między dwoma prałatami, arcybiskupem amazejskim, Faustopol, marszałkiem dworu papieskiego, a kardynałem Cajetanem, patriarchą aleksandryjskim, w kosztownych szatach, obsypanych klejnotami, na tureckim koniu o złotych podkowach, również bogato przystrojonym i ozdobionym. Po bokach posła szło 30 piechurów polskich z piórami srebrnymi. Pochód zamykały karoca posła, obita zielonym aksamitem

i ciągniona przez sześć koni perskich, i inne karoce⁸¹.

Jak widać z tego przeglądu, kolejność poszczególnych grup pochodów była starannie obmyślona z troską o kontrasty strojów, rodzajów broni, kształtów i kolorów i stopniowanie efektów. Sam ambasador, główny bohater pochodu, jechał niemal na końcu, ukazywał się widzom poprzedzony szeregiem innych osób, w porządku ich wzrastającego znaczenia. Wjazd był słowem starannie i mistrzowsko wyreżyserowanym spektaklem. Upodobanie baroku do teatralizacji życia i polski pociąg epoki sarmatyzmu do przepychu, wystawności i orientalnej barwności złożyły się na widowisko jedyne w swoim rodzaju, będące zarazem świadomie użytym środkiem propagandy politycznej.

Wjazd wywarł ogromne wrażenie w Rzymie i odbił się głośnie echem w Polsce. Opisał go Polacy (diariusz legacji rzymskiej, napisany przez jednego z towarzyszy Ossolińskiego, rkps Ossol. nr 133), Włosi (przekład: rkps Ossol., nr 722) i Francuzi (*Gazette de France*, Rome, 29 Novembre). Stefano della Bella, malarz i rytownik florencki, przebywający w tym czasie w Rzymie i lubujący się w przedstawianiu wspaniałych uroczystości i wielkich tłumów ludzkich, utrwalił wjazd Ossolińskiego w pracy młodzieńczej — cyklu 6 miedziorytów, zatytułowanym *Entrata in Roma dell' Eccelmo Ambasciatore di Pollonia l'anno MDCXXXIII* i dedykowanym księciu Lorenzo de Medici (1633). Towarzyszący tym rycinom tekst włoski⁸² został przełożony na polski pod tytułem *Sławny wjazd do Rzymu Jerzego Ossolińskiego 1633*. W r. 1643 historyograf Władysława IV, Everhard Wassenberg, opisał wjazd w stylu panegirycznym w dziele *Gestorum Gloriosissimi ac Invictissimi Vladislai IV Poloniae et Sveciae Regis Partes Duae* (P. I, lib. I, cap. III)⁸³. Opis Wassenberga jest o wiele bardziej wyczerpujący od opisu della Belli, pokrywa się z nim wszakże w rzeczach najważniejszych. Wassenberg kończy opis wjazdu słowami: „Tryumf rzekłbyś, nie poselstwo. Sądzę, że nie popełnimy błędu, gdy powiemy: to i tamto“ („Triumphum non legationem diceret. Quamvis nec male dictum iudicet, si utrumque diceremus“).

Sto kilkadziesiąt lat później, za Stanisława Augusta, przypomniano sobie ten świetny wjazd. W r. 1777 Bohomolec poświęcił mu cały rozdział w swym życiorysie kanclerza⁸⁴. W r. 1779 namalował go zaś Canaletto.

Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu był jednym z tych wspaniałych, przypominających triumf wjazdów polskich legacji zagranicznych, które wpra-

wiały w zachwyt cudzoziemców swą wystawnością i przepychem i zarazem świadczyły o zaszczytnym przyjmowaniu poselstw polskich przez monarchów obcych. Przypomnienie tego triumfalnego wjazdu ambasadora polskiego do Rzymu, podówczas stolicy potężnego państwa papieskiego, miało swą szczególną wymowę wtedy, gdy prestiż Rzeczypospolitej upadał coraz niżej i jej posłowie coraz mniej znaczyli za granicą.

Źródła i wzory. W napisie umieszczonym na obrazie Canaletto podaje, że „celem możliwie najwerniejszego przedstawienia wjazdu“ posłużył się „zarówno co do kolejności pochodu jak co do strojów i barw“: 1) „opisami autentycznymi, przechowywanymi przez rodzinę“, 2) sztychem Stefana della Belli, 3) portretem Jerzego Ossolińskiego, rytowanym przez (Pietra) Testę, 4) „różnymi innymi sztychami z epoki“.

Wykaz ten nie jest ani precyzyjny, ani kompletny.

Canaletto nie podaje tutaj dokładnie, z jakich „opisów autentycznych, przechowywanych przez rodzinę“ korzystał. W zachowanym do dzisiaj archiwum Ossolińskich (obecnie we Wrocławiu) znajduje się kilka rękopisów, zawierających dane o wjeździe Jerzego Ossolińskiego do Rzymu: 1) Legatio Georgii Ossoliński a Władysław IV ad Urbanum VIII 1633 (sygn. 133/II, str. 1-94); 2) Legatio JMci Georgii ducis Ossoliński Romam ad pontificem brevibus comprehensa 1633 (sygn. 134/II, k. 315—322); 3) Sławny wjazd do Rzymu JW. JMP. Jerzego Ossolińskiego, posła wielkiego, die 3 Decembris a. d. 1633. Z włoskiego na polskie przetłumaczono. (sygn. 188/II, k. 413-414); 4) Sławny wjazd do Rzymu JW. JMP. Jerzego Ossolińskiego, wielkiego posła polskiego, z włoskiego na polski przetłumaczony, die 3 Decembris 1633 (sygn. 252/I, k. 155-157)⁸⁵. Z rękopisów archiwum rodzinnego Ossolińskich korzystał już, dzięki Józefowi Ossolińskiemu, Bohomolec, gdy w r. 1777 pisał swój życiorys Jerzego Ossolińskiego. Tak jak Bohomolcowi, Józef Ossoliński mógł udostępnić te rękopisy Canalettowi. Ponadto Canaletto mógł korzystać z opisu wjazdu w dziele Wassenberga lub w opartym głównie na nim opisie w książce Bohomolca.

Nie wiemy też, jakie były owe „różne inne sztychy z epoki“, o których wspomina Canaletto.

Wykaz powyższy jest też niekompletny. Pomija tutaj Canaletto jeszcze kilka źródeł, z których korzystał.

Z pewnością korzystał on nie tylko ze sztychu della Belli, ale również z dodanego do niego tekstu

⁸¹ Por. Aneks C.

⁸² Wiadomości o tych rękopisach zawdzięcam uprzejmości dra Adama Fastnachta i dra Edwarda Kiernickiego.

⁸³ Opis ten opieram na źródłach wyszczególnionych niżej. Por. także Kubala L., *Jerzy Ossoliński I*, Lwów 1883.

⁸⁴ Por. Aneks A.

⁸⁵ Por. Aneks B.

włoskiego, zawierającego zwięzły opis wjazdu, podającego m. in. barwy strojów⁵⁶.

S. Ciampi podaje, że jako wzór służył Canalettowi także obraz jednego z uczniów Antonia Tempesta „in tela lungo braccia 6, alto braccia 2”⁵⁷. Trudno na podstawie tych danych powiedzieć dokładnie, jakie były rozmiary obrazu w jednostkach układu metrycznego: „braccio” (łokieć) miał bowiem w różnych dzielnicach Włoch różną długość. Wahała się ona od 53 do 68 cm⁵⁸. Rozmiary obrazu zawierały się przeto między 106 na 318 cm a 137 na 410 cm. Uderza tu stosunek wysokości do szerokości obrazu: jeden do trzech. Był to więc obraz bardzo wydłużony, coś w rodzaju fryzu.

W inwentarzu klucza Ossolińskiego, sporządzonym w r. 1775 w związku z nabyciem tego klucza „od JW. z Mniszchów Potockiej przez JW. Józefa Ossolińskiego, Wojewodę Wołyńskiego”, znajduje się wzmianka, że w zamku Ossolińskich w Ossolinie (przebudowanym przez Jerzego Ossolińskiego w r. 1635) w jednej z dwóch wielkich sal pod sufitem na płótnie był wymalowany wjazd do Rzymu Jerzego Ossolińskiego⁵⁹. Być może obraz ten jest identyczny z obrazem poprzednim, malowanym również na płótnie („in tela”).

Także Bohomolec wspomina, że Włosi we wjeździe takie „ukontentowanie znaleźli, iż jedni całą tę paradę odmalowali, drudzy wyborynym sztychowaniem wyrazili, inni nakoniec jej opisanie... w swoim języku wydrukowali”⁶⁰. Mówi więc wyraźnie nie tylko o opisach i rytach, ale również o utrwaleniu malarskim. Może miał on jakąś wiadomość o obrazie ze szkoły Tempesty lub o obrazie w Ossolinie. Różne dane przemawiają w ten sposób za tym, że Canaletto, przedstawiając wjazd Ossolińskiego, mógł się opierać nie tylko na rytach, ale i na jakimś nieznanym nam bliżej dziele malarskim. Dzieło to mogło stanowić ogniwo pośrednie między cyklem sztychów della Belli a obrazem Canaletta.

Bawiąc w Wilanowie dla namalowania pałacu i parku Canaletto widział zapewne w galerii pałacowej obraz Pietera van Bloemena, zwanego „Standaard” (1657—1720), i Antonia Vivianiego, przedstawiający uroczysty wjazd do Rzymu księcia Michała Radziwiłła, posła Jana III Sobieskiego, do papieża Innocentego XI, po zwycięstwie pod Wiedniem⁶¹. Mimo podobieństwa tematu i identyczności miejsca ak-



Il. 22. Bartłomiej Strobel, portret Jerzego Ossolińskiego. (Fot. wg „Wiedza o Polsce”)

cji ujęcie u Canaletta jest wszakże zupełnie inne. W obrazie wilanowskim widzimy Piazza del Popolo od strony zachodniej, u Canaletta — od strony północnej, dzięki czemu pochod zostaje umieszczony na znacznie bardziej korzystnym tle architektonicznym. W obrazie wilanowskim pochod porusza się po linii prostej, u Canaletta — po linii esowatej, co nie tylko daje wrażenie większego bogactwa i żywości, ale i pozwala przedstawić znacznie więcej grup i postaci. Nie mamy więc u Canaletta jakiegось wzorowania się na obrazie Bloemena i Vivianiego. Może mamy natomiast świadome przeciwstawienie mu się.

Przedstawiając tło architektoniczne „Wjazdu” — Piazza del Popolo z obeliskiem i obu kościołami — Canaletto z pewnością nie polegał na pamięci i wąt-

⁵⁶ Por. Aneks A.

⁵⁷ Ciampi S., *Bibliografia Critica delle corrispondenze dell'Italia colla Russia, Polonia...* II, Firenze 1830, nr 22; cyt. Fritsche H. A., jw., s. 122.

⁵⁸ *Enciclopedia Italiana* VII (1930), s. 649.

⁵⁹ Sobieszkański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce...* II, Warszawa 1840, s. 162.

⁶⁰ Bohomolec F., *Życie Jerzego Ossolińskiego...* 1777. Wyd. z r. 1805 (*Życie sławnych Polaków* III), s. 193.

⁶¹ Repr.: *Biuletyn* H. S. XIII (1951), s. 90, 91, 92. Por. także: Skimborowicz H. i Gerson W., *Willanów*, Warszawa 1877, s. 74 (drzeworyt Konarzewskiego według przerysu Masłowskiego), s. 56 (drzeworyt Bojarskiego według przerysu Masłowskiego).



Il. 23. Canaletto, Dwaj jeźdźcy. Fragment „Wjazdu”.
(Fot. J. Mierzecka)

pliwe, czy korzystał z jakichś własnych dawniejszych studiów z natury⁶². Oparł się on tutaj niewątpliwie na wzorach graficznych. Przede wszystkim na widoku Piazza del Popolo, rytowanym przez G. B. Piranesiego w r. 1750. Piranesiego widoki Rzymu były szeroko rozpowszechnione w w. XVIII. Stanisław August miał je w różnych wydaniach⁶³. W stosunku do sztychu Piranesiego Canaletto dokonał wszakże kilku zmian: 1) wziął punkt widzenia bardziej od dołu, wskutek czego cokol obelisku wypadł u niego znacznie niżej od cokołów obu kościołów: dzięki te-

mu zyskał on więcej miejsca między kościołami a obeliskiem; 2) wziął punkt widzenia bardziej na lewo, wskutek czego obelisk, znajdujący się u Piranesiego dokładnie pomiędzy obu kościołami, został przesunięty na prawo, kościół S. Maria di Monte widzimy zaś z nieco bliższego oddalenia niż kościół S. Maria de' Miracoli; 3) rozszerzył widok od dołu i po bokach, by mieć więcej miejsca dla pochodu i witających go tłumów; 4) dodał po obu stronach swobodnie wymyślone mury z medalionami. Obok sztychu Piranesiego Canaletto mógł korzystać także ze sztychu Giuseppe Vasiego w wydawnictwie *Magnificenze antiche e moderne di Roma I* (Roma 1773), które również znajdowało się w zbiorach królewskich.

Ustalenie stosunku obrazu Canaletta do różnych jego źródeł i wzorów jest w ten sposób trudne, jeśli nie niemożliwe: źródeł tych i wzorów jest bowiem wiele i nie wszystkie z nich są nam znane. Szczególnie ważne byłoby tutaj przy tym wyświetlenie stosunku obrazu Canaletta do obrazu ze szkoły Tempesty, który mógł stanowić ogniwo pośrednie między cyklem sztychów della Belli a obrazem Canaletta. Jedynie, co w tej chwili na ten temat możemy powiedzieć, to to, że za samodzielnością Canaletta w stosunku do tego obrazu przemawia znaczna różnica pro-

porcji obu obrazów. W obrazie ze szkoły Tempesty stosunek wysokości do szerokości wynosi 1:3, w obrazie Canaletta — 169:271, a więc prawie 2:3. Różnicy proporcji odpowiada zaś zwykle różnica kompozycji figuralnej.

Co możemy jednak uczynić, to porównać obraz Canaletta z cyklem sztychów della Belli. Sam Canaletto przyznaje przecież, że korzystał z tego cyklu. W samej rzeczy niektóre grupy jeźdźców i koni przejął on niemal bez zmian od della Belli, np. grupę masztelarzy, prowadzących pięć koni tureckich (u del-

⁶² Canaletto przedstawił Piazza del Popolo w jeszcze jednym obrazie. W katalogu Galerii Stanisława Augusta z r. 1795 figuruje on pod nr 454, pod nazwą: „Vue de la Porte du Peuple avec la course des chevaux”. Obraz ten zaginął. Por. Mańkowski T., jw., s. 285; Ciampi S., jw., II, nr 30; Rastawiecki E., jw., I, s. 55; Fritsche H. A., jw., s. 127.

⁶³ *Vedute di Roma*. Outkin N., *Catalogue raisonné des estampes composant la collection du Cabinet d'Alexandre de Varsovie*, St. Petersburg 1843, XIX Vol. 272 et 284. *Raccolte di varie vedute di Roma si antica che moderna...*, Roma 1752. Outkin N., jw., XIX. Vol. 286.

la Belli prawa część grupy K), lub dwóch jeźdźców cudzoziemskich w prawym rogu obrazu (u della Belli prawa część grupy N). Między obrazem Canaletta a sztychem della Belli mamy wszakże również szereg doniosłych różnic. U Canaletta mamy zupełnie inną kompozycję, zupełnie inne ujęcie postaci samego ambasadora, zupełnie inne tło.

Zupełnie inną kompozycję. W obrębie jednego obrazu sztalugowego Canaletto nie mógł pomieścić tego wszystkiego, co mógł pomieścić della Bella w sześciu rycinach. Ograniczył się on przeto do pewnej ilości grup wybranych, dał niejako kwintesencję całego pochodu. Czoła pochodu — wozów, wielbłądów, trębaczy — u niego nie widać: skreślił ono już w Strada del Corso. Widzimy natomiast u niego kolejno: a) między kościołem S. Maria di Monte a obeliskiem: gwardię posła — kilkudziesięciu jeźdźców z łukami; giermka posła, Chociszewskiego, ze skrzydłami z piór żurawich u ramion; pokojowych posła w sukniach koloru aqua marina; b) między obeliskiem a murem z medalionami Józefa Ossolińskiego i Canaletta: stajennych, prowadzących pięć rumaków tureckich; c) na pierwszym planie od ręki prawej ku lewej: grupę panów cudzoziemskich; sekretarza królewskiego, Cieklińskiego, w długim płaszczu, na białym wschodnim koniu; orszak panów polskich; samego ambasadora w kołpaku futrzanym z czaplami piórami, w czarnym żupanie i gronostajowym płaszczu na białym koniu, obsypanym klejnotami; towarzyszących mu kardynałów i prałatów; oddział piechoty polskiej i, wreszcie, w głębi ogromną karocę posła. Z szesnastu grup, figurujących u della Belli, mamy tu w ten sposób około dziesięciu.

U della Belli cały pochód przebiega w jednej prostej linii (jedynie karoca posła i inne karoce wynurzają się z głębi) od ręki prawej ku lewej, co tłumaczy się może odwróceniem rysunku w odbite. U Canaletta karoca posła również wynurza się z głębi, dalej wszakże pochód przebiega od ręki lewej ku prawej, następnie zakręca dokoła obelisku w lewo i później znowu w prawo, w Strada del Corso: innymi słowy porusza się po linii esowatej. Kierunek pochodu od ręki lewej do prawej jest bardziej naturalny, zastąpienie zaś trasy prostej trasą esowatą pozwoliło malarzowi umieścić większą ilość grup w obrębie obrazu nie wydłużając go zbyt w kierunku poziomym.

Zupełnie inaczej niż u della Belli wygląda u Canaletta postać samego posła. U della Belli widzimy go owiniętego długim płaszczem, spod którego wystaje lewa ręka, przytrzymująca uzdę, na roslym, ciężkim, kudłatym i włochatym koniu, widzianym



Il. 24. Stefano della Bella, Dwaj jeźdźcy. Fragment „Wjazdu Jerzego Ossolińskiego do Rzymu“. 1633. (Fot. H. Romanowski)

w trzy czwarte. Lewa noga zgięta w kolanie. U Canaletta ambasador siedzi na szlachetnym smukłym białym koniu, ukazanym w czystym profilu, z prawą ręką opartą na biodrze i wyprostowaną prawą nogą. Obszerny płaszcz gronostajowy rozwiewa się szeroko, odsłaniając czarny żupan z diamentowymi guzami. U della Belli Ossoliński jest bardziej naturalny i ma więcej charakteru. U Canaletta jest bardziej reprezentacyjny, ale też bardziej konwencjonalny.

Inne jest też oblicze Ossolińskiego u della Belli i u Canaletta. Nie udało mi się, niestety, odnaleźć portretu Ossolińskiego, rytowanego przez Pietra Testę, na którym, wedle własnego wyznania, wzorował się Canaletto⁶⁴. Możemy jedynie stwierdzić, że oblicze Ossolińskiego u Canaletta nie przypomina oblicza Ossolińskiego ani na znanych wizerunkach, rytowanych przez Falcka i Hondiusa według portretu Bartłomieja Strobla, powstałego około r. 1635⁶⁵, wize-

⁶⁴ W Spisie rycin przedstawiających portrety najważniejszych polskich osobistości w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapkiego w Krakowie, Kraków 1901, zawierającym dość sporą ikonografię Jerzego Ossolińskiego

(s. 219/20), sztych Testy nie figuruje. Nie ma go też w większych zbiorach graficznych polskich.

⁶⁵ Iwanoyko E., Jeremiasz Falck Polonus, Poznań, 1952, s. 38.

runkach, na których z kolei oparł się Le Brun, tworząc w latach 1781/83 głowę kanclerza z brązu dla Sali Rycerskiej Zamku warszawskiego, ani na mniej znanym portrecie rysowanym i rytowanym przez M. Keyla (1624—1687), który znajdował się w zbiorach Stanisława Augusta⁶⁶. Nie tylko nie widzimy u Canaletta tak charakterystycznego dla Ossolińskiego czuba nad czołem, bo go zakrywa kołpak futrzany, ale i takich jego rysów, jak wysokie czoło i parabolicznie zakończona broda. Twarz, którą mamy u Canaletta, w ogóle nie czyni wrażenia portretu: jest to raczej oblicze pięknego rycerza o poważnych i szlachetnych rysach, kształtnym nosie, majestatycznej, przyprószonej siwizną brodzie (przypomnijmy, że Ossoliński, gdy sprawował swe poselstwo, miał wszystkiego 38 lat).

Zupełnie inaczej przedstawia się wreszcie u Canaletta miejsce akcji. U della Belli mamy tło pejzażowe z daleką panoramą Rzymu i widokiem kopuły św. Piotra. Canaletto daje widok Piazza del Popolo, tak jak przedstawiał się on w połowie XVIII w.

ZAKOŃCZENIE

Postulat wierności, stawiany malarstwu historycznemu od połowy XVIII w., był wyrazem wzmagających się dążeń realistycznych w sztuce, zapowiedzią realistycznego malarstwa historycznego XIX w. Widzieliśmy jak mocno stawiano ten postulat w Polsce w epoce Oświecenia w środowisku królewskim. Canaletto postulat ten uznawał w pełni: świadczą o tym napisy na obu redakcjach „Elekcji” i na „Wjeździe”. Zmiany, dokonane w drugiej redakcji „Elekcji”, Canaletto motywuje otrzymaniem nowych wiadomości i dokumentów na temat elekcji. Wymienia źródła i wzory, na których oparł się, by przedstawić wjazd Ossolińskiego „możliwie najwierniej”. W praktyce co prawda Canaletto nie zawsze się do tego postulatu stosował. Do „Elekcji” wprowadził osoby, które przy niej nie były obecne. We „Wjeździe” umieścił pochód na tle architektury, której podówczas jeszcze nie było. Ale, jak widzieliśmy, miał on potrzebę usprawiedliwienia się z tego anachronizmu, z tego wykroczenia „przeciw ścisłej prawdzie historii”.

Malując „Elekcję” Canaletto czerpał z tradycji ustnej. Prawdopodobnie robił też do niej studia z natury osób ujętych portretowo. Zarówno zaś malując „Elekcję” jak „Wjazd” opierał się na dokumentach i na dziełach rytowniczych i, może również, malarzkich. Rekonstruuując przeszłość Canaletto sięgał słowem do źródeł, opierał się na informacjach ustnych, na przekazach literackich i plastycznych. Różnorodność wyzyskanych tutaj przez niego materiałów przy-

umieszczenie wjazdu na tle Piazza del Popolo z jego obeliskiem i obu kościołami z końca XVII w. pozwoliło Canalettowi dać widowisku wspaniałą oprawę architektoniczną, świetnemu pochodowi — godną go scenę. Mógł on też dzięki temu popisać się raz jeszcze swym mistrzostwem w przedstawianiu architektury, co prawda opierając się (podobnie jak to czynił nieraz w swych wedutach rzymskich) na akwaforcie Piranesiego.

Ale umieszczając pochód na tle tych kościołów, które, jak mniemał, zostały zbudowane na początku XVIII w., popełniał on anachronizm, wchodził w konflikt z wymaganiami wierności historycznej, stawianym, jak widzieliśmy, tak mocno w środowisku królewskim nie tylko historiografii, ale i malarstwu historycznemu. Uważał przeto za niezbędne usprawiedliwić się z tego w umieszczonym na obrazie napisie: ponieważ nie wiadomo, jak wyglądał plac w r. 1633, „sądzono, że można pozwolić sobie na tę jedyną dowolność w stosunku do ścisłej prawdy historycznej — przedstawienie miejsca takim, jakim jest ono dzisiaj”.

pomina niemal metody pracy tworzącego sto lat później Matejki.

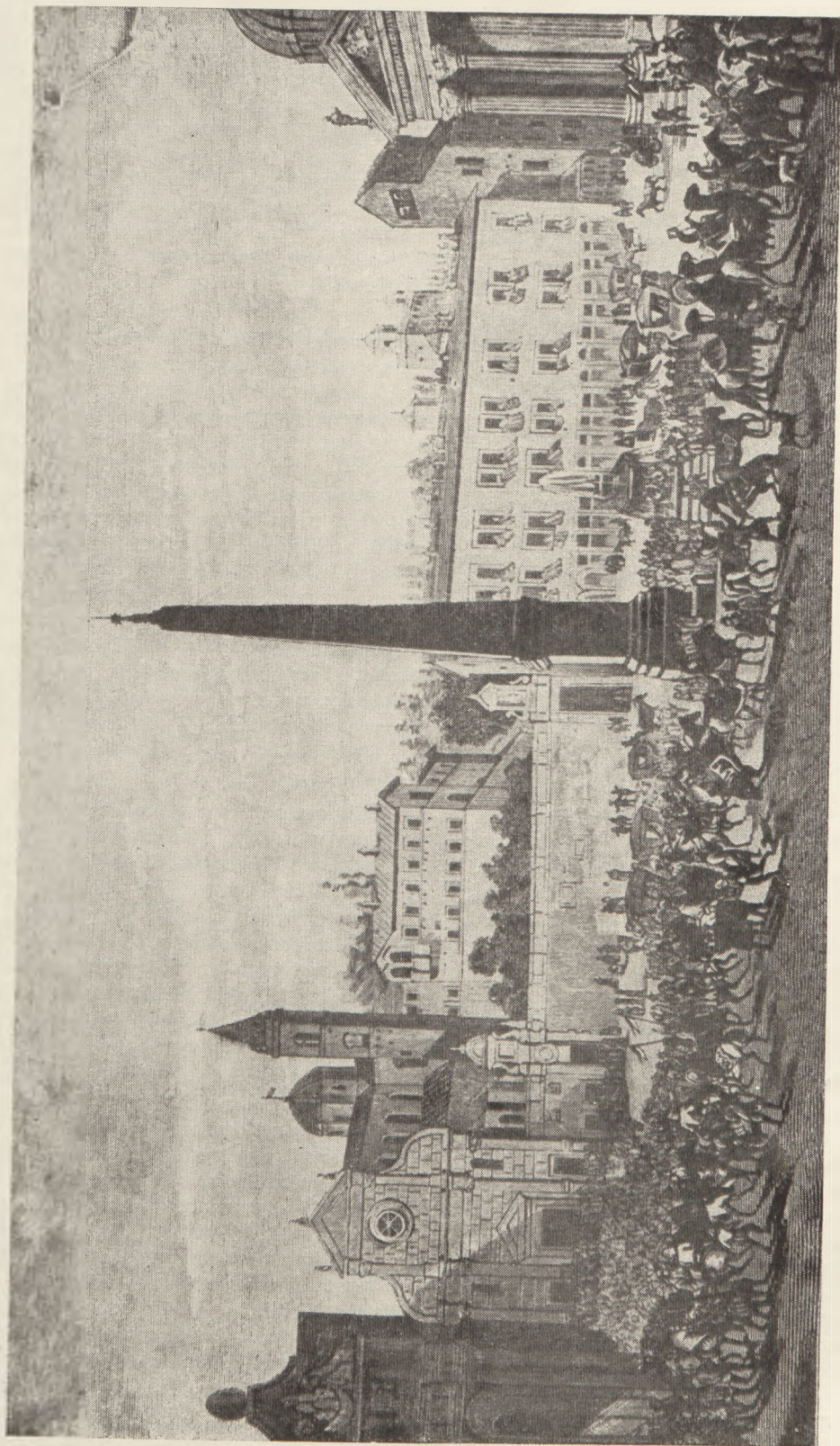
„Elekcja” i „Wjazd” są w ten sposób ciekawe jako próby realizacji formułowanego w środowisku królewskim programu polskiego malarstwa historycznego, malarstwa o dążnościach realistycznych i mającego czynić zadość postulatowi wierności historycznej.

Oba obrazy miały przy tym określone zadania polityczne. „Elekcja” miała umacniać w widzu przesvědzenie o prawowitości i prawomocności wyboru Stanisława Augusta na króla. „Wjazd” miał zarówno służyć uczczeniu męża stanu, który walczył z anarchią szlachecką i dążył do wzmocnienia władzy królewskiej, jak krzepić serca przypomnieniem dawnej świetności i chwały. Miał spełniać funkcję podobną do tej, jaką sto lat później spełniały wielkie kompozycje historyczne Matejki.

Zarówno „Elekcja” jak „Wjazd” miały służyć utrwaleniu instytucji panującego wówczas w Polsce ustroju feudalnego. Ale w „Elekcji”, zwłaszcza w jej pierwszej redakcji, godne uwagi jest wprowadzenie przedstawicieli wszystkich stanów — zapowiedź koncepcji narodu jako wspólnoty, obejmującej wszystkie klasy. Jest to niewątpliwie postępowy, z punktu widzenia społecznego, pierwiastek obrazu.

Wartość „Elekcji” jako dokumentu można kwestionować z wielu względów: 1) Canaletto nie był sam świadkiem naocznym elekcji, 2) w obrazie, jak widzieliśmy, mamy szereg licencji z punktu widzenia historycznego, 3) obraz miał spełniać pewne określone zadanie, był środkiem propagandy królewskiej. Z drugiej strony jednak Canaletto opierał się niewątpliwie

⁶⁶ Outkin N., jw., I. Portf. 70. est. 75. Obecnie w Gabinetie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego.



Il. 25. Pieter van Bloemen i Antonio Viviani, Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu. Zbiory w Wianowie. Drzeworyt Konarzewskiego według przerysu Mastowskiego. (Fot. Irena Poptawska)

na wzorach graficznych (sztychach) i relacjach współczesnych. Tak że nie będąc dokumentem, budzącym pod każdym względem zaufanie, obraz jest mimo to ciekawym przedstawieniem ostatniej elekcji królewskiej w Polsce.

Podobnie jak Canaletto widoki Warszawy, „Elekcja” jest pełna ruchu i życia, zawiera moc drobnych scen rodzajowych świetnie podpatrzonych i oddanych. Zwłaszcza na dalszym planie mamy liczne grupy szlachciców, zarówno w strojach polskich jak cudzoziemskich, witających się, kłaniających się do ziemi, rozprawiających, ściskających się, wiwatujących itd. Natomiast na pierwszym planie zasługują na uwagę mistrzowsko potraktowane portrety zespołowe.

We „Wjeździe” Canaletto miał szczególnie trudne zadanie kompozycyjne do pokonania. Ukazanie w obrazie długiego pochodu nie jest dla malarza rzeczą łatwą (w przeciwieństwie do grafika, który może to uczynić w serii wielu rycin, lub rzeźbiarza — w przypadku, gdy dysponuje on, jak np. twórcy procesji panatenańskiej na fryzie partenonskim, długim pasem powierzchni). Rozwiązania wahają się tu między dwoma biegunami. Jeden to ograniczenie się do jakiejś jednej grupy szczególnie reprezentacyjnej i ukazanie jej w sporych rozmiarach, zrezygnowanie zaś z pokazania innych grup lub pokazanie ich jedynie w skrótach perspektywicznych. W ten sposób osiąga się monumentalność, lecz nie daje się pojęcia o całości pochodu. Drugi biegun, to ukazanie całości pochodu, ale za cenę zmniejszenia postaci, zdegradowania ich do drobnych figurek. Canaletto, zgodnie z całą swą przeszłością malarską, wybrał tę właśnie alternatywę. Zręcznie rozmieścił pochód na trasie esowatej, ukazując bodaj maximum tego, co można było ukazać. Umiejętnie przedstawił tłumy ludzkie, witające pochód, charakteryzując dokładnie postacie pierwszoplanowe, inne zaś traktując ogólnikowo. Dał w ten sposób pojęcie o rozmiarach pochodu i jego świetności, ale poszczególnie grupy, nie wyłączając postaci samego ambasadora i jego orszaku, wypadły tutaj dość mało na tle wielkiego placu. W ogólnym wrażeniu obrazu dominuje przeto wspaniała monumentalna architektura Piazza del Popolo: obelisk i owe dwa kościoły, których jeszcze nie było, gdy Ossoliński wjeżdżał do Rzymu.

W dalszych dziejach polskiego malarstwa historycznego „Elekcja” i „Wjazd” nie odegrały większej roli. Z trzech egzemplarzy „Elekcji” jeden znajdował się najpierw w Polsce, ale w rękach prywatnych, później w galerii publicznej, ale w Berlinie; drugi został w r. 1832 wywieziony do Rosji i wrócił dopiero w r. 1924; trzeci znajdował się przez cały czas w trudno dostępnych zbiorach prywatnych. Tylko „Wjazd”

miał możliwość szerszego oddziaływania. Może Juliusz Kossak, malując w r. 1883 „Wjazd posła Rzeczypospolitej Wawrzyńca Fredry do Stambułu”, miał w pamięci „Wjazd Ossolińskiego do Rzymu”. Oba obrazy mają temat podobny — wspaniały wjazd ambasadora polskiego do stolicy obcego państwa — i liczne podobieństwa kompozycyjne. Ale Kossakowi chodzi nadto o przeciwstawienie sobie dwóch światów — polskiego i obcego, z podkreśleniem wyższości świata polskiego nad światem turecko-muzułmańskim, podczas gdy Canaletto ukazuje tylko odrębność orszaku polskiego na tle środowiska rzymskiego.

W swym drugim okresie drezdeńskim, bezpośrednio przed przyjazdem do Polski, Canaletto oddalił się od rzeczywistości, komponował fantazje architektoniczne, bronił prawa malarza do fikcji, umieszczając w jednym ze swych obrazów — w „Dziedzińcu pałacowym z fontannami” (1765; Warszawa, Muzeum Narodowe) — horacjuszowskie „Pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”. W Polsce jednak, w zetknięciu z nowym otoczeniem, może też pod urokiem ruchliwego i barwnego życia ulicy warszawskiej, stał się znów i bardziej niż kiedykolwiek malarzem rzeczywistości. Świadczą o tym nie tylko powstałe w tym okresie obrazy, przedstawiające rzeczywistość aktualną — widoki architektury warszawskiej i warszawskiego życia ulicznego, ale również obrazy, usiłujące wywołać możliwie najwierniej rzeczywistość minioną — „Elekcja” i „Wjazd”.

*

Studium niniejsze o obrazach Canaletta z dziejów Polski ma wiele luk, z których autor najlepiej zdaje sobie sprawę. Zwłaszcza „Elekcja” wymaga jeszcze dalszych badań — z punktu widzenia topograficznego, ikonograficznego, kostiumologicznego, heraldycznego. Jeśli mimo to oddaje tę pracę do druku, to dlatego, ponieważ chciałby rzucić trochę światła na obrazy, którymi, jak dotąd, niemal się nie zajmowano.

Stosunkowo najwięcej uwagi poświęcili tym obrazom T. Sawicki i H. A. Fritsche. Sawicki podkreślił wartość artystyczną i dokumentarną „Elekcji”, przytoczył umieszczone na niej w obu redakcjach napisy, wreszcie poruszył sprawę autentyczności dwóch znanych egzemplarzy drugiej redakcji obrazu⁶⁷. Fritsche w swej monografii Canaletta dał zwięzłe charakterystyki obu obrazów, zwracając uwagę na wzory rytownicze i malarskie „Wjazdu”⁶⁸. T. Mańkowski podniósł przypuszczalny osobisty udział Stanisława Augusta przy opracowywaniu przez Canaletta „Wjazdu”⁶⁹. W zarysach dziejów malarstwa polskiego „Elekcję” i „Wjazd” przeważnie pomijano lub podawano o nich informacje nieścisłe. Takimi są np. wzmianki o tych

⁶⁷ Sawicki T., jw., s. 44-51.

⁶⁸ Fritsche H. A., jw., s. 89-90, 93, 120/1, 122.

⁶⁹ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 32.

obrazach u Rastawieckiego⁷⁰, Mycielskiego⁷¹, Kope-ry⁷². Dodajmy do tego jeszcze wzmianki i krótkie opisy w katalogach galerii i przewodnikach po muzeach⁷³, a będziemy mieli bodaj wszystko, co napisano dotąd o obrazach Canaletta z dziejów Polski. Canaletto, portrecista Warszawy, zaćmił Canaletta, malarza historycznego. Nikt nie usiłował odczytać treści politycznej „Elekcji” i „Wjazdu”. Nikt nie szukał w *Pamiętnikach* Stanisława Augusta komentarza do „Elekcji”. Nikt nie porównywał bliżej obu redakcji tego obrazu.

Nikt nie zastanawiał się nad jego wiernością historyczną. Nikt nie zaciekał się znajdującymi się w nim portretami. Nikt nie roztrząsał stosunku „Elekcji” i „Wjazdu” do ich źródeł i wzorów.

Studium niniejsze usiłuje naprawić te zaniedbania. Włącza się ono zarazem do aktualnych dziś badań nad polskim malarstwem historycznym epoki Oświecenia, badań zainicjonowanych piękną rozprawą M. Porębskiego, *Problematyka historyczna w twórczości J. P. Norblina*⁷⁴.

ANEKSY

A. Tekst, towarzyszący cyklowi sześciu rytów Stefana della Belli z r. 1633.

(Ryt 1)

ENTRATA IN ROMA DELL'ECCEL^{mo} AMBASCIATORE
DI POLLONIA L. ANNO MDCXXXIII

AL Ser^{mo} Principe D. Lorenzo de Medici
Non debbo aggrandir un picciol dono con molte
parole; perciò semplicem^{te} suplico V. A. ad aggradi-
re il testimonio della mia obligatissima divotione
espresso in questa povera carta et humili^{te} mese in-
clino D. V. A. Ser^{ma} Humiliss. et oblig^{mo} Ser Stefano
della Bella

A. 2 corrieri Pollacchi vestiti di raso con Giubbe
di uelluto

B. 22 Mul guarniti a uarie foggie

C. Cauallleggieri della Guardia di S. Santita

D. Mule de Signori Cardinali

E. Dieci Camelli con superbissime valdrappe di
velluto rosso ricamate con ferri testiere e tortori
d'Argento guidati da Persiani e Armeni con diuerse
foggie

F. Quattro trombetti

(Ryt 2)

con giutte di velluto uerde

G. Trenta Arcieri vestiti di raso rosso Con archi
in mano e carabine pendenti

H. Paggio d'Arme vestito di Broccato d'oro alla
Persiana

(Ryt 3)

I. Venti paggi di S. E. uestiti di colori d'acqua ma-
rina e fondo ranciato

K. Cinque Caualli Turchi ornati con Pennachi

d'Arione e uarie di Diamenti la terza di Rubini le
due ultime di Turchine carichi e ferrature d'oro

(Ryt 4)

Gioie con Selle ricchissime di luna d'oro le due
prime tempestate d'Archi Frezze, Mazze Scimitarre,
et altri, Arnesi di guerra con Briglie gioiellate.

L. Maestro di Stalla di S. E. con bel'Abito e maz-
za d'Argento in mano

M. Venti Camerieri di S. E. uestiti di Damasco di
color d'Acqua marina

(Ryt 5)

N. Diuersi Signori Spagnoli e Gentilhuomini man-
dati da Cardinali et altri Ambasciatori

O. Molti Cauallieri Pollacchi con Abiti e Caualli
di gran valore armati di Mazza d'Argento.

P. Sequina altri Cauallieri Francesi, e Camerieri
di S. Santita

(Ryt 6)

Q. Altri nobili Pollacchi accompagnati da Prin-
cipi, e Titolati Romani

X. L'Eccellentiss. Ambasciatore con Abito d'oro
cangiante foderato con pretiose Pelli affibbiato d'Gio-
ielli con Berretone con Gioiello e Pennachio d'esqui-
sita bellezza sopra vago Corsiero con ferri briglia
e staffe d'oro gioiellate accompagnate dall Arciues-
couo d'Amasia e Patriarca Gaetano et altri Prelati
della Corte seguito da molti staffieri Pollacchi in-
sieme con la Guardia delli Sguizzeri di S. Santita

Y. E doppio la Carozza di S. E. di velluto verde
tirata da sei Caualli Persiani con altre Carozze

Augustinus Parisinus Et To: Bapta Negro Ponies
Form: Bononie

B. Opis wjazdu Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w dziele Everharda Wassenberga *Gestorum Gloriosissimi ac Invictissimi Vladislai IV Polonae et Sveciae Regis Partes Duae, Gedani 1643 (P. I, lib. I, cap. III).*

Itaque Princeps Legatus, videns omnia ad inten-
tum suum adolevisse & valetudinem Summi Pontifi-
cis in melius ire, tandem 27. Novemb: (qui erat dies
Dominicus) tempore pomeridiano, ad mentem Summi
Pontificis, ante Palatium Julii III. Suos in ordine

rite disposuit. Quod ubi Romae vulgatum, innumera-
bilis hominum multitudo portis ad spectandum effusa
est. Quinimo & omnis Romana nobilitas, Cardinales,
externorum Principum Regumque Legati, honoris gra-
tia, aulicos suos in occursum misere, Adeoque & Ro-

⁷⁰ Rastawiecki E., jw., I, s. 52/4.

⁷¹ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Pol-
sce 1760-1860*, 3 wyd., Kraków 1902, s. 36.

⁷² Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce II*, War-
szawa — Kraków b. r., s. 271/2.

⁷³ Mańkowski T., jw., s. 260, 263; *Katalog der Ra-
czynskischen Bilder-Sammlung*, s. 19—20; Donop L.
von, jw., s. 6; Gumowski M., jw., s. 12.

⁷⁴ Biuletyn H. S. XIV (1952), s. 39-74.

manus Pontifex, ipsum aulae suae Praefectum, Faustopoli, Amasiensem Archiepiscopum, cum cubicularijs omnibus & famulatu, obviam ire iussit. Et hac tam mirabili rerum facie, Princeps Ossoliński, Vladislai IV. Poloniae & Sueciae Regis Legatus, porta Flaminia Romam ingressus est. Praecedebant duo nobiles Poloni in Attalicis vestibus coccinei coloris, quos sequebantur currus viginti duo panno rubro pretiosissimo tecti, & Stemmatis variis, Principis Legati comitatus insigniti, quos sex muli singulos trahebant. Post currus decem Cameli, ex quibus dromedarii quinque, robris tegumentis Attalicis, purissimo auro praetextis, amicti, a Persis & Armenis ducebantur: his vestis erat oblonga aureis filis intertexta, more Turcico caput tecti. Deinde tubicines Polonici quatuor, in viridi Veste Attalica, ad plantas pedum usque pendula, cum stemmatibus pretiosissimis Principis Legati equitabant: quos triginta quatuor Cosaci, in vestibus Attalicis coccinei coloris, & pennati, more Polonico, sequebantur: quorum terga equitatus Summi Pontificis, & Cardinalium muli claudebant.

Modico ab hisce divortio, viginti Ephebi, pulcherrimis Attalicis vestibus coloris caerulei, pharetris insuper Orientalium more, aliisque sumptuosissimis militariis armis decori, equitabant. Hos praecessit Chociszewski, aetatis propectae homo, clypeum & sagittam, Persarum more, manu tenens, alis et iam ad ephippium alligatis, in splendissimo habitu: adeo auri, gemmarum, ac lapidum pretiosissimorum numero ac varietate lucens, ut spectantium mirabili fulgore verberans oculos, in stuporem pariter animos una raparet. Ducti, post Ephebos hosce, quinque equi Turcici generosissimi, quorum ephippia & ornamenta omnia, auro purissimo, pretiosisque lapidibus, ad invidiam usque, resplenduerunt. Primum ephippium solis adamantibus erat distinctum: Secundum eranis: pyropis tertium: quartum variis pretiosis lapidibus: quintum fere inaeestimabile solis adamantibus erat referbum. Precipue vero peristroma, quod ob multitudinem adamantum dignosci non poterat. In fronte insuper equi quoddam quasi monile fuit, quod viginti millibus Scutorum, Polonicalium vero florenorum octuaginta millibus fuit aestimatum. Hi omnes equi, quod inauditum ab ullo seculo, soleis aureis calceati fuere, ad fragilitatem omnes dispositae: quarum duae etiam per partes in vulgi manus venere, Equos autem hosce Persae pariter & Armeni ducebant, eodem cum Camolorum ductoribus habitu superbi. Post hos Principis Legati stabuli Praefectus, clavam argenteam manu premens, viginti ejusdem Principis Legati cubicularios, frameis aureis & aliis pretiosissimis armis spectabiles, duxit: inter quos Gembicki, & Lipski, nobilissimi adolescentes, eminuere: quos sedecim aulici Hispaniarum Regis Legati, nec non & Cardinalium Officiales, & variorum, Christianorum Principum, Legatorum familiares, sequebantur.

Modico iterum post hos intervallo, viginti principales aulici Principis Legati, inaestimabilis pretii vestibus decori, equitabant: quos Jacobus Zelinski, ejusdem Principis aulae Praefectus, clavam argenteam manu gestans, praecessit cujus latera nobiles duo claudebant. Inde Princeps D'Enrichemont, Criqui Galliarum Regis Legati cognatus, magno Gallicorum nobilium numero comitatus, sequebatur: cujus vestigia Cubicularii Summi Pontificis, pariter equites, premebant.

Et jam ad precipuos Principis Legati comites ordo devenerat, quos Romani Equites bini & bini medios introducebant: ex hisce primus, post Cubicularios Summi Pontificis, Komorowski Cracoviensis Canonicus erat, quem tres germani fratres Narusiewicz,

magni Thesaurarii Lithuaniae filii, sequebantur. Post hos autem, Wezick, Johannis Wezick Gnesnensis Archiepiscopi, Primatis & Primi Principis Poloniae Regni, ex fratre nepos, cum Christophoro Lanzcoronski, & Stanislaw Minozki, S. R. Majestatis, Cubiculariis, equitabat: quorum vestigia Carolus Corniat, Principis Legati nepos, veste lapidibus & pellibus pretiosissimis superba, premebat. Inde Lipski Ploensis Canonicus, cum Roncallio Secretario Regio, Summae doctrinae & autoritatis Viro sequebatur. Post quos Dobieslaus Ciekliniski Secretarius itidem Regius introducebatur: qui equo generosissimo Arabico vectus, stupenda quadam agilitate, catenam auream in frustula minuta dicerpsit: quae ad equi peristroma pendens, anhelanti tandem & Curiosae plebi in spoliis cessit. Hic veste insuper ad talos usque dimissa, & lapidibus multis pretiosis superba, intuentium oculis mira voluptate perfudit. Post hunc, Zebrzydowski natus minor, in splendissimo habitu Gallico, Potocki Palatinides Braslaviensis, Palatinides itidem Smolenscensis, & duo Firlei Palatinides Sandomirienses sequebantur: Quorum vestigia, Comes Theodor Tarnowski, & Alexander Lubomirski Palatinides, Russiae, compositis in admirabilem magnificentiam vestibus ornati, insistebant. Novissime Nicolaus Ossolinski, Ossolinij Principis Ptroelisi, in longa & viridi holoserica veste, Zebellinis pellibus pretiosis subducta, & exterius lapidibus pretiosis ornata, equitabat: cujus verticem, Palatinides Callisiensis Grudzinski, & Petrus Danielowicz Praefectus Pareteinensis, ornamentis omnibus fere inaeestimabilibus splendidi, & generosissimis equis Turcicis vecti, claudebant.

Immediate Legatum ipsum, Gembicki Gnesnensis Suffraganeus, hujus Legationis Secretarius, praecedebat: Qui latus ejus sinister prius stipaverat, sed, ad portam del populus, Reverendissimo Domino Faustopoli, Amasiensi Archiepiscopo, loco cesserat. Ita Princeps Ossolinski, Vladislai IV. Poloniae & Sueciae Regis Legatus, inter hunc & Cajetanum Patriarcham Alexandrinum (qui dexteram ejus occupavit) medius, claudentibus latus ejus utrumque triginta stipatoribus, unius coloris vestibus, & globis pennisque argenteis, Polonorum more, ornatis, Urbem Romanam ingrediebatur. Vestis illi inferior pretiosissima Phrygiae erat, densissimo plumata auro, quam viginti (ut ita dicam) fimbriae, Polonice vulgo Petlice, adamantinae, & globi viginti ex meris adamantibus decorabant. Framea ex auro purissimo erat, eranis & margaritis pluribus variegata: quae sola quinque millibus Scutorum, hoc est Polonicalium florenorum viginti millibus, aestimabatur. Vestis superior longissima pariter Phrygia; in qua viginti adamantinae fimbriae totidem. Equo Turcico generosissimo, soleis aureis calceato, vehebatur: cui ad caput pluma nigra solis adamantibus lucens. Cristae auriculares vero, ut & ephippium, stapedes, & peristroma totum, gemmis variis, plurimis, & pretiosissimis distinguebantur. Hunc ornatum Princeps Legatus, propria corporis autoritate in immensum auxit. Et cum Romani equum, paramenta, & ornatum corporis Ossolinij Principis mirarentur, majorem tamen identidem, ex vultu ejus, voluptatem capiebant. Ibi frons laeta, ridentes oculi, & facies integra ad temperatam hilaritatem composita. Denique cui deesse nihil eorum videbant, quae a scrupulosis Politicis, ad Legatum optimum & absolutissimum, requirebantur. Post Legatum Principem, Praelati, Equites, & nobiles plurimi, aut honoris gratia, aut benevolentiam alicuius Polonorum experti, sequebantur. Novissime elegantissima Principis Legati rheda, Attalica viridi inducta, plurimo variegata auro, visebatur. Hanc sex equi generosissimi Turcici trahebant;

quibus aurigae Attalicis togis viridibus, infra plantas pedum pendulis, insidebant.

Hac inaudita ab ullo seculo pompa & magnificentia, Princeps Legatus, Porta Flaminia Romam ingressus, ad Palatium suae commorationis designatum, deducebatur: factis aliquot etiam, a deducentibus Romanis, per nobiliores Urbis regiones, de industria, gyris, quo curiosae plebis oculi, insolita novitate & splendore, diutius pascerentur. Tantus autem erat ubique concursus, ut aliquando etiam, prae multitudi-

ne hominum, vix progredi Legatus potuerit. Ipsum Palatium (quod erat sub monte delle Trinita) virgultis viridibus, & picturis artificiosissimis, Poloniae Regis Vladislai IV. victorias, resque gestas repraesentantibus, erat decoratum. Quod cum Princeps Legatus ingrederetur, omnia in circuitu castri S. Angeli tormenta, in congratulationis & laetitiae signum detinuere. Triumphum non legationem diceres. Quamvis nec male dictum iudicem, si utrumque diceremus.

C. Opis wjazdu Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w dziele Franciszka Bohemolca Życie Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego... 1777 (według wydania warszawskiego z r. 1805: Życia sławnych Polaków, t. III, s. 188—193).

WIAZD PUBLICZNY DO RZYMU
ROKU 1633

W niedzielę pierwszą adwentową która na dzień 27 Listopada przypadła, gdy do pomienionej Juliusza winnicy zjechały się dwory, Papieski, kardynałów, i posłów cudzoziemskich, oraz niezmierna moc kawalerów, hrabiów, marchonów, i książąt: wsiadł na konia Ossoliński o godzinie 20 to jest czterema godzinami przed zachodem słońca, i ruszył ku bramie Flaminjskiej.

Jechało na czele tej pompy dwóch furyerów Ossolińskiego, po Polsku w suknie szarłatne ubranych, na dzielnych koniach. Za nimi szły wozy, suknem karminowym z wyszytymi na nim posła herbami przykryte, w liczbie 22.

Nastąpiło potem 10 Wielbłądów z dzwonekami na sztylach srebrnymi, dekami iedwabnymi złotem tkanymi przykrytych, których prowadzili Persowie, narodu swego obyczaem, bogato ubrani, i w zawoiach. Po tych widać było czterech trębaczów nayprzedniejszych, konno iadących, po Polsku w zielone axamitne suknie z petlicami złotemi przystroionych, za któremi szła gwardya posła z 34 ludzi złożona: konie pod nimi piękne, sami w sukniach iedwabnych złotem przszywanych, mieli flinty, i pistolety i pióra białe u czapek.

Tu dopiero następowała chorągiew Papieska z swoimi trębaczami nazwana Cavalegieri z samej szlachty złożona, a po niej dworscy kardynałów, każdy mający na ramionach kapelusze kardynalskie.

Nie daleko od nich, iechało pokojowych posła 30 na dzielnych koniach, w rękach srebrnych: wszyscy barwisto w suknie Polskie axamitne, koloru niebieskiego ubrani, mając przy sobie sahaydaki w srebro poprawne Tureckim zwyczajem.

Poprzedzał ich giermek posła Chociszewski, starzec poważny, tarczą bogatą uzbrojony, i zwyczajem Perskim strzałę w rękę trzymający, z skrzydłami do kulbaki przypiętymi: suknie na nim złotem, perłami, i kamieniami drogiemi tak bogato były ozdobione, iż wszystkich na siebie oczy, i podziwienie obracał.

Za pokojowemi prowadzili po Persku bogato ubrani masztalerze pięć koni najdzielniejszych Tureckich. Na każdym rząd i kulbaka drogiemi kamieniami, aż podziw ozdobione, na iednym mianowicie koniu, siadzenie było samemi dyamentami całe okryte, a na czele konia, sztuka z klejnotów tak bogata, iż ją szacowano na 20.000 sztuków, co niemal na 10.000 czerwonych złotych wyniesie.

Ale naywięcej to wszystkich zadziwiała, że u trzech z tych koni, podkowy były ze złota, i niektóre umyślnie tak słabo przybite, żeby mogły odpadać:

iakoż dwie, na dwoje złamane odpadły: i pospółstwu się dostały.

Za temi końmi iadący koniuszy posła z buławą srebrną, prowadził dwudziestu dworzan poselskich, bogato przy złotych karabelach ubranych Tuż za nimi iechało, szesnastu dworzan posła Hiszpańskiego, oraz wielka liczba kardynalskich, i innych panów krewnych kawalerów.

Po niejakim przeciągu iechało dwudziestu przedniejszych dworzan Polskich, na przepych ustroionych, którym przodkował Jakub Zieliński, marszałek dworu, mający w rękę buławę srebrną. Po bokach jego iachali dwaj kawalerowie. Tuż za nimi z liczną kawalerów Francuzkich komitywą postępował, książę de Richmond posła Francuzkiego krewny, a za nim dworzanie Papiescy.

Nastąpili po nim różni panięta Polscy, z których iedni umyślnie do Rzymu przybyli dla pomnożenia wspaniałości tego wjazdu, drudzy już dawniej tam będąc, i siebie, i ludzi swoich ofiarowali na tę usługę posłowi. Z tych naprzód jechał Komorowski kanonik Krakowski, i trzech braci Naruszewiczów, podskarbiego wielkiego Litewskiego synów. Po nim Wężyk prymasa synowiec, Krzysztof Lanckoroński, Stanisław Minoski, oba dworzanie królewscy. Za nimi Lipski Płocki kanonik, i Roncali sekretarz królewski, a potem Karol Korniat, siestrzeniec posła, w przepysznej szubie sobolami podszytej, i kleynotami ozdobionej. Każdy z tych dworskich miał dwóch kawalerów Rzymskich po bokach iadących.

Wszystkich jednak na siebie ciekawość naybarziej wabił Ciekliński sekretarz królewski. Ten na dzielnym Arabskim koniu iadący, niepojętej szypkości obroty czynił, tak dalece, że łańcuch złoty do munsztuka przypięty, koń pod nim osobiwszą sprawnością na drobne kawałki poszarpał, i pospółstwu na łup rozrzucił. Nie mniej podziwienia sprawowała, i suknia jego, petlicami z klejnotów drogich ozdobiona. Po nich iechali Zebrzydowski, Teodor hrabia Tarnowski, Potocki Braślawski, Gąsiewski Smoleński, dwaj Firleowie Sandomirscy, Alexander Lubomirski Ruski, wojewodzie; wszyscy na dzielnych rumakach, i na przepych ustroieni. Naybarziej iednak, co do drogości szat celowali, Mikołaj Ossoliński synowiec posła, Grudziński wojewodzie Kaliski, Daniłowicz starosta Parczowski.

Przy samym pośle po lewey ręce, naprzód iechał Gembicki suffragan Gnieźnieński, sekretarz tego poselstwa, ale gdy w bramie Rzymskiej spotkany był poseł od dworu Papieskiego, iechał potem we śródku dwóch prałatów, to jest po lewey ręce miał księdza Faustopoli Amazyńskiego arcybiskupa, marszałka

dworu Papieskiego, a po prawej Kaletaniego patriarchy Alexandryjskiego. Po bokach iego szło 30 piechoty Polskiej, pięknie ubranej, z guzami, i piórami srebrnymi.

Suknie miał na sobie bogato złotem haftowane, i tak przy żupanie, iako i zwierzchniej szacie, było po dwadzieścia guzów sporych, każdy z iednego dyamentu składający się, i po dwadzieścia petlic dyamentowych. Karabela złota kleynotami sadzona, na 20.000 złotych Polskich szacowana. Siedział na dzielnym Tureckim rumaku, mającym podkowy złote. Na głowie iego były pióra czarne, a przy uszach czuby, gęsto dyamentami przeplatane. Całe siedzenie, nawet strzemiona, drogiemi kleynotami osadzone.

Temu tak pięknemu widokowi, dodawała wiele ozdoby, osoba samego posła. Był albowiem ieden

z nayprzystoyniejszych swojego wieku męszczyzn, jak świadczą iego portrety, i ci co wiażd iego opisywali.

Wyćwiczony w szkole sławnego bereytera, albo iak w ten czas nazywano, Kalwakatora, Horacego Pintaryusza, siedział przystoynie i poważnie na swoim rumaku, z twarzą łagodną, i ukazującą wdzięczność ludowi, radosnemi, e viva, okrzykami, po wszystkich ulicach, przez które iechał, iego witałcemu.

Z takową pompą zaprowadzony do swego pałacu, pożegnał zwyczajną swą ludzkością wszystkich, którzy z nim iechali. Nie tylko rzymianie ale i cudzoziemcy panowie wyznawali, iż nigdy w życiu swoim, tak wspaniałego wiażd nie widzieli. Włosi zaś takie w nim ukontentowanie znaleźli, iż iedną całą tę paradę odmalowali, drudzy wyborym sztychowaniem ją wyrazili, inni nakoniec iey opisanie, z naddatkiem nawet wspaniałości, w swoim języku wydrukowali.

JOANNA KĄKOLEWSKA

Z ZAGADNIEŃ TWÓRCZOŚCI JÓZEFA PESZKI

1767 — 1831 *

Z licznej plejady malarzy Wieku Oświecenia stosunkowo dobrze znana jest twórczość artystów z kręgu bliskiego dworowi królewskiemu Stanisława Augusta z Bacciarellim i Canalettem na czele. Natomiast nie doczekała się dotychczas bliższego opracowania twórczość malarzy polskich, m. i. Franciszka Smuglewicza i Józefa Peszki, artystów działających poza kręgiem królewskim, a wnoszących do dorobku malarskiego Wieku Oświecenia szereg ciekawych dzieł, reprezentujących w dużej mierze krystalizujący się w końcu XVIII wieku narodowy nurt sztuki polskiej.

Twórczość Józefa Peszki, obejmująca malarstwo portretowe, pejzażowe oraz historyczne nie tylko wzbogaca obraz sztuki polskiej przełomu XVIII i XIX w., ale stanowi również bardzo cenny materiał ikonograficzny o charakterze dokumentalnym. Dotychczasowe opracowania naukowe malarstwa tego okresu zawierają wiele sprzecznych wiadomości dotyczących zarówno biografii, jak i działalności artystycznej Peszki.

Daty życiowe Józefa Peszki można dokładniej uszeregować na drodze konfrontacji publikowanych materiałów oraz analizy materiału ikonograficznego. Wiele niejasności biograficznych wyświetla pełne wykorzystanie rękopisu „Curriculum vitae Józefa Peszki” i „Józefa Peszki professora malarstwa przy uniwersytecie krakowskim wiadomość o malarzach polskich”¹, wykorzystanego dotychczas tylko przez Zygmunta Batowskiego².

* Artykuł niniejszy jest streszczeniem pracy magisterskiej wykonanej w r. 1952 na Uniwersytecie Warszawskim, pod kierunkiem prof. dr St. Lorentza.

¹ Bibl. Jagiellońska w Krakowie, rkp. 5396, *Colec-tanea Paulego*, „Curriculum vitae Józefa Peszki”, s. 64-74.

² Batowski Z., *Peszka Józef*, Thieme-Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXVI (1932), s. 472.

³ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, Kraków 1896, s. 144; Piątkowski H.,

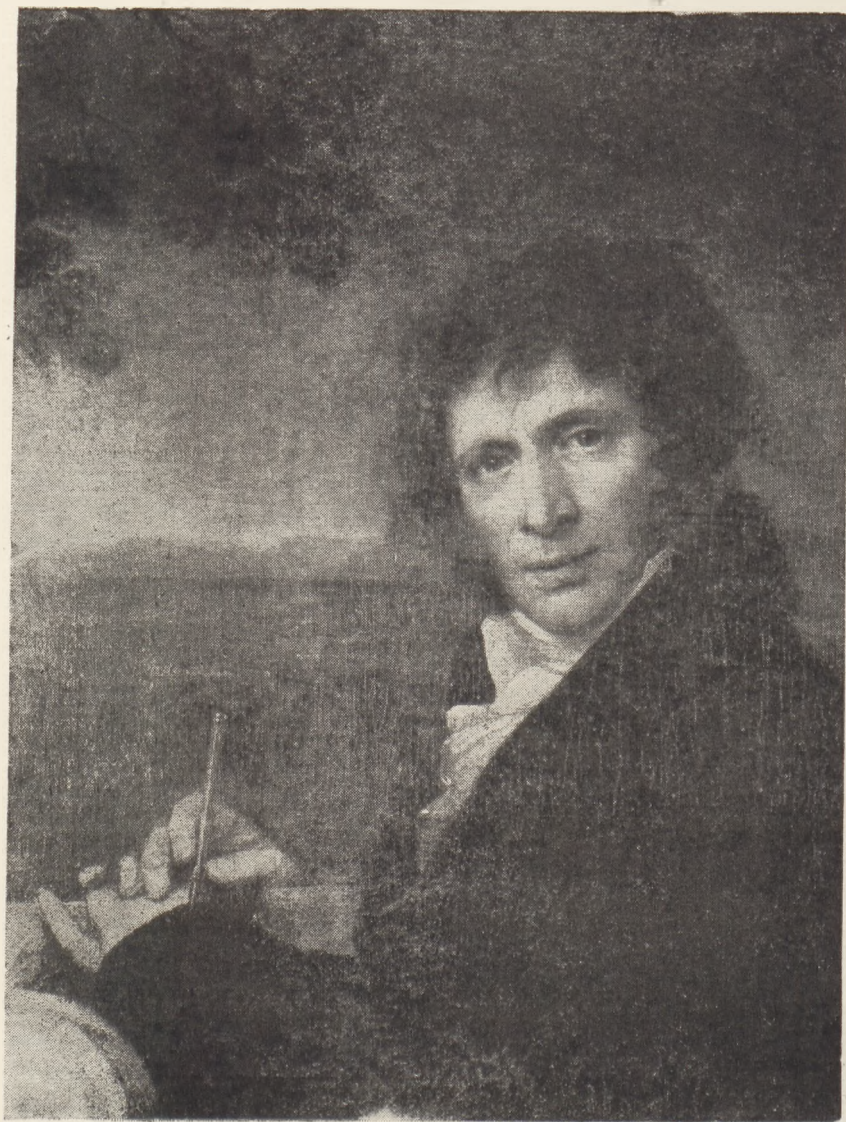
Koleje życia Peszki, powiązanie malarza z różnymi środowiskami, narzucają opracowanie jego działalności artystycznej w granicach trzech wyraźnie zaznaczonych okresów: warszawskiego, obejmującego lata 1786-1792, okresu podróży artysty po ówczesnych wschodnich ziemiach polskich oraz po cesarstwie rosyjskim (1793-1812), i wreszcie okresu krakowskiego (1813-1831).

W dotychczasowej literaturze naukowej spotykamy głównie wzmianki dotyczące warszawskiego okresu twórczości Peszki oraz bardzo ogólne stwierdzenia odnoszące się do serii dwunastu portretów wykonanych na zamówienie Rady Miasta Warszawy³. Seria ta zasługuje jednak na szczegółowe opracowanie zarówno ze względu na wartości malarskie, jak i szczególne wartości ikonograficzne, jako obejmująca wizerunki wybitnych działaczy polskiego Oświecenia. Występują w niej dwa typy portretu reprezentacyjnego: obok obrazów z kręgu gładkiej, kosmopolitycznej sztuki bliskiej osiągnięciom Kraftha czy w pewnej mierze Bacciarellego, jak np. portret ks. Adama Czartoryskiego z r. 1791⁴, czy portret Stanisława Małachowskiego, datowany na r. 1790⁵, mamy również dzieła portretowe, które dobrze charakteryzują krystalizujący się około lat 90-tych nurt narodowy w malarstwie polskim. Do tych ostatnich zaliczyć możemy poza portretami Jacka Małachowskiego, Macieja So-

Album sztuki polskiej, Warszawa 1901, s. 134; Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich II*, Warszawa 1851, s. 92 i 97; Kopera F., *Malarstwo XVIII w.* w wydawnictwie: *Polska, jej dzieje i kultura II*, Warszawa 1927, s. 460; Smoleński W., *Jan Dekert Prezydent Starej Warszawy...*, Warszawa 1912, s. 19.

⁴ Wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, ol. pl., obecnie w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, nr inw. 2690.

⁵ Wł. Muzeum Narodowe w W-wie (ol. pl., nr inw. 5154.



Il. 1. Józef Peszka, autoportret. Fragment portretu zbiorowego rodziny artysty. (Fot. Z. Tomaszewska)

bolewskiego i Ignacego Zakrzewskiego⁶ przede wszystkim doskonały wizerunek Stanisława Kublickiego⁷, który to obraz — opierając się na wzmiance Smoleńskiego — datować trzeba na r. 1790⁸. Portret Kublickiego, posła na Sejm Czteroletni — szczytowe osiągnięcie w dorobku malarskim Peszki — wyróżnia się siłą i trafnością charakterystyki. Bardzo ważnym zjawiskiem jest podkreślenie przez artystę w rysach twa-

rzy i stroju portretowanego polskiej odrębności narodowej. Dobitna charakterystyka modelu wiąże to dzieło z rodzimym sarmackim malarstwem polskim.

Obok portretu Kublickiego, który jest doskonałym przykładem malarstwa portretowego zrywającego z kosmopolitycznym idealizowaniem i pozycją tkwiącą silnie w nurcie narodowo-realistycznym, podkreślić należy również pewną nowość w ujęciu portretu Hugona Kołłątaja z roku 1791⁹. W ujęciu tym, poza wiernym oddaniem zewnętrznego podobieństwa modelu, artysta, dzięki wprowadzeniu szeregu akcesoriów, jak również symbolicznej postaci sprawiedliwości, określiła postawę wewnętrzną portretowanego i jego historyczną rolę. Peszka, portretując Kołłątaja w roku uchwalenia Konstytucji 3 Maja pragnie przede wszystkim podkreślić fakt zaangażowania swego modelu w służbie postępowej, szlachetnej idei.

Spośród nieznanych faktów z życia malarza, przypadających na okres warszawski, należy podnieść sprawę udzielenia Peszce protekcji biskupa Massalskiego, który mu ułatwił wstęp do prywatnej szkoły Smuglewicza, bliskie kontakty artysty z kręgiem postępowych działaczy doby Sejmu Czteroletniego z Kołłątajem na czele — wreszcie fakt kilkakrotnego zetknięcia się Peszki z królem, co nie odegrało zresztą żadnej roli w życiu artysty¹⁰.

Okres zamykający się w granicach lat 1793—1812 to okres wędrownego trybu życia malarza. W latach tych Peszka odwiedza szereg miejscowości na terenach wschodnich poczynając od Wilna, Grodna, Nieświeża aż po Petersburg i Moskwę. Dzięki analizie „Curriculum vitae“, jak również wielu nieznanych dotychczas pozycji dorobku artystycznego, głównie prac pejzażowych, udało się dokładniej niż ma to miejsce w zna-

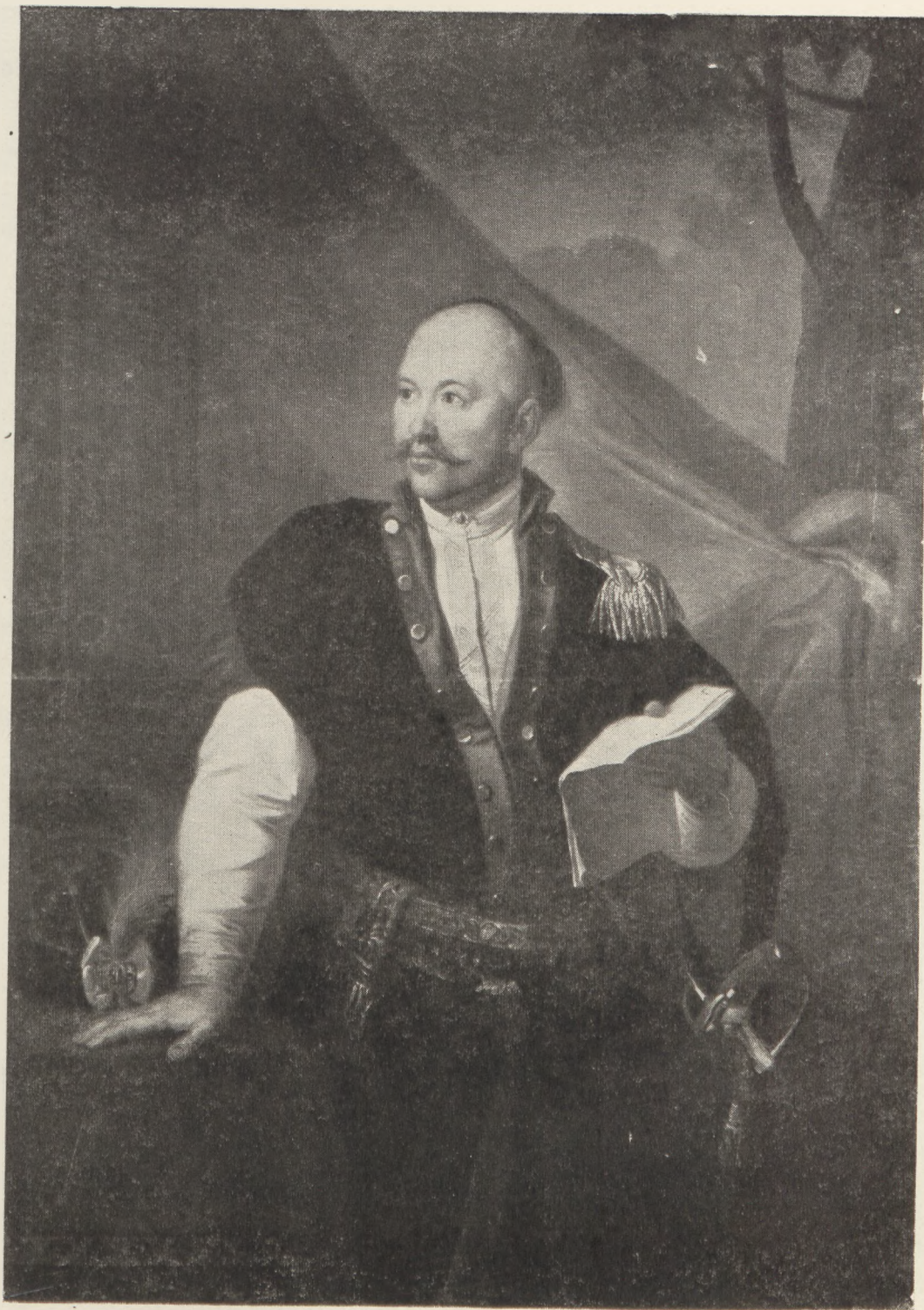
⁶ Wł. Muzeum Narodowe w W-wie, ol. pł., nr inw. 2685, 2691, 186209.

⁷ Wł. Muzeum Narodowe w W-wie, ol. pł., Narodowa Galeria Sztuki Polskiej, nr inw. 2689.

⁸ Smoleński W., jw., s. 19.

⁹ Wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, ol. pł., Narodowa Galeria Sztuki Polskiej, nr inwentarza 5157.

¹⁰ Bibl. Jagiellońska, rkp. 5396, jw., s. 65-68.



Il. 2. Józef Peszka, portret Stanisława Kublickiego. Muz. Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski)



Il. 3. Józef Peszka, portret żony. Muz. Narodowe w Warszawie, dep. w Muz. Pomorskim w Toruniu.
(Fot. Pracownia Fot. Muz. Narodowego w Warszawie)



Il. 4. Józef Peszka, portret Mężyńskiego. Muz. Narodowe w Krakowie. (Fot. W. Gumuła)



Il. 5. Józef Peszka, Cerkiew Wniebowstąpienia w Moskwie. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu



Il. 6. Józef Peszka, Dziewiczy Monaster pod Moskwą. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu.

nych źródłach ustalić „marszrutę” malarza i bliżej określić lata, na które przypadają pobyty w Grodnie (r. 1793 i drugi ok. 1809 r.), w guberni mohylewskiej (r. 1802), wreszcie w Wilnie, w którym to mieście Peszka przebywa zapewne w latach 1794—98, przez część r. 1802 i 1803, 1807 i po raz ostatni w r. 1812¹¹. Opierając się na danych archiwalnych opublikowanych przez E. Łopacińskiego¹², trzeba też zrewidować datę związania się Peszki z siedzibą Radziwiłłów — Nieświeżem, określaną przez większość biografów na r. 1810¹³. Już bowiem około r. 1807 Peszka nawiązuje kontakt z Maciejem Radziwiłłem, opiekunem właściciela Nieświeża, Dominika, i wykonuje dlań szereg prac, m. i. portret ks. Macieja, dzieł hojnie wynagradzanych przez magnata¹⁴. Na omawiany okres „wędrownych” lat, prawdopodobnie 1803–4 rok, przypada nieznany do-tychczas portret szambelana królewskiego, Jana Buchowieckiego, zbliżony ujęciem do typu portretów z serii warszawskiej¹⁵. Spośród dzieł portretowych wymienić jeszcze należy bliżej nie datowany portret żony artysty, daleki od reprezentacyjnych wizerunków Peszki z wyżej wymienionej serii¹⁶. Intymny, kameralny nastrój obrazu, jak również szczerą, głęboką charakterystyką modela cechują to dzieło, które zapowiada późniejsze, powstałe po r. 1812 portrety Peszki, portrety, w których pojawiają się cechy realizmu mieszczańskiego XIX w.

Pomijana prawie całkowicie w dotychczasowej literaturze twórczość pejzażowa Peszki zostaje zapoczątkowana prawdopodobnie w czasie dwuletniego pobytu artysty w Moskwie (r. 1798–99)¹⁷. W zbiorach Gabinetu Rycin Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu udało się odnaleźć serię widoków z ziem polskich i rosyjskich, w tym 10 pejzażyków przedstawiających Moskwę i jej najbliższe okolice¹⁸. Wśród moskiewskich widoków przeważają prace ukazujące bardzo wiernie, w sposób niemal kreślarski poszcze-

gólne obiekty architektury, jak np. „Krasne Wrota”¹⁹, „Cerkiew Wniebowstąpienia”²⁰ czy „Fortecę Kremel i most na rzece Moskwie”²¹, są jednak również akwarele i rysunki sepią, łączące zainteresowanie dla zabytku z obserwacją natury. Do nich należy „Widok Chlebowa w bliskości miasta Moskwy”²² — akwarela swobodnie malowana, bardzo przestrzenna i ożywiona sylwetkami ludzkimi, przy czym przedstawieni ludzie nie są bynajmniej szablonowo potraktowanymi turystami, ale mieszkańcami ukazywanej okolicy. Rysunek sepią, przedstawiający „Dziewiczy Monaster”²³ wart jest omówienia pod kątem pewnych analogii z pejzażowymi pracami nauczyciela Peszki — Franciszka Smuglewicza. Wydaje się, że widok Dziewiczego Monasteru, Łabanowki pod Moskwą²⁴ czy „Monasteru Symionowskiego w Moskwie”²⁵ i Widok Jabłonny Smuglewicza²⁶ mają wiele wspólnych cech, a mianowicie ten sam sposób budowania głębi przestrzennej, podobne traktowanie drzew i kontrastowe zestawianie plam jasnych i ciemnych z pozostawianiem partii czystego papieru.

Z Moskwy udaje się Peszka do Petersburga, który opuszcza po dwuletnim w nim pobycie²⁷ i z kolei od- wiedz gubernię mohylewską. Z okresu pobytu Peszki w Mohylowie (1802 r.) pochodzi m. i. „Widok Szko- wa”²⁸, wchodzący niegdyś prawdopodobnie w skład większej serii widoków z tej okolicy. Serię tę oglądał i wysoko ocenił cesarz Aleksander²⁹.

Ślask dalszych wędrówek malarza odczytujemy z jego licznych widoków; ok. 1803 r. bawi w Grodnie utrwalając malownicze położenie miasta w akwa- reli „Widok Grodna patrząc z Kołozy”³⁰. Pejzażyk ten nacechowany jest ścisłością obserwacji, wyrażającą się nie tylko w wiernym traktowaniu architektury, ale również w bynajmniej nie pobieżnym oddaniu cha- rakteru zróżnicowanego, wzgórzystego terenu i boga- tej roślinności.

¹¹ Bibl. Jagiellońska, rkp. 5396, jw., s. 68–73.

¹² Łopaciński E., *Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna i B. W. X. Lit. od XVIII do pocz. XIX w.*, Prace Sekcji Historii Sztuki T. P. N. w Wilnie III (1939), s. 88.

¹³ Rastawiecki E., jw., s. 93; d'Abancourt H., *Katalog zabytków XVIII w. Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1906, s. 30.

¹⁴ Rastawiecki E., jw., s. 93.

¹⁵ Wł. Muzeum Narodowe w W-wie, ol. pł., nr inw. 128041; replika w Muzeum Pomorskim w Toru- niu, nr inw. 156165. Jana Buchowieckiego mógł Pesz- ka spotkać i portretować w czasie obrad sejmku w Grodnie, gdzie portretowany wygłaszał przemówie- nie, por. Estreicher K., *Bibliografia polska XIII* (1893), s. 413.

¹⁶ Wł. Muzeum Narodowe w W-wie, ol. pł., depo- zyt w Muzeum Pomorskim w Toruniu, nr inw. 156023.

¹⁷ Bibl. Jagiellońska, rkp. 5369, jw., s. 69–70.

¹⁸ Widoki Peszki pochodzą ze zbiorów graficz- nych Biblioteki im. Gwalberta Pawlikowskiego we Lwowie.

¹⁹ Sepia, nr inw. 5265 (1689), sygn. na odwrocie ol. „J. Peszka”.

²⁰ Sepia, nr inw. 5271 (1695), sygn. na odwrocie ol. „J. Peszka”.

²¹ Akwarela, nr inw. 5276 (1700).

²² Akwarela, nr inw. 5292 (1716).

²³ Sepia, nr inw. 5256 (1680), sygn. „Peszka”.

²⁴ Sepia, nr inw. 5267 (1691) — sygn. na odwro- cie „J. Peszka rys. z nat.”.

²⁵ Sepia, nr inw. 5270 (1694).

²⁶ Wł. Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

²⁷ Z okresu pobytu w Petersburgu pochodzą dwie prace pejzażowe Peszki wł. Gab. Rycin Ossolineum: „Widok Katarynhoffu koło Petersburga” akwarela, nr inw. 5277 (1701), oraz „Port w Petersburgu” sepią, nr inw. 5269 (1693).

²⁸ Wł. Gab. Rycin Ossolineum, akwarela, nr inw. 5284 (1708).

²⁹ Bibl. Jagiellońska, rkp. 5396, jw., s. 72.

³⁰ Wł. Gab. Rycin Ossolineum, akwarela, nr inw. 5286 (1710).



Il. 7. Józef Peszka, widok Chlebowa pod Moskwą. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu



Il. 8. Józef Peszka, widok Szklowa. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu.



Il. 9. Józef Peszka, widok Grodna z Kołozę. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu

Podobne cechy wykazują inne prace pejzażowe Peszki, m. i. seria widoków Wilna i okolicy³¹.

Na okres krakowski (lata 1813-31) przypada duża liczba nie omawianych dotychczas dzieł Peszki, głównie portretów i pejzaży. Biografowie artysty poświęcali dużo uwagi jego działalności pedagogicznej, niezbyt zresztą szczęśliwej, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; prace malarskie Peszki z tych lat doczekały się tylko bardzo ogólnych i lekceważących w tonie sformułowań³². Do ciekawszych a nie znanych pozycji tego okresu należą m. i. dwa portrety Stanisława Mieroszewskiego³³, jeden zbiorowy rodziny Jana Mieroszewskiego³⁴ wreszcie para wizerunków małżonków Mężyńskich³⁵. Zwłaszcza dwie ostatnie prace dobrze reprezentują typ mieszczańskiego portretu Peszki, odznaczającego się natężeniem elementów realistycznej, dobitnej charakterystyki oraz akcentowaniem wyrazu pewnej dobroci w obliczach modeli. W zespole portretów Peszki z lat 1813-31 wyróżnić można dwa typy ujęcia, zależne po trosze od pozycji

społecznej przedstawianych osób. W przypadku wizerunków osobistości wysoko stojących w hierarchii urzędniczej Wolnego Miasta Krakowa występuje skłonność do pewnej idealizacji i podkreślanie przede wszystkim godności modela (np. portret Wodzickiego, prezesa Senatu z 1819 r.)³⁶. W portretach ukazujących przedstawicieli szerszych kręgów mieszczaństwa artysta zdobywa się na dobitną i szczerą charakterystykę. Okres krakowski jest również bardzo płodny w prace o tematyce historycznej. Ten rodzaj zapoczątkowany w latach nauki u Smuglewicza w Warszawie jest uprawiany przede wszystkim w okresie 1813-31. Działalność Peszki na polu malarstwa historycznego należy traktować w pewnym stopniu jako kontynuację ilustratorskiego cyklu Smuglewicza pt. „Obrazy historii polskiej w stu rycinach”³⁷, cyklu, którego inicjatorem był prawdopodobnie Hugo Kołłątaj. Ta sama dążność do objęcia i zilustrowania całych dziejów Polski charakteryzuje poczynania obu malarzy. Forma tych prac, niezależnie od tego czy przedstawiają one wy-

³¹ Widoki wileńskie Peszki repr. Lorentz St., *Widoki Wilna Peszki*, Kurier Wileński z 24.XII.1934; *Pamiętniki Stanisława Szumskiego*, wyd. Mościcki H.

³² Łuszczkiewicz W., *Przegląd krytyczny dziejów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (1818-1843)*, Bibl. Warszawska III (1875), z. VIII, s. 188; Mycielski J., jw., s. 146; Łuszczkiewicz W., *Karta z dziejów polskiego malarstwa z doby poprzedzającej jego rozwój 1765-1800*, Świat 1892, s. 235.

³³ Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, ol. pł., nr inw. dep. 2978 i 448 M. Muz. Histor.

³⁴ Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, ol. pł., nr inw. dep. 3164.

³⁵ Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, ol. pł., nr inw. 123313 i 123314.

³⁶ Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria w Sukiennicach, ol. pł., sygn. „Peszka 1819”.

³⁷ Rastawiecki E., jw., s. 190.



Il. 10. Józef Peszka, widok Tyńca. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu



Il. 11. Józef Peszka, widok Kalwarii Zebrzydowskiej. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu

darzenia z czasów Chrobrego, czy z gorących dni powstania kościuszkowskiego, jest zawsze ta sama, na ogół dosyć twarda i klasycyzująca. Właśnie w tej dziedzinie malarstwa jest Peszka nieodrodnym uczniem Smuglewicza. Poza znanym Tańskiej-Hoffmanowej cyklem 60 rysunków Peszki tuszem, zatytułowanych „Pomysły z dziejów Polski”³⁸, w zbiorach Ossolineum znajduje się kilka pozycji traktujących o wydarzeniach współczesnych, bądź niedawno zaszłych („Scena z powstania Kościuszki”, „Kongres Wiedeński”). Wybór i sposób przedstawienia momentów historycznych przez Peszkę można przyrównać do sposobu opowiadania o przeszłości Polski, występującego w bardzo wówczas popularnych *Śpiewach historycznych* Niemcewicza. Nie tyle literackość ujęcia, ile wspólne u obu twórców dosyć naiwne pojęcie tematyki historycznej, jako „cyklu utworów poświęconych królom i sławniejszym wodzom”, daje podstawy do przeprowadzenia pewnych analogii. Ogólny nastrój panujący wśród społeczeństwa polskiego sprzyjał powstaniu tego rodzaju malarstwa historycznego. „Pomysły z dziejów Polski” nie posiadają dużej wartości artystycznej, są jednak — wraz z wcześniejszymi pracami Peszki oraz dziełami Kamsetzera, Smuglewicza czy Stachowicza — ważną pozycją w powstającym w dobie Oświecenia malarstwie historycznym³⁹.

W okresie krakowskim kontynuuje Peszka rów-

nież prace w dziedzinie malarstwa pejzażowego⁴⁰. W zbiorach Ossolineum znajduje się 7 widoków Krakowa i miejscowości środkowej Małopolski. Najciekawszą pracą jest akwarela „Widok Tyńca”⁴¹, która obok widoków grodzieńskich czy wileńskich może posłużyć jako dobry przykład krystalizującego się powoli nurtu realistycznego malarstwa pejzażowego, nie mającego nic wspólnego z sentymentalnymi w nastroju czy nawiązującymi do wedut Canaletta pracami artystów, działających na przełomie XVIII i XIX wieku. W dużej liczbie pejzażyków Peszki uderza nie tylko wiernie ukazana architektura, ale również trafnie oddany charakter krajobrazu, najczęściej bogato zaludnionego grupami nieszablonoowo potraktowanych osób.

Osiągnięcia w dziedzinie pejzażu, malarstwa historycznego i przede wszystkim portretu dobrze świadczą o wszechstronności artysty, który do końca swej działalności zdobywał się, obok prac słabszych, na ciekawe i w rzadkich tylko przypadkach konserwatywne i jeszcze XVIII-wieczne w swym charakterze prace. Znany i zasłużony najbardziej jako portrecista ma w swym dorobku wizerunki o różnej wartości, niemniej wspólną cechą większości dzieł portretowych Peszki jest szczerza i dobitna charakterystyka modelu, skłonność do pewnej rzeczowości widoczna nawet w bardziej układnych i reprezentacyjnych portretach.

³⁸ Hoffmanowa-Tańska K., *Wspomnienia narodowe. Opis czwartej w kraju naszym przejażdżki*, Rozrywki dla dzieci VIII (1827), s. 565-580.

³⁹ Peszka wiele czasu poświęcał na pogłębianie znajomości historii Polski, studiując „dawne kroniki polskich pisarzy”, (Wiktor Kopff), *Józef Peszka*, Przyjaciół Ludu, Leszno 1839.

⁴⁰ Ilość prac pejzażowych Peszki była pokaźna; świadczy o tym wzmianka Stattlera, który podpisywał kaligraficznie niektóre widoki z serii liczącej około 100 pozycji. Stattler W. K., *Przypomnienie starych znajomości*, Kłósy 1874, s. 295.

⁴¹ Wł. Gab. Rycin Ossolineum, akwarela, nr inw. 5820 (1704).

JAN ŻERNICKI TWÓRCA MINIATUR W TZW. KODEKSIE BALTAZARA BEHEMA

W toku dyskusji nad sztuką polskiego Odrodzenia podczas sesji naukowej Polskiej Akademii Nauk w październiku 1953 r. w powołaniu się na dr Władysława Pocięchę wymieniono nazwisko Jana Żernickiego herbu Szeliga, jako twórcy słynnych miniatur w tzw. Kodeksie Baltazara Behema.

Przypuszczenie takie — wśród wielu innych — wysunął J. Ptaśnik w artykule *Codex picturatus Baltazara Behema*, drukowanym pośmiertnie w Kwartalniku Historycznym XLIV (1930), I, s. 23-24.

Pisał wówczas Ptaśnik:

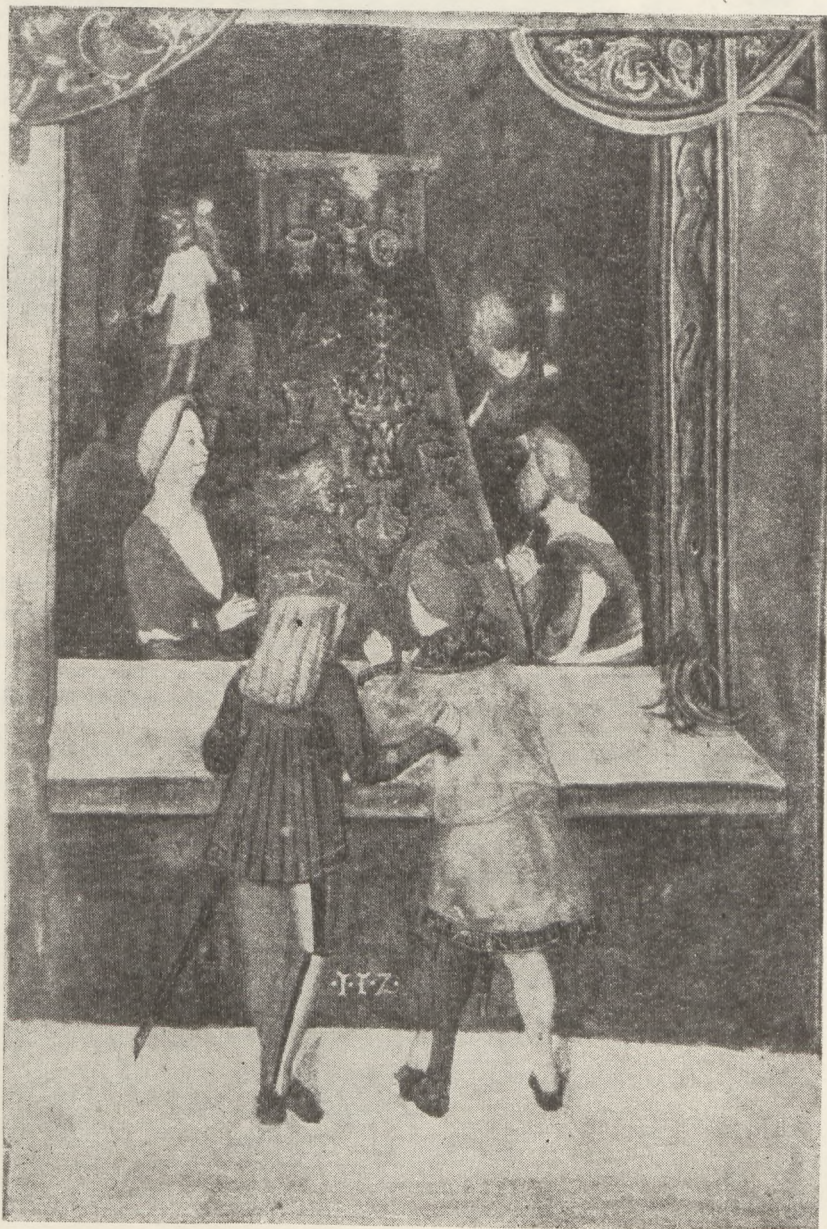
„W roku 1493, dnia 12 lipca przyjmuje prawo miejskie krakowskie Iohannes Zirniczsky illuminator librorum. Widocznie znanym był on w cechu malarskim, skoro za niego poręczają dwaj jego członkowie, tj. starszy cechowy naówczas, Adam z Lublina i Matys, malarz na szkle. Czy był to ten sam miniaturzysta, którego spotykamy w Krakowie już w latach 1480—1485, nie możemy wiedzieć, ale „Zirniczsky“ musiał być Behemowi znanym, choćby z tego powodu, że on go wpisywał do katalogu mieszczan krakowskich i że w roku 1494 występował przed sądem miejskim jako pełnomocnik mieszcza-nina koszyckiego Krumholza. Z pośród znanych nam malarzy i miniaturzystów z końca XV i początku XVI wieku z jego tylko nazwiskiem i zawodem pozwala się złączyć monogram I. J. Z., umieszczony na tablicy VIII kodeksu Behema. Czytać go więc należałoby: I [lluminator] I [ohannes] Z [irniczsky].

Blższych danych o jego życiu niestety nie posiadamy. Przypuścić by jednak można, że pochodził z miasteczka Żerniki w Wielkopolsce, gniazda rodziny szlacheckiej Żernickich, w ówczesnej pisowni zwanej tak jak nasz iluminator „Zirniczsky“. W kurii arcybiskupiej Jana Łaskiego (1510 — 1531), dawniej kanclerza koronnego, wielkim poważaniem cieszył się Jan Zirniczski, co najmniej od roku 1511 notariusz w kancelarii tego arcybiskupa. Wyposażony kanonią łączyczką pracował w niej w tym charakterze do roku, w którym dzięki protekcji Łaskiego otrzymał kanonię gnieźnieńską. Kapituła zamianowała go później swoim prokuratorem i w tym charakterze sporządził on w r. 1534 opis dóbr kapitulnych: *Visitatio bonorum mensae capitularis ecclesiae metropolitanae Gnesnensis*. Wiadomo, że notariusze zwykle w mniejszym lub większym stopniu posiadali sztukę iluminatorską. Czy jednak przypuszczenie powyższe, że miniaturzysta nasz i tego samego imienia i nazwiska notariusz w kancelarii Jana Łaskiego stanowią jedną i tę samą osobę, jest usprawiedliwione, niewątpliwie wyświetlą późniejsze badania.

W ten sposób doszliśmy do kresu naszych rozważań. Nie doprowadziły nas one wprawdzie do odkrycia niewątpliwego twórcy miniatur w kodeksie Behema, ale chyba w dostatecznej mierze wykazały, że w poszukiwaniu za nim

nie potrzeba się udawać do Frankonii albo nad Ren górno-niemiecki czy flamandzki, skoro Kraków na przełomie XV i XVI wieku obfitował w znaczną ilość malarzy i miniaturzystów, którzy nie tylko znać mogli, ale i musieli wzory zachodnie. Może zresztą jeszcze przyszłość przyniesie nam nowe dane źródłowe na udowodnienie współpracy w kodeksie jednego z przytoczonych artystów, lub wskażą one jakąś inną osobistość, nie braną przez nas w naszych rozważaniach w rachubę.“

Ptaśnik nie powiązał jednak z nazwiskiem Żernickiego herbu Szeliga na karcie II Kodeksu i nie wypowiedział się ostatecznie w sprawie autorstwa miniatur.



Il. 1. Złotnicy, miniatura na K. VIII Kodeksu Baltazara Behema.
(Fot. H. Romanowski)



Il. 2. Sygnatura Jana Żernickiego, fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

Przypuszczenie jego nie zostało docenione przez polskich historyków sztuki, toteż niemiecki autor ostatniej monografii Kodeksu z r. 1941, F. Winkler, obficie cytował polskich autorów dla poparcia tezy, że miniatury Kodeksu wykonał niemiecki artysta zamieszkały w Krakowie. W skrypcie *Sztuka Polska Czasów Nowożytnych* z r. 1952 literaturę, dotyczącą Kodeksu, zamieszczono w rubryce „Gotyk“.

Miniatury Kodeksu Baltazara Behema posiadają tak kluczowe znaczenie dla kultury polskiej okresu Odrodzenia, że ustalenie ostateczne, kto był ich autorem, jest dla nas sprawą niewątpliwie wielkiej wagi. Toteż Redakcja Biuletynu zwróciła się do dr W. Pocięchy z prośbą o nadesłanie wyjaśnienia, poniżej zamieszczonego, które chyba ostatecznie rozstrzyga, że autorem miniatur jest polski artysta; nazwiskiem więc Żernickiego zatytułowany został niniejszy komunikat.

Dla uniknięcia w przyszłości nieporozumień trzeba jeszcze skorygować interpretację sygnatury na miniaturze z przedstawieniem złotników. Ptaśnik odczytywał ją jako I. J. Z., wyjaśniając: Illuminator Iohannes Zirniczsky. Wydaje się, że należy raczej tylko pierwszy i trzeci znak uważać za litery: I [ohannes] Z [irniczsky], a znak środkowy — łącznie z ozdobnikiem u dołu — za przerywnik.

Stanisław Lorentz

Jeden z najcenniejszych zabytków Biblioteki Jagiellońskiej, tzw. „Codex picturatus” pisarza m. Krakowa Baltazara Behema, nie doczekał się po dziś dzień gruntownej monografii. Pisano o nim dużo, zajmując się głównie jego miniaturami (bibliografia Kodeksu Behema obejmuje kilkadziesiąt pozycji), nie opracowano jednak dostatecznie różnorodnych zagadnień związanych z Kodeksem jako pomnikiem kultury narodowej epoki Odrodzenia. Do takich nierozwiązanych zagadek należy kwestia autorstwa miniatur Kodeksu Behema. Wielu uczonych usiłowało rozwiązać to zagadnienie, biorąc za podstawę rozmaite napisy umieszczone przez artystę na miniaturach, w formie kilku liter lub w formie całych słów (np. Stanislaus, napis na dzwonie) i na tej podstawie przypisywano autorstwo miniatur Kodeksu Behema bądź Stanisławowi Strzelnikowi (Kopera), bądź też złotnikowi krakowskiemu Janowi Czymermannowi z Moraw (inicjałki J. Z. na miniaturze przedstawiającej złotników). Nie zwrócono natomiast należytej uwagi na jeden bardzo charakterystyczny szczegół, związany niewątpliwie z osobą autora miniatur, mianowicie umieszczony na K. II herb Szeliga. Tym herbem pieczętowała się rodzina Żernickich. Otóż jeden z Żernickich lub Żirnickich (w tej formie występuje również to nazwisko w początkach XVI w.) został wpisany do ksiąg prawa miejskiego w Krakowie d. 12 lipca 1493 r. jako „illuminator librorum” (Libri iuris civilis civitatis Cracoviensis nr 1422 p. 5). Odnosna zapiska ogłoszona drukiem przez J. Ptaśnika w *Monumenta Poloniae typographica XV et XVI saeculorum*. t. I, nr 61, s. 26, brzmi jak następuje: „Johannes

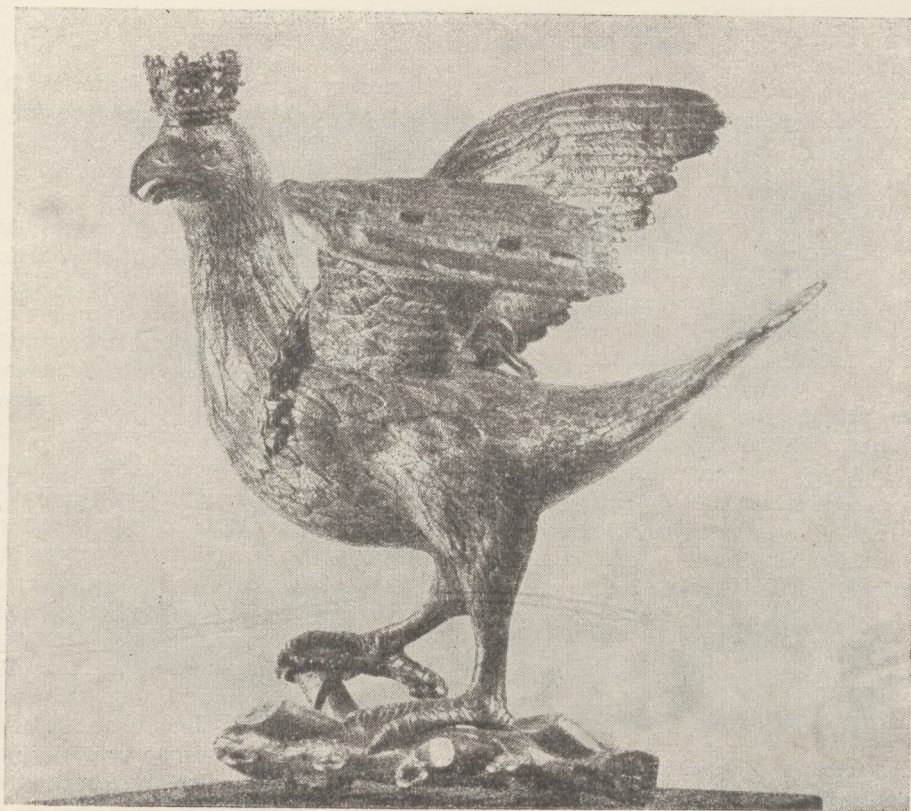
Żirniczsky illuminator librorum ius habet, pro littera portanda ad Pasce (festum) proximum fideiusserunt Adam et Mathis s[k]larze + dedit 16 gr.“. Z tym nazwiskiem można powiązać złote inicjałki J. Z. umieszczone na jednej z miniatur Kodeksu Behema, bez uciekania się do sztucznych hipotez. Nie może również budzić zastrzeżeń przynależność autora miniatur do stanu szlacheckiego. Na przełomie XV i XVI w. drobna szlachta garnała się do miast, gdzie znajdowała zatrudnienie w rzemiośle lub handlu, zwłaszcza w tak atrakcyjnym środowisku bogatej kultury, jakim był w tym czasie Kraków, stolica potężnego państwa Jagiellonów.

Nie pogardzano wówczas rzemiosłem — owszem chlubiono się wykonywaniem nawet tak pogardzanego później rzemiosła szewskiego, o czym przekonuje nas notatka zapisana na jednym z inkunabułów Bibl. Jagiell., którego właściciel, kleryk szlacheckiego pochodzenia (czego nie omieszkął zaznaczyć), podał równocześnie na wieczną rzeczy pamiątkę, że jego ojciec „nobitem artem sutoriam exercet“. Polskie pochodzenie autora miniatur nie budzi również żadnych wątpliwości. Analiza historyczno-artystyczna Kodeksu Behema, przeprowadzona przez wybitnych historyków sztuki, między innymi przez dr Zofię Ameisenową (*Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, t. 17, Paris 1933, s. 89), stwierdza, że Kodeks powstał w Krakowie jako wytwór polskiej sztuki. Chciałbym tylko zwrócić jeszcze uwagę, że pewne szczegóły miniatur potwierdzają czysto polskie pochodzenie ich autora.

Władysław Pocięcha



Il. 3. Herb Szeliga na K. II Kodeksu Baltazara Behema. (Fot. H. Romanowski)



Il. 1. Mikołaj Erler (?), kur bractwa strzeleckiego w Warszawie z r. 1552.
(Fot. H. Romanowski)

MICHAŁ WALICKI

DOMNIEMANE DZIEŁO MIKOŁAJA ERLERA

Szcześliwe odnalezienie srebrnego kura, godła bractwa strzeleckiego w Warszawie z 1552 r., zaliczanego niedawno jeszcze do strat powojennych, upoważnia, w oparciu o nowe materiały, ponownie powrócić do tego tematu, zasygnalizowanego przeze mnie przed kilku laty. Zabytek ten parokrotnie już był publikowany, wymieniano go nieraz w wydawnictwach encyklopedycznych¹. Ograniczam się tedy do przypomnienia, że jest to zwyczajowe godło bractw strzeleckich, wykonane w srebrze, o wysokości 18, szerokości u podstawy 17,1 cm (il. 1).

Figurka ptaka w złoczonej koronie, starannie, niemal wykwiennie cyzelowana, stoi na podstawie w kształcie uciętej gałązki o trzech obrabanych mniejszych gałązkach czy sęczkach. Na sztorcach czterech zacięć widnieją: a) data 1552, b) gmerk złotnika,

c) monogram NE, d) znak w formie półksiężyca o trzech promieniach zwróconego barkiem do góry (il. 2—5). Kurek noszony był zgodnie ze zwyczajem na szyi, na łańcuchu; celowi temu służyły cztery ucha umieszczone po bokach podstawy oraz dwa dalsze na grzbiecie między skrzydłami, podobnie jak i cztery otwory do przewleknięcia łańcucha widoczne w lewym skrzydle. Na ogół kurek warszawski powtarza dość wiernie podobne godła innych towarzystw strzeleckich w Polsce, natomiast zachowane sygnatury literowe i rysunkowe zapewniają mu wyjątkowe miejsce w rzędzie innych zabytków tego rodzaju.

Czas wykonania warszawskiego godła wyprzedza o lat trzynaście powstanie kura bractwa krakowskiego (1565), którego autor, o ile mi wiadomo, jest nieznan². Archiwa przechowały natomiast nazwisko złot-

¹ Gołębiowski L., *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, wyd. II, Warszawa 1827, s. 160; Moraczewski J., *Starożytności polskie*, I, Poznań 1842, s. 574; Kraushar A., *Kurek srebrny bractwa strzeleckiego z czasów Zygmunta Augusta (Zabytki warszawskie IV)*, Tygodnik Ilustrowany 1889, nr 49, s. 962; Gloger Z., *Encyklopedia staropolska*, II, Warszawa 1902, s. 121; Gembarzewski B., *Muzeum Narodowe w Warszawie*, Kraków 1926, nr 97; Brückner A., *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1937, s. 748; Walicki

M., *Dwa przyczynki do dziejów sztuki w Polsce XVI w.*, Przegląd historyczny XXXVII (1948), s. 243-245.

² Znak taki występuje często na warszawskich wyrobach złotniczych aczkolwiek bliżej jest nieokreślony. Informację tę zawdzięczam mgr B. Kopydłowskiemu.

³ Por. *Starożytności i pomniki Krakowa*, Kraków 1847, z. III, (*O Towarzystwie strzeleckim w Krakowie*); Grabowski A., *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*, Kraków 1852, s. 193. Poza tym Gloger i Brückner, jw.



Il. 2. Gmerk złotniczy na podstawie kura bractwa strzeleckiego w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

Il. 3. Monogram Mikołaja Erlera (?) na podstawie kura bractwa strzeleckiego w Warszawie (Fot. H. Romanowski)

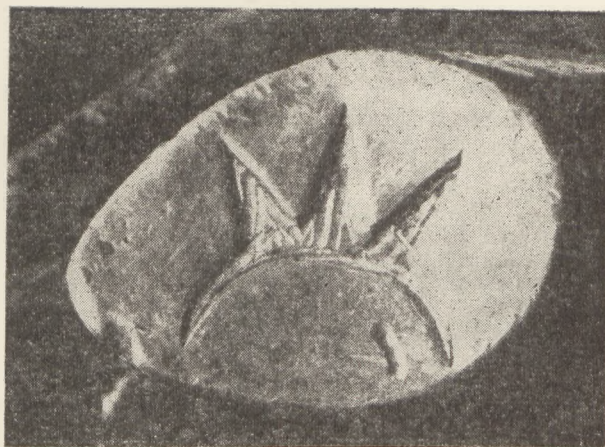
nika, który był twórcą kurka bractwa lwowskiego: Hanusza Vondrezen, zapewne syna Hanusa Kleina „de civitate Drezno terrae Misnensis“. W inwentarzu jego pracowni, spisany w 1573 r. wymieniony jest między innymi przedmiotami „ptak z łańcuchem i półstrzałą srebrny, na łańcuch dali klejnoty strzelcy“. Kurka tego wydano strzelcom: ważył grzywien 4 bez pół luta⁴. Do niedawna istniał jeszcze, być może zachowany szczęśliwie i nadal, najstarszy zabytek tego

rodzaju — późnogotycki kurek bractwa w Kościanie, wykonany około 1456 r.⁵

Powstanie warszawskiej, krakowskiej i lwowskiej odznaki w obrębie trzeciej ćwierci XVI stulecia, na przestrzeni zatem zawężonej czasowo, zdaje się świadczyć dodatkowo o tym, że był to okres rozkwitu i największego znaczenia korporacji łuczniczych. Sama ich instytucja pamięta czasy wcześniejsze, wywodząc się z ducha średniowiecznych miejskich organizacji. Popularność jej ilustruje przepyszna miniatura w ko-

⁴ Łoziński W., *Złotnictwo lwowskie*, Lwów 1911, s. 61. 1.

⁵ Koehler K., *Dawne cechy i bractwa strzeleckie*, Poznań 1899, s. 219, oraz komunikat tegoż w *Sprawozdaniach K. H. S. VI* (1900), s. CXXIX.



Il. 4. Data na podstawie kura bractwa strzeleckiego w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

Il. 5. Znak złotniczy na podstawie kura bractwa strzeleckiego w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

deksie Behema⁶ już około 1505 r. Wyrazem wzrastającego znaczenia tego bractwa są również, gdy chodzi o Warszawę, uchwały miejskie z 1540 i 1547 r., a zatem podjęte na krótko przed wykonaniem warszawskiego godła⁷.

Jak dotąd, chyba Kołaczkowskiemu i Krausharowi przypisać należy nie opartą na niczym próbę uznania warszawskiego kurka za dzieło głośnego krakowskiego złotnika Mikołaja (Nielsa) Nonnarta, znanego ze swych prac dla dworu królewskiego w Krakowie⁸. Pomijając już brak materiału porównawczego, wobec zachowania się prac tego mistrza, domysł ów upada poprostu z tej racji, że w 1550 r. N. Nonnerth (sic!) figuruje jako już nieżyjący w zapiskach krakowskich⁹.

Niekoniecznie zresztą w Krakowie szukać należy warszawskiego monogramisty. Decentralizacja ośrodków wytwórczości złotniczej w XVI wieku jest faktem parokrotnie już podniesionym, a co ciekawsze, właśnie Mazowsze dysponowało szeroko rozrzuconą siecią warsztatów złotniczych¹⁰. W samej Warszawie, a również i w Płocku, wbrew dość wstrzemięźliwej ocenie Lepszego, kwitnie ten przemysł całą pełnią już od schyłku XV wieku. Wydaje się zatem rzeczą wskazaną w Warszawie a nie gdzieindziej szukać autora obchodzącego nas przedmiotu.

Zasługom naukowym i pracy Euzebiusza Łopacińskiego zawdzięczamy nowy zasób wiadomości o złotnikach warszawskich omawianego okresu. W zestawieniu ze znanymi już dawniej listą tych imion, nazwisk i przezwisk złotników czynnych na przestrzeni XVI stulecia przekracza liczbę pięćdziesięciu. Niektóre z nich tylko mogą być przedmiotem niniejszych rozważań, zatrzymać się bowiem musimy na tych jedynie, których imiona bądź odpowiadają inicjałom złotnika, wrytym na kurku, bądź związane są bliżej z osobą Jana Baryczki, który w r. 1552, roku wykonania godła, zdobył godność króla kurkowego. Zważywszy znaczenie Baryczki wśród warszawskiego patrycjatu słusznym wydaje się domysł o wykonaniu tego pięknego godła na zlecenie miasta¹¹.

Wiemy przede wszystkim, że w samym rodzie Baryczków był złotnik Jakub czynny w r. 1559, a zapewne i wcześniej¹²; dla możej tej rodziny pracował niejaki Lucas¹³ znany m. i. z aktu z 1543 r., w którym zobowiązuje się wykonać pacyfikał z trzech marek srebra dla ołtarza baryczkowskiego, legowany testa-

mentem przez Mikołaja Baryczkę¹⁴. Imiona tych złotników, jak również nazwisko Baryczki nie odpowiadają inicjałom umieszczonym na godle warszawskim. Z tego też względu nie wchodzi w rachubę Mathias Elebranth de Stargard zwłaszcza, że składa on przysięgę na obywatelstwo m. st. Warszawy dopiero w 1561 r.¹⁵. Inny Ellenbranth, Lucas wzmiankowany pod r. 1569 identyczny jest zapewne ze wspomnianym już uprzednio złotnikiem Łukaszem znanym ze sprawy o wykonanie pacyfikału baryczkowskiego¹⁶. Gdy tedy nazwiska te odpadają samo przez się, zatrzymać się nam wypadnie na jednym jeszcze nazwisku — rodziny Erlerów, której aż trzech przedstawicieli było złotnikami warszawskimi na przestrzeni lat XVI stulecia.

Baranowski zaczerpnął był z ksiąg miejskich m. Warszawy wiadomości o Mikołaju Erlerze, wymienionym pod r. 1554, Andrzeju — pod r. 1574 i Gabrielem wzmiankowanym w r. 1583¹⁷. Wypisy E. Łopacińskiego uzupełniają nieco ten interesujący zespół informacji. Tak więc Mikołaj Erler (zapewne imiennik późniejszego Mikołaja, drugiego z rzędu) wymieniony jest jako ławnik miasta, wspólnie z malarzem Piotrem już w 1508 r.¹⁸. Z roku 1571 datuje się akt sprzedaży kamienicy przy rynku staromiejskim przez Jana Erlera, Józefowi Stomkiewiczowi, cyrulikowi¹⁹. W r. 1595 Gabriel Erler, złotnik, nabywa dom od miecznika Alberta Przeworskiego za kwotę 450 zł. przy ul. Zamkowej²⁰. Wreszcie z r. 1602 pochodzi wiadomość o sprzedaży przez Jana Erlera domu położonego obok domu aptekarza królewskiego Mikołaja Mariani²¹.

Otóż, przyjmując pisownię imienia Mikołaja Erlera (juniora?) w brzmieniu łacińskim (Nicolaus) względnie niemieckim (Niclos) często używanymi przez mieszczaństwo polskie tego czasu w aktach urzędowych, upatruję, nie wiem czy słusznie, możność związania inicjałów NE z imieniem i nazwiskiem Nicolausa vel Niclosa Erlera, złotnika warszawskiego. Zatrudniony w służbie artystycznej Baryczków Lucas Ellenbranth zdaje się, że nie może tym razem być brany pod uwagę. Sądzę tedy, że można pójść dosyć daleko i osobistą inicjatywę poruczenia Mikołajowi Erlero wi tej pięknej pracy przypisać Janowi Baryczce, piastującemu w tym pamiętnym dla bractwa roku podwójne godności „consulis varsaviensis“ i „regis sagittatorum“.

⁶ Estreicher K., *Miniatury kodeksu Behema oraz ich treść obyczajowa*, Rocznik Krakowski XXIV (1933), par. 10 oraz Winkler F., *Der Krakauer Behaim-Codex*, Berlin 1941.

⁷ Sas-Jaworski T., *Bractwo strzelców kurkowych w Warszawie*, Warszawa 1932, s. 14.

⁸ Lepszy L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 157, nr 486.

⁹ Liber actorum consularium Crac. (1549—52). A. Gł. A. D. nr 442, 120 (wg wypisów Euzebiusza Łopacińskiego, rkps w zbiorach Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków M. K. i S.).

¹⁰ Baranowski L., *Przemysł polski w XVI w.*, Warszawa 1919, s. 61 i nast. oraz Pazyra S., *Dzieje miast na Mazowszu*, Warszawa 1936.

¹¹ Jaworski, jw., s. 16.

¹² Lepszy, jw., s. 313; Baruch M., *Baryczkowie*, Warszawa 1914, s. 143; Baranowski, jw., s. 61.

¹³ Acta Advocatalia et Scabinalia 1543—1555, nr 532 (wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

¹⁴ Por. Baruch, jw., s. 142, i Lepszy, jw., s. 319.

¹⁵ Acta Advocatalia et Scabinalia, nr 526, K. 143 (wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

¹⁶ Lepszy, jw., s. 314; Baranowski, jw., s. 62.

¹⁷ Baranowski, jw., s. 62; Lepszy, jw., s. 314.

¹⁸ Akta ekonomiczne Starej i Nowej Warszawy, nr 1223, miscellanea (wypisy E. Łopacińskiego, jw.).

¹⁹ Acta Advocatalia et Scabinalia Ant. Varsoviae (1568—1601), nr 541, 28 (wypisy jw.).

²⁰ Dto, za okres 1591—1600, nr 13, L. 192 (wypisy jw.).

²¹ Dto, nr 541, K. 158 (wypisy jw.).

BUDOWLE RENESANSOWE W KODNIU

Omówienie budowli kodeńskich wydaje się rzeczą o tyle słuszną, że chodzi tu o dwa przykłady architektury polskiej XVI i XVII w., ilustrujące doskonale różnorodne tendencje, które nurtują masową produkcję budowlaną tego czasu¹. Przy tym zabytki te należą do najmniej znanych, nie posiadając innej literatury oprócz wzmianki w słowniku geograficznym i monografii historycznej², a ponadto z powodu ustronnego położenia zdala od ważniejszych szlaków komunikacyjnych będąc pomijane nawet przez tych historyków architektury, którzy prowadzą specjalne studia nad rodzimym budownictwem doby renesansu. Stąd forma opracowania, uwzględniająca dosyć szeroko elementy opisowe, uzupełniające fotografie i schematy planów.

W okresie powstania pierwszej z omawianych budowli — cerkwi, Kodeń był rezydencją Sapiehów, połączoną z usługowym miasteczkiem. Dawna ta posiadłość Ruszczyców przechodzi w końcu XV w. w ręce Jana Sapiehy, który ok. r. 1513 dostaje od Zygmunta Starego przywilej na założenie miasta na prawie magdeburskim. Po śmierci Jana (1520) syn Paweł zakłada zamek i w obrębie jego murów cerkiew p. w. św. Mikołaja, wzmiankowaną po raz pierwszy w 1530 r.³

Cerkiew stanęła przed r. 1550 na półwyspie oblany wodami Bugu w obrębie wałów zamku, kilkadziesiąt metrów od okazałego domu mieszkalnego. W pierwszym zetknięciu z architekturą cerkwi kodeńskiej nasuwają się takie określenia jak: szczególna, osobliwa, wyjątkowa. Na czym polega to wrażenie? Układ przestrzenny nawiązuje zasadniczo do tradycyjnego programu niewielkiej świątyni bizantyjskiej, jaki w klasycznym sformułowaniu XI—XII w. rozszedł się szeroko po słowiańskich krajach bałkańskich i bezmiernych obszarach Rusi⁴. Stąd przejęty został



Il. 1. Kodeń, dawna cerkiew. Elewacja zachodnia.
(Fot. B. Marconi)

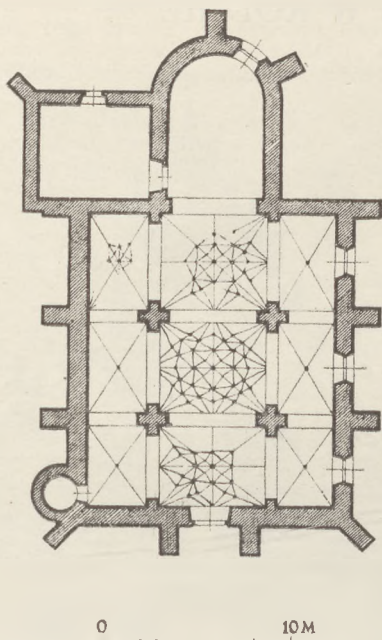
¹ Materiały do opracowania budowli kodeńskich zostały pozyskane w wyniku ekspertyzy, dotyczącej architektury i wystroju budowli kodeńskich, przeprowadzonej w ramach Pracowni Konserwacji Zabytków przez mgr inż. arch. P. Kosińskiego, prof. B. Marconiego przy udziale autora w r. 1952. Im zawdzięcza autor szereg cennych spostrzeżeń, zużytkowanych w toku opracowania oraz w szczególności notatkę pomiarową obu kościołów (mgr inż. arch. P. Kosiński), jak również piękną i kompletną dokumentację fotograficzną (prof. B. Marconi). Życzliwą pomoc przy badaniach okazał ks. W. Sypniewski. Główne tezy opracowania były referowane na konferencji terenowej poświęconej renesansowi lubelskiemu jaka odbyła się jesienią r. 1953.

² Podlasiak K. I., *Kodeń i jego kościoły*, Biała Podlaska 1891; *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* IV (1884).

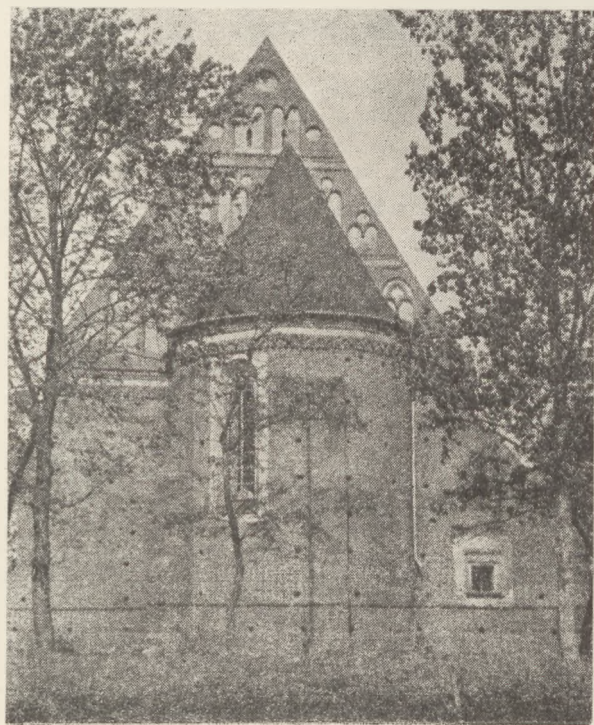
³ Wszystkie wzmianki historyczne oparte są na Sapiehy I. F., *Monumenta antiquitatum Marianarum*, Warszawa 1721, a zwłaszcza na ściśle trzymającym się źródeł dziele Misztolę A., *Historia illustrissimae domus Sapiehanae ab origine et antiquitate sua genealogica syllabo pergloriosos heroum ejusdem ac connexorum familiarum progressos in praesentem seculum deducta*, I—III, Wilno 1724.

⁴ Plan i system tego rodzaju należy do najpotoczniejszych w budownictwie staroruskim okresu średniowiecznego. Istotną różnicą polega na wyodrębnieniu prezbiterium na wzór kościelnych budowli

z opuszczeniem pastoforiów. Coprawda cechy te pojedynczo występują niekiedy, zwłaszcza na obszarach północnych, wchodzących w orbitę Nowogrodu. Tak np. sobór sofijski w Wielkim Nowogrodzie posiada wyodrębnione prezbiterium, lecz z pastoforiami po bokach, por. Łazariew W. N., *Iskusstwo Nowgoroda*, Moskwa 1947, s. 54, rys. 1. Likwidacja pastoforiów zredukowanych do płytek nisz względnie usuniętych nawet całkowicie, daje się zaobserwować w szeregu mniejszych budowli cerkiewnych XIV—XVI w. Np. cerkiew św. Teodora w Nowogrodzie W. (ok. r. 1300—61), Łazariew W. N., jw., s. 103, ryc. 10; cerkiew w Meletowie (ok. r. 1401), cerkiew w Taroszinie (XVI w.), także należące do regionu budowlanego nowogrodzkiego, por. Alpatov M. i Brunov N., *Geschichte der Altrussischen Kunst*, Baden bei Wien 1932, ryc. 43 i 47. Rysem wspólnym, łączącym cerkiew kodeńską z budownictwem staroruskim jest asymetryczne umieszczenie czysto funkcjonalnej baszki mieszczącej schody, prowadzące ponad sklepienie przy fasadzie zachodniej od strony ściany północnej. Z takim umieszczeniem klatki schodowej spotykamy się w Nowogrodzie Wielkim przy Georgijewskiej Cerkwi Jurjewskiego monasteru, zbudowanej w latach około 1119—1140, por. Łazariew W. N., jw., s. 56, ryc. 2, oraz przy cerkwi Zbawiciela w Czernichowie, wzniesionej ok. r. 1136, por. Alpatov M. i Brunov N., jw., ryc. 11.



Il. 2. Kodeń, dawna cerkiew. Rzut poziomy.



Il. 3. Kodeń, dawna cerkiew. Widok od wschodu.
(Fot. B. Marconi)

dziwięciopolowy schemat układu korpusu nawowego oraz krzyżowy przekrój filarów, powiązanych gurtami, tworzących zasadniczy szkielet konstrukcyjny. Natomiast do innego kręgu należy technika budowlana i niektóre jej efekty plastyczne. Zastosowanie szkarps uskokowych i zasnucie czasz sklepiennych⁵ skomplikowaną siecią przenikających się żeber są symptomami przejścia się budowniczego północnym gotykiem. Wzórów dla krzyżowego wiązania cegieł⁶ z zastosowaniem mocniej wypalonych zendrówek dla białą tynkowanych wnek dekoracyjnych i fryzów z cegieł ustawionych ukośnie trzeba szukać w działalności licznych muratorów z przełomu XV i XVI w., obejmujących swą ruchliwą działalnością Mazowsze i Mazury, Warmię i Białostockie, docierających do dalej na wschód położonej kowieńszczyzny, wileńszczyzny i nowogródziny.

Ale nie będzie rzeczą właściwą, jeżeli określeniem „późnogotycki” załatwimy ten zespół cech, o jakim była mowa. Tak bardzo malowniczy szczyt zachodni ma pewne odrębności trudne do odszukania w najbardziej nawet nietektonicznych szczytach późnogotyckich północy. Zupełna rezygnacja z osiowości, zaznaczająca się specjalnie w ustosunkowaniu sterczyn do podziałów wnekowych, szeroki rytm ślepych arkadowań i przedziwne ich przesunięcia, nawet sama forma luków więcej niż pełnych składają się na całość zupełnie specyficzną⁷. Jeżeli dodamy jeszcze płaskość, przejawiającą się brakiem plastycznie profilowanych części — zamkniemy wykaz przyczyn, których rezultatem jest wrażenie uderzająco antykonstrukcyjnej, dywanowej dekoracyjności. Wrażenie to potęguje jeszcze zastosowanie wspianiałych wielobarwnych kafli figuralnych. Podobnie ma się rzecz ze sklepieniami, gdzie siatka żebrowań ma wszelkie cechy niekończącego się kontynuacyjnego ornamentu, odciętego zupełnie przypadkowo ramami pasów sklepiennych. Pożorny gotycyzm jest więc zinterpretowany w duchu

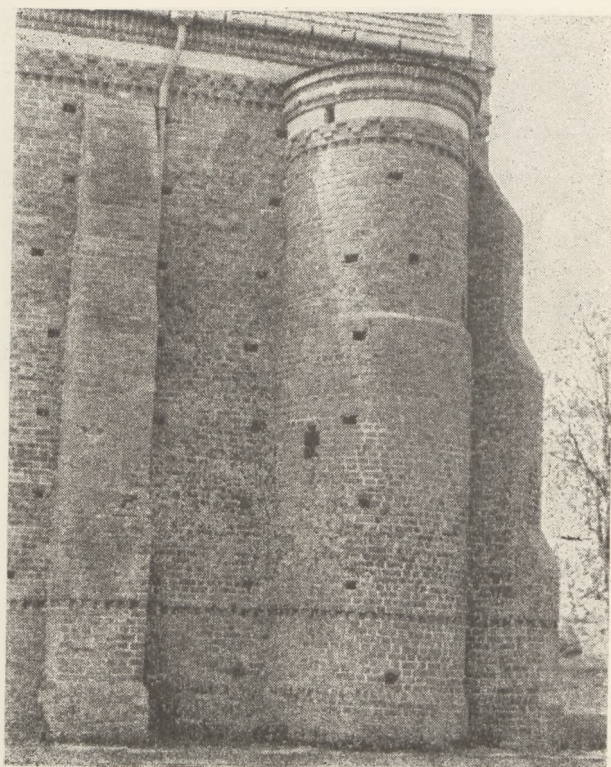
⁵ Jako zupełnie wyjątkowy trzeba określić autentyzm wystroju architektonicznego, nietkniętego ręką restauratora. Jedyną ingerencją budowlaną w przeciągu czterechset lat istnienia poza wykonaniem pokrycia dachów była odbudowa sklepienia, zawalonego przed połową XIX w.

⁶ Ściany budowli murowane są z cegieł starannie wypalanych o wymiarach 24—25 × 11—11,5 × 8—8,5 cm. Ciemniejsze zendrówki tworzą w dolnych partiach zachodniej ściany szczytowej i wieżyczki schodowej dekoracyjny wzór rautowy. W sklepieniach natomiast użyto cegły o innym formacie, długiej ok. 30 cm. Kształtówki stosowano w sposób oszczędny, na zewnątrz jedynie przy gzymsach podokapowych i gzymsie wydzielającym szczyt elewacji zachodniej, we wnętrzu zapewne przy żebrowaniu, czego jednakże nie można stwierdzić z powodu grubej warstwy tynku.

⁷ Nieco zbliżony arytmia układu blend, bez porównania jednakże uboższy jest szczyt zachodni cerkwi w Synkowiczach, por. Morelowski M., *Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu*, Wilno 1939, s. 80, ryc. 34, zbudowanej ok. r. 1500. W szczycie elewacji zachodniej znajduje się kilkanaście kafli, z których część uległa wykruszeniu. Kafle te o powierzchni licowej ok. 20 × 10 cm ozdobione są reliefami figuralnymi i pokryte polewą, w której występują kolory niebieski, czerwony, zielony i żółty.

dekoracyjności o posmaku orientalnym. Pod tym względem różni się cerkiew kodeńska od szeregu cerkwi pogranicza polsko-ruskiego, w wypadku których z większą słusznością można mówić o „cerkwi gotyckiej”, gdyż w rzeczywistości program liturgiczny obrządku wschodniego jest zrealizowany w ramach zasad strukturalnej estetyki gotyckiej, tak jak na przykład w Supraślu, gdzie z wielobocznych filarów halowego wnętrza wyrastają prawidłowo żebra bogatego sklepienia gwiazdźdźistego⁸. Ale dla dopełnienia przedziwnego pogranicznego stanowiska cerkwi kodeńskiej dochodzi jeszcze trzeci współczynnik. Tym współczynnikiem jest renesansowa kamieniarka portalu, konsoli sklepiennych i okien. Zaczniemy od wsporników. Założone przed przesklepieniem prześeli nie spełniają, chociażby optycznie, swojego zadania. Pęk żebier wymijają niekiedy ich gzymsy wtapiając się niepostrzeżenie w ściany. Zespół form zwykły dla naszego wczesnego renesansu. Ząbkowania i laski owinięte wstęgą, naiwne perełkowania, romby i rozety. A krój tarczy na portalu⁹ z herbowym Lisem Sapiehów to powtórzenie tradycyjnej heraldycznej postaci znanej już w późnym średniowieczu. Formy te w danym wypadku przeniknęły za pośrednictwem Lubelszczyzny, gdzie odnajdujemy je w budowlach 1. poł. XVI w. (Kraśnik, Stężycza)¹⁰. Warte podkreślenia, że elementy renesansowe dochodzą do głosu tylko jako jeszcze jedna odmiana dekoracji — współuprawniona, ale podporządkowana tradycyjnemu układowi przestrzennemu. To zjawisko symbiozy pierwiastków wschodnich z ustępującymi średniowiecznymi i wstępującymi renesansowymi — biorącymi swój początek na zachodzie, jest chyba bardzo istotne jako przykład synkretyzmu kulturalnego w epoce jagiellońskiej, uzasadnionego wielonarodowościowym i różnoreligijnym składem ludnościowym oraz sytuacją geopolityczną.

Można przypuszczać, że druga budowla renesansowa wzniesiona w tym samym Kodniu mniej więcej sto lat później (w latach 30-tych XVII w.)¹¹ będzie interesującym sprawdzianem kierunku, w jakim poszedł dalszy rozwój budownictwa tej części kraju. Budowla ta powstała jako przybytek dla porwanego



Il. 4. Kodeń, dawna cerkiew. Baszta z klatką schodową. (Fot. B. Marconi)

przez Sapiehę z Rzymu cudownego obrazu M. B.¹² Wnętrze zachowało się w stanie nienaruszonym. Zmiany dotyczyły jedynie strony zewnętrznej. Wieża zachodnia pierwotnie na rzucie kwadratu została roz-

⁸ To samo dotyczyłoby Synkowicz (ok. 1500), Morelowski M., jw., s. 98, ryc. 59 i Małomożejkowa (zapewne pocz. XVI w.), por. Szyszko-Bohusz A., *Wawrowne zabijki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie. Ptkanów, Brochów, Małomożejków, Synkowiec, Supraśl, Wilno*, Sprawozdania K. H. S. IX (1912), ryc. 25.

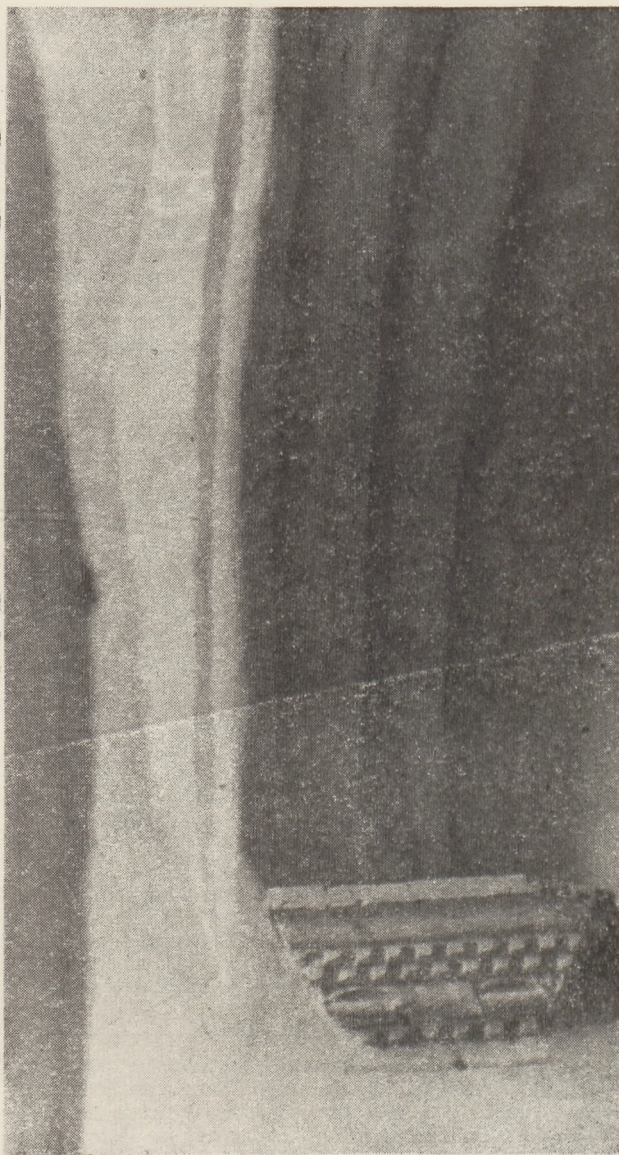
⁹ Ościeża portalu z wykutymi tarczami herbów Lis i Lilie wykonane z drobnziarnistego piaskowca, podobnie jak obramowanie okienka zakrystii oraz wsporniki sklepienne.

¹⁰ Zwłaszcza niezmiernie bliska jest kamieniarka renesansowa kościoła w Kraśniku, reprezentowana w gzymsach filarów i obramowaniu drzwiczek ambonny. Pokrewieństwo to dotyczy nie tylko identyczności motywów, jak: ząbkowania, lasek owiniętych wstęgą, perełkowania, dekoracyjnych rombów czy kształtu tarcz herbowych, ale też sposobu operowania kompozycyjnego i rzeźbiarskiego tymi elementami. Zbieżności idą tak daleko, że można zaryzykować twierdzenie o wykonaniu przez ten sam warsztat kamieniarski. Analogia kraśnicka byłaby nadto jeszcze dodatkowym momentem pomocniczym przy datowaniu cerkwi w Kodniu, gdyż jak wynika z napisu na odrzwiach ambony, powstała ok. r. 1541. Por. Szyszko-Bohusz A.,

Sokołowski M., *Trzy kościoły halowe Olkusz, Kraśnik, Kleczków*, Sprawozdania K.H.S. IX (1912), s. 158-210.

¹¹ Druga budowla kościelna Kodnia p. w. św. Anny, będąca kościołem parafialnym, została w postaci murowanej ufundowana przez Mikołaja Sapiehę. Czas budowy określa wzmianka z r. 1633, mówiąca o murach kościoła, jako nieukończonych. Ściany wzniesione z cegły są grubo tynkowane (co nie pozwoliło na stwierdzenie wymiarów cegły).

¹² Obraz tzw. S. Madonna de Guadelupa odnawiany bezpośrednio przed ostatnią wojną światową przez konserwatora B. Rutkowskiego, określany był we wszystkich źródłach jako „niezmiernie starożytny”, por. I. F. Sapieha, jw. Jednakże sam fakt malarstwa techniką częściowo olejną na płótnie wyklucza możliwość takiego określenia. Zarówno warsztat malarzski (opinia prof. B. Marconiego), jak cechy stylistyczne wskazują na 1. połowę XVII w. Stwierdzenie to rzuca nowe światło na całą historię słynnego raptu i związanej z obrazem legendy. Winny być one podane osobnemu rewizjonistycznemu rozpatrzeniu, na co zasługują z uwagi na interesujące tło historyczno-obyczajowe wcale obficie ilustrowane współczesnymi źródłami.



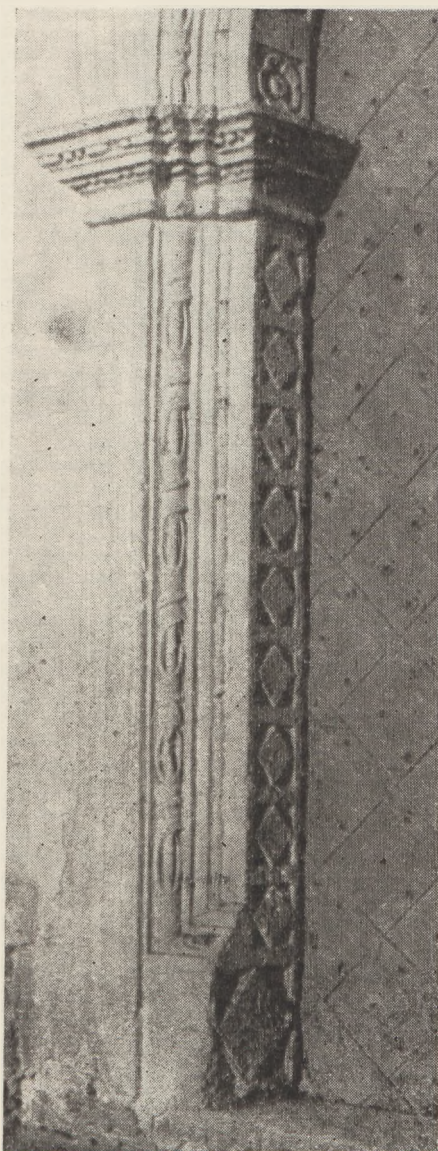
Il. 5. Kodeń, dawna cerkiew. Sklepienie nawy bocznej. (Fot. B. Marconi)

Il. 6. Kodeń, dawna cerkiew. Wspornik. (Fot. B. Marconi)

szerzona przez dodanie bocznych skrzydeł z nadbudowanymi w pierwszej kondygnacji ukośnie ustawionymi półszczytami. Ta rozbudowa wieży połączona z pokryciem jej trzonu bogatą dekoracją sztukatorską, na którą składają się zwielokrotnione pilastry i gzymsowania, aedicula i tympanony, woluty, obeliski i pozorne balustrady, miała miejsce w drugiej połowie XVII w.

Kościół był złupiony przez Szwedów w 1657 r., przy czym zabrano dzwony i zdarto ołowianą blachę, stanowiącą pokrycie dachu. Odbudowę, jaka po tym nastąpiła, czy raczej jej etap zakończyła konsekracja w r. 1686. Z datą tą zgadzałyby się formy dekoracji, zawierającej jeszcze nieco tradycyjnych motywów

z przed połowy stulecia. Przebudowa wieży zachodniej stworzyła efektowną fasadę, zakrojoną w skali do znacznie okazalszego założenia. Zapewne trzeba ją uważać za część niezrealizowanej rozbudowy całości, która miała nadto objąć dobudowanie naw bocznych. Mury późniejsze, przesłaniające jakby parawanem dawną fasadę, pozostawiły nienaruszonymi okazałe jej partie wraz z dekoracją. Zachował się oryginalny fryz z półfigurami kobiecymi, ponad którym biegnie mocno wysadzony gzyms, przykryty karpiówką, wydzielający półszczyty od reszty fasady. Ich płaszczyznę podzieloną pilastrami wypełniają kwadratowe zagłębienia obwiedzione kymationową ramą, z dekora-



Il. 7. Kodeń, dawna cerkiew. Fragment portalu zachodniego. (Fot. B. Marconi)

Il. 8. Kodeń, dawna cerkiew. Portal zachodni. (Fot. B. Marconi)

cyjnym monogramem I. H. S. po środku, bądź też przeprute eliptycznym okienkiem. Prawie wszystkie profile wyrobione są w tynku, tylko niektóre, jak np. wałkowe gzymsiki, oddzielające kondygnacje pilastrowań, składają się z odpowiednio ukształtowanych elementów ceglanych. Dekorację plastyczną uzupełnia sgraffitowanie w postaci stylizowanych kielichów kwiatowych, umieszczonych w narożnikach niektórych kwadratowych zagłębień. Drugą zmianę, która wpłynęła dosyć mocno i w danym wypadku niekorzystnie na sylwetę budynku, mimo że nie naruszała w niczym partii murowanych, było wprowadzenie nowego hełmu wieży i dachu przykrywającego tambur

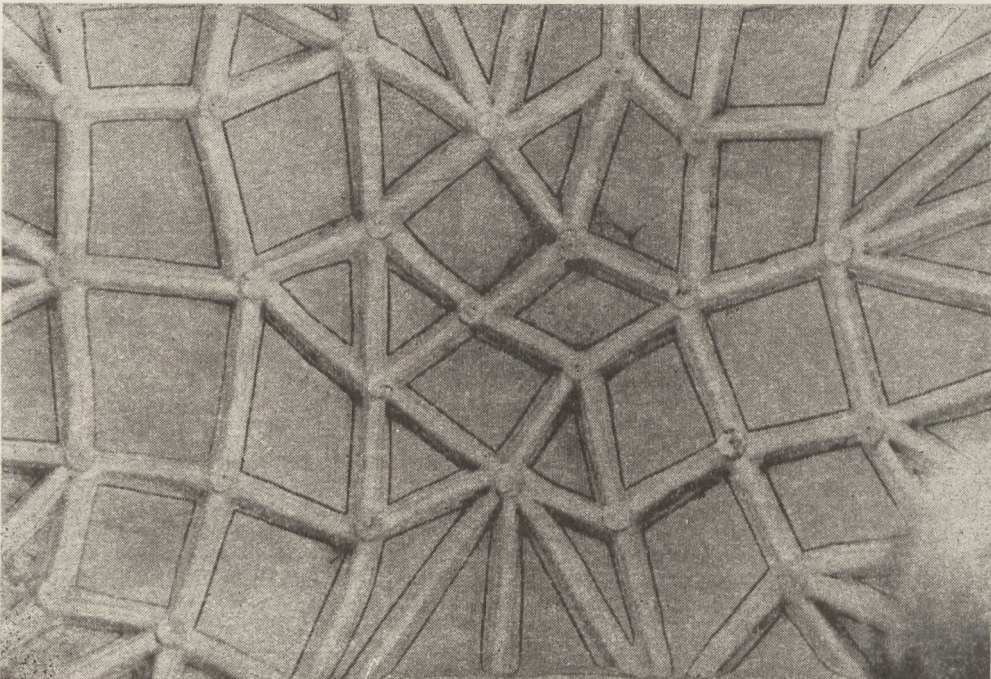
wznoszący się przy końcu nawy przed prezbiterium. Zmiana polegała tu na zastąpieniu pierwotnych kopulastych dachów namiotowymi i pozostawiła w związku z przekształceniem kościoła na cerkiew (w 1875 r.)¹³.

W samym schemacie planistycznym posiada kościół kodeński mnóstwo odpowiedników pośród budowli współczesnych. Jednonawowy układ z prezbiterium zamkniętym absydialnie, dwiema kwadratowymi kaplicami i wieżą zachodnią należy do potocznych

¹³ Data adaptacji kościoła św. Anny na cerkiew wg Słownika Geograficznego Królestwa Polskiego.



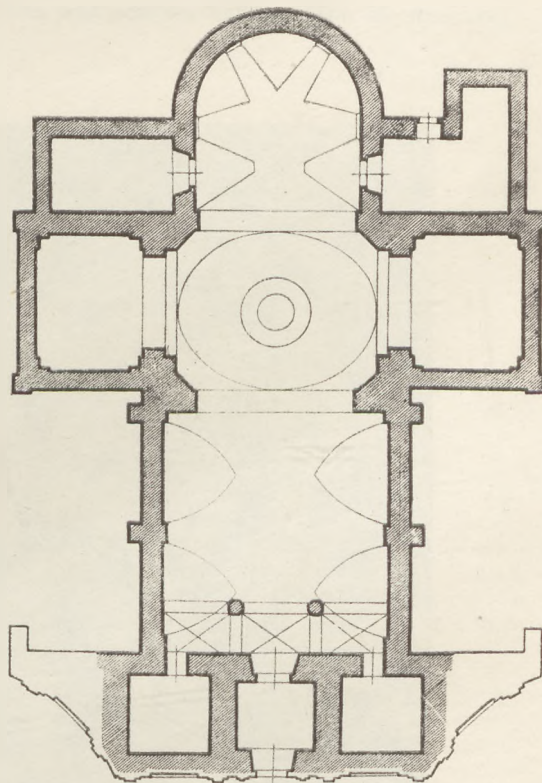
Il. 9. Kodeń, dawna cerkiew. Sklepienie nawy głównej. (Fot. B. Marconi)



Il. 10. Kodeń, dawna cerkiew. Fragment sklepienia nawy głównej. (Fot. B. Marconi)

w 2. połowie XVI i początku XVII w.¹⁴ Z budowlami tymi łączy Kodeń także i inne cechy: wysmukłość bryły i przejęte od średniowiecza opięcie szkarpami. Różni ją natomiast w stosunku do nich kopuła, wzniesiona w ostatnim prześle nawy przed prezbiterium i dobudówka od południa, zawierająca zakrystię na parterze, na piętrze zaś izbę mieszkalną, połączoną arkadą z wnętrzem południowej kaplicy. Osobliwości te znajdują wy tłumaczenie w założeniach programu, wytoczonego przez fundatora. Chęć podkreślenia roli hierarchicznej świątyni w połączeniu z przypomnieniami Rzymu była pobudką dla powstania kopuły, dobudówka z lożą — stanowiła mieszkanie obłożonego kłatwą kościelną, tym nie mniej oddającego się dewocji magnata. Realizacja rękami skromnych zapewne lubelskich muratorów, których tradycja mieni Włochami, ujawniła całą rozbieżność między ambicją zamierzenia a ograniczonymi możliwościami budowniczych. Wnętrze nieregularnego wielobocznego tamburu, zwieńczonego latarnią, kryje czaszę kopuły o elipsoidalnym zarysie. W stosunku do bocznych kaplic, tworzących quasi transept kopuła osadzona jest asymetrycznie. Wynika to z braku umiejętności przeprowadzenia przyjętej koncepcji w oparciu o zasady prawidłowej kompozycji przestrzennej. Efekt przestrzenny jest wątpliwy. Ponad wąską ciasną nawą wznosi się na znacznej wysokości kłosz kopuły, przeciążonej ozdobami, wywołując przy szczupłych wymiarach wnętrza wrażenie, jakie można odnieść znajdując się na dnie wyschłej studni. Tych przygnębiających wrażeń przestrzennych nie jest w stanie zastrzeć wybujałość plastycznej dekoracji wykonanej w narzucie¹⁵.

Sklepienie prezbiterium, zwisające baldachimowo wspornikami, roi się od mnogości ozdób wkomponowanych w pola medalionów — serc i wieloboków, zarysowanych nabrzmiałą żyłą stiukowego żebrowania. Podobna, może jeszcze bardziej skondensowana dekoracja zapełnia podniebienie kopuły, w której penden-



¹⁴ Typ budowli jednonawowej z wydzielonym prezbiterium i dwiema kaplicami, dostawionymi do wschodniej części nawy w miejscu jej styku z prezbiterium, w postaci „klasycznej” reprezentuje dla Lubelszczyzny Turobin, por. Tatarkiewicz W., *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII w.*, Prace K. H. S. VII (1937), s. 6, ryc. 5, 6.

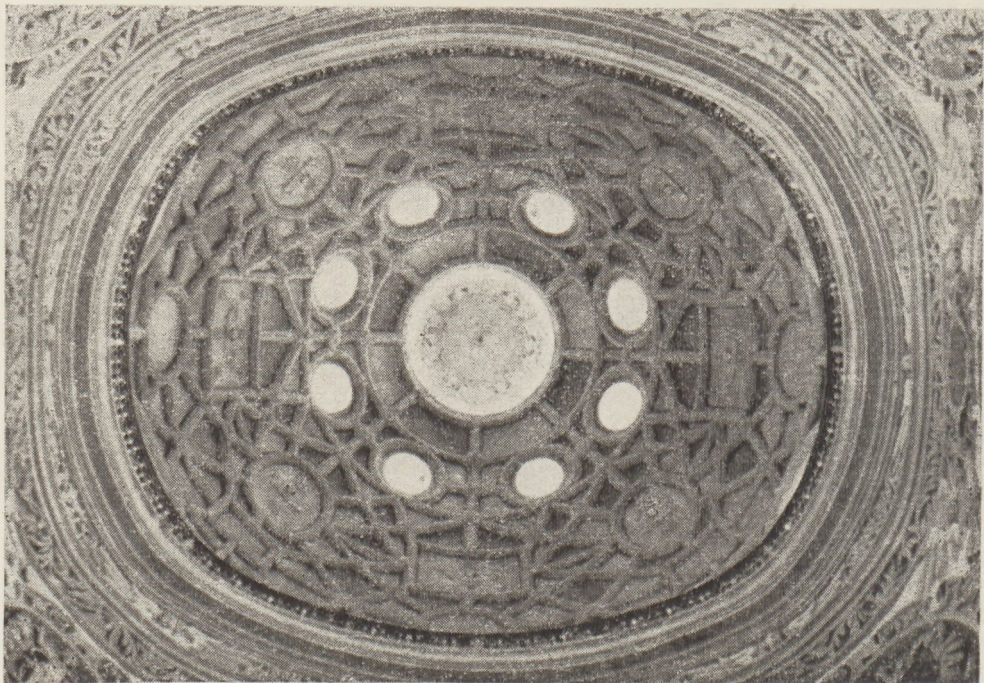
¹⁵ Skłonność do ciasnych i jednocześnie bardzo wysmukłych proporcji wnętrz kościelnych jako pewna tendencja ogólna daje się zaobserwować na wielu przykładach budowli z 1. połowy XVII w., chociaż nigdzie w sposób tak jaskrawy nie zmanifestuje się jak w Kodniu — należy sądzić, że dla powodów wyszczególnionych w toku opracowania. Przykładem tej tendencji, nurtującej budownictwo w okresie poprzedzającym bezpośredni przełom ku rozwiązaniom już barokowym, w wykonaniu znacznie wybitniejszego architekta — jest kościół pojezuicki w Pińsku. Dyskusja nad tezami opracowania przedstawionymi na konferencji poświęconej renesansowi lubelskiemu (mgr Z. Rewski) zwróciła uwagę na podobne zjawiska w kaplicy Firlejów przy kościele dominikańskim w Lublinie, czy w kościele benedyktynek w Jarosławiu.

Il. 11. Kodeń, kościół par. Widok ogólny.
(Fot. B. Marconi)

Il. 12. Kodeń, kościół par. Rzut poziomy.



Il. 13. Kodeń, kościół par. Sklepienie prezbiterium. (Fot. B. Marconi)



Il. 14. Kodeń, kościół par. Sklepienie kopuły. (Fot. B. Marconi)



Il. 15. Kodeń, kościół par. Fragment dekoracji pendentywu pod bębnem kopuły. (Fot. B. Marconi)



Il. 16. Kodeń, kościół par. Fragment dekoracji pierwotnej elewacji zachodniej. (Fot. B. Marconi)

tywach wklejono bogate kartusze rolwerkowe z nawiązanymi reliefami. Ten sam typ dekoracji był zastosowany na zewnątrz w fasadzie zachodniej, zakrytej przez rozbudowę wieży w 2. połowie XVII w. Zachowały się tu dekoracyjne popiersia kobiece o gracji statotypicznych figurek neolitycznych. Ta dekoracja tkwiąca doskonale w ciągu rozwojowym stiukowych dekoracji lubelskich, najbliższa może Czemiernikom¹⁶, wywołuje sprzeczne uczucia. Ostatnie opracowania zbyt są może pod urokiem tych ciastowatych, czy piernikowatych tworów, istotnie wyglądających bardziej na dzieło cukiernika aniżeli architekta. Często w opisowej wizji zatracą się fakt, że w budownictwie tego kierunku istotny sens dekoracji tkwi w tym, że pokrywa ona ubóstwo i konserwatywizm układów przestrzennych. Z drugiej strony — dekoracja ta w swych nieskończonych wariacjach na parę tematów jest tworem schyłkowym, nie zawierającym zawiązków nowych rozwiązań i z czasem gubi się w coraz to grub-

szym wykonawstwie — do chwili gdy wojny szwedzkie położyły nagły kres tym formom zdeaktualizowanym już właściwie w momencie swego największego rozprzestrzenienia na ziemiach polskich.

Na przykładzie drugiej budowli kodeńskiej rozpatrywanej jako całość zarysowuje się etap, jaki przeszedł jeden zakątek dawnej Rzeczypospolitej od regionalnej kultury synkretycznej, przejściowej do bardziej zunifikowanej kultury ogólnopolskiej, wyrażającej się podobnie w Kaliszu, Lublinie i nad Bugiem. W okresie tym wnuk feudalnego możnowładcy litewsko-ruskiego o nieokreślonej orientacji narodowej stał się polskim magnatem wpływającym na bieg dziejów Europy. W swych kwalifikacjach kulturalnych dotyczących sztuki jednak ten wielki i bogaty pan nie wychodził jeszcze poza mentalność łowcy relikwii, dla którego wagę przedstawiała jedynie hierarchiczno-symboliczna wymowa dzieła architektury.

¹⁶ Sklepienie prezbiterium kościoła w Czemiernikach. Oczywiście uwagi dotyczą tylko zasady kompozycyjnej, polegającej na pokryciu kolebki z lunetami ornamentem utworzonym z przenikających się żeber, wychodzących z głowicowych konsol. Wcześniejsza dekoracja czemiernicka (1614) reprezentuje odmianę sub-

telniejszą, mocniej przy tym geometryzującą, podczas gdy w Kodniu przejawia się już daleko posunięty proces prymitywizacji. Dekoracja prezbiterium w Czemiernikach por. Szablowski J., *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, Ochrona Zabytków V (1952), s. 2, ryc. 91, także Tatarkiewicz W., jw., ryc. 45.

JAN BIAŁOSTOCKI

WENECKIE ZAMÓWIENIA ZYGMUNTA III

We wstępie do cennej publikacji inwentarzy polskiej kolekcji artystycznych XVII wieku Władysław Tomkiewicz omawia zbiory obrazów gromadzone przez Zygmunta III¹. Niestety — jak wiadomo — „niewiele z tych obrazów przetrwało burzę dziejową w dobie tzw. potopu szwedzkiego“. O owych licznych malowidłach, które z upodobaniem zbierał pierwszy Waza na tronie polskim — nic prawie nie wiemy. Zapisy w inwentarzach Wawelskich „nie mówią ani o treści obrazów, ani o ich autorach“. „Znając upodobania Zygmunta III można przypuszczać“ — czytamy dalej w cytowanej książce — „że większość malowideł była poświęcona tematyce religijnej, choć nie musiało tam brakować i malowideł o treści mitologicznej, tak modnej w okresie wczesnego baroku“².

Cóż możemy bliższego wyczytać z informacji źródłowych o malowidłach zdobiących wówczas Wawel?

Tomkiewicz stwierdza, że w galerii króla „jak się zdaje dominowało przede wszystkim malarstwo

włoskie“ i cytuje za opisem inwentarzowym Wawelu z r. 1665 znajdujące się w sieni przy Kurzej Stopce „obrazy włoskie z złocistymi ramami“, włoskie „pikture“ zdobiące „pułap rzezany złocistą robotą“ w Kurzej Stopce oraz tamże, „dokoła obrazów włoskich jedenaście z ramami złocistymi“³. W sali „pod ptakami“ według inwentarza z r. 1692 było „obrazów nade drzwiami cztery, między którymi jest obrazów nad obiciem dziewięć, z ramami złocistymi tylko dwa... W tym pokoju obrazów w podniebieniu dziewięć“⁴. List podskarbiego w. koronnego, Jana Firleja, skierowany do króla (z dn. 29.IV.1599) mówi, że do jednego z pokojów włoskich („w nowych gmachach“), określonego jako „najweselszy“ — „w Wenecji malowanie robiono“⁵. Tematy tych obrazów szkoły weneckiej dekorujących wnętrza określone jako „najweselsze“, zaczerpnięte były najpewniej z pogodnych, erotycznych może, wątków mitologicznych. W każdym razie wzmianki te kierują naszą uwagę na Włochy, a szczególnie na malarstwo weneckie⁶.

¹ Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII* (Źródła do dziejów sztuki polskiej IV), Wrocław 1952, s. 11-29.

² Tamże, s. 25. Importy malarskie Zygmunta III omawia bardzo powierzchownie Lechicki Cz., *Mecenat Zygmunta III*, Warszawa 1932.

³ Tomkiewicz, jw., s. 25; inwentarz przedrukowany w publikacji: Chmiel A., *Wawel II* (Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej V), Kraków 1913, s. 526.

⁴ Por. Mańkowski T., *Dzieje wnętrza wawelskich*, Warszawa 1952, s. 56.

⁵ *Wawel II*, jw., s. 422; por. Mańkowski, jw., który wysuwa (zresztą z zastrzeżeniami) przypuszczenie,

jak sądzę niesłuszne, że Dolabella wykonać mógł ów cykl w Wenecji i przywieźć z sobą obrazy do Krakowa.

⁶ Król korzystał z usług włoskich artystów w różnych dziedzinach sztuki; przede wszystkim wymienić tu należy architekta królewskiego Jana Trevano, reprezentującego rzymską redakcję wczesnego baroku, por. Bochnak A., *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, Prace K. H. S. IX (1948), s. 89-125. Na dalsze związki z architektami włoskimi zwrócił uwagę publikując dokumenty Tyszkowski K., *Przyczynki do historii stosunków artystycznych Polski z Włochami za Zygmunta III*, Dawna Sztuka I (1938), s. 65 nn.

Cóż wiemy bliższego o włoskich a ściślej o weneckich zamówieniach malarskich Zygmunta III?

Już Skrudlik w swej pracy o Dolabelli informował, iż Zygmunt III „zamówił parę obrazów u Vassilacchiego“ (którego starał się sprowadzić na swój dwór)⁷, również Tomkiewicz wspomina, iż „wiadomo, że król nabywał [w Wenecji] obrazy Vassilacchiego“⁸. Autorowie ci nie informują nas jednak bliżej o jakie to malowidła chodzi. Jest jedynie od dawna rzeczą wiadomą, iż Zygmunt III zamówił w Wenecji u Palmy młodszego obraz przeznaczony do ołtarza wielkiego warszawskiej katedry św. Jana⁹. Obraz ten — niestety — jak wiadomo uległ zniszczeniu podczas ostatniej wojny.

Przy tak niepełnym stanie naszej wiedzy o zamówieniach dokonywanych w malarskich warsztatach Wenecji przez Zygmunta III każda wiadomość pozwalająca na ściślejże ustalenie dzieł przez króla zakupowanych może mieć znaczenie dla przyszłego dziejopisa polskiego zbieractwa i — jak sądzę — zasługuje na opublikowanie. Wiadomości takie znajdujemy w książce przedstawiającej dzieje malarstwa weneckiego, wydanej w r. 1648 przez Carlo Ridolfiego pod pretensjonalnym tytułem *Delle Maraviglie dell'arte overo delle vite degli illustri pittori veneti e dello stato*¹⁰. W „Żywocie Palmy młodszego“ Ridolfi pisze:

Al Rè Sigismondo III. di Polonia fece ancora parte della favola di Psiche, e per lo Duomo di Varsavia la tavola di Christo al Giordano¹¹. (I)

„Część baśni o Psyche“ oznacza zapewne kilka obrazów cyklu poświęconego temu tematowi. Istotnie — dalszą część malował właśnie wspomniany wyżej Vassilacchi — Aliense, którego król usiłował na dwór swój sprowadzić i który nie skorzystał z zaproszenia, polecając swego ucznia Dolabellę¹². Czytamy o tym w obszernym ustępie w biografii Vassilacchiego, którą umieszcza Ridolfi¹³:

Gli furono ordinate in questo mentre per lo Rè Sigismondo III. di Polonia la favola di Diana

⁷ Skrudlik M., *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła. Ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce*, Rocznik Krakowski XVI (1914), s. 99; także Lechicki Cz., jw., s. 182.

⁸ Tomkiewicz, jw., s. 24.

⁹ Madonna ze św. Janem Chrzcicielem i św. Stanisławem. Obraz został wywieziony do Paryża przez Napoleona w 1807 r. (Warszawa miała dostarczyć do „Musée Napoléon“ 6 obrazów, por. Saulnier C., *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902, s. 69), na jego miejsce namalował kompozycję o analogicznym temacie sędziwy już wówczas Bacciarelli (por. Mańkowski T., *Marcello Bacciarelli*, Prace K. H. S. X, 1952, s. 29, il. 10), obraz Palmy powrócił po kongresie wiedeńskim (por. Skrudlik, jw., s. 93, powołujący się na korespondencję w archiwum kościoła św. Jana w Warszawie, dotyczącą zamówienia obrazu u Palmy). Kiedy nastąpiło zamówienie nie wiadomo, informacje o dacie wystawienia przez króla ołtarza głównego w katedrze wahają się: Czajewski W. (*Katedra św. Jana w Warszawie*, Warszawa 1899, s. 69-70) twierdzi, że ołtarz wystawiono w 1610 (tenże autor podaje bałamutną wiadomość o Palmie: „zaprosił go do Polski Zygmunt, wskutek rekomendacji księcia Urbino“); Lechicki (jw., s. 192) podaje fundację ołtarza na r. 1618 (podobnie Kurowski F. K. ks., *Pamiętki miasta Warszawy II*, Warszawa 1949, s. 21). Por. też *Tygodnik Ilustr.* 1865, XI, s. 90 oraz Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, IX/VII, Milano 1934, s. 238.

con Calisto al bagno & altre Poesie, delle quali invaghitosi il Rè, lo fece invitare alla corte con onorevole stipendio. Mà essendo quegli avvezzo à commodi di sua casa, rifiutò così bella occasione, mandandovi Tomaso Dolobella accennato suo discepolo, di cui, come si disse, valevasi tal'hor nelle opere sue, il quale con molto minor merito del Maestro, avanzatosi nella Regia gratia, fece acquisto di molte ricchezze. Dipinse anco per lo medesimo Rè parte della favola di Psiche, compartita col Palma; e piaciuta l'opera di Antonio, gli comise poi una tela col martirio di Sant' Orsola, quale condusse con molta diligenza, e nelle coperte¹⁴ fece i santi Vladislao, Demetrio & altri Santi, havuti in divotione dal Rè, e per quella degna operatione fù con regie lettere commendato e presentato di alcuni doni. (II)

Informacja Ridolfiego pozbawiona jest niestety dat. Trzeba więc spróbować ustalić granice chronologiczne królewskich zamówień wyzyskując inne dane. Pierwszy cykl obrazów, czy obraz pojedynczy z historią Diany i Calisto i inne malowidła o tematach zaczerpniętych z poezji zamówiony został u Vassilacchiego, zanim Dolabella przybył do Polski — bo te właśnie obrazy skłoniły króla do zaproszenia Vassilacchiego, co z kolei sprowadziło do Polski Dolabellę — a więc przed r. 1600¹⁵. Wydaje się więc, że można by połączyć z tymi pierwszymi malowidłami Vassilacchiego informację zawartą w liście Firleja o „weneckich“ obrazach w „najweselszym“ pokoju. Informacja ta pochodzi z kwietnia 1599 r.¹⁶. Ponieważ pożar zniszczył wnętrza zamkowe w r. 1595¹⁷, można przyjąć, że obrazy mitologiczne, zawierające m. i. historię Diany i Calisto, zostały wykonane w Wenecji po 1595 a przed pierwszymi miesiącami 1599 r. Cykl Psyche powstał zapewne w pierwszych latach XVII wieku; w latach 1602 — 1603 Vassilacchi współpracował z Palmą przy dekoracji malarskiej katedry w Salò¹⁸. Późne lata życia Vassilacchiego zakłócone były rozlicznymi przykrościami i długotrwałym sporem właśnie z Palmą,

¹⁰ Herausgegeben von Detlev Frhr. von Hadeln, Berlin 1914 (I vol.) — 1924 (II vol.). — W cytatach częściowo unowocześniam pisownię włoską.

¹¹ Ridolfi, jw., II, s. 194-195. Oczywiście temat obrazu warszawskiego określony został błędnie, na co zwrócił uwagę Hadeln w komentarzu cytowanego wydania (por. nota 1, s. 195).

¹² Ridolfi, jw., II, s. 212 i 214.

¹³ Ridolfi, jw., II, s. 214.

¹⁴ Nie jest jasne, co należy rozumieć przez owe „coperte“, na których miał Vassilacchi wymalować świętych, m. i. Władysława i Demetriusza. Skoro mowa o obrazie św. Urszuli malowanym na płótnie („una tela“) trudno sobie wyobrazić, iżby stanowił on część tryptyku. Była to może zastona, a raczej zastłony, którymi obraz zakrywano i które odsłanianio jedynie w uroczystych momentach.

¹⁵ Data przybycia Dolabelli: Skrudlik, jw., s. 99; ostatnio Tomkiewicz W. w skrypcie *Sztuka polska czasów nowożytnych*, cz. I, Warszawa 1952, s. 203; także Starzyński J., *Tomasz Dolabella*, Polski Słownik Biograficzny V (1939-1946), s. 284.

¹⁶ Mańkowski, jw., s. 56.

¹⁷ Tamże. s. 55.

¹⁸ Arslan W., *Jacopo Palma (il Giovane)*, Thiem-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVI* (1932), s. 176. Także Ridolfi i komentarz Hadelna, por. wyd. jw. II, s. 215.

którego zwolennicy sprawiali Aliensem wiele kłopotów¹⁹. Jest więc oczywiście niemożliwe, by wspólna praca nad obrazami dla Zygmunta III mogła przypaść na te późne lata. Należy ją raczej datować na ten czas, kiedy znane są fakty współpracy dwóch malarzy, to jest na lata ok. 1602-03. Nic w tym dziwnego, że król przestał zamawiać obrazy w Wenecji, gdy Dolabella założył pracownię w Polsce i sam zaczął zaspokajać potrzeby dworu. Chyba tylko obraz Palmy przeznaczony dla katedry warszawskiej należy datować trochę później (1610-18?).

Dziś nie można znaleźć żadnego obrazu Vassilacchiego o tematach wymienionych w zacytowanym ustępie Ridolfiego²⁰. Dzieła te zapewne spłonęły na zamku Wawelskim, spalonym przez Szwedów na początku XVIII wieku²¹.

Vassilacchi, Wenecjanin z wykształcenia i praktyki artystycznej — Grek z pochodzenia, odpowiadał widocznie surowemu smakowi katolickiego króla polskiego, podobnie jak inny Grek, który w weneckich warsztatach zyskał malarskie mistrzostwo — Theotocopuli „El Greco”, zaspokajał wymagania smaku „najbardziej katolickiej” Hiszpanii²². Zygmunt III miał jednak widocznie szerszą skalę doznań i potrzeb artystycznych. Uderza w jego zamówieniach duża ilość tematyki mitologicznej. Potwierdza to zresztą przypuszczenie wyrażone przez Tomkiewicza, iż musiały być takie obrazy mimo przewagi malarstwa religijnego²³. Kto wie, może tematy religijne nie przeważały tak bardzo? Religijna postawa Zygmunta III nie wykluczała widocznie zainteresowania obrazami, których treść pozwalała na roztoczenie powabnych rewii kobiecych nagości. Smak artystyczny pierwszego Wazy polskiego znajdowałby w ten sposób pewną analogię w kolekcjonerstwie Rudolfa II, zamawiającego u Sprangera wcale wyrafinowane kompozycje, których manieryzm zwiększał raczej niż osłabiał zmysłowy urok mitologicznych tematów²⁴. Inaczej przedstawia nam się sale Wawelskiego zamku, gdy je sobie wyobrazimy ozdobione historiami Psyche, Diany i Ca-

listo oraz innymi „poezjami” o owidiuszowskim rodowodzie. Mitologie, które malował Palma młodszy reprezentowały zapewne — choć w późnej, schyłkowej już formie — tradycję klasycznego okresu sztuki weneckiej, wyrażającą się w miłości natury i doskonałego, zmysłowego piękna ciała ludzkiego.

Obrazy, o których mowa, nie dotrwały do naszych czasów; toteż dobrze, że pozostał choć literacki ich ślad w książce weneckiego historiografa. W świetle wzmianek Ridolfiego bowiem, kolekcjonerstwo pierwszego polskiego Wazy a zarazem w ogóle polskie zbieractwo na przełomie XVI i XVII wieku zyskuje poszerzenie o nowy, nieznany nam dotąd wymiar.

TLUMACZENIA TEKSTÓW WŁOSKICH

I. Dla króla Polski Zygmunta III wykonał jeszcze część baśni o Psyche, a dla katedry Warszawskiej obraz [przedstawiający] Chrystusa przy [brzegu] Jordanu.

II. W tym czasie zostały u niego zamówione przez króla Polski Zygmunta III — baśń o Dianie i Calisto w kąpiel i inne poetyckie [tematy]; wzbudziły one upodobanie króla, który kazał zaprosić go na swój dwór — jak się rzekło — przy swych własnych pracach; [Dolabella] którego zasługi były znacznie mniejsze od [walorów] jego mistrza, zyskawszy łaski królewskie zdobył wielkie bogactwa. Namalował też [Vassilacchi], dla tegoż króla część baśni o Psyche, której [całość] dzielił z Palmą; dzieło Antonia spodobało się — [król] zamówił u niego następnie płótno z męczeństwem św. Urszuli, którą [to pracę] przeprowadził z wielkim staraniem, na przykryciach zaś uczynił świętych Władysława, Demetriusza i innych świętych, których król otaczał kultem; za tę rzetelną pracę zyskał list królewski z pochwałą oraz otrzymał dary.

¹⁹ Ridolfi, jw. II, s. 218.

²⁰ Por. Thieme-Becker, jw., XXXIV (1940), s. 133-134; brak takich pozycji także na mniej krytycznej liście u Venturiego A., jw., IX/IV, Milano 1929, s. 632-637.

²¹ Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., s. 25.

²² Znamienne jest, że Vassilacchi otrzymał dwa zaproszenia od dwóch dworów zagranicznych: z Polski i Hiszpanii. Oba zlekceważył. Por. Ridolfi, jw., II, s. 216.

²³ Tomkiewicz, jw., s. 25.

²⁴ Por. Diez E., *Der Hofmaler Bartolomaeus Spranger*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, XXVIII (1910), s. 93-151.

ARKADIA PODWARSZAWSKA I ZESPÓŁ PARKOWY ST. H. LUBOMIRSKIEGO

Podróżnik francuski Régnaud we wspomnieniach z pobytu w Warszawie zanotował, że zwiedzał między innymi ogrody St. H. Lubomirskiego w pobliżu Ujazdowa, w których oglądał „ermitaż” i „łazienki”. O samym Lubomirskim wspominał, że szczególną troską otaczał swoje ogrody¹.

Na freskach w kościele w Czerniakowie pokazany jest Lubomirski, jak osobiście przegląda plany, naradza się ze swym nadwornym architektem Tylmanem i czuwa nad budową.

Wśród dzieł literackich Lubomirskiego jest jedno zatytułowane *Rozmowa wielkosobotnia z panem Tylmanem*, świadczące, jak bliskie łączyły stosunki fundatora z projektodawcą i wykonawcą planów².

W jednym z listów Lubomirskiego do przyjaciela — Zebrzydowskiego jest interesujący ustęp: „Ja tu jazdowskiej pozycji nie odmieniam w inszą rezydencję, bawiąc się architekturą... po różnych wioskach, codzień, gdzie indziej przejeżdżając...”³.

Ze świadectw tych widać troskę i ścisłą współ-

pracę Lubomirskiego z Tylmanem przy zakładaniu i pielęgnacji ujazdowskich ogrodów i znajdujących się w nich pawilonów, których musiała być większa ilość.

Istotnie zachowały się przekazy, gdzie się te pawilony znajdowały i jaki był ich wygląd. Jeden z nich — „łazienka”, rozbudowany w XVIII stuleciu w „pałac na wyspie”, jest dobrze znany i wielokrotnie opisany. Wiemy dokładnie, jaki był jego wygląd zewnętrzny i znamy jego wykończenie wewnątrz. Był to pałacyk niedużych rozmiarów o wnętrzach groteskowych⁴.

Drugi z nich — „ermitaż” koło Agrykoli również został przebudowany w XVIII w. O jego pierwotnym wyglądzie zewnętrznym i wewnątrz nic dokładnego nie wiadomo. Był to niewielki budynek na planie kwadratowym⁵. Podróżnik włoski Faggiuoli oglądając tę samotnią Lubomirskiego zanotował tylko ogólnikowo, że była wyposażona we wszystko, czego potrzebuje ktoś pragnący mieszkać wygodnie, na uboczu, z dala od ludzi. Jak ze słów Faggiuolego wynika, miała wspaniałe wykończenie rzeźbiarskie i malarskie⁶. Te-

¹ „Ten książę poleca pielęgnować nieustannie swój ogród z ermitażami, oraz łazienkami...”, Rewski Z., *Warszawa z czasów Sobieskiego w pismach J. Fr. Régnauda*, Stolica VIII (1953), nr 28.

² Por. Makowiecki T., *Tylman z Gameraen Gamerański*, Sprawozdania T. N. W. Wydz. II, XXVII (1934).

³ Biblioteka P. A. N. w Krakowie, „Varia scripti... Stanisłai Heracii Lubomirski”. List niedatowany i bez wymienienia imienia adresata.

⁴ Tatarkiewicz W., *Pięć studiów o Łazienkach*, Lwów - Warszawa 1925; Szablowski J., *Łazienki królewskie. Widoki, plany i projekty*, Warszawa 1937.

⁵ Tatarkiewicz W., jw.

⁶ „Ed in fine del giardino si vede un ritiro, un piccolo appartamento, fornito di tutto il bisognevole per una persona, che abbia il gusto di star con linderura e comodo in solitudine, facendo orazione lontana da ogni mondani affare...”. O wnętrzu, o salach, mówi: „...ornati di stucchi ed'intagli e pitture, il tutto con animo non meno generoso che reggio.” Gio. Batt. Faggiuoli, *Memorie e ricordi...*, 1690 (Brahmer M., *Z dziejów polsko-włoskich stosunków kulturalnych*, Warszawa 1939, s. 277).



II. 1. Plan sytuacyjny zespołu ujazdowsko-czerniakowskiego (wg Plan des environs de Varsovie z pocz. w. XIX, A. Gł. A. D.)



Il. 2. Narada Lubomirskiego z Tylmanem. Fragment freska w kościele w Czerniakowie. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 3. Pawilon na Siekierkach. Fragment obrazu Canaletta „Widok na łąki wilanowskie“. (Fot. H. Romanowski)

mu to niewątpliwie pawilonowi poświęcona jest jedna z fraszek Wacława Potockiego zatytułowana *Eremitorium, albo puszcza w dziardynie*⁷. We fraszce tej są jednak tylko sumaryczne wiadomości:

„Bywszy jeden senator w wirydarzu ze mną,
Po rozmaitych kunsztach, ulicą mnie ciemną
Prowadzi, kędy w kącie, że mało znać dachu,
W cieniu drzew budynek nie pokazuje gmachu.
Lecz skoro przez chłodniki wnidziemy tam kryte:
Ermitaż to, ...”.

Również i o wnętrzu mówi poeta tylko ogólnikowo:

„Jedwabiem stół i ściany i to okrył szumnie...”

Jak z dalszych słów Potockiego wynika, pawilon ten wznosił Lubomirski nie na kontemplację i modlitwy, lecz by:

„Z ziemskiej, w swoim ogrodzie pożywał jabłoni”.

Był to zatem pawilon rozrywkowy, modny w XVII i XVIII w. „maison de plaisances”.

O trzecim budynku znajdującym się na terenie Frascati, zachowała się tylko wiadomość ogólnikowa, że Lubomirski ukończył „fabrykę Frascatu swego”, czyli pałacu bądź pawilonu, a przy nim „monumentum” ku czci króla⁸.

Czwarty pawilon znajdował się w pobliżu Wisły, w miejscu zwanym Siekierki. Domyślać się można, iż była to druga „łazienka”. W archiwum Tyłmana zachowały się projekty wspaniałych wnętrz i plan sytuacyjny tego pawilonu. Zniszczony w czasie ostatniej wojny dwór w Siekierkach miał plan prostokąta o wymiarach 18 × 10 m, otoczony był starodrzewiem liczącym jednak niespełna sto lat; zachowane fundamenty są z cegły XIX-wiecznej. Tyłmanowski projekt przedstawia dom na planie kwadratowym, o boku 21 łokci⁹. Nie można więc uchwycić związku między tym domem tyłmanowskim, a późniejszym dworem na Siekierkach¹⁰. Może leżał w ogóle w innym miejscu, bardziej na południe, gdzie spora grupa starodrzewiu otacza niewielkie wzniesienie położone u wylotu i skrzyżowania kilku dróg. Bez przeprowadzenia próbnego kopania, sprawa ta nie da się rozstrzygnąć. Wiadomo, że po śmierci Lubomirskiego wszystkie budowle w dobrach ujazdowsko-czerniakowskich zaniedbane, bliskie były ruiny¹¹. Prawdopodobnie wtedy popadł w ruinę i uległ zniszczeniu pa-

wilon na Siekierkach. Ocalały tylko te pawilony, które były na terenie dawnego zwierzyńca, przekształconego przez Stanisława Augusta na park pałacowy.

Na planie sytuacyjnym z Archiwum Tyłmana, na którym zaznaczono budynek i leżący za nim ogród, znajduje się data 28 Aprilis 1694. Na innych planszach z napisem „Siekierki” są projekty dekoracji sal, w kilku wariantach. Sale te były dużych rozmiarów, jedna z nich około 20 łokci¹², a więc zajmowała całą szerokość budynku. Dwa inne rysunki¹³ zawierają projekty sal mniejszych, około 10 m długości. Czy są to warianty projektów tej samej sali, czy też dwie sale różne, trudno rozstrzygnąć. Mają one typowy tyłmanowski bogaty wystrój stiukowy z profilowaniami i płycinami, medalionami, girlandami, biustami i puttami, rzeźbą płaską i rzeźbą pełną, oraz malowidłami figuralnymi. Na jednej planszy widać strop bogato dekorowany stiukami¹⁴, o długości 10 łokci. Zewnętrzny wygląd tego pawilonu znany jest z obrazu Conaletta „Widok na łąki Wilanowskie”^{15a}.

Pięty pawilon, zwany „Arkadia”, alias „Pasterski Domek” lub „Ignorantiae Capella”, da się zidentyfikować na podstawie wzmianki w *Rozmowie wielkosobotniej* i notatki w pozostałych po Lubomirskim papierach. W wymienionej notatce powiedziane jest, iż Arkadia znajduje się pod Mokotowem¹⁶, zaś w *Rozmowie wielkosobotniej* miejsce to dość dokładnie określono: „y tu, w oczach naszych stoi ta Czerniakowska świątynia, y z boku w górze... ignorantiae capella...”¹⁷. Tę tajemniczą Świątynię Niewiedzy próbowano identyfikować ze wzmiankowanym wyżej Ermitażem leżącym koło Agrykoli. Niewątpliwie jednak identyfikacja nie jest słuszna. Jedna ze wzmiankowanych notatek lokalizuje ją pod Mokotowem, a więc gdzieś pomiędzy Warszawą i Wilanowem, druga dokładnie nieopodal Czerniakowskiego kościoła. Istotnie są ślady istnienia budowli Lubomirskiego tam, gdzie ją wskazują zapisy.

Czerniakowska dobra, zanim przeszły do Lubomirskiego, należały do Czerniakowskich, Milanowskich, wreszcie Górskich. Lubomirski dał w Czerniakowie ziemię pod fundowane przez siebie kościoły i klasztor, natomiast resztę zachował i wznosił tam dla siebie siedzibę.

Siedemnastowieczne piwnice i fundamenty zachowane pod obecnym dworem z identycznej płaskiej cegły, z jakiej wzniesiono mury kościoła w Czerniakowie¹⁸, stwierdzają niezbicie, że tam właśnie mieściła

⁷ Wacław z Potoka Potocki, *Ogród fraszek*, I, Lwów 1907, s. 497. Na fraszkę tę zwrócił mi uwagę dr J. W. Gomulicki.

⁸ W 1683 r. opat paradyski Szczuka pisał do podkanclerzego Szczuki: „Im. Pan Marszałek Wielki Koronny skończywszy fabrykę Frascatu swego przy Ujazdowie wystawił tamże monumentum piękne memoria I. K. Mci. z taką inscriptią, którą posyłam...” Arch. Potockich, Rkp. 162. Zbiór listów i nowin od r. 1677-1696 przesyłanych podkanclerzemu Szczuce. (Wypisy E. Łopacińskiego w zbiorach Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków M. K. i S., inw. W-151 (III).

⁹ Gabinet Rycin U. W., Archiwum Tyłmana, plan-sza 181. Plany niniejsze z Siekierkami podwarszawskimi zidentyfikowała dr St. Sawicka.

¹⁰ Dzieje „dworu” na Siekierkach nie są bliżej znane. Według księgi wieczystej w Hipotece ziemskiej w Warszawie, Siekierki A, Nr. 2883 najdawniejszym dokumentem widniejącym w spisie, był „Wyrok kolekcijny Sądu Ujazdów” z r. 1787. Niestety dokument ten, jak i wszystkie załączone akta, zaginął. Wpisy zaczynają się od r. 1851.

¹¹ Zug Sz. B., *Ogrody w Warszawie i jej okolicach opisane r. 1784*, Kurjer Niedzielny 1898, s. 342.

¹² Archiwum Tyłmana, nry 169-182.

¹³ Archiwum, jw., nr 169.

¹⁴ Archiwum, jw., nr 170 i nr 171.

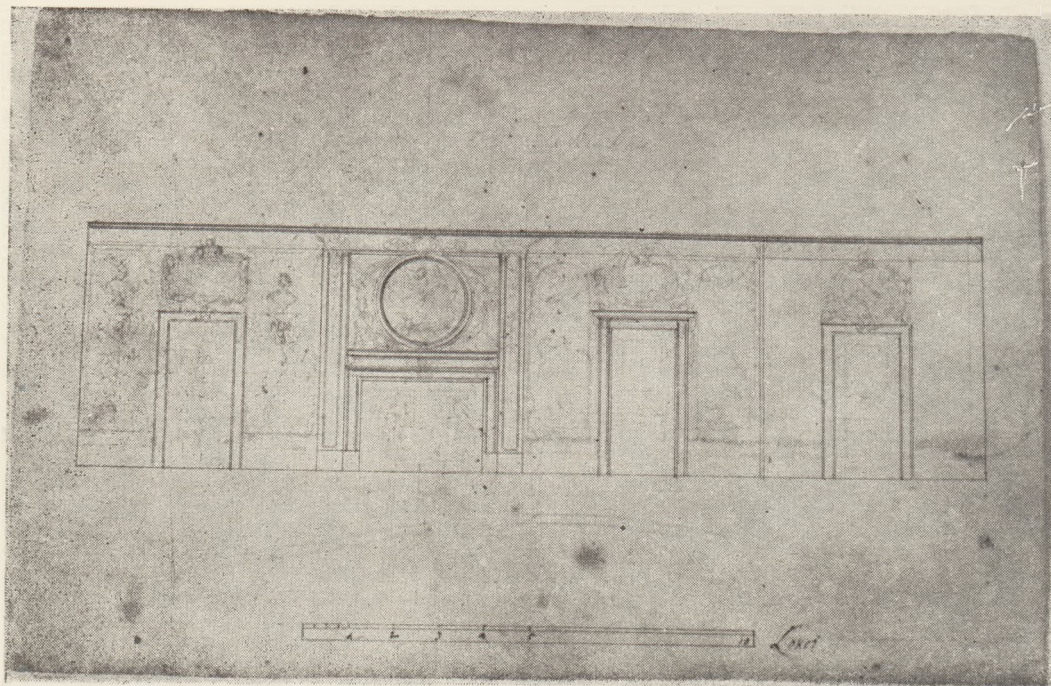
¹⁵ Archiwum, jw., nr 172. Sophita, Sala de Siekierki.

^{15a} Zwrócił mi na to uwagę prof. dr S. Lorentz.

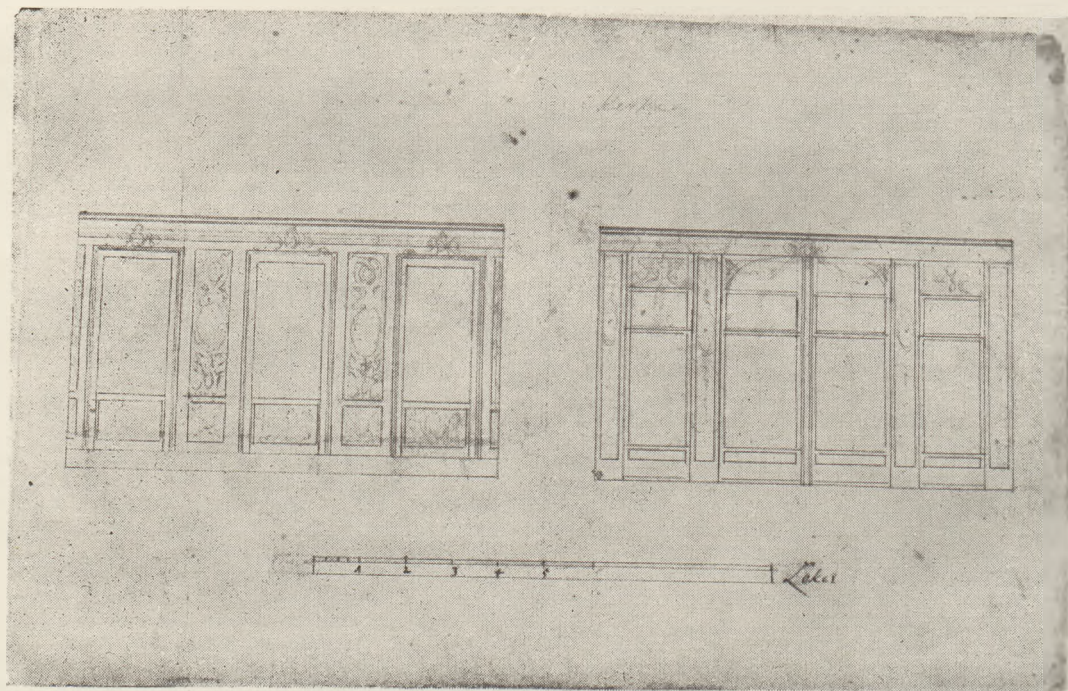
¹⁶ „Arkadia, alias Pasterski Domek pod Mokotowem od ś. p. J. M. Pana Marszałka W. K. wystawiony...” Ze zbiorów Bibl. Żałuskich, cyt. Makowiecki T., jw., s. 7.

¹⁷ *Rozmowa wielkosobotnia*, cyt. Makowiecki T., jw.

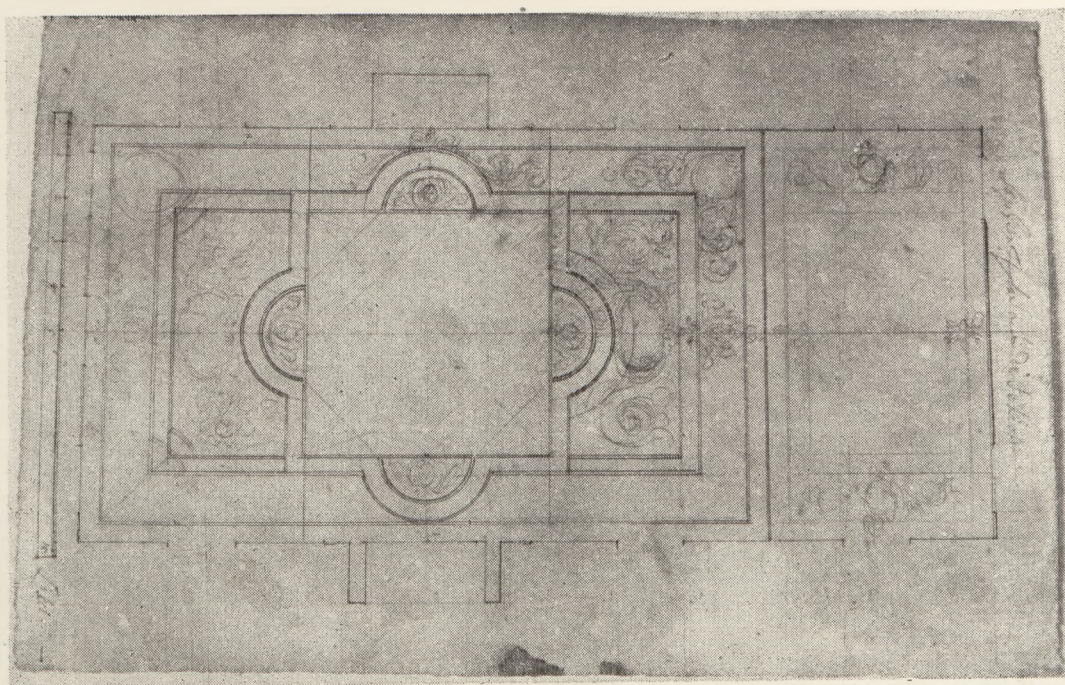
¹⁸ Cegła ta ma wymiary 4-5 × 13 × 24-26 cm. Piwnice zostały zbadane przez inż. arch. Zdz. Tomaszewskiego. W późniejszych czasach — w XVIII w. lub na pocz. w. XIX, na dawnych fundamentach zrujnowanej budowli Lubomirskiego wzniesiony został dwór mniejszych już rozmiarów zachowany do obecnych czasów. Jest to budynek niewielki (17 × 9,5 m), częściowo tylko podpiwniczony.



Il. 4. Tylman z Gameren, projekt dekoracji wielkiej sali w pawilonie na Siekierkach.
(Fot. E. Kozłowska)



Il. 5. Tylman z Gameren, projekt dekoracji małej sali w pawilonie na Siekierkach.
(Fot. E. Kozłowska)



Il. 6. Tytman z Gameren, projekt dekoracji sufitu w pawilonie na Siekierkach. (Fot. E. Kozłowska)

się budowla St. H. Lubomirskiego, bo nikt inny owego siedemnastowiecznego domu wznieść nie mógł. Potwierdzają to zresztą i świadectwa z późniejszych czasów. We wzmiankowanym wyżej liście Lubomirski pisze: „Postawiłem też tu pasterską chatkę nad źródłami...”. Istotnie pawilon czerniakowski leżał nad źródłami i stawami, na niewielkim wzniesieniu, na wyrównanym tarasie¹⁹. Wygląd zewnętrzny tego pawilonu znany jest z fresku w kościele w Czerniakowie. Był to budynek o dziewięciosiowej fasadzie, z dwoma trzyosiowymi ryzalitami bocznymi, o dwóch kondygnacjach okien: dołem dużych i małych w górze. Nie wiemy czy sale były dwukondygnacyjne, czy też górne okna należały do mezzaninu; okna miał zróżnicowane, jest bowiem wzmianka o „oknie wielkim”²⁰, ściany zewnętrzne lub raczej obramienia okienne i drzwiowe opatrzone były napisami o treści filozoficznej. Jeden z tych napisów, w łacińskim brzmieniu, przypominał zasady wskazane przez słynnego z mądrości prawnika czasów tyburiuszowych Massuriusa Sabiniusa: „Arcadia fas sit — Iubeat quocunque voluntas — Excepto si quid Mazuros — Rubrica vetaverit”²¹. Inny napis, który znajdował się nad „oknem wielkim”, kończył się słowami: „...mille annis ... non

sufficierent mihi — Ad contemplandam ignorantiae meae miseriam”.

Układ wewnętrzny tego budynku nie jest znany. Mur biegnący przez całą jego długość wskazuje, że istniał podział na stronę zachodnią, od dojazdu i wschodnią, od ogrodu i wody. Z sionki schody prowadziły do górnych pokoi, czy na poddasze, pod nimi było zejście do piwnic. W cytowanym powyżej liście Lubomirski podaje wiadomość, jak wyglądały wnętrza: „...ściany wszystkich poetów, filozofów et illustrium sapientium konterfektami adornowałem, stropy globis caelestibus ad motum siderum, a frontospiacia kaminów globis terrestribus akkomodowawszy...”²²

Lubomirski pawilon ten raz nazwał „Domkiem pasterskim”, raz „Arkadią”. Z pojęciem Arkadii łączyć musiał to, co łączyli z nim Grecy i Rzymianie. Według Greków Arkadia był to kraj ubogi i smutny, kraj pastwisk i łąk urozmaicony gdzieś lasami, zaś życie arkadyjskie, pasterskie, usposobiło do kontemplacji, marzycielstwa i poezji. Poezja rzymska wyidealizowała wprawdzie Arkadję, lecz łączyła z nią dwie tragedie życia ludzkiego: miłość nieszczęśliwą i śmierć²³. Krajobraz rozległych łąk czerniakowskich z pasącym się bydłem, ozdobiony kępami wielkich topoli, bliski był greckiej koncepcji Arkadii. Filozoficzne napisy na domu, samotnia i pobliska kaplica —

¹⁹ Wyraźne są tu ślady jakiegoś dawnego większego założenia parkowego. Dom stoi na osi długiej drogi, na sztucznym tarasie mającym od strony wody brzegi wyrównane. Na wzmiankowanym fresku nie widać jeszcze żadnych urządzeń parkowych.

²⁰ „Napis inny nad oknem wielkim...”, cyt. Makowiecki T., jw., s. 7.

²¹ Jw. Lubomirski do napisu tego daje komentarz w *Rozmowie wielkosobotniej*: „...ale tu Mazurus nie Mazura znaczy, ale Massurum Legistam Romanum.”

²² Niewątpliwie stiuki te były wykonane przez ten sam zespół artystów, który pracował przy licznych budowlach St. H. Lubomirskiego, a później przy dekoracji kościoła czerniakowskiego.

²³ Wegner J., *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 8.



Il. 7. Pawilon w Czerniakowie. Fragment fresku w kościele w Czerniakowie. (Fot. E. Kozłowska)

szykowany za życia grobowiec wiązały się z koncepcją arkadyjską Rzymian²⁴.

Data budowy tego pawilonu da się określić tylko w przybliżeniu. W posiadanie dóbr czerniakowskich wszedł Lubomirski w r. 1683, zdaje się jednak, że miał je już wcześniej w dzierżawie. Pawilon ten był jedną z wcześniejszych budowli Lubomirskiego na tym terenie. Powstał więc jeśli nie przed rokiem 1683, to zapewne niedługo później.

Ponieważ Lubomirski jako Marszałek Koronny obowiązany był do przebywania na dworze, Czerniaków bliski królewskiego Wilanowa²⁵ był dlań „pied à terre“, skąd mógł dojeżdżać w razie potrzeby. Stał się zaś dlań miejscem szczególnie dogodnym od chwili, gdy po rozzdźwiękach z Sobieskim i Marysią na tle ich polityki zagranicznej, czynił na własną rękę po-

sunięcia i ze swego zacisza będącego nieopodal od Wilanowa mógł obserwować życie i intrygi dworskie.

Niesiecki opierając się na kazaniu pogrzebowym podaje, że Lubomirski przebywał najczęściej w swym Ermitażu: „Tam się więc zwyczajnie od zgiełku interesów, dla większego pokoju, z Bogiem złączenia i ksiąg czytania, zwykł był uchraniać“. Domyślać się można, że tym schronieniem Lubomirskiego był nie Ermitaż przy Agrykoli, lecz Ermitaż czerniakowski²⁶. Tym tłumaczy się zagadka, dlaczego swoją wspólną kaplicę grobową wystawił Lubomirski w tak nieoczekiwanym miejscu, jak czerniakowskie rozdroże. Za życia była to jego kaplica domowa²⁷.

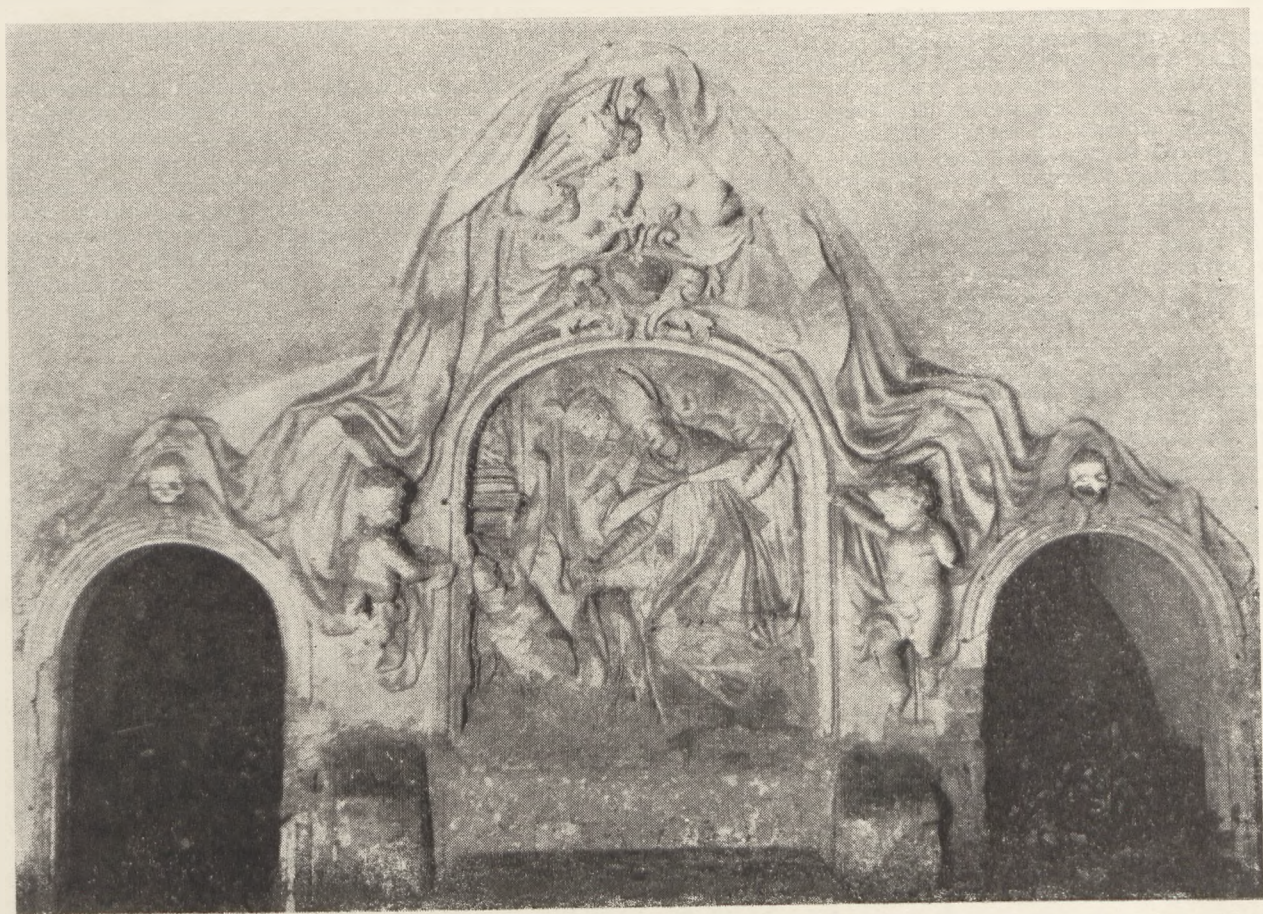
Po St. H. Lubomirskim Czerniaków odziedziczyła córka jego Elżbieta Sieniawska. W korespondencji z prowadzącymi dla niej roboty budowlane, Carlo

²⁴ Bliższą więc była pojęciu starożytnych Arkadia podwarszawska Lubomirskiego, niż późniejsza Arkadia Nieborowska Radziwiłłowej.

²⁵ Wilanów nabył Sobieski w r. 1677, a więc na parę lat przed wejściem Lubomirskiego w posiadanie dóbr ujazdowskich i czerniakowskich. Starzyński J., *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Studia do dziejów sztuki w Polsce V (1933), s. 3.

²⁶ Obok pawilonu mieszkalnego Lubomirskiego były jeszcze inne budynki, mieszkania dla dworu i gospodarskie.

²⁷ O życiu Lubomirskiego w Czerniakowie zob. Gostyński T., *Arkadia alias Pasterski Domek w Polsce w XVII w. (Z dziejów recepcji antyku)*, Meander 1954, nr I.



Il. 8. Dekoracja stiukowa krypty grobowej St. H. Lubomirskiego w kościele w Czerniakowie.
(Fot. E. Kozłowska)

i Domenico Cerone, są wzmianki i o pawilonie czerniakowskim. W liście Carla Cerone z 30.V.1710 budynek ten został nazwany grzecznościowo „pałacem” i wspomniano o jego wielkim zniszczeniu, spowodowanym zapewne powodzią:

„...jeżeli W. X. Mśc. pragniesz, żeby należycie był restaurowany u dołu y u wierzchu, to jest z fundamentu, którego poprawić trzeba, y z wierzchu, który osobliwie także potrzebuje reperacji... potrzebuje osiemset talarów bitych...”. W innym z listów Sieniawskiej spotykamy znów wzmiankę, że pałac czerniakowski jest w stanie nie do zamieszkania.

Sieniawska przeprowadziła odbudowę tego „pałacu”, jak z zestawienia dat wynikałoby, gdzieś w latach 1710–1715. Z czasów tej chyba restauracji pochodzi skromny kominek z piaskowca w jednej z sal od strony wschodniej. W liście Domenica Cerona z 30.III.1730 jest wzmianka o zakupieniu za trzydzieści trzy złote dwóch biustów, Apollina i Marsa, jak się

zdaje przeznaczonych do Czerniakowa, dla ozdobicnia czy to samego „pałacu”, czy parku²⁸.

W późniejszych czasach August II, mając Czerniaków w dzierżawie od Lubomirskich, urządzał tam przepyszne uroczystości i zabawy, występy teatru włoskiego, koncerty i iluminacje²⁹. Po śmierci Augusta II Czerniaków wrócił do Lubomirskich, lecz ci już w nim nie mieszkali i stopniowo popadł w ruinę. W XIX w. i na początku XX w. zamieszkiwała już w nim uboga ludność miejscowa, trudniąca się rybołówstwem w okolicznych stawach³⁰.

Szóstą budowlą z tego zespołu była kaplica domowa, a równocześnie i miejsce przygotowane na grób — obecny kościół w Czerniakowie. Miejsce na grobowiec urządził Lubomirski pośrodku krypty podziemnej, u wezglowia sarkofagu ściana została bogato ozdobiona stiukami. W późniejszych czasach sarkofag Lubomirskiego przesunięty został do framugi okiennej.

²⁸ Bohdziewicz P., Korespondencja artystyczna Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, rkps (cyt. z upoważnienia autora).

²⁹ Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego I (1880), s. 818.

³⁰ W r. 1922 posiadłość została zakupiona i odnowiona przez rodzinę Zatwardnickich. Wyburzone były wówczas ścianki dzielące pokoje na małe pomieszczenia, natomiast ściany główne i ukształtowanie dachu zostały zachowane.

Siódma fundacją Lubomirskiego na tym terenie był dom stojący tuż przy kościele, po stronie zachodniej za drogą. Był to szpital dla ubogich³¹. Wygląd zewnętrzny jego znamy z fresku znajdującego się w kościele, koło ołtarza. Po likwidacji szpitalika posiadłość wróciła do Lubomirskich. Budynek uległ zniszczeniu w czasie ostatniej wojny.

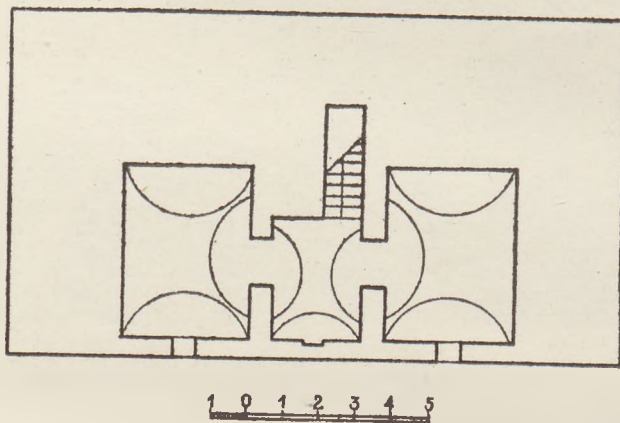
Pawilony te rozrzucone w wielkim zespole parkowo-przestrzennym, różniły się od siebie przeznaczeniem i kształtem. Charakterystycznym jest powiązanie trzech z nich z wodą. Przebiegały tu być może wspomnienia holenderskie Tylmana. Tylman z Gameraen był nie tylko budowniczym, ale również planistą i architektem-ogrodnikiem. Wszystkie pawilony

i otaczające je tereny zielone czy parki powiązał ze sobą siecią dróg.

Zwrócić warto uwagę, że pawilon czerniakowski odegrał pewną rolę w historii architektury w Polsce. Od XVI w. zaczęto wznosić opoki oficjalnych i zimnych murów wielkich pałaców, willowe rezydencje i zamieszkiwać czasowo w ogrodowych pawilonach (Wola Justowska, oba Prądniki, Łobzów). Wielkie kompozycje parkowo-przestrzenne znane w Polsce już w XVI w., kontynuowane były za Wazów i zwłaszcza w 2. poł. w. XVII³². Zespół ujazdowsko-czerniakowski nie był więc pierwszym, ale zdaje się być największym zespołem parkowo-przestrzennym w XVII w.

³¹ Archiwum Radziwiłłowskie Nieśw., rkps 60 Manuskrypt ręką własną ks. Pawła Sapiehy, opata Paradyskiego. R. 1694 (Wypisy E. Łopacińskiego, jw.). Na przeciwko kościoła Szpitala, na dole mają być ubodzy, na górze soeur de la charité. Był to zdaje się dawny dwór czerniakowski, być może jeszcze z XVI-go wieku, który Lubomirski tylko przebudował.

³² Pawilony rozrywkowo wypoczynkowe: domki myśliwskie, samotnie, łazienki, „casina“, „maisons de plaisance“ i „maisons à faire des colations“ zakładane były zawsze w odległości kilku kilometrów od głównego pałacu, jak za czasów Sobieskiego Bażantarnia, czy późniejsze Natolin i Rozkosz. Por. Lorentz S., *Natolin*, Warszawa 1948, s. 7, oraz Wegner J., jw.



Il. 9. Dworek w Czerniakowie, rzut poziomy piwnic (wg pomiaru A. Ostrasza i M. Rosochackiego 1953)

Anna Misiąg-Bocheńska, Głowy Wawelskie. Adam Bochnak, Kaplica Zygmuntowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Komitet Redakcyjny Publikacji z zakresu wiedzy o sztuce pod red. Rafała Glücksmanna, Seria „Klejnoty sztuki polskiej”. Warszawa 1953. Str. 26, tabl. 63, oraz str. 30, tabl. 63.

Wśród publikacji z zakresu sztuk plastycznych, jakie ukazały się w latach powojennych, na jedno z pierwszych miejsc wysuwają się wydawnictwa Komitetu Redakcyjnego Publikacji z zakresu wiedzy o sztuce Państwowego Instytutu Wydawniczego. Cenną pozycję stanowią ostatnio wydane w serii „Klejnoty sztuki polskiej” niewielkie książki o charakterze albumowym, poświęcone zabytkom polskiej sztuki renesansowej, a mianowicie *Głowy wawelskie* z tekstem wstępnym Anny Misiąg-Bocheńskiej oraz *Kaplica Zygmuntowska* w opracowaniu Adama Bochnaka. Czytelnicy dawno odczuwali potrzebę wydawnictwa w zakresie popularyzacji wiedzy o sztuce, które by w przystępny sposób przedstawiało dzieje zabytków, a równocześnie dawało wskazówki, jak je rozumieć i oglądać. Wydawnictwo, kładąc nacisk na ostatni moment, daje starannie dobrany wybór reprodukcji, który poprzedzony tekstem w opracowaniu wybitnych znawców tematu, niewątpliwie pogłębi zainteresowanie szerokich rzesz czytelników zabytkami i dziełami sztuki polskiej.

Tekst *Głów wawelskich*, będący popularyzacyjnym skrótem większej pracy, będącej obecnie w druku (jak wynika z bibliografii umieszczonej przy końcu książki) składa się jakby z trzech części: 1) próby wyjaśnienia genezy głów wawelskich, 2) próby zidentyfikowania autorów rzeźb, 3) dziejów i losów głów do naszych czasów.

Autorka stwierdzając, że kasetonowe stropy komnat wawelskich zdobione złocistymi rozetami i bogatą polichromią nawiązują do renesansowych wzorów włoskich, nie znajduje w zasadzie dla nich odpowiednika w żadnym dziele sztuki renesansowej, jeśli chodzi o pomysł umieszczenia głów w kasetonach — poza podniebieniem górnej kondygnacji łuku triumfalnego Alfonsa I w Neapolu. Uważa, że głowy mogły być ilustracją jakiegoś tekstu o swo-

istym programie ikonograficznym, którym Zygmunt Stary posłużył się celem wypowiedzenia określonej, a trudnej obecnie do rozszyfrowania treści humanistycznej. Jeślibyśmy się mogli jeszcze zgodzić na takie ujęcie istotnie zawilej sprawy programu tematowego głów wawelskich, daleko idące zastrzeżenia wzbudzić musi omawianie tych rzeźb jako dzieł sztuki w zupełnym oderwaniu od polskiego środowiska, w którym powstały. Lata trzydzieste XVI wieku — to przecież lata bujnego rozkwitu krakowskiego renesansu, w którym — jeśli chodzi o rzeźbę — żywe jeszcze ciągle tradycje wielkiej sztuki Wita Stwosza łączą się z przenikającymi coraz silniej — zwłaszcza poprzez rzeźbę nagrobkową — elementami włoskiego renesansu. Temu stadium rozwoju polskiej rzeźby zdają się w pełni odpowiadać głowy wawelskie. Nie wystarczyło tu wykazanie ich pogłębionego, w pełni renesansowego realizmu, co autorka uczyniła w sposób na ogół trafny. Chodziło o pokazanie — aby dzieło sztuki w swej charakterystyce artystycznej nie zawisło w próżni — jak ten realizm wiąże się z rozwojem realistycznych tendencji naszej rzeźby renesansowej, jak leży na linii tego rozwoju. Autorka nie tylko nie czyni tego, ale możliwości takich związków — jedynie chyba słusznych — nawet neguje. Od sztuki krakowskiej przełomu XV i XVI wieku odcina głowy wawelskie słowami: „Nie ma w głowach wawelskich ani śladu tendencji naturalistycznych, tak znamiennych dla sztuki schyłkowego gotyku”. Budzi niepokój podejrzenie, że autorka tymi słowami chce scharakteryzować w pełni dochodzący do głosu w sztuce Wita Stwosza i jego szkoły realizm, w którym potrafił on wyrazić nowe treści ideowe wczesnego Odrodzenia. Sądzić należy, przeciwnie, że głowy wawelskie, choć nie odznaczają się drobiazgowością szczegółu, właściwą sztuce poprzedniego okresu, choć w pełniejszym odczuciu

formy wykazują wpływ doświadczeń dojrzałego renesansu włoskiego — stanowią jednak zarazem dalszy etap rozwojowy na linii wywodzącej się od Stwoszowskiego realizmu. Porównanie głów wawelskich choćby z głowami postaci predelli Ołtarza Mariackiego wykazuje, że nie tylko nie ma tu żadnej przepaści, ale jest podobieństwo, trwanie tradycji i dalszy rozwój zrozumiwały przecież w środowisku, w którym wielka indywidualność Stwoszowska musiała zaciążyć na długo, i to zwłaszcza w zakresie rzeźby drewnianej. Nazwisko Stwosza nie padło jednak ani razu na kartkach książki. Wyabstrahowanie głów wawelskich od całokształtu sztuki polskiej końca XV w. i pocz. XVI w., niezwiązanie ich z polską sztuką mieszczańską tego okresu — co zamazało obraz konsekwentnego rozwoju naszej rzeźby na jej drodze do coraz bardziej humanistycznego i realistycznego ujęcia świata — uważam za najpoważniejszy brak książki.

Za twórców głów autorka uważa Sebastiana Tauerbacha, określanego w rachunkach Bonera jako stolarz (*mensator*) oraz Hanusa snycerza, zatrudnionego również przy robotach na zamku. O ile współudział Tauerbacha nie budzi wątpliwości, współautorstwo Hansa snycerza wydaje się wątpliwe. Sebastian Tauerbach, Tawerbach czy też Thauerbach sprowadzony z Wrocławia do Krakowa przez Bonera, otrzymuje w r. 1531 większe zamówienia na roboty stolarskie, do których należy wykonanie stropów tzw. *laqueariów*; wykonuje je *cum familia*, tzn. z pracownikami swego warsztatu. Od r. 1532 obejmuje wykonawstwo dla dworu mebli o wysokiej wartości artystycznej, skoro używa się przy nich określenia *pulcher* lub *pulchre adornatus*. W tym samym czasie, bo od r. 1529, prace snycerskie na Zamku wykonuje snyczer zwany *Hans* albo *Joannes snyczer* czy też *Hanus sculptor*. Wspecjalizował się w wykonywaniu rozet umieszczanych na kasetonach stropów. Przez przeciąg

14-letniej pracy na Zamku, bo do r. 1543, wykonuje jedynie te rozety, raz jeden tylko rzeźbiąc główki se-
 rafinów i prawdopodobnie drewniany model skrzydła ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej. Ciekawiej zarysowuje się nam jego sylwetka, gdy za autorką prześledzimy krakowskie księgi ławnicze, wójtowskie i radzieckie oraz rejestra kościoła Mariackiego. Pracę jego możemy śledzić od r. 1532 aż do śmierci, którą jednak przesunęłabym na r. 1548 (nie 1545). Jeżeli autorka konsekwentnie i słusznie przyjmuje, że występujący w tych aktach *Joannes schnitzer*, *Joannes sculptor* i *Hanus schnitzer* są identycznymi osobami (a wynika to z podanych przez nią różnych faktów łączących wymienione osoby w jedną), to należało również włączyć tu i *Joannesa sculptora seu statuaria Mtis Regie*, który z żoną Małgorzatą kupuje dom¹, a umiera w r. 1548, jak wynika ze spisania inwentarza po zmarłym *Janie sznitzer* na żądanie żony Małgorzaty². Na to, że *Joannes schnitzer* zmarły w r. 1548 mógłby być *Hanusem sculptorem* wskazywałyby także na pozór drobny fakt, że we wspomnianym inwentarzu poza 35 dłućkami i klockami drzewa (*res ligneae minute pro Kunsti*) znajdują się i *varia instrumenta ferrea pro artificio aurificum*; skądinąd wiemy zaś, że wedle rachunków dworu królewskiego w r. 1543 *sculptor Hanus* otrzymuje zapłatę za *deauratione durarum rosarum* (za ten typ pracy po raz pierwszy, gdyż dotychczas wykonywali ją malarze). Natomiast nie byłabym skłonna identyfikować *Hanusa* czy *Joannesa sculptora* z *Joannesem Jandą sculptorem alias schnitzerem*. Właśnie dlatego, że po raz pierwszy w r. 1544 spotykamy to nazwisko w związku z wykonywaniem *tabuli* dla Mikołaja Rydla z Przemysła, odnosi się wrażenie, że dla odróżnienia od ogólnie znanego *Hanusa*, nazwisko obcego podano dla tych samych celów, dla których wyróżnia się w wymienionych aktach Jana Marię Padovano lub Jana Cinięgo. Motywowanie identyczności Jana Jandy z Hanusem — jeżeli autorka nie ma na to innych dowodów — na podstawie tylko tego, że wykonywali podobnego typu dzieła, nie wytrzymuje krytyki.

W r. 1535 Sebastian Tauerbach zawarł ogólną umowę na wykonanie

stropu (*summarie pactum pro fabricando laqueario alias pientro*) z kasetonami, jak również na 194 głowy ludzkie rzeźbione. Równocześnie pod tą samą datą zanotowana jest zapłata dla rzeźbiarza (*sculptori vel statuaria*) za wykonanie 88 poczwórnych rozet i 88 rozet w kształcie krzyża oraz dla malarzy za złocenia i polichromię. Są to trzy osobne pozycje opłacane niezależnie od siebie. Tauerbach nie występuje jako przedsiębiorca dla wszystkich trzech rodzajów prac, ale reprezentuje jedynie swój warsztat stolarski na wykonanie stropów i głów. Jak już kiedyś w r. 1531, kiedy to zawarł *summarie pactum alias ogulem pro extruendo et fabricando laqueario* i Boner zobowiązany był dać mu zapłatę *pro salario suo, pro salario familiae et pro omnibus necessariis lignis, asseribus* itd. *Hans snycer* wykonywał zawsze na własny rachunek rozety i wątpliwe jest, by mając ciągle do wykonywania wielką liczbę rozet, mógł pomagać Tauerbachowi i w rzeźbieniu głów ludzkich. Zastanawiająca w tym wszystkim jest cena, jaką policzono za głowy i za rozety. O ile za jedną głowę płacono tylko 24 gr, to za rozetkę większą — 2 fl., a za mniejszą 1 fl. Czyby grał tu rolę fakt wykonywania rozet przez mistrza, a głów — niezależnie od ich przeciętnie wysokiej klasy artystycznej — przez siły zatrudnione w warsztacie Tauerbacha? Bo niewątpliwie Tauerbach, dysponujący wielkim zespołem uczniów i czeladników, część pracy oddawał im do wykonania, sam czuwając nad całokształtem prac i wykonując tylko niektóre z nich. I dlatego też temu chyba przypisać należy różnice w wykonaniu głów wawelskich, lepszych i słabszych. Na podstawie powyższych rozważań wyłączałabym Hanusa snycerza jako twórcę głów wawelskich, natomiast byłabym skłonna autorstwo ich określić wyraźniej, jako „warsztat Sebastiana Tauerbacha“.

Pozostaje jeszcze jeden problem, który mimo popularnego charakteru monografii — interesującej przecież także jednak i fachowców — wymaga się wyjaśnienia. Chodzi o stosunek autorki do prac, opublikowanych dotychczas na temat głów wawelskich. Na końcu książki podana jest bibliografia, poprzedzona wedle mnie zupełnie niepotrzebnym ko-

mentarzem, zalecającym przeczytanie wymienionych tam prac z pożytkiem. O ile drugą z cytowanych pozycji Gostyńskiego T., *Przypuszczalny prototyp wawelskiego stropu z głowami* autorka wykorzystała w tekście, zwracając uwagę na zabytek neapolitański, o tyle nie zajęła ona żadnego stanowiska w stosunku do pracy T. Mańkowskiego³ mimo, że przeczytanie tej pozycji wpłynie niewątpliwie dezorientująco na czytelnika-laika i podważy zaufanie do wypowiedzi autorki. Bo komuż ma wierzyć czytelnik, często bezkrytycznie ufający słowu pisanemu, gdy w jednej pracy dowiaduje się, że twórcą głów wawelskich był Sebastian Tauerbach i Hans snycerz, a z drugiej, poleconej mu do przeczytania z pożytkiem, dowiaduje się o istnieniu nowego twórcy Gotfryda van der Loy⁴? Właśnie popularna monografia powinna w przystępny sposób podać cały materiał naukowy przepracowany i sprawdzony, bez zostawiania czytelnika-laika na łaskę własnych domysłów, a często, jak w tym wypadku — rozterek. Nie chodzi o przeprowadzenie szczegółowej dyskusji naukowej w tej już i tak małej monografii, ale wystarczyłoby jedno zdanie autorki na początku rozważań o twórcach rzeźb, iż nie zgadza się z dotychczasowymi atrybucjami, gdyż na podstawie badań archiwalnych doszła do innych wyników niż jej poprzednicy.

Książka zresztą pisana jest w sposób interesujący, stylem żywym i o zacięciu literackim. Mimo wspomnianych przeze mnie usterek, podnieść należy, że do jej zalet naukowych należy sumienne oparcie się o materiał archiwalny i trafne na ogół — mimo częściowych moich zastrzeżeń — rozwiązanie zagadnienia głównego twórcy głów wawelskich

Książka Adama Bochnaka o Kaplicy Zygmuntowskiej w sposób jasny, przejrzysty i popularny zapoznaje czytelnika z kaplicą wawelską i naszym stanem wiedzy o niej. Zwłaszcza opis kaplicy posiada zarówno cechy naukowej dokładności, jak i żywego, swobodnego ujęcia o literackim zacięciu. Pod tym względem osiągnięta zostaje w wielu miejscach książki pełna synchronizacja opisu i materiału ilustracyjnego:

¹ Ptaśnik J., do druku przygotował Friedberg M., *Cracovia Artificum 1501 — 1550*, Kraków 1937 (Zróżdła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, T. V, z. II), nr 1121, s. 433.

² Jw., s. 472, nr 1196.

³ Mańkowski T., *Głowy wawelskie*, Biuletyn H. S. XII (1950), nr 1-4, s. 14-30.

⁴ Zniekształcone słowo „loggie“ podane w rachunku dworu królewskiego z 3 lutego 1543 jako „Loye“

jeden i drugi objaśnia, uzupełnia i wspomaga. Cel, do jakiego dąży Wydawnictwo, jest w tych partiach w pełni osiągnięty. Niestety, książka ma i poważne braki i to właśnie na odcinku w dużej mierze popularyzacyjnym. Tekst w części, reprodukcje w całości — nie dają nam pojęcia o tym, że kaplica Zygmuntowska nie jest jedynie dziełem Renesansu dzięki swej dekoracji, rzeźbie i ich laickim treściom — ale w ogromnej mierze dzięki swej architekturze i swej koncepcji przestrzennej. Brak jest dobrego zdjęcia kaplicy w widoku zewnętrznym z zaakcentowaniem nie jej funkcji i roli w całości bryły katedry (bo o tym daje pojęcie tabl. 1), ale jako samodzielnej koncepcji architektonicznej, niezależnej w dużej mierze od swego sąsiedztwa. Żadne ze zdjęć wnętrza nie daje wrażenia przestrzenności: wszystkie ściany rozpościerają się przed nami w ściśle frontalny sposób. Brak nie tylko zdjęć wnętrza na skos, ale i całości kopuły od dołu; takie zdjęcie (reprodukuje je np. w swej monografii o kaplicy Zygmuntowskiej S. Komornicki na fig. 20) jak i zdjęcie skośne ku narożu (takie np. jak w monografii Z. Hornunga na fig. 2) oddają dobrze wrażenie przestrzenności, o które tu chodzi. Odczuwać się daje także brak planu kaplicy i jej przekroju. I te elementy dopomogłyby czytelnikowi w pełnym zrozumieniu tego, czym jest koncepcja architektoniczna zabytku. Tego typu zdjęć pomiarowych, pomieszczonych w tekście, nie należy się obawiać: nie tylko nie zmniejszają one popularnego charakteru książki, ale charakter ten znakomi-

cie powiększają, zwłaszcza wśród na pewno licznych czytelników wydawnictwa rekrutujących się z grona architektów, techników, pracowników budowlanych itp. Wskutek tych wszystkich braków w mniejszej części tekstowych, w większej reprodukcyjnych — czytelnik nie będzie mógł w pełni pojąć znaczenia kaplicy jako dzieła architektury, a w bardzo małym stopniu uświadomić sobie fakt, że mamy tu do czynienia z jedną z prób urzeczywistnienia ideału, do którego tak usilnie dążyli architekci Odrodzenia — ze świetną realizacją typu budowli centralnej.

Wspomniane braki wydają mi się najważniejsze. Byłoby rzeczą niesłuszną, tylko na nie zwrócić uwagę. Wielkie mają bowiem zalety te partie książki, które poświęcone są omówieniu dekoracji rzeźbiarskiej i ornamentyki, i wzmocnione starannym doбором reprodukcji. O tej stronie Kaplicy czytelnik jest dobrze poinformowany. Odkryte zostało tu w takiej skali chyba po raz pierwszy to wielkie bogactwo świeckich treści, jakie zawiera zwłaszcza ornamentacja kaplicy, zaskakująca ilością i jakością motywów laickich, głównie mitologicznych. Nie będzie przesadą chyba stwierdzić, że dzięki temu pogląd nasz na treści polskiego Renesansu uległ dość istotnemu wzbogaceniu.

Autor, w przeciwieństwie do A. Misiąg-Bocheńskiej, zapoznaje czytelnika, w sposób zresztą bardzo zwięzły, z dyskusją co do autorstwa rzeźb i ornamentyki kaplicy. Budzi zastrzeżenie podjęcie i przez niego dość zadowolonego w dotychczasowych badaniach poglądu, sugeru-

jącego, jakoby miejsce pochodzenia artysty miało określać genetycznie charakter jego sztuki: takich praw dziedziczenia nauka nie zna i dlatego wątpliwe jest przypisanie Janowi Ciniemu partii dekoracji o przypuszczalnym charakterze sienneńskim, dlatego, że pochodził ze Sieny, a Bernardinowi Zanolii de Gianotis partii o domniemanym charakterze rzymskim, dlatego, że nazywano go Rzymianinem. Nie sądzę też, by po artykule S. Lorentza o nagrobku Zygmunta I w kaplicy (zacytowanym w bibliografii na końcu książki) można było twierdzić, jak to czyni autor — że pogląd na autorstwo Padovana co do tego nagrobka jest „dość powszechny“, tym bardziej, że i w poprzednich opracowaniach kaplicy wysunięte były zastrzeżenia co do tej atrybucji. Cała sprawa udziału Padovana w pracach w kaplicy jest ciągle na tyle wątpliwa, że i przypisanie mu szerszego udziału w wykonaniu rzeźb figuralnych uznać należy na razie za próbę nie dość u-motywowaną.

Do powodzenia obu książek — na które mimo wysuniętych zastrzeżeń w pełni zasługują — przyczyni się niewątpliwie niemało szata graficzna, na wysokim poziomie rzadko osiąganym nie tylko u nas. Należy podnieść bardzo dobrze dobraną czcionkę i przejrzysty układ graficzny, skomponowany bez przesady, bez przeładowania niepotrzebnymi ozdobnikami, które by zaciemniały jasny obraz stron. Starannie wykonane fotografie i czysto odbite reprodukcje podnoszą walor całości.

Helena Kozakiewiczowa

Eugeniusz Iwanoyko, Jeremiasz Falck Polonus. Ze studiów nad grafiką polską XVII w., Poznań 1952. Prace Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, T. II, z. 3, str. 56, il. 46.

Spośród rytników polskich w. XVII Falck był długi czas artystą najbardziej popularnym. Zajmował czołowe miejsce we wszystkich pracach o grafice retrospektywnej, choć polskość jego, stwierdzana podpisem „Falck Polonus“ i dość licznymi w jego oeuvre portretami Polaków, była nieraz kwestionowana. Niemcy uważają go za Niemca. Fran-

cuzi wymieniają niekiedy wśród artystów flamandzkich i holenderskich. Wprawdzie dla badaczy dawniejszych, jak Kraszewski, Rastawiecki, Bukowski, polska narodowość Falcka nie stanowiła problemu, w tym też okresie zgromadzone największe kolekcje polskie jego prac, ale zbieracze późniejsi podchodzili z wielką ostrożnością do za-

gadnienia ubiegając się tylko o polonica Falcka. Za życia artysty sprawa wydawała się prosta — zarówno we Francji jak w Szwecji uważany był za Polaka.

Nietrudne do zdobycia wizerunki polskie Falcka licznie reprezentowane we wszystkich naszych zbiorach¹ są przyczyną, iż nazwisko jego jest dotąd bardziej znane niż np. rdzen-

¹ K. W. Kielisiński, list do J. Piwarskiego, 1834. 15.XII. Medyka. „Falcka mamy [w zbiorze J. G. Pawlikowskiego] 66 sztuk, między nimi 8 tylko portretów: gdyby się coś polskich portretów zdarzyło zawsze Wielmożny Pan nabadź, bo jeśli nie,

do szkoły [należy rozumieć do zbioru] się portretów przydadzą. Prosimy aby Wielmożny Pan raczył, wypisać z Katalogu Gabinetu [Rycin Uniw. Warsz.] wszystkie Falki jakie tam [tj. w zbiorze króla Stanisława Au-

gusta] były, może ten spis potrafi nas naprowadzić na co. [Co] się nie narodowych sztuk Falcka tyczy, o tych niech Wielmożny Pan zawsze przed nabyciem donosi pierwey“. Rkps Muz. Nar. w Warsz. nr 31744.



Il. 1. J. Falck, *Le goust*, miedzioryt z serii „Pięć zmysłów”.
(Fot. H. Romanowski)

nego Polaka Jana Ziarnki, którego prace, niewiele wcześniejsze — gdyż pochodzące z pierwszej ćwierci w. XVII, są w kraju niezmiernie rzadkie, a tematycznie związane niemal wyłącznie z Francją. Dzieje się tak dotychczas, mimo iż w r. 1938 ukazała się monografia tego artysty². Monografistka Ziarnki poświęciła

jej wiele lat trudów: dokonała przeglądu zbiorów polskich, odbyła podróż do Francji, gdzie zatrzymała się na dłuższe staże, przestudiowała gruntownie zbiory grafiki francuskiej współczesnej Ziarnce, a także wcześniejszej, która mogła być dlań źródłem inspiracji, nawiązała korespondencję z licznymi instytu-

cjami zagranicą, przechowującymi większe zbiory grafiki europejskiej. Książka obejmuje zsumowanie dotychczasowych wiadomości o grafiku uzupełnione własnymi zdobyczami autorki, katalog rozumowany istniejących prac z zaznaczeniem, gdzie która z nich się znajduje i w jakich odmianach. Pewna ilość tych prac nie była w Polsce znana nawet z tytułu. Autorka ukazała artystę na tle sztuki graficznej jego epoki — francuskiej przede wszystkim, oeuve jego omówiła wnikliwie wiążąc je z wypadkami historycznymi, jakie rozegrały się we Francji w czasie jego pobytu, a dla historii tego kraju miały pierwszorzędne znaczenie; w ten sposób ustalona została pozycja Ziarnki w grafice i ilustracji francuskiej i podkreślona jego rola jako ilustratora historii Francji. Tę dygresję moją wywołał fakt, że praca o Ziarnce St. Sawickiej nie miała dotąd wzmianki w polskiej literaturze naukowej. Ponieważ znaczna część nakładu uległa w czasie wojny zniszczeniu, brak jej odczuć się daje w bibliotekach sztuki.

Czytając monografię Jeremiasz Falck *Polonus* ma się wrażenie, iż autor zbyt mało korzystał z książki Sawickiej o Ziarnce. Inaczej byłoby rzeczą niezrozumiałą, że raz tylko i marginesowo wspomina nazwisko bezpośredniego niemal poprzednika Falcka na terenie Francji, którego oeuve, współcześnie wysoko cenione, mogło usposobić przychylnie do nowego przybysza z dalekiej Polski. Nie zapominajmy, że Ziarnko czynny był w Paryżu do r. 1625, Falck zaś zjawił się tam ok. r. 1639³, że z obu Polakami współpracowali ci sami artyści⁴, a tematem ich prac bywały te same osoby⁵. Już samo stosowanie przy podpisie określenia „Polonus” wskazuje bardziej na przykład Ziarnki niż innych wymienionych w monografii Falcka artystów Polaków, o których gdańszczanin nasz raczej nie słyszał. Nie wyczerpuje to spostrzeżeń na temat obu grafików, którym odmienne organizacje artystyczne wytyczyły w sztuce przeciwne drogi, mimo tych samych warunków ekonomicznych, w jakich żyli w Paryżu, struktura gospodarstwa i społeczna Francji uległa bowiem zmianie dopiero po śmierci kardynała Mazarin i objęciu władzy przez Ludwika XIV w r.

² Sawicka St. M., *Jan Ziarnko peintre-graveur polonais et son activité à Paris au premier quart du XVIIe s., La France et la Pologne dans leurs relations artistiques*, Paris, v. I (1938). Monografia wyda-

na po francusku zasługuje na edycję polską.

³ Datę tę powtarzają za J. C. Bloc-kiem wszyscy piszący o Falcku.

⁴ Rysunki i ryciny Ziarnki od-twarzali w grafice m. i. Michel Las-

ne i Claude Mellan, którzy wywarli wpływ na sztukę Falcka.

⁵ W oeuve Ziarnki spotyka się wpieczone w kompozycje o charak-terze alegorycznym postacie Ludwi-ka XIII i Anny Austriackiej.

1661, a jeszcze ściślej po powołaniu Colberta na stanowisko ministra w r. 1664; w latach tych Falck był już u schyłku swej działalności.

Musimy sobie zdać sprawę, że monografia Falcka przedstawia dziś większe trudności niż przed wojną monografia Ziarnki. Wprawdzie rozpiętość czasowa działalności każdego z artystów była mniej więcej taka sama, ale koleje życia Falcka bardziej skomplikowane. Jeżeli dla Ziarnki wystarczało przestudiowanie jednego ośrodka, to wędrujący z miejsca na miejsce Falck, wszędzie gdzie się zatrzymał, mógł pozostawić ślady swego pobytu i wszędzie ulegać wpływowi i warunkom otoczenia. Archiwa Gdańska i Sztokholmu zostały wprawdzie zbadane w XIX w., a po dewastacjach ostatniej wojny trudno spodziewać się, by coś jeszcze z terenu Polski mogło przybyć, ale nie zwalnia to z poszukiwań w Paryżu, Amsterdamie, Kopenhadze, Hamburgu, a ponadto w Rzymie i Montpellier, dokąd przewiozła kolejno swoje archiwa królowa Krystyna szwedzka⁶. Musiałyby też być przejrane zbiory francuskich i niderlandzkich rysunków dla odszukania wśród nich oryginalnych prac Falcka⁷.

Ziarnko był rytownikiem, który sam komponował swoje ryciny, zalicza się do malarzy grafików — peintres-graveurs; zacieśnia to w pewnym stopniu zakres badań. Falcka zaliczamy do grafików reprodukcyjnych. Jeżeli nawet okaże się, że rytował niekiedy z własnych rysunków, zdarzało się to sporadycznie. Przeważnie ryciny jego wykonane są według obrazów znanych malarzy. Monografistę Falcka obowiązuje zebranie wiadomości o tych obrazach, o obecnym ich losie i ewentualnych zmianach atrybucji. Przerasta to ograniczone czasowo, finansowo i terytorialnie możliwości pracy magisterskiej. Trudność poszukiwań, więcej zapewne niż „lekceważąca pobłażliwość dla artysty będącego w znacznej mierze tylko odtwórcą dzieł sztuki“ zniechęcała badaczy dwudziestolecia do studiów nad grafiką Falcka⁸.

Słusznie stwierdza Iwanoyko, iż

⁶ Bukowski H., *J. Falck sztycharz polski, pobyt jego i prace w Szwecji*, (Album Muzeum Narodowego w Rapperswyłu, Lwów 1876, s. 471).

⁷ Znany mi rysunek Falcka omówiony na innym miejscu.

⁸ Bibliografię z okresu dwudziestolecia uzupełniają wzmianki St. M. Sawickiej w wydawnictwach Muzeum Narod. w Warszawie: *Grafika polska w Muzeum Narodowym w*



Il. 2. J. David, portret Ludwiki Marii jako księżnej mantuańskiej, miedzioryt ok. r. 1643. (Fot. H. Romanowski)

„alfą i omegą wszystkich wiadomości o Falcku jest od lat sześćdziesięciu książka J. C. Blocka“, ale sąd o jej autorze wypadł może zbyt

surowo⁹. Ten badacz gdański z istic niemiecką dokładnością wyszukał i opisał 295 prac przypisanych Falckowi przez historyków sztuki i zbie-

Warszawie, Warszawa 1932; *Grafika polska. Przewodnik po wystawie retrospektywnej*, Warszawa 1938, oraz Kruszyńskiego T. w pracy zbiorowej: *Gdańsk*, Warszawa 1928, s. 377. Ten sam autor podjął próbę systematycznego podziału oeuvre Falcka: *Ryciny treści religijnej J. Falcka*, *Silva Rerum* 1938, z. 1/2, s. 16 i *Ryciny do książek wykonane przez J. Falcka*, *Silva Rerum* 1939, z. 6, s.

133; ukazaniu się części pracy poświęconej portretom przeszkodziła wojna.

⁹ Block J. C., *Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke*, Danzig 1890. Długą listę uzupełnień i sprostowań do monografii Blocka J. C., *Das Kupferstich-Werk des W. Honnius*, Gdańsk 1891, zestawili Hofstede de Groot C., *Chronik für vielfält. Kunst IV* (Wien 1891).



Il. 3. J. Falck, *Venus*, miedzioryt z serii „Pory dnia”.
(Fot. H. Romanowski)

raczy, przejrział ogromną ilość katalogów licytacyjnych, z których 28 — z lat 1810—85 — cytuję w swojej monografii. Rzeczywiście jedno i te same ryciny powtarzają

się w jego wykazie po dwa razy, spotykał je w katalogach pod różnymi tytułami lub w wędrowkach po zbiorach opisał odmiennie i po latach nie zorientował się w tożsa-

mości; nie stać go było przecież na kosztowne w owych czasach fotografie. Block zresztą wykazuje pewną dozę krytycyzmu wymieniając na początku swej książki 19 pozycji fałszywie przypisanych gdańskiemu artyście. Na jego obronę trzeba i to powiedzieć, że oparł się na pracach polskich badaczy, których chęć wzbogacenia dorobku Falcka przyczyniła się do zaciemnienia poglądów na jego twórczość. Powodem licznych nieporozumień stały się też zabiegi antykwariuszów wyszukujących koniunkturę na tzw. „Falki”¹⁰.

Podkreślając zasługi Blocka nie winię autora monografii Jeremiasz Falck Polonus, że ustosunkował się krytycznie do jego książki, przeciwnie, robię mu zarzut z tego, że, mimo nieufności do Blocka, zanadto oparł się na jego katalogu. Zadałam sobie trud i przeprowadziłam obliczenie: na 295 opisanych przez Blocka rycin 128 nie ma podpisu Falcka, z tych Iwanoyko ujął sam kilkanaście; nie ostrzegło go to przed powtarzaniem innych pomyłek swego poprzednika. Przynajmniej w materiale ilustracyjnym należało unikać rycin niesygnowanych, jeżeli zaś autorowi udało się zdobyć wiadomość o sygnaturze przez Blocka nienotowanej, to powinien był ją przytoczyć dla udokumentowania autorstwa Falcka. Oczywiście brak podpisu nie przesądza, iż rycinę mógł wykonać Falck, ale słabe zaufanie do Blocka zobowiązuje do przeprowadzenia dokumentacji lub analizy formalnej. Argumentacja autora działa niekiedy wręcz odwrotnie. Np. przypisywana Falckowi seria pt. *Livre de portraits de Franciscus Barberius*, Paryż 1641¹¹ zestawiona jest z podobną serią Abrahama Bloemaerta. Nie przekonywa to bynajmniej, że Falck jest autorem niepodpisanej serii, przeciwnie, przywołuje na pamięć fakt, iż A. Bloemaert był najbezczelniej kopiowany i wydawany bezimiennie lub z podpisami kopistów właśnie w Paryżu. Z rycin¹² tych dwóch serii monografista Falcka reprodukuje po cztery, razem osiem na ogólną liczbę 46 ilustracji.

Z innych ilustracji zakwestionuję tablicę 19. Reprodukuję ona portret Władysława IV malowany przez P. Soutmana, a powtórzony w mie-

¹⁰ Bukowski H., jw., s. 468; Rastawiecki E., *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886, s. 48.

¹¹ Serię tę wg rysunków Giov. Franc. Barbieri zw. il Guercino cytuję L. Burchard (w *Słowniku Thieme Beckera*) jako pierwszą datowaną

pracę Falcka. Temat miał naówczas powódzenie, serie detali anatomicznych pt. *Livre de portraiture*, wedle rysunków cenionych malarzy, rytowali oprócz Bloemaerta m. i. A. Bosse, L. de Boulogne, J. Pesne, należałoby więc także z nimi porów-

nać domniemaną serię Falcka. Tuż miarodajne w znacznym stopniu mogłyby być pisma współczesnego Falckowi opata de Marolles, o ile jednak mogłam wywnioskować, autor monografii nimi nie rozporządzał.

dziorycie przez J. Suyderhoeffa¹². Rycina ta wykonana jest raczej na podstawie miedziorytu Suyderhoeffa i stylowo wiąże się z grafiką następnego pokolenia. Należy do szeregu wizerunków, które ukazały się w jednym z wydawnictw historycznych ostatniej ćwierci w. XVII, gdyż w skład serii, obok Władysława IV i Jana Kazimierza¹³ wchodzi portret Jana III¹⁴.

W rozdziałach *Czynniki warunkujące sztukę Falcka* i *Sztuka Falcka na tle rozwoju grafiki niderlandzkiej i francuskiej* omówione zostało podłoże ekonomiczne i nakreślona historia miedziorytu liniowego ze specjalnym uwzględnieniem roli Goltziusa. Sprawa potraktowana jest szeroko, 16 stron w stosunku do 47 całości tekstu. Biorąc pod uwagę rozpiętość czasu — ok. stu lat i przytoczone nazwiska artystów — ponad siedemdziesiąt, bibliografia wydaje się zbyt nikła. Należy przypuszczać, iż autor rozporządzał większym warsztatem naukowym i wobec tego lepiej było nie podawać wcale bibliografii w części poświęconej zagadnieniom ogólnym. Ponieważ prace cytowane mają charakter z jednym wyjątkiem monograficzny, sprawy naświetlone są z pewnych tylko punktów widzenia, a niewyjaśnione pozostają zagadnienia bliższe i dla monografii Falcka ważniejsze. Zwracając uwagę luki w literaturze francuskiej ze wzmiankami o Falcku. De Marolles zacytowany jest jedną pozycją, z błędem w tytule i w dacie, i jak sądzę jedynie z bibliografii. Pominęci zostali Florent Lecomte¹⁵, P. J. Mariette¹⁶, L. Rosenthal¹⁷, E. Bouvy¹⁸.

Falck przybył do Paryża przed r. 1639. Wcześniejsza od tej daty jest seria miesięcy rytowana łącznie z Willemem de Gheyn¹⁹. Alegoryczne postacie kobiece prezentują tu jako najświeższą modę stroje i uczesania, w jakich Helena Fourment występuje na portretach Rubensa z lat 1637—8; przy tym technika gruba i jednostajna zdradza niezbyt wprawnych rytowników, chociaż wykonanie rąk i palców wskazuje, że obaj przeszli znakomitą szkołę. Zwraca uwagę podobieństwo faktury Falcka i de Gheyna wyklu-



il. 4. J. Falck, *Aurora czyli Jutrzenka*, miedzioryt z serii „Pory dnia”. (Fot. E. Kozłowska)

czające możliwość rozstrzygnięcia, któremu z nich przypisać niesygnalizowane ryciny z tej serii. Tego rodza-

ju zagadek jest więcej w sztuce Falcka i dopiero po ich zasygnalizowaniu i próbach rozwiązania bę-

ski Słownik Biograficzny VI, wśród portretowanych przez Falcka wymienienia niesłusznie Jana III.

¹⁵ *Cabinet des singularités*, Paris 1699-1700, ważny ze względu na zaakcentowanie polskości Falcka; cyt. Réau L., *Le monde slave et l'Orient*, Paris 1924, s. 14.

¹⁶ *Abecedario* (de) Chennevières,

Montaiglon, *Archives de l'art français*, Paris 1851-60, I-VI.

¹⁷ *La gravure*, Paris 1909, s. 286.

¹⁸ Nanteuil, Paris 1924, s. 76.

¹⁹ Bl. 68-80; Willem de Gheyn, ryownik i sztycharz z Antwerpii, sygnował też poszczególne ryciny w innych seriach alegorycznych niesłusznie przypisywanych Falckowi.

¹² *Portret królewski w grafice, Katalog Wystawy T. O. N. Z. P. ze zb. D. Witke-Jeżewskiego*, Warszawa 1925, nr 415.

¹³ Czapski E., *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze...*, Kraków 1901, nr 2084.

¹⁴ Jw., nr 667; Bukowski A., *Pol-*



Il. 5. J. Falck, portret Ludwika XIII, miedzioryt. (Fot. H. Romanowski)

dzie można ustalić jego pozycję w grafice współczesnej.

Weźmy np. dwa portrety królowej polskiej Ludwiki-Marii. Choć

²⁰ Rycinę Bl. 258 zaliczają do oeuvre Falcka: L. Burchard, jw.; Krużyński T., Gdańsk, jw. i Ryciny treści religijnej, jw., s. 16; Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, B. H. S. XII (1950), s. 204, wymienia portret Ludwiki-Marii przez Justusa van Egmont z kościoła św.

Krzyża w Warszawie w miedziorytach Falcka i Hondiusa; notatka wymaga sprostowania, każdy z wymienionych miedziorytów odzwierciedla inny portret Egmonta i żaden nie jest powtórzeniem zaginionego obrazu od św. Krzyża. Portret Bl. 258 wraz z wieloma innymi pracami

Rastawiecki do oeuvre Falcka ich nie zalicza, uchodzą za jego prace²⁰ na podstawie podobieństwa faktury i rodzaju obramowania z serią francuskiej rodziny królewskiej. Iwanoyko trafnie zauważa, że portrety te, opisane przez Blocka pod dwoma numerami (258 i 265), są różnymi stanami tej samej ryciny. Rzeczywiście odbitki z napisem „Ludovica Maria Gonzaga D. G. Regina Poloniae et Sueciae & C. 1645...” mają ślady wytartych lili burbońskich, pod zamknięciem królewskiej korony pozostała nienaruszona korona otwarta, zmieniona została ręka, kwiaty i wachlarz zastąpiono przez berło i jabłko, wyretuszowano twarz. Podpisu nie ma, jednak pod lupą nie tylko go widać, ale można z łatwością odczytać i o dziwo nie jest to podpis Falcka: czytamy wyraźnie „J. David f.” Ten sam podpis znajduje się na odbitkach wcześniejszego stanu (il. 2). Portrety Falcka francuskiej rodziny królewskiej wydane przez Egmonta i reprodukujące obrazy przez niego malowane powstały w latach 1642—3²¹. Jednocześnie z nimi mógł być rytowany wizerunek przyszłej naszej królowej, Marii Gonzaga, księżnej mantuańskiej i niwerneńskiej, udzielnej księżniczki i krewnej króla; przypuśćmy, że wykonał go nie Falck tylko David, artysta współpracujący z nim przy tej serii, nie wyjaśnia to dlaczego podpis jego został z płyty wytarty i w tym stanie pozostał mimo zmian i retuszy wprowadzonych w r. 1645. Egzemplarze tak sygnowane pochodzą z dawnych nakładów, nie ma więc mowy o fałszerstwie.

Jeżeli Falck nie robił w Paryżu w lecie r. 1645 portretu Ludwiki-Marii, to trzeba sądzić, iż w czasie ceremonii małżeństwa jej z Władysławem IV przebywał już poza Francją. Była to przecież królowa kraju, którego obywatelstwem się szczycił. Przy tym nieraz poprzednio popularyzował Falck typ urody księżniczki Gonzaga w seriach postaci alegorycznych spełniających

Falcka reprodukowałam Łoski J., *Ryciny polskich i obcych autorów* Warszawa 1878-82

²¹ Także wcześniejsza odbitka portretu Ludwika XIV jako delfina Francji (Bl. 262) datowana jest 1643 (Kraków, Muz. Czart.).

w tym czasie funkcje modeli mód²², w r. 1646 zaś uczcił jej przyjazd do Polski szeregiem rycin z wyobrażeniem wzniesionych w Gdańsku przy tej okazji łuków triumfalnych.

Jérôme David był nieco starszy od Falcka²³, jego oeuvre jest mało znane. Leksykony artystów wymieniają niewiele jego rycin, ale niektóre z nich wywołują skojarzenia. Np. portret konny kardynała Richelieu. Portret taki cytuje wśród prac Falcka Rastawiecki²⁴: „kardynał Richelieu, konno, krajobraz H. David pinx.“, a więc nawet z nazwiskiem Davida. Ktoś być może źle odczytał, ktoś inny może źle przepisał, ale portret pewno ten sam. Za Rastawieckim zapewne wymieniania taki portret Block, ale wśród rycin niesłusznie wliczanych w oeuvre Falcka i przypisuje go H. Hondiusowi²⁵. Tym razem chodzi chyba o inny portret francuskiego męża stanu, gdyż między grafiką H. Hondiusa, a Falcka lub J. Davida różnica jest zbyt widoczna. Ponieważ J. David wykonał portrety książąt de Lorraine, przypisywany Falckowi Charles de Lorraine²⁶ jest może również jego dziełem. Pomyłkom zresztą dziwić się nie podobna. Np. portret konny Ludwika XIII przez Falcka (Bl. 260) przypomina rytowany przez J. Davida i wydany zapewne jako pendent wizerunek Anny Austriaczki (por. il. 5 i 6)²⁷.

Obaj artyści współpracowali również przy tzw. serii filozofów wg Claude Vignon²⁸, zwanego francu-



Il. 6. J. David, portret Anny Austriaczki, miedzioryt.
(Fot. E. Kozłowska)

²² Na podobieństwo w serii pór dnia (Bl. 115-118) pierwszy zwrócił uwagę Łoski J., jw.; ten sam typ przedstawiony jest ponadto w rycinach Wenus (Bl. 57), Le Goust (Bl. 84), L'Age d'or (Bl. 127) (Diana, Bl. 58 jest opisana powtórnie pod n-rem 117) i być może w innych nieznanymi mi. Marię Gonzagę otaczała sława bohaterki romansów i ofiary racji stanu. Małżeństwo jej z Gastonem, bratem Ludwika XIII, udaremniła niecierpiąca przez lud paryski królowa-matka Maria Medycejska uwięziwszy księżniczkę w zamku Vincennes; późniejszy zalotnik księżniczki, popularny z urody i ekstrawagancji markiz de Cinq Mars, przystąpił do spisku przeciw zniechawidzonemu kardynałowi Richelieu i z rozkazu jego stracony został na szafocie w r. 1642.

²³ Jérôme (Hieronymus, Girolamo) David, ur. w Paryżu ok. 1605, pobyt jego w Rzymie notowany jest do r. 1670, reprodukowałam w miedziorytach obrazy religijne i rytowałam dużego formatu portrety w popiersiach i konne, sygnował je nazwiskiem

własnym bez podania autora oryginału, uchodzić więc mogą za prace jego pomysłu.

²⁴ Słownik rytowników, nr 93, z odsyłaczem do: „A. Hagen Kunstblatt 1848 N. 16, str. 63“.

²⁵ Jw., s. 18, nr 19: „Portrait des Cardinal Richelieu zu Pferde, ist von H. Hondius gestochen, vide Portrait - Catalog von W. E. Druggelin. Leipzig 1859. No. 17894“.

²⁶ Rastawiecki E., jw., s. 168; Bl. 220.

²⁷ Odbitkę portretu Anny Au-

striaczki otrzymałam z Cabinet des Estampes Bibliothèque Nationale w Paryżu dzięki uprzejmości kustosza Jean Prineta, który udzielił mi ponadto kilku cennych informacji.

²⁸ Zarówno w notatkach P. J. Mariette jak w późniejszej literaturze jako rytownik wszystkich rycin podawany jest J. David, choć w inwentarzu po śmierci wdowy Langlois: David, Couvay etc., Weigert R. A., *Le commerce de la gravure au XVII-e s. en France*. Gaz. des Beaux-Arts, 1953 I, s. 180.



Il. 7. J. David, Tamerlan, miedzioryt z tzw. serii filozofów.
(Fot. H. Romanowski)

skim poprzednikiem Rembrandta. Falck wykonał do tej serii fantastyczny portret Wielkiego Mogoła „Il Gran Mogor”; dla porównania służyć może Magnus Tamerlanes w miedziorycie J. Davida (por. il. 7 i 8). Obserwując te zestawienia z de Gheynem we wcześniejszym okresie,

z Davidem w późniejszym, dochodzi się do przekonania, iż nazwiska innych artystów paryskich łączone były z Falckiem raczej w oparciu o tradycję niż o analizę porównawczą prac, która byłaby w pełni do przeprowadzenia tylko we Francji. Oeuvre artystów takich jak W. de

Gheyn, Charles i Jérôme David było dotąd nieopracowane, dopiero od niedawna podjęte zostały programowe badania całości graficznego dorobku artystów francuskich. Naświetla one zapewne i działalność Falcka w jego paryskim okresie²⁹.

Falck był rytownikiem-profesjonistą, świetnym wprawdzie, ale niesamodzielnym. Jego poprawny rysunek nie jest dostatecznym dowodem, że mógł sam skomponować portret, gdy zna się wymagania, które stawia grafice reprodukcyjnej Abraham Bosse w traktacie z r. 1645 *Des manières de graver*³⁰. To też ryzykowne są porównania z ówczesnymi mistrzami francuskiego portretu. Mellan w oparciu o portret włoski i portret Callota stworzył swój własny styl, Nanteuil był psychologiem i fizjonomistą: aby nie stracić nic z bogatej skali wyrazu studiował sposoby oświetlenia oraz grę światła i cieni na twarzy modela. Gdyby Falck przebywał dłużej we Francji, byłby może z jego doświadczeń skorzystał, wydaje się jednak iż wyjechał już w r. 1645. Nanteuil przybył do Paryża w r. 1647. Nie mając klienteli, aby nie wyjść z wprawy rysował na wpół darmo portrety studentów; dopiero z r. 1648 pochodzą pierwsze jego datowane portrety, a dla opanowania techniki, tego roku lub w następnym skopiował portret rytowany przez A. Bosse. W r. 1652 wykonał słabe jeszcze portrety kardynała Mazarin i Ludwika-Marii, a rysownikiem i sztycharzem króla Francji mianowany został dopiero w r. 1658. Falck w r. 1649, u szczytu kariery nie myślał imitować Nanteuila. Nawet później, kiedy nazwisko paryskiego artysty stało się głośnie w całej Europie, nie znać u Falcka naśladowania jego swoistej techniki polegającej na delikatnych przejściach od światła do cieni i na wtapianiu głowy portretowanej osoby w otaczającą ją ciemną głębię, techniki typowej dla pastelisty. Popiersia Falcka odcinają się na tle potraktowanym na kształt wklęsłej tarczy bardziej reliefowo. Nanteuil

²⁹ *Bibliothèque Nationale Département des estampes. Inventaire du fonds français, XVII s., I, Paris 1939.* Jednocześnie prowadzone są studia nad twórczością poszczególnych artystów i środowisk artystycznych. Szczegóły dotyczące grafików niderlandzkich francuscy historycy sztuki publikują w wydawnictwach hollenderskich.

³⁰ „Zbyteczne mówić, że rysunek jest podstawą tej sztuki, i że rytownik powinien rysować biegle, w

przeciwnym razie nie umiałby odtworzyć żadnego obrazu ani rysunku, gdyż praca jego byłaby chwiejna. Choćby wykonana starannie i lekko będzie bezduszna i bez polotu. Sposób rysowania grafika winien być taki sam jak malarza. Musi on ćwiczyć się usilnie w swym artystycznym rzemiośle, oglądać grafikę Agostina Caracci i Villamena, którzy znakomicie i lekko rysowali kończyny. Tym sposobem rytownik nabyla swobodę, która przyda mu się.

gdy będzie zmuszony odtwarzać prace artystów średniej miary lub niewykonywane rysunki. Ale kopiując obrazy wielkich mistrzów musi się wyzbyc własnej maniery rysowania, a zastosować się do techniki prac jakie pragnie naśladować i zachować charakter, który rozróżnia jedne od drugih. Wskazane jest, by rytownik znał architekturę i perspektywę“..., *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris (wyd. Cochin) 1745, s. 97.

ustawia modela w świetle padającym nieco z góry, Falck zaś stosuje oświetlenie górne, ale jednocześnie boczne, z archaicznym, wywodzącym się jeszcze od Cornelisa Corta, oddalonym od twarzy cieniem. Obramień i napisów w każdym razie nie robił sam Nanteuil, wyręczał się pomocnikami. Zbieżność tu jest raczej przypadkowa: wybór skromnej ramki wypływa ze zrozumienia konieczności skupienia uwagi widza na twarzy portretowanego. Szybych Falcka przedstawiający Władysława IV (tabl. 2) należałoby zestawiać raczej z portretem tegoż króla przez Pierre Daret³¹ niż z grafiką Mellana, choć jest rzeczą oczywistą, iż Falck kształcąc się w Paryżu przejął powszechną manierę.

Cornelis Visscher w r. 1649, tj. w czasie, gdy Falck powołany został na nadwornego sztycharza do Sztokholmu, liczył lat 20, nie mógł więc wpłynąć na kształtowanie się jego sztuki. Łatwo zgodzić się z autorem, że „Falcka nie trapią eksperymenty i poszukiwania”, dlatego nie było konieczne przeciwstawienie mu Rembrandta — ten dystans powinien być zachowany — można było raczej wysunąć Hollara³².

Reprodukcje obrazów zaczął Falck wykonywać w Paryżu³³, przeważnie wg artystów holenderskich lub flamandzkich, jak P. van Mol, van Dyck, van Egmont, lub flamandzkiego pochodzenia, jak J. Stella. Niektóre z nich wydawał u Holendra Hermana Weyen, mogłoby to wskazywać na wcześniejsze stosunki z krajami Niderlandów. Z francuskich artystów dostarczali mu wzorów Charles Lebrun, Claude Vignon niejednokrotnie; przy serii „Czterech monarchii“ wg tego artysty (Bl. 151-154) współpracował z nim jakoby Abr. Bosse³⁴. Portret numizmatyka J. T. de Saint-Amant (Bl. 285)³⁵ wydaje się związany z P. de Champaigne. Nie sygnowane przez sztycharza męczeństwo św. Bartłomieja wykonane jest wg Ribery³⁶, ale sądząc z opisu (Bl. 98) zapewne ze sztychu. Z artystów trudniących się wydawa-



Il. 8. J. Falck, Wielki Mogoł, miedzioryt z tzw. serii filozofów. (Fot. H. Romanowski)

niem rycin obok Egmonta, z którym jak się zdaje łączyły Falcka bliższe stosunki, i J. Le Blond, utrzymywał stały kontakt z Fr. Langlois i P. Mariette. W zakładach ich miał sposobność widywać znanego zbieracza opata de Marolles, który tam zaopa-

trywał się w rzadkie ryciny i nowo wydane serie³⁷.

W Holandii Falck rytował wg Sandrarta³⁸, a znajomość ta prowadzi zapewne do stosunków z przyjacielem jego Michelem Le Blon, dyplomata, ale także artystą i me-

³¹ Por. Czapski E., jw., nr 2079 (Bl. 293) i 2077; rysownik i sztycharz Pierre Daret de Cazeneuve, ur. w Paryżu w r. 1604, zm. w 1678 pod Dax, wykonał liczne portrety do serii wizerunków znakomitości współczesnych.

³² Wacław Hollar, ur. w Pradze w r. 1607, zm. w Londynie w 1677, rytował akwaforty wg własnych rysunków, dla zarobku zaś podejmował się reprodukcji obrazów, np. do wydawnictwa galerii hr. Arundel.

Obok serii kostiumów wykonywał podobnie jak Falck serie rycin alegorycznych będące w istocie żurnalami mód, a prace jego wydawał w Paryżu w r. 1641 F. Langlois zw. Ciartres, dla którego pracował Falck.

³³ Dwie z nich Block (nr 12 i 21) zalicza niesłusznie do wydawnictwa galerii Reynst.

³⁴ Duplessis G., *Catalogue de l'oeuvre d'Abraham Bosse*, Paris 1859, nr 1457-60.

³⁵ Kraszewski J. I., *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*, Drezno 1865, s. 96, trafnie rozwiązał osobę portretowanego.

³⁶ Nazwisko Ribery odczytał Rastawiecki E., jw., nr 155.

³⁷ Stąd liczne ryciny Falcka w jego zbiorach, por. *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666 i 1672.

³⁸ Był to jeden z nielicznych artystów niemieckich, z których wzorów korzystał Falck.



Il. 9. C. David, *Skąpa kobieta, miedzioryt wg A. Bloemaerta.*
(Fot. E. Kozłowska)

cenasem sztuki; on to prawdopodobnie zarekomendował Falcka na dwór królowej Krystyny do Sztokholmu³⁹.

Najwięcej sławy przyczynił Falc-

kowi udział w wydawnictwie obrazów Gerrita Reynst, burmistrza Amsterdamu. Przy tej pierwszej w Holandii publikacji galerii malarstwa

³⁹ Upmark G., *J. Falck in Schweden und seine schwedischen Stiche*, Repert. f. Kunstwissenschaft 1885, s. 309.

⁴⁰ Podobnie śmierć J. Favereau w r. 1638 przerwała wydawnictwo jego galerii pt. *Tableaux du Temple des Muses*, por. Mrozińska M., *Pierwowzory graficzne łazienkowskich stiuków figuralnych*, B. H. S. XV (1953), nr 2, s. 34.

⁴¹ Z Hamburga, 10/20.XII.1658, Block J. C., jw., s. 10-11.

⁴² Mahon D., *Notes on the „Dutch Gift“ to Charles II*, Burlington Magazine, v. 91 (1949), s. 303. Lugt F., *Italiaansche Kunstwerken in Nederlandsche Verzamelingen van vroe-*

ger tijden, Oud Holland LJII (1936) s. 115. W poszukiwaniach bibliografii do obrazów galerii Reynst korzystałam ze wskazówek dr J. Białostockiego.

⁴³ Przybycie obrazów do Londynu wspomina m. i. S. Papys: „R. 1660. 3 X. Milord [Montague] przywiózł z Holandii m. i. wielką skrzynię królewską. Widziałem jak ją wnosili do komnaty króla gdzie oglądał mnóstwo niezrównanej piękności malowideł...“, *Dziennik*, Warszawa 1952, I, s. 71.

⁴⁴ W ciągu miesiąca listopada obrazy wystawiono na widok publiczny, Mahon D., jw., s. 305.

współpracowali z nim C. Visscher i T. Matham. Przerwała ją w r. 1658 nagła śmierć właściciela kolekcji⁴⁰, nad czym ubolewał Falck w liście do Heweliusza⁴¹. To tłumaczy wielką ilość odbitek pozbawionych legendy, a nierzadko także nazwisk autora oryginału i sztycharza. Galeria słynęła w Holandii z najpiękniejszych obrazów włoskich; skupował je dla siebie i brata Jan Reynst, kupiec a zarazem agent dyplomatyczny osiadły długie lata w Wenecji⁴²; znaczna część kolekcji Jana powiększyła po jego śmierci zbiory Gerrita. W r. 1660 rząd holenderski zakupił od wdowy Reynst 24 obrazy włoskie i złożył je w darze przywróconemu na tron Stuartów Karolowi II⁴³, który — podobnie jak jego ojciec Karol I — znany był z zamiłowania do malarstwa włoskiej szkoły.

Powodzenie jakim obrazy cieszyły się w Anglii⁴⁴ z jednej strony, z drugiej zaś pieniądze otrzymane przez Annę Reynst przyczyniły się być może do ukazania się publikacji, której tytuł⁴⁵ ustala datę wydania w granicach 1660—1671 (śmierć wdowy Reynst). Wówczas zapewne odbito nieznacznie stosunkowo liczbę rycin zaopatrzonych w legendy⁴⁶.

Tak więc ilość rycin Falcka wg religijnych obrazów nie „wskazuje na popularność sztuki wyrażającej ideały kontrreformacji“. O hołdowanie tej ideologii trudno wszak posądzić obu braci Reynst, wysokich dygnitarzy antykatolickich stanów holenderskich. Mimo dużego znawstwa do jakiego niezaprzeczenie doszli trudno też mieć pełne zaufanie do ich określeń. Dlatego nie ma celu debatować nad tym, czy np. w rycinie Ezau sprzedający pierworództwo (Iwanoyko, tabl. 44; Bl. 1) Falck właściwie odtworzył tintoretowskie światła i cienie, skoro obraz

⁴⁵ *Variarum Imaginum a celeberrimis Artificibus pietarum Caelaturae elegantissimis Tabulis rapraesentatae. Ipsae Picturae partim extant apud viduam Gerardi Reynst... partim Carolo II Britanniarum Regi a Potentissimis Hollandiae West Frisiaeque Ordinibus dono missae sunt*, Amstelodami.

⁴⁶ Egzemplarz w Victoria and Albert Museum w Londynie, wiadomość o wydawnictwie podają Stimmet J. G., *List of Reynst Collection Engravings in Catalogue raisonné du Cabinet de feu Mr Winckler*, V, Leipzig (1810), cz. I, nota 14, s. 309-317 oraz Wussin J., *Cornel Visscher*, Leipzig (1865).



Il. 10. J. Falck, Ezaw sprzedający pierworództwo, miedzioryt wg M. Stomera. (Fot. E. Kozłowska)

wykonał Holender Matthias Stomer⁴⁷. Podany na rycinie jako Veronese Pokłon Pasterzy (Bl. 6) przypisywał już Ridolffi Lorenzowi Lotto, do tej atrybucji skłaniają się też badacze dzisiejsi⁴⁸. Drugi rzekomy Veronese — Chrystus upadający pod krzyżem (Bl. 19) uchodzi dziś za pracę J. Bassano⁴⁹. Pierwowzór Pokłonu Pasterzy⁵⁰ (Bl. 10) nie jest dziełem

Palmy mł., raczej — jak wynika z ostatnich badań — Bonifazja dei Pittati. Odtworzony w miedziorycie Falcka Koncert (Bl. 158) nie jest, wbrew napisowi, wykonany przez Guercina; już w w. XVII za autora uważany był Giorgione⁵¹, obecnie przeważa opinia, iż jest on dziełem G. Bellini⁵². Pierwowzór Św. Rodziny ze św. Anną (Bl. 9) nie mógł być

malowany przez del Sarta, Lugt⁵³ sugeruje autorstwo Perino del Vaga. Natomiast wiązane z Caravaggiem Złożenie do grobu (Bl. 24) mało ma wspólnego z fakturą Falcka.

Z rytowanych przez Falcka holenderskich obrazów galerii Reynst zmianie atrybucji uległy uchodzące poprzednio za prace Lissa: Stara zalotnica (Bl. 156) po dłuższych spo-

⁴⁷ Por. reprodukcję w: *Staatliche Museen Berlin, Die Gemäldegalerie. Die Holländischen Meister. 17 und 18 Jahrhundert*, Berlin 1932, s. 153, nr 434. Wątpliwości moje w wyborze artysty ze środowiska Caravaggia lub Honthorsta rozstrzygnął prof. M. Walicki wskazując na obraz Stomera.

⁴⁸ *Le meraviglie dell'arte, Venezia* (1648), wyd. Detlev v. Hadeln, Ber-

lin, I (1914), s. 145; Mahon D., jw., s. 303.

⁴⁹ Już w katalogu obrazów Jakuba II z lat 1685-8 jako Jacopo Bassano, tak samo Pantheon, XVII (1936), s. 105 z reprodukcji i Mahon D., jw., s. 15 (15).

⁵⁰ Obraz w Hampton Court, repr. Lugt F., jw., s. 101, ryc. 27, jako Bonifazio dei Pittati, Mahon D., jw., s. 15 (14).

⁵¹ W katalogu Jakuba II (1685-8) jako Giorgione; Baker C., *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*, 1929, jako szkoła Giorgione; podobnie Lugt F., jw., s. 99, ryc. 6; Mahon D., jw., s. 14 (10).

⁵² *Royal Academy of Art. Catalogue of the Exhibition of the King's Pictures*, London 1946/7, nr 202.

⁵³ Jw., s. 117.



Il. 11. J. Callot, *Pantolon zw. Cassandre*, akwaforta.
(Fot. H. Romanowski)

⁵⁴ Oryginał w Moskwie, na podstawie sztychu przypisany Lissowi w pracach następujących: Oldenburg R. von, *Johann Liss*, Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsamml., 35 (1914), z. 1; Żarnowski J. (Belvedere, 1925), s. 40; Fiocco G., *Die venezianische Malerei*, Firenze 1929, s. 24. Przeciwnie Longhi (L'arte, 1917); Wipper (Wissenschaftliche Nachrichten, 1922); Lisareff (Münchner Jahr-

buch, N. F. VI, 1929); Steinbart K., *Johann Liss*, Berlin 1940, widzą w nim obraz Bernarda Strozzi.

⁵⁵ II stan podpisany „J. Falck sculp. — Johann Liss pinxit — Nicol: Visscher excud.“, egzemplarz w Zürichu, Graph. Sammlung der Techn. Hochschule; rycina odpowiada obrazowi wiedeńskiego muzeum będącemu stwierdzoną pracą Domenica Feti, wykonana zapewne wg

rach przyznana Bernardowi Strozzi⁵⁴ oraz Sen św. Piotra (Bl. 26) uznany dziś za obraz Domenica Feti⁵⁵. Właściwy tytuł obrazu Lissa zw. Święty w ekstazie (Bl. 26) brzmi Widzenie św. Pawła⁵⁶. Na tym nie kończy się lista rycin i pierwowzorów wymagających sprostowań.

Trudno zgodzić się z autorem, że Falck nie różnicuje światłocieniowo swoich sztychów. Inne w walorze są miedzioryty wg szesnastowiecznych, jasnych i świetlistych obrazów włoskich, inne, mocniej skonstrastowane są ryciny wg van Dycka lub Lissa, jak np. Żołnierze i kurtyzany⁵⁷. W sumie jednak, jak słusznie zauważa autor, reprodukcje obrazów ustępują twórczości Falcka jako portrecisty. Burchard nazywa późniejszą jego produkcję rzemieślniczą, co wydaje się słuszne tylko w stosunku do portretów sarmackich i części kart tytułowych. Rację ma Rosenthal, iż najpiękniejsze, najdojrzałe są jego portrety okresu szwedzkiego, które wytrzymują porównanie z najlepszymi rycinami francuskimi⁵⁸.

Autor mówi we wstępie, że w tłumaczeniu zjawisk ekonomiczno-społecznych i artystycznych przyjął „jako jedynie wyczerpującą metodę materializmu dialektycznego“. Metoda ta jednak wymaga głębokiego wnikięcia w rzeczywistość, której odbicie w sztuce pragnie się przedstawić, w przeciwnym razie otrzymany obraz nie będzie realistyczny. Omawiając rozdwojenie kierunków artystycznych w Niderlandach autor przeciwstawia „gładką manierę flamandzkiego sztychu rylcem“, będącego na usługach reprodukcji malarstwa italianizujących artystów takich, jak Voss i Lombard, a następnie Rubensa, swobodnej technice oryginalnych akwafort Rem-

wczesniejszego obrazu D. Feti, który podobnie jak Liss powtarzał swoje kompozycje: Steinbart K., jw., s. 172 i 128, ryc. 57.

⁵⁶ Egzemplarz II stanu z napisem „Paulus raptus in tertium usq Coelum, audibit inefabilia verba que non liceat homini loqui, 2 Corinth, 12.2. Johannes Lis pinxit. Nicol Visscher excud. Cum privilegio...“ w Kupferstich. Kab. w Dreźnie: Steinbart K., jw., s. 126, tabl. 50 i 51.

⁵⁷ Żołnierze i kurtyzany (Bl. 160) oryginał w Cassel, Gemäldegalerie. II stan z napisami „G. Valck ex. J. van Lys p. Falck sc.“, Steinbart K., jw., s. 65, ryc. 25; obraz tabl. 27. por. tabl. 25 i 26.

⁵⁸ Jw., s. 286.

brandta i jego tematyce rodzajowej branej z otaczającej rzeczywistości. We Francji jednak sprawa jest bardziej skomplikowana. Tam technikę akwaforty uprawiają, za przykładem *peintres-graveurs* włoskich, właśnie malarze-graficy, którzy odbyli podróż do Italii i stamtąd przejęli tematy mitologiczne i pastoralne, gdy odwrotnie treść rodzajowa zw. „la réalité” pojawia się u grafików reprodukcyjnych odtwarzających prace entuzjastów i naśladowców Rembrandta, takich jak Claude Vignon, Saint-Igny itp.⁵⁰ Wśród nich działa m. i. wymieniony już Michał Lasne, który nie był, jak dowodzi autor monografii Falcka, „grafikiem wyłącznie reprodukcyjnym”. Ten niegdyś skostniały interpretator Ziarnki jest w późniejszym okresie odtwórcą obrazów na tematy rembrandtowskie, jednocześnie zaś autorem przyjemnych rycinek treści mieszczańsko-ludowej. Od tych francuskich „graveurs de la réalité” linia rozwojowa zaprowadzić może do zagadnień rembrandtowskiego światłocienia i realistycznych typów ludowych u Norblina. Ten rodzaj grafiki rozpowszechniany był w Paryżu w latach 1640—60 przez najpoważniejszych nakładców, jak F. Langlois i P. Mariette, a obok Michela Lasne tematykę rembrandtowską uprawiali bracia David: Charles (por. il. 9 i 10) i Jérôme, z którym Falck współpracował przy wspomnianej już serii filozofów. Tak więc Falck za bytności w Paryżu nie był zmuszony do trzymania się sztuki dworskiej.

Nie można też przyjąć tezy autora, że „modny prąd niderlandzki zniweczył wspaniałe osiągnięcia techniczne i artystyczne Callota i jego „style burlesque”. Organizacje artystyczne typu Callota są zjawiskiem rzadkim, niemniej wpływ jego oeuvre „dominuje w grafice francuskiej 1. poł. w. XVII”⁶⁰. „Kiedy Callot zmarł (w r. 1635), ryciny jego rozsiane po warsztatach służyły jako wzory artystom nowej generacji, kopiowano go i naśladowano we wszystkim”⁶¹. Z malarzy francuskich ulegali jego wpływom Saint-Igny, C. Vignon, J. Stella, którego prace graficzne Meaume⁶² wpisał w oeuvre Callota. Tematy jego z „ludowego świata i realizmu życiowego” odnajdujemy u Abr. Bosse, natomiast osiągnięcia techniczne wraz z kreską nieściśle nazwaną szorst-



Il. 12. J. Falck, Guillot Gorju, miedzioryt z serii portretów aktorów paryskich. (Fot. H. Romanowski)

ką, raczej oszczędną, lekką, precyzyjną, utrzymały się w grafice Israella Silvestre, Fr. Collignon, N. de Son, L. de Boulogne, J. Pesne, wreszcie

N. Cochin, zw. „drugorzędnym Callotem”, lub u zwolenników burleski bachicznej, jak P. Brebiette i L. de La Hyre⁶³. Callotowskiego dziedzic-

⁵⁰ Weigert R. A., *juw.*, s. 172.

⁶⁰ Lieure J., *L'école française de gravure, XVII s.*, Paris, b. d., s. 58 i n.

⁶¹ *Juw.*, cytata z Bouchot H., J. Callot, Paris 1889.

⁶² Meaume E., *Recherches sur la vie et l'oeuvre de J. Callot*, Paris 1860.

⁶³ Z artystów spoza Francji wymienię tylko W. Hondiusa, w którego wielkiej rycinie obłężenia Smo-

leńska w r. 1634 (Bl. nr 2) zwinne, groteskowe figurki callotowskich żołnierzy uwijają się pośród ciężkich kawalerzystów wzorowanych jeszcze na grafice A. Tempesty.

twa nie trudno dopatrzeć się w wizerunkach aktorów rytowanych przez Falcka wg niewiadomego autora. Gandollin przypomina w ruchu artystów *commedia dell'arte* z serii Balli, czyli Cucurruccu. Portret Guillot Gorju inspirowany jest z Pantalona zw. Cassandre⁶⁴ (por. il. 11 i 12). Postać ta jest majstersztykiem Falcka. Na tle jasnej kulisy i mglistego pejzażu rysuje się sylwetowo, bezsprzecznie francuska przez żywość i swobodę niepozabawioną dystynkcji. Plastyka figury oddana jest znakomicie: ciemny, lśniący trykot obciska nogi, połysk atlasu uwydatnia fałdy krótkiego ubioru i drapowanego płaszczka, od ciemnej materii odbija finezyjna w rysunku ręka. Ocieniona rondem dziwnego kapelusza twarz jest pociągająca mimo karykaturalnego ujęcia. Oko patrzące przenikliwie spod brwi tryska dowcipem. Czuje się, wedle słów zamieszczonego u dołu wierszyka, że w swych fraszkach i monologach Guillot Gorju mógł bezkarnie nie tylko „szydzić z głupców, ale przycinać łąty największym mądralom“. Ta jedna postać, odtworzona rylcem polskiego artysty pozwala zrozumieć wielowiekową tradycję francuskiej sceny.

Jak bardzo poszukiwane już po śmierci Callota były jego ryciny, o tym świadczy ubieganie się zbieraczy o najmniejszej wagi akwaforty mistrza⁶⁵. Dotyczy to również prac jego kontynuatora — della Belli.

Zmierzch oryginalnej grafiki francuskiej nastąpił po śmierci Abr. Bosse (1676) i R. Nanteuil (1678), a więc i Falcka (1677). Ingerencja w sprawę sztuki państwa w osobach Colberta i Le Bruna doprowadziła do wprzeżnięcia artystów grafików w wielkie prace zespołowe, w których twórczość ich zatraciła indywidualność wyrazu. Wobec wymagań wielkiej ilości odbitek akwaforta musiała definitywnie ustąpić przed miedziorytem, którego cięcie jest głębsze; wykluca to lekkość kreski, ale przy dużych nakładach gwarantuje lepsze odbitki.

Jednocześnie pragnę wziąć w obronę nakładców grafiki. Nie wszyscy artyści mieli zmysł handlowy i potrafili zająć się sprzedażą swoich prac. Chętnie korzystali oni z usług kolegów, którzy ich od tych spraw uwalniali wyręczając ich zarazem w trudzie odbijania rycin. Dzięki nakładcom takim, jak dei Rossi w Rzymie pomniki sztuki graficznej i olbrzymi materiał dokumentacyjny malarstwa, rzeźby, architektury, w postaci płyt miedziorytniczych, zamiast jak w Polsce iść do przetopienia na rondle⁶⁶, został zachowany. Wydawca paryski Pierre II Mariette posiadał obok znawstwa zmysł organizacyjny. Klasyfikacja jego zbiorów stała się wzorem na długie lata⁶⁷. Zastosowana przez opata de Marolles przedostała się wraz z jego kolekcją do paryskiego Cabinet des Estampes, gdzie zachowała się w tekach ikonografii. W Polsce zaprowadził podobną Stanisław August, a królewski gabinet rycin stał się przykładem dla większości polskich kolekcji dziełnastawiecznych. Wnuk Piotra II, Pierre-Jean Mariette, dzięki znajomości zasobów graficznych gromadzonych od czasów pradziada, przekazał nam całą niemal wiedzę jaką posiadamy o grafikach XV, XVI i XVII w., z tego bowiem rękopiśmiennych notatek A. Bartsch zestawiał dzieło pt. *Le peintre-graveur*.

Normalna kolej rzeczy była taka: artysta grafik zaczynał od rytowania tła lub bordiury, stopniowo dopuszczany bywał do wykonania całej ryciny, co po pewnym czasie upoważniało go do kładzenia własnej sygnatury, wreszcie sam otwierał zakład sztycharski, gdzie z kolei kształcił pomocników. Wbrew twierdzeniu Iwanoyki, że „Falck występuje stale w tej samej roli“, artysta nasz przeszedł przez wszystkie te etapy. Być może dopiero w Paryżu zaczął jako bezimienny *apprenti*, potem rytownik w dziale mody, portrecista, wreszcie w Gdańsku grafik samodzielny. W Sztokholmie — szczytowy punkt kariery — rozporządzał pracownią na zamku

królewskim, a jego portrety królowej i najwyższych dygnitarzy państwowych przeznaczone dla zbiorów monarszych odbijane były na atlasie. Po abdykacji Krystyny pobyt w Kopenhadze i wspaniały portret króla duńskiego wskazują, iż zabiegał o podobne stanowisko w Danii, którego nie otrzymał. W Hamburgu widzimy Falcka w roli nakładcy grafiki, a wszystkie ryciny sygnowane tylko „Falck excudit“ nie są na pewno jego rylca.

Czy Falck był czy nie był uczniem Hondiusa, to pytanie o tyle mało istotne, że w najwcześniejszych sygnowanych pracach Falck wydaje się rytownikiem niewyroblonym. Natomiast przeprowadzone w monografii porównanie prac obu artystów zanadto krzywdzi Hondiusa. Przed osiedleniem się w Polsce Hondius współpracował z czołowymi rubensistami przy ikonografii van Dycka. Portrety jego z tych czasów, dość swobodnie traktowane wskazują, iż od Falcka nie potrzebował się uczyć. Hondius pochodził z rodziny artystów i sam chętnie rysował. Istniały jego szkice portretowe wykonane srebrnym ołówkiem. Jako kartografa interesował go pejzaż. W Gdańsku były jego rysunki lawowane przedstawiające polskie sceny ludowe, cztery jego pejzaże na welinie wymienia testament Jana-Kazimierza⁶⁸, jeden z nich był treści animalistycznej; świadczy to o dość wszechstronnych zainteresowaniach. Zauważono, że „na służbie szlachty polskiej styl jego stał się bardziej suchy i powierzchowny“⁶⁹, choć z zestawienia portretów tych samych osób wykonanych przez Falcka i Hondiusa wynika, że plastyka twarzy i wyraz modela oddane są u niego miękkio, w sposób niekiedy bardziej przekonujący niż u Falcka.

Lejbowicz był w równym stopniu naśladowcą Falcka jak Hondiusa i innych artystów. Na więcej uwagi zasługuje pasticheur Falcka van Moeurs, gdyż mniej ostrożni zbieracze padać mogą ofiarą pomyłek. Wielu innych artystów kopiowało Falcka, liczne jego ryciny spotkać

⁶⁴ Meaume, jw., nr 627; Plan (r. 1913) nr 217; Lieure (r. 1924-37) nr 288. Na wyobrażenia aktorów Falcka zwrócił uwagę Rosenthal, jw.; związki z aktorami Callota i Falcka wykazuje rycina Simonin „Le vrai portrait de M. Moliere en habit de Sganarelle“ 24.VI.1661, repr. Courboin F., *Histoire illustrée de la gravure en France*, I partie, Paris, 1923, t. 475. Trawestacje portretów Falcka wykonał w barwnej litografii Hippolyte Lecomte w serii *Costumes*

de Théâtre de 1670 à 1820, Paris 1820.

⁶⁵ La Bruyère takie słowa kładzie w usta zbieracza Democèdes, w którym współcześni dopatrywali się opata de Marolles: „Mam wielkie zmartwienie, które zmusi mnie do zaniechania rycin przez resztę moich dni: zgromadziłem całego Callota z wyjątkiem jednej ryciny, nie jest to co prawda jedna z lepszych, przeciwnie jedna z lichszych, ale wypełniaby lukę w zbiorze Callo-

ta; trudzę się dwadzieścia lat żeby ją pozyskać, w końcu straciłem nadzieję; to ciężkie przeżycie“. (*Les caractères*, Paris 1912, t. II, s. 99).

⁶⁶ Tyszkiewicz K., *Pomniki rytownictwa krajowego*, Wilno 1858, s. 7.

⁶⁷ Weigert R. A., jw., s. 185-6.

⁶⁸ Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w w. XVII*, Wrocław 1952, s. 58 i 193.

⁶⁹ Stechow W., Thieme-Becker XVII.

można w mniejszym formacie lub w wersji odwróconej⁷⁰.

Miedzioryty barwne odbijał w Paryżu Bosse⁷¹. W Holandii sprawa ta budziła zainteresowanie na przełomie w. XVII/XVIII, liczne próbne odbitki z płyt pokrywanych kilku kolorami uchodzą za prace Petra Schenka. Technika jest istotnie żmudna, choć nie polega na „barwieniu linii wyrytych na płycie”; zamiast jednolitego pokrywania farbą barwi się płytę przy pomocy tamponików maczanych w różnych kolorach. Oczywiście czynność musi być powtarzana dla każdej odbitki. Sposób ten, zw. „à la poupée” stosowany był powszechnie w Anglii w wieku XVIII. Płyta Falcka przedstawiająca Florę (Bl. 59), odbijana w Holandii i zapewne tam pozostała, posłużyć mogła ok. r. 1700 do tego rodzaju eksperymentów⁷².

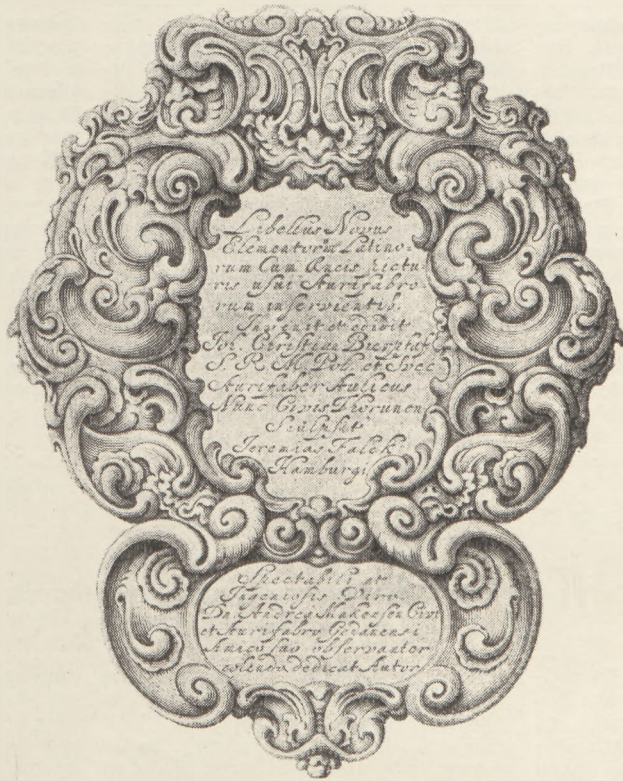
Polskości Falcka w sensie etnicznym oczywiście pewni być nie możemy, ale nie ma powodu twierdzić, że w żyłach jego płynęła krew niemiecka. Mieszczanstwo gdańskie było międzynarodowe, brzmienie nazwiska jest łatyńskie, nie można zaręczyć, że przodkowie Falcka nie nazywali się Sokół albo Sokołowski. We Francji Pisano go Falk i Falque, kto wie czy za przykładem Ziarnki nie podpisał się kiedy Faucon? Używanie w piśmie języka niemieckiego argumentu nie stanowi, zwłaszcza że na rycinach nie stosował go prawie nigdy; tak samo religia reformowana.

Późniejsze stosunki Falcka z pol-

skimi artystami podkreśla m. i. wykonana w Hamburgu seria liter alfabetu będących wzorami dla złotników (Bl. 63)⁷³. Autorem rysunków i wydawcą jest złotnik toruński, poprzednio krakowski J. C. Bierpfaf,

Bossa, rysunki te poprawiał. Stylo-wo i technicznie wzory te odbiegają znacznie od projektów paryskich z motywem wiązanki kwiatów, liści i owoców, z których jeden tylko wg P. Schmidta (Bl. 61) nosi podpis Falcka. Pozostałe dwa, wg F. Lefebvre (Bl. 62 i 62a), zwłaszcza wzór z callotowskim widoczkiem Paryża w tle, można by raczej wiązać z serią rytowaną przez B. Moncornet⁷⁴.

W związku z zagadnieniem polskości Falcka interesujące byłoby opracowanie wszystkich jego polskich portretów pod względem historycznym. Kiedy, w jakich okolicznościach powstały, ewentualnie w jakich ukazały się wydawnictwach. Przez kogo malowany był oryginał, czy się zachował i gdzie. Kogo przedstawia reprodukcjonowany przez Blocka wizerunek szlachcica z brodawkami na nosie (Bl. 287). Od dawna już portrety te zwróciły uwagę pisarzy historycznych, czemu wyraz daje Kraszewski w *Kartkach z podróży* (1858-64)⁷⁵. „W bibliotece i zbiorze sztychów (Paryż)... zajmowało mnie naówczas dzieło Jeremiasza Falcka najznakomitszego sztycharza naszego. Począwszy od Albertiny w Wiedniu wszystkie zbiory europejskie i magazyny artystyczne przeglądałem notując cokolwiek się z dzieł jego znaleźć dało. Nauczyłem się mego mistrza, ale notaty po dziś dzień leżą w pyle... W Paryżu najpiękniejszy może w hotelu Lambert, zbiór hr. Działyńskiej... Znalazły się tu amazonki⁷⁶ nigdzie nie widziane,



Il. 13. J. Falck, karta tytułowa wzorów złotniczych, miedzioryt wg J. C. Bierpfafa. (Fot. E. Kozłowska)

który pracę swą dedykuje przyjacielowi i koledze jeszcze z czasów krakowskich A. Mackensenowi. Sądząc z prac złotniczych Bierpfafa, w których powtarzają się te same motywy dekoracyjne dość nieudolnie traktowane, Falck, w myśl zaleceń

tując cokolwiek się z dzieł jego znaleźć dało. Nauczyłem się mego mistrza, ale notaty po dziś dzień leżą w pyle... W Paryżu najpiękniejszy może w hotelu Lambert, zbiór hr. Działyńskiej... Znalazły się tu amazonki⁷⁶ nigdzie nie widziane,

⁷⁰ Les quatre monarchies, (por. Bl. 151-154), miesiące wg Sandrarta (Bl. 81-2) z napisami niemieckimi, A. Aubry exc.; Jesień i Zima (Bl. 113-14) zapewne tego samego wydawcy.

⁷¹ Blum A., Abr. Bosse et la société française au XVIIe s., Paris 1924, s. 138.

⁷² Rycinę Il gran Mogor z płyty obciętej w górze i z lewej strony odbito w kolorze sangwiny, Rastawiecki E., jw., nr 158, egzemplarz w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

⁷³ Libellus Novus Elementorum

Latinorum cum Aeneis picturis usui Aurifabrorum inservientib. Invenit et edidit Joh Christian Bierpfaf S. R. M. Pol. et Svec. Aurifaber Aulicus Nunc Civis Thorunen. Sculptit Jeremias Falck Hamburgi Spectabili et Ingeniosis Viro, Dn. Andrea Makenzen Civi et Aurifabro Gedanensi Amico suo observanter colendo dedicat Autor.

⁷⁴ Por. kartę tytuł.: „Livre de fleurs et de feuilles pour servir à l'art d'orfèvrerie inventé par François Lefebvre... Baltazar Moncornet

fecit et excudit”; Weigert R. A., jw., fig. 18. Por. też Duplessis G., jw., s. 184, Pièces gravées par A. Bosse avec d'autres artistes, nry 1455 i 1456.

⁷⁵ Wyd. z r. 1892, Warszawa, s. 807-8; wiadomości o tej notatce udzielił mi mgr S. Swierżawski.

⁷⁶ Serie ćwiczeń kawalerii (Bl. 166) i wjazdu amazońki (Bl. 167) wydane przez Falcka w Hamburgu nie mają cech jego ryłca, komplety w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

kwiaty nieznane prawie, sztychy Falcka robione dla przekupniów⁷⁷ w czasie jego we Francji pobytu, ...ale szczególnie portrety to prawdziwe arcydzieła. Czy je ze współczesnych, po większej części malarzy gdańskich, lub z własnych rysunków sztychował, umiał odtworzyć, zgadnąć cudnie charakter oryginalu. Jego Radziejowski, Radziwiłł, Opaliński, Tyszkiewicz, Pstrokoński są nieoszacowanym komentarzem historycznym do epoki Władysława i Kazimierza. Ze sam on musiał być rysownikiem niepoślednim to mówi portret każdy, twarz, ogólne pojęcie postaci. W Paryżu znalazło się do stu Falcków, a między nimi najpiękniejsze. Najpospolitsze są szwedzkie portrety, cudnie piękne, w sile znać wieku i talentu wykonane⁷⁸. Ktokolwiek poznał się bliżej z rylcem Falcka mającym cechy szkoły rubensowskich sztycharzy, w której się znać kształcił, ale przy tym coś indywidualnego i odrębnego, dla tego na wielu wyda-

niach Förstera gdańskich małe śliczne frontispisy, choć niepodpisane jawnie Falckowymi się wydają... Broda portretu Tyszkiewicza należy do... tours de force, które się nikomu nigdy tak nie udawały jak jemu... Jako ilustracje do XVII w. epoki Pasków, Pocobutów, wizerunki sztychowane przez niego są niezrównanego życia i prawdy, odgaduje się w nich charakter, czyta ludzi. Hondiusowi odmówić nie można znakomitego talentu, lecz w portretach daleko on od Falcka, zacieiera się pod jego rylcem cecha indywidualności, zostaje typ i ogólnik, z którego mozolniej dobywać trzeba, domyslać się postaci". Przytoczona notatka Kraszewskiego nie mogła ująć uwadze Sienkiewicza i ciekawe byłoby stwierdzenie w jakim stopniu rytowane przez Falcka portrety polskich i szwedzkich wielmożów wykorzystane są w Potopie.

Rozwiązana powinna być też zagadka portretu Falcka⁷⁹. W czasach, kiedy wszyscy artyści i siebie i wza-

jemnie jeden drugiego portretowali, brak jego wizerunku wyglądałby na anomalie. Portret A. Oleszczyńskiego uznany został za nieprawdziwy⁷⁹. Ale Oleszczyński nieraz już pomawiany był za niestudnie o fantazjowanie. Tak było np. z wizerunkiem Arciszewskiego. Także i fałszywy portret Kopernika miał uzasadnienie w drzeworycie Stimera z błędnym napisem. Jeżeli rycina Oleszczyńskiego nie przedstawia Falcka, należałoby zbadać czym jest wyobrażeniem.

Książka Iwanoyki przypominała nam obowiązek względem artysty, który w Polsce się urodził, w Polsce spędził znaczną część życia, za granicą przy polskości swojej obstał, a do skarbcza kultury polskiej złożył poważny wkład. Trzeba żyć, aby stała się bodźcem do dalszych prac badawczych, które — nie brak na to danych — mogą stać się odkrywczymi.

Maria Mrozińska

⁷⁷ Mowa o tablicach mąd.

⁷⁸ Por. z opinią Rosenthala, ods. 57.

⁷⁹ Staloryt A. Oleszczyńskiego, Czapski E., jw., nr 446.

⁷⁹ Block J. C., jw., s. 12.

Tadeusz Seweryn, Ludowa grafika staropolska. Polska Sztuka Ludowa VII (1953), nr 4-5, str. 201-44, il. 90.

Artykuł Seweryna należy do najkapitałniejszych prac z zakresu badań nad sztuką, jakie ukazały się ostatnio w związku z „Rokiem Odrodzenia”. Podczas ostatniej sesji naukowej Polskiej Akademii Nauk słusznie i z wielu stron zwracano uwagę na brak — wśród prezentowanych na wspomnianej sesji — prac z zakresu sztuki ludowej, która właśnie w dobie renesansu nabiera znacznego rozmachu i daje się już wyraźnie wydzielić z całego zakresu twórczości artystycznej owej epoki. Praca Seweryna wypełnia choć częściowo, ale na bardzo ważnym odcinku, tę lukę. Wywody autora potwierdzają jeszcze raz wysuwana przeze mnie teza¹, że źródła naszej twórczości ludowej XIX w. należy szukać przede wszystkim w nurcie ludowym sztuki staropolskiej, że posiada ona oczywiście swoje dzieje, które nie są niczym innym, jak historią jednego z najważniejszych i społecznie najciekawszych odgałęzień sztuki pol-

skiej. Badania sztuki ludowej nie można odrywać od studiów nad całokształtem sztuki naszej, a jeśli idzie o drzeworyt ludowy, to — wbrew twierdzeniu autora², iż dotąd sądzono, „że pierwociny jego przypadają dopiero na koniec XVIII w.” — już Bystron³, a potem podpisany⁴ wskazywałem, że uwzględniając opublikowane przeze mnie za bytki grafiki ludowej XVII w., oraz wcześniejsze choćby znane z teki Muczkowskiego⁵ — otrzymujemy nieprzerwaną łańcuch drzeworytów ludowych, łączących późne średniowiecze z ostatnim, znanym mi, datowanym drzeworytem ludowym z r. 1840. Dopiero rozpatrzenie całości zachowanych dzieł grafiki ludowej ilustracyjnej i „ściennej” — jak nazywa Seweryn grafikę dewocyjną XVIII i XIX w. — pozwala na ukazanie pełnego rozwoju tej gałęzi naszej twórczości ludowej. Artykuł Seweryna jest właśnie próbą takiej historii i w tym leży jego znaczenie, żadne bowiem z dotychczasowych

opracowań tego tematu nie sięgnęło tak daleko w głąb wieków. Oczywiście zespół materiałowy, na którym buduje swe wywody autor omawianej pracy, można by i nawet należałoby znacznie rozszerzyć — tym niemniej już w ramach sobie zakreślonych udało się Sewerynowi znacznie trafniej przedstawić dzieje polskiej grafiki ludowej od jej początków i wytłumaczyć przyczyny zmian, jakie w niej widzimy.

Sztuka graficzna, sztuka par excellence demokratyczna, musiała już w początkach XVI w. ożywić możliwości powstania ludowej gałęzi tej twórczości także w naszym kraju. Doba renesansu z jej rozmachem w walce z mrokami średniowiecza, z krzywdą społeczną, jej próbami ustalenia nowego porządku — rozszerzeniem się możliwości wciągnięcia do życia umysłowego i artystycznego ludzi z młodych i upośledzonych warstw i klas społecznych — musiała zmobilizować do tej walki tak świetną broń, jak grafika ilustro-

¹ Piwocki K., *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953, s. 36-37.

² S. 201.

³ Bystron J. St., *Polskie drzewo-*

ryty ludowe, Sztuki Piękne V (1929), nr 1, s. 17.

⁴ Piwocki K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s. 99-100.

⁵ Muczkowski J., *Zbiór drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych*, Kraków 1849.

cyjna, a więc masowa, związana bezpośrednio ze słowem niosącym nowe idee. Techniką panującą jest przede wszystkim drzeworyt, mie-dzioryt u nas dopiero pod koniec XVI w. zaczyna wchodzić w użycie w ówczesnych oficynach drukarskich. W XVII w. rozprzestrzenia się on coraz wyraźniej, wypierając drzeworyt ilustracyjny z drukarstwa, jakkolwiek ostateczne zwycięstwo odniesie dopiero w wieku XVIII. Sądzę, że plebejski i ludowy charakter warsztatów drzeworytniczych był jedną z przyczyn rugowania drzeworytu z możliwości oddziaływania na masę poprzez ilustrację książkową w dobie reakcji okresu sarmackiego naszych dziejów. Tak należy rozumieć przyczyny zwrócenia się ksylografów ku nowym rynekom zbytu, jakie zapewniał im dewocyjny drzeworyt związany z coraz liczniejszymi miejscami odpustowymi i cudownymi w XVIII w. i tak też w swych pracach je przedstawiałem⁶, nie odnosząc tych zmian dopiero do XIX w., jakby to mogło wynikać ze sformułowań autora⁷. Natomiast wskazanie na zaginięcie tematyki społecznej, jako na najważniejszą cechę różniącą drzeworyt ludowy doby renesansu od jego kontynuacji w XVIII i pierwszej połowie XIX w. jest przez Seweryna niezmiernie plastycznie i przekonująco przedstawione: „Sztuka pospólstwa, walcząca o przemianę stosunków społecznych zbroczyła z drogi, którą wytyczył człowiekowi renesans promieniejącej ideami wolności. Broń ta stępiała się i przeszła do lamusa przeszłości z chwilą, gdy wzrok artystów, oderwawszy się od obiektywnej rzeczywistości, skierował się w zaświaty, a ręce ich złożyły się do modlitwy...”⁸. Ten zwrot miał jednakże jak sądzę przede wszystkim ekonomiczne podstawy.

Drzeworyt ludowy XVI i XVII w. jako oręż walki społecznej został przez autora omawianej pracy przedstawiony wymownie i przekonująco. Powiązanie podanych przykładów z ówczesną literaturą postępową i plebejską, wymowna interpretacja drzeworytów, subtelne niekiedy wskazanie na opór, jaki stawiają skromni „formsznajdery” przy ilustrowaniu dzieł o obcej im ideologii — jak na to wskazuje przytoczony przez autora przykład ryciny z cap. 12 *Koła rycerskiego* Bartosza Paprockiego⁹ — stawiają

nam przed oczy jasno najważniejsze funkcje ludowego drzeworytu XVI i XVII w. Na tym tle bardzo wyraźnie rysuje się ludowy i plebejski charakter tej twórczości aż po krańce niemal XVII w. Bardzo cenne są także ustępy artykułu mówiące o „dokumentacji realiów”, zawartej w twórczości graficznej staropolskiej. Ogromna wiedza etnograficzna autora święci tu prawdziwe triumfy, jakkolwiek — dzięki obecnej wystawie w Muzeum Narodowym — może należałoby materiał ten i jego wyzyskanie dla obrazu kultury materialnej i duchowej tamtych czasów znacznie rozszerzyć.

Ostatnim z zagadnień ogólnych poruszonych przez Seweryna jest zagadnienie rodzimości grafiki ludowej i ilustracyjnej XVI i XVII w. Sądzę, że bardzo słusznie przeciwstawia się on ostro poglądom, jakoby niemal wszystkie ryciny książkowe, jakimi posługiwały się oficyny drukarskie polskie, wywodziły się ze źródeł obcych, przeważnie niemieckich¹⁰. Słusznie wskazuje on na szereg przykładów niewątpliwie polskiego i rodzimego pochodzenia drzeworytów ilustracyjnych XVI w., a tym bardziej XVII. Również trafnie formułuje autor, jakkolwiek i tutaj można by materiał dowodowy znacznie rozszerzyć, zapatrywanie, że nawet drzeworyty wzorowane czy „prawie kopiowane” z obcych wzorów — bardzo często tworzą własną i bardzo dla stosunków polskich znamioną ich interpretację. Przykład z „Orką” z *Wizerunku* Mikołaja Reja¹¹ jest niezmiernie pouczający, a przecież pejszaże z *Księgi o gospodarstwie* Crescentyna są niemniej rzucające się w oczy. Pragnę tu jeszcze dodać, że przejmowanie wzorów, inspiracji, nawet całych pomysłów kompozycyjnych było — a chyba i jest do dzisiaj — zjawiskiem powszechnym w sztuce i to we wszystkich jej gałęziach: od architektury, aż po meblarstwo czy tkactwo. Przypomnę dla przykładu, że sam Rembrandt inspirował się bardzo często cudzymi pomysłami¹², czerpiąc z Brouwera, Rogera van der Weijden czy Dürera. Tropienie takich zapożyczeń jest rzeczą interesującą i niekiedy naukowo bardzo ważną, tym niemniej nie należy nigdy tracić z oczu istotnego sensu pracy interpretacyjnej: nie samo zapożyczenie jest ważne, ale jego sens, istotne znaczenie dla artysty i jego potrzeb, a przede wszystkim funk-

cja zapożyczenia w twórczości artysty i zmiany, jakim wzór w jego rękach ulega, zmiany treściowe i formalne. Grafika staropolska — a ludowa w szczególności — szeroko korzystała z obcych impulsów, podobnie zresztą jak i gdzie indziej, ale po pierwsze dostarczała również wzorów obcym oficynom, a po drugie zapożyczenia obce przystosowywała do potrzeb polskich i umiała w obce wzorce tożnać własne treści. Mierzenie tego odskoku od wzorców jedynie nieudolnością i zubożeniem jest na pewno jednostronne i po-wierzchowne, jak słusznie pisze Seweryn.

Sformułujmy na koniec kilka zarzutów. Najważniejszy z nich tyczy się zagadnienia pojęcia sztuki ludowej, które u nas wszystkich zajmujących się tym problemem ma wciąż charakter mocno chwiejny. Autor wyraźnie nie ustala swych poglądów, zdradza je tylko ubocznie. Mówiąc o „Muzykantach wiejskich” w dziele Haura¹³ pisze np.: „Drzeworyt ten, aczkolwiek nie reprezentuje cech, jakie zwykliśmy łączyć z plastyką ludową, przytaczamy tutaj ze względu na ogromne bogactwo treści realistycznej, zaobserwowanej bystro przez samoucznego artystę”. Opisując znów drzeworyt przedstawiający „Nędzę z Biedą” na karcie tytułowej anonimowej broszury wydanej przed r. 1633¹⁴ mówi: „pod względem formy graficznej nie reprezentuje [on] typowego drzeworytu ludowego. Wykonał go bowiem niezbyt zaawansowany kopista lub nieco poduczony dylen-tant...”. Natomiast bez specjalnych zastrzeżeń traktuje wcale szeroko — i to w artykule omawiającym grafikę — rysunki jakiegoś młodego chłopca na kartach *Wizerunku* Reja w egzemplarzu w Bibliotece Jagiellońskiej¹⁵, istotnie niezmiernie fra-pujące, ale z omawianą grafiką mające mało punktów stykowych w technice, formie i treści, a można także wątpić, czy sam rysownik mógł być w jakimś kontakcie z twórczością ksylografów.

Przytoczone uwagi zdają się wskazywać na to, iż za szczególną cechę różniącą drzeworyt ludowy od grafiki oficjalnej uważa, jak to kiedyś czynił także podpisany, prymitywizm formy. Stanowisko to jednak nie jest konsekwentnie utrzymane, bo bez żadnych zastrzeżeń (jak sądzę słusznie!) uważa za bez-sprzecznie ludową „Rataja na księ-

⁶ Jw., s. 101; *O historycznej genezie*, s. 33.

⁷ S. 243.

⁸ S. 235.

⁹ S. 228.

¹⁰ S. 201.

¹¹ S. 201, 210, 211.

¹² Białostocki J., *Najnowsze Rem-*

brandtiana, Biuletyn H. S. i K. X (1948), s. 330.

¹³ S. 224.

¹⁴ S. 227.

¹⁵ S. 213.

zym polu"¹⁶, rycinę daleką od prymitywizmu, o wysokiej klasie umiejętności warsztatowych. Autor jej posiadał wprawdzie wzór obcy, ale samodzielnie potrafił ją przystosować do nowych treści, jakimi ją przepoił. Sądzę, że autor kładąc nacisk na treści społeczne drzeworytu ilustracyjnego XVI i XVII w. musiał dojść do przekonania, że wprowadzająca do naszej sztuki nowe treści grafika renesansowa, będąca dziełem skromnych „incisores lignorum”, często dyletantów i samouków, bo nie ujętych w tradycyjne szkolenie systemu cechowego — musi podpadać pod pojęcie sztuki ludowej. Nie tylko więc znamienne trudności z jakimi musieli łamać się nasi drzeworytnicy, a które tak przekonywająco przedstawia nam autor w ustępie zatytułowanym „Wśród anonimów” — i spowodowana nimi prymitywna na ogół forma ich dzieł — pozwalają nam zaliczyć je do sztuki ludowej, ale także sens społeczny ich twórczości i wymowa jej treści. Sądzę także, że ogromna część rycin nawet o tematyce religijnej, którą Seweryn pominął w swym artykule, ma również charakter ludowy i to nie tyle z powodu

prymitywizmu formy, który i tutaj występuje, ale z powodu treści nowych i ludowych, jakie i w tej dziedzinie naszej grafiki XVI i XVII w. się zjawiają. Wówczas też nieco inaczej może przedstawiać się będzie związek ludowej grafiki XVIII i XIX w., grafiki przede wszystkim o tematyce dewocyjnej z drzeworytem staropolskim.

Z drobniejszych spraw chciałbym zwrócić uwagę, że Paprocki nie był gołosłowny mówiąc, że drukarstwo „vere ipsum nobile nie szpeci”¹⁷, bo znany drukarz Ioannes Lazarides Ianussovius zostaje w r. 1588 rzeczywiście nobilitowany, a przykładów takich można by znaleźć i więcej. Także informacja o kartownikach¹⁸ nie jest zupełnie ścisła, bo pierwszy kartownik Hanusz z Bolesławia występuje w Krakowie już w r. 1499, a ilość znanych z imion i nazwisk sięga blisko 50 w ciągu XVI w. Na koniec jeszcze kilka uwag co do interpretacji poszczególnych rycin. Nie wiem dlaczego autor kobiecie nagiej na rycinie 67 każe się kąpać w wannie z kwiatem w ręku, to raczej Wenus w pierwowzorze graficznym. Czy rycina 73 przedstawia rzeczywiście chłopów pracujących w

nocy na swoim polu? Nietoperz może być ptakiem, jak na to wskazują liczne inne ryciny ludowe, a wówczas interpretacja autora może okazać się zbyt daleko idąca. Chciałbym również zwrócić uwagę, że „Górnik” z ryciny 72, na innym znany mi drzeworycie występuje z napisem Tubalkain, a więc przedstawia jednego z pierwszych biblijnych kowali i muzyków, co zresztą w tym wypadku nie zmienia treści omawianej ryciny.

Nie chcąc już mnożyć drobiazgów urywam na tym szereg swych uwag szczegółowych, tym bardziej, że praca omawiana wnosi tyle żywych, nowych treści do zagadnienia ludowego nurtu naszej sztuki doby renesansu, tyle świetnych spostrzeżeń, doskonałych analiz i wreszcie literackiej świeżości do nieco zatęchłych w swym zrutynizowanym języku prac naszych specjalistów, że mnożenie ich wydaje mi się nieważne i właściwie niepotrzebne. Należy ona niewątpliwie do tych, które otwierają przed naszą nauką nowe możliwości, przynoszą nie tylko nowe spojrzenie, ale i nowy materiał.

Ksawery Piwocki

¹⁶ Ryc. 32.

¹⁷ S. 202; Ptaśnik J., *Cracovia impressorum*, Lwów 1922, s. 42.

¹⁸ S. 203; Ptaśnik J., *Papiernie w Polsce XVI w.*, Kraków 1920, s. 36.