

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:

Prof. dr Guido 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 Mole, prof. dr Ksawery Piotrowski, mgr Zbigniew Rewski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 2

ROK XVI

1 9 5 4

T R E Ś Ć

R O Z P R A W Y

- Bogdan Horodyski*, Miniaturzysta Sforzów. str. 195
Mirosława Chamcówna, Walka malarzy krakowskich
o wyzwolenie spod praw cechowych. str. 215

M I S C E L L A N E A

- Bogusław Kopydłowski*, Marcin Marciniec — złotnik krakowski str. 235
Michał Walicki, Nieznany obraz C. D. Renesse'a str. 244
Tadeusz Mańkowski, Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń str. 251
Zofia Koziejowska, Falenty — rezydencja wiejska warszawskiego bankiera w dobie Oświecenia str. 258
Janina Ruszczycówna, Portrety polskie Józefa Grassiego . str. 262

R E C E N Z J E

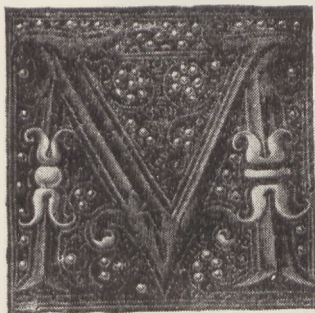
- Zygmunt Świechowski*, Teka Konserwatorska zesz. 1. . . str. 270
Stanisław Herbst, W. Husarski, Kazimierz Dolny . . . str. 274
Krystyna Sroczyńska, S. Kozakiewicz, Canaletto . . . str. 275
Bohdan Marconi, W sprawie współczesności toruńskiego portretu Mikołaja Kopernika. str. 277

K R O N I K A

- B. W.*, Historia sztuki na Sesji Odrodzenia w Polsce. . . str. 280
Aleksander Wallis, Konferencja Matejkowska str. 286

BOGDAN HORODYSKI

MINIATURZYSTA SFORZÓW



iała tylko część kolekcji starych druków i rękopisów ocalała z bogatych zbiorów Biblioteki Ordynacji Zamojskiej w Warszawie, spalonej w bestialski sposób przez faszystów niemieckich w sierpniu 1944 r. Resztki te znajdują się obecnie w Bibliotece Narodowej.

Autor niniejszego artykułu porządkując zbiór rękopiśmienny stwierdził istnienie wśród rękopisów jednego druku. Jest to mianowicie pergaminowy egzemplarz dzieła, którego pełny tytuł brzmi: *La historia delle cose fatte dallo invictissimo duca Francesco Sforza scripta in latino da Giovanni Simonetta et tradotta in lingua fiorentina da Christoforo Landino Fiorentino*. Milano, A. Zarotto. 1490. Inkunabuł in folio, liczy kart 208. Pierwsze sześć kart zajmują przedmowy i list dedykacyjny tłumacza, skierowany do Ludwika Mora. Właściwy tekst historii Franciszka Sforzy zaczyna się na pięknie zdobionej karcie 7, tu także znajduje się tytuł dzieła. Zwyczajem XV-wiecznym drukarz pozostawił w tekście puste miejsca na iluminacje inicjalne. Książka drukowana była w zasadzie na papierze, egzemplarze pergaminowe, których zapewne było kilka, przeznaczone być musiały dla najmożniejszych protektorów, a przede wszystkim dla rodziny panującej. Dotychczas znane były tylko dwa egzemplarze pergaminowe: w Bibliotece

British Museum w Londynie i w Bibliothèque Nationale w Paryżu.

Podczas oglądania bogato zdobionej karty 7 uderza nas podobieństwo tej iluminacji z miniaturami „Złotej Legendy” Jakuba de Voragine, rękopisu z tegoż samego zbioru Biblioteki Ord. Zamojskiej, dziś niestety zaginionego. Niewielki ten włoski kodeks pergaminowy z końca XV w. należał niegdyś do Krzysztofa Szydłowieckiego i opatrzony był jego exlibrisem. Na oprawie kodeks nosił datę 1515 r. Tekst, pisany piękną minuskułą humanistyczną, ozdobiony był wielu inicjałami i miniaturami stojącymi na wysokim poziomie artystycznym. Twórca ich nie ujawnił swego nazwiska dając tym pole do wielu dociekań i różniących się między sobą przypuszczeń¹. Rękopis „Złotej Legendy” ocalał z pożaru Biblioteki, natomiast w listopadzie 1944 r. został wraz z innymi rękopisami wywieziony do Garbicz (Goerbitsch) pod Słubicami (Frankfurt nad Odrą), wówczas posiadłości przyjaciela Franka, von Rieselmann. Tam też ślad po cennym rękopisie zaginął².

Kilkanaście opublikowanych reprodukcji miniatur „Złotej Legendy”³ pozwoliło na przeprowadzenie porównań z iluminacją warszawskiego egzemplarza *Sforziady*, który skrył się przed okiem historyków sztuki jako jedyny druk wśród rękopiśmiennych w zasadzie cimeliów Biblioteki Ord. Zamojskiej, gdzie był oznaczony sygnaturą Cim. 152.

Oprawa tego tomu, bliźniaczo podobna do opraw kilku rękopisów ze zbioru Zamoyskich, pochodzi z XVIII wieku, sam jednak inkunabuł znajdował się

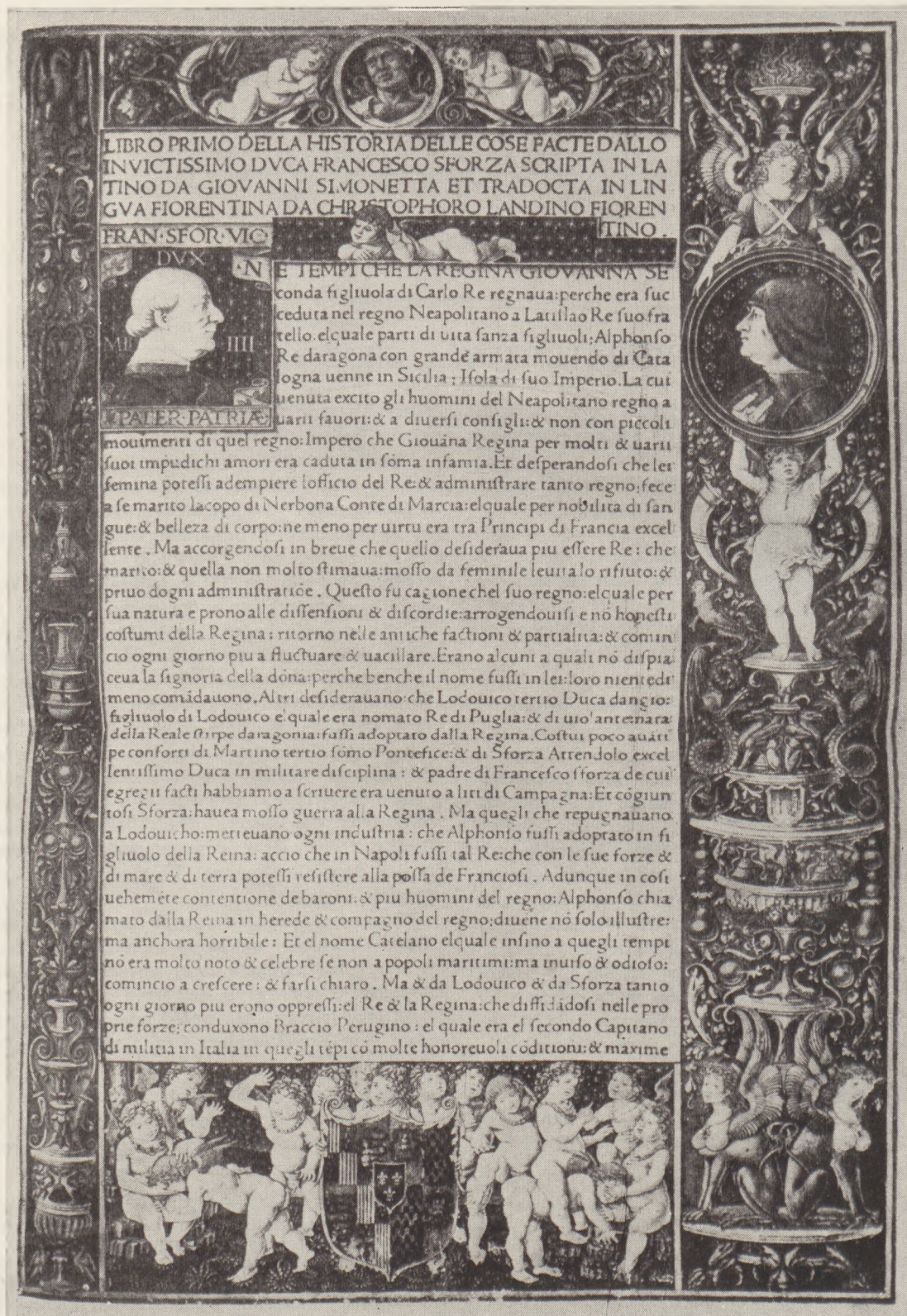
Inicjał reprodukowany na tej stronie pochodzi z warszawskiego egzemplarza Sforziady.

¹ Por.: Kieszkowski J., *Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki*, II, Poznań 1912, s. 333, 334 i 675, 678; Sawicka S., *Les principaux manuscrits à peintures... à Varsovie...*, *Bulletin de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintures*, 19 année, Paris 1938,

s. 205—222; Ameisenowa Z., *Legenda aurea z warsztatu Parentina w Bibliotece Zamoyskich w Warszawie*, *Przegląd biblioteczny* R. 10 (1936), s. 125—137.

² Sawicka S., *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*, Warszawa 1952 (Prace i materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, nr 10), s. 31—33 i tabl. XXVII—XXIX.

³ Reprodukcje podają cytowane wyżej prace.



już w księgozbiorze kanclerza Jana Zamoyskiego w końcu XVI wieku. Wskazówki tego rodzaju dostarcza zapiska, typowa dla ksiąg z pierwotnego księgozbioru Zamoyskich, wpisana do nich ok. 1672 r. Są to dwa napisy: „Ex bibliotheca arcis Zamoscensis” oraz „Testamento Ill-mi Joannis Zamoyski palatini Sandomiriensis legatus Bibliothecae Academiae Zamoscensis”. Na książkach papierowych napisy te są skrupulatnie przekreślone, w pergaminowym egzemplarzu *Sforziady* zostały wyskrobane, ale czytelne. Napisy owe i przekreślenia są śladem targów sukcesyjnych o ordynację Zamojską, prowadzonych po śmierci Jana Zamoyskiego, wnuka kanclerza — założyciela ordynacji⁴, do którego należała najstarsza część księgozbioru.

W jaki sposób inkunabuł mediolański znalazł się w posiadaniu Zamoyskiego, to sprawa trudna do rozwiązania, przypuszczać jednak można, że wszedł do księgozbioru kanclerza wraz z częścią biblioteki Zygmunta Augusta i z odpryskami księgozbioru Zygmunta Starego. Przypuszczamy bowiem, że z księgozbioru Zygmunta Starego pochodzą co najmniej dwa rękopisy, które później były własnością Biblioteki Ordynacji Zamojskiej, odziedziczoną po Janie Zamoyskim. Mamy tu na myśli rękopis polskiego przekładu Historii Aleksandra Wielkiego, sporządzony w 1510 r. przez Leonarda z Bończy, oraz pięknie iluminowany XV-wieczny rękopis biblij w języku czeskim⁵. Według ruskiego rejestru ksiąg Zygmunta Starego z 1510 r., dwie podobne księgi były wówczas własnością króla⁶. Rzecz sprowadza się zatem do ustalenia, czy nie chodzi tu przypadkiem o te same egzemplarze. Tego oczywiście stwierdzić nie jesteśmy w stanie, choć świeżo odkryty egzemplarz *Sforziady* jest nowym śladem prowadzącym do księgozbioru królewskiego. Przywieziony był do Polski niewątpliwie przez królową Bonę, prawnuczkę Franciszka Sforzy. Mamy bowiem dowody, że i ten egzemplarz pergaminowy, podobnie jak egzemplarze londyński i paryski — należał do członka rodziny Sforzów.

Ponadto warszawski egzemplarz *Sforziady* ma wyjątkowe znaczenie. Odkrywa mianowicie nazwisko anonimowego dotychczas miniaturzysty mediolańskiego, który w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat tak wiele kłopotu przysporzył historykom sztuki. Miniaturzystą owym jest PRESBITER JOANNES PETRUS BIRAGUS, co dopiero dziś można z całą pewnością

stwierdzić. Iluminacja w warszawskim egzemplarzu *Sforziady* jest podpisana pełnym jego nazwiskiem.

*
* *

Terenem artystycznej działalności Jana Piotra Birago był Mediolan, stolica Lombardii, państwka od połowy XV w. rządzonego przez Sforzów. Założycielem tej książęcej dynastii, zresztą krótkotrwałej, był Franciszek Sforza (1401—1466), kondotier poprzednich władców Mediolanu — Viscontich. Korzystając z wygaśnięcia tego rodu Sforza orężnie zagarnął ich tron w 1447 r. Był podobno władcą zręcznym i sprawiedliwym. Po jego śmierci władzę odziedziczył syn jego Galeazzo Maria Sforza, zamordowany przez spiskowców w 1476 r. Wdowa po nim, Bona Sabaudzka objęła wówczas rządy regencyjne w imieniu swego małoletniego syna, Gian Galeazza. Niedługo jednak te rządy sprawowała. Ludwik Sforza, zwany Moro, brat jej męża i stryj Gian Galeazza, już w 1477 roku organizował zamach stanu mający mu zdobyć władzę książęcą w Mediolanie. Spisek wprawdzie wykryto i Bona Sabaudzka zerwała z Ludwikiem wszelkie stosunki, ale w dwa lata później, w 1479 r. zmuszona wytworzoną przez Ludwika sytuacją polityczną i grożącą Mediolanowi wojną, przywróciła Ludwika do łaski i uczyniła zeń swego doradcę. Ludwik korzystając z nabytych uprawnień omotał młodego Gian Galeazza i uczynił zeń swe narzędzie w walce z Boną Sabaudzką, co wreszcie doprowadziło do zrzeczenia się przez nią regencji. Moro nie wypuścił już władzy ze swych rąk, nawet po dojściu Gian Galeazza do pełnoletności. Uzurpując sobie najwyższe stanowisko w Mediolanie, umiał zachować wszelkie pozory lojalności względem wydziedziczzonego bratanka. Zapewnił mu życie całkowicie beztroskie, wypełnione zabawami. Gian Galeazzo rezydował wraz ze swą matką w głównym zamku książęcym Mediolanu, Ludwik zajął jeden z pomniejszych pałaców. Gian Galeazzo godził się na taki stan rzeczy, był zeń nawet zadowolony. Inaczej jednak sprawy te odczuwała Bona Sabaudzka, która w kilka lat później pozyskała sprzymierzeńca w swej synowej — Izabelli Aragońskiej. Zaślubiny Gian Galeazza odbyły się w 1489 r. Ludwik Moro postarał się o to, by uroczystość wypadła jak najwspanialej i skorzystał z okazji, by nowożeńców odsunąć z Mediolanu, przeznaczając im na rezydencję uroczy zamek w Pawii. Tam w r. 1491 przyszedł na świat Francesco,

⁴ Horodyski B., *Zarys dziejów Biblioteki Ordynacji Zamojskiej*. W: *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*, Wrocław 1951 (Książka w dawnej kulturze polskiej, III), s. 302.

⁵ Rękopis Historii Aleksandra zaginął w czasie

wojny. Biblia czeska ocalała i w zbiorach rękopisów Biblioteki Narodowej nosi sygnaturę: BOZ 7.

⁶ Puławski K., *Spis książek króla Zygmunta I*, Biblioteka Warszawska 1875, I, s. 277—281. Pierwszą wiadomość o tym spisie podał Joachim Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, II, Wilno 1826; s. 97—99.

pierworodny syn Gian Galeazza, tam w 1494 r. ujrzała światło dzienne księżniczka Bona, późniejsza królowa Polski.

Sam Ludwik Moro ożenił się w 1491 r. z Beatrycą d'Este, a poszukując dla siebie możnego protektora doprowadził do małżeństwa cesarza Maksymiliana z Bianką Marią, siostrą Gian Galeazza. Wzamian za olbrzymi posag w sumie 400 000 dukatów, Maksymilian wystawił Ludwikowi dokument uznający go za księcia Mediolanu. Ten dyplom inwestytury, zdobiony również przez Biraga, nosi datę 5.IX.1494 r., a więc wcześniejszą o półtora miesiąca od daty śmierci Gian Galeazza, który zmarł dopiero 21 października tegoż roku. Ludwik Moro dopiął swego, lecz nie na długo. W końcu 1499 roku Mediolan, zajęty przez wojska francuskie, stał się posiadłością Ludwika XII⁷.

W dziejach Mediolanu Moro zapisał się jednak trwale jako mecenas sztuki. Dwór jego gromadził poetów, muzyków, malarzy, wśród których jaśniał niezwykle talent Leonarda da Vinci. Zamek mediolański, zdobiony pięknymi freskami i sztukateriami wypełniał się dziełami sztuki i wytworami miejscowego przemysłu artystycznego. Nie brakło tam także i pysznie zdobionych ksiąg — rękopiśmiennych i drukowanych, iluminowanych przez nadwornych miniaturzystów, wśród których prym wiodli Ambrogio de Predis i nasz Gianpettrino Birago. Miniaturzyści szkoły lombardzkiej, tacy jak Matteo da Milano, Tomaso da Modena, Cesare delle Vieze, Antonio da Monza — nie byli wprawdzie bezpośrednio związani z dworem mediolańskim, ale niewątpliwie znajdowali się w kręgu jego wpływów artystycznych.

Te kilka przypomnień ułatwi nam odczytanie i zrozumienie iluminacji, którymi Birago ozdobił trzy egzemplarze *Sforziady*: paryski, londyński i warszawski.

* *

W każdym z tych egzemplarzy bogato iluminowane są tylko karty zawierające tytuł i początek właściwego tekstu (k. 7). W samym tekście zdobienie ogranicza się do malarskiego wykończenia inicjałów, na które drukarz zostawił dość obszerne pola.

Karty z początkiem tekstu zamknięte są bordiurą o dwóch marginesach szerszych: prawym i dolnym — i dwóch węższych: lewym i górnym. Margines dolny wypełnia z zasady miniatura figuralna. W skład iluminacji wchodzi ponadto portrecik Franciszka Sforzy w polu inicjalnym tekstu, rozpoczynającego się tuż

pod tytułem dzieła. Portrecik opatrzony jest napisem FRAN[ciscus] SFOR[za] VIC[comes] D[u]X MILL[anensis] PATER PATRIAE. W polu portretu znajduje się inicjał N, umieszczony z boku i odgrywający tu rolę drugorzędną choćby tylko ze względu na swą nieznaczną wysokość. Tak są rozplanowane iluminowane karty we wszystkich trzech egzemplarzach *Sforziady*.

Bordiury tych kart to bogate, wspaniałe barwne ramy, zdobne renesansową ornamentyką waz, kandelabrow, rogów obfitości, malarskim naśladownictwem drogich kamieni i pereł. Wśród tej dekoracji artysta rozmieszcza liczne emblematy alegoryczne, związane z rodem Sforzów, a nadto miniatury figuralne, kryjące w sobie niejedną aluzję polityczną. Rozszyfrowanie tendencji autora nie jest zbyt trudne, choć nie może być już dzisiaj zupełnie wyczerpujące.

Zupełnie inaczej iluminator potraktował inicjały na dalszych kartach. Rysunek liter, geometrycznie czysty i zdecydowany, wypełnia całe pole inicjalne, którego dodatkową ozdobą jest barwne tło, zharmonizowane z barwą litery, najczęściej pokryte perełkami. Inicjały te nie budzą zresztą specjalnego zainteresowania, są typowym produktem liternictwa włoskiego Odrodzenia, choć i w nich widać kunszt artysty — świetnego rysownika i mistrza barw.

Odczytywanie iluminacji zaczniemy od londyńskiego egzemplarza *Sforziady* (il. 1)⁸. Egzemplarz ten był niegdyś własnością Ludwika Mora, na co wskazuje zachowana bogata oprawa z czerwonego aksamitu, zdobna srebrnymi narożnikami i plakietami z cyzelowaną dekoracją złożoną z emblematów Mora i rodziny Sforzów. Oczywiście przeznaczenie tego egzemplarza dla Ludwika znalazło też odbicie w pracy iluminatora.

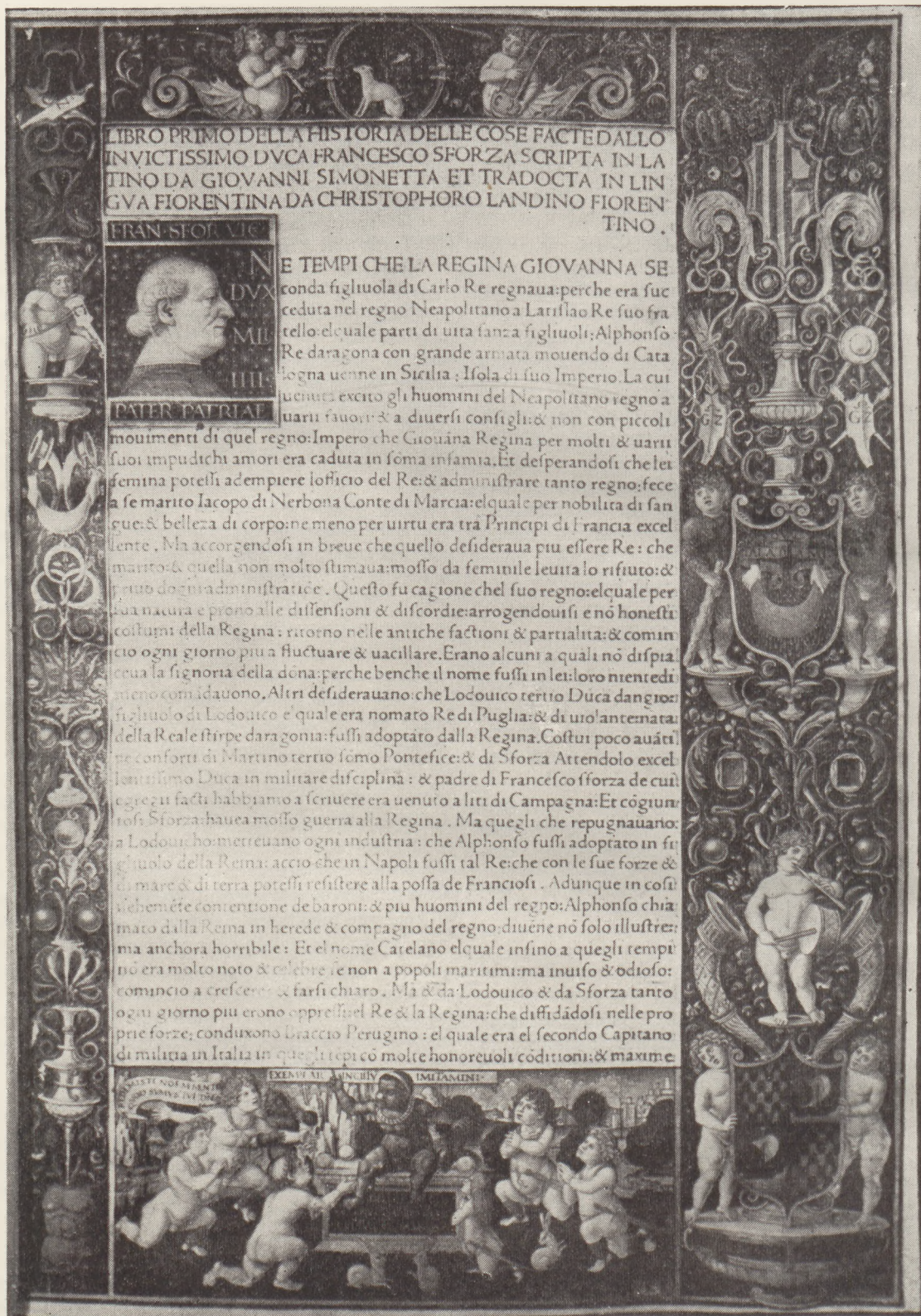
Na górnym marginesie karty umieścił on w medalionie głowę Murzyna — il Moro — mającą symbolizować właściciela książki. Właściwy portret Ludwika, w znacznie większym medalionie, jest natomiast głównym akcentem dekoracji prawego marginesu. Podstawę jej stanowi kandelabr, dźwigany przez trzy sfinksy. Drugą kondygnację kandelabru zdobią dwa wiszące kropidła — osobisty emblemat Ludwika. Nieco nad nimi na niewielkiej tarczy widnieją dwie wieże nierównej wysokości, stojące nad zatoką morską, stanowiące jak gdyby wejście do portu⁹. Podobny znak widzimy na piersi portretu Ludwika. Iluminacja lewego marginesu nie zawiera nic szczególnego poza jednym, dość dużym kropidłem z przynależną doń wstęgą, noszącą na sobie napis — dewizę: Merito et tempore (Cnotą i czasem).

Milan in the British Museum, London 1894.

⁷ Po szczegóły odsyłamy do dzieła: Pocięcha W., *Królowa Bona*, I, Poznań 1949.

⁸ British Museum, sygn. IB 26 059. Opis egzemplarza podaje Warner G. F., *Miniatures and borders from the book of hours of Bona Sforza duchess of*

⁹ Reprodukcję tego emblematu, według rękopisu Bibl. Trivulziana 2168, Malaguzzi Valeri F. (*La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1917, I, s. 356) opatruje nazwą „Porto di Genova”.



Il. 3. Karta tytułowa tekstu Sforziady. Warszawa, Biblioteka Narodowa. (Fot. L. Sempoliński)

Dół bordiury wypełnia scena figuralna. Pызate putti, ozdobione bogatymi naszymi dworzan, bawią się beztrósko. Lewa ich grupa zajęta jest zabawą znaną i u nas pod wymowną, ale dość żenującą nazwą. Idzie w niej o to, by jeden z uczestników, mający zasłonięte oczy a wystawiony na uderzenia współtowarzyszy odgadnąć, czyją stał się ofiarą. Prawa grupa malców bawi się podobnie, ale w sposób bardziej wymyślny: trzeba odgadnąć, kto okrakiem siadł na schylonym delikwencie, a kto drugi dał mu kopniaka. Środkową grupę miniatury zasłania duży, skomplikowany herb Ludwika Mora, mający w środku tarczę z liliami burbońskimi. Lilie te występują wprawdzie niekiedy w herbach Sforzów i mają podkreślać fakt powinowactwa Gian Galeazza z panującym domem Francji¹⁰, tu jednak są dość zagadkowe. Artysta dał im w herbie miejsce naczelne, co więcej — umieścił je jak gdyby na tle herbu Ludwika.

Studia nad iluminacjami Biraga przekonują nas wkrótce, że artysta ten umie przemawiać językiem aluzji politycznych i to w sensie dwuznacznym. Dowodów dostarczą nam miniatury paryskiego i warszawskiego egzemplarzy *Sforziady*. Miniatury te formalnie są zupełnie lojalne w stosunku do istotnego władcy Mediolanu — Ludwika Mora, ale uważnie odczytane — pozwalają nam patrzeć na Biraga jako na krytyka tych rządów, zdobytych niezbyt uczciwą drogą. A więc i w miniaturze egzemplarza londyńskiego doszukujemy się — może zresztą niesłusznie — głębszej myśli. Wydaje się nam przecież dość dziwne, że zdobiąc pomnikową bądź co bądź księgę, i zdobiąc ją dla władcy Mediolanu, artysta okraszył iluminację obrazkiem frywolnym w swej treści. Wydaje się nam mianowicie, że ukryty sens miniatury sprowadza się do prostego pytania: zgadnij, kto cię bije, kto cię kopie. Można to rozumieć jako aluzję do intryg dworskich, których w Mediolanie nie brakowało, może to być jednak i głębsza aluzja, ilustrująca stosunek Ludwika do Gian Galeazza, któremu przecież i oczy zakrywano, i nie szczędzono poniżeń.

Dominujące w herbie Mora miejsce dla lilii francuskich można by przypisać dalekowzroczności politycznej Biraga, przewidującego, że się to nieprawne

panowanie musi skończyć — tak jak wkrótce istotnie się skończyło — kapitulacją przed królem Francji. Może to jednak pomysł zbyt śmiały i za daleko idący.

*
* *

Paryski egzemplarz *Sforziady* (il. 2) należał bez wątpienia do Gian Galeazza. Wskazuje na to i iluminacja, i fakt, że egzemplarz ten znajdował się w chwili podboju Mediolanu przez Francuzów — w bibliotece zamkowej w Pawii, skąd został zabrany przez Ludwika XII do Paryża. Świadczy o tym ówczesna notatka rękopiśmienna, położona ręką francuską pod kolofo-nem druku: „De paue au Roy Loys XII-e”¹¹. Oprawa księgi w czerwony safian jest znacznie późniejsza, pochodzi z w. XVIII i zdobią ją herby Ludwika XV.

Środek iluminacji górnego marginesu zajmuje tu stary herb Viscontich, przejęty przez Sforzów. W czterech jego polach występują na przemian wąż i czarny orzeł cesarski. Z obu stron herbu znajdujemy emblematy Gian Galeazza: trzy pochodnie płonące u dolnego końca, na każdej z nich wiszą dwa skopki¹². Dalej — z obu stron — putti z rogami obfitości.

Iluminacja prawego marginesu dzieli się wyraźnie na dwie części. Część górna, to dekoracja, w której centralnym motywem jest medalion z portretem Gian Galeazza. Ramy medalionu podtrzymują dwa putti dmące w trąby, między nimi znajduje się wisiorok z pereł i szlifowanego drogiego kamienia. Wśród gwiazdek tła widnieje siedmiokrotnie powtórzony mały monogram złożony z inicjałów Gian Galeazza i Ludwika Mora. Nad medalionem z lewej strony — emblemat Bony Sabaudzkiej: biały gołąb na tle wstęgi z dewizą „Au bon droit”. Po prawej — emblemat często przez Sforzów używany: trzy drzewa rosnące na trzech pagórkach noszących u podnóża dewizę „Mit Zait”¹³. U samej góry bordiury w rozwidleniu dwóch rogów obfitości klęczy putto grający na wioli.

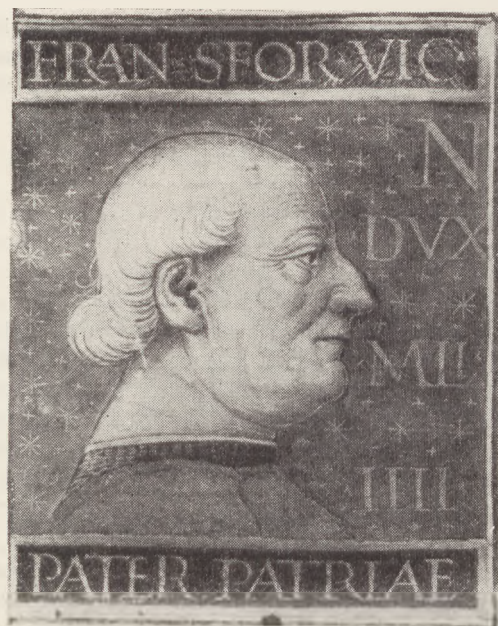
Dolną część bordiury zajmuje miniatura pełna symbolicznej wymowy. Na tle widoku górzystego miasta rozłożonego nad samym brzegiem morza, z wielkiego kosza wiklinowego wyrastają dwa drzewa, które

¹⁰ Por. Malaguzzi Valeri, jw., I, s. 320.

¹¹ Szczegóły te zawdzięczam uprzejmości p. André Martin, dyrektora Bibliothèque Nationale w Paryżu, który zechciał na moją prośbę nadesłać fotografię iluminacji i krótki opis zabytku, noszącego sygnaturę: Velins 724.

¹² Był to prawdopodobnie emblemat władzy księżęcej w Mediolanie. Zdaje się na to wskazywać fakt, że po śmierci Gian Galeazza taki sam emblemat znalazł się w iluminacji pierwszego dokumentu (z dn. 11.II. 1495), wydanego przez Ludwika Moro jako księcia Mediolanu. Reprodukcję dokumentu zob.: Malaguzzi Valeri, jw., I, s. 378.

¹³ Emblemat ten Typotius przypisuje Franciszkowi II Sforzy, a więc synowi Gian Galeazza, nie wyjaśnia jednak pochodzenia znaku, tylko jego symbolikę. Mianowicie dewiza „Mit der Zeit” ma oznaczać, że z czasem i mniejsze palmy wchodzą w skład ozdób malarzskich zamku w Mediolanie. Typotius J., *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum... Ex Museo Octavii Strada civis Romani... Egidius Sadeler excudit Pragae 1601*, Frankfurt 1642, T. III (*Symbola varia diversorum principum*), s. 22, 33.



Il. 4. Portret Franciszka Sforzy, fragment il. 3.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

w górnej części swych pni mają postać ludzką. Jedno z tych drzew — morwa — jest tęgie, rozrośnięte i wyższe, twarz ma ciemną. Drugie drzewo — laurowe — jest niższe, wiotkie, wyraźnie słabe i trzyma się prosto tylko dzięki temu, że opłotło rękami drzewo pierwsze. Twarz drzewa laurowego jest biała. Ażeby tę przejrzystą aluzję już zupełnie zdekonspirować, na wstędze unoszącej się obok drzew Birago dał odpowiednie napisy. Tak więc po stronie drzewa słabszego, reprezentującego Gian Galeazza czytamy: „Dum vivis, tutus et letus vivo” (Póki ty żyjesz, żyję bezpiecznie i wesoły). Na to zapewnienie wstęga obok morwy, przedstawiającej Ludwika Mora, odpowiada: „Gaude fili, protector tuus ero semper” (Ciesz się synu, zawsze będę twym opiekunem). U stóp drzew stoi dwoje dzieci. Mają one postać małych drzewek o ciemnych twarzach, co wskazuje, że to potomstwo Ludwika, jednak liście ich są takie jak drzewa laurowego. Niezawodnie to dwoje naturalnych dzieci Ludwika, który w chwili powstawania miniatury nie miał jeszcze prawowitej małżonki¹⁴. Dzieci te, to Leon, syn nieznannej matki, urodzony ok. 1476 r., (a więc liczący w r. 1490 lat czternaście), oraz Bianka Giovanna, córka Bernardiny de Conradis, urodzona ok. 1482 r., a od stycznia 1490 zaręczona z przyjacielem Ludwika — Galeazzem da Sanseverino. Laurowe korony tych

młodziocianych drzewek, upodabniające je do wizerunku Gian Galeazza, mogą mieć tylko jedno znaczenie. Gian Galeazzo, choć w 1489 r. zaślubił Izabellę Aragońską, nie miał jeszcze w 1490 r. potomka, co było nawet przyczyną skarg Izabelli na chłód małżonka. Skoro zaś nie było prawego dziedzica tronu książęcego, dziedzictwo — owe właśnie korony laurowe — przypadły na razie nieślubnym dzieciom Mora, który je zresztą uznał, wychowywał i otaczał ojcowską miłością.

Dolny margines karty wypełniony jest miniaturą znowu pełną treści. Tło jej stanowi zatoka morska, rozlana przez całą szerokość obrazu. Na prawym brzegu zatoki wznosi się górzyste wybrzeże z owym miastem, które poznaliśmy już w miniaturze opisywanej przed chwilą. Lewy brzeg zajmują zabudowania zamkowe, na ich zaś tle stoją u wejścia do zatoki dwie wieże. Może to ów port genueński (Porto di Genova), który w grudniu 1488 r. wrócił pod zwierzchnictwo Mediolanu¹⁵, a którego symbol widzieliśmy na piersiach portretu Ludwika Mora w londyńskim egzemplarzu *Sforziady*. Znad linii horyzontu, z obłoków wychyla się św. Ludwik, biskup Tuluzy¹⁶. Wznosi on rękę do błogosławieństwa, a promienie jego łaski spływają na łódź z wydętym żaglem, na którą też zwrócone są oczy świętego. Sternikiem łodzi jest Murzyn, a więc Ludwik Moro; pasażerem — niewątpliwie Gian Galeazzo, przedstawiony jako młodzieniec modlący się do świętego. Łódź — oczywiście nawa państwowa Mediolanu — płynie od lewej strony ku środkowi obrazu. Od prawego brzegu zmierza jej naprzeciw postać niewieścia stojąca na delfinie i utrzymująca prawą ręką mały trójkątny żagiel. Znaczenia tej postaci nie potrafimy odcyfrować. Może to Izabella Aragońska, żona Galeazza, może Beatrycze d'Este, przyszła żona Ludwika.

Na pierwszym planie obrazu, na równinnym brzegu klęczą zwróceniu do siebie twarzami Gian Galeazzo i Ludwik Moro. Prawe swe ręce wznoszą do góry, jak gdyby wskazywali na portret Franciszka Sforzy, znajdujący się w polu inicjalnym górnej partii stronicy. Gian Galeazzo lewą ręką wskazuje ponadto na Ludwika Mora. Nad samą dolną ramką miniatury widnieją dwa napisy. Pierwszy, pod postacią Gian Galeazza, głosi: „Merito utrique teneor, dedit ille, tu conservas” (Trzymam się zasług obydwu [Franciszka i Ludwika] — ów dał, ty chronisz). Napis drugi, poniżej postaci Ludwika, powiada: „Patrem et patrum patriae veneremur” (Obyśmy czcili ojca i stryja ojczyzny). Ojcem ojczyzny jest Franciszek Sforza. Tak go zowie napis pod portretem. Stryjem — dla Gian

¹⁴ Ożenił się dopiero w 1491 r. z Beatryczą d'Este.

¹⁵ Pocięcha, jw., I, s. 75.

¹⁶ Był to patron Ludwika Mora. Święto jego obchodzono w kościele św. Ambrożego w Mediolanie dn. 19 sierpnia.

Galeazza — Ludwik Moro. O kim innym nie może być w napisie mowy. Zauważyć jednak trzeba, że oba wyrazy „pater” i „patruus” podane zostały w identycznych skrótach: „Prm et Prm”. O ile rozwinięcie pierwszego skrótu nie nasuwa żadnych zastrzeżeń, o tyle skrót drugi może kryć w sobie kilka znaczeń. „Prm” można odczytać zarówno jako „patrem” jak „patruum”, „patronem”, „protectorem”, jak wreszcie: „patricidam” lub „parricidam”. Jakie z tych znaczeń Birago miał tu na myśli, to już pozostanie tajemnicą, którą wziął z sobą do grobu. My musimy jednak stwierdzić, że mógł tu artysta zupełnie bezpiecznie ukryć dużą dawkę złośliwości politycznej, a że potrafił być złośliwym, tego dowodzi miniatura w trzecim warszawskim egzemplarzu *Sforziady*.

Dekoracja lewej strony bordiury zaczyna się u góry znany nam już połączonym monogramem Gian Galeazza i Ludwika. Monogram ten jednak jest większy, co pozwoliło artyście podkreślić serdeczny stosunek między bratankiem i stryjem: wewnątrz środkowego kółka monogramu widnieje małe serce. Pod tarczą z monogramem znalazł się symboliczny wizerunek białego psa siedzącego na tylnych łapach pod stylizowaną pinia, u pnia której wisi otwarta obroża. Z obłoków wychyla się w kierunku psiej głowy ręka. Alegoryczny ten obrazek spotykamy na wielu rękopisach pochodzenia mediolańskiego. Znajduje się on także w nieco zmienionej formie (pies leżący, brak niebiańskiej ręki), w rękopisie, w którym nieznany mediolański malarz drugiej połowy XV wieku zebrał elementy alegoryczne i heraldyczne używane przez rodziny Sforzów i Trivulzich¹⁷. Pochodzenie i treść wizerunku psa związane są jakoby z samym Franciszkiem Sforzą. Podobno on to, po objęciu księstwa mediolańskiego i po wybudowaniu fortu Porta Iovia, nakazał na sztandarach swego wojska umieścić wizerunek psa myśliwskiego, odpoczywającego pod pi-

nią. Opatrzył go przy tym wymowną dewizą: „Quietum nemo impune lacesset” (Nikt nie będzie bezkarnie drażnił wypoczywającego)¹⁸. W czasach Franciszka Sforzy wizerunek pozbawiony był owej ręki wychylającej się z obłoków. Sądzić można, że wprowadzono ją do alegorii już po śmierci Franciszka, i że to jego dłoń błogosławi z zaświatów psu symbolizującemu spokój i bezpieczeństwo Mediolanu.

W skład iluminacji lewej strony bordiury wchodzi jeszcze czarny orzeł Viscontich, a pod nim renesansowy wazon i sploty roślin. Na samym dole stoi putto grające równocześnie na piszczałce i bębenku.

W egzemplarzu warszawskim iluminacja (il. 3) rozplanowana jest identycznie jak w dwu pierwszych. Mamy więc i tutaj inicjalny portret Franciszka Sforzy



Il. 5. Dolna część prawego marginesu bordiury z podpisem Biraga, fragment il. 3. (Fot. L. Sempoliński)

¹⁷ Biblioteca Trivulziana, rkps nr 2168. Por.: Malaguzzi Valeri, jw., I, s. 322, nn. i 356 (podobizna).

¹⁸ Wiadomość taką przynosi Typotius J., jw., s. 20. W tomie I tegoż dzieła (s. 125) autor podaje alegoryczny wizerunek psa jako emblemat naszej królowej Bony, ale w psie widzi łąnię Dianę, zaś obrożę tłumaczy jako więzy małżeńskie. Ten wykład jest oczywiście naciągany, ale nie o wykład chodzi. Dla nas nie jest obojętne to, że psa Sforzów autor XVII w. wiąże z osobą Bony, prawnuczki Franciszka Sforzy.



Il. 6. Górny margines bordiury z emblematem Bony Sforzy, fragment il. 3. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

(il. 4), bordiurę zamyka u dołu miniatura figuralna. O ile jednak przynależność dwu poprzednich egzemplarzy łatwa jest do ustalenia, o tyle egzemplarz warszawski jest pod tym względem dość tajemniczy. Trzeba nam zatem najpierw dokładnie poznać treść całej iluminacji.

Środek górnego marginesu (il. 6) zajmuje wizerunek psa pod piną, znany nam już z egzemplarza paryskiego. Wizerunek ten, zawarty w okrągłym medalionie, umieszczony jest centralnie między dwoma muzykującymi puttami o ogonach delfinów. Jak wiemy już z doświadczenia, górny medalion zawiera w sobie wskazówkę co do właściciela książki. W tym jednak wypadku wyjaśnia tylko tyle, że właścicielem był ktoś z rodziny Sforzów.

Dekoracja prawego marginesu, bogata w ornamentykę heraldyczną i alegoryczną, ma za podstawę wazę marmurową, na otoku której widnieje podpis iluminatora: P[re]SB[yste]R IO[annes] PETR[u]S BIRAGUS FE[cit] (il. 5). Stojące na wazie dwa putti pod-

trzymują tarczę heraldyczną o czterech polach. Dwa z nich wypełnia stylizowany rysunek fal, takich jakie znajdujemy także w skomplikowanym herbie Ludwika Mora w londyńskim egzemplarzu *Sforziady*. Fale owe pochodzą od Franciszka Sforzy¹⁹. Dwa pozostałe pola tarczy artysta pokrył rysunkiem, który w najmniejszym stopniu nie posiada cech heraldycznych, a jest natomiast aluzją polityczną. Użyty tu został motyw, który wystąpił już raz w miniaturze egzemplarza paryskiego: łódź żaglowa, sterowana przez Murzyna. Tam jednak łódź miała pasażera w osobie Gian Galeazza, tutaj postaci tej brak. Murzyn jest samotny. Na morze pada złocisty deszcz. Nad tarczą wznoszą się dwa rogi obfitości, pomiędzy nimi nagi putto gra na piszczałce i bębnie. Tłem dlań jest dekoracja roślinna z dwoma perłami i dwoma szlifowanymi kamieniami. Z dekoracji tej wyrastają nowe dwa rogi obfitości, ale z zamkniętymi

¹⁹ Malaguzzi Valeri, jw., I, s. 321.



Il. 7. Dolny margines bordiury, fragment il. 3. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

wylotami. Służą one za podstawę dla dwóch puttich porośniętych sierścią zwierzęcą wyraźnie wytartą na kolanach. Jedna z tych postaci trzyma w prawej ręce maczugę. Spośród zwojów wstęgi z napisem „Tal a ti qual a mi” (Tyle tobie, co i mnie) — wychylają się dwie dłonie trzymające chustę-zawiązkę, wypełnioną zapewne łzami, które spływają deszczem do zawiazki, a także spod niej kapią. Nad głowami puttich widzimy dwie małe tarcze z monogramem GZ = Galeazzo lub Gian Galeazzo. Nad tarczami, na postumencie patery czy też amfory, znajdują się dwa stylizowane, jakby kute z brązu delfiny, u języków których wiszą trzy splecione pierścienie. Emblemat ten również był używany przez Franciszka Sforzę²⁰. Pomiędzy delfinami widnieje jeszcze jedna tarcza herbowa, o dwóch polach. W lewym polu rozpoznajemy pasy herbu Aragonii, w prawym — połowę krzyża, herbu Mediolanu. Ze szczytu tarczy wyrastają dwie gałązki oliwne (emblem Franciszka Sforzy), a z obu ich stron rozsiadły się orły Viscontich.

W bordiurze lewej występują (idąc od góry) następujące elementy: Przełamana na dwie części złocista tarcza ze znanym już monogramem GZ. Opiera się na niej figura niezrozumiałego kształtu, ze skrzydłami po obu stronach. Figura ta przypomina dziurkę od klucza, jakąś ciemną głębię otoczoną konturem złotej, dość fantastycznie wygiętej ramki. Na czarnym tle okolonym ramką znów odnajdujemy monogram GZ (niewidoczny na fotografii). Poniżej, putto klęczące na jednym kolanie gra na wioli. Jeszcze niżej widzimy znaną nam już zawiązkę, tym razem bez dewizy, oraz trzy splecione pierścienie. Dolna połowa listwy pokryta jest dekoracją ornamentalną. Dopiero u samego dołu znajduje się tors bez głowy i członków, zakończony spódniczką. Robi on wrażenie jakby pancerza naśladującego dokładnie muskulaturę ciała ludzkiego. Podobne pancerze były emblematem domu sabaudzkiego²¹.

Doł bordiury zajmuje niezwykle ciekawa scena (il. 7), której musimy poświęcić dłuższą chwilę uwagi. Oto treść tego obrazka:

Na tle skał dolomitowych (po lewej) i sylwety górzystego miasta (po prawej) grupa nagich puttich klęczy dokoła kamiennego postumentu czy sarkofagu, na którym siedzi mały Murzynek. Ten ostatni wznosi do góry palec prawej ręki, jakby wskazywał na Franciszka Sforzę w portreciku inicjalnym. Lewą ręką Murzynek trzyma purpurowy kapelusz kardynalski, oparty rondem o płytę sarkofagu. Gest prawej ręki Murzynka wyjaśnia napis na wstędze u góry miniatury: „Exemplar inclitum imitami” (Naśladujemy

przykład wsławionych). Na ciemnej frontowej ścianie sarkofagu widnieje cytat z Pisma św.: „Delegi vos ut fructuarii sitis et fructus vester maneat” (Wybrałem was, abyście rodzili owoce, a owoc wasz aby przetrwał).

Przyjrzyjmy się teraz uważniej klęczącym naguskom. Cóż się okazuje? To nie są małe dzieci, a raczej te dziecięce postaci mają głowy ludzi dorosłych. Jedna z nich jest nawet opatrzona tonsurą duchownego. Sens miniatury gdzieś się tutaj kryje, trzeba wobec tego rozpatrzeć każdą figurkę z osobna. Mały Murzyn to oczywiście Moro. Krag malców adorujących go, ozdobionych przy tym naszytnikami, to zapewne jego dworacy lub zausznicy. Spróbujmy ich rozpoznać.

Po lewej stronie w głębi widzimy dziwną parę. Klęczy tam rosły, masyśny blondyn, którego trzyma pod rękę dziewczyna, a raczej dziecko o rozwijających się piersiach i ciemnej skórze. Jest to więc Murzyniátko, czyli w języku naszego artysty — córka Ludwika Mora. Identyfikacja tej pary już się staje łatwa. Dziewczyną murzyńską jest nieślubna córka Ludwika i Bernardyny de Conradis, Bianka Giovanna. Mówiliśmy już o tym, że w r. 1490 została ona zaręczona z dworakiem i przyjacielem Ludwika Galeazzem da Sanseverino, dowódcą wojsk mediolańskich. Żoną Galeazza została Bianka dopiero w sześć lat później, w r. 1496, gdy ukończyła 14 lat życia i chyba w tym właśnie okresie dojrzwania przedstawił ją miniaturzysta. Bianka klęczy po lewej stronie swego męża. Po drugiej jego stronie, bliżej pierwszego planu, znajduje się postać, o której indentyfikację trudno się pokusić. To samo zresztą dotyczy dwóch jeszcze figur tej grupy, ale klęczących z prawej strony sarkofagu. Te trzy postaci charakteryzuje strój wojownika, taki sam jaki nosi Sanseverino. Właściwie trudno to nazwać strojem, raczej jego symbolem. „Strój” ten składa się bowiem z pończochy (bez stopy) na jednej nodze i z miecza przywiązanego do nagich bioder. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z trzema wojskowymi, stojącymi blisko Ludwika Mora. Znamy z historii ich nazwiska²², nie wiemy jednak, który z nich został w miniaturze uwieczniony, a który pominięty. Wymienić tu więc należy wszystkich, którzy byli u Ludwika wysokimi wojskowymi. Byli to Galeazzo Visconti, Cristophoro da Calabria, Biagino Crivelli i Pietro da Birago, zapewne krewniak naszego miniaturzysty.

Na pierwszym planie klęczą jeszcze dwie postaci, bardzo charakterystyczne i bardzo różniące się między sobą. Postać po stronie lewej ma na głowie tonsurę duchownego, twarz tej figurki wyraża błagalną prośbę. Przypomnijmy sobie, że Murzyn — Moro

²⁰ Tamże. Franciszek Sforza przejął ten znak wraz z księstwem Cremony od jej poprzedniego władcy — Cabrino Fondulo.

²¹ Typotius, jw., III, s. 28.

²² Malaguzzi Valeri, jw., I. s. 481, 482.



Il. 8. Św. Grzegorz, miniatura z modlitewnika Bony Sabaudzkiej. Londyn, British Museum. (Fot. wg Enciclopedia Italiana)

trzyma w ręku kapelusz kardynalski, a zrozumiemy całą wymowę tej aluzji. Klęczącym jest bez wątpienia Guido Antonio Arcimboldi, osobisty przyjaciel Ludwika, od stycznia 1489 r. arcybiskup Mediolanu. Jego brat rodzony — Giovanni Arcimboldi zmarły w październiku 1488 r. — był także poprzednikiem Gwidona na tronie arcybiskupim, był nadto kardynałem. Guido Antonio miał prawo spodziewać się również kapelusza kardynalskiego i musiał liczyć na przychylność i poparcie Ludwika Mora. Nawiasem mówiąc kardynałem nie został, ale jego zabiegi, jego służalczość wobec Ludwika zostały utrwalone przez złośliwca Biraga, zapewne niechętnego arcybiskupowi.

Druga postać z pierwszego planu — to kobieta, wskazują na to jej długie włosy i drobna budowa ciała. Kobieta ta nosi wszakże znany nam już sym-

boliczny strój wojownika: miecz i pończochę. Łatwo się domyśleć, o kogo tu chodzi. Kobiecość i wojowniczość, te dwie cechy łączyła w sobie Caterina Sforza Riario, naturalna córka zamordowanego Galeazza Marii, a zatem siostra Gian Galeazza i bratanica Ludwika. Posiadała wiele czaru kobiecego, a przy tym była „najbardziej wojowniczą kobietą Odrodzenia”. Z Ludwikiem łączyły ją stosunki bliskie i żywe, była częstym gościem na jego dworze, a zamiłowana w intrygach politycznych stała się także ambasadorem wielu jego spraw poza granicami Mediolanu²³. Analizę miniatury należy zakończyć odczytaniem jeszcze jednego napisu, widniejącego na wstędze poza Galeazzem Sanseverino, który wyciąga ku niej prawą rękę. Napis ten brzmi: „Redemisti nos memento quod sumus Tui domine” (Kupiłeś nas świadomością, że twoi jesteśmy, panie). W tym napisie miniaturzysta położył kropkę nad i: miniatura przedstawia dworaków zaprzędanych Ludwikowi Moro, a uzupełniające ją napisy czynią z niej zupełnie wyraźną karykaturę polityczną. Obrazek taki mógł być dobrze widziany tylko w kołach niechętnych Ludwikowi, a zatem w sferach zbliżonych do Bony Sabaudzkiej lub Izabelli Aragońskiej. To pierwszy krok do wyjaśnienia przynależności tego egzemplarza *Sforziady*.

*
* *

W czarno-białej reprodukcji, jaką tu podajemy, ginie cały kolorystyczny przepych iluminacji oryginalnej. Brak ten chcemy tu uzupełnić choć częściowo opisem słownym. Jest to tym potrzebniejsze, że nie znamy barw iluminacji paryskiej i londyńskiej, dostępnych nam tylko w odbitkach fotograficznych.

Całość iluminacji warszawskiego egzemplarza *Sforziady* utrzymana jest w dwóch zasadniczych kolorach: szkarłatu i błękitu. Dwie te barwy stanowią tło dekoracji bocznych listew bordiury, przy czym w każdej z nich występują równolegle obok siebie, od góry do dołu, nie przedzielone żadną linią, a schodzą się wzdłuż idealnej pionowej osi ornamentacji. Zewnętrzne części listew są błękitne, wewnętrzne — szkarłatne. Rogi obfitości, postumenty, wazy, tarcze z literami Gian Galeazza, a także instrumenty i ogony delfinów są

²³ Pociecha, iw., I. s. 29; Malaguzzi Valeri, jw., I. s. 520, 521.

złote. Złote również są napisy w portrecie Franciszka Sforzy i frontowy napis na sarkofagu w dolnej miniaturze. Napisy te mają tło szkarłatne. Napisy wstępowe miniatury są natomiast czarne na złotym tle.

W dolnym herbie prawego marginesu fale składają się na przemian z pasów błękitnych i złotych. Niebo, na którego tle żegluguje łódź z Murzynem, jest szkarłatne. Pada zeń złocisty deszcz, taki sam, jaki jest tłem zawiązki ze łzami.

Dwa szlifowane kamienie w dekoracji prawego marginesu, to szmaragd i lapis-lazuli. Zbroja sabaudzka w dole lewego marginesu jest błękitna, ożywiona złotymi punkcikami. Spódniczka tej zbroi ma barwę przyciemnionego złota. Medalion z psem i dolna miniatura urzekają swym pastelowym kolorytem, jasnym i niezwykleżywym. Portret Franciszka Sforzy ma tło ciemnobłękitne, niemal kobaltowe, gwiazdki na nim rozsiane są złote. Podpis Biraga ma litery złote na tle szkarłatu.

Całość iluminacji dochowana jest w doskonałym stanie, wyjąwszy małe pęknięcia w lewym górnym i prawym dolnym rogu.

Przeprowadzona przed chwilą dokładna analiza tematyki iluminacji warszawskiego egzemplarza *Sforziady* pozwala nam postawić kilka wniosków. Pierwszy z nich dotyczy proveniencji egzemplarza. Był on niezawodnie przeznaczony dla potomka Gian Galeazza i Izabelli Aragońskiej. Wskazuje na to herb utworzony z połówek herbów Mediolanu i Aragonii.

Drugi wniosek, to próba ustalenia czasu, w jakim iluminacja powstała. Wydawać by się mogło, że sprawa jest jasna, data pracy iluminatora musi być zbliżona do daty wyjścia książki z druku, a więc do roku 1490. Tymczasem wiele szczegółów iluminacji, o ile je dobrze rozumiemy, wskazuje na to, że tak nie jest. Uderza przede wszystkim fakt, że łódź w dolnym herbie prawego marginesu ma tylko jednego pasażera. Jest nim sternik — Murzyn. Brak postaci Gian Galeazza, który uzupełniał załogę łodzi z miniatury paryskiego egzemplarza *Sforziady*. Jedynie logicznym wydaje się wniosek, że w momencie powstawania miniatury Gian Galeazzo już nie żył. Potwierdzeniem tego może być złamana tarcza z monogramem księcia, a także ten sam monogram jakby niknący na tle czar-



Il. 9. *Św. Henryk*, miniatura z modlitewnika Bony Sabaudzkiej. Londyn, jw. (Fot. wg Malaguzzi Valeri)

nej otchłani u góry dekoracji lewego marginesu. W takim razie rozumiemy się także stąd deszcz łez spływających do zawiązki, i podobny deszcz, na którego tle żegluguje nawa Mediolanu w herbie. W tym oświetleniu nabiera także wymowy fakt, że Murzynek w miniaturze siedzi na sarkofagu, który ozdobiony jest cytowanym już napisem: „Delegi vos ut fructuarii sitis et fructus vester maneat”. Napis ten zatem nie odnosi się do dworaków Ludwika Mora. To napis poświęcony zmarłemu, spoczywającemu w grobowcu, a równocześnie słowa otuchy dla jego potomstwa, słowa wiary w zmianę, jaką przyniesie przyszłość: „Wybrałem was, abyście rodzili owoce, a owoc wasz aby przetrwał”. Wszystkie te elementy pozwalają przypuszczać, że iluminacja powstała już po śmierci



Il. 10. Tryumf Maksymiliana Sforzy, miniatura w *Gramatyce* Donata. Mediolan, Biblioteca Trivulziana, rkps 2167, f. 29 R. (Fot. Bibl. Trivulziana w Mediolanie)

Gian Galeazza, a więc po dacie 21 października 1494 r. Co więcej, przypuszczać można, że występujący w miniaturze jako para małżeńska Galeazzo Sanseverino i Bianca Giovanna byli już w tym czasie istotnie małżeństwem, nie narzeczonymi. Zwróciliśmy już uwagę na to, że Bianca przedstawiona jest jako dziewczyna dojrzewająca, licząca około czternastu lat. Taki wiek Bianca osiągnęła właśnie w chwili konsumpcji małżeństwa w 1496 r.; w momencie zaręczyn, w 1490 r. liczyła lat zaledwie osiem. Jeśli to nasze przypuszcze-

nie jest słuszne, to iluminacja powstała najwcześniej w 1496 roku. Czy to możliwe? Wydaje się, że tak.

Przypomnijmy sobie daty urodzin dzieci Gian Galeazza. Franciszek, pierwszy syn Gian Galeazza urodził się w styczniu 1491 r.; drugim z kolei dzieckiem była Bona, późniejsza królowa Polski, urodzona w dniu 2 lutego 1494 r. Trzecie i ostatnie dziecko przyszło na świat już po śmierci ojca. Była to Bianka Maria, urodzona w sierpniu 1495 r., zmarła ona zresztą jako półtoraroczne maleństwo. Tak więc w przypuszczalnym momencie powstania iluminacji, w r. 1496, Franciszek liczył lat ledwie pięć, Bona — dwa lata. Dla którego z tych dzieci przeznaczano książkę o ich wybitnym pradziadzie, trudno powiedzieć. W każdym razie ta sprawa nie jest specjalnie ważna i decydująca, nawet w tym wypadku, jeśli książka była zdobiona z myślą o starszym, Franciszku. Zmarł on wcześniej, w 1512 r. i z tą chwilą książka mogła przejść na własność księżniczki Bony a w parę lat później, w 1518 r. znalazła się zapewne w sepetach podróżnych królowej przybywającej do Polski.

* * *

W roku 1894 angielski historyk sztuki, Georg F. Warner, opublikował podobizny miniatur modlitewnika Bony Sabaudzkiej, przechowywanego w zbiorach British Museum²⁴. W słowie wstępnym do swego wydawnictwa Warner pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo miniatur tego rękopisu do iluminacji w drukowanym egzemplarzu pergaminowym *Sforziady*, znajdującym się również w zbiorach British Museum.

Rozpatrując miniatury modlitewnika Warner stwierdził, że tworzą one dwie odrębne grupy. Jedne pochodzą od włoskiego iluminatora *Sforziady*, drugie — od również nieznanego z nazwiska miniaturzysty szkoły holenderskiej. To stwierdzenie podsunęło Warnerowi myśl, że może to o modlitewnik Bony Sabaudzkiej toczyła się w Mediolanie sprawa wzmiankowana w artykule o sztuce miniaturstwa mediolańskiego, ogłoszonym przez G. Mongeri. Autor artykułu znalazł mianowicie w mediolańskich materiałach archiwalnych z końca XV wieku nie datowaną zapiskę, wedle której niejaki „presbiter Johannes Petrus Biragus, miniator” prosił władcę Mediolanu, aby nie zwalniał z więzienia braciszka zakonnego „Fra Gian Jacopo”, zanim ten nie zapłaci miniaturzysty za skradziony mu niewykończony modlitewnik „officiol imperfecto”, który był przygotowywany dla księżnej Bony, matki księcia Gian Galeazza²⁵. Sprawa szła

²⁴ Zob. wyżej odsyłacz 8.

²⁵ Mongeri C., *L'arte del minio nel ducato di Milano*, Archivio Storico Lombardico 1885, s. 541. Mongeri na podstawie tej zapiski archiwalnej przypisał nasze-

mu miniaturzysty kodeks pergaminowy opatrzone napisem „Bona” i herbem Sforzów, przechowywany w Biblioteca Brera w Mediolanie (por. Thieme-Becker IV). O ile ta atrybucja jest słuszna w świetle naszego odkrycia — nie mogliśmy sprawdzić.

o kwotę ponad 500 dukatów, to znaczy o sumę pięciokrotnie wyższą od honorarium Leonarda da Vinci za obraz *Madonna della rocca*, malowany w Mediolanie w latach 1483—1484²⁶.

W tej kradzieży i w dalszej przypuszczalnej wędrowce rękopisu usiłował Warner znaleźć wytłumaczenie faktu, że modlitewnik Bony Sabaudzkiej zawiera miniatury reprezentujące tak odległe od siebie szkoły: lombardzką i holenderską. Była to supozycja nęcąca, ale późniejsi badacze zarzucili ją zupełnie wobec braku jakichkolwiek bezpośrednich dowodów. Wzmianka archiwalna nie wyjaśniła zatem niczego, stała się tylko jedynym źródłem informacji o istnieniu w końcu XV wieku mediolańskiego miniaturzysty Jana Piotra Birago, pracującego dla dworu Sforzów. Stąd też nazwisko Birago wymieniane jest w słownikach artystów i miniaturzystów.

Tymczasem jednak historyk mecenatu kulturalnego Ludwika Mora, Francesco Malaguzzi Valeri stwierdził, że spod tej samej ręki, która zdobiła modlitewnik Bony Sabaudzkiej wyszło wiele innych arcydzieł sztuki miniatorskiej. Twórca ich pracujący anonimowo nadał im tak charakterystyczne cechy, że dzieła jego nie mogły być przypisane żadnemu ze znanych miniaturzystów lombardzkich. Malaguzzi Valeri po wielu bezskutecznych badaniach zdecydował się określić kłopotliwego anonima jako „mistrza modlitewnika Bony Sabaudzkiej” i nadał mu umowną nazwę „Pseudo Antonio da Monza”²⁷.

Artyście temu Malaguzzi Valeri przypisał prace iluminacyjne szeregu dzieł. Wykaz ten nie budzi żadnych wątpliwości, a obejmuje:

1. Modlitewnik Bony Sabaudzkiej (British Museum, rkps Add. 34294),
2. Pontyfikał Biblioteki Watykańskiej (Ott. lat. 501),
3. Dwa pergaminowe egzemplarze (londyński i paryski) *Sforziady*,



Il. 11. Lekcja, miniatura w *Gramatyce Donata*. Mediolan, jw., f. 13 v.
(Fot. Bibl. Trivulziana w Mediolanie)

4. Dyplom cesarza Maksymiliana nadający Ludwikowi Moro księstwo mediolańskie (Archiwum Państwowe w Mediolanie).

5. Dzieje Jezusa (Biblioteca Trivulziana, rkps Cod. 2163),

6. *Gramatykę Aeliusa Donata* (tamże, rkps 2167),
i nadto:

7. Dwie luźne miniatury z kolekcji Goldschmitta w Paryżu,

8. Kilka fragmentów iluminacji, przechowywanych w Galeria dei Uffizi we Florencji.

²⁶ Warner, jw., s. VIII, IX.

²⁷ Malaguzzi Valeri, jw., III: *Gli artisti lombardi*, s. 157 i nn.



Il. 12. Wykład Gaffuria, miniatura w dziele F. Gaffuria, *De harmonia musicorum instrumentorum*. Wiedeń, Nationalbibliothek, rkps ser. nov. 12745. (Fot. wg Libri 1952)

Do zestawienia tego inny włoski historyk sztuki, Paolo d'Ancona, dorzuca jeszcze śpiewnik przechowywany przed wojną w Wolfenbüttel (rkps: Cod. 277 A. Extr.)²⁸.

Tak przedstawia się lista dzieł Biraga, ustalona choć nazwisko ich autora nie było znane. Dziś wykaz ten możemy jeszcze dalej uzupełnić. Dodać doń należy:

9. Iluminację warszawskiego egzemplarza *Sforziady*,
10. Miniaturę w rękopisie dziełka Franchino Gaffurio: *De harmonia musicorum instrumentorum* (Wiedeń, Nationalbibliothek, Ser. nov. 12745)²⁹,
11. Miniatury warszawskiej „Złotej Legendy”,
12. Miniatury w pergaminowym egzemplarzu inkunabułu *Breviarum ordinis s. Augustini*, Wenecja, Jenson 1481. (Wiedeń, Nationalbibliothek).

W tym naszym uzupełnieniu *Sforziada* nie może bu-

dzić żadnych zastrzeżeń. Co do ostatnich trzech pozycji winniśmy dać jednak wyjaśnienie.

*
* *

Gaffurio był nadwornym muzykiem i kompozytorem Ludwika Moro od 1484 r., był też autorem prac teoretycznych z zakresu muzyki. Przypuszczać można, że jego dzieło o instrumentach muzycznych powstało w okresie pozostawania na służbie u Mora, natomiast rękopis tego dziełka, przechowywany w Nationalbibliothek w Wiedniu jest odpisem późniejszym. Kopia, Bernardinus de la Rupere, ukończył jego przepisywanie 19 kwietnia 1507 r. Pisał piękną antyką humanistyczną.

W pergaminowym tym rękopisie liczącym 69 kart in folio, karta z początkiem tekstu ozdobiona jest miniaturą, która bezwzględnie wyszła spod ręki Biraga. Miniatura zajmuje całą górną połowę stronicy i przedstawia Gaffuria na katedrze w czasie wykładu (il. 12)³⁰.

²⁸ d'Ancona P., *La miniature italienne du X-e au XVI-e siècle*, Paris 1925, s. 56, odsył. 3. D'Ancona zrzeczą autorstwo tych miniatur przypisał złotnikowi Zuan Andrea da Mantova.

²⁹ Unterkircher F., *Eine Handschrift aus dem Besitz Jean Grolliers in der Oesterreichischen Nationalbibliothek*, Libri 1 (1950), s. 51—57. Artykuł nie omawia autorstwa iluminacji.

³⁰ Miniatura ta jest częścią iluminacji karty. W dolnej listwie bordiury widnieje herb Grolliera, ale jak twierdzi autor artykułu — herb ten został domalowany później, na herbie pierwotnie wkomponowanym, a dziś już nieczytelny. Grollier był skarbnikiem króla Francji i do Mediolanu przybył w 1510 r., dopiero wówczas mógł więc nabyć czy skonfiskować rękopis.

Tę samą scenę, o identycznym rysunku, tyle że w drzeworycie, znajdujemy na karcie tytułowej druku innej pracy Gaffuria: *Angelicum ac divinum opus musicae*, Mediolan, Gotardo da Ponte, 1508³¹. Skoro rękopis został ukończony w 1507 r., to i miniatura powstała w tym samym mniej więcej czasie, i jest świadectwem działalności miniaturzysty w Mediolanie już po upadku władzy Sforzów.

W technice malarskiej miniatury aż biją w oczy te wszystkie cechy, które charakteryzują prace Jana Piotra Birago.

Te same cechy rozpoznać można również w miniaturach zaginionego rękopisu warszawskiej „Złotej Legendy“ (il. 14-17) i w miniaturach wiedeńskiego brewiarza augustianów (il. 13). Na fakt, że oba te dzieła zdobił jeden artysta, zwróciła uwagę Ameisenowa³².

Obrazki jego są przeświecone słońcem; barwy — niezwykle żywe — świetnie harmonizują z sobą. Miniaturzysta używa chętnie odcieniów pastelowych: szarego, złoto-zielonego, jasnoniebieskiego. Twarze ludzkie widziane od przodu są zwykle pełne, wyraziste, znamionują raczej sytość niż ascezę. Z profilu natomiast twarze te są zwykle suche i ostre, o finezyjnym rysunku lekko garbatego nosa. Usta, bardzo małe, są u brodaczy z zasady lekko rozchylone. Dłonie, najczęściej złożone modlitewnie, skierowane są zwykle w górę. Palce rąk — bardzo wysmukłe i delikatne. Włosy są zawsze faliste i spadają na ramiona, ale bardziej przypominają ciężkie sploty wełny niż miękkie pukle renesansowych fryzur. Szaty układają się w sztywne, rzeźbiarsko traktowane fałdy i draperie.

Barwne tło małych, inicjalnych iluminacji jest pokryte ornamentem złożonym ze spiralnie powijanych floresów lub rozsypanych perełek. Te ostatnie rysowane są bardzo prymitywnie jako białe kółka z punktem umieszczonym ekscentrycznie w ich otoku.

Sceny figuralne rozgrywają się czasem na tle wnętrza, ale częściej na tle bardzo charakterystycznego krajobrazu. Na najdalszym jego planie wznoszą się góry o formacji skał dolomitowych, błękitniejących w oddali, różowawych w partiach bliższych. U skał tych rosną bezlistne krzaki lub niskie walcowate drzewka. Stanowią one zwykle przejście do rozległych równin pokrytych szmaragdowym trawnikiem. Równiny dochodzą aż do pierwszego planu, gdzie u stóp osób działających, wśród kepek murawy niemal z reguły znajdujemy różnobarwne, prostopadłościennne kamyczki, hojnie rozsypane. Na ciemnym, ul-

tramarynowym niebie chmury są zaznaczone linearnie, sposobem rysunkowym, nie malarskim.

Pierwszy plan ożywiają prawie zawsze króliki: białe lub żółte, rzadziej szare. Są one bardzo charakterystyczne, mało w nich realizmu, więcej stylizacji. Kontury ich są rysowane łukowato, zdecydowanym pociągnięciem ręki, co sprawia, że króliki naszego miniaturzysty są sztywne. Świat zwierzęcy stanowi zresztą ulubiony motyw artysty. W inicjalnych miniaturach „Złotej legendy” występuje cała galeria saren, małp, łasiczek, żabek, koników polnych i także królików. Równie częstym motywem są pyzate putti, zwykle grające na instrumentach strunowych lub dmące w złociste trąby.

Zwierzęta, putti, instrumenty nie są wszakże wyłączną cechą miniatur szkoły padewskiej ani też weneckiej, do której — wedle dotychczasowych mnie-



Il. 13. Biskup, miniatura w Brewiarzu Augustiańskim. Wiedeń, Nationalbibliothek, Inc. 4. H. 63, T. I, f. 143. (Fot. wg Ameisenowej, *Legenda Aurea...*)

³¹ Trauman Steinitz K., *Two books from the environment of Leonardo da Vinci*, Libri 2 (1952), s. 1—14.

³² Ameisenowa Z., jw., s. 136.



Il. 14. *Sw. Augustyn, miniatura z zaginionego kodeksu Legenda Aurea. Do r. 1944 w Bibl. Ord. Zamojskiej w Warszawie. (Fot. wg Sawickiej)*



Il. 15. *Narodziny Marii, miniatura z zaginionego kodeksu Legenda Aurea. (Fot. wg Sawickiej)*

mań — miał należeć miniaturzysta „Złotej Legendy”³³. Równie chętnie, a może i bardziej rozrutnie używa ich lombardzkie malarstwo książkowe schyłku XV w. Wpływy Mantegni, tak wyraźne u naszego miniaturzysty w sposobie traktowania krajobrazów, nie ograniczały się tylko do terytorium Padwy, ogarniały także Lombardię. Poszukiwań autora miniatur nie należało zatem zacieśniać tylko do ośrodka padewskiego, skierować je także trzeba na krąg miniaturzystów lombardzkich — ściślej — mediolańskich.

A właśnie u mediolańskiego Biragusa widzimy tę samą fakturę. Jego koloryt, krajobraz, niebo, obłoki, różnobarwne kamyczki, zwierzęta, twarze i włosy ludzi, ich sztywne, jakby z kamienia ciosane szaty, ich smukłe, delikatne palce — są takie same jak w miniaturach „Złotej Legendy”. Takie jest pierwsze wrażenie, a pogłębia się ono, gdy wnikać w szczegóły miniatur.

Porównajmy choćby postać biskupa z karty 201v modlitewnika Bony Sabaudzkiej (il. 9) z postacią biskupa z karty 143 Breviarza augustiańskiego (il. 13). Obydwie postaci mają identycznie zdobione infuły, w ten sam sposób układają im się włosy zasłaniające prawe ucho. Spójrzmy teraz na pieska ze 122 strony warszawskiej „Złotej legendy” (il. 15) i na pieska z miniatury „Tryumf Maksymiliana Sforzy” w trivulziańskiej Gramatyce Donata (il. 10). Podobieństwo tych zwierząt jest tak uderzające, że sądzić by można, że to dwie wersje portretu tego samego modelu. Wyraźne też podobieństwo istnieje między aniołami podtrzymującymi herb Sforzów na dyplomie cesarza Maksymiliana i aniołami ze „Złotej legendy”. Zwróćmy jeszcze uwagę na ręce ludzi występujących w miniaturach obu grup. W obu grupach nie znajdziemy rąk wykończonych realistycznie. Wąskie dłonie, wysmukłe, luźno rozstawione palce, brak paznokci, oto cechy charakterystyczne rysunku. Ulubionym przez malarza ruchem są dwa wysunięte z dłoni palce.

Są wprowadzić w tych miniaturach i wyraźne różnice: twarze ze „Złotej legendy” i z Breviarza są płaskie, bez wyrazu, bez tego indywidualizmu, który tak wspaniale bije z twarzy miniatur modlitewnika Bony czy Gramatyki Donata. Również i fryzury są nieco odmienne: w Legendzie i w Breviarzu włosy przylegają do głów gładko, wiją się tylko ich końce, tworzące pukle nad uszami i szyją. W podobny zresztą sposób są

³³ Kieszkowski widział w miniaturach „Złotej Legendy” dzieło Girolama da Cremona, Ameisenowa — Bernarda Parentina; Sawicka skłonna była przyjąć sąd Kieszkowskiego.

uczesane dwie głowy kobiece na jednym z fragmętów przechowywanych w Galerii Uffizi we Florencji, a fragment ten jest też niewątpliwym dziełem Biraga³⁴. W modlitewniku Bony, a także na wszelkich innych miniaturach tej samej ręki — włosy są mocno welniste, skręcone już od nasady. Można tu jednak chyba zaryzykować przypuszczenie, że te odrębności są dziełem stopniowego kształtowania się stylu i techniki artysty. Przypuszczać także można, że podobieństwa nie są przypadkowe ani też nie powstały jako naśladownictwo. Gdyby o naśladownictwie mogła być mowa, to mielibyśmy do czynienia z dość dziwnym wypadkiem, że malarz bardziej artystycznie dojrzały, jakim jest bez wątpienia malarz modlitewnika Bony — Birago, naśladował prace malarza mniej wyrobionego, twórcy miniatur „Legendy” i Brewiarza. Decyduje tu bowiem chronologiczne następstwo prac.

Przypomnijmy, że według ustaleń Ameisenowej miniatury „Złotej legendy” należy uważać za dzieło wcześniejsze od miniatur Brewiarza³⁵, który zapewne iluminacje otrzymał wkrótce po wyjściu z druku, czyli około 1481 roku. Miniatury w egzemplarzach *Sforziady* powstać mogły najwcześniej w r. 1491, taka jest bowiem data narodzin tego inkunabułu. Dyplom Maksymiliana nosi datę 1494 r. Życie Jezusa i Gramatykę Donata przepisywano i zdobiono na użytek małego synka Ludwika Moro, Maksymiliana Sforzy, urodzonego w 1493 r. Obydwa te rękopisy nie są datowane, ale ponieważ „Życie Jezusa” miało być elementarzem małego książątka — należy uznać r. 1496 jako możliwą do przyjęcia datę powstania rękopisu³⁶. W miniaturach Gramatyki Donata zdobionej częściowo przez Ambrogia de Predis mały Maksymilian przedstawiony jest jako chłopiec sześciolub siedmioletni, można więc przypuszczać, że rękopis i jego ilustracje powstały dopiero około 1499 r. Tak zatem między pracą nad miniaturami „Złotej legendy” a pracą nad zdobieniem *Sforziady* minęło co najmniej jedno dziesięciolecie. Od miniatur Legendy do miniatur Donata — lat przynajmniej dwadzieścia. Nie dziw, że w tym okresie, gdy szkoła malarska Mantegni znajdowała naśladowców na terenie całych północnych Włoch, gdy na dworze mediolańskim przebywał mistrz rysunku—

Leonardo da Vinci, gdy jako współiluminator Gramatyki Donata pracował wraz z Biragusem Ambrogio de Predis, współpracownik Leonarda, nie dziw — że technika i styl utalentowanego miniaturzysty musiały się doskonalić i ślad tych przemian artystycznych pozostał w jego dziełach. Na wszystkich swych pracach wycisnął jednak artysta wybitne piętno swej indywidualności. Oto dlaczego do miniatur jego pędzla nie można było dotychczas dopisać nazwiska żadnego ze znanych iluminatorów lombardzkich.

Poznaliśmy wreszcie nazwisko utalentowanego artysty, o nim samym jednak niewiele nadal wiemy. Faktem jest, że Birago pracował w Mediolanie co najmniej w latach 1491 (data druku *Sforziady*) — 1507 (data rękopisu dziełka Gaffuria). Był już wtedy mistrzem rysunku i barwy, a więc sztuki swej próbował już wcześniej. Z tego wcześniejszego okresu pochodzą dwa jego dzieła: miniatury w rękopisie „Złotej legendy” i w inkunabule z 1481 r. — *Breviarium ordinis S. Augustini*. Pierwsza z tych książek zdobiona była dla członka wybitnej rodziny weneckiej Vendraminich³⁷, druga — wyszła spod prasy weneckiego drukarza. Miniatury jednej i drugiej noszą wyraźne ślady wpływu Mantegni, jednego z największych mistrzów szkoły padewskiej. Ten sam wpływ ciąży też i na późniejszych pracach Biraga, choć mają one wszelkie



Il. 16. Św. Mateusz, miniatura z zaginionego kodeksu *Legenda Aurea*. (Fot. wg Sawickiej)

³⁴ Reprodukcję zob.: Malaguzzi Valeri, *iw.*, III, s. 163, fig. 175.

³⁵ Ameisenowa Z., *iw.*, s. 136, 137.

³⁶ Malaguzzi Valeri, *iw.*, I, s. 446. W rękopisie tym, jak zresztą i w warszawskiej „Złotej Legendzie” tylko część miniatur jest ręki Biraga.

³⁷ Sawicka, *iw.*, s. 221.

znamiona miniatorstwa lombardzkiego. Wydaje się, iż można tu zaryzykować twierdzenie, że Birago uczył się malarstwa w Padwie i w Wenecji, tu także próbował swych sił jako iluminator. Rodem był z Mediolanu i prawdopodobnie pochodził z tej samej szlacheckiej rodziny Biragów, do której należał Piotr Birago, dworak Ludwika Moro, jeden z dowódców wojska książęcego³⁸. Birago — miniaturzysta był duchownym, i to świeckim, na co wskazuje używany przezeń tytuł: prezbiter.

Tyle możemy powiedzieć o życiu Jana Piotra Birago. Miniatury, którymi ozdobił trzy pergaminowe egzemplarze *Sforziady*, wskazują że nie brakło mu dowcipu. Aluzje polityczne i dworskie ukryte w owych miniaturach świadczą też, że sympatie jego były raczej po stronie odsuniętego od władzy Gian Galeazza niż po stronie Ludwika Mora. Zresztą i Gian Galeazzo drażnił go swym oportunistycznym i beztroską. Sympatie te nie przeszkadzały wszakże miniaturzyście być

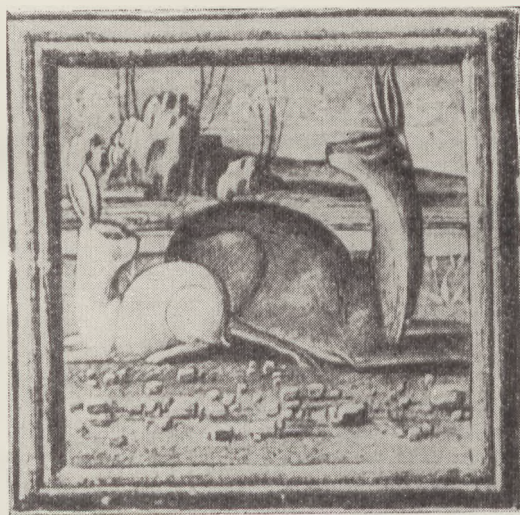
zręcznym dworakiem. Z równym upodobaniem zdobił modlitewnik Bony Sabaudzkiej — jak i dyplom inwestytury dla Ludwika Mora, choć dwie te osobistości reprezentowały dwa tak bardzo nieprzyjazne sobie obozy.

*
* *

Przywieziona przez Bonę przed czterema wiekami księga, zapomniana od tylu lat — zdradziła nam swoją tajemnicę właśnie w czasie, gdy naród polski z takim petyzmem nawiązuje do postępów tradycji Wieku Odrodzenia. Miniatury *Sforziady* i „Złotej Legendy” były niewątpliwie jednym z tych czynników, które wzmacniały związki łączące polskie Odrodzenie z włoskim Rinascimento. Mecenat Zygmunta Starego, Krzysztofa Szydłowieckiego czy Piotra Tomickiego stamtąd — z Włoch czerpał swe wzory, wedle nich kształcił humanistów polskich.

³⁸ Malaguzzi Valeri, jw., I, s. 481. Słownik Thieme-Beckera pod hasłem Birago notuje jeszcze dwóch utalentowanych mediolańczyków tego nazwiska. Byli to mianowicie: Cristophoro Birago — artysta kamieniarz,

pracujący w Mediolanie w latach 1518—1526; Clemente Birago — szlifierz zatrudniony ok. 1564 r. na dworze Filipa II w Madrycie.



Il. 17. Królik i sarna, miniatura z zaginionego kodeksu *Legenda Aurea*. (Fot. wg Sawickiej)

MIROŚŁAWA CHAMCÓWNA

WALKA MALARZY KRAKOWSKICH O WYZWOLENIE SPOD PRAW CECHOWYCH

Pod koniec pierwszej połowy XVIII wieku zaczęła wśród malarzy krakowskich dojrzywać, czy może tylko odżywać — bo przecie w okresie renesansowej świetności musiała ona istnieć — świadomość różnicy jaka zachodzi między sztuką a rzemiosłem, zaczęło też budzić się dążenie do poprawy istniejących stosunków. Wyrazem jego było poddanie się 12 malarzy krakowskich z florentczykiem Dominikiem Manginim na czele pod protekcję Akademii Krakowskiej. W piśmie skierowanym do rektora Kazimierza Pałaszowskiego prosili oni — możliwe, że z inicjatywy tegoż Manginiego, o którym niestety nic niemal poza tym nie wiemy — aby ich jako mężów oddających się sztuce wyzwolonym przypuścił do praw przysługujących osobom związanym z uniwersytetem¹. Akademia ustosunkowała się do podania malarzy życzliwie, zażądała jedynie, aby postarali się o potwierdzenie swego kroku w asesorii królewskiej. Po dwóch latach starań malarze potwierdzenie takie wraz z aprobatą wszystkich dawnych przywilejów cechowych otrzymali i przedstawili je rektorowi², a w parę miesięcy później 15 członków cechu wpisało się do metryki uniwersyteckiej³. Krok Manginiego i jego towarzyszy dokonany bez porozumienia z radą miejską, której zwierzchności malarze dotychczas podlegali, wywołał jej oburzenie i pobudził ją do starań o skasowanie uzyskanego przez nich przywileju królewskiego, jako wydanego na podstawie fałszywych informacji udzielonych asesorii. Starania magistratu odniosły częściowy skutek. Nowy przywilej królew-

ski⁴ poddawał władzy rady miejskiej wszystkich malarzy za wyjątkiem wirtuozów, tj. mówiąc dzisiejszym językiem — malarzy artystów. Nie określano jednak ściślej, kogo należy za takich uważać. Ta to prawdopodobnie nieścisłość pozwoliła malarzom dalej pozostawać pod zwierzchnictwem Akademii i odwoływać się w razie potrzeby do sądów rektorskich, choć było między nimi wielu takich, których trudno było do wirtuozów zaliczyć.

Protesty władz miejskich nie odnosiły na ogół skutku. Wkrótce po poddaniu się Akademii kongregacja malarska uchwaliła sobie statuty, które zostały potwierdzone przez rektora⁵. Statuty te jednak, poza stwierdzeniem zależności od rektora, nie różnią się niczym niemal od dawnych ustaw cechowych. Znacznie ciekawsze jest rozporządzenie rektora Stanisława Filipowicza „O porządku pomiędzy panami magistratami w podejmowaniu się roboty malarskiej”⁶, gdyż rzuca ono sporo światła na poziom i rodzaje prac wykonywanych przez członków kongregacji.

„Ponieważ w kunszcie malarskim — brzmi ono — insza sztuka albo umiejętność malować obrazy, kopiersztychy, lanczawty [!] i tym podobne sztuki jak na płótnie tak na inszej materii do tej sztuki zgodnej, insza jest umiejętność złocić, chińszczyznę praktykować na drewnie albo na innym fundamencie do tego stosownym, insza i najpodlejsza robota kljowanie, czyli to na płótnie, czyli to na drewnie a zaś w kontraktowaniu roboty wzajemne kłótnie bywają, zaczynam dla bliższego rozsądku

¹ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, rkps nr 22, s. 10—11, 15.I.1745 oraz Akta papierowe nr 14055; Archiwum Akt Dawnych M. Krakowa, rkps nr 3039 i Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich II*, Warszawa 1857, s. 435 i nn.

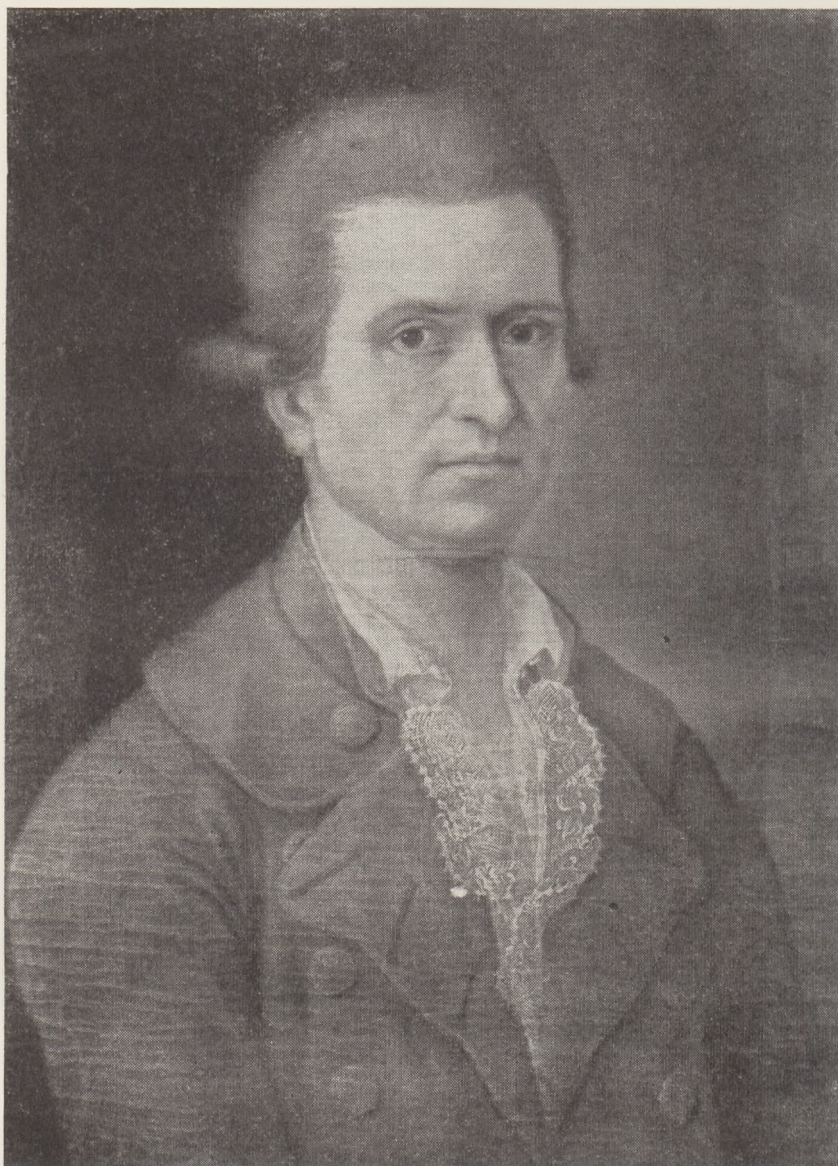
² Arch. U. J., rkps nr 22, s. 184—194, 21.III.1747.

³ Arch. U. J., rkps nr 367, pod r. 1747.

⁴ Rastawiecki, jw., s. 256, 257.

⁵ Arch. U. J., rkps nr 384.

⁶ Jw. Rozporządzenie to nie jest datowane. Filipowicz był rektorem 10 razy w latach 1747—1758, więc na ten okres przypadać musi wydanie tego rozporządzenia.



Il. 1. Dominik Estreicher, autoportret. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

i wzajemnej między panami magistrami malarzkiego kunsztu przyjaźni i miłości wielmożny j. ks. rektor powagą urzędu swojego rektorskiego teraz i na potem będącego t.j. swoim i na potem będących rektorów nakazuje: 1) aby panowie magistrowie kunsztu malarskiego, którzy w malowaniu obrazów, lanczawtów [!] kopersztýchów i tym podobnych inwencyj mają biegłość i doskonałość tąż samą sztuką i robotą, aby się bawili i nią się kontentowali, którzy zaś robotę złocenia i chińszczyznę praktykować umięją tąż samą sztuką aby się ba-

wili i nią się kontentowali do inszej nie rzucając się, którzy zaś naostatek tylko do samej roboty klijowanej są sposobni żadnej innej podejmować się nie powinni pod grzywnami niżej opisanymi, chyba, żeby który magister kunsztu malarskiego był tej doskonałości i w każdej z tych sztuk był perfekt i miał na to od kongregacji testimonium, albo za konsensem kongregacji miałby czeladź w takich sztukach biegłą, albo inszych w tej sztuce biegłych do siebie przybierał magistrów, taki od grzywien niżej opisanych ma być wolnym”.

W dalszym ciągu następowało wyliczenie kar zagrożających osobom nie stosującym się do tych postanowień. Rozporządzenie Filipowicza było, pomijając przywilej z r. 1750, który nie wszedł w życie, pierwszym krokiem zmierzającym do wprowadzenia rozgraniczenia kompetencji pomiędzy artystami a zwykłymi rzemieślnikami. W związku z tym rozporządzeniem pozostają bez wątpienia spotykane w aktach cechowych określenia jak „magister do złocen”, „malarz do chińszczyzny” itp.⁷

Akademia Krakowska wzięwszy raz malarzy pod swoją opiekę starała się dbać o podniesienie ich przygotowania fachowego i poziomu zawodowego. Świadczą o tym dochowane do naszych czasów: „Statuty albo ustawy i prawa szlacheckiej kongregacji malarzkiej przy przesławnej Akademii Krakowskiej pod tytułem św. Łukasza, jako sztuki malarzkiej osobliwego patrona zostającej, dla większego zachęcenia do wydoskonalenia siebie samych tudzież dla lepszej ochoty w uczeniu się rysunków młodzi akademickiej od tejże Akademii nadane. A. D. 1766 dnia 26 października”⁸. Sam już przydługi tytuł tych statutów wskazuje na cel jaki przyświecał ich twórcom, bardziej jeszcze charakterystyczna jest umieszczona na początku przedmowa, wskazująca, że autorowie jej mieli dość wysokie aspiracje i sporo wiadomości teoretycznych o sztuce.

„Sztuka malarska nie tylko z siebie ale i z innych nauk z których wypływa jest wolna z doświadczenia mamy. Albowiem geometria, architektura, optyka i perspektywa, że wolne są nauki wiadomo uczonym, a osobliwie tym, którzy się w naukach tych kochają, a gdy malarstwo od przerzeczonych nauk dependuje i wypływa i z nich swoje początki zabiera i bez tych umiejętności malarstwo (osobliwie wyższego gradusu) malarstwem bardziej nazwać by się powinno, więc malarstwo między wolnymi naukami zawsze swoje powinno mieć miejsce i na tym fundamencie wszystkie prawie akademie, jako wolnych nauk matki i żywicielki między innymi naukami i sztukę też malarską zachowują, promowują i utrzymują, częścią dla ozdoby kościołów, pałaców i wspinałych gmachów, częścią dla ćwiczenia się w niej szlacheckiej swego narodu młodzi, na której koniec monarchowie mistrzów tejże zacnej nauki przy akademiach lokowali, onych znacznymi pensjami, wielkimi przywilejami utwierdzali, aby oni w takich akademiach młódz pańską w początkach malarskich a potem w sztukach archi-

tektonicznych i innych ćwicząc na ozdobę i potrzebę arcyprzyteczną, aby częścią w pokoju, częścią podczas wojny królestwu a ojczyźnie swojej przyteczną była. Na takie pożytki Akademia Krakowska zapatrzwszy się, chcąc Ojczyźnie ćwiczonych tak w pokoju, jako też w potrzebie wojny wydać ludzi, kongregację malarską już dawniej przywilejami ustanowioną, znowu, dla większej ochoty w ćwiczeniu młodzi polskiej przez publiczne kwestie i lekcje, też przywileje utwierdziła i one trybem postronnych akademii nieco wywyższywszy, rozszerzyła”.

Za główne zadanie zreorganizowanej kongregacji uznano uczenie młodzi malarskiej. Starania około szerzenia kultu św. Łukasza patrona malarzy powierzono osobnemu bractwu mającemu powstać za zezwoleniem władz duchownych. Tym sposobem chciano uwolnić kongregację od obowiązku urządzania uroczystości religijnych i uniezależnić ją od czynników kościelnych. Organizacja kongregacji tej wzorowana być miała — jak na to wskazuje wyraźnie tekst statutów — na „ustawach takież kongregacji malarzów Akademii Wiedeńskiej”⁹.

Jak zobaczymy zapoznawszy się bliżej ze statutami krakowskiej kongregacji malarskiej z r. 1766 wzorowały się one w pewnej mierze na statutach Akademii Wiedeńskiej z r. 1751. Podobieństwa te jednak nie są zbyt wielkie, co jest zupełnie zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę jak różne były warunki, w których rozwijała się krakowska kongregacja malarska, od sytuacji Akademii Wiedeńskiej. Mały i ubogi Kraków nie mógł się przecież mierzyć jako środowisko artystyczne ze stołecznym Wiedniem, a opieki podupadłego Uniwersytetu Krakowskiego nie da się nawet porównać z protekcją Marii Teresy, czy Józefa II.

W tych warunkach ambicje twórców statutów krakowskich musiały być o wiele skromniejsze niż cele przyświecające organizatorom życia artystycznego w Wiedniu. Ograniczono się więc w Krakowie do unormowania dwu spraw. Pierwszą z nich było przeprowadzenie podziału członków kongregacji zależnie od poziomu umiejętności i wykształcenia malarskiego, drugą zorganizowanie — w bardzo skromnych zresztą rozmiarach — szkoły sztuk pięknych. I te zresztą plany nie dały się w praktyce zrealizować z powodu niesprzyjających warunków zewnętrznych.

„Malowanie jako nie jest jednakie — pisali twórcy statutów — tak i ludzi w malarskiej kongregacji nie jednako lokować umyśliśmy, bo lepsi

wiecki, jw., s. 452 i nn. Innego tekstu nie udało mi się odnaleźć.

⁹ O tej kongregacji por. Lützow P. C. V., *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1877.

⁷ Gąsiorowski W., *Cechy krakowskie, ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje itp.*, Kraków 1860.

⁸ Archiwum Akt Dawnych M. Krakowa, Teki Grabowskiego, E. 24, s. 1609 i nn., rękopis uszkodzony, według tego samego rękopisu drukuje statuty Rasta-



Il. 2. Dominik Estreicher, *Alegoria Rzymu*, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

wyższego honoru godni być powinni, a mniej uczeni lub początkowi niższym miejscem kontentować się mają, dlatego niniejsze prawa na trzy części, czyli klasy, w których takowych ludzi postawić należy podzieliliśmy. W pierwszej klasie sądziliśmy postawić ludzi początkowych tak z ochoty swojej uczących się, to jest wolentariuszów, jako też i w terminie zostających. W drugiej klasie ludzi więcej umiejących, jako to uczniów czyli wolentariuszów więcej już wydoskonalonych, jako też i czeladź malarską i owszem i majstrów niektórych zwłaszcza tym malarstwem bawiących się. W trzeciej klasie ludzi najdoskonalszych, którzy się mogą zwać excellentes in hac arte, to jest tych którzy nie tylko są doskonali w wysokim malarstwie, ale też są sposobni do dawania lekcji i uczenia młodzi publicznie”.

Szczegółowe przepisy dla każdej klasy regulowały prawa i obowiązki jej członków. Przepisy dla klasy pierwszej zastrzegały, że na ucznia może być przyjęty tylko „prawdziwy katolik”, a „jeżeliby się trafił człowiek jakiej innej sekty, a życzyłby sobie uczyć się rysunków, taki extra congregationem uczyć się może bez żadnej jednak promocji do wyższej klasy lub na przełożństwo”. Podobnie nie wolno było przyjmować do kongregacji kobiet, „lecz gdyby która rysunków chciała takiej prywatnie dać się mogą lekcje, lecz bez zapisu”. Uczniowie zdecydowani na zapisanie się do kongregacji byli zobowiązani do złożenia przed regensem przysięgi na posłuszeństwo starszyźnie cechowej i zachowanie praw. Zwolniono od tego obowiązku „wolentariuszów” uczących się malarstwa „tylko dla siebie” obok „innych nauk im potrzebnych”.

W przepisach dla klasy drugiej czytamy: „Traktować się powinno od ludzi tej klasy o sposobach które służą do publicznych zabaw jako to matematyczno-malarskich, kalkograficzno-malarskich, czyli sztuk sztychowania na blasze, geograficznych, katoptrycznych, dioptrycznych, w perspektywie i w projektach architektonicznych, którymi sami panowie zwykli się zabawiać”. Klasa ta miała urządzić posiedzenia na których „agitowane powinny być materie o potrzebach kongregacji, o promowaniu nauki malarskiej, aby najdoskonalsza znajdowała się, dlatego radzić powinno się o nabyciu sztuk nowych i co najdoskonalszych sławniejszych autorów”. Prócz tego do klasy tej miały należeć sprawy natury administracyjnej jak karanie winnych, egzaminy uczniów, kontrola rachunków itp.

Ogólnemu zebraniu członków klasy drugiej, która widocznie miała stanowić trzon kongregacji powierzono władzę ustawodawczą, uchwały ich jednak, aby wejść w życie, musiały uzyskać aprobatę rektora Akademii. Podobnie na odbywających się dwa razy w roku „konwokacjach generalnych” miał „dla większej powagi” być obecny przedstawiciel uniwersytetu wydelegowany przez rektora.

Nie znamy niestety, skutkiem uszkodzenia rękopisu, w którym statuty się zachowały, przepisów odnoszących się do klasy trzeciej.

Osobną część statutów stanowią „Punkta profesorów względem edukacji młodzi” zawierające projekt utworzenia przy kongregacji szkoły malarskiej obsługiwanej przez trzech profesorów rysunku i malarstwa oraz czwartego „który by w święta mechaniczne rysunki wydawał”.

Projekt ten dał niektórym uczonym podstawę do twierdzenia, że w r. 1766 powstała w Krakowie szkoła malarska, która stała się potem zaczątkiem Akademii Sztuk Pięknych. Niestety mogło tak być, ale tak nie było. Jak zwykle u nas tego rodzaju zamierzenia tak i te projekty rozbiły się o brak środków materialnych. Do zupełnego ich upadku przyczyniły się niesprzyjające okoliczności polityczne.

Z braku funduszy, które pozwoliłyby na utrzymanie czterech profesorów, zdawali już sobie sprawę twórcy statutów i dlatego postanowili ograniczyć się na razie do zaangażowania dwu nauczycieli rysunków. Drugim motywem tej, jak się wtedy wydawało chwilowej, rezygnacji był brak uczniów przygotowanych do wyższych studiów malarskich. Mimo że na razie lekcje malarstwa nie miały się rozpocząć, statuty podają ciekawe wskazówki dla wszystkich profesorów.

Nauka rysunków miała się zaczynać

„od pierwszych początków rysowania alfabetu malarskiego, tj. od linii prostej, węgielnej, cyrkularnej, owalnej, wężownicy, konchy, potem oczów, brwi, nosa, ust, uszów, całej twarzy przez różne pasje reprezentowanej, potem rąk, nóg, reszty ka-

wałków ciała na ostatek całego korpusu czyli ka-
dłuba”.

W drugiej klasie, jeżeli będzie osobny profesor, ćwiczyć powinien uczniów

„w delineacji całego człowieka z rozumnymi pasjami tudzież w perspektywie, w początkach architektury w kolorach i innych do tego gradusu należących sztukach”.

W trzeciej klasie uczniowie powinni uczyć się

„lineamentów tak sztuk rżniętych, jako też żywych, tudzież całego człowieka na theatrum w nocy przy świetle wystawionego, płęć jednak niewieścia stawianą być nigdy nie może, ani powinna. Tu należeć powinny, jeżeliby się uczniowie chcieli dalej egzer cytować inne sztuki wyższego malowania jako portrety, lanczawty [!], skulptury etc. Na uczenie takich postępów postarać się powinni o egzemplarze doskonałych autorów tak alfabetyczne jako też i dalszych wyższych sztuk, które uczniom przed oczy do rysowania przekładane być powinny, aby oni według danych sobie swoje początki rysując w delineacji wprawiali się”.



II. 3. Dominik Estreicher, Mojżesz nadający dziesięcioro przykazań, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

Zawarte w statutach projekty zaczęto po trochu realizować jeszcze przed ich ogłoszeniem. Piszą bowiem autorowie statutow:

„takie ćwiczenia młodzi, że miejsca sposobnego i widocznego potrzebują tymczasem naznaczyliśmy miejsce w Szkołach Nowodworskich, na który koniec dwóch magistrów w tej sztuce biegłych już dawniej postanowiliśmy, aby oni, ponieważ jeszcze fundacji na solaria nie mają i tylko z ochoty swojej chcący uczyć, dwa razy w tydzień w dni szkolnej rekreacji lekcji początków malarki młodzi szkolnej dawali, a gdy zakończona będzie fabryka kolegium matematyko-fizycznego izby osobliwe na drugim piętrze widoczne onym wyznaczymy gdzie jeżeli dobrodziej dla fundacji dla tychże magistrów znajdzie się codziennie też lekcje dawać będą obligowani”.

Ostatnim punktem statutow, wzorowanym wyraźnie na statutach wiedeńskich z r. 1751 był projekt zorganizowania niedzielnych lekcji rysunków dla młodzieży rzemieślniczej.

„Rzec także potrzebną osądziliśmy — brzmiał on — aby też rzemieślniczowie i czeladź w rzemieślnach niewolnych zostająca w rysunkach do swojej nauki, jako to złotnicy w rysowaniu monstrancji, kielichów, lichtarzy etc., ślusarze i mosiężnicy zamków, krat, floresów, stolarze w rysunkach pras, szaf, stołków, stołów, etc, blacharze

i inni rzemieślnicy ćwiczyć się mogli trybem cudzoziemskich akademij aby ciż malarze jednego obrawszy świętelnego profesora w niedzielę i święta po południu przez godzinę, lub więcej onymże początki rysunków do takich rzemioł służące dawać mogli, który to profesor świętelnny, lubo także żadnej fundacji nie ma, mogą jednak ciż rzemieślniczowie jakążkolwiek daninę obmyślić, ile że im to kiedyżkolwiek profit przyniesie”.

Omówiliśmy przepisy statutow dla profesorów bardzo szczegółowo przytaczając je niemal w całości, gdyż stanowią one ciekawy dokument z dziejów nauczania rysunków i malarstwa w Polsce. Choć są dość prymitywne, widać w nich i pewne dążenia postępowe, choćby wprowadzenie, wzorem wiedeńskim, rysowania aktu z modelu.

Pozostawałaby jeszcze do rozwiązania sprawa autorstwa statutow. Niestety kwestii tej nie udało nam się w zadowalający sposób rozstrzygnąć. Wśród malarzy krakowskich tego okresu nie ma, jak się wydaje, ani jednego, który byłby zdolny do ułożenia takich statutow, prawdopodobnie więc autorem ich był ktoś spośród profesorów Akademii. Czerpanie wzorów z Wiednia wskazywałoby może na astronoma i matematyka Jakuba Niegowieckiego, który w r. 1764 przebywał w tym mieście, są to jednak tylko domysły.

Trudno jest na podstawie zachowanych materiałów źródłowych dokładnie powiedzieć, w jakim stopniu postulaty statutow z r. 1766 zostały zrealizowane.

W memoriale do rektora Akademii Krakowskiej Feliksa Oraczewskiego pisanym pomiędzy rokiem 1786 a 1790 malarze krakowscy upominali się o swoje prawa do sali w gmachu Szkół Nowodworskich¹⁰.

„Lektorium to — jak pisali — kongregacja malarska z gruntu własnym sumptem, własnych prac swoich nie żałując wyreperowała a to dla obrad w schadz-kach swoich i dawania nauk rysunkowych w dni rekreacyjne, które się przed zaczęciem ruiny w Krakowie przez niektórych naszych magistrów praktykowały, a to z własnej ochoty dla honoru tejże Prześwietnej Akademii. W którym to lektorium złożyło się sztuk malarskich dla ozdoby miejsca 16, gipsowych sztuk to



Il. 4. Dominik Estreicher, wybuch Wezuwiusza, fragment obrazu. Stoją od lewej: przewodnik, Hugo Kołłątaj, Dominik Estreicher. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

¹⁰ Arch. U. J., rkps nr 3, z. 125, nota niedatowana.

jest twarzy, rąk, nóg i innych części ciała człowieczego do rysowania i nauki więcej nad sto, które to wielkim kosztem z Rzymu staraliśmy się dostać i sprrowadzić“.

Z przytoczonych słów wynika, że w myśl statutów odbywały się przez kilka lat lekcje rysunków przeznaczone w pierwszym rzędzie dla uczniów Szkół Nowodworskich, że kongregacja malarska zdobyła się na sprowadzenie modeli z Rzymu. Zapoczątkowane w ten sposób prace przerwała konfederacja barska, która przyniosła zniszczenie miasta i zubożenie jego mieszkańców. „In hac urbe nullus ordo sed horror“ czytamy pod rokiem 1768 w jednej z ksiąg uniwersyteckich¹¹. W okresie poprzedzającym konfederację nauczycielem rysunków był Mikołaj Janowski, o którym czytamy, w aktach cechu, że był to „mąż zasłużony wielce zgromadzeniu, osobiwszy zelanł prawa i ustaw kongregacji malarskiej“, który „siedmiokroć starszym będąc rządził nią przykładnie a przez trzy lata nauczał młodź nowodworską“¹². Ponieważ lekcje przerwały się w r. 1769, a trwały przez trzy lata, musiał Janowski rozpocząć pracę na rok przed ogłoszeniem statutów, co zresztą zgodne jest z zawartą w nich wzmianką, że nauczyciele rysunków zostali już przedtem wybrani. Nie wiemy niestety kogo wyznaczono na drugiego nauczyciela, zdaje się że w praktyce uczył jedynie Janowski.

O działalności malarskiej Janowskiego wiemy bardzo mało. Jak wynika z akt rektorskich Akademii malował on obrazy św. Józefa i św. Jana od Krzyża dla kościoła Karmelitów na Wesołej¹³, a obraz Matki Boskiej do którejś z kaplic kościoła tegoż zakonu na Piasku w Krakowie¹⁴. W obu zresztą wypadkach nazwisko jego zapisane jest niezbyt pochlebnie, raz bowiem nie dotrzymał terminu wykonania pracy zagwarantowanej umową, drugim razem podjął się pracy nieprawnie z krzywdą dla kolegi swego Kopacińskiego, który pierwszy zawarł kontrakt z karmelitami.

Zachowane źródła nie dają pewności, czy po uspokojeniu się stosunków w Krakowie lekcje rysunków



Il. 5. Dominik Estreicher, akt, rys. sangwiną. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

nie zostały wznowione, gdyż Kołłątaj w sprawozdaniu o stanie Akademii Krakowskiej z wiosny 1777 twierdzi, że w gmachu Szkół Nowodworskich jest kongregacja malarzów krakowskich, gdzie w dni wtorkowe i czwartkowe daje się publiczna rysowania lekcja¹⁵. Z innej jednak relacji Kołłątaja¹⁶ zdaje się wynikać, że lekcje te odbywać się zaczęły dopiero na jego zarządzenie. Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

Niewiele wiadomości przynoszą też źródła o działalności artystycznej malarzy krakowskich z lat 1745—1777. Nieco więcej pojęcia dają nam one — zwłaszcza akta rektorskie — o ich życiu prywatnym. Jak z aktów tych wynika, ogólny poziom kulturalny i etyczny nie był wśród malarzy wysoki. Na porządku dziennym były bójki i wyzywania, oszustwa, wzajemne odbieranie sobie pracy, pijaństwo i zaciąganie długów na kupno alkoholu¹⁷. I z wykształceniem nawet elementarnym nie musiało być najlepiej, skoro w r. 1765 czeladnik malarski Michał Popławski stawia zamiast podpisu krzyżyki¹⁸. Często trafiają się w aktach skargi przeciwko starszyźnie cechowej o nadużycie władzy, używanie przemocy, bezprawne zatrzymywanie członków kongregacji w areszcie (do tego to celu ku oburzeniu niektórych profesorów Akademii służyło nieraz lektorium w Szkołach Nowodworskich).

¹¹ Arch. U. J., rkps nr 99.

¹² Gąsiorowski, jw., s. 46. Autor cytuje „Księgę zmarłych braci” cechu, której nie udało mi się odzyskać.

¹³ Arch. U. J., rkps nr 23, s. 667, 25.II.1764.

¹⁴ Jw., s. 564, 21.VI.1762.

¹⁵ Archiwum Główne w Warszawie, tzw. Metryka Litewska, dz. VII, t. 200, s. 97—112.

¹⁶ Ks. Hugona Kołłątaja raport z wizytacji Akademii Krakowskiej odbytej w r. 1777, wyd. J. Leniek, Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce XIII, Kraków 1914, s. 194, 195.

¹⁷ Por. np. Arch. U. J., rkps nr 23, s. 370, 12.X.1765.

¹⁸ Jw., s. 765, 16.III.1765.



Il. 6. Dominik Estreicher, głowa Aleksandra Wielkiego, fragment obrazu. Muzeum U. J. (Fot. W. Gumuła)

Akta rektorskie dostarczają też trochę informacji o działalności malarskiej członków cechu. Omawianie tej działalności nie leży w założeniach tej pracy, wymagałoby zresztą przeprowadzenia dokładnych badań tak w Krakowie i okolicy jak na terenie sąsiednich województw. Jeżeli więc przytoczymy tu pewne dane dotyczące pracy zawodowej malarzy krakowskich, zrobimy to przede wszystkim dlatego, że rzucają one światło na charakter tej pracy i pozycję socjalną artystów. Czytamy więc w aktach rektorskich, że w r. 1754 Marcin Stachowicz malował bramę i złocił ampułki w kościele katedralnym w Krakowie¹⁹, Józef Komoniewski w tym samym roku podjął się bezprawnie większych prac w kościele w Mstowie, które poprzednio rozpoczął Piotr Papuciński²⁰. W r. 1768 Jan

Najderffer umówił się z pełnomocnikiem wojewodziny Szembekowej „respectu eleganti elaborationis picturae in conclavi dictae lapideae”, tj. kamienicy będącej własnością tejże wojewodziny²¹. Ten sam malarz rok wcześniej zawarł z ks. Duvall prepozytem wojnickim kontrakt zobowiązujący go do wymalowania tamtejszego kościoła al fresco „najdoskonalej według modelu jak kościół tyczyński... dobierając kolory, aby na w dal idący czas nie pobił”. Wysokość wynagrodzenia za wymalowanie głównej nawy, dwu kaplic, zakrystii i chóru ustalono na 1800 zł²².

W r. 1777 Walenty Kamiński podjął się złoceń w kościele św. Mikołaja w Krakowie. Zaprotestowali przeciwko temu starsi kongregacji Karol Wochowski i Walenty Janowski, a nie mogąc inaczej skłonić Kamińskiego do odstąpienia od pracy, uwięzili go dowodząc, że nie ma on prawa podejmować się publicznych robót nie posiadając dostatecznych kwalifikacji. W obronie Kamińskiego wystąpił jednak proboszcz kościoła św. Mikołaja ks. K. Marxen i sprawę wygrał²³.

Na uwagę zasługuje może kontrakt zawarty w r. 1768 pomiędzy prokuratorem kanonizacji św. Jana Kantego ks. Mikołajem Krzżanowskim a malarzami Janem Najderfferem i Mikołajem Janowskim, na mocy którego malarze podjęli się wykonania wspaniałych dekoracji na dzień uroczystości kanonizacyjnych²⁴. Ulica św. Anny począwszy od kamienicy Pod Baranami aż do szkoły św. Anny miała być ozdobiona „szpalerem w arkady i kolumny strzyżonym” podług podanego „abryssu”. „Pierwsze kolumny narożne mają być — brzmiał dalej tekst kontraktu — koloru czerwonego z kapitelami, jakby z kamienia białego i z gzemsem szaro-żółtawym równie jako i postument, a na wierzchu tychże kolumn cztery geniusze, kolorami także dla lepszego wyrażenia malowane, niżej na postumentach figury siedzące, lub stojące trzymające herby jakie będą podane również w kolorach. Przez przeciąg ulicy rozłożone będą obrazy historii życia św. Jana Kantego, powinny te być malowane jednym różowym, lub błękitnym kolorem, tak jako i cuda tuszowane być mają, tylko odmiennym kolorem dla różności. Takowych medalionów ma być 54, lub więcej, podług potrzeby miejsca i wydanego abryssu”. Koło wszystkich obrazów mają być złożone ornamenty „równie i fesoty wiszące, kompartymenta wierzchem i spodem jedne białe i drugie żółte z plikami złocnymi, toż się ma rozumieć i o geniuszach trzymających kompartymenta osoby wszystkie w arkadach choinowych na postumentach stojące, tych ma być 18.

¹⁹ Jw., s. 154, 14.I.1754.

²⁰ Jw., s. 222, 29.V.1754.

²¹ Jw., s. 809, 1.II.1768.

²² Jw., s. 766, 20.III.1767.

²³ Jw., s. 1052, 10.X.1777.

²⁴ Jw. s. 814, 7.III.1768; Arch. U. J., rkps nr 320, s. 65.

Na środkowych kolumnach figury stojące wyrażające quatuor facultates będą malowane kolorami dla lepszej ekspresji, takowych figur ma być 24. Prospekt czyli theatrum triumfalne powinno być nieodmierne podług abryssu podanego". Wspomniany w kontrakcie kilkakrotnie abrys, którego autorem był architekt krakowski Placidi²⁵ dochował się do naszych czasów i wraz z przytoczonym opisem pozwala wyrobić sobie pewne wyobrażenie tak o przepychu z jakim nie bacząc na ciężką sytuację Akademii i całego kraju obchodzono uroczystości kanonizacyjne, jak i o ówczesnych pojęciach estetycznych. Warto może jeszcze wspomnieć, że Najderffer i Janowski podjęli się nie tylko namalowania objętych umową obrazów, z których pewne zachowały się w zbiorach kościoła św. Anny, ale dozoru nad całością prac dekoratorskich, zaangażowania potrzebnych rzemieślników, obmyślenia sposobu iluminacji kościoła itd.

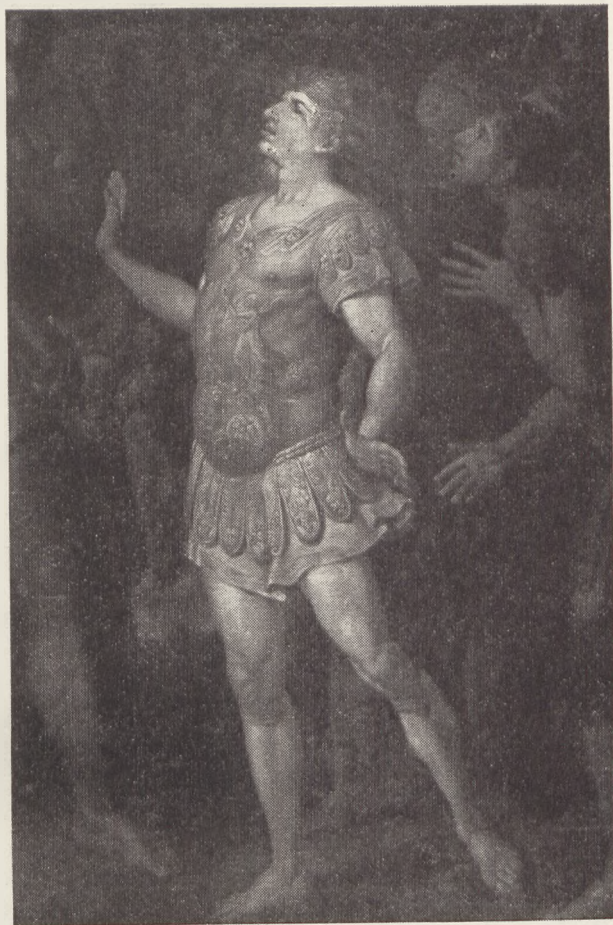
Specjalne miejsce wśród malarzy krakowskich zajmuje, tak ze względu na dużą ilość znanych prac, ich stosunkowo wysoki poziom oraz na pozostawiony ciekawy pamiętnik, jak i na swe zainteresowania dla teorii sztuki Andrzej Radwański. Nie będziemy tu omawiać bliżej jego życia i twórczości, zostało to już bowiem zrobione w osobnej pracy poświęconej temu artyście²⁶, musimy jedynie wspomnieć o jego niezachowanych niestety pracach teoretycznych, których same tytuły rzucają już pewne światło na poglądy autora. Napisał więc Radwański „Przyjacielską rozmowę Industrii z Pikturą przy obecności Najjaśniejszej Pani Prawdy”, „Rozmowę Filozofii z Pikturą”, „Rozmowę Pallady z Pikturą”²⁷. Pod tymi śmiesznymi dla nas tytułami kryły się zapewne rozważania nad stosunkami malarstwa do rzemiosła i do nauk, w których autor dowodził podobno, że malarstwo jest matką tak medycyny jak prawa, muzyki i poetyki²⁸. Jak to robił to jego tajemnica, jednakże zarówno te prace jak i notatki w pamiętniku dotyczące czytanych i zakupowanych książek świadczą, że Radwański wyróżniał się spośród malarzy cechowych swymi zainteresowaniami intelektualnymi. Poglądy jego udzielały się zapewne kolegom cechowym i wpływały na to, że zaczynali wyżej cenić sztukę, której się oddawali. Dowodem uznania jakim cieszył się Radwański w kongregacji jest wybór jego na starszego cechu w r. 1757²⁹.

²⁵ Informację tę oraz fotografię „abryssu” podobnie jak i wiadomość o zachowanych obrazach Janowskiego i Najderffera zawdzięczam dr J. Lepiarczykowi, za co mu w tym miejscu uprzejmie dziękuję.

²⁶ Praca magisterska K. Juśkiewicz, w rękopisie.

²⁷ Por. Grabowski A., *Ojczyście spominki*, Kraków 1845, s. 255 i nn., oraz Archiwum Akt Dawnych M. Krakowa, Teki Grabowskiego E 122, s. 77 i nn.

²⁸ W dziele „Zaostrzenie rozumu, czyli prawdziwy

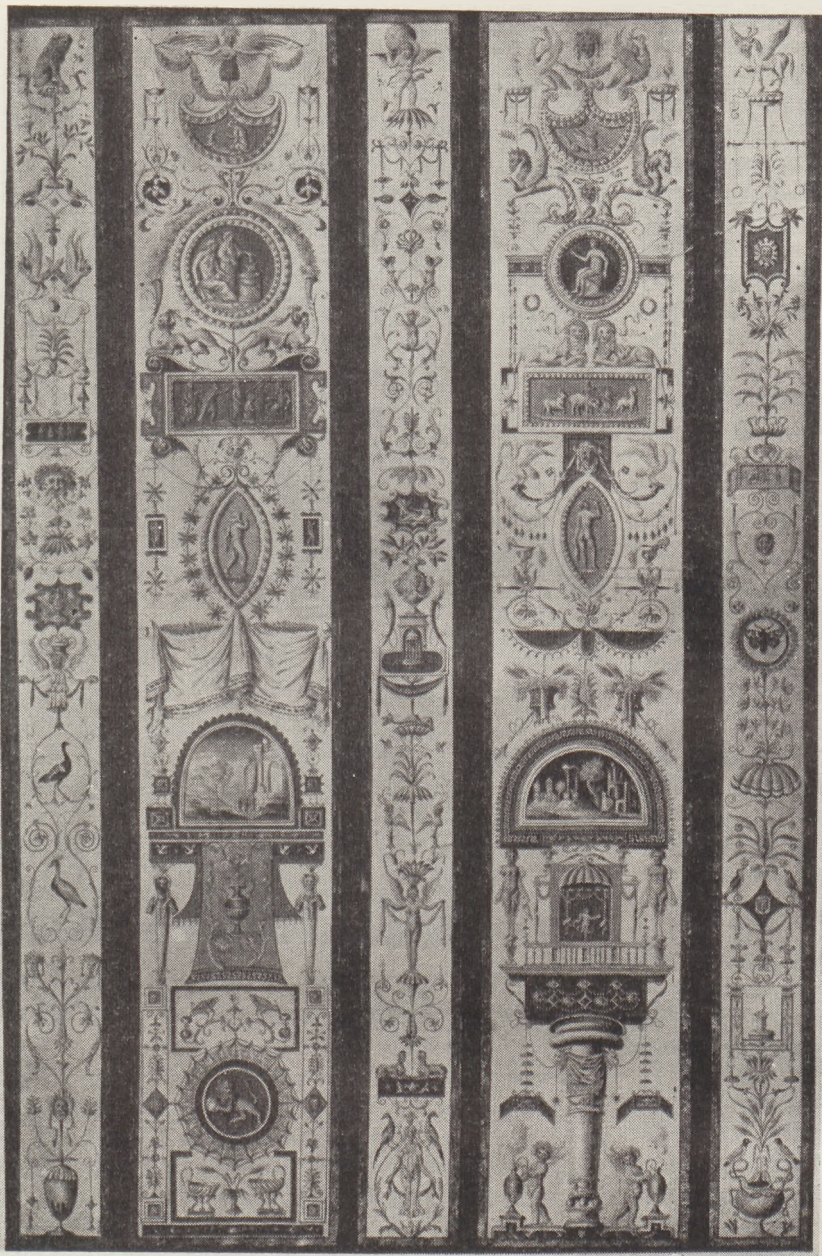


Il. 7. Dominik Estreicher, Aleksander Wielki, fragment obrazu. Muzeum U. J. (Fot. W. Gumuła)

Mimo zakusów i pretensji krakowskiej rady miejskiej kongregacja malarska do r. 1783 pozostawała stale pod zwierzchnictwem Akademii. Kiedy w r. 1766 towarzysz sztuki malarskiej Michał Popławski pozwał malarza Andrzeja Komonieckiego przed sąd miejski, starsi cechu oskarżyli go o ewokację, czyli wyzwanie do niewłaściwego sądu. W obronie Komonieckiego wystąpił magistrat, dowodząc swych praw do zwierzchnictwa nad malarzami, ale rektor Akademii odpowiedział, że dotąd władze miejskie uznawały zawsze jego jurysdykcję nad nimi, że zresztą akta kongre-

portret matki sześciu najszlachetniejszych sciencji od wielu wieków zatarty i przykurzony, a przez Andrzeja Radwańskiego pilnie odnowiony i restaurowany w r. 1752”.

²⁹ Arch. U. J., rkps nr 23, s. 738, 26.X.1766. Może w związku z tą sprawą pozostaje zachowana w Teakach Grabowskiego (Arch. Akt Dawnych M. Krakowa, E 24, s. 162) Ad puncta Universitatis resolutio Magistratus.



Il. 8. Dominik Estreicher, projekt dekoracji ściennej do Łazienek (?), na podstawie grotesek Rafaela, gwasz. Muzeum U. J. (Fot. W. Gumuła)

³⁰ Por. Rewski Z., *Zagadnienia sztuki w działalności Hugona Kołłątaja*, Wrocław 1953 (Studia z historii sztuki polskiej III). Do pracy tej, bardzo zresztą ciekawej, wkradł się szereg nieścisłości. Tak więc wspomniana przez autora korespondencja Kołłątaja (s. 7) znajduje się nie w Centralnym Archiwum Związku Radzieckiego w Moskwie, ale w Archiwum Głównym w Warszawie, gdyż została przez Związek Radziecki zwrócona Polsce jeszcze przed drugą wojną światową, wraz z całą tzw. Metryką Litewską. W świetle tej korespondencji pobyt Kołłątaja na studiach w Wiedniu nie jest jak pisze autor prawdopodobnym (s. 9),

gacji zostały łącznie z innymi księgami uniwersyteckimi oddane wyznaczonemu przez biskupa Sołtyka wizytatorowi. Pod naporem tych wywodów magistrat ustąpił i przestał bronić Popławskiego. Tak to mimo decyzji królewskiej z r. 1750 utrzymywał się faktycznie stan z r. 1745.

Większe zmiany w losach kongregacji przyniosło dopiero przybycie do Krakowa wiosną roku 1777 Hugona Kołłątaja mającego z ramienia Komisji Edukacji Narodowej przeprowadzić reformę Akademii Krakowskiej.

Do malarzy krakowskich odniósł się Kołłątaj bardzo krytycznie. I nie dziw. Wrócił przecież niedawno z Włoch, gdzie nie tylko podziwiał tamtejsze zabytki i galerie, ale pobierał lekcje rysunków, kolekcjonował dzieła sztuki, obracał się w środowisku artystów i miłośników sztuki, spośród których wybierał sobie przyjaciół (Fr. Smuglewicz, S. Sierakowski, może St. Zawadzki) ³⁰. W porównaniu z tym co widział za granicą prace malarzy krakowskich musiały mu się wydać niezmiernie słabe, nic więc dziwnego, że pisał, iż umieją oni jedynie „ramy złożyć i karety pokostować, lub świętych Pańskich z krzywymi gębami malować” ³¹. Od razu zaczął Kołłątaj myśleć, jakby ten stan rzeczy poprawić. Już w raporcie z r. 1777 pisał reformator Akademii, że w zamian za korzystanie z sali w gmachu Szkół Nowodworskich malarze musieli zobowiązać się do dawania lekcji rysunków dla uczniów klasy czwartej. Kołłątaj obiecał im, że wystara się o pensję dla nauczyciela

ale zupełnie pewnym (por. Metr. Lit. dz. IX, t. 155 — listy pisane do Kołłątaja do Wiednia). Kołłątaj przebywał w Wiedniu w latach 1771—1772. Wątpliwą jest natomiast kwestia, czy Kołłątaj uzyskał w Krakowie stopień doktora filozofii, gdyż w spisie osób, które promowały się w Akademii Krakowskiej, na ogół pełnym, nie znajdujemy jego nazwiska (por. Muczkowski J., *Statuta nec non liber promotionum Philosophorum ordinis in Universitate Studiorum Jagellonica ab anno 1402 ad annum 1848*, Cracoviae 1849). Kołłątaj tytułował się — zdaje się, że od r. 1781 — doktorem praw i teologii, ale sprawa, gdzie te stopnie pozyskał,

rysunków oraz opatrzył kongregację w książki, „w których z obfitością najlepszego gustu mają modele do rysunków rzemieślniczych, do figur jako też do dobrych wedut”. „Uczyniłem to — dodawał — z własnej mojej gorliwości ku wydoskonaleniu rzemiosł krakowskich, ile że z tych szkół znaczna liczba uczniów do ojcowskich zwykła powracać warsztatów”³².

Niedługo jednak korzystały zreformowane Szkoły Nowodworskie z usług członków dawnej kongregacji. Wkrótce bowiem przybył do Krakowa sprowadzony przez Kołłątaja Dominik Estreicher (Oesterreicher) i objął w nich stanowisko nauczyciela rysunków³³. Z Estreicherem poznał się Kołłątaj zapewne już w czasie swego pobytu w Wiedniu w latach 1771—1772, jak o tym świadczy list Jana Wacława d'Ertel, sędzie-

go królewskiego z Igławy na Morawach, polecający mu Estreichera, syna miejscowego chirurga, którego Kołłątaj już przedtem obiecał zabrać z sobą do Rzymu³⁴. Autor listu oddawał gorące pochwały ojcu młodego Dominika, nazywając go człowiekiem dzielnym i zasłużonym, który dał staranne wychowanie wszystkim swym synom. Zapewniał Kołłątaja, że pomoc udzielona młodemu malarzowi będzie na pewno dobrze wykorzystana. Apel d'Ertela znalazł przychylnę przyjęcie u Kołłątaja, który zajął się młodym malarzem³⁵.

Estreicher dzięki Kołłątajowi wyjechał do Rzymu i towarzyszył swemu protektorowi w czasie jego podróży po Włoszech, jak świadczy między innymi zachowany obraz jego pędzla przedstawiający ich obu

też nie jest rozstrzygnięta. O stosunkach Kołłątaja z D. Estreicherem będziemy mówić w dalszym ciągu tej pracy. Studia malarskie Kołłątaja w Rzymie potwierdzone są przez Szopowicza, nauczyciela bratanika Kołłątaja — Eustachego (por. P.A.U., rkps nr 1630, s. 72). Ze St. Zawadzkiego łączyły Kołłątaja stosunki w pierwszym rzędzie dlatego, że Zawadzki był architektem Komisji Edukacji Narodowej i z racji tego stanowiska prowadził budowę nowych i przebudowę dawnych gmachów Akademii Krakowskiej. Do pracy Zawadzkiego odnosił się Kołłątaj dość krytycznie, twierdząc, że ma on zbyt dużo zajęć, aby mógł dobrze wywiązywać się ze swych obowiązków (por. Metr. Lit. dz. IX, t. 95, s. 305 i nn.). Rewski pisze o rzekomym pobycie St. Zawadzkiego w Krzyżanowicach (s. 35). Jest to nieporozumienie. Zawadzki był wtedy nie w Krzyżanowicach a w Krakowie, gdzie sporządzał wspomnianą zresztą przez autora na innym miejscu inwentaryzację budynków należących do Komisji Edukacyjnej i układał budżet wydatków na tzw. sarta tecta, czyli na remont i utrzymanie tych budynków. Aby o tym wiedzieć wystarczy dokładnie zanalizować cytowany przez autora wyjątek z listu Kołłątaja. Znajomość Kołłątaja z Feliksem Radwańskim nie jest bynajmniej „niesprecyzowana” (s. 35), gdyż Radwański był od r. 1780 profesorem matematyki elementarnej w Akademii Krakowskiej, w r. 1784 został dzięki staraniom Kołłątaja i Jana Śniadeckiego wysłany na studia zagraniczne, po czym wykładał w Akademii mechanikę. Był spośród profesorów zreformowanej przez Kołłątaja Akademii jednym z najbliższych jego współpracowników. Wreszcie Kołłątaj urodził się nie w Niecisławicach, jak twierdzi Rewski (s. 37), ale w Derdekałach na Wołyniu, co udowodnił już cytowany przez Rewskiego Janik. Nie znajduje też żadnego potwierdzenia źródłowego przypuszczenie autora (s. 37) jakoby Wiśniowa należała kiedykolwiek do Hugona Kołłątaja. Zdaje się również, że nie ma potrzeby stawiania takiej hipotezy, gdyż bibliotekę swą mógł Kołłątaj doskonale przechowywać w domu brata, podobnie jak mógł, jako znający się lepiej od innych członków rodziny na tych sprawach, zabierać decydujący głos, gdy chodziło o przebudowę tamtejszego pałacyku. Z ks. Sierakowskim (por. s. 51) łączyło Kołłątaja to, że jeden i drugi byli kanonikami kapituły katedralnej krakowskiej. Ślad pewnej współpracy Sierakowskiego z Kołłątajem znajdujemy też w liście tego ostatniego do Michała Poniatowskiego z 30.VII. 1782 (Metr. Lit., dz. IX, t. 119, s. 233—235). Kołłątaj

pisze tam, że Sierakowski „dał nam abrys potrzebny dla rzemieślników” pracujących przy przebudowie budynku przeznaczanego na Kolegium Fizyczne. On też zrobił kosztorys budowy. Z mniej ważnych rzeczy należałoby dodać, że informacje o uniwersytecie w Getyndze miał Kołłątaj przede wszystkim od Jana Śniadeckiego, którego sam tam skierował i któremu pomagał materialnie w czasie studiów. Powołując się na streszczenie niniejszego mego artykułu ogłoszone w *Sprawozdaniach* P.A.U. LII (1951), nr 3, stwierdza autor (por. s. 17), że Kołłątaj projektował założenie w Krakowie Akademii Sztuk Pięknych. Sprawa ta, jak wyjaśniam to w dalszej części tego artykułu, wyglądała inaczej. Dla ścisłości trzeba jeszcze zwrócić uwagę, że francuskie słowo „belle soeur” nie znaczy bratanica (s. 63).

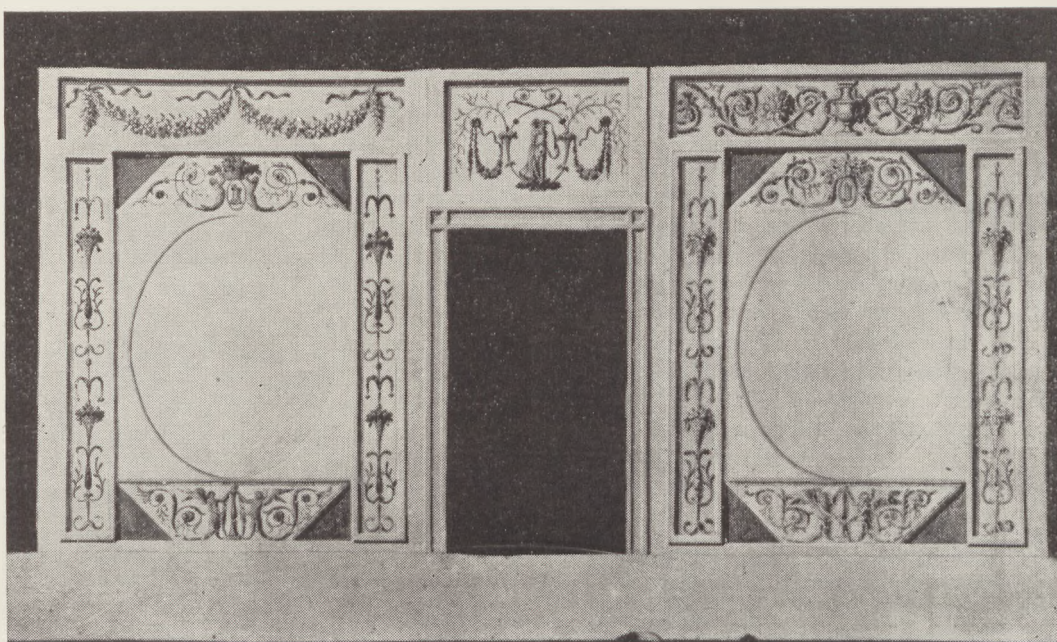
³¹ P.A.U., rkps nr 194, s. 51, 19.IX.1780.

³² Leniek, jw., s. 194, 195.

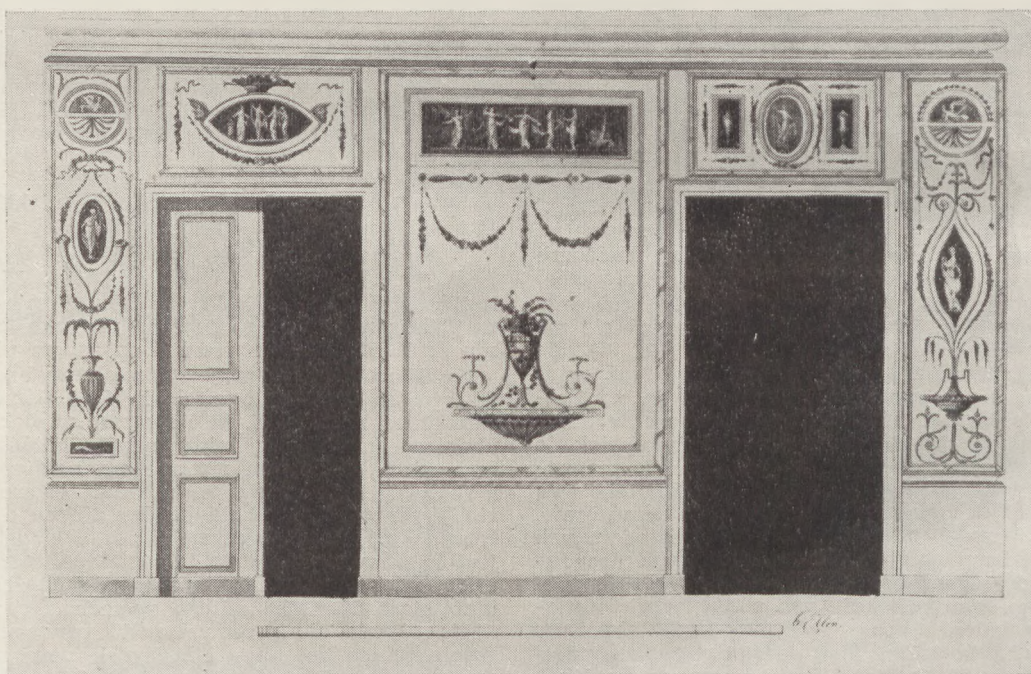
³³ Por. Bochnak A., *Estreicher Dominik, Polski Słownik Biograficzny* VI (1947), s. 307, 308, por. też Biblioteka Warszawska 1843, II, oraz Biblioteka Jagiellońska, rkps 3786, biografia Dominika Estreichera napisana przez syna jego Alojzego. Nie powtarzamy tu podanych przez tych autorów szczegółów, nie zajmujemy się też twórczością artystyczną Estreichera ilustrując ją jedynie fotografiami niektórych jego dzieł. Dopiero wspomniany syn Dominika — Alojzy przyjął spolszczoną pisownię nazwiska.

³⁴ Arch. Główne w Warszawie, tzw. Metryka Litewska, dz. IX, t. 76, 13.V.1772. Biografowie Estreichera podają zgodnie z zachowaną metryką (w posiadaniu dr K. Estreichera), że był on synem piwowara.

³⁵ W r. 1792 polecając Stanisławowi Augustowi Estreichera pisał Kołłątaj do króla: „Wśród ważnych zatrudnień racz W. K. Mśc spojrzeć na dar człowieka ubogiego (chodziło o inkrustowany chińskim sposobem stolik, o którym wspominam poniżej — przyp. mój M. Ch.), który mu na wzięcie ofiaruje. Jest to stolik pracy jego, robota bardzo piękna a co więcej robota krajowa. Przyłączam W. K. Mci list od niego, jest to człowiek, którego ja moim nakładem usposobiłem i los jego podług mojej małej możliwości zrobiłem. Masz W.K.Mśc z tego pociechę, że w każdym kącie ożywia się przemysł pod panowaniem Jego, rośnie ochota do pracy i każdy się popisuje z swym wynalazkiem. Racz i ten dar przyjąć łaskawie a to będzie dostateczną pociechą dla mego pracownika” (Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps nr 922, k. 599).



Il. 9. Dominik Estreicher, projekt dekoracji ściennej, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)



Il. 10. Dominik Estreicher, projekt dekoracji ściennej, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

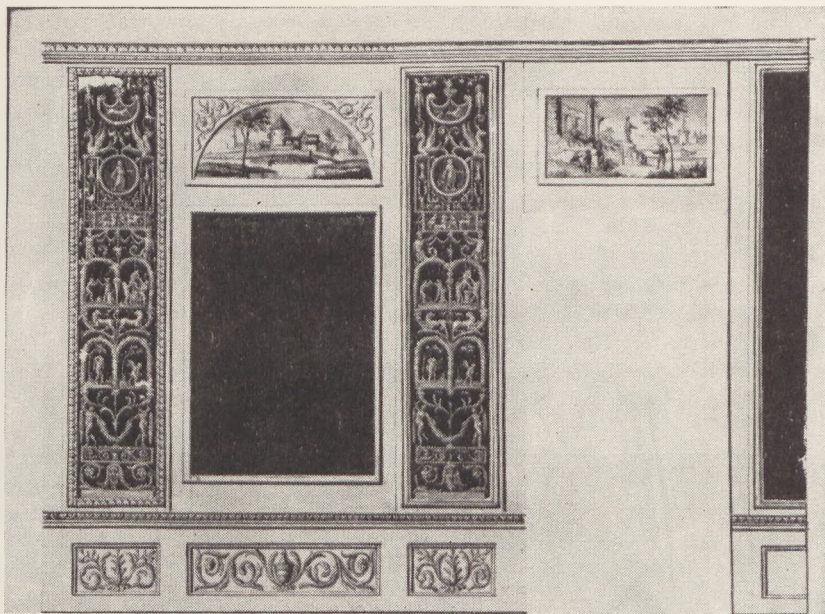
na Wezuwiuszu³⁶. Po powrocie Kołłątaja do kraju stosunki te nie przerwały się i w r. 1777 reformator Akademii zaproponował swemu przyjacielowi pracę w Krakowie. Estreicher propozycję przyjął i już w r. 1778 przybył do Polski. Wbrew twierdzeniu syna jego Alojzego, powtórzonemu za nim przez innych biografów Estreichera, że bawił on do końca r. 1781 w Warszawie, z listu Kołłątaja do Michała Poniatowskiego pisanego 13 września 1780 wynika, że młody malarz już przed tą datą osiedlił się w Krakowie. Kołłątaj pisze bowiem, że prowadzi on już nie tylko lekcje rysunków dla młodzieży Szkół Nowodworskich, ale też i wieczorne lekcje malarstwa u siebie w domu. Tymczasem są to „akademie z modeliów“, przewidziane jest jednak i „malowanie z osób żywych“³⁷. Dość liczni uczniowie Estreichera są bardzo ze swego nauczyciela zadowoleni. Kołłątaj wyrażał nadzieję, że wykształcony za granicą malarz „poprawi“ malarzy krakowskich i przygotuje uczniów „na przyszłą projektowaną ode mnie akademię z Domu Nacjonalnego“.

Projekt „O Domie Nacjonalnym w Rzymie“ zachował się w jednym z tomów tzw. Metryki Litewskiej³⁸. Kołłątaj proponował w nim przeprowadzenie reorganizacji gospodarki funduszami hospicjum polskiego w Rzymie, licząc, że po przyłączeniu do nich istniejących zapisów stypendialnych dla młodzieży polskiej kształcącej się we Włoszech wystarczą one na stałe utrzymywanie w Rzymie 10 stypendystów. „Teologii i filozofii z Włoch nie potrzebujemy — pisał — prawo co do praktyki księżej zdaje się jeszcze po-

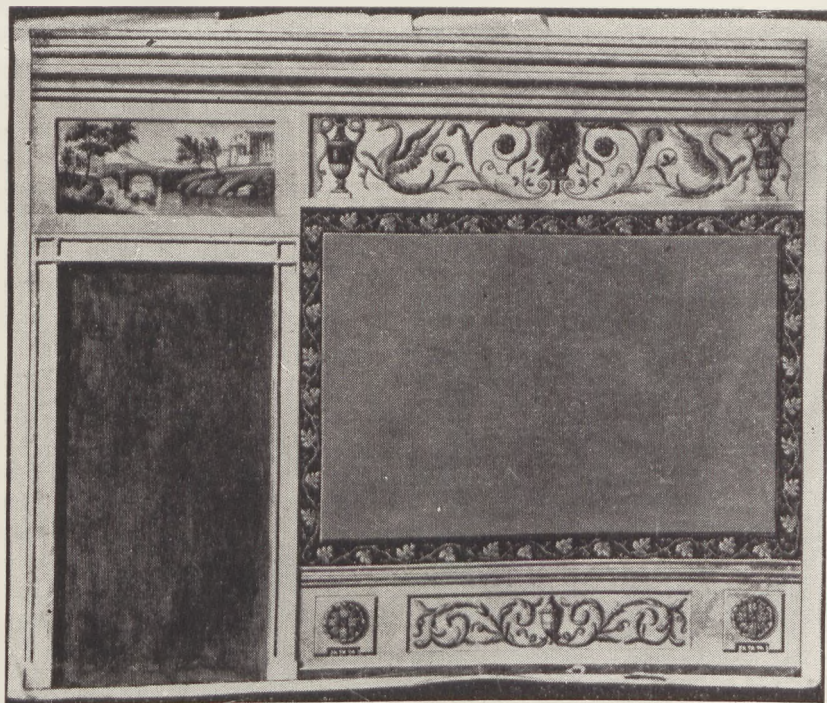
³⁶ W posiadaniu K. Estreichera, por. il. 4. Pewne światło na stosunki łączące Estreichera z Kołłątajem rzucają listy tego ostatniego do Estreichera zachowane wśród dokumentów rodzinnych (w posiadaniu dr K. Estreichera).

³⁷ P.A.U., rkps nr 194, s. 51.

³⁸ Arch. Główne w Warszawie, Metr. Lit. dz. VII, t. 199, s. 407 i nn.



Il. 11. Dominik Estreicher, projekt dekoracji ściennej, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)



Il. 12. Dominik Estreicher, projekt dekoracji ściennej, gwasz. Wł. K. Estreichera. (Fot. W. Gumuła)

trzebne dla ekstrakcji dzielnych audytorów, ale do medycyny, chirurgii, pięknych sztuk jako to malarstwa, snycerstwa, architektury i muzyki w Rzymie szkoła bardzo wygodna a dla naszych potrzebna". Młodzi artyści polscy mieli według koncepcji Kołłątaja odbywać w Rzymie sześćoletnie studia. W świetle tego projektu oraz cytowanego powyżej listu Kołłątaja do Michała Poniatowskiego zakwestionować należy twierdzenie Alojzego Estreichera³⁹, że sprowadzenie Dominika do Polski wiązało się z zamiarem Kołłątaja założenia w Krakowie Akademii Sztuk Pięknych. Jeżeli nawet Kołłątaj snuł takie projekty, to nie wyjawiał ich przed Komisją Edukacyjną, która prawdopodobnie przyjęłaby je niechętnie i wolał moty-

wować potrzebę lekcji rysunków korzyściami, jakie mogą one przynieść rzemiosłu krakowskiemu.

Jak wyglądała praca nauczycielska Estreichera bliżej nie wiemy. Warto może, ze względu na ich bezpośredni charakter, przytoczyć tu wspomnienia chirurga Jana Drozdowskiego, który przybywszy na studia do Akademii Krakowskiej ze względu na brak dostatecznego przygotowania skierowany został na jakiś jeszcze czas do Szkół Wydziałowych Krakowskich — czyli dawnych Szkół Nowodworskich — i tam był uczniem Estreichera. „Ja — pisze Drozdowski — przybywszy do Akademii chodziłem na rysunki, które dawane były dwa razy w tydzień przez Estreichera, a że już poprzednio miałem początki sztuki malar-

skiej od mego ojca, przeto coraz więcej korzystając, zwróciłem na siebie uwagę profesora rysunków, bo czasem wychodził z lekcji i polecał mi, abym uczniom poprawiał rysunek”⁴⁰. Biegłość w rysunkach przydała się Drozdowskiemu praktycznie, bo wkrótce zaczął znajdując się w trudnej sytuacji finansowej — dawać lekcje córkom zamożnych rodzin mieszczańskich. Wziętość swą zawdzięczał zapewne poparciu swego profesora. Nie znamy niestety nazwisk uczniów Estreichera, którzy uczęszczali na prowadzone przez niego wieczorne lekcje malarstwa. Zapewne należał do nich siostrzeniec artysty Jan Kopff, o którym będziemy jeszcze mieli okazję wspomnieć.

Od chwili kiedy Kołłątaj postanowił sprowadzić Estreichera, Akademia coraz to mniej interesowała się dawną kongregacją malarską. Kiedy starsi cechu zwrócili się do rektora Żołędziowskiego, aby dopomógł im w przyprowadzeniu do posłuszeństwa niektórych buntowniczych magistrów i czeladników, ten powiedział im: „nam kongregacja malarska nie potrzebna, ani użyteczna, szukajcie sobie sprawiedliwości u miasta”⁴¹. Podobnie ustosunkował się do malarzy Kołłątaj, do którego się odwołali. Jak się malarze później skarżyli, Kołłątaj „poburczał” ich jedynie „o sprawiedliwą egzekucję egzorbitującej czeladzi” i „zaraz klucze kazał odebrać od lektorium malarskiego znajdującego się w klasach Nowodwor-



Il. 13. Dominik Estreicher lub jego uczniowie, freski w salonie domu przy ul. Floriańskiej 9 w Krakowie. (Fot. W. Gumuła)

³⁹ Jw.

⁴⁰ Pamiętniki Drozdowskiego, Ateum 1883, II, s. 243.

⁴¹ Arch. U. J., rkps nr 3, s. 257.



Il. 14. Dominik Estreicher, scena z Iliady (?), fresk z kamienicy Estreicherów na Pl. Szczepańskim w Krakowie, zburzonej w r. 1909. (Fot. A. Pawlikowski)

skich“⁴². Zabrał też Kołłątaj kongregacji posiadane przez nią obrazy, odlewy, meble i lampy, które zapewne uznał za własność Akademii i pozostawił do użytku Estreicherowi⁴³.

Odepchnięta przez Akademię kongregacja malarska zwróciła się, w myśl rady rektora do magistratu z prośbą o przyjęcie pod protekcję miasta. 2 października 1783 odbyło się w ratuszu posiedzenie, na którym obradowano nad poprawkami, jakie malarze chcieli wprowadzić do swych statutów, zmierzającymi w pierwszym rzędzie do wzmocnienia władzy starszyny cechowej nad młodzieżą⁴⁴. 19-ty punkt nowego statutu zwrócony był przeciwko osobom nie należącym do cechu a uprawiającym malarstwo lub handel wytworami sztuki malarskiej. Zagrożano im natychmiastową konfiskatą tych przedmiotów z pomocą urzędu „grodzkiego, miejskiego, wielkorządowego krakowskiego” oraz karą osobistą. Spod tego prawa wyjęto jednak „virtuosos viros obrazy i portrety malujących” z zastrzeżeniem, że „ci robót prostych robić nie mają, ani w nich przeszkadzać, tak w malowaniu jako i w złoceniu, tudzież lakierowaniu, sławnym panom malarzom krakowskim nie będą powinni”. Poprawione w ten sposób statuty zyskały aprobatę rady miejskiej oraz króla Stanisława Augusta⁴⁵. Akademia przyjęła krok malarzy zupełnie spokojnie, widocznie nie sprze-

ciwiał się on zamiarom Kołłątaja, który może już wtedy myślał o założeniu osobnej kongregacji malarzy artystów pod protekcją Akademii. Dopiero po usunięciu się Kołłątaja z Akademii, zapewne z inicjatywy następcy jego na stanowisku rektora, Feliksa Oraczewskiego, rada Szkoły Głównej — jak wtedy Akademię nazywano — poleciła profesorom Waleremu Bogdanowiczowi i Józefowi Januszewiczowi zbadać przywilejów kongregacji i zdecydować jak należy z nią postąpić⁴⁶. Delegowani stwierdzili, że będąc w posiadaniu Akademii dokumenty nie pozwalają na całkowite wyjaśnienie tych spraw, wobec czego postanowiono zwrócić się do plenipotenta Akademii w Warszawie o wyszukanie w Metryce Koronnej przywilejów kongregacji i sporządzenie z nich odpisów celem przekonania się „jeżeli przywileje dawne nie poddają zupełnie pod jurysdykcję Akademii kongregacji malarskiej“⁴⁷. Na tym sprawa na razie się urwała. Widocznie przekonano się, że prawa Akademii do zwierzchnictwa nad kongregacją nie są tak niewątpliwe jak się jej początkowo wydawało, lub może uznano, że sprawa niewarta jest zabiegów⁴⁸.

Dopiero w r. 1793 wystąpił wobec Szkoły Głównej znany nam już Dominik Estreicher z propozycją utworzenia odrębnej kongregacji malarzy-artystów, czy jak się wyrażał — wirtuozów pod jej zwierzchnic-

⁴² Arch. U. J., rkps nr 3, s. 1, 29.X.1779, ta sama nota zachowana w Metr. Lit., dz. VII, t. 201.

⁴³ Arch. U. J., rkps nr 3, s. 125.

⁴⁴ Arch. Akt Dawnych M. Krakowa, rkps nr 308, 2.X.1783, por. Rastawiecki, jw., s. 276 i nn.

⁴⁵ Jw., 13.III.1784.

⁴⁶ Arch. U. J., rkps nr 27, s. 143, 18.XII.1786.

⁴⁷ Jw., s. 157.

⁴⁸ Por. Arch. U. J., akta papierowe nr 14074.



Il. 15. Dominik Estreicher, stół z laki chińskiej zamówiony do Łazienek przez St. Augusta, ukończony w r. 1808. Muzeum U. J. (Fot. W. Gumuła)

twem⁴⁹. Pisał, że kiedy niektórzy malarze chcąc „cech prawie z tak szacownego kunsztu... zrobić” uzyskali na to zgodę asesorii królewskiej, ta jednak „umiała rozróżnić gatunek malowania, gdy malarzy szczególnie zaszczyconych talentem oddała pod rząd Szkoły Głównej i jej jurysdykcją” — zostawiając innych pod zwierzchnictwem władz miejskich. „Niżej podpisany — ciągnął dalej — jako nigdy nie wyłamywał się z pod jurysdykcji Szkoły Głównej, tak teraz w zupełnym zaufaniu mam honor jej przełożyć, iż o takowej kongregacji pomnożenie z osób doskonale kunszt swój znających starać się ma za obowiązek”. Prosił Szkołę Główną „aby pod jej powagą mógł osoby znajome ze swej zdatności przyjmować, kongregacją podług opiewu dekretu asesorii powrócić, sesje składać i co w towarzystwie tego kunsztu wypada stanowić był upoważnionym”. Wyrażał Estreicher pewność, że Szkoła Główna przychyli się do jego prośby, przez co kongregacja stanie się użyteczną krajowi a dla Akademii zachowa zawsze głęboką wdzięczność. Rada Szkoły Głównej, po odczytaniu noty Estreichera na swym posiedzeniu poleciła rektorowi ks. Józefowi Szablowskiemu „sprawę bliżej rozpoznać”⁵⁰.

Stanowisko Akademii wobec Estreichera w czasie zatargu z magistratem, w jaki popadł on wkrótce potem, świadczy o dużej jej życzliwości w stosunku do niego, możliwe więc jest, że z równą życzliwością odnoszono się do jego projektów. Przebieg zatargu był następujący. Cechowi malarze krakowscy od samego początku niechętnie patrzyli na cieszącego się względami Kołłątaja i całej Akademii cudzoziemca. Po poddaniu się pod władzę rady miejskiej starali się skłonić Estreichera i siostrzeńca jego Jana Kopffa do zapisania się do cechu i opłacania na jego rzecz składek⁵¹. Gdy to się nie udawało, oskarżyli ich przed magistratem jako „przeszkodników” pod pretekstem, że Estreicher trudnił się wykonywaniem inkrustowanych przedmiotów, które następnie pokrywał warstwą lakieru, a lakiernictwo należało do prac zastrzeżonych dla malarzy cechowych, którymi wirtuozom nie wolno się było zajmować. Otrzymawszy notę malarzy magistrat przesłał ją rektorowi Szkoły Głównej, a ten zażądał od Estreichera odpowiedzi na zarzuty cechu.

Opracowana przez Estreichera nota, dochowana do naszych czasów dzięki temu, że została wciągnięta do akt rektorskich Akademii⁵² jest ciekawa jako próba sformułowania poglądów na kwestię różnicy zachodzącej między sztuką a rzemiosłem. Obraz jest według Estreichera kopią natury a wartość jego polega na podobieństwie do kopiowanego przedmiotu. „Im się kto bardziej zbliża w potrafieniu natury, tym lepszy malarz, im kto lepiej potrafi fizjognomią, tym lepszy portrecista”. Czy malarz wykonuje obraz na płótnie, czy na drzewie, czy też na ścianie jest to rzeczą zupełnie obojętną, „by tylko co maluje wymalował dobrze”. Przecież najwięksi mistrzowie, jak Rafael, Corregio, Fabrycjusz Boschi malowali al fresco na murach, zajmują się tą sztuką i współcześni mistrzowie, choćby zatrudnieni przez króla Stanisława Augusta Bacciarelli i Smuglewicz. „Malowanie więc czy to z pokostem, czy al fresco, czy z gumą, czy w miniaturze, czy jakim bądź sposobem, aby tylko miało za grunt doskonały rysunek, zbliżanie się do natury, znajomość perspektywy itp. nie może być ograniczane w ludziach temu kunsztowi poświęconych. Nie może nikt żądać, aby malarz dobry ograniczany był

⁴⁹ Arch. U. J., rkps nr 3, s. 185, 2.XI.1793.

⁵⁰ Arch. U. J., rkps nr 8.

⁵¹ Arch. U. J., rkps nr 24, s. 194—196, 5.II.1794.

⁵² Arch. U. J., rkps nr 24, s. 196—202, nota z dnia 9.XII.1793 oblatowana 10.II.1794.

w naśladowaniu natury, żeby z pokostem tylko swoje obiekta wyrabiał i żeby na płótnie tylko, żeby osoby robiąc nie wolno mu było innych tykać dzieł natury, żeby zagrzany imaginacją nie miał jej, kiedy się to komu podoba dla niego wykonać". Przytaczając na poparcie swych wywodów przykłady sławnych malarzy europejskich (przy czym wykazał niezłą znajomość sztuki nie tylko włoskiej, ale i niderlandzkiej i francuskiej) konkludował Estreicher, że cech nie może przeszkadzać mu w wykonywaniu przedmiotów inkrustowanych, gdyż przy pracy tej „zażywa za grunt malarskiej sztuki, a za pokrycie lakieru”.

Inkrustowany stół ofiarowany królowi przyniósł mu w nagrodę medal Merentibus⁵³. To nie on i Kopff przekraczają prawa im przysługujące, ale przeciwnie malarze cechowi bezprawnie malują obrazy, gdy tymczasem do nich należą tylko proste roboty, tj. malowanie jednostajnymi kolorami, lakierowanie i złocenie. Opłaty pobierane przez cech zniechęcają tylko młodzież do doskonalenia się w sztuce malarskiej. Jeżeli miasto żąda „serwisgieltu” od niego i Kopffa, to tak samo powinno pociągać do tego podatku profesorów i studentów Szkoły Głównej, co byłoby sprzeczne z jej przywilejami.

⁵³ Por. Muzeum Czartoryskich w Krakowie, rkps nr 928, s. 439. Drugi stół jest w posiadaniu Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, jako dar prof. K. Estreichera, por. il. 15—16.

⁵⁴ Por. Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1929.

⁵⁵ Arch. U. J., rkps nr 24, s. 194, 195.

⁵⁶ Np. w r. 1788 Szkoła Główna postanowiła wpłacić 50 złp. jako subskrypcję na kopersztichy Smuglewicza „w sztuce malarskiej najpierwszym malarzom wyrównującego Polaka, który przedsięwziął historią narodu polskiego w 200 kopersztichach wielkości arkusza holenderskiego na trzy tomy rozdzielonych spod ręki swojej potomności zostawić... Szkoła Główna postanowiła jednomyślnie nabyć to dzieło, które zawierając piękne i szanowne czyny poprzedników naszych obudzić może w ciekawych potomkach przykład cnoty, miłości Ojczyzny i potrzebnego męstwa” (Arch. U. J., rkps nr 8, s. 93). W r. 1783 „dostrzegłszy Szkoła Główna w Kościele św. Anny niektóre przydawane dekoracje i fabryki niestosownie do architektury tego kościoła na posiedzeniu swoim 9 września zakazała takowych dekoracji czynić pókiby wprzód przez nią poznane i pozwolone nie były”. Sereżyński Wł., *Zapiski i dokumenty do dziejów instrukcji publicznej w Polsce*, II (Wizyta Szkoły Głównej Koronnej przez Feliksa Oraczewskiego, 1786). Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, III, Kraków 1884, s. 120.

W nocie Estreichera daje się wyczuć ścieranie się nowych poglądów ze starymi, stanowisko autora nie jest całkowicie jednolite. Żądając dla siebie czy — stawiając sprawę na szerszej platformie — dla wszystkich „wirtuozów” zupełnej swobody w zakresie twórczości artystycznej odmawia jednocześnie tej swobody malarzom cechowym posuwając się aż do paradoksalnego żądania, aby jeżeli malują coś przekraczającego ich kompetencje malowali celowo źle. Określając sztukę, zgodnie z przyjętymi powszechnie do czasów wystąpienia Winckelmanna (którego dzieł zapewne nie znał) poglądami, jako naśladowanie natury⁵⁴ pozwala jednak Estreicher malarzowi przedstawiać również twory swej wyobraźni, odnosząc się jednak do takiej sztuki z pewną dozą nieufności. Mimo pewnych niekonsekwencji nota Estreichera jest bardzo ważnym i ciekawym dokumentem dotyczącym kształtowania się u nas poglądów na sztukę i dlatego ogłaszamy ją w całości na końcu tej pracy.

Wywody Estreichera zyskały pełne uznanie Szkoły Głównej, która zakomunikowała je radzie miejskiej, a gdy ta nie zmieniła swego stanowiska Akademia zagroziła odwołaniem się do Komisji Edukacji Narodowej i Komisji Policji⁵⁵. Zajęte przez siebie stanowisko uzasadniała Akademia w sposób będący odbiciem poglądów Estreichera. Energiczne jej wystąpienie świadczy o życzliwości dla Estreichera a może także i o ogólnym wzroście w jej łonie zainteresowań dla spraw sztuki, co zdają się potwierdzać i inne fakty, o których dowiadujemy się z jej akt⁵⁶. Wobec tego



Il. 16. Dominik Estreicher, krajobraz chiński, scena na tacy tworzącej blat stołu. Muzeum U. J. (Fot. W. Gumuła)

wolno nam chyba wyrazić przypuszczenie, że i projekty Estreichera zmierzające do zorganizowania przy Akademii kongregacji malarzy-artystów byłyby, gdyby czasy na to pozwoliły, życzliwie przyjęte przez Szkołę Główną. Niestety wypadki polityczne przerwały normalną działalność Szkoły Głównej i w niedługim czasie doprowadziły całe dzieło reformatorskie Kołłątaja do ruiny. Wybuch powstania kościuszkowskiego, jego upadek, wreszcie trzeci rozbiór Polski i włączenie Krakowa do ziem monarchii habsburskiej zmieniły zupełnie sytuację i uniemożliwiły realizację projektów Estreichera. On sam był w zmienionych warunkach zmuszony zapisać się do cechu. W „Specyfikacji magistrów, czeladzi i uczniów kongregacji malarskiej” z r. 1796 wymienieni są „Dominik Estrayhier z Akademii”⁵⁷ z uczniem Janem Danielskim oraz Jan Kopff również z Akademii, z czeladnikiem Józefem Kosińskim i uczniem Wojciechem Gurnieskim. Było to jednak jedno z ostatnich zwycięstw cechu, który coraz to bardziej upadał.

Tymczasem w r. 1818 powstała przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego Akademia Sztuk Pięknych, która po różnych trudnościach i reorganizacjach spowodowanych nieżyczliwym stosunkiem władz zaborczych stała się wreszcie w r. 1873 odrębną uczelnią i wkroczyła w okres świetnego rozwoju⁵⁸.

Niedługo po powstaniu Akademii malarze cechowi zwrócili się do Senatu Rządzącego Rzeczypospolitej Krakowskiej z prośbą o rozwiązanie swej kongregacji oraz wprowadzenie — zamiast dotychczasowych wyzwoleń — egzaminów uczniów przed przedstawicielami Uniwersytetu, który jest „jak najwłaściwszym znawcą i sędzią”. Uniwersytet jedynie miał w myśl życzeń malarzy wydawać adeptom sztuki malarskiej dyplomy „przez co uchyli się jarzmo tamujące wzrost sztuki przy wzbudzeniu emulacji ku sławie narodu”⁵⁹. Senat zgodził się na żądanie malarzy i w r. 1825 malarze artyści zostali wyłączeni z cechu, w którym pozostali jedynie rzemieślnicy⁶⁰. Szkolenie młodzieży malarskiej przejęła całkowicie Szkoła Sztuk Pięknych.

W ten sposób dobiegły wreszcie do końca procesy zapoczątkowane przed osiemdziesięciu laty. Powolny ich przebieg tłumaczy się z jednej strony nie-sprzyjającymi okolicznościami zewnętrznymi, które uniemożliwiały realizację takich zamierzeń jak założenie szkoły malarskiej w r. 1766 czy stworzenie osobnej kongregacji malarzy artystów w r. 1794, z drugiej zaś — słabością krakowskiego środowiska artystycznego, niezrozumieniem wagi tych problemów przez większość malarzy cechowych. Niepowodzenia nie umniejszają jednak wartości czynionych prób i wysiłków, które zdaniem naszym zasługują na pamięć potomnych.

DODATEK ŹRÓDŁOWY

NOTA SZKOŁY GŁÓWNEJ KORONNEJ DO MAGISTRATU KRAKOWSKIEGO (1794) I NOTA ESTREICHERA DO SZKOŁY GŁÓWNEJ (1793)⁶¹

Działo się na sesji Urzędu Rectorskiego Szkoły Głównej Koronnej dnia 5 lutego 1794 r.

Panowie malarze do urzędu Szlachetnego Magistratu należący podali mu notę przy końcu zeszłego roku przeciw p. p. Ostereycherowi⁶² i Kopffowi wirtuozom tego kunsztu pod jurysdykcją Szkoły Głównej Koronnej będącym. W pomienionej nocie nazwali ich „przeszkodnikami”, żądali, aby się do ich kongregacji wypłacili i żeby pociągnięni byli do opłat, które serwisgieltami nazywają. Nota ta była komunikowana wielmożnemu rektorowi Szkoły Głównej imieniem Szlachetnego Magistratu równie jako prawa p. p. malarzom służące. Po komunikacji takowej noty p. p. wirtuozom odebrał wielmożny rektor odpowiedź, którą przez jednego z konsyliarzy urzędu swego komunikował szlachetnemu Lichockiemu na ten czas prezydentowi w celu zainformowania tak Szlachetnego Magistratu jak i kongregacji p. p. malarzy. A jako z strony Szlachetnego Magistratu widział wielmożny rektor w

komunikacji pierwszej chęć porozumienia się, tak się spodziewał, że po odpowiedzi przez p. p. wirtuozów ten interes bez wszelkiej kolizji będzie się mógł zakończyć. Jakoż p. p. malarze przekonani pewnie odpowiedzią p. p. wirtuozów zostawili ich spokojnymi. Wszelako z ramienia Szlachetnego Magistratu p. Kopff już raz trzeci ma sobie daną egzekucją o zapłacenie serwisgieltu na który palet w grudniu dopiero zeszłego roku jest mu dany z obowiązkiem zapłacenia serwisgieltu od stycznia roku 1793. Zgłasza się wielmożny rektor do szlachetnego j. j. p. p. Lichockiego i Laśkiewicza prezydentów, nie odebrał listownej na nie nie tylko dosyć czyniącej odpowiedzi, ale żadnej. Zdaje się więc, że Szlachetny Magistrat nie jest wiadomy o krokach, które w tym punkcie wielmożny rektor przedsięwziął. Przeto Urząd Rectorski Szkoły Głównej Koronnej in pleno zgromadzony winien jest do Szlachetnego Magistratu zanieść rekwizycją, ażeby p. p. wirtuozy kunsztu malarskiego przez dekret Najjaśniejszej

⁵⁷ Arch. Akt Dawnych M. Krakowa, rkps nr 3039.

⁵⁸ Por. Ręgorowicz L., *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.

⁵⁹ Arch. Akt Dawnych M. Krakowa, rkps nr 3039.

⁶⁰ Jw.

⁶¹ Arch. U. J., rkps nr 24, s. 192—202. Ponieważ

nota pisana jest po polsku, a Estreicher w piśmie językiem polskim nie władał, musiał w układaniu jej i napisaniu dopomóc mu jakiś Polak. Kto nim był nie wiemy.

⁶² Nazwisko zniekształcone, właściwie należałoby czytać „Ostozeychezowi”.

Asesorii juryzdykcji Szkoły Głównej z powołania swego oddani pod zasłoną praw i swobód jej służących będący pociągani do opłaty z talentu nie byli. Winien jest Szlachetny Magistrat zastanowić się nad gatunkiem kunsztu, który jest wszędzie w narodach mających gust dobry obok poezji położonym, bardziej umysłowym dla inwencji i obszernych historii i natury wiadoomości niż mechaniczny, winien jest Szlachetny Magistrat szanować prawa Szkoły Głównej i osób do juryzdykcji jej należących a przez ten dwójaki wzgląd talentu nie uciskać i zalecić komu należy p. Kopfa egzekucją o zapłaceniu serwisgieltu nie przysilać. Spodziewa się Urząd Rectorski Szkoły Głównej iż odebrawszy od Szlachetnego Magistratu stosowną do swych przełożeń odpowiedź nie będzie w potrzebie Prześwietnej Komisji Edukacyjnej jako swej najwyższej magistratury i swych praw opiekunki zatrudniać doniesieniem krzywdzących swoje prawa wypadków⁸³ i żądaniem silnej jej protekcji w Prześwietnej Komisji Policji, któraby pewnie nie ubliżyła swego interesowania się gdzie z prawa wypada, gdyby w czym tak Szkoły Głównej jak i swoją powagę widziała naruszoną.

Oblata tłumaczenia się szlachetnego Ostereychera p.p. malarzom krakowskim.

Działo się w Krakowie dnia dziesiątego lutego roku Pańskiego 1794. Do Urzędu i ksiąg sądowych rektorskich osobście przyszedłszy szlachetny j. p. Dominik Ostereycher w Szkołach Przygłównych sztuki malarzkiej rysunki dający metr, vir virtuosus, podał do ksiąg nieniejszych tłumaczenie swoje sposobem oblaty w sprawie między sobą i j. p. Kopfem a p.p. malarzami miasta stołecznego Krakowa wszczętej, których treść jak następuje w następującej osnowie:

Kiedy W.W.M.P. Dobrodziej raczyłeś mi komunikować noty j.j.p.p. malarzy Szlachetnemu Magistratowi podanej, mnie i j.p. Kopfa tyczącej się z zleceniem, abym mu przełożył co na zarzuty mam do odpowiedzi, czynię to, następujące proste dając z mej i j.p. Kopfa strony tłumaczenie:

Szanuję naprzód to porozumienie się magistratur miasta Krakowa i Szkoły Głównej, które pokazuje wspólne poważanie i niechęć kolizji. Szanuję prawa i przywileje ani nie jest moją chęcią naruszać ich bynajmniej. Artykuł 19 przywileju mówi za mną i j.p. Kopfem ograniczając j.j.p.p. malarzy, którzy Urzędowi Szkoły Głównej nie podlegają. Mówi artykuł 19 przywileju: „wyjawszy viros virtuosos obrazy i portrety malujących, ci prostych robót robić nie mają, ani w nich przeskadzać tak w malowaniu, złoceniu, lakierowaniu panom malarzom krakowskim”. Pytam się najprzód j.j.p.p. malarzy co rozumieją przez obraz, portret i robotę prostą? Jeżeli rozumieją przez obraz płótno rozciągnięte na belejtranie i obiekt jakokolwiek na nim wymalowany bardzoby chcieli ograniczyć sztukę i celujących w niej. Podług powszechnego znaczenia obraz jest kopia jednego lub wielu obiektów natury, a portret w szczególności jest kopia osoby znanej w naturze. Im się kto bardziej zbliża w potrafieniu natury, tym lepszy malarz, im kto lepiej potrafi fizjognomią, tym lepszy portrecista. Ale na czym ma ten obraz natury wyrabiać, czyli na płótnie, szkłe, metalu, murze, drzewie jest rzeczą obojętną by tylko co maluje wymalował dobrze. Jeżeli j.j.p.p. malarze nie chcą odjąć sławy najpierwszym w Europie metrom tej sztuki przyznając, że najpierwszy z nich, którego wszyscy ojcem malar-



Il. 17. Dominik Estreicher, dzbanek porcelanowy z mozaiką chińską w lace. Wł. M. Estreicherówny. (Fot. W. Gumuła)

rzy zowią, Rafał de Urbino całą naturę doskonale naśladował, nie na płótnie tylko na murach czego dał dowód w nieśmiertelnej galerii watykańskiej, gdzie nie tylko ludzi, zwierzęta, ptastwa, kwiaty, frukta najżywiej wyraził, ale w obfitą inwencją opatrzonej imaginacji ludzkiej najobszerniejsze otworzył pole w arabeskach, które wewnętrznych ozdób w mieszkaniach największych monarchów i panów są duszą. Corregius, jeden z najsławniejszych malarzów niewiele swoich obrazów zostawiwszy na murach w Parmie pamiątkę swoją zostawił, dla których widzenia cudzoziemcy znający ten kunszt zjeżdżają się z dalekich krajów. Fabrycius Boschi florentczyk historie którymi [się] wstawiał na płótnie i murze al fresco tylko malował. Nie skończyłbym rychło, gdybym chciał wszystkich sławnych malarzów roboty wyliczać, które zdobią sufity i ściany w pałacach włoskich, francuskich, angielskich, a nawet w domach i pałacach Polaków smakujących w tej sztuce, która nigdzie dotąd prześladowaną nie była. Przytoczyłbym zamki, pałace Najjaśniejszego Króla Jmci nam panującego u którego ściany i sufity nie płótnem, ale malowaniem al fresco przez sławnych artystów j.j.p.p. Bacciarellego i Szmuglewicza są pokryte. Wszakże tych artystów między wirtuozów pierwszej klasy w Europie można policzyć. Malowanie więc czyto z pokostem,

⁸³ Właściwie „wypadkiem”.

czy al fresco, czy z gumą, czy w miniaturze, czy jakim bądź sposobem, aby tylko miało za grunt doskonały rysunek, zbliżanie się do natury, znajomość perspektywy itp. nie może być ograniczane w ludziach temu kunsztowi poświęconych. Nie może nikt żądać, aby malarz dobry ograniczany był w naśladowaniu natury, żeby z pokostem tylko swoje obiekta wyrabiał, i żeby na płótnie tylko, żeby osoby robiąc nie wolno mu było innych tykać dzieł natury, żeby zagrzany imaginacją nie miał jej, kiedy się to komu podoba dla niego wykonać. Wszakże, (niech mi wolno będzie sławnych kilku tu jeszcze wspomnieć malarzy) Tycjan, Da Vinci w robocie najpiękniejszych niewiast, Vanderbraek⁶⁴ w malowaniu fruktów, zwierząt, Bodesson⁶⁵ w robieniu kwiatów, Berghem⁶⁶ w pejsarzach [sic!], szkoła cała flamandzka w rozlicznym tychże pejsarzów malowaniu celowała, Boss⁶⁷ nie mogąc dosyć Rafała, Korregiiego i Tycjana naśladować malował monstra, które go wślawiły. Lakerowanie czy li pokostowanie na dnie gładkim bez użycia sztuki prawdziwie malarskiej jest sztuką nie stanowiącą prawdziwie umiejętnego malarza, ale to nie przeszkadza, żeby jej nie użył tam i nie miał gdzie mu wypada użyć jej, jak szkła do przykrycia sztuki prawdziwie do malowania, albo dobrego rysunku należącej. Niżej podpisany takową sztukę z pracą i dokładnością zrobiwszy Najjaśniejszemu Królowi Jmci miał honor ofiarować w roku zeszłym 1792-gim, zaś służył sobie na dar nieoszacowany mającego smak w sztukach pięknych Króla, to jest na medal złoty Merentibus. Zapewne tam Najjaśniejszemu Panu nie lakier, ale sztuka pod lakierem będąca miała szczęście podobać się. Jeżeli kiedy niżej podpisany co w podobnym gatunku robi, zażywa za grunt malarskiej sztuki, a za pokrycie lakieru. Rzekłem wyżej, że wspomniany artykuł 19 zacytowany przez j.j.p.p. malarzy ogranicza ich bardzo mówiąc za mną i j.p. Kopfem. W samej rzeczy z samego przeczytania można łatwo widzieć, mówi on, że „w robotach prostych nie mają przeszkadzać malarzom wirtuozii” pozwala więc wirtuozom przeszkadzać w tym co nie jest robotą prostą, to jest w portretach i obrazach, nie godzi się j.j.p.p. malarzom doskonalić się i przechodzić granice prostych robót to jest malowania jednostajnymi kolorami, lakierowania i złocenia, nie godzi się im wyrażać jakiegokolwiek obiektu natury i owszem, gdyby

go malowali nie powinni go malować dobrze i wierne, bo dobrze i wiernie malować twory natury należy do doskonałego malarza, nie do prostych robót magistra. Nie godzi się im portretów i obrazów malować, bo jest wydziałem wirtuozów. Łatwo więc widzieć można jak jest ciężko naznaczyć granice sztuce, jak źle zrozumiana myśl przez j.j.p.p. malarzy ich przywileju wprowadza ich w nieprzyzwoitości im samym szkodliwe, jak ta kolizja w którą dwie magistratury wprowadzają jest przeszkodą do chcącej się doskonalić w tak pięknej sztuce młodzi, bo kto tylko ma jaki talent chce go doskonalić i z szczęśliwą inwencją i usposobieniem od natury chce dojść do sławy wielkich malarzy, musi przechodzić przez te przeszczyta [sic!] ⁶⁸, które więcej mają za cel okupienie się i konsolacje niżli chęć dobrego porządku. Chcą oni, żeby p. Kopf i ja wpisaliśmy się do nich, żebyśmy się opłacili, serwisieltu składali, jakąś tam submisją czynili. Raz oddawszy się pod opiekę Szkoły Głównej i do Urzędu W.W.M.P. Dobrodzieja należąc po tak jasnym wytłumaczeniu się mamy honor upraszać, ażebyśmy od takowego prześladowania uwolnionymi byli. Ja serwisieltu, gdybym nawet z profesji do urzędu W.W.M.P. Dobrodzieja nie należał nie płaciłbym, bo będąc posesjonatem ⁶⁹ płacę wspólną wszystkim obywatelom osiadłym daninę to jest koszarne. Ze zaś z profesji do urzędu W.W.M.P. Dobrodzieja należę, gdybym nawet nie posesjonat nie mógłbym do serwisieltu należeć, tak jak j.p. Kopf, bo osoby pod rząd rektora Szkoły Głównej poddane na mocy przywilejów Szkole Głównej służących na dzisiejszym nawet sejmie przez Stany w największej obszerności potwierdzonych do żadnych danin nie są obowiązane, inaczej profesorowie Szkoły Głównej, po mieście mieszkający studenci i inni byłiby do tych danin pociągani, czego ani prerogatywy i swobody Szkoły Głównej, ani opieka Prześwietnej Komisji Edukacyjnej nigdy by nie dopuściła.

Wiernie wyłożywszy W.W.M.P. Dobrodziejowi, że ani ja, ani j.p. Kopf nie naruszamy przywilejów j.j.p.p. malarzy do urzędu szlacheckiego magistratu należących mam honor upraszać go, abyś raczył nas uwolnić od prześladowań, które wymierzają przeciw nam ciż j.j.p.p. malarze. W Krakowie dnia 9 grudnia roku 1793.

Dominik Oestereycher

⁶⁴ Może Elias van der Braeck (1657? — 1711) malarz należący do szkoły holenderskiej. Malarzy tego nazwiska było kilkunastu.

⁶⁵ Nicolas Baudesson (1611—1680) malował głównie kwiaty. Obrazy jego zdobyły Wersal.

⁶⁶ Claas Pieter Berchem (1620—1683), pejzażysta.

⁶⁷ Hieronim Bosch (zm. 1516).

⁶⁸ Zdrobnienie od prawa.

⁶⁹ Estreicher nabył od Akademii kamienicę na ul. Szczepańskiej stanowiącą dawniej fundację dla lekarza ubogich studentów. Akt kupna zachował się w zbiorach rodziny Estreicherów (w posiadaniu dr K. Estreichera).



Il. 1. Relikwiarz puszkowy św. Stanisława. Wawel, katedra
(Fot. S. Kolowca)

BOGUSŁAW KOPYDŁOWSKI

MARCIN MARCINIEC ZŁOTNIK KRAKOWSKI*

Przeździecki i Rastawiecki pierwsi opublikowali złoty relikwiarz puszkowy św. Stanisława z katedry wawelskiej, wysuwając przypuszczenie, iż jest on dziełem polskiego artysty¹. Natomiast Essenwein pragnął widzieć ten zabytek, jeśli nie wśród dzieł pochodzących z Norymbergi, to przynajmniej w kręgach sztuki związanej z jej wpływami². Nazwisko autora relikwiarza, Polaka, złotnika krakowskiego Marcina Marcińca, odkryto w r. 1881, gdy po otwarciu puszki w czasie wizytacji pasterskiej znaleziono na jej dnie wyryty podpis artysty³. Życiem jego i twórczością zajmowali się kolejno Polkowski, Kołaczkowski i Lep-szy⁴.

Lep-szy ustalił i opublikował szereg dat dotyczących działalności artysty. Jego zdaniem Marciniak czynny był na terenie Krakowa w latach 1486—1514. W r. 1502 wykonał złoty kielich dla kościoła w Olszty-

nie, fundowany przez królewicza Zygmunta. Rok 1504 był datą ukończenia puszki św. Stanisława dla katedry wawelskiej. Na zlecenie Zygmunta Starego Marciniak przerabiał w latach 1510/11 naczynia stołowe. W r. 1512 miał też zamówić u niego król srebrny ołtarz do dekoracji grobu św. Stanisława. W r. 1507 artysta pełnił urząd cechmistrza, prócz tego brał czynny udział w zarządzie miasta jako rajca, w r. 1513 piastował godność burmistrza Krakowa. Umarł w r. 1514⁵. Z wymienionych przez Lep-szego dzieł Marcińca do dzisiaj istnieje tylko relikwiarz św. Stanisława.

Opierając się na powyższych danych, Bochnak w r. 1948 wysunął przypuszczenie, że obok puszkowego relikwiarza dziełem Marcina jest również srebrny krzyż-pacyfikał, ofiarowany katedrze gnieźnieńskiej przez kardynała Fryderyka Jagiellończyka, oraz berło rektorskie tegoż kardynała, fundowane przez jego

* Artykuł niniejszy jest streszczeniem pracy magisterskiej wykonanej w r. 1951 na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dr Stanisława Lorentza.

¹ Przeździecki A. i Rastawiecki E., *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce, Seria Druga*, Warszawa 1855—1858. Tablice litograficzne i tekst: Relikwiarz z głową S. Stanisława w skarbcu katedry krakowskiej.

² Essenwein A. von, *Die mittelalterlichen Kunst-denkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 173, tabl. LXXV.

³ Polkowski I. ks., *Relikwiarz św. Stanisława w katedrze na Wawelu*, Czas 1881, nr 59, z dnia 13/III;

to samo w kronice czasopisma: Przegląd bibliograficzno-archeologiczny I (1881), s. 318.

⁴ Polkowski I. ks., *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882, tekst na odwrotnej stronie tablicy z litografią relikwiarza; Kołaczkowski J., *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888, s. 694; Lep-szy L., *Andrzej Marsztella złotnik i rajca krakowski*, Sprawozdania K. H. S. IV (1891), s. 52, przyp. 1; tenże, *Pacyfikał sandomierski*, Sprawozdania K. H. S. V (1896), s. 94; tenże, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 135, nr 199.

⁵ Lep-szy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, s. 100, nr 94, s. 135, nr 199.



Il. 2. Kupno wsi, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława.
(Fot. S. Kolowca)

matkę, królową Elżbietę⁶. Pełne wydanie *Cracovia Artificum* dostarczyło nowych szczegółów z życia Marcińca, które pozwoliły na skorygowanie opublikowanych dotychczas wiadomości biograficznych.

⁶ Bochnak A., *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem*, Prace K. H. S. IX (1948), s. 2; Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 220, ryc. 140.

⁷ Kaczmarczyk K., *Libri juris civilis Cracoviensis 1392—1506, Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie*, (Wydawnictwa Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa T. V), Kraków 1913, s. 91, nr 3252; Ptaśnik J., *Cracovia Artificum 1300—1500*, (Zróżdła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, T. IV), Kraków 1917, s. 10; Kaczmarczyk, jw., s. 94, nr 3325.

⁸ Ptaśnik, jw., s. 182, nr 558.

Rodzina złotników Marcińców występuje na terenie Krakowa już na pocz. w. XV. W r. 1419 Jan Marcinek i Marcin złotnik ręczą za Stanisława Kontschaka przy przyjęciu do prawa miejskiego. W następnym roku ten sam Jan Marczinek i Jan Lindner w podobnych okolicznościach wydają opinię o Bernardzie Waltirze z Dukli⁷. Po długiej przerwie, w r. 1466 Marczinek i Niklos Cunrad pełnią urząd cechmistrzów⁸. W tym samym roku Janek pictor i Marczinek aurifaber dają porękę przy przyjęciu do prawa miejskiego za Wielkiego Jana, niezwykle czynnego malarza w latach późniejszych⁹. Ten sam Marczinek jest cechmistrzem w r. 1472 wraz z Mathisem Brennerem¹⁰. Przepuszczalnie złotnik ten umiera przed rokiem 1478¹¹.

Lepszy cytując „Księgę Cechu Złotników” twierdzi, że rokiem pojawienia się Marcina Marcińca na terenie Krakowa jest data 1486. Pełne imię i nazwisko złotnika zapisane jest w r. 1488 w „Księdze Wpisu Chłopców” do cechu. Z dokumentu tego wynika, że Marcin pobierał opłatę za naukę, co zresztą odnośnie do jego osoby wielokrotnie powtarza się na kartach tej księgi¹². W następnym roku, 1489, Marcin ukarany był przez cech sumą 25-u grzywien srebra za pobicie towarzysza Ludwika ze Spiry¹³. Ten wypadek jednak nie poderwał i nie osłabił dobrej opinii złotnika w oczach współbraci. W r. 1490 Marcińca i Gregera Newhoffa obrano na cechmistrzów¹⁴. Nowoobrani cechmistrze wydali przy tej okazji z kasy brackiej 31 florenów na urządzenie przyjęcia dla wszystkich członków cechu¹⁵. W poprzednim roku zarząd cechu wypożyczył mennicy królewskiej 11 grzywien srebra, a radzie miejskiej 60 florenów. Marciniec i jego zastępca, po upływie swej kadencji w r. 1491 przekazując majątek cechowy następcom pozostawiają w skrzyni 7 grzywien srebra i 6 skojców oraz 19 florenów w złotej monecie¹⁶. Innych wypadków z tego okresu nie podają akta cechowe. Ogólne zainteresowanie budziła widocznie sprawa wspólnego majątku, którym dysponowali cechmistrze.

Po roku 1493 Marciniec wykonał krzyż-pacyfikał gnieźnieński i rektorskie berło kardynała Fryderyka. Przepuszczalnie złotnik około r. 1494 otrzymał od rodziny królewskiej zamówienie i materiał na wykona-

⁹ Ptaśnik, jw., s. 184, nr 567; Kaczmarczyk, jw., s. 239, nr 6969.

¹⁰ Ptaśnik, jw., s. 195, nr 602.

¹¹ Lepszy, *Pacyfikał sandomierski*, s. 102, nr 49.

¹² Księga Wpisu Chłopców do Cechu, Archiwum Cechu Złotniczego A/L 965, bez paginacji, por. Lepszy, *Pacyfikał sandomierski*, s. 94.

¹³ Lepszy L., *Cech złotniczy w Krakowie*, Rocznik Krakowski I (1898), s. 216.

¹⁴ Ptaśnik, jw., s. 315, nr 1034.

¹⁵ Lepszy, *Cech złotniczy w Krakowie*, s. 208.

¹⁶ Tamże, s. 197.

nie puszki św. Stanisława¹⁷. Praca ta, prawdopodobnie z przerwami, trwała dziesięć lat.

W roku 1494 występował Marciniec jako świadek ostatniej woli zmarłego Pawła złotnika w sprawie przejęcia udziałów gwareckich tego ostatniego w kopalniach tatrzańskich przez jego pasierbą Stanisława Creczmera. Z treści dokumentu wynika, że Marciniec oraz kilku innych złotników krakowskich byli przyjaciółmi zmarłego. Wśród nich znajduje się również wybitny złotnik Maciej Stwosz¹⁸. Zdaje się, że w r. 1499 Marciniec wraz z Pawłem Zelcerem pełnią urząd cechmistrzów. W dokumencie nie podane jest nazwisko złotnika, niemniej występuje ono w tej samej formie jak i w r. 1494 i w latach późniejszych, kiedy bezspornie mowa jest o Marcińcu. W tym roku cechmistrz ręczy przy przyjęciu do prawa miejskiego wraz z aptekarzem Jakubem za Andrzejem Stano ze Lwowa¹⁹.

W r. 1501 Marciniec wykonał 13 srebrnych łyżek dla Jakuba Secygniowskiego, starosty buskiego, które zmuszony był sprzedać, ponieważ nie zostały wykupione przez zleceniodawcę²⁰. W roku następnym królewicz Zygmunt zamówił u niego złoty kielich dla kościoła w Olsztynie²¹. W r. 1504 Marciniec ukończył puszkę św. Stanisława. Zdaje się, że przyczyną tak długiego okresu trwania prac związanych z realizacją fundacji była śmierć Olbrachta, która zmusiła dwór królewski do zajęcia się sprawami dynastycznymi, a następnie śmierć kardynała. W r. 1503 nowoobрани biskup krakowski Jan Konarski objął z polecenia królowej Elżbiety opiekę nad fundacją i dlatego w napisie znajdującym się na brzegu nakrywy relikwiarza obok imion członków rodziny królewskiej, znajduje się jego nazwisko.

W r. 1507 Marcin Marciniec ponownie był wybrany cechmistrzem, stanowisko drugiego starszego cechu objął Jorge Tewdners zon²². Za ich staraniem w dniu 6 maja 1507 r. Zygmunt Stary wydał nowy przywilej dla krakowskiego cechu złotników. W myśl nowych postanowień cechmistrzowie mieli prawo nadzoru i sądownictwa nad wszystkimi złotnikami mieszkającymi na terenie Krakowa, Kazimierza i Kleparza. Przywilej ten dawał władzę również i nad wszelkimi rzemieślnikami zatrudniającymi się obróbką szlachetnych metali i drogich kamieni, jak kleparze złota, haftarze, pieczętarze itp. Wszyscy ci rzemieślnicy obowiązani byli zapisać się do cechu złotników i wykonać sztuki mistrzowskie. W związku z tym, na cechmistrzów przywilej ten nakładał obowiązki ści-



Il. 3. Zabójstwo biskupa, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława. (Fot. S. Kolowca)

gania pokątnych partaczy i przeszkodników, pracujących po przedmieściach i klasztorach. Na ich wniosek karę wymierzać miała rada miejska, a w razie jej opieszałości starosta krakowski. Spod władzy cechu przywilej wyłączał tylko złotników pracujących dla dworu królewskiego²³. Sformułowanie głównych wytycznych przywileju wyszło od cechmistrzów w formie prośby skierowanej do króla, by w jego kancelarii otrzymać szatę obowiązujących prze-

¹⁷ Kruszyński T. ks., *Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej*, Prace K. H. S. IX (1948), s. 243.

¹⁸ Ptaśnik, jw., s. 350, nr 1144, nr 1146, s. 354, nr 1158, s. 355, nr 1161.

¹⁹ Ptaśnik, jw., s. 400, nr 1345; Kaczmarczyk, jw., s. 355, nr 8953.

²⁰ Ptaśnik J., do druku przygotował Friedberg M., *Cracovia artificum 1501—1550* (Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, T. V), Kraków 1937, s. 3, nr 6.

²¹ Pawiński A., *Młode lata Zygmunta Starego*, Ateum 1892, T. I, s. 305.

²² Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 49, nr 125.

²³ Lepczy, *Cech złotniczy w Krakowie*, s. 217 i 218.



Il. 4. Krzyż pacyfikału kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Wawel. (Fot. S. Kolowca)



Il. 5. Górna część berła rektorskiego kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Muz. U. J. (Fot. S. Kolowca)

pisów. Jak się zdaje, Marciniec, jako doświadczony złotnik i wielokrotnie obierany cechmistrzem, a przy tym jeden z dwunastu starszych cechu, był głównym autorem tych postulatów. U podstaw jego zabiegów tkwiła chęć zapobieżenia nadużyciom, jakie rozpowszechniły się w owym czasie wśród rzemieślników pracujących w szlacheckich materiałach.

W trzy lata później, w r. 1510, zeznaje Paweł murarz, że egzekutorami testamentu Mikołaja Proszowskiego byli pan Marcin złotnik i rajca krakowski oraz Mikołaj Stano²⁴. Marciniec w tym czasie zasiada w radzie miejskiej i na tym urzędzie pozostanie do końca życia.

W końcu r. 1510 i w r. 1511 złotnik zatrudniony był przez dwór królewski. Wykonał on wtedy szereg zamówień poczynionych przez Zygmunta Starego, które miały charakter napraw i uzupełnień przedmiotów już istniejących. Wśród drobnych prac jubilerskich pojawia się w rachunkach Kościeleckiego

wzmianka o tym, że Marciniec otrzymał zamówienie na jakąś bliżej nie określoną pracę w czystym złocie, ważącą 95,5 grzywien. Obok tego wykonał on 61 łyżek srebrnych, ważących 25 grzywien, za co otrzymał 31 grzywien i 28 gr. zapłaty. Do łyżek tych wykonał również trzy pudełka i wreszcie naznaczył na nich herby królewskie. Do najpoważniejszych zamówień królewskich należało przerobienie starych półmisków, ważących 144 grzywny i 2 skojce. Za wykonanie tej pracy otrzymał Marciniec 65 dukatów z złocie²⁵.

Lepszy podaje, jakoby Marciniec był autorem ołtarza fundowanego przez Zygmunta Starego dla dekoracji grobu św. Stanisława. Twierdzenie to należy sprostować. Ołtarz ów w r. 1509 zamówiony był przez króla w Norymberdze u tamtejszego złotnika Alberta Glima. W transakcji pośredniczył Jan Boner, przez którego w r. 1512 ołtarz ten był opłacony i sprowadzony do Krakowa²⁶. O dalszych pracach Marcińca

²⁴ Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 74, nr 203.

²⁵ Szczegóły rachunków Kościeleckiego Podskarbiego Koronnego z roku 1510/11, Pamiętnik Warszawski 1821, T. XXI. Regestr wydatków na sprawunki Jego Królewskiej M-ci, s. 266, 269, 270, 275.

²⁶ Polkowski I. ks., *Grób i trumna św. Stanisława*,

Biskupa i Męczennika na Wawelu, Sprawozdania K. H. S. III (1888), s. 29; *Kronika od r. 1507 do 1541 (z rękopisu 1549 r.)*, w wydawnictwie: Wójcicki K. W., *Biblioteka starożytna pisarzy polskich VI*, Warszawa 1854, s. 3; Kołaczkowski, jw., s. 694; Mathias de Miechovia, *Chronica Polonorum*, per Hieronimum Vieto-

dla dworu nie spotyka się żadnych wzmianek. Nigdzie również nie figuruje tytuł burmistrza Krakowa, jakim obdarzył Marcinię Lepszy. Również błędna jest data śmierci złotnika. Zdaniem Lepszego Marcinię umiera w r. 1514. Tymczasem w r. 1515 — jak podaje Polkowski — złotnik ten wykonał złoty kielich dla kapituły krakowskiej, za co otrzymał wynagrodzenie w wysokości 30 florenów. W rachunku tym wymieniony jest pełny tytuł artysty: Marcin Marcinię (Marcinek) królewski nadworny złotnik, obywatel i rajca krakowski²⁷. Umiera on w dniu 27 marca 1518 r. dożywszy sędziwej starości²⁸.

Najważniejszym i najciekawszym dokumentem, dotyczącym prywatnego życia artysty, jest jego testament z r. 1517 (18 sierpnia), sporządzony w jego domu przy ulicy Brackiej w obecności sądu ławniczego²⁹. Wymienieni są w nim wszyscy członkowie rodziny i krewni Marcina: żona Elżbieta z domu Neuberger, brat Jakub złotnik, brat Stanisław złotnik oraz ich dzieci, szwagier Feliks Neuberger złotnik, mąż siostry Marcina Urszuli, zięć Mikołaj Grosch i jego dzieci, a wreszcie nieżyjąca już w tym czasie jedyna córka Marcina, Anna Groschowa.

Bogate w wydarzenia życie Marcinię zyskuje dzięki temu dokumentowi nowe szczegóły. Marcin jest przypuszczalnie najstarszym spośród braci, nie zaś Stanisław, jak chce Lepszy³⁰. Elżbieta i Urszula podwójnym związkiem łączą go z rodziną złotników Neubergerów. Poprzez żonę Stanisława, Zofię Ul, Marcin skolięgany jest z wójtem krakowskim Janem Ul. Zięć Mikołaj Grosch, przyjaciel Floriana Unglera, wybitnego drukarza krakowskiego, wprowadza Marcina w kręgi wydawców i księgarzy. Ponadto, poprzez Groscha i Neubergera, członków najwyższego sądu na zamku krakowskim, Marcinię znany był wśród ówczesnych jurystów krakowskich. To ostatnie zapewne było powodem zjawienia się sądu ławniczego w jego mieszkaniu w momencie pisania testamentu, a fakt ten należy do wyjątkowych wypadków, ponieważ testament nabierał mocy dopiero po przedstawieniu go w urzędzie ławniczym.

Działalność Marcina na terenie cechu, wyjednanie u króla nowego przywileju w r. 1507, stanowisko rajcy miejskiego, poważne i liczne kontakty ze społeczeństwem krakowskim, powiązania rodzinne z wieloma złotnikami oraz duży majątek, pozwalały zaliczyć go do patrycjatu miejskiego. Był on złotnikiem pracującym dla dworu królewskiego, dla kapituły krakowskiej i zapewne dla wielu osób prywatnych. O jego umiejętnościach zawodowych i rozległym wachlarzu zainteresowań artystycznych mówi testament, w którym złotnik wlicza drobniaczowo wszystkie przedmioty wykonane przez siebie, a znajdujące się w domu. W jego pracowni powstawała biżuteria,

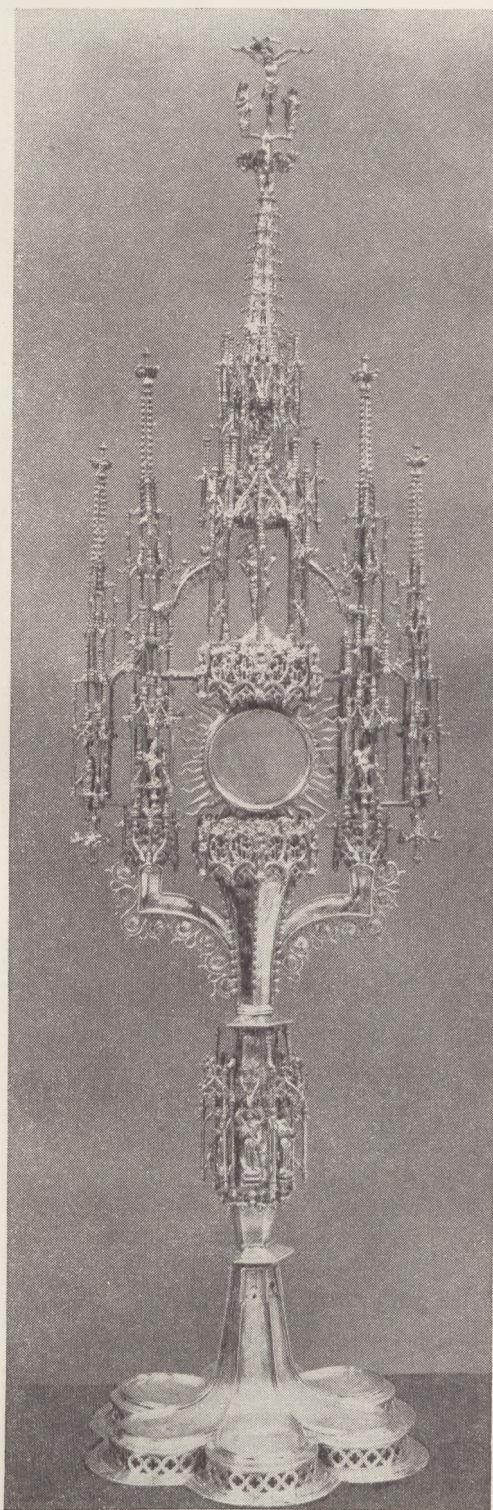
rem, A.D. 1521, pag. LXXXIII; Ptaśnik J., *Bonerowie*, *Rocznik Krakowski VII* (1905), s. 16; Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 89, nr 242.

²⁷ Polkowski I. ks., *Skarbiec katedralny na Wawelu*, s. 5.

²⁸ Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 145, przypisek 1 do nr 379.

²⁹ Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 142, nr 379.

³⁰ Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, s. 135, nr 200. Jakub Marcinię umiera w r. 1520; jego testament cytuję Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 160, nr 432. Stanisław Marcinię umiera przed r. 1523; Ptaśnik-Friedberg, jw., s. 190, nr 519.



Il. 6. Monstrancja z kościoła parafialnego w Wieliczce. (Fot. S. Kolowca)



Il. 7. Krzyż-relikwiarz ze skarbca na Jasnej Górze. (Fot. B. Kopydłowski)

której poważną ilość zapisuje żonie, robione były również łyżki o różnych kształtach. Spora ich liczba świadczy o tym, że traktował je jako lokatę pieniądza. W tej formie np. wypłaca swoim krewnym przypadającą im część majątku. Marciniec robił również ozdobne naczynia, jak pucharki i kubki z nakrywami, na wysokich nóżkach, rytu w „pieski” i gładkie. Oprawił także w srebro złożone fajansowe południowo-europejskie naczynia. Jedne z nich posiadały nóżki w kształcie jabłuszek, inne w postaci uskrzydlonych główek. Wzmianka ta świadczy o przejściu przez artystę form renesansowych. Ponadto pracownia jego posiadała wzorniki, rysunki i inne pomoce. Te w testamentencie przekazał swemu wnukowi Mikołajowi, gdyby w przyszłości miał zamiar trudnić się rzemiosłem. Liczne wzmianki o jego pracach świadczą o tym, że Marciniec był zdolnym i czynnym rzemieślnikiem. Jego umiejętności artystyczne zapewniały mu zamówienia dworu królewskiego, za co otrzymał zaszczytny tytuł królewskiego nadwornego złotnika. Był on również zdolnym rzeźbiarzem, o czym świadczą kwatery z relikwiarza św. Stanisława.

W ośmiu rzeźbach rozmieszczonych na ścianach puszki przedstawił złotnik historię Stanisława Szczepanowskiego zgodną z redakcją żywotu podaną przez Długosza. Dzięki umiejętnemu wyreżyserowaniu poszczególnych scen, wyposażonych nierzadko w rozległy krajobraz oraz wiele szczegółów takich, jak zróżnicowane stroje, naczynia, sprzęty, nadał tym przedstawieniom charakter prawdziwych wydarzeń. Ponadto odpowiednio wymodelowaną mimiką twarzy i trafnie wystudiowanym żywym i wymownym ruchem podkreślił charakter poszczególnych osób biorących udział w akcji. W ten sposób np. wyraził chciwość Piotra w scenie Kupna wsi; niezdecydowanie króla w scenie Sądu; zwyrodnienie siepaczy w scenie Rozsiekania zwłok itd. Takiego stanowiska artysty wobec zagadnień ruchu i jego znaczenia dla kompozycji nie spotyka się w owym czasie nigdzie na terenie Krakowa, a w szczególności w żadnym z zabytków o tej samej treści. Stąd też wynika przeświadczenie, że Marciniec nie wzorował się na żadnych obcych wskazaniach czy innych dziełach, lecz był również autorem kompozycji kwater.

W zakresie oprawy architektonicznej relikwiarza stosował Marciniec na wielką skalę motywy roślinne na miejsce elementów kopiujących architekturę, przyznając jednym i drugim właściwe im miejsce w całości puszki. Podobne zjawisko występuje również i w krzyżu gnieźnieńskim i w berle rektorskim.

Spostrzeżenia dotyczące sposobów komponowania przez artystę swoich prac, jak również i pewne wypadki z jego życia, pozwalają na postawienie przypuszczeń odnośnie do innych jego dzieł. Bochnak uważa, że kielich z kościoła parafialnego w Wieliczce pochodzi z pracowni Marciniaka³¹. Gdyby to przyjąć bez zastrzeżeń, należałoby złotnikowi przypisać również i jeden z kielichów katedry tarnowskiej³², następnie zbliżony do niego kielich z kościoła Mariackiego w Krakowie, dotychczas nigdzie nie publikowany,

³¹ *Sztuka polska czasów nowożytnych, Cz. I, Lata 1450 — 1650*, Warszawa 1952, (Adam Bochnak), *Złotnictwo*, s. 83; *Województwo krakowskie* (Katalog zabytków sztuki w Polsce I), Warszawa 1953, fig. 779.

³² *Katalog*, jw., fig. 776.



Il. 8. M. Boska Bolesna, fragment il. 7.
(Fot. B. Kopytowski)



Il. 9. Św. Jan, fragment il. 7. (Fot. B. Kopytowski)

oraz kielich z Żor w pow. rybnickim³³. Istnienie aż czterech obiektów o bardzo podobnej budowie (różnice w partii nodusa nie mają tutaj znaczenia, ze względu na równoległe występowanie formy kapliczki i spłaszczonej kuli na terenie Krakowa w owym czasie) oraz identycznych szczegółach dekoracyjnych, warunkowa-

łoby posiadanie przez pracownię złotnika odpowiednich form odlewniczych, które w taki czy inny sposób musiałyby być wyzyskane przy komponowaniu już znanych jego dzieł. Ponieważ szczegółów tych nie spotykamy zupełnie w jego pracach, mało prawdopodobnym wydaje się, aby owa grupa kielichów pochodziła z pracowni Marcina Marcińca.

³³ Skórkowska-Smolarska J., *Gotyckie złotnictwo kościelne województwa śląskiego*, Katowice 1936, s. 11, tabl. VI b.

Po dokładnym zapoznaniu się z materiałem zabytkowym z okresu działalności Marcińca należy wysunąć przypuszczenie, że jednym z najwcześniejszych

dział tego złotnika a zachowanych dod zisiaj, jest monstrancją wielicką z r. 1490, fundowana przez żupnika wielickiego ks. Jana Borzymowskiego³⁴. Jej kompozycja bowiem, odmienna od wszystkich innych monstrancji polskich, wykazuje wiele wspólnych cech konstrukcyjnych z dziełami przypisywanymi przez Bochnaka temu złotnikowi. Ogniwem najbardziej łączącym tę monstrancję z pracami Marcińca jest prawie identyczna budowa nodusa krzyża kardynała Fryderyka. Wersja, jakoby Abram Grochowski miał wykonać omawianą monstrancję, nie posiada dostatecznego poparcia. Przeczy temu dokładna analiza tekstu wypisanego na odwrocie stopy zabytku³⁵.

Schemat budowy monstrancji polskich tego okresu wykazuje niewolnicze trzymanie się wzorów architektonicznych. Partia środkowa, w której mieści się puszka, posiada w przekroju kształt sześcioboku. Spoczywa ona na poziomej belce, podtrzymującej również jednopłaszczyznową obudowę wieży centralnej.

Kompozycja zabytku wielickiego odbiega od tego schematu. Złotnik w całej rozciągłości zastosował tutaj zasadę budowy przestrzennej. Część środkowa jest sześciobokiem, dwie wieże sąsiednie budowane są na kwadratach, wieże zewnętrzne na trójkątach. Wyzyskując własności metalu złotnik pominął poziomą belkę, nie połączył wież wspólną podstawą, lecz zawiesił je w powietrzu na ukrytych dla oka uchwytach, natomiast podparł je od dołu dwoma ramionami o pryzmatycznych ostrzach. Pomijając inne szczegóły monstrancji, te cechy stwarzają z niej dzieło o wyjątkowym znaczeniu i jedyne w całej polskiej twórczości złotniczej tego okresu. Jak dalece nową była ta koncepcja i jak niezrozumiałą, świadczy fakt, że nie znalazła nigdzie naśladowców. Monstrancje takie, jak z Konina, Staniątka, Łęczycy i Kalisza, w wielu wypadkach wzorujące



Il. 10. Posąg św. Stanisława. Dawniej na Skalce w Krakowie, obecnie zaginiony. (Fot. A. Bochnak)

się na zabytku wielickim — przypuszczalnie wykonane przez uczniów Marcińca — pozbawione są tak logicznego przemysłu konstrukcyjnego³⁶.

Dziełem, które bezpośrednio łączy się z monstrancją wielicką, jest krzyż gnieźnieński kardynała Fryderyka. Kompozycja nodusa tego zabytku zdradza bliźniacze podobieństwo do odnośnej partii monstrancji. Więcej natomiast miejsca zajmują w nim motywy roślinne. W tym samym mniej więcej czasie, po r. 1493, powstaje berło rektorskie, w którym dominującą rolę spełniają kwiaty i liście, przytłaczając bogactwem skromne ryte maswerki na trzonie. Złotnik wyraźnie w tych trzech zabytkach stopniowo eliminuje motywy architektoniczne, pozostawiając je tylko w partiach rytých, natomiast w zdobieniu plastycznym dużym nacisk kładzie na dekorację roślinną.

Te same sposoby zdobienia występują na innych dwóch obiektach, a mianowicie na kielichu z kościoła Mariackiego w Krakowie i z kościoła parafialnego w Goczałkowicach w pow. pszczyńskim. Oba zabytki są prawie identyczne, oba noszą te same cechy rozmieszczenia ornamentów rytých i odlewanych, jakie spotyka się na krzyżu gnieźnieńskim i na berle. Ponadto dekoracja ta posiada taki sam kształt, a nawet wielkość, jak odlewane motywy roślinne na puszce św. Stanisława. Te cechy wiążące krzyż, berło, kielichy i puszkę, wskazują na pochodzenie zabytków z jednej pracowni. Powstanie tych kielichów należy umieścić w latach 1493–1504³⁷.

Następnym dziełem o wielkim znaczeniu, które należy z wiązać z osobą Marcińca, jest srebrny krzyż-relikwiarz z r. 1510, ofiarowany na Jasną Górę przez Zygmunta Starego. Za wyrób polski uważają go Rastawiecki i Przeździecki³⁸. Turczyński dopatruje się

natomiast trzon i zakończenie środkowej wieży jest nowe. Po r. 1945 monstrancja otrzymała nowe złocone. Na skutek tak wielu dodatków zabytku tego nie wzmiankowały: Eckhardtówna J. i Orańska J., *Powiat koniński* (Katalog zabytków sztuki w Polsce V, z. 8, Warszawa 1952. Monstrancja ze Staniątka publikowana jest w Katalogu zabytków woj. krakowskiego, jw. fig. 768; monstrancja z Łęczycy zob. Kwiczala M. i Szczepkowska K., *Powiat łęczycki* (Katalog zabytków sztuki w Polsce II, z. 4), Warszawa 1953, fig. 7. Por. także *Sztuka polska czasów nowożytnych*, jw. s. 81.

³⁷ Skórkowska-Smolarska, jw., s. 9 i 11, tabl. I, a, ³⁸ Przeździecki i Rastawiecki, *Wzory sztuki*, jw.

³⁴ Lepsy L., *Skarbiec wielicki na wystawie sztuki*, Czas XL (1887), nr 230 z dnia 8/X; Odrzywolski S., *Zabytki przemysłu artystycznego w Polsce*, Kraków 1884, Z. III, tabl. 16 i 17 (rysunek pomiarowy zabytku); Sokołowski M., *Dwa gotyccy w architekturze i złotnictwie*, Sprawozdania K.H.S. VIII (1912), s. 8; Bochnak A. i Pagaczewski J., *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925, s. 16.

³⁵ Lepsy L., *Skarbiec wielicki*, jw. Podany tam jest tekst napisu na odwrocie stopy; tenże, *Przemysł złotniczy w Polsce*, s. 130, nr 131.

³⁶ Monstrancja z Konina posiada tylko glorię z lat 1490 — 1500, stopa pochodzi z przełomu w. XVI/XVII,

w nim pracy złotnika norymberskiego³⁹. Brak sygnatury tego miasta na zabytku pozwala poddać w wątpliwość powyższą atrybucję.

Kompozycja krzyża i sposób rozmieszczenia oraz charakter dekoracji rytych i nakładanych, żywo przypominają niektóre partie znanych już dzieł Marcina. Nowością są duże figury (wys. ok. 20,5 cm) Ukrzyżowanego, Marii i Jana. Punktem wyjścia dla koncepcji tej grupy Pasji był bezsprzecznie kamienny krucyfik Stwosza z kościoła Mariackiego⁴⁰. Natomiast opracowanie formalne świadczy o dalszym rozwoju zagadnień plastycznych. Tors Chrystusa posiada wiele wspólnych cech z drzeworytem Hansa Baldunga Griena z mszału krakowskiego wydane go w Strassburgu przez krakowskiego księgarza Mikołaja Schickewicka w r. 1510⁴¹. Chrystus jest plastycznym przedstawieniem powagi i spokoju śmierci, wyrażonym w renesansowych kształtach aktu. Postać Marii, szczególnie otulona szatami, z twarzą ukrytą w cieniu, wyraża cierpienie matki, Jan natomiast, ożywiony niezdecydowanym ruchem, tworzy formalny i uczuciowy kontrast z poprzednimi rzeźbami. Wymiary całości (93 cm), logika i zwartość kompozycji, doskonałe opracowanie techniczne, a nade wszystko głębokie przeżycie przez twórcę tematu Kalwarii wymownie świadczy za autorstwem Marcina Marcina.

Ostatnim dziełem, które należy również związać z osobą tego złotnika, dziełem — którego autora poszukiwano dotychczas w kręgach snycerzy krakowskich, a nawet w osobie Stanisława Stwosza — jest zaginiony obecnie posąg św. Stanisława ze Skalki w Krakowie. Szerokie i wszechstronne opracowanie zabytku przez Pagaczewskiego zwalnia w tej chwili od dokładnego opisu⁴². Zdanie Lepszego⁴³, jakoby autorem posągu miał być złotnik Jeleń, a twarz figury przypominała rysy biskupa Gamrata, jest zgola bezpodstawne. Również przypuszczenie Pagaczewskiego, jakoby posąg miał wyjść z pracowni Stanisława Stwosza, niezgodne jest z istniejącymi w owym okresie przepisami cechowymi. Zabraniały one kategorycznie rzemieślnikom łączenia w swych rękach dwóch różnych zawodów, w tym wypadku snycerza i złotnika. Nawet nazwisko Stwosza nie mogło w tym wypadku zaważyć na uchyleniu tych postanowień. Bliskie podobieństwo twarzy biskupa z posągu i biskupa z ołtarza z kaplicy Aniołów Stróżów kościoła Mariackiego nie dowodzi wspólnoty autorstwa, lecz świadczy o wspólnocie modelu rzeźbiarskiego. Pojawienie się tego typu fizycznego i w ołtarzu i w posągu, a co więcej, również i w scenie składania do grobu zwłok św. Stanisława na relikwiarzu puszkowym, świadczy o czymś zgola innym. Jest to portret osoby żyjącej w owym czasie, być może nawet biskupa Jana Konarskiego, którego twarz znana z nagrobka katedry wawelskiej wieloma rysami zdradza podobieństwo do omawianych postaci. Przypuszczenie zatem o wykonaniu posągu przez Stanisława Stwosza nie wydaje się dostatecznie pewne i umotywowane. Natomiast



Il. 11. Głowa św. Stanisława z posągu na Skalce.
(Fot. A. Bochnak)

złotnicze opracowanie rzeźby, przegięcie postaci, sposób traktowania fałd, a nade wszystko zabarwienie życiem całej figury, zdaje się świadczyć za autorstwem Marcina Marcina. Po wykonaniu krzyża jasnogórskiego, jedynie w jego pracowni mogła zrodzić się tak poważna kompozycja i otrzymać tak szlachetne kształty. Posąg ten byłby ostatnim dziełem złotnika, wykonanym przypuszczalnie w latach 1510 — 17.

Wysunięte tu przypuszczenia odnośnie anonimowych dotychczas dzieł, znajdują poparcie w biografii artysty. Monstrancję wielicką funduje kanonik kra-

³⁹ Turczyński W. St., *Przewodnik po skarbcu jasnogórskim*, Częstochowa 1926, s. 30, tabl. 21.

⁴⁰ Dettloff Sz. ks., *Ze studiów nad sztuką Wita Stosza. Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie*, Biuletyn H. S. i K. XI (1949), nr 1/2, s. 1.

⁴¹ Kopera F., *Drzeworyty Hansa Baldunga Griena w mszale krakowskim z r. 1510*, Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne IV (1902), s. 241; tenże, Ma-

larstwo w Polsce od XVI do XVII wieku, Kraków 1926, s. 45, fig. 64.

⁴² Pagaczewski J., *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie*, Kraków 1927.

⁴³ Lepsi L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, s. 152, nr 411.

kowski i żupnik wielicki w r. 1490, czyli w tym roku, kiedy Marciniec pełni urząd cechmistrza. Zbieżność dat i osoba fundatora związana z dworem królewskim i kapitułą, a obok tego wybitny złotnik, prawdopodobnie już wtedy pracujący dla rodziny królewskiej, zdają się wskazywać na słuszność przypuszczenia, że autorem monstrancji był Marcin Marciniec. Powstanie obu kielichów przypada na okres, kiedy złotnik musiał zająć się szeregiem prac zarobkowych, zaniedbując pracę przy puszcze św. Stanisława na skutek wypadków zmuszających dwór królewski do zwrócenia uwagi na dynastyczne sprawy rodzinne. Innym przykładem ilustrującym tę samą sytuację są owe łyżki wykonane dla starosty buskiego, oraz kielich zamówiony przez królewicza Zygmunta. Powstanie krzyża jasnogórskiego wiąże się z pracami wykonanymi dla Zygmunta Starego. Drzeworyty Hansa Baldunga złotnik mógł otrzymać poprzez swego zięcia Mikołaja Groscha, który posiadał wielu znajomych

i przyjaciół wśród drukarzy. Rzeźby puszek św. Stanisława i krzyża jasnogórskiego uprawniają do postawienia przypuszczenia, że i posąg srebrny św. Stanisława wyszedł z pracowni Marcina. Złotnik już w r. 1503 i 1504 stykał się z osobą biskupa Konarskiego, a w r. 1515 poprzez kapitułę, z okazji wykonywania na jej zlecenie złotego kielicha, jeszcze ściślej musiał z nim nawiązać kontakty, co znalazło swój wyraz w nadaniu jego rysów głowie św. Stanisława.

Wszystkie te zabytki, wraz ze znanymi poprzednio, tworzą jedną grupę o wspólnej linii rozwojowej i jednolitym charakterze zmian zachodzących w ich konstrukcji i kompozycji. Akta krakowskie z owego czasu nie przekazały nazwiska złotnika o podobnie rozległej twórczości i tak wielkim znaczeniu w mieście i cechu. Jedynie postać Marcina Marcina rysuje się na tym tle z dużą dokładnością i jako człowieka i obywatela, głowy rodziny i członka cechu, zdolnego rzemieślnika i artysty-rzeźbiarza.

MICHAŁ WALICKI

NIEZNANY OBRAZ C. D. RENESSE'A

Od r. 1937 w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się znacznych rozmiarów płótno (168×203 cm), przedstawiające popularną w holenderskim malarstwie scenę „Odwiedzin Satyra” w chacie wieśniaczki (il. 1). Mimo ekspertyzy Bodego, uznającego w tym obrazie dzieło Rembrandta, oraz sygnatury „Rembrandt 1653”, zarówno faktura malarska jak i układ kompozycyjny zdawały się przemawiać za innym nazwiskiem, acz niewątpliwie pozostającym w orbicie rembrandtowskiej pracowni. Silne tendencje płaszczyznowe, próby kubizowania pierwszego planu, płynna faktura głowy satyra o rozwiewających się konturach, tworzyły zespół cech charakterystycznych, obcych twórczości van Rijna lat 50-ych. Dodajmy do tego zwięzłą skalę barwną o stosunkowo małej wrażliwości stopniowania odcieni kolorystycznych oraz nieoszczędne operowanie układami gorących ugrów i przełamanych zimnych czerwieni. Okoliczności te mogły podnieść energię badawczą każdego muzeologa, zainteresowanego dziełem ustalenia skomplikowanej i wielostronnej spuścizny rembrandtowskiej szkoły.

Sześciocifrowa grupa obrazu układa się w kompozycję nie posiadającą analogii w innych współczesnych rozwiązaniach tego tematu. Rodzina chłopska przyjmuje dziwaczne odwiedziny na poły obojętnie, na poły z łagodnym, nie pozabawionym humorem zdziwieniem. Poczynając od prawej, widzimy siedzącą matkę rodziny, karmiącą dziecko piersią, dalej, idąc

ku lewej, klęczącą postać gospodarza, dmuchającego na jadło, pośrodku stojącą postać starszego syna z miską w ręce, wreszcie przykucniętą figurkę chłopca, wyjadającego łakomie strawę z miski. Odpowiednikiem karmiącej matki jest po lewej ujęta „en trois quarts” postać satyra, siedzącego wygodnie przy taborecie, na którym stoi gościnnie zastawiona miska z polewką. Zwraca on ku zebranej rodzinie uśmiechnięty profil; półrozwarłe usta zdają się wypowiadać słowa opowieści czy bajki. Elementem wiążącym tak pomyślaną grupę jest małe ognisko domowe, na którym gotuje się jedzenie w saganie. Bezpośrednia serdeczność koźlonogiego udziela się synom chłopskim, z których młodszy patrzy jak urzeczony na nieoczekiwanego przybysza. W takim zestawieniu tym jaskrawiej odbija tępa twarz ojca rodziny, pochłoniętego funkcją posiłku, oraz apatyczne oblicze żony, której przyciężkie acz łagodne rysy ożywia lekki niepokój.

Nieoceniona publikacja Benescha¹, zawierająca między innymi kompletny wykaz uczniów Rembrandta, ułatwiła rozwiązanie nazwiska autora warszawskiego obrazu. Przeglądając wzmianki źródłowe, dotyczące ilustracji tematu *Odwiedzin Satyra*, jakie powstawały w kręgu uczniów i naśladowców Rembrandta, udało się natrafić na notatkę, mówiącą, że na aukcji zbiorów Campego z r. 1827 w Lipsku pod numerem 324 znajdował się obraz sygnowany C. A. Renesse 1653. Identyczność wymiarów oraz zgodność opisu² tego obrazu z warszawskim pozwala

¹ Benesch O., *Rembrandt, Werk und Forschung*, Wien 1935.

² „Der Künstler hat die bekannte Fabel von Satyr und Bauer zum Sujet gewählt und in ärmlicher Wohnung eine Bauernfamilie bei dem Feuer vorgestellt, an welchem sie ihre Speise bereitet. Der Hausmutter gegenüber, welche zur Rechten ganz vorn am Boden kauert und ein kleines Kind an der Brust hat,

sitzt der Satyr, der im Begriffe etwas zu essen, mit aufmerksamer Spannung nach dem Bauer blickt, welcher seine Speise im Löffel durch Blasen abzukühlen sucht. Zwei muntere Knaben neben letzteren blicken neugierig nach dem seltsamen Gaste, in dem im Hintergrunde zwei Kühe bemerkbar sind. Lebhafter Ausdruck, kräftige Färbung und ein wirksames Helldunkel im Charakter der Rembrandtschen Schule,



Il. 1. Constantijn van Renesse, *Odwiedziny Satyra w chacie wieśniaczej*. Warszawa, Muzeum Narodowe.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

stwierdzić definitywnie, że mamy przed sobą zaginione dzieło tego mało znanego rembrandtowskiego ucznia, jedno z trzech płócien stwierdzonych dowodnie jako własnoręczne jego obrazy. Potwierdzenie słuszności tego przypuszczenia dała analiza podpisu, w której wyniku okazało się, że sygnatura: „Rembrandt 1653” powstała z przemalowania śladów pierwotnej: „C... Ren... 1653”.

Kim jednak był Constantijn Daniel van Renesse, przewijający się około lat 1649—52 przez pracownię

Rembrandta? Należy on do tak zwanej piątej generacji uczniów rembrandtowskich, wśród których obok niego wymienić należy poza Tytusem takich malarzy, jak Willem Drost, Abraham van Dyck, Heyman Dullaert, Jacobus Levecq, Jan van Glabbeek, Jacob I Koninck i Pieter de With³. Drobiazgowym poszukiwaniom J. van der Hammena⁴ zawdzięczamy zebranie skąpych wiadomości o życiu Renesse'a. Malarz ten urodził się w dniu 12 września 1626 w podutrechckiej miejscowości Maarsen, jako syn uczonego

sind lobenswerthe Eigenschaften dieses Bildes”. Verzeichniss der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24 September 1827, Vormittags von 9 bis 11 Uhr und Nachmittags von 2 bis 5 Uhr in dem Campeschen unter No. 1212 alhier gelegenen Hause gegen baare in Conventions-

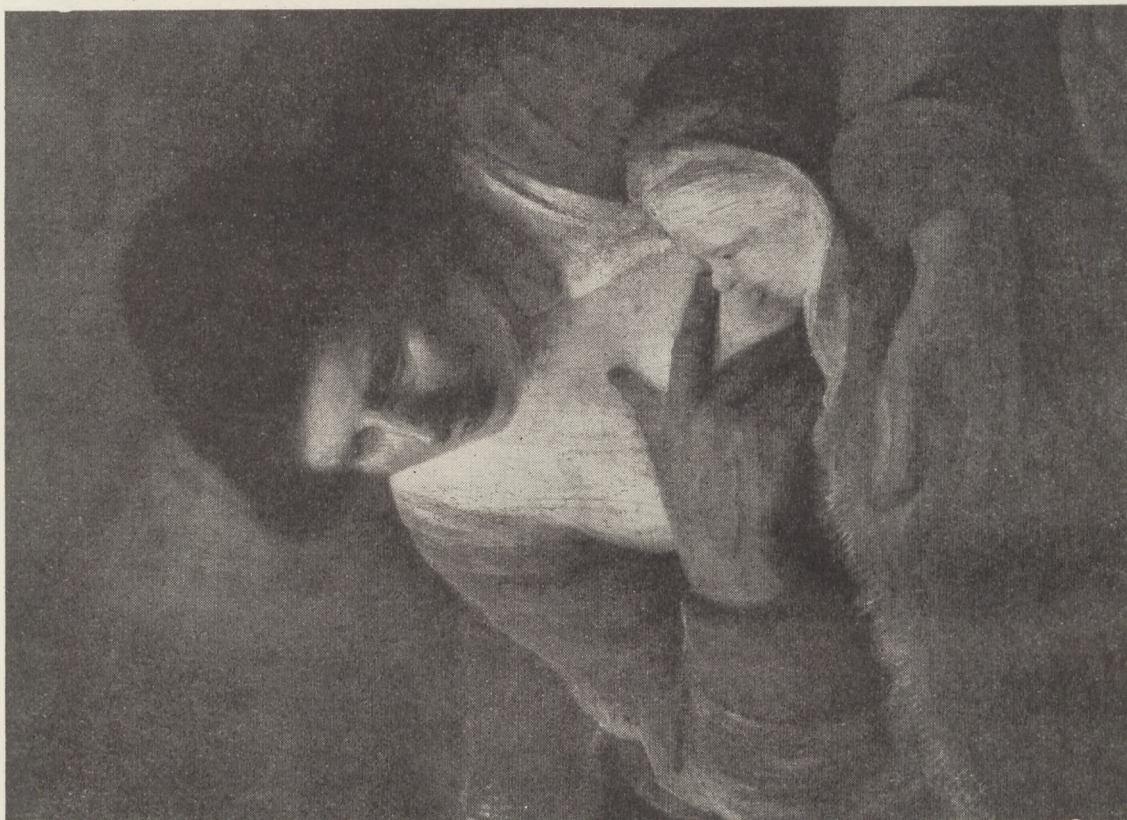
gelde zu bewirkende Bezahlung gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827.

³ Benesch O., jw., s. 71.

⁴ Hammen J. van der, *Constantijn Daniel van Renesse (1626—1680)*, Taxandria XVII (1910), s. 221—7.



Il. 2. Wieśniak, fragment il. 1. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



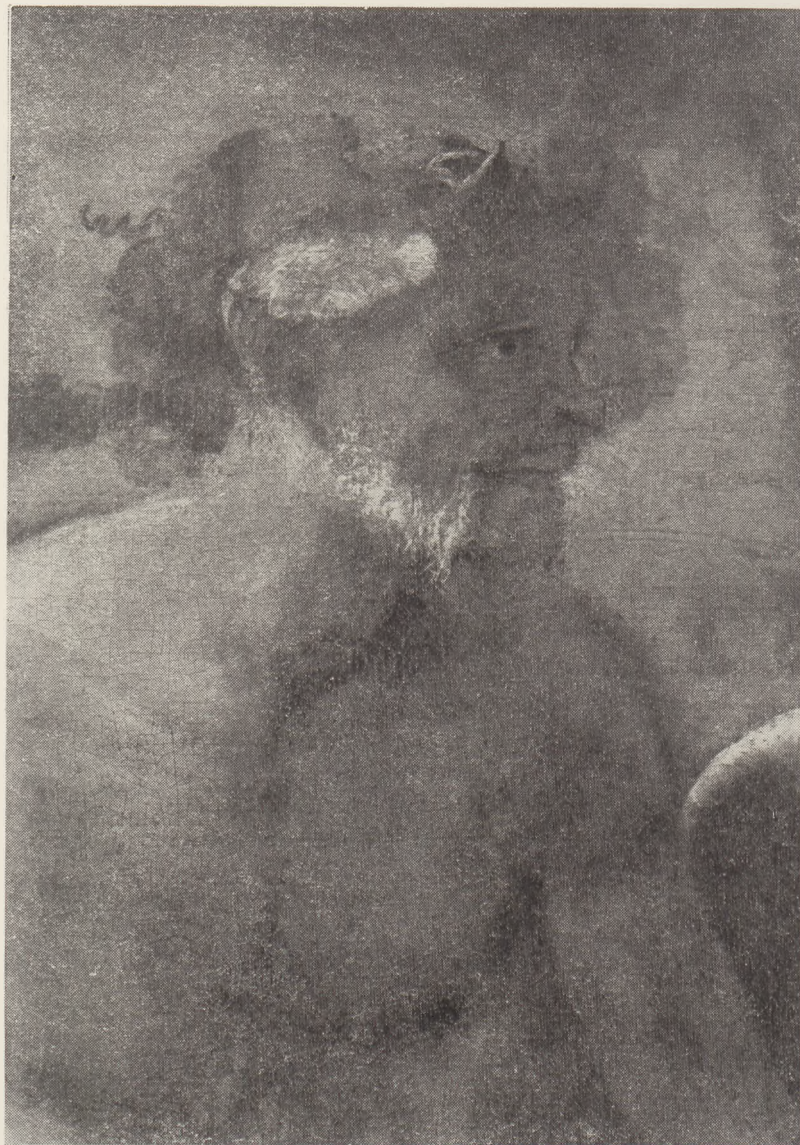
Il. 3. Wieśniaczka karmiąca, fragment il. 1. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 4. Młody wieśniak, fragment il. 1. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 5. Chłopiec, fragment il. 1. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 6. *Satyr*, fragment il. 1. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

kaznodziei Ludwika Gerarda — „van“, względnie „a Renesse“. Krótko po r. 1638 rozpoczyna młody Renesse studia literackie na Uniwersytecie Lejdejskim, które porzuca w r. 1642 na rzecz studium filozoficznego, gdzie poświęca się matematyce. Rozgałęzione stosunki ojca ułatwiają mu zajęcie w r. 1654 stanowiska sekretarza miasta w Eindhoven; w tymże roku poślubia on córkę burmistrza miasta Bredy, Krystynę Drabbe.

⁵ Vosmaer C., *Rembrandt*, La Haye-Paris 1877, s. 296; Hofstede de Groot C., *Die Urkunden über Rembrandt (1675—1721)*, Haag 1906, nr 119, kwestjonuje autentyczność notatki Renesse'a, przypuszczając, że mamy tu do czynienia z fałszerstwem późniejszej daty w rodzaju tych, jakie popełniali J. Stolker, C. v. Noorde i C. Ploss van Amstel.

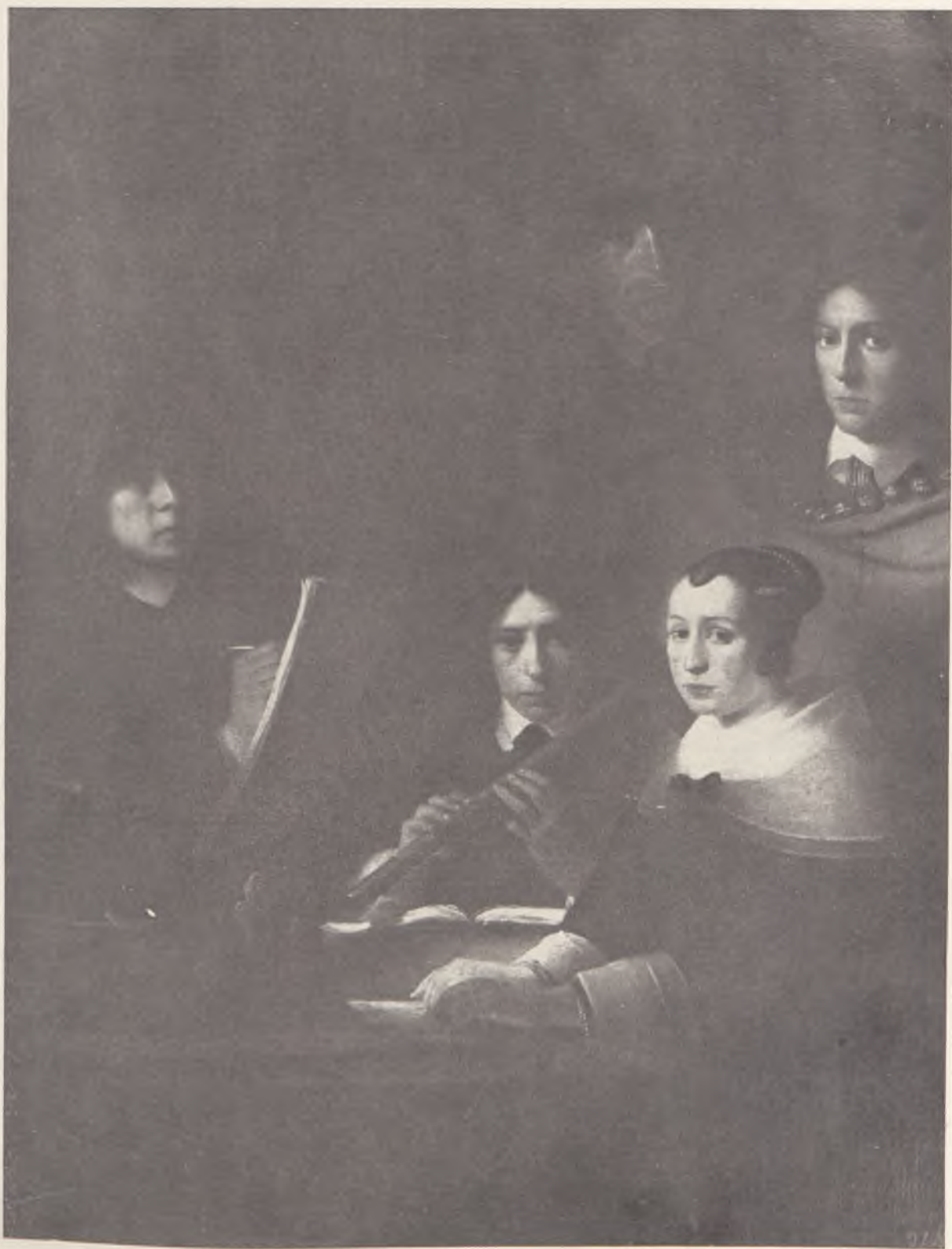
Śmierć niemal równocześnie porywa małżonków: 12 września 1680 umiera Constantijn, kilka dni później, 16 września, podąża w ślad za nim żona. Kiedy i gdzie uczony ów urzędnik odbył studia malarskie, oślonięte jest przed nami tajemnicą. Wielomówne zazwyczaj źródła holenderskie milczą w tym wypadku jak zakłète. Być może w czasie studiów lejdejskich zetknął się młody student z mieszkającymi w tym mieście, a nieznanymi dziś z imienia uczniami rembrandtowskiego kręgu. Że jednak znajomość z Rembrandtem, acz krótka, miała miejsce w istocie, świadczy o tym rysunek Renesse'a — „Daniel w lwiej jamie“ z kolekcji M. Leembrugge, podpisany „C. Renesse inventor et fecit 1652“, na którego odwrocie znajdujemy wiele mówiącą notatkę, skreśloną własną ręką autora: „De eerste tijckening getoont bij Rem Bramt [sic!] in jaer 1649 den 1 October het waert voor de tweede mael dat ick bij Rembrandt geweert bin“ [„Pierwszy rysunek pokazany Rem Bramtowi 1.X.1649 r., było to za drugiej bytności mojej u Rembrandta“]⁵. Notatka ta w zestawieniu z kilkoma zaledwie olejnymi pracami Renesse'a oraz z bogatą jego spuścizną graficzną i rysunkową każe w nim widzieć raczej uzdolnionego samouka, przyciągniętego urokiem rembrandtowskiej pracowni, niż malarza w ścisłym sensie. Być może, że tego sekretarza miasta Eindhoven skierowały na drogę sztuki żywione przez niego zainteresowania dla architecturae militaris, zawdzięczamy bowiem ostatniemu odkryciu Hammena wiadomość o wykonaniu przez Renesse'a traktatu o fortyfikacjach, ozdobionego 170 figurami. Rękopis ten, datowany na rok 1642, sygnowany jest przez naszego malarza, podówczas jeszcze chłopca, ucznia lejdejskiej wszechnicy, przechowywany zaś jest w archiwach rodzinnych hr. Fryderyka de Renesse w Oostmalle⁶.

Porównanie warszawskiego płótna z innymi zachowanymi obrazami Renesse'a wykazuje najpełniejszą ich zgodność stylistyczną. Mam tu na myśli „Koncert rodzinny“ ze zbiorów galerii Czernina w Wiedniu (152 × 117 cm, il. 7) oraz przede wszystkim jego „Kiermasz“ w zbiorach Clarka w Nowym Jorku⁷. Pierwszy z tych obrazów, uważany przez Vosmaera za główne dzieło Renesse'a⁸, zdaje się być portretem rodziny malarza. Pomijając hipotezę Vosmaera, który na podstawie rysunku A. Schoumanna z r. 1782 próbował inter-

⁶ Hammen J., *Constantijn van Renesse. Een Fortificatieboek*, Nieuwe Rotterdamsche Curant XI (1934), 7.

⁷ Reprodukcje zamieszcza Falck G., *Über einige von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen*, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen XLIV (1924), s. 199.

⁸ Vosmaer C., jw., s. 296.



Il. 7. Constantijn van Renesse, *Koncert rodzinny*. Wiedeń, Gal. Czernina. (Fot. Wolfrum)



Il. 8. Constantijn van Renesse skorygowany przez Rembrandta, Zwiastowanie. Berlin, Kupferstichkabinett.

pretować lewobrzezną postać tego obrazu, przedstawiającą malarza, jako autoportret Renesse'a, rację trzeba przyznać Falckowi⁹, słusznie identyfikującemu drugoplanową postać w wysokim kapeluszu jako portret ojca Constantijna, Ludwika Renesse. Rysy malarza niepozbawione wyrazu interesującej melancholii przekazał nam natomiast obraz jego nauczyciela, znajdujący się obecnie w głośnej kolekcji Lehmana¹⁰.

Formalne zbieżności portretu wiedeńskiego z obrazem warszawskim łatwe są do uchwycenia, zwłaszcza gdy się zwróci uwagę na repusuarowe obramowanie płaszczyzny kompozycyjnej oraz rodzaj modelowania twarzy, oscylujący między szerokimi płaszczyznami a próbą osobiłwej geometryzacji. Ta ostatnia tendencja zapewnia wszystkim obliczom rysy wzajemnej bliskości, przekraczającej, jak się zdaje, zagadnienie tej fizycznej wspólnoty, jaka wynika z rodzinnego pokrewieństwa. Od czerninowskiego „Koncertu” większe znaczenie posiada „Kiermasz” ze zbiorów Clarka, którego tańczące pary są wiernym odbiciem chłopów, zgrupowanych dokoła satyra na obrazie z warszawskiego Muzeum Narodowego.

Studium rozległej spuścizny rysunkowej i graficznej Renesse'a potwierdza domysł o wielotorowości jego poszukiwań formalnych, których nie umiał stopić w styl jednolity. Delikatne, przejrzyste formy, w które zamknięta jest postać satyra, przypominają tę wyculoną i delikatną kreskę Renesse'a, jaką znamy z jego studiów aktu, pełnych linearnych niedomówień i wibrujących konturów¹¹. Dla pierwszoplanowej figury karmiącej chłopki znajdujemy bez trudu analogie innego rzędu: mam tu na myśli energiczne rysunki Renesse'a z wyraźną tendencją do stereoskopijno-przestrzennego ujęcia w rodzaju jego sceny śpiewaczek z amsterdamskiego Gabinetu Rycin¹² lub — w większym może jeszcze stopniu — jego „Zwiastowanie” z berlińskiego Gabinetu Rycin, skorygowane, nawiasem mówiąc, ręką Rembrandta (il. 8).

Niewyrównany język malarski, jakim przemawia Renesse, daje się specjalnie odczuć w obrazie warszawskim. Tkwiące w nim sprzeczności stylowe dawały powód poważnym specjalistom do szukania jego autora w kręgu twórczości Jordaensa. Zestawienie dwu najciekawszych postaci naszego płótna, jakimi są figury satyra i chłopki, podkreślają istnienie tych antynomii. Gdyż, o ile pierwsza z tych postaci może być uznana jako indywidualny wkład talentu Renesse'a,

a może nawet jako specificum jego wizji artystycznej, o tyle znów druga, pozornie najkonsekwentniej w sensie malarskim przeprowadzona, jest jedynie przykładem, jak dalece silnie przeżył van Renesse wielką lekcję udzieloną mu przez Rembrandta. Unaocznia nam to porównanie tej postaci z Madonną pochyloną nad kołyską, pamiętną z obrazu Rembrandta z Ermitażu¹³.

Obrazów przypisywanych Renesse'owi jest więcej. Nie wszystkie je znam z autopsji, dlatego też w jednym tylko wypadku mogę się wypowiedzieć. Według Frimmla¹⁴ przypisać mu należy portret damy przy szpince z Muzeum w Hermanstadt¹⁵, portret ze zbiorów Stummera w Wiedniu¹⁶, dalej portret trojga dzieci z Galerii w Brunzwiku (nr 661), obraz o nieokreślonym temacie z wystawy utrechckiej 1894 r.¹⁷, nieznanym mi bliżej obraz z aukcji Schönlanda (nr 111), wreszcie obraz z dawnej Galerii Raczyńskich w Poznaniu przedstawiający damę z chłopcem (il. 9). Ten ostatni obraz, istniejący po dziś dzień, wymaga kilku słów komentarza.

Obraz poznański pochodzi z zakupu Raczyńskiego z r. 1810, gdy został nabyty jako dzieło szkoły Rembrandta, a mianowicie jego ucznia Gerbrandta van den Eeckhout¹⁸. W katalogu Donopa¹⁹ wymieniony jest jako płótno bardzo bliskie samego Rembrandta kolorystem i kompozycją, mniej zaś samą fakturą. Mając dziś możność porównania na podstawie autopsji obu tych obrazów, tj. z Muzeum Narodowego w Warszawie i z Muzeum w Poznaniu, skłonni jesteśmy podtrzymać opinię Frimmla, upatrującą w obrazie poznańskim zespół rysów charakterystycznych dla stylu Renesse'a. W pierwszym rzędzie należy do nich płaski modelunek pierwszoplanowej kobiecej postaci, skonstrastowanej omdłą w sensie barwnym tonacją figury pazia, który wyrasta na podobieństwo fantomów, podobnie jak to widzieliśmy na przykładzie satyra odwieczającego chłopów. Niemal identyczna paleta malarza, dosadnie wrażliwa się w pamięć dzięki niedostatecznej motywacji użytych elementów czerwieni, stanowi dodatkowy argument w kierunku przypisania poznańskiej grupy Constantijnowi Danielowi van Renesse.

Pisał kiedyś Frimmel o trudnościach, jakie następcza poznanie wielkich zbiorów w rodzaju Londynu, Wiednia, Paryża, Monachium czy Berlina, podnosząc wagę i znaczenie zbiorów pomniejszych, często wbrew

⁹ Falck G., jw., s. 191; Wilczek K., *Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1936, s. 73, nr 132.

¹⁰ Przedtem w zbiorach Morgana. Wzmiankowany przez Bodego i de Groota (jw., V, nr 364), jako portret młodego malarza; przez F. M. Moesa (*Iconographia Batava*, Amsterdam 1897—1905, I, s. 166, nr 1466), jako portret Jana van de Capelle. W. R. Walentiner (*Carel and Barent Fabritius*, Art Bulletin 1932, s. 203) widział w nim portret B. Fabritiusa. Rysy Renesse'a rozpoznał w sposób przekonywujący M. Weinberger (*Rembrandt's portrait of Constantijn a Renesse*, Gazette des Beaux-Arts 1948, s. 23).

¹¹ Henkel M. D., *Catalogus van de nederlandsche Teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam*, I. *Teekeningen van Rembrandt en zijn school*, S'Gravenhage 1942, tabl. 174, nr 1—4.

¹² Henkel M. D., jw., s. 100, tabl. 134.

¹³ Hofstede de Groot C., *Rembrandt. Beschreiben-*

des Verzeichniss seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, Paris 1897—1905.

¹⁴ Frimmel T., *Ausgewählte Bilder aus Wiener-sammlungen*, Blätter für Gemäldkunde 1904, nr 6, s. 100.

¹⁵ Por. Csaki M., *Bruckentalsche Gemäldegalerie 1803—1903*, Wien 1903.

¹⁶ *Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin Auguste Stummer von Tarnok*, Wien 1895, nr 151.

¹⁷ O nim wzmiankowali A. Bredius (Repert. f. Kunstwissenschaft XVII, nr 5) i H. de Groot (Oud Holland XIII, s. 50).

¹⁸ Gumowski M., *Galeria obrazów A. hr. Raczyńskiego w Muzeum Wielkopolskim*, Poznań 1931, nr 87.

¹⁹ Donop L., *Verzeichniss der Gräflich Raczyńskischen Kunstsammlungen in der Kgl. National-Galerie*, Berlin 1886, s. 27, nr 180. Zdaniem Brediusa dziełem Renesse'a jest obraz Galerii Budapeszteńskiej „Anioł z ojcem Tobiasza” (nr 342) uchodzący tam za utwór D. Bleecersa.



Il. 9. Constantijn van Renesse, portret damy z chłopcem. Poznań, Muzeum Narodowe. (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

oczekiwaniu obfitujących w dzieła doniosłe dla ogólnoeuropejskiej historii sztuki.

Jak dalece słuszna była uwaga tego wytrawnego acz przyćmionego przez inne głośniejsze nazwiska znawcy, jest fakt, że w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, z tak wielkim trudem odbudowywanych po kataklizmie wojennym i nie pretendujących do miana kolekcji o szerszym znaczeniu, znalazło bezpieczne schronienie piąte i bodaj że najwybitniejsze dzieło Renesse'a. Tym samym na małym wprawdzie odcinku, a jednak bardzo wydatnie wzbogacona została nasza wiedza o tym fascynującym zagadnieniu,

jakim dla każdego historyka holenderskiego malarstwa są dzieje przełamywania się geniuszu Rembrandta Harmenssona van Rijna.

A dzisiaj, gdy wielokrotnie stwierdzamy w swej naukowej pracy różnorodność oddziaływania trudnej rembrandtowskiej sztuki, przeważnie niezrozumianej przez jego wyznawców, tym większą rację przyznajemy beznamiętnym słowom Jana Sixa, wypowiedzianym w r. 1675 — „De hoogste takken schudden meert” — zgadzając się z nim, że istotnie „najbardziej wstrząsane są górne gałęzie drzewnej korony”.

GIUSEPPE CARLO PEDRETTI I JEGO POLSKI UCZEŃ*

Wiadomo jak znaczną rolę odegrały wpływy malarstwa bolońskiego na północy Europy. Punktem szczytowym ich zdaje się być w. XVII, lecz trwają one nadal jeszcze przez w. XVIII, zwłaszcza w malarstwie kościelnym. Terenem wpływów tych była także Polska. Lecz niewiele jeszcze badań szczegółowych poparło dotąd to ogólnie przyjęte u nas mniemanie.

W r. 1693 pertraktował król Jan III za pośrednictwem jezuity o. Karola Voty o sprowadzenie do Polski aż dwóch malarzy bolońskich¹. Pertraktacje do skutku nie doprowadziły, jak sądzono na dworze królewskim, z powodu wygórowanych warunków stawianych przez artystów. Fakt jednak, że zwrócono się nie gdzie indziej, jak do Bolonii, mówi o znaczeniu, jakie i w Polsce przykładano do bolońskiego środowiska artystycznego i o sławie, jaką się cieszyło tamtejsze malarstwo. Około 30 lat później, za czasów Augusta II, miano znów sięgnąć do Bolonii powodując przyjazd do Polski jednego z tamtejszych malarzy. Tym razem inicjatywa nie wyszła z królewskiego dworu, lecz prawdopodobnie ze sfer duchownych, czy wprost z jednego z klasztorów, któremu zależało może na ozdobieniu kościoła malowidłami al fresco na poziomie wyższej miary, jakiego nie można się było spodziewać po miejscowych, w Polsce podówczas pracujących artystach.

W Bolonii stał wówczas u szczytu sławy Marc Antonio Franceschini (1648—1729) i jego szkoła malarzka². Franceschini zajmował od r. 1706 stanowisko „viceprincipe dell' Accademia Clementina“, zaś od r. 1720 jej „principe“. O dzieła jego pędzla ubiegali się księżęta i królowie, papież i kardynałowie, kościoły i klasztory. Jego długa, bo 60-letnia działalność była owocna w dzieła zarówno monumentalnego malarstwa freskowego jak i sztalugowego olejnego. Jego oeuvre jest niezmiernie bogate, w szczególności liczne dzieła malarza mieszczą kościoły bolońskie. W pracowni jego zatrudnieni byli liczni pomocnicy, jak Quaino i Alboresi oraz uczniowie, jak syn mistrza Giacomo Franceschini, jak Girolamo Galli, Gaetano Ferrantini, Giuseppe Marchesi zwany Sansone, Giacomo Garofalini, F. A. Meloni, Antonio Rossi, G. A. Boni, Sebastiano Galcotti i najbardziej nas na tym miejscu obchodzący Giuseppe Carlo Pedretti. Ten ostatni czynny był bowiem nie tylko w Bolonii, lecz także czas dłuższy w Polsce, w końcu zaś w Mantui i w Wenecji, gdzie zmarł w r. 1764³.

Działalność Pedrettiego w Polsce uszła dotąd uwagi badaczy. Niedawno nazwisko jego wypłynęło w związku z wystawą portretu polskiego w. XVII i XVIII w Muzeum Ziemi Tarnowskiej⁴ i następnie w Krakowie w r. 1947. Zwrócili na siebie uwagę dwa portrety męskie niewielkich rozmiarów (il. 1—2), o wszelkich cechach jakby się zdawało polskiego rodzimego malarstwa w. XVIII, z których jeden sygno-

wany był na odwrocie słowami: „Josephus Carolus Pedretti Italus de civit. Bononiensi pinxit anno 1730 die 1 Januarii“ (il. 1). Włoskie nazwisko malarza i sarmackie postacie o twarzach traktowanych z realizmem zdawały się stanowić kontrast. W portretach tych nie znajdowaliśmy cech włoskich, wiele natomiast polskich, charakterystycznych dla czasów sarmatyzmu, nie tylko w przedstawionych w nich osobach, lecz w samym sposobie malarskiego traktowania. Toteż osoba autora tych portretów wzbudzić musiała zainteresowanie.

Słownik Rastawieckiego⁵ nie podawał o Pedrettim więcej wiadomości jak te, że był rodem z Bolonii, uczniem Franceschiniego, że czas długi bawił w Polsce, gdzie miał wiele prac malarskich pozostać, zwłaszcza kościelnych. Z powołaniem się na Lanziego podał Rastawiecki datę śmierci Pedrettiego na r. 1778 z tym, że zmarł on jako 84-letni starzec. W Słowniku Thieme-Beckera⁶ pod nazwiskiem Giuseppe Carlo Pedretti znajdujemy powtórzone te daty i wiadomości, podczas gdy inny artykuł zamieszczony w tym samym słowniku, wymieniający go jako jednego z uczniów Franceschiniego podaje datę jego śmierci na r. 1764. Nie są to jednak rzeczy dla nas istotne, gdyż skądinąd wiemy, że Pedretti opuścił Polskę jeszcze w r. 1732 i resztę życia spędził we włoskiej swej ojczyźnie.

Do określenia głównego dzieła Pedrettiego z czasów pobytu jego w Polsce dochodzimy inną drogą. W archiwum konwentu bernardynów we Lwowie, w rękopisie pt. *Acta Provinciae Russiae 1729—1744* znajdujemy wzmiankę, że w dniu 1 kwietnia 1732 wyjechał ze Lwowa pewien Włoch, bolończyk, sławny malarz, który ze Lwowa powracał do ojczyzny („certus Italus Bononiensis, pictor famosus, qui modo ex civitate Leopoliensis redit ad suam patriam“). Korzystając z tej sposobności konwent bernardynów powierzył jego opiece młodego członka swego zakonu („sacerdos iuvenis“), który posiadał już dobre początki sztuki malarskiej, by z nim razem jechał do Bolonii dla dalszego kształcenia się w malarstwie.

Owego słynnego malarza bolońskiego powracającego w r. 1732 do ojczyzny akta lwowskiego konwentu bernardynskiego nie wymieniają po nazwisku. Nie może jednak być wątpliwości, kto nim był i jaka praca przedtem spowodowała dłuższy jego pobyt we Lwowie. Podówczas jeden tylko kościół we Lwowie przyozdabiano właśnie freskami i nie mamy wiadomości o żadnym innym, którego dekoracja malarska mogłaby podówczas wchodzić w rachubę.

Był to kościół karmelitów. Malowidła jego sklepienia stwierdzają zresztą samą swą przynależność do licznej, w XVIII w. chlubnie zapisanej bolońskiej szkoły dekoratorów. Przedstawiają one apoteozę św. Teresy i św. Jana od Krzyża (il. 3). Otwierające się

* Komunikat o pracach Pedrettiego w Polsce był przedłożony przez autora w r. 1948 Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności i ogłoszony następnie w krótkim streszczeniu w Sprawozdaniach P. A. U. XLIX, nr 8, s. 386.

¹ Brahmer M., *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, Warszawa 1939.

² Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler* XII, s. 297.

³ Jw., XXVI, s. 342.

⁴ Muzeum Ziemi Tarnowskiej. *Katalog wystawy „Portret polski XVII i XVIII wieku“*, Tarnów 1947.

⁵ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich II*, Warszawa 1850, s. 92.

⁶ Jw. XII, s. 297 i XXVI, s. 342.



!! 1. G. C. Pedretti, portret Seweryna Rzewuskiego (?). Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie.

wśród obłoków niebo z postaciami Trójcy Przenajświętszej i Świętych Pańskich, aniołów i puttów wprowadza nas w świat wizji artystycznej w duchu religijnego mistycyzmu. Grupy postaci na obłokach są lekko umieszczone w przestworzach ręką niepośledniego artysty, świadomego swych środków i celów (il. 4).

Lekkość kompozycji i jej przejrzystość, koloryt, dekoracja ornamentalna ram (il. 5), którymi otoczono kompozycję centralną, wszystko to przemawia za

szkołą dekoratorów bolońskich, na której czele w pierwszej połowie w. XVIII stał Marc Antonio Franceschini. Lwowskie freski karmelitańskie przypisać należy jednemu z jego uczniów przebywającemu w tym czasie w Polsce, którym był Giuseppe Carlo Pedretti.

Pedretti w swych freskach umiał zapanować nad powierzchnią dekorowaną, wypełniał ją grupami tworzącymi całość doskonale skomponowaną. Koloryt fresków karmelitańskich odznacza się częstym użyciem niebiesko--czerwonych akordów barw.

Freski sklepienia kościoła karmelitów we Lwowie ukończone zostały z końcem r. 1731 lub w początkach 1732. Z dniem bowiem 1 kwietnia tego roku widzimy Pedrettiego zdążającego do ojczyzny w drogę powrotną, jak twierdzi Rastawiecki, po dłuższym w Polsce pobycie.

Poza tym jednym nie znamy innych jego dzieł malarstwa dekoracyjnego. Możliwe, że bliższe badania wykryją na naszym terenie inne jeszcze jego prace tego rodzaju. Terenem działalności Pedrettiego zdają się być w każdym razie południowo-wschodnie kresy dawnej Rzeczypospolitej, w szczególności Lwów.

We Lwowie istniało ponadto jeszcze inne dzieło jego ręki, z zakresu malarstwa olejnego. Był nim obraz przedstawiający bł. Jana z Dukli w lwowskim kościele bernardynów, znany tylko z miedziorytu Jakuba Labingera z r. 1737⁷. Już przed r. 1914 nie było go w tamtejszym kościele.

Widok portretów polskich osobistości pędzla Pedrettiego prowadzi nas do Podhorzec do czasów, kiedy zamek tamtejszy należał do Rzewuskich. Jeden z portretów sygnowany przez Pedrettiego i datowany 1 stycznia 1730 ma przedstawiać Seweryna Rzewuskiego, podówczas wojewodę wołyńskiego⁸. Z zamku w Podhorcach, z przejściem jego na Sanguszków portret dostał się do Gumnisk, a stamtąd w rezultacie reformy rolnej do zbiorów Muzeum Ziemi Tarnow-

⁷ Thieme-Becker XXVI, s. 342. Miedziorytu tego nie wymienia wśród prac Labingera Rastawiecki E., *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886.

⁸ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 22, 23.

skiej w Tarnowie. Wspólne z nim cechy pędzla zdaje się nosić drugi portret, nie sygnowany, który katalog wystawy portretu polskiego XVII i XVIII wieku w Tarnowie, a potem w Krakowie, przypisał również autorstwu Pedrettiego.

Wyżej była mowa o polskich znamionach pędzla w tych portretach nie tylko ze względu na charakterystykę przedstawionych w nich osób, lecz także ze względu na sam sposób malowania. Istotnie ma się wrażenie, jak gdyby artysta wczuł się nie tylko w typ sarmacki portretowanych, lecz i w polski sposób malowania, czego wyrazem zdaje się być płaszczyznowe traktowanie przedmiotu, skoncentrowanie wszystkiego w charakterystyce twarzy, pewien prowincjonalizm sarmacki daleki od włoskiego sposobu pojmowania osoby portretowanego. Giętki i zręczny włoski wirtuoz pędzla jak gdyby rozumiał stylowe odrębności polskiego rodzimego malarstwa czasów sarmatyzmu i w uznaniu ich samoistnych walorów stworzył portrety w tym stylu, mimo że niewątpliwie stać go było na inny, bardziej zachodni i bardziej włoski sposób ujęcia i przedstawienia osób portretowanych. Może ujęła go prostota środków artystycznych i swoisty charakter ówczesnego polskiego portretu, którego utwory miał przed oczyma, skoro pragnął stworzyć także coś w tym stylu. Stąd dziwne na pierwszy rzut oka zjawisko i niezwykle jak na włoskiego i bolońskiego artystę utwór, którego nie byłibyśmy przypisaliby autorstwu, gdyby na to nie wskazywała szczególnie sygnatura Pedrettiego. Tymi portretami wchodzi on nie tylko w sferę malarstwa w Polsce, lecz także wprost — malarstwa polskiego, samymi jego narodowymi cechami.

W wymienionych tu dziełach Pedrettiego, pozostawionych przez niego w Polsce, zarysowuje się wielostronność jego uzdolnień, jego techniczna biegłość i zręczność w dostosowaniu się do upodobań polskiego środowiska, przy równoczesnym zachowaniu całej maestrii bolońskiego freskisty. Dekoracja sklepienia kościoła karmelitów we Lwowie pozostaje naczelnym dziełem z czasów pobytu Pedrettiego w Polsce.

Wraz z Pedrettim wyjechał do Bolonii w dniu



Il. 2. G. C. Pedretti (?), portret męski. Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie.

1 kwietnia 1732 r. młody zakonnik z lwowskiego konwentu bernardynów, który w czasie pobytu we Lwowie bolońskiego mistrza był jego uczniem i pomagał mu przy wykonywaniu fresków sklepienia kościoła karmelitów.

Konwent bernardynów we Lwowie pragnął pójść śladami konwentu karmelitów w dekoracji swego kościoła i skorzystał ze sposobności, by młodego członka swego zakonu, zdradzającego talent malarski i zapal do sztuki, wykształcić w przyszłości na dekoratora kościołów prowincji bernardynskiej. Tym młodym zakonnikiem był o. Benedykt Mazurkiewicz, późniejszy autor fresków na sklepieniach lwowskiego kościoła bernardynów. Korespondencja, jaka poprzedziła wyjazd jego do Bolonii, przechowywała się w kopiach w archi-



Il. 3 G. C. Pedretti, *Apoteoza św. Teresy i św. Jana od Krzyża*. Polichromia sklepienia kościoła karmelitów we Lwowie.

wum prowincji ruskiej konwentu bernardynów we Lwowie⁹. Rzuca ona światło na ówczesne stosunki i drogi, jakimi szło kształcenie członka zakonu na malarza. Korespondencja ta wychodziła z rąk o. Jana Kapistrana Wdziękońskiego, prowincjała, przebywającego we Lwowie, a skierowana była do generalnego komisarza zakonu w Rzymie, o. Krescentego Krispera. Cztery listy, zawierające wzmianki o malarzu bolońskim i jego lwowskim uczniu oraz tzw. list posuszalny (*litterae oboedientiales*) nadesłany z Rzymu, a zezwalający na wyjazd ze Lwowa i trzyletni pobyt o. Mazurkiewicza w klasztorze w Bolonii dla nauki malarstwa, przytaczam *in extenso* w dodatku do niniejszego artykułu.

Z treści powyższych listów wnosić możemy, jaką sławą cieszyło się na ogół w pierwszej połowie XVIII w. malarstwo bolońskie. Interesujące są też wzmianki, w jaki sposób ułożony miał być system nauki przybyłego do Bolonii zakonnika w pracowni malarza świeckiego. Czas trwania studiów obliczony był na trzy lata i przebywający przez ten czas w klasztorze bolońskim pod wezwaniem Zwiastowania NPMarii obcy zakonnik, „*pictor incipiens*”, cieszył się względną swobodą. Zwolniony był na czas studiów od rygorów obowiązujących ogół członków zakonu, obowiązany był tylko do odprawiania mszy św., a natomiast swobodne przebywanie poza klasztorem było koniecz-

nym wymogiem nauki u świeckiego mistrza malarstwa, jakim był Pedretti.

Benedykta Mazurkiewicza znamy jako twórcę fresków na sklepieniach lwowskiego kościoła bernardynów¹⁰. Trafnie też wywodził Z. Hornung¹¹ z twórczości anonimowego dotąd autora fresków lwowskiego kościoła karmelitów rodowód wpływów na dekoracyjne malarstwo Mazurkiewicza, a przez niego pośrednio i na Stanisława Stroińskiego. W tym świetle twórczość Pedrettiego z czasów jego pobytu w Polsce zyskuje na znaczeniu. Od niego bowiem i od jego sztuki bierze początek cała szkoła lwowska dekoracyjnego malarstwa freskowego, która poprzez twórczość o. Benedykta Mazurkiewicza i jego pomocników w dekoracji sklepień kościoła bernardynów: Bortnickiego, Sroczyńskiego i Wolińskiego prowadzi do obfitej w rezultacie twórczości Stanisława Stroińskiego, dekoratora licznych kościołów południowo-wschodnich kresów dawnej Rzeczypospolitej. Tą drogą połączył Stroiński według wyrażenia Hornunga „*rokokową orientację pierwszych dziesięcioleci XVIII w. z dekoracyjną tradycją środowiska bolońskiego*”. Sięgając dalej wstecz dojdziemy źródeł tych tradycji u Marc Antonia Franceschiniego, a przed nim jeszcze tych tradycji, jakie reprezentowali Carlo Cignani i Francesco Albani, przewodni mistrzowie bolońskiej szkoły malarstwa dekoracyjnego w w. XVII.

D O D A T E K

I. *Litterae A. R. Patris Ministri Provincialis petentes oboedientiales Patri Benedicto Mazurkiewicz a Reverendissimo Patre Commissario Generali Patre Crescentio Krisper, transferendisse Bononiam pro addiscenda arte pictoria.*

Reverendissime Pater! Cum in his nostris partibus maxima detur penuria bonorum pictorum, ob quam rationem non habemus in ecclesiis decentia ornamenta, et in hac provincia observante Russiae est unus pater, nomine Benedictus Mazurkiewicz sacerdos iuvenis, habens bona principia artis pictoriae a certo Italo Bononiensi, pictore famoso, qui modo ex civitate Leopoliensis redit ad suam patriam; ideo humillime suplico bonitati Reverendissimae Paternitati Vestrae, ut possim obtinere oboedientiales pro eodem patre Benedicto transferendi se ad conventum Bononiensem, ibidemque tribus annis permanendi, quatenus ipse ab eodem magistro valeat melius in hac arte pictoria instrui et perfectionari. Sufficientiam autem sibi, scilicet habitum religiosum, et alia ad amictum necessaria, provincia propria suppeditabit. Imploro igitur iterate Reverendissimam Paternitatem, ut obtineam dictas oboedientiales. Cuius gratiae in vita mea gratissimus existam.

Reverendissimae Paternitatis Vestrae etc. Fr. Joannes Capistranus.

Leopoli d. 12 Decembr. 1731¹².

II. *Responsum Reverendissimi Patris Commissarii ad literas Admodum Rev. Patris Ministri Provincialis: „Cum in his nostris partibus“ pro Patre Benedicto Mazurkiewicz pictore.*

Reverende Pater! Paternitatis Vestrae facultativas optantis pro patre Benedicto, quarum vigore Bononiam pergere valeat in arte pictoria instruendus, desideria libenti animo adimpleo. Eas accipiat et in aliis mei arbitrii promptitudinem exerceat, eo fine, ut quod sum experiatur. Vale!

Romae ex Araceli die 26 Januarii 1732. Studiosissimus in Domino Servus Fr. Crescentius Krisper commissarius generalis¹³.

III. *Oboedientiales ejusdem Reverendissimi pro Patre Benedicto Mazurkiewicz Bononia.*

Vigore praesentium facultatem concedimus Patri Fratri Benedicto Mazurkiewicz nostrae observantis Provinciae Russiae sacerdoti, quatenus cum opportunitate socii Bononiam pergere possit et in nostro conventu Sanctissimae Annunciationis commorari de Familia, usque ad nostrum novum ordinem sub oboedientia illius P. R. Guardiani, cuius charitati ac PP. superiorum localium, benefactorumque ad quos in itinere hospes accesserit commendamus et Deus ipsum comitatur.

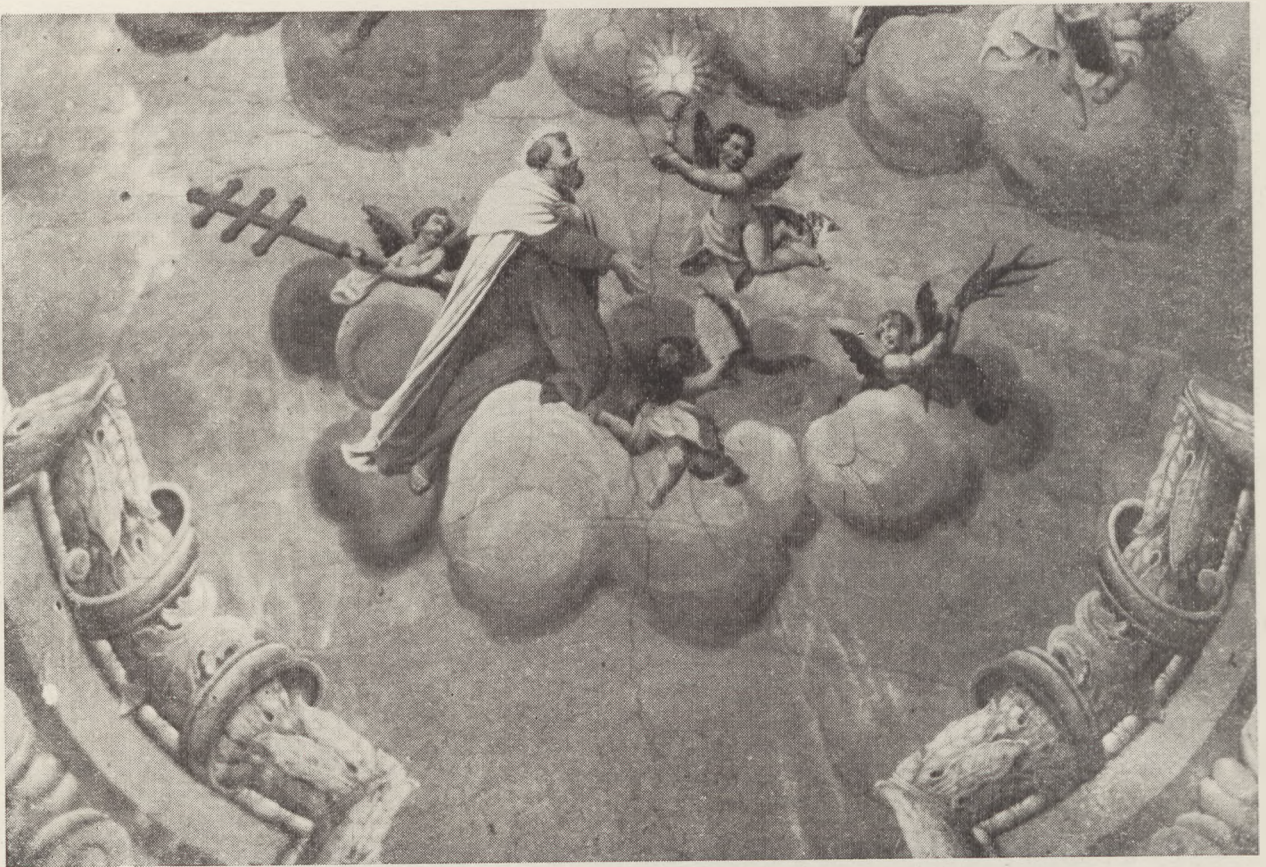
⁹ Archiwum konwentu oo. bernardynów we Lwowie, rkps Acta Provinciae Russiae 1729–1744.

¹⁰ Golichowski N., komunikat w Sprawozdaniach K. H. S. VI (1900), s. 2; tenże, *Przed nową epoką. Materiały do historii oo. bernardynów w Polsce*, Kraków 1899; Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich II*, s. 37.

¹¹ Hornung Z., *Stanisław Stroiński*, Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie II, Lwów 1935, s. 16.

¹² Archiwum konwentu oo. bernardynów we Lwowie, rkps Acta Provinciae Russiae 1729–1744.

¹³ Jw.



Il. 4. G. C. Pedretti, fragment polichromii sklepienia kościoła karmelitów we Lwowie.

Datum Romae ex Aracoeli die 26 Januarii 1732
(Locus Sigilli)

Fr. Crescentius Krisper Commissarius gener.

[Na boku notatka:] Exivit hic Pater Leopoli die
1 Aprilis¹⁴.

IV. Literae admodum Reverendi Patris Ministri Provincialis recommendatoriae ejusdem Patris Benedicti ad Admodum Reverendum Patrem Ministrum Provinciae Bononiensis.

Admodum Reverende Pater etc. Non parva felicitate repleor, cum habeam occasionem transmittendi mea obsequia A. R. Paternitati Vestrae per Patrem Benedictum Mazurkiewicz provinciae eiusmodi observantis Russiae professum, qui ad meam petitionem habitis obedentialibus literis a Reverendissimo Patre Crescentio Krisper, cismontanae Familiae commissario generali, pergit ad conventum Paternitatis Sanctissimae Annunciationis Reverendae Bononiensem, ut ibi per tres annos qua pictor incipiens, possit inter illos perfectos pictores saeculares exercitari. Sufficiantiam omnem quod amictum a Provincia propria istis tribus annis habebit, pro victu autem Patri Guar-

diano illius loci missas celebrabit. Imploro igitur benignitatem Admodum Reverendae Paternitatis Vestrae quatenus dictum Patrem Benedictum paterno suo affectu dignetur suscipere ac protegere. Atque Patri Adm. Rdo Guardiano Bononiensi recommendare ut ipsum benevole acceptet et superioriali suo favore prosequatur. Cuius particularis beneficii una cum integra memorata Provincia aeviternae gratissimus existam, dum maneo.

Adm. Rev. Pater. Vae Fr. Joannes Capistranus.
Leopoli, die 1 Aprilis 1732¹⁵.

V. Secunda litera etiam recommendatoria ejusdem Patris Benedicti ad Admodum Reverendum Patrem Guardianum Bononiensem.

Admodum Reverende Pater etc. Summe gaudeo quod possum per latorem praesentiarum Paternitatem Vestram Adm. Rev. mea cordiali veneratione invisere et amplecti, atque eidem supplicare ut hunc Patrem Benedictum Mazurkiewicz Provinciae observantis Russiae professum, qui cum obedentialibus Rmi Patris Crescentii Krisper ad conventum Bononiensem uno triennio mansurus venit, faveat dignanter susci-

¹⁴ Jw.

¹⁵ Jw.



Il. 5. G. C. Pedretti, fragment polichromii sklepienia kościoła karmelitów we Lwowie.

pere, acceptare et paterna benevolentia protegere. Quoties autem idem Pater Benedictus pictor incipiens petierit licentiam ab Adm. Rde Paternitate Vestra exeundi extra conventum ad illos famosos pictores Bononienses, toties Paternitas Sua Adm. Rda huiusmodi exitum, una cum socio, ipsi non denegare velit. Hoc enim fine iste Pater Benedictus Bononiam mittitur, ut in arte pictoria ibidem perfectionetur, perfectiorque ad propriam redeat provinciam. Singularem igitur exhibebit mihi Paternitas Sua Adm. Rda

gratiam, imo isti Provinciae observanti Russiae particulare effundet beneficium, si meis postulatis libenter annuere dignabitur. Quam bonitatem, dum certocius non despero, precibus meis obtinendam pro no cultu maneo.

Adm. Rdae Ptis Vae Fr. Joannes Capistranus.
Leopoli die 1 Aprilis 1732¹⁶.

¹⁶ Jw.

FALENTY — REZYDENCJA WIEJSKA WARSZAWSKIEGO BANKIERA W DOBIE OŚWIECENIA*

Półtoramilowa odległość Falent od Warszawy na szlaku, prowadzącym do niej z Krakowa wywarła niewątpliwie wpływ na ich losy. Pierwsza wiadomość o nich pochodzi z dn. 24.IV.1434 roku, gdy zanotowano, że Boruta, chorąży ziemi mazowieckiej, spłaca prawa i pretensje do Falent Puchały z Raszyńca, Jana z Runowa i Adama z Czeczotek. W roku 1482 książę Bolesław obdarował Dzierżawę z Falent placami i gruntem w Warszawie na wybudowanie domu i stajni¹. W XVI wieku Falenty należały kolejno do Wiśniewskich i Wolskich.

Ok. 1620 roku Zygmunt Opacki, ówczesny właściciel Falent, rządcą z Zamku Krakowskiego, wznosi tu murowany pałac, o którym w opisie podróży pani de Guebriant w r. 1642 zanotowano², że wszystkie jego mury są gipsem wyprawne, czyli tynkowane, że dla króla Władysława IV, który czasem tam przyjeżdża na odpoczynek, są ozdobne apartamenty z francuska sporządzone, że dom ma wielkie podwórze, dobrze

rozrządzone stajnie i ogród przyjemny, a leży wśród gajów i strumyków, łąk i kanałów. Z tej pierwszej murowanej budowli pozostały pod częścią dzisiejszego pałacu piwnice o murach prawie dwumetrowej grubości z kolebkowymi sklepieniami i może niektóre pomieszczenia parterowe. Wymiary cegieł wynoszą tu 12 × 14 × 31 cm. Dnia 4.III.1646 roku przybyła do Falent królowa Maria Ludwika i stąd odbywała wjazd do Warszawy dn. 20.III. t. r.

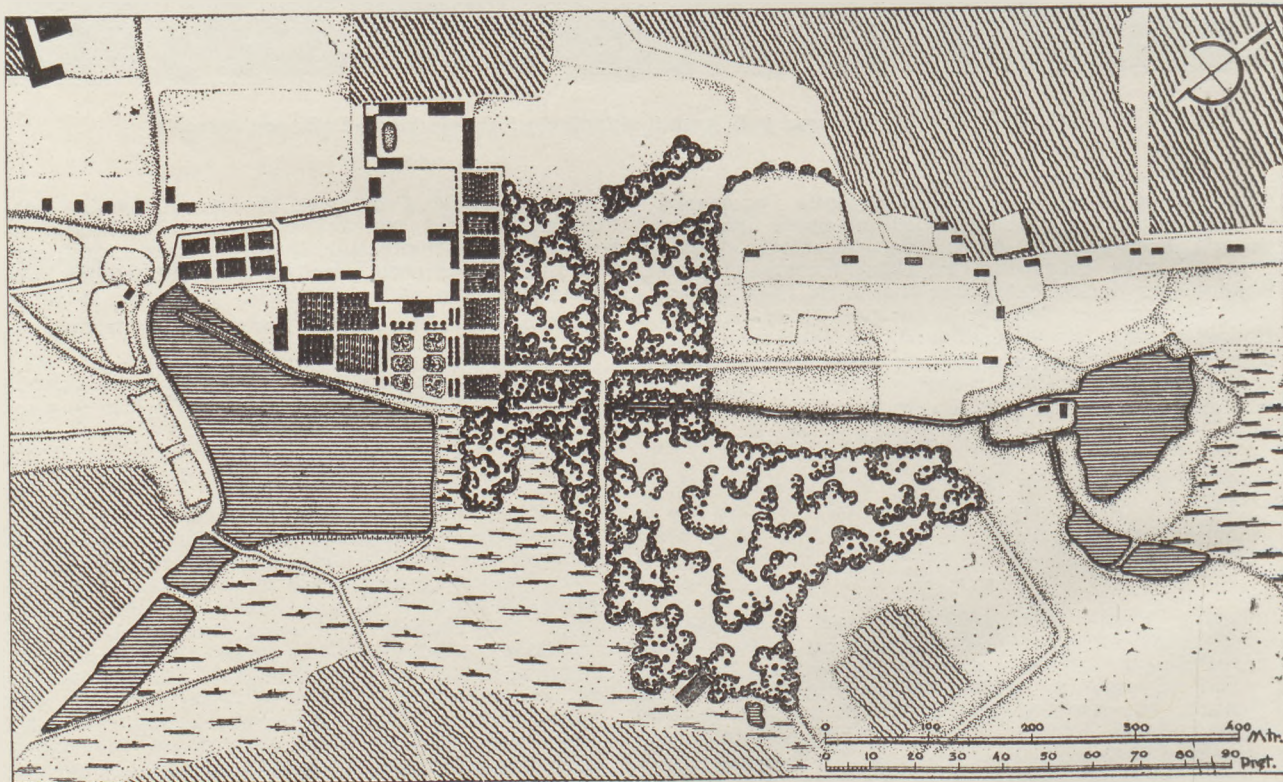
W r. 1654 Zygmunt Opacki muruje kościół w sąsiednim Raszynie. Po nim dziedziczy Falenty syn Wojciech, zm. w r. 1680, jak świadczy nagrobek w kościele raszyńskim. Dnia 8.III.1670 r. przybywa tu z Częstochowy królowa Eleonora, po którą następnego dnia przyjeżdża z Warszawy król Michał Korybut. Dnia 8.VIII.1683 r. następny właściciel, Stanisław brat Wojciecha Opackiego, gości tu Jana Sobieskiego w drodze do Wiednia. W końcu wieku XVII Falenty przechodzą do Władysława Łosia, wojewody po-

* Artykuł niniejszy jest streszczeniem pracy magisterskiej wykonanej w r. 1951 na Uniwersytecie Warszawskim, pod kierunkiem prof. dr Stanisława Lorentza.

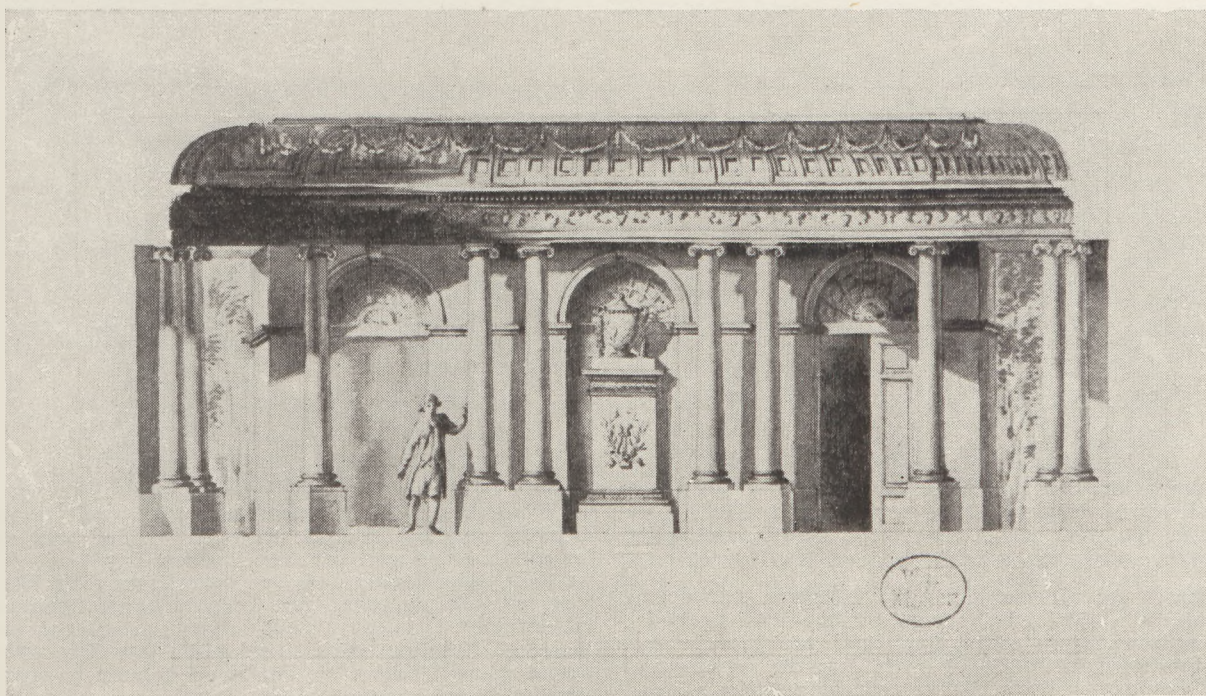
¹ Obie wiadomości, jak i dane o późniejszych wła-

ścicielach Falent wg wypisów w Tekach Korotyńskie-go w Archiwum m. Warszawy.

² Wypis z podróży Pani de Guebriant, posłowej nadzwyczajnej do Polski za Władysława IV, Nowy Pamiętnik Warszawski, sierpień 1801.



Il. 1. Plan posiadłości Teppera w Falentach. Wg planu Sz. B. Zuga z r. 1784 w Gab. Rycin U. W., rys. S. Miłoszewski.



Il. 2. Sz. B. Zug, projekt salonu dla pałacu w Falentach, r. 1784. Gab. Rycin U. W.

morskiego i malborskiego (1698—1700), następnie do hetmana Potockiego i wreszcie do Jana Franciszka Załuskiego, wojewody czernihowskiego, który pałac odbudowuje po zniszczeniach w czasie najazdu szwedzkiego, jak świadczy napis na tablicy z marmuru: „Post ingentes ruinas per Suecima restauravit Ex integro Franciscus Joannes In Załuskie Załuski Palatinus Czerniechoviensis — Anno 1717”. Może niektóre ze sklepionych pomieszczeń parterowych oraz niektóre obramienia okienne i odrzwia pochodzą z tego czasu. W r. 1720 Falenty są w posiadaniu Szaniawskich, a w r. 1750 przechodzą w ręce bpa Andrzeja Stanisława Załuskiego, po nim zaś do starosty zatorskiego i ojcowskiego Ignacego Załuskiego, który w r. 1759 sprzedaje je wojewodzie pomorskiemu Ignacemu Przebendowskiemu, ten zaś marszałkowi nadwornemu koronnemu Franciszkowi Rzewuskiemu. Rzewuski projektował kolonizację Falent i w roku 1781 ogłosił warunki dzierżawy ziemi, przy czym każdy z kolonistów miał otrzymać plac na wymurowanie na nim domu według wskazanych rysunków; dla niezamożnych Rzewuski miał dostarczyć materiału budowlanego lub wymurować mieszkanie na spłatę przez 6 lat. Zamysłów swych Rzewuski nie zrealizował, sprzedał bowiem Falenty w roku 1782 warszawskiemu bankierowi — Piotrowi z Fergussonów Tepperowi młodszemu.

Rozważając wkład patrycjatu mieszczańskiego w rozwój sztuki polskiej Doby Oświecenia rozróżnić należy działalność dwóch Tepperów: Piotra Teppera starszego, zmarłego w roku 1790, dla którego Schroeger wznosił w roku 1774 wielkomięjską kamienicę i zarazem dom bankowy przy ul. Miodowej, i który głównie przyczynił się do wzniesienia w Warszawie

kościół ewangelicki według projektu Zuga, oraz jego adoptowanego siostrzeńca, Piotra z Fergussonów Teppera zwanego młodszym, za którego nastąpił słynny krach bankowy. Ten ostatni według projektów Zuga przebudował dla siebie w latach 1769 — 80 pałac zakupiony jeszcze przez Teppera starszego przy ul. Długiej w Warszawie, zwany „Pod czterema wiatrami”, tworząc z niego prawdziwie magnacką rezydencję.

Zakup Falent oraz innych dóbr ziemskich służyć miał również zaspokojeniu ambicji bankiera dysponującego niezmiernymi bogactwami, jako jeden ze środków zrównania się z magnaterią. Dopełnia tego nobilitacja w r. 1790 i uzyskanie tytułu kawalera maltańskiego (choć był wyznania reformowanego) oraz kolatorstwo kościoła w Raszynie, który jego kosztem zostaje ozdobiony według projektów Zuga. W Raszynie, miasteczku sąsiadującym z Falentami, pozwala w roku 1784 osiedlać się Żydom, a następnie według projektów Zuga wznosi dom zajezdny, dom pocztowy i młyn.

Zespół pałacowo-ogrodowy w Falentach w przebudowie i rozbudowie na zlecenie Teppera według projektów Zuga nie posiada żadnych cech, które by zapowiadały lub znamionowały rodzącą się nową epokę — kapitalizmu, jak to przypuszczać by można wnioskując z bankierskiego zawodu właściciela. Takie właśnie pionierskie cechy miał dom-pałac Teppera starszego na ul. Miodowej, zabudowania bankiera Szulca, zięcia Teppera młodszego, na Tłomackim, lub domy w Warszawie i wille podmiejskie bankiera Łyszkiewicza na Faworach. Ale właśnie stworzenie wiejskiej rezydencji magnackiej w Falentach zamierzył Tepper a zaprojektował mu Zug. Odnajdujemy



Il. 3. Sz. B. Zug, projekt dekoracji sypialni dla pałacu w Falentach, r. 1784. Gab. Rycin U. W.

tu wszystkie cechy charakterystyczne dla wiejskiej architektury drugiego etapu wczesnego okresu klasycyzmu (po roku 1780) oraz typu sentymentalnych ogrodów ozdobnych ostatniej ćwierci XVIII wieku.

Zug rozpoczął swe prace w Falentach prawdopodobnie w r. 1784, gdyż z tego właśnie roku pochodzi sporządzony przez niego plan całej posiadłości wraz z Raszynem (il. 1). Pobyt króla Stanisława Augusta w Falentach, w lipcu 1787 r. podczas podróży z Krakowa wskazuje, że do tego czasu główne roboty były już pewnie wykonane. Wkład Zuga w architekturę i dekorację Falent został prawie całkowicie zniszczony w czasie następnej przebudowy w połowie XIX wieku i dziś o ich wyglądzie z okresu klasycyzmu sądzić możemy tylko z zachowanych projektów, nie posiadając przy tym pewności, że wszystkie zostały zrealizowane³. Najwspanialsza była wielka sala balowa na I p. (il. 2), o kształcie eliptycznym z 20 jońskimi kolumnami, inspirowana niewątpliwie przez wielką salę balową Zamku Warszawskiego, ukończoną w poprzednich właśnie latach. Bankier sięgnął już do wzorów nie tylko magnackich ale nawet królewskich.

³ Plan Zuga z r. 1784 i projekty dla Falent i Raszyna w Gab. Rycin Bibl. Uniwersyteckiej w W-wie.

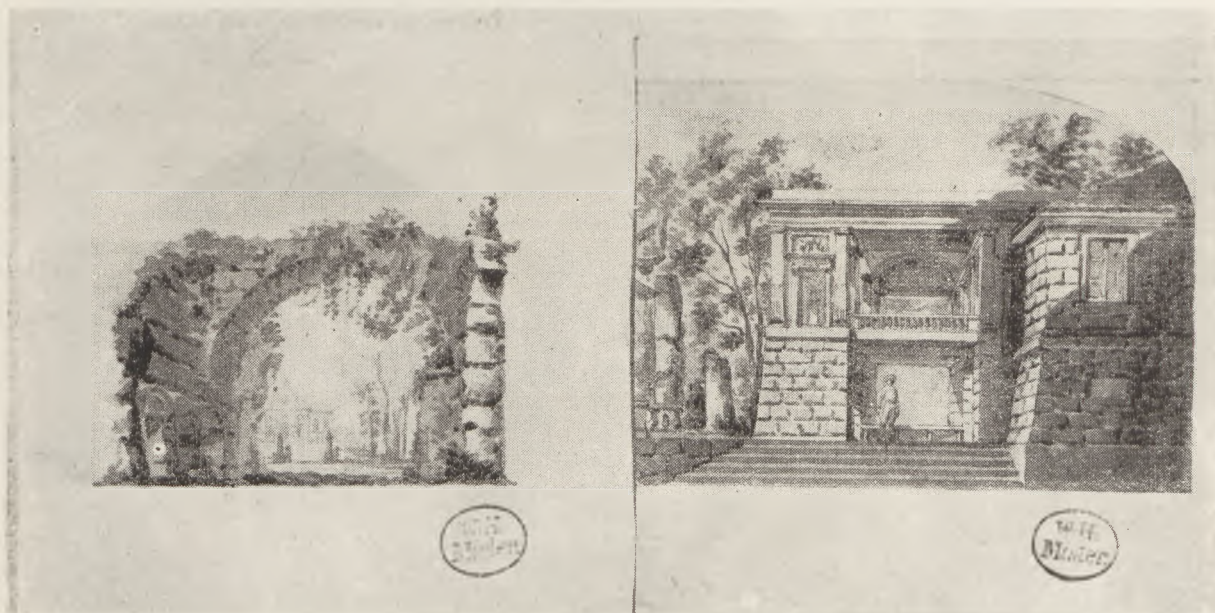
Projekt pokoju sypialnego (il. 3) opatrzone jest licznymi własnoręcznymi uwagami właściciela, wśród nich ciekawą notatką: „Il faut extremement veiller pour que les colonnes ne sont pas trop lourdes. Il y a des proportions determinées dans les bons livres L'architecture mr Zug n'y prend pas toujours garde temoin la faisanderie”. Ostatnia uwaga dotyczy bażantarni, późniejszego Natolina, gdzie przed kilku laty Zug wybudował pałac, i odnosi się chyba do kolumn w otwartym owalnym salonie.

Oddzielnymi budynkami, bogato ukształtowanymi i ozdobionymi były maneż (il. 5) i oranżeria (il. 4). Wejście do maneżu ujmowały złamane kolumny i łuk kamienny, obrośnięty winoroślą. Wewnętrzne oranżerii zdobiły kopie rzeźb antycznych. Przy polichromiach czynny był malarz Jasiński.

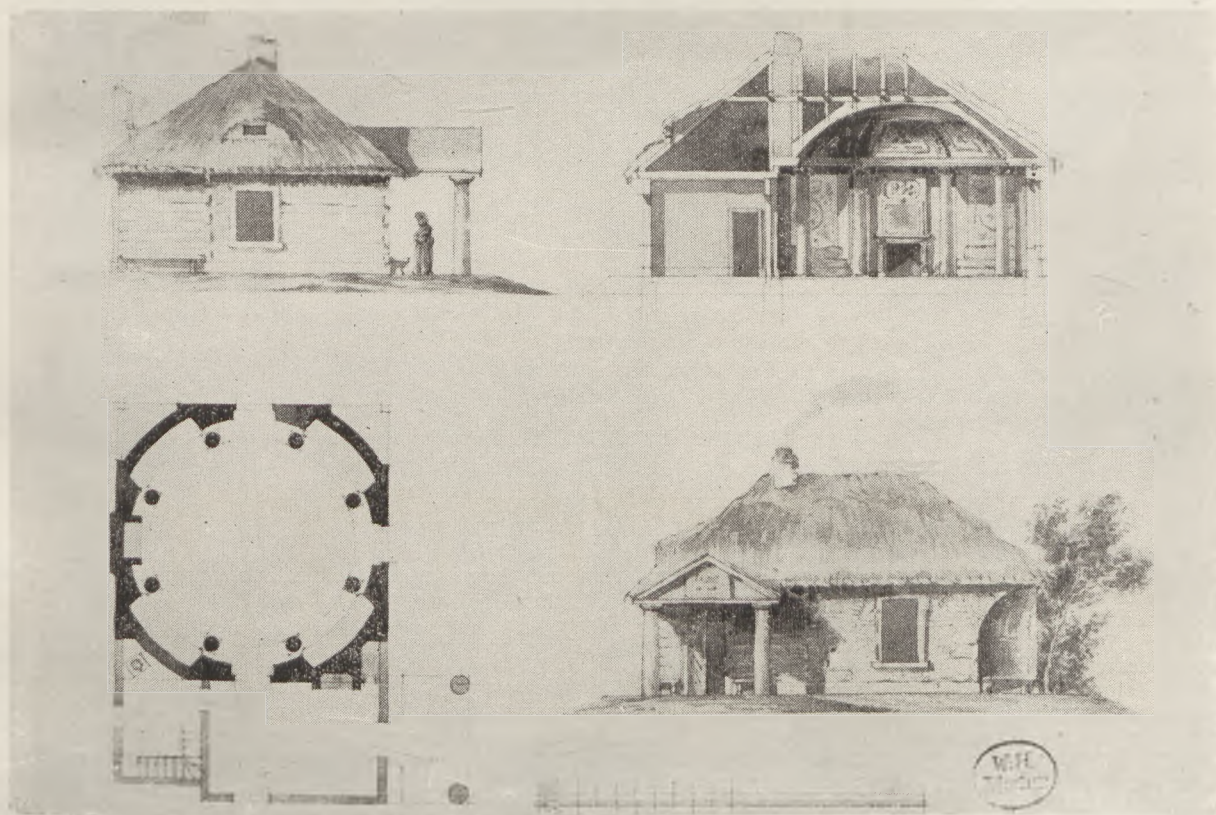
Przy pałacu leżał ogród regularny z parterami i stawami, a od południa dalej — „Dzika Promenada”, przecięta alejami, na których skrzyżowaniu ukształtowana była wolna przestrzeń w formie koła. W zakończeniu długiej alei biegnącej ku południowi stał w odległości około jednego kilometra od pałacu mały budynek zapewne o charakterze ermitażu. Przy stawie południowym były zabudowania prawdopodobnie dla rybaków i może ptasznika. Jeden z projektów Zuga przedstawia „Chatkę” (il. 6) typu chatek po-



Il. 4. Sz. B. Zug, projekt oranżerii dla rezydencji w Falentach, r. 1784. Gab. Rycin U. W.



Il. 5. Sz. B. Zug, projekt ujeżdżalni dla rezydencji w Falentach, r. 1784. Gab. Rycin U. W.



Il. 6. Sz. B. Zug, projekt chatki dla rezydencji w Falentach, r. 1784. Gab. Rycin U. W.

wązkowskich, krytą strzechą, z gankiem o dwóch kolumnach z podcieniem na ławę w narożniku, a wewnątrz z ośmiobocznym pomieszczeniem krytym kopułą, z ośmiu jońskimi kolumnami, kominkiem, zwierciadłami i arabeskowymi dekoracjami.

Po upadku banku Teppera Falenty zostały sprzedane z licytacji. Od r. 1800 były w posiadaniu Danglów. Zofia Danglowa umieściła na pałacu tablicę z napisem upamiętniającym bitwę pod Raszynem w r. 1809, w której wielką rolę odegrała grobla między Falentami i Raszynem. W podpisie wspomina właścicielka, że naprawiała zrujnowane budowy i ten dom. Po Danglowej Falenty były własnością Teresy Ręgi, zm. w r. 1827, po czym nabył je kupiec winny August Spiski. W połowie XIX wieku właścicielem

Falent był Aleksander Przeździecki. Wtedy to w latach 1852—57 dokonano przebudowy pałacu wg projektów arch. Franciszka Lanciego. Z tego czasu pochodzą cztery wieże, arkadowe przejście do oficyny, obecny wygląd fasad, neogotycka brama wjazdowa, wewnątrz wielka sala balowa na I piętrze. Dalsze przebudowy nastąpiły przy późniejszych właścicielach Czetwertyńskich. Wtedy m. in. powstała dobudowa, osłaniająca portal z XVIII w. z literami P. T.

Obecnie Falenty są ośrodkiem szkoleniowym Ministerstwa Kontroli. Po dewastacji z czasów ostatniej wojny i okupacji pałac odrestaurowany został pod kierunkiem arch. F. Kanclerza, a ogród jest przeplanowany przez arch. Chrzanowską.



Il. 1. Józef Grassi, portret ks. Józefa Poniatowskiego, miniatura. Muz. Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski)

JANINA RUSZCZYCÓWNA

PORTRETY POLSKIE JÓZEFA GRASSIEGO *

Związki Józefa Grassiego z Polską wyraziły się najsilniej w okresie jego pobytu w Warszawie, pozostawał on jednak w kontakcie z Polakami zarówno przedtem w Wiedniu, jak i po wyjeździe z Polski, gdy kolejno pracował w Wiedniu i Dreźnie. Ogółem przy obecnym stanie badań nad twórczością tego artysty możemy wymienić 87 jego obrazów olejnych, rysunków i miniatur — portretów osobistości polskich. W tej liczbie 10 pozycji przypada na portrety dotąd

niepublikowane, a 12 określono po raz pierwszy jako dzieła Grassiego.

Zespół prac Grassiego związanych z Polską mieści się w granicach lat 1784—1813, tj. od pierwszego znanego datowanego dzieła artysty — portretu Heleny Radziwiłłowej¹ (do 1939 r. w zbiorach Nieborowskich), do ostatniego jego portretu polskiego — ks. Józefa Poniatowskiego (zbiory Lanckorońskich w Wied-

* Artykuł niniejszy jest streszczeniem pracy magisterskiej wykonanej w r. 1952 na Uniwersytecie Warszawskim, pod kierunkiem prof. dr St. Lorentza.

¹ Weigelt, Józef Grassi, Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XIV (1921).



Il. 2. Józef Grassi, portret Antoniego Barnaby Jabłonowskiego, r. 1791. Muz. Narodowe w Poznaniu. (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)



Il. 3. Józef Grassi, portret Izabelli Ogińskiej. Muz. Narodowe w Krakowie. (Fot. L. Sempoliński)



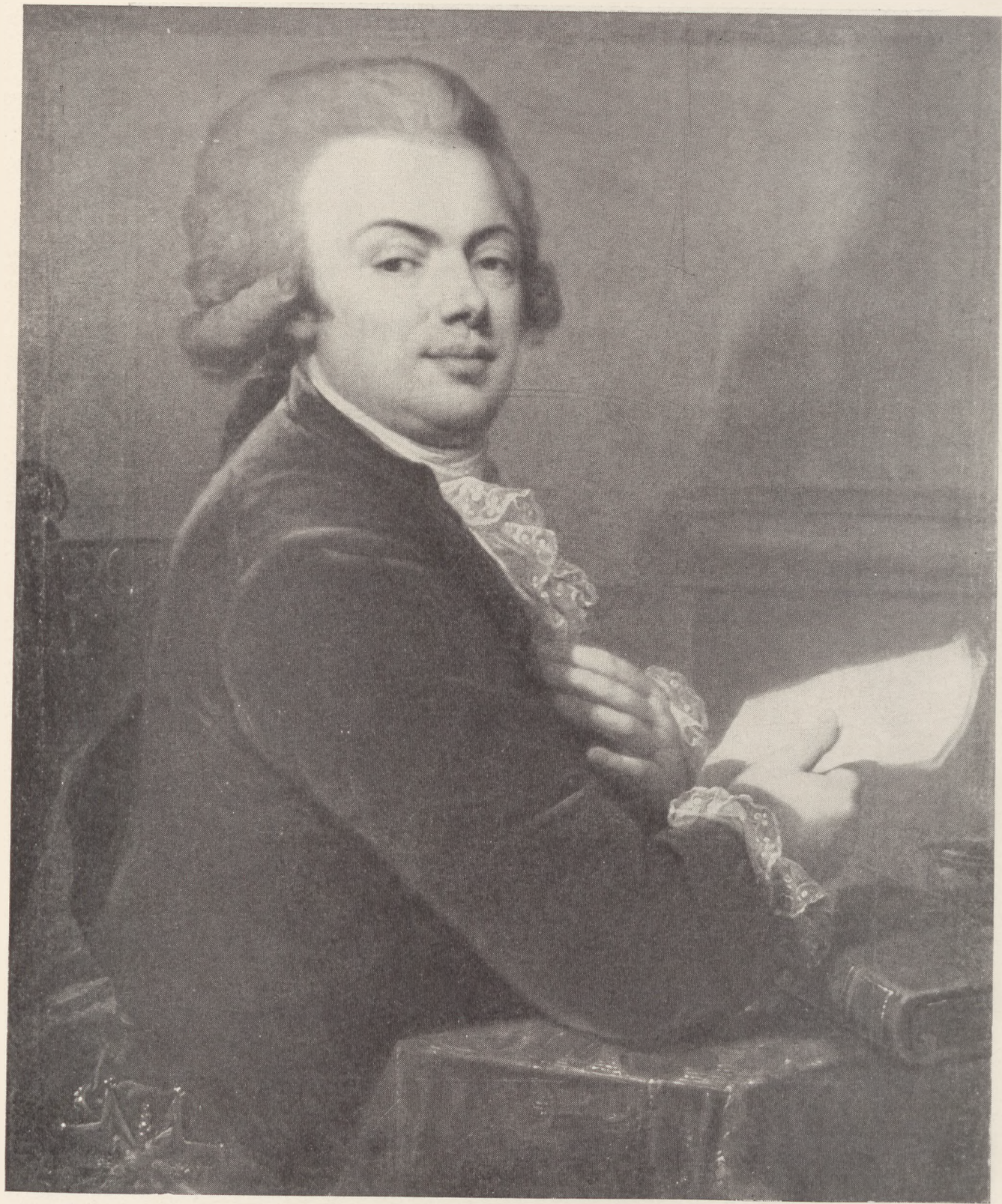
Il. 4. Józef Grassi, portret Zofii z Czartoryskich Zamojskiej. Do r. 1939 w zbiorach Ord. Zamojskiej w Warszawie.



Il. 5. Józef Grassi, portret Anny z Ossolińskich Krasieńskiej. Muz. Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski)



Il. 6. Józef Grassi, portret z Tyzenhauzów Przeździeckiej. Dawniej wł. R. Przeździeckiego w Warszawie, spalony w r. 1939.



Il. 7. Józef Grassi, portret Ludwika Tyszkiewicza, r. 1794. Dawniej wł. prywatna w Warszawie, spalony w r. 1944.

niu), malowanego w Dreźnie zapewne w latach 1810—13.

Daty urodzenia malarza ok. 1758 r. i niezwykle wczesnego przyjęcia do Akademii w Wiedniu 5.XII.1768 r. nie budzą wątpliwości². Dotąd jednak nie udało się dokładniej niż na rok 1790 sprecyzować momentu przyjazdu Grassiego do Polski. Przybył on w rzeczywistości do Warszawy jako nauczyciel Terezy Jabłonowskiej, a nie na wezwanie króla i z polecenia Lampiego, jak tego chce Weigelt³. O tym, że przebywał głównie w Warszawie, świadczą portrety malowane w tym środowisku. Natomiast wyjazd Grassiego podczas powstania 1794 r. z Warszawy do Karlsbadu, udowodniony publikowaną notatką z listy kuracjuszy, pozostaje nadal zagadką⁴. Nierozumialiśmy jest jak artysta, który brał rzekomo udział w walkach powstańczych wyostał się z oblężonej stolicy w sierpniu 1794 r. W każdym razie Grassi jest po powstaniu w Polsce, a opuszcza ją definitywnie w 1795 r. Udaje się do Wiednia, w latach zaś 1797—1799 przenosi się do Dreznia.

Wiadomość o rzekomym pobycie Grassiego w Kijowie, powtórzona przez Rastawieckiego⁵ znajduje zaprzeczenie już u Grölla⁶. Nie posiada też ona potwierdzenia w pracach artysty. Znamy co prawda około dziesięciu portretów Rosjan przez niego malowanych, ale większość z nich dotyczy osób, które w latach 1790—94 przebywały na terenie Polski. Kilka, jak np. portret ks. Naryszkiny, powstało ok. 1800 r. w Dreźnie.

W okresie wiedeńskim, przed przybyciem do Polski, malarz był związany z księciem Józefem Poniatowskim i jego przyjaciółmi zwanymi „Indissolubles”. Grono to składało się z kilku słynnych ze swej piękności arystokratów wiedeńskich, Polki — księżnej Tekli Jabłonowskiej i dwóch oficerów — ks. Józefa i ks. Karola de Ligne⁷. W końcu lat 80-tych XVIII w. portretował Grassi wszystkich członków tego grona, m. i. ks. Józefa i Teklę Jabłonowską. Malowany przezeń portret ks. Józefa stojącego przy koniu mógł powstać najwcześniej w 1787 r., gdyż dopiero w styczniu tegoż roku portretowany uzyskał od cesarza prawo noszenia zdobiących go na portrecie orderów. Portret ten zachował się w dwóch identycznych egzemplarzach; jeden w zbiorach Jabłonowskich w Bursztynku, drugi w Galerii Czartoryskich w Krakowie. Los obrazu z Bursztynku po ostatniej wojnie nie jest nam znany, natomiast zakupiony przed kilku laty i wystawiony w Muzeum Narodowym w Poznaniu podobny portret ks. Józefa jest zapewne kopią obrazu krakowskiego.

Po bitwie pod Sabacz, a więc po 24 kwietnia 1788 r., powstał portret ks. Józefa opartego na szabli. Oryginał jego spłonął w zbiorach Potockich w Warszawie w 1944 r., ale pojęcie o nim daje mezzotinta J. Pichlera i malowane przez Grassiego według tego wize-

runku portrety ks. Józefa w popiersiu (Muzea Narodowe w Krakowie i Poznaniu). Dając w tle obrazu lunę pożaru i fragment kamiennej ściany twierdzy, nawiązał malarz do bohaterskiego czynu księcia, który na ochotnika poprowadził do szturm kolumnę wojska. Czyn jego miał zadecydować o zwycięstwie. Prawie wszystkie młodzieńcze podobizny ks. Józefa malowane przez Grassiego wiążą się z tymi wiedeńskimi portretami. Według portretu ks. Józefa z koniem powstała m. i. miniatura zachowana w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 1).

W okresie wiedeńskim portretował Grassi kilka Polek, przebywających w naddunajskiej stolicy. Poza miniaturą ks. Heleny Radziwiłłowej wykonał wtedy portrety pań: Tekli z Czapliców Jabłonowskiej (niegdyś w zbiorach Jabłonowskich we Lwowie), Domi-celli z Siekierzyńskich Tadeuszowej Mostowskiej (niegdyś w zbiorze St. Stadnickiego w Warszawie) oraz dwa portrety Zofii Czartoryskiej — bliżej nieznane. Wszystkie te prace miały być interpretowane graficznie przez C. Pfeiffera i J. Pichlera. W latach 1787—88 namalował Grassi miniaturowy portret Heleny Massalskiej de Ligne, znajdujący się w kolekcji Bourgoing⁸.

Do najwcześniejszych datowanych prac okresu warszawskiego malarza należą portrety Antoniego i Tekli Jabłonowskich z 1791 r. Portret Antoniego Barnaby Jabłonowskiego w całej postaci (il. 2), do niedawna mylnie określany jako portret Stanisława Małachowskiego, znajduje się dziś w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Portret jego żony Tekli z Czapliców (Muzeum Narodowe w Warszawie) jest słusznie uważany za jedno z najciekawszych dzieł Grassiego. Na rok 1792 przypada powstanie wielu portretów znanych w ówczesnej stolicy osobistości, jak Jana Małachowskiego (los oryginału nieznan), generała artylerii koronnej Stanisława Kostki Potockiego (Muzeum Narodowe w Warszawie), Michała i Izabelli Ogińskich (il. 3; Muzeum Narodowe w Krakowie), ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego (znany z akwatinty J. Kapellera) i Tadeusza Kościuszki (Muzeum Narodowe w Poznaniu). W tymże czasie zasłynął Grassi jako portrecista kobiet. Wrażliwość na wdzięk kobiecy, subtelne wyczucie kolorystyczne i zastosowanie sfumata złożyły się tu na powstanie szeregu bardzo ciekawych prac o dużej wartości artystycznej. Należą do nich m. i. portrety: Ludwiki z Sosnowskich Lubomirskiej (los oryginału nieznan), Antoniny z Komorowskich Illińskiej (los oryginału nieznan) oraz portrety Barbary Kossowskiej (Muzeum Narodowe w Poznaniu). W 1793 r. powstał portret pani Mierowej (w 1925 r. był w posiadaniu antykwariusza Szwarza w Krakowie). Na rok 1794 przypada powstanie portretu hetmana Ludwika Tyszkiewicza (il. 7, wł. Benedykt Tyszkiewicz, portret spalony w Warszawie w 1944 r.) oraz portretu jego córki Anetki (wł. Maurycy Potocki, obraz ukazał się w han-

² Weigelt, jw.; Hajdecki A., *Notizen aus Wiener Archiven*, Monatsberichte über Kunstwissenschaft, z. 6, 1902, s. 207. Aufnahmeprotokoll der KK. Akademie der bildenden Künste — 5. Dec. 1768. Grassi Joseph Gallanteriearbeiterssohn in der Karnerstrasse neben dem Gulden Huhn im Bierhaus.

³ Weigelt, jw.

⁴ Hajdecki, jw., s. 206, 207.

⁵ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich I*, Warszawa 1850, s. 187.

⁶ Gröll M., *Uwagi o niektórych malarzach...*, w wydawnictwie: *Pamiętnik Sztuk Pięknych 1850—54*, Warszawa 1854. „Nigdy nie był w Kijowie, a w ogóle na prawym brzegu Wisły nie dalej jak w Jabłonnej i Puławach”.

⁷ Perey L., *Histoire d'une grande dame au XVIII^e siècle*, Paris 1887, s. 438—445; Askenazy Sz., *Książę Józef Poniatowski 1763—1813*, Poznań—Warszawa 1919, s. 17, 18.

⁸ Leisching E., *Die Bildniss-Miniatur in Oesterreich von 1750 — bis 1850*, Wien 1907, s. 183.



Il. 8. Józef Grassi, portret Izabelli z Grabowskich Sobolewskiej jako Sybilli, r. 1796. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

dlu w Londynie), w tymże roku rozpoczął Grassi prace przygotowawcze nad portretami obu córek Michała Radziwiła z Nieborowa — Krystyny i Anieli. Po wyjeździe z Polski już w Wiedniu ukończył portret Krystyny stojącej na tle parku (w prywatnym posiadaniu w Paryżu), drugiego portretu nie wykonał zapewne nigdy⁹. Typ portretu kobiecego w całej postaci występuje w twórczości Grassiego kilkakrotnie, jednym z najbardziej znanych jest tu portret Kunegundy z Brzozowskich Tomaszowej Ostrowskiej na tle parku (w zbiorach prywatnych w Krakowie). Portret w ca-

łej postaci nieokreślonej z imienia pani z Tyzenhauzów Przeździeckiej (il. 6; wł. Rajnold Przeździecki w Warszawie, portret spalony w 1939 r.) określany dotąd jako dzieło nieznanego malarza, można uznać także za pracę Grassiego. Artysta zastosował tu z małymi tylko odmianami ten sam układ kompozycyjny, co w obrazie pani Ostrowskiej.

Grassi jest też autorem portretów Prota Potockiego i jego żony (Zbiory Wilanowskie Muzeum Narodowego w Warszawie), uchodzących dotąd za dzieła J. Ch. Lampiego.

Największe zasługi dla sztuki polskiej położył Grassi jako portrecista Kościuszki i innych uczestników Powstania. Jest on twórcą dwóch typów portretu

⁹ Fournier-Sarlovèze L., *Les Peintres de Stanislas Auguste II roi de Pologne*, Paris 1907, s. 79, 80.



Il. 9. Józef Grassi, portret Izabelli z Grabowskich Sobolewskiej. Muz. Narodowe w Poznaniu. (Fot. Muz. Narodowe w Poznaniu)

Naczelnika, powtarzanych potem w grafice i malarstwie przez współczesnych i młodszych artystów. Typ pierwszy — to portret Kościuszki w popiersiu zwróconym „en trois quarts” w lewo, w mundurze generalskim, z długimi włosami opadającymi na kark. Typ drugi przedstawia wodza Insurekcji w popiersiu zwróconym wprost, ubranego w sukmanę chłopską z „czapką wolności” na głowie. Podstawą do charakterystyki twarzy Kościuszki w portretach pierwszego typu był portret jego w zbroi malowany przez Grassiego w 1792 r. (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Z portretem w sukmanie krakowskiej wiąże się obok rysunku ze zbioru Dionizego Zaleskiego w Paryżu¹⁰ rysunek wystawiony w Oddziale Rogalińskim Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jest to portret Kościuszki,

odpowiadający rysunkowi paryskiemu i wykonany tą samą techniką, tj. czarną i białą kredką na kremowym papierze. Napis na odwrocie informuje, że jest to kopia wykonana w 1881 r. w Dreźnie przez Jana Dunina Baniewicza z oryginału Grassiego. Portret ofiarowany przez kopistę gen. Kniaziewiczowi, złożony został w 1879 r. w darze Kraszewskiemu.

Bliskie związki malarza z obozem kościuszkowskim znajdują potwierdzenie w jego twórczości dzięki zachowaniu się takich prac, jak m. i. portrety braci Illińskich: Józefa Augusta (niegdyś w Galerii Narodowej m. Lwowa) i Janusza (Muzeum Narodowe w

¹⁰ Fournier-Sarlovèze, jw., s. 82.



Il. 10. Józef Grassi, portret Barbary Kossowskiej, rys. czarną kredką. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu. (Fot. Ossolineum)



Il. 11. Józef Grassi, portret Stanisława Kostki Potockiego, rys. oł. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu. (Fot. Ossolineum)

Warszawie). Na okres pobytu artysty w Polsce przypada zapewne powstanie niektórych jego niedatowanych prac, jak portrety Anny z Ossolińskich Krasińskiej (il. 5; Muzeum Narodowe w Warszawie), pani z rodziny Skrzyńskich (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Antoniego Lanckorońskiego (zbiory Lanckorońskich w Wiedniu).

Po wyjeździe z Polski pracuje Grassi najpierw w Wiedniu, a potem w Dreźnie. Jednym z pierwszych portretów malowanych w Wiedniu w 1795 r. jest wizerunek marszałka Stanisława Małachowskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie). W 1796 r. powstają portrety kobiece Zofii Wielhorskiej (znany z akwatynty Wrenka) oraz Teresy Wasilewskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie) i alegoryczny portret Izabelli Sobolewskiej jako Sybilli (il. 8; Muzeum Narodowe w Warszawie). Na rok 1797 przypada malowany w Wiedniu portret Fryderyka Moszyńskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie). Dalszy etap w rozwoju stylu Grassiego ukazują nam portrety Stanisława i Zofii Zamoyskich z r. 1799, czyli pierwszego roku pobytu artysty w Dreźnie. Poza dwoma znanymi portretami ze zbiorów Zamoyskich, które zostały zniszczone podczas ostatniej wojny, istniał tam jeszcze niereprodukowany dotąd portret Zofii Zamoyskiej w całej postaci na tle rozbudowanego pejzażu z architekturą klasycystyczną (il. 4), powstały niewątpliwie wcześniej. O ile bowiem w obu poprzednich obrazach styl empire wyraźnie zavladał już pędzlem Grassiego, o tyle ten słabszy formalnie obraz jest przykładem narastania dopiero w artyście świadomości nowego stylu. W rozbiciu konturu postaci przez gest podniesionej prawej ręki, w zastosowaniu znanego nam z okresu warszawskiego motywu odchylonego szala, w rozwianiu i powiększeniu fałd z tyłu postaci zaznacza się ścieranie się w sztuce Grassiego tego okresu dawnych nawyków z nowym dopiero przyswajanym stylem. Malował też Grassi miniaturowe portrety Zamoyskich (w zb. Zamoyskich w Warszawie, zaginione w 1944 r.), dostępne nam dziś wyłącznie w reprodukcji. Najlepiej wypowiedział się nowy styl Grassiego w portrecie Teresy z Czartoryskich Lubomirskiej jako Hebe, malowanym w 1807 r. (niegdyś w zbiorach Lubomirskich we Lwowie). Jest to obraz typowy dla ostatniej fazy twórczości malarza. Sztuczność pozy i wyrazu połączona z nadmierną słodyczą uśmiechu, przewaga tonów niebiesko-zielonkawych — to typowe cechy portretów kobiecych Grassiego po 1800 r. Obrazy te są na ogół nudne i mdłe w kolorystyce i świadczą o wysychaniu źródła inwencji artystycznej Grassiego. Na lata pobytu w Dreźnie zdają się też przypadać portrety Eustachego Sanguszki i jego żony (Muzeum Sztuki w Tarnowie) oraz portret Izabelli z Grabowskich Sobolewskiej, trzymającej winne grono (il. 9; Muzeum Narodowe w Poznaniu). Portret ks. Józefa (Galeria Lanckorońskich w Wiedniu), uchodzący za dzieło Bacciarellego, nosi raczej cechy sztuki Grassiego. Mógł on powstać w początku XIX w., kiedy ks. Józef był w Dreźnie i jego okolicach.

Stosunkowo niewiele zachowało się w zbiorach polskich rysunków Grassiego. Są to przeważnie szkice portretowe, wykonane ołówkiem, czasem kolorową kredką lub akwarelą. Ogółem znanych jest 13 rysunków, przechowywanych w Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu oraz w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu. Nie wszystkie z nich można dziś uznać za prace Grassiego; w zespole 10 rysunków Biblioteki Ossolińskich, pochodzących z daw-



Il. 12. Józef Grassi, studium portretowe na tle parku, rys. oł. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu. (Fot. Ossolineum)



Il. 13. Józef Grassi, mężczyzna oparty o skałę, rys. oł. Gab. Rycin Ossolineum we Wrocławiu. (Fot. Ossolineum)

nego zbioru Pawlikowskich, kilka budzi poważne zastrzeżenia. Wyróżnia się jednak wśród nich swymi walorami malarskimi starannie opracowany rysunek — portret Barbary Kossowskiej (il. 10). Wykonany czarną kredą na żółtym papierze odznacza się niezwykle subtelnym modelunkiem twarzy i stopniowaniem światła i cieni. Podobnie i inny portrecik Kossowskiej w tym zbiorze, przypisywany Lampiemu i niestety dość zniszczony, należałoby moim zdaniem przypisać Grassiemu. Wśród rysunków ołówkiem w zespole Ossolineum wyróżniają się: starannie opracowana głowa męska, studium portretowe do wizerunku Stanisława Kostki Potockiego (il. 11) oraz dwa szkice do portretów „en pied” na tle krajobrazu (il. 12, 13). Te ostatnie świadczą wyraźnie o związkach sztuki Grassiego ze współczesnym mu malarstwem angielskim; podobieństwa są najwyraźniejsze w portretach całościowych, które u Grassiego prawie zawsze występują na tle pejzażu.

Do najlepszych prac artysty można też zaliczyć portret Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie), wykonany akwarelą w ostatnich latach XVIII w. Z okresu drezdeńskiego pochodzi rysunek sangwiną — głowa nieznannej kobiety (il. 14; Muzeum Narodowe w Krakowie).

W twórczości Grassiego dominuje portret w piersiu, zwróconym „en trois quarts” i zamkniętym u dołu skrzyżowanymi rękami. Schemat ten powtarza się prawie do końca lat dziewięćdziesiątych XVIII w.

Obok tego występuje też w portretach kobiecych Grassiego postać zwrócona wprost, w kokieterijnie przeiętej pozie. Ten typ spotykamy i w okresie wiedeńskim, i warszawskim — m. i. w portretach pań: Mostowskiej, Protowej Potockiej i Mierowej. Portrety w całej postaci powtarzają się w twórczości Grassiego od 1787 r. tj. od daty powstania portretu ks. Józefa przy koniu, aż do okresu drezdeńskiego. W portretach tych, skomponowanych na tle przyrody i wyposażonych w alegoryczne atrybuty, ujawnił się — jak to było powiedziane wyżej — wpływ portrecistów angielskich, co było typowe dla wielu malarzy ze szkoły wiedeńskiej drugiej połowy XVIII w. Jedną z charakterystycznych cech stylu Grassiego jest heroizacja modela. Ujawnia się ona zarówno w idealizacji i natężonym wyrazie twarzy oraz w układzie postaci pozornie naturalnym, jak i w charakterystyce portretowanej osoby poprzez nagromadzone akcesoria. Najwyraźniej cecha ta występuje w portretach, w których malarz powołuje się na czyny wojenne czy też godność wojskową modela. Obok wymienionych już portretów J. Poniatowskiego i T. Kościuszki do tej grupy prac artysty należą podobizny A. K. Czartoryskiego, St. Kostki Potockiego oraz Antoniego Radziwiłła (Zbiory Nieborowskie, zaginął podczas ostatniej wojny). Od 1799 r. w sztuce Grassiego dają się zauważyć zasadnicze zmiany. W środowisku drezdeńskim ulega malarz coraz bardziej wpływom pseudoklasycyzmu niemieckiego, portrety tego okresu mają wyraz banalny, faktura ich malarska staje się coraz bardziej su-



Il. 14. Józef Grassi, studium portretowe, rys. sangwiną. Muz. Narodowe w Krakowie. (Fot. L. Sempoliński)

cha. Artysta zatracza stopniowo szczerłość obserwacji i prawdę charakterystyki. Po 1800 r. sztuka jego stopniowo degeneruje się.

W dziejach polskiego portretu zajmuje Grassi stanowisko znaczne, i jako główny portrecista stronnictwa patriotycznego, i dużej miary artysta, którego rozkwit twórczości przypada właśnie na lata pobytu w Polsce.

W naszym malarstwie portretowym doby Oświecenia wyróżnić można dwie fazy rozwojowe, granica między nimi przypada na połowę lat 80-tych. Poza przyczynami natury ideologicznej o znaczeniu ogólnonarodowym, zachodzące zmiany w malarstwie można w pewnej mierze przypisać przybyciu w tym czasie do Polski takich przedstawicieli pseudoklasycyzmu

jak Fr. Smuglewicz (1784), J. Ch. Lampi (1788) i J. Pitschmann (1788). Cechą charakterystyczną fazy drugiej jest narastanie elementów realistycznych i narodowych przy jednoczesnym czerpaniu wzorów ze sztuki antycznej. Na tym tle twórczość Grassiego z lat 90-tych XVIII w. wykazuje wiele punktów styecznych z rozwijającym się w Polsce malarstwem portretowym.

Wpływ Grassiego na współczesnych i młodszych malarzy i grafików polskich końca XVIII w. i pocz. XIX w. był znaczny. Spośród grona uczniów malarza — Sierpińskiego, Skotnickiego, Teresy Jabłonowskiej, Cecylii Merlini-Duchesne i Antoniego Blanka, znane są prace tylko dwojga ostatnich. Dowodem jednak silnych wpływów sztuki Grassiego w środowisku

warszawskim jest twórczość takich malarzy jak J. Faworski, J. Kosiński i K. Wojniakowski. Hipotezę o zeknięciu się Faworskiego ze sztuką Grassiego można postawić, zestawiając portret sędziego Zaborowskiego¹¹ malowany przez Faworskiego w 1794 r. z portretem Michała Ogińskiego pędzla Grassiego. Faworski przejął z portretu Grassiego kompozycję i układ postaci, dając tylko swemu modelowi odmienną twarz. Podobnie o kontakcie z Grassim świadczą portrety kobiece Wojniakowskiego z lat 90-tych. Kontakt ten mógł ułatwić miniaturzysta J. Kosiński, blisko związany z obu malarzami; u niego zostawił np. Grassi wyjeżdżając z Polski część swych prac. Kopistą dzieł Grassiego był Wincenty Lesseur i niejednokrotnie jego miniatury informują nas o zaginionych obrazach. W grafice opracowali portrety Grassiego M. Gröll, J. Kapeller i Fr. John. Nazwiska J. Kosińskiego i K.

¹¹ Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, Tabl. 184.

Wojniakowskiego występują obok Grassiego w ikonografii kościuszkowskiej. Obaj ci malarze przejęli od Grassiego typ Kościuszki w mundurze generalskim, a Wojniakowski ponadto podobiznę wodza w sukmanie krakowskiej i „czapce wolności” (Muzeum Narodowe w Poznaniu). W świetle tych faktów twórczość Grassiego nabiera szczególnej wagi dla historii sztuki polskiej. W przeciwieństwie do współcześnie z nim na terenie Polski pracującego J. Lampiego — portrecisty głównie targowiczian i przyjaciół Szczęsnego Potockiego, maluje Grassi przede wszystkim przedstawicieli obozu postępu — obrońców sprawy narodowej, w twórczości swej odzwierciedlając naczelne zagadnienie okresu lat 90-tych — walkę Narodu o niepodległość. Drugi ze stworzonych przez artystę typów portretu Kościuszki jest aktualny do dziś, najczęściej bowiem powtarzany jest dotąd według stalorytu A. Oleszczyńskiego, a ten powstał z niewielkimi tylko zmianami według portretu Naczelnika w sukmanie krakowskiej, stworzonego przez Grassiego.

Teka konserwatorska, zesz. 1. Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Ochrony i Konserwacji Zabytków — Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa 1952, str. 68, ryc. 137.

Nowe wydawnictwo Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki nawiązuje tytułem do tradycji zasłużonej *Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*. Jak jednak wyjaśnia słowo wstępne prof. J. Zachwatowicza, jego cel jest nieco inny. Chodzi bowiem nie o zadania inwentaryzacyjne, wysuwające się w dawnej *Tece* na plan pierwszy, lecz przede wszystkim o publikację materiałów nagromadzonych w związku z licznymi pracami konserwatorskimi, prowadzonymi na obszarze całego kraju. Obok faktu ujawnienia cennych niejednokrotnie materiałów pomiarowych, fotograficznych i opisowych istotnym momentem nowego wydawnictwa jest poddanie pod dyskusję szerszego ogółu fachowców i miłośników zabytków założeń konserwatorskich prac zamierzonych oraz dokumentacji już zrealizowanych. Po myśli tak zarysowanego programu idzie treść pierwszego zeszytu, na którą składają się dwa opracowania, dotyczące jeszcze niezrealizowanych koncepcji (B. Guerguina *Zamek w Drzewicy* i P. Biegańskiego *Problem ukształtowania urbanistycznego placu przed pałacem Staszica w Warszawie*) oraz jedno o charakterze sprawozdawczym (J. Koszczyk-Witkiewicza *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*).

Podnosząc słuszną problematykę pierwszego numeru trzeba też zwrócić uwagę na właściwy jego zestaw tematyczny. Każda z trzech rozpraw dotyczy ważnego obiektu zabytkowego reprezentującego szczytowe możliwości twórcze swego czasu w warunkach polskich. Jeśli jest w tym zakresie możliwe jakieś wartościowanie, to na czoło omówionych monograficznie zabytków wybija się kolegiata w Tumie. Osiemset lat jej długiego żywota związanych z dziejami kraju jest tego ważnym powodem, ale nie jedynym. Monumentalna bryła budowli wyrażająca granitowymi murami z rów-

niny podłęczyckiej posiada nadal niezwykłą siłę oddziaływania plastycznego. Dlatego losy tego pomnika, w tej samej mierze historycznego co artystycznego, tak żywo obchodzą ogół społeczeństwa*, które boleśnie poruszyła wiadomość o zniszczeniach września 1939 r. W swym studium dał prof. Witkiewicz opis dokonanych od tego czasu wysiłków, zmierzających do usunięcia skutków zniszczeń tak wojennych jak i wynikających z działalności czasu. Zasłużony autor sięgnął pamięcią jeszcze dalej wstecz i nawiązał do dawniejszych zabiegów konserwatorskich prowadzonych pod jego kierunkiem od r. 1930. Ten długi okres ciągłego, bliskiego kontaktu z zabytkiem zapewnił mu jego gruntowną znajomość, jakiej tak często zazdrości historycy sztuki architektowi poznającemu budowlę nie z krótkich parogodzinnych oględzin zażytkowanych ścian, ale z prawdziwej sekcji anatomicznej, do jakiej okazji dostarczają każde większe prace konserwatorskie ujawniające we wszystkich szczegółach morfologię i właściwości strukturalne budynku. Pod tym względem wiele nowego wnosi praca będąca w układzie formalnym — wg określenia samego autora (s. 52) — pewnego rodzaju kroniką odbudowy i rekonstrukcji. Nowym w stosunku do przedwojennego stanu znajomości utrwalonego monografią M. Walickiego jest stwierdzenie odcisków dachu dających wysokość kondygnacji emporowej, ustalenie wysokości apsydy, odkrycie okienek apsydy zachodniej, pozyskanie danych co do konstrukcji murów w rozmaitych miejscach oraz odnalezienie dosyć znacznej ilości, co prawda na ogół drobnych fragmentów architektonicznych tkwiących na dawnym miejscu wzgl. użytych wtórnie. Jako znalezisko najważniejsze trzeba wymienić natrafienie na części głowic kostkowych o charakterystycznym półcyrklowym ornamentem i baz z żabkami narożnymi oraz odsłonięcie prawie kompletnie zachowanego pilastra przy prezbiterium od strony południowej. Te szczegóły pozwalają na bliższe określenie środowiska,

z którego pochodzili kamieniarze zatrudnieni przy budowie stwarzając przy tym interesujące analogie do form architektonicznych zastosowanych w nieco wcześniejszych budowlach Wielkopolski i Wrocławia. Trzeba tu jeszcze dodać, że reprodukowany jako ryc. 33 „węgierek bardzo wykwinnie profilowany, raczej renesansowy“ (s. 45) jest romański, chociaż istotnie z łatwością może być brany za renesansowy, co wynika ze wspólnych antycznych źródeł obu okresów oraz nierzadkiego wzorowania się sztuki Odrodzenia na dorobku wczesnego średniowiecza. Rozprawa przynosi nadto szczegółowe dane techniczne i materiałowe korygujące w niejednym dawniejsze opracowania. Opis zabiegów dokonanych dzieli się na czynności wyłącznie konserwujące oraz na zobrazowanie rekonstrukcji i jej uzasadnienie. Do zakresu prac konserwujących należało przede wszystkim związanie wnętrza murów nadwątłych pociskami artyleryjskimi i pozbawionych częściowo pierwotnego wapiennego spoiwa przez długotrwałą działalność wody i wichrów. Autor z predylekcją i znanstwem opisuje zastosowanie w kolegiacie tumskiej zastrzyków cementu dokonywane pod ciśnieniem sprężonego powietrza. Dalsze ustępy dotyczą już odbudowy i rekonstrukcji. Trzeba powiedzieć, że zadanie, jakie oczekiwało konserwatora, nie było wcale łatwym i stawiało od razu wobec konieczności zasadniczych rozstrzygnięć. Faktami stworzonymi przez ruinę i opuszczenia lat wojennych było zupełne nadwątlenie szregerowskiej nadbudowy wież i strefy okiennej.

Tak w pierwszym jak drugim wypadku rozkład murów postąpił tak daleko, że musiały one ulec natychmiastowej rozbiorce. W tym momencie wysuwało się zagadnienie, czy należy wracać do osiemnastowiecznej koncepcji odtwarzając ją na nowo, a więc pozbawioną zalety największej, jaką stanowił uprzednio autentyczny formy i techniki z końca XVIII w. Pytanie to nasuwało się z tym większą siłą, że nie był to wcale przykład harmonijnego współży-

* Znaczne prace przy odgruzowaniu zostały wykonane w ramach zbiorowego czynu mieszkańców pobliskiej Łęczycy.

cia dwu odrębnych zespołów stylizacyjnych, jakich wiele dostarczały późny barok. Zagadnienie to nie nasuwało większych trudności w wypadku wież zachowanych w pełnej wysokości aż po wieńczący fryz arkadkowy, gdzie nadto nadbudówki stwarzały przez swe dodatkowe obciążenie stałe niebezpieczeństwo naruszenia układu statycznego. Trudniej przedstawiała się sprawa strefy okiennej nawy głównej, gdzie w wypadku rezygnacji z powrotu do formy osiemnastowiecznej powstawała konieczność wysunięcia jakiejś innej propozycji, co wobec całkowitego braku danych o stanie pierwotnym nastroczało znaczne trudności. Autor szukając wyjścia poszedł na śmiałą koncepcję nadania strefie okiennej od strony wnętrza ceglanej gotyckiej postaci. Rozwiązanie to było umotywowane zachowaniem śladów gotyzacji tej partii budynku, nie pozostawiającej wątpliwości co do ogólnej kompozycji i co do szczegółów takich jak rozmiary i profilowania otworów okiennych. W ten sposób miał być w stosunku do wnętrza budynku odtworzony stan z końca XV w., reprezentowany w zgotycozowanych arkadach międzynawowych i emporowych. Jak wynika z tekstu pracy, badania nie przyniosły decydujących dowodów co do pierwotnego ukształtowania wnętrza nadal pozostającego w sferze hipotez, chociażby nawet tak bardzo prawdopodobnych jak wysunięta przez Walickiego. Przywrócenie stanu gotyckiego wydawałoby się więc słuszne, jako że reprezentują go okazałe partie autentyczne, w dodatku o niewątpliwie wysokim i oryginalnym poziomie architektonicznym, a rekonstrukcja w formach gotyckich strefy okiennej byłaby logicznym wyciągnięciem konsekwencji z tego założenia.

Przejdźmy jednakże do dalszych rozstrzygnięć. Następne punkty programu rekonstrukcyjnego objęły:

- 1) odtworzenie nieistniejącej kondygnacji emporowej,
- 2) związane z tym podwyższenie apsyd wschodnich,
- 3) podwyższenie i apsyd bocznych — południowej i północnej oraz nadanie formy wież ich zakończeniom,
- 4) ukształtowanie w postaci ciosowej zewnętrznych lica ścian nawy głównej.

Pierwszy punkt tego programu wobec istnienia pozostałości i szczegółowych danych co do wysokości przynosił nęcącą perspektywę odtworzenia pierwotnych stosunków przestrzennych wnętrza i bryły. Podwyższenie apsyd także miało

pewną motywację, jeśli weźmie się pod uwagę przetwarzanie nawet pozostałości ich sklepień na wysokości empor. Natomiast wątpliwości wzbudza rekonstrukcja, jeśli można ją nazwać rekonstrukcją, basztowych zakończeń apsyd północnej i południowej. Podstawę stanowiły tu nie konkretne ślady wyczytane w murach budynku, ale rysunek rekonstrukcyjny zamieszczony w pracy M. Walickiego będący pełną intuicją etiudą na temat przekazu archiwalnego z pocz. XVII w., mówiącego o czterech wieżach kolegiaty. Jest jednak różnica między rekonstrukcją teoretyczną, a jej realizacją, którą prof. Witkiewicz potrafił trafnie ocenić przy omawianiu rekonstrukcji wnętrza dokonanej przez M. Walickiego, a której nie brał mimo jej dużego prawdopodobieństwa za dostateczną podstawę dla projektu odbudowy. Obiekcje nasuwa także nadanie strefie okiennej nawy głównej olicowania ciosowego przy rozmiarach okien uwarunkowanych wewnętrznym odtworzeniem okien gotyckich. Pokazanie także na zewnątrz ściany ceglanej byłoby bardziej właściwe, gdyż odpowiadałoby jakeiś rzeczywiście istniejącemu stanowi historycznemu, podczas gdy ciosowa wersja okładziny w obecnym ujęciu stanowi wypadkową faktu regotycozacji i nieco spekulatywnych dociekań na temat pierwotnej koncepcji architektonicznej. Jest niemal zbędne dodawać, że uzasadnienie rekonstrukcji względami dydaktycznymi nie należy chyba do przekonujących. Dla celów tych lepiej, a z mniejszym ryzykiem służy słowo pisane, rysunek i model.

Z mniejszych szczegółów, które przeszły już od czasu publikacji ze sfery projektu w zakres rzeczy dokonanej, jest osadzenie na piramidalnych hełmach wież kul zachowanych ze zwieńczenia dawnych hełmów szregerowskich. To rozwiązanie oszczędnościowe czy może umotywowane raczej chęcią uratowania jakiegoś śladu przebudowy XVIII wieku nie jest najkorzystniejsze w efekcie. Kule z krzyżami stanowią dysonans stylistyczny jednocześnie zdają się zmniejszać skalę monumentalną wież, co jest zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę ich pierwotną odmienną funkcję akcentów końcowych na wysmukłych iglicach wysokich hełmów osiemnastowiecznych. Pewien dalszy zarzut, jaki możnaby postawić w równej mierze publikacji jak i realizacji konserwatorskiej, dotyczyłby niedostatecznego udokumentowania zachowanych oryginalnych partii. W artyku-

le jako konieczne uzupełnienie cennego opisu można by oczekiwać rysunków elewacji, stanu przed odbudową oraz inwentaryzacji szczegółów murów z zaznaczeniem ciosów wymienionych czy wstawionych na nowo. W budowlu natomiast równie koniecznym wydaje się zaznaczenie tych ważnych dla przyszłego badacza linii demarkacyjnych chociażby przez praktykowane z powodzeniem osadzenie w spoinach odłamków dachówki.

Umieszczony w końcu pracy ekskurs na temat proporcji przynosi bezsporne stwierdzenie istnienia systemu proporcjonowania wychodzącego z określonego modułu. Wzmacnia zaufanie do trafności wniosków tej pracy okoliczność, że modułu, na jaki wskazuje autor, dostarczają wymiary wewnętrzne wież, co jest częstym zjawiskiem w architekturze średniowiecznej, jak wykazuje recenzja Galla z pracy M. Velte i co mogłem sam stwierdzić przy okazji opracowywania kolegiaty w Kruszwicy. Wnioski dotyczące systemu proporcjonowania zastosowanego w Tumie wymagają jednak szerszego podbudowania rozważaniami, które, jak się wydaje, powinny dostarczyć poglądu na temat jego ewentualnego związku z zagadnieniami metrycznymi, tak bardzo istotnymi w budownictwie wczesnośredniowiecznym.

Przed przejściem do omówienia obfitego w ładunek problemowy studium B. Guerquina wypadnie omówić najkrótszy z artykułów *Teki* — P. Biegańskiego, tym bardziej, że jego paradygmatyczne tezy znajdują zastosowanie przy dyskusji z autorem *Zamku w Drzewicy*. W opracowaniu *Problemu ukształtowania placu przed pałacem Staszica w Warszawie* przedstawiona została geneza rozwidlenia stwarzającego przestrzeń placową przed obecną czasową siedzibą Polskiej Akademii Nauk. Plany historyczne i ikonografia ilustrują pierwotną osiemnastowieczną zabudowę, stwarzającą właściwe wnętrze placu i jej zastąpienie operą klasycystyczną z wprowadzeniem nowego akcentu w postaci pomnika Kopernika.

Z analizy wartości urbanistycznej założenia i zgodności z funkcjonalnymi potrzebami nowoczesnego układu komunikacyjnego wyrasta postulat utrzymania jego tradycyjnej postaci podbudowanej sugestijnymi propozycjami planistycznymi.

Studium B. Guerquina jest przykładem bardzo celnej analizy opisowej; każdy urywek tekstu objaśnia przy tym w sposób kompletny ilustracja rysunkowa i fotograficzna.

Autor z wnikliwą cierpliwością o-
prowadza czytelnika po okazałej ru-
inie, zasygnalizowawszy uprzednio
w krótkich rozdziałkach najważniej-
sze dane, dotyczące sytuacji i historii
obiektu. Dzięki jasnemu wykładowi,
stanowiącemu jedną z najważniej-
szych zalet pracy, w sposób sug-
estywny zarysowuje się plastyczne i
funkcjonalne uwarunkowanie po-
szczególnych elementów założenia
zawsze z odniesieniem do całości.
Wszelkie stwierdzenia poparte są
szczegółowym materiałem indukcyj-
nym, potraktowanym — zdaje się —
wyczerpująco, gdyż obejmującym
nawet wyniki specjalnie w tym ce-
lu poczynionych lokalnych odkry-
wek wykopaliskowych. Wiele spo-
strzeżeń, oddzielonych naścisłej od
hipotezy, uzupełnia dawniejsza mono-
grafię Drzewicy Łuszczkiewicza. O
ile część inwentaryzacyjno-anali-
tyczna potraktowana została w spo-
sób pełny, raczej marginesowy cha-
rakter noszą wtopione w jej nurt
zdania, poświęcone interpretacji o-
gólniejszej, której nieco więcej
miejsca zarezerwowano w osobnym
ustępie zatytułowanym „Uwagi ogól-
ne o architekturze zamku” (s. 12-14).

Określając charakter zamku, au-
tor słusznie stwierdza, że miał on w
pierwszym rzędzie znaczenie rezy-
dencjonalne, a nie obronne, obron-
ność zaś polegała przede wszystkim
na wykorzystaniu właściwości tere-
nów nisko położonych w bezpośred-
nim sąsiedztwie rzeki oraz w zasto-
sowaniu fosy i może wału z palisa-
dą. Określenie charakteru zamku
zastąpiło łuszczkiewiczowską, nie-
ścisłą definicję „dworu obronnego”.
Chyba warto było je jednak zgene-
ralizować na przykładach mniej wię-
cej współczesnych budowli zamko-
wych (Mir, Ogrodzieniec) i zaznaczyć
dokonujący się wówczas w budow-
nictwie polskim przełom ku założe-
niom w pierwszym rzędzie rezy-
dencjonalnym, zachowującym jed-
nakże atrybuty budownictwa wa-
rowego dla podkreślenia pozycji
społecznej właściciela, zwłaszcza ak-
tualne w licznych na początku XVI
w. wypadkach wybijania się nowych
rodów, gruntujących swą pozycję na
nowym układzie sił produkcyjnych.
Ze sprecyzowaniem charakteru zam-
ku łączyłaby się pewna szczegółow-
sza uwaga. Autor polemizuje z
Łuszczkiewiczem co do funkcji bu-
dynku, położonego naprzeciwko do-
mu mieszkalnego, ściśle na jego o-
si, wysuniętego ryzalitem przed lico
murów i zwieńczonego bogatym
szczytem. Łuszczkiewicz lokalizował
tu kaplicę, którą autor przenosi do
zespólonego z domem mieszkalnym
alkierza, wprowadzając nowe okre-

ślenie „budyńku usługowego”,
mieszczącego załogę lub dwór bisku-
pi. Wydaje się jednak, że w założe-
niu o charakterze już głównie repre-
zentacyjnym, jego część tak bardzo
zaakcentowana architektonicznie, po-
siadająca stosunkowo obszerne po-
mieszczenie, przy tym orientowane,
lepiej nadawała się dla celu sa-
kralnego aniżeli wnętrze szczupłego
alkierza. Tym bardziej, jeśli weź-
miemy pod uwagę, że bądź co bądź
fundatorem był arcybiskup gnieź-
nieński, że właśnie jego dwór mu-
siały brać udział w nabożeństwach,
co wymagałoby nieco obszerniejszej
przestrzeni na pomieszczenie wier-
nych. Na pewno nie można by wy-
mienić ani jednego przykładu rezy-
dencji duchownego feudała z kap-
licą o tak niewielkiej kubaturze,
jak proponowana przez autora, chy-
ba że była to druga kaplica. Cha-
rakter usługowy miały zapewne
wnętrza przybudówki między spo-
rnym budynkiem a wieżą południo-
wą, częściowo zapewne także poło-
żone na zewnątrz obwodu warowne-
go, chociażby w postaci dworu, któ-
rego jądro gotyckie tak pięknie zo-
stało na marginesie opracowania
wyłuskane z późniejszej barokowej
rozbudowy.

Dalsze refleksje jakie nasuwają
„Uwagi ogólne”, dotyczyłyby prób
określenia pozycji zamku drzewic-
kiego na tle współczesnego budow-
nictwa zamkowego. Wprawdzie we
wstępnych zdaniach autor zastrze-
ga się, że „nie rości pretensji do wy-
czerpania wszystkich nasuwających
się zagadnień”, ale właśnie dla tego
powodu widzielibyśmy możliwość i
potrzebę zastąpienia paru zdań ana-
lityczno - porównawczych, dotyczą-
cych pokrewieństwa tych czy in-
nych elementów z tą czy inną budo-
wą, uwagami syntetyczno - porów-
nawczymi, ustawiającymi obiekt, bę-
dący przedmiotem opracowania w
jakimś ciągu rozwojowym, wzglę-
dnie uzasadniających jego wyjątko-
wość na tle współczesnego mu i
wcześniejszego budownictwa zamko-
wego. Postulat ten — wydaje się —
można wysuwać tym śміiej, że
skierowany jest pod najważniejszym
adresem badacza zajmującego się
od dawna rozmaitymi okresami na-
szej „architecturae militaris”. Wy-
nikiem zbyt daleko posuniętego u-
proszczenia myślowego jest okres
zawierający w pierwszej części do-
mniemanie na temat północnego po-
chodzenia budowniczego, a w dru-
giej trochę nieoczekiwany wniosek:
„stad też odrębność motywów i oryginal-
ność ogólnego założenia”, jak gdy-
by te właściwości były związane
tylko ze środowiskami północnymi.

Wydaje się, że właśnie rozpatrzenie
szczytów, służących jako najważ-
niejszy punkt wyjściowy dla hipote-
zy o północnej ojczyźnie architekta
na tle pełnego asortymentu szczytów
północnej Polski i północnej Euro-
py dałoby podstawę dla sprzecz-
owania, w jakim stopniu można mó-
wić o typowości, czy też oryginal-
ności rozwiązań drzewickiego.
Nie można by się zgodzić, że stan ba-
dań stoi temu na przeszkodzie (s. 14).
Pełny materiał porównawczy dla
basenu morza Bałtyckiego jest do
dyspozycji w tomach kompletnej już
(za wyjątkiem Łotwy i Estonii) in-
wentaryzacji, a te z późnogotyckich
i renesansowych zabytków polskich,
które jeszcze nie były przedmiotem
publikacji, mają już z zasady łatwo
dostępną dokumentację fotograficz-
ną.

Najszersze pole dla wypowiedzi
otwiera ostatnia część opracowania
p. t. „Zagadnienia odbudowy” (s. 14-
17). Spełnia ona doskonale swe za-
danie, gdyż właśnie w intencji au-
tora leżało zagałanie dyskusji na te-
mat kluczowych problemów konser-
watorskich, związanych z zamkiem
drzewickim.

W skrócie tezy autora są następu-
jące:

Zabezpieczenie ruin przed dalszym
niszczeniem może się odbyć w spo-
sób dwojaki:

1. przez konserwację istniejących
murów,

2. przez pełny zakres odbudowy.

Wychodząc z podziału Clogneta na
pominiłi żywe i martwe, autor
stwierdza, że w wypadku przyjęcia
pierwszej możliwości „zamek drze-
wicki pozostałby w dalszym ciągu
ruiną martwą, a jego jedyną funk-
cją byłaby wyłącznie rola domi-
nującego akcentu w krajobrazie”; w
związku z tym powstaje obawa, że
po wykończeniu tego ściśle konser-
wującego programu — wobec ko-
nieczności uzupełniania niektórych
partii murów, czy szczegółów ka-
mieniarń — obiekt z dzisiejszego
stanu ruiny nie przeszedł do stanu
budyńku w surowym stadium wy-
kończenia tak, że stałby „pełne
ściany z prawidłowo odtworzonymi
obramowaniami okien i drzwi, ale bez
stropów i dachów”. W konsekwencji
zamek drzewicki straciłby swoje au-
tentyczne oblicze opuszczonego bu-
dynku i w pewnym stopniu przybrał
postać „konglomeratu rzeczywistych
ruin oraz nowych chociażby ko-
niecznych uzupełnień”. W przeci-
wieństwie do tak pojętej konserwa-
cji autor widzi możliwość inną. A
mianowicie w powołaniu się na
przykłady Gdańska i Warszawy —
możliwość rekonstrukcji, która by

obiekt przesunęła do kategorii zabytków „żywych”. Bazując na materiale części inwentaryzacyjno-analitycznej, autor przedłożył projekt takiej rekonstrukcji, opracowany wspólnie z inż. C. Wegnerem i inż. F. Kułakowskim.

Trzeba w pełni podnieść zasługę Zarządu Ochrony i Konserwacji Zabytków, który zainicjował opracowanie projektu oraz wysiłek autorów, którzy w sposób szczegółowy wywiązały się z powierzzonego im zadania, stwarzając konkretną podstawę dla dyskusji. Przed przystąpieniem do tego trzeba by się zastanowić, czy zreferowane powyżej założenia problemowe autora zostały sformułowane w sposób słuszny? Zaczynając od rzeczy najogólniejszych, czy trafne jest przeprowadzenie analogii warszawsko-gdańskiej, jako motywu przemawiającego za odbudową. Wydaje się, że ten sposób argumentacji nie jest do przyjęcia. W wypadku Warszawy i Gdańska chodzi o zabytki urbanistyczne, które obok indywidualnej posiadają wartość zespołową, współdziałając z inną wartością, jaką jest zabytkowy układ sieci ulicznej, tworzą charakterystyczne dla danego miasta wnętrza ulic i placów (też te, której słuszności niepodobna by kwestionować, ilustruje doskonale artykuł P. Biegańskiego, postulujący odtworzenie zabudowy, otaczającej plac przed pałacem Staszica).

Po drugie zabytki zniszczone w sposób gwałtowny, znajdujące się w obrębie wielkich pulsujących życiem miast, nie mogą pozostawać w stanie ruin, bo te dwa fakty wzajemnie się wykluczają.

Po trzecie zabytkami Gdańska i Warszawy łączy się mnóstwo aktualnych czynników natury pozaestetycznej, ideologiczno - uczuciowej. Warszawskie Stare Miasto — to załączek stolicy kraju, stanowiący skalę dla jej obecnego i przyszłego wzrostu, ratusz gdański i dwór Artusa, to pomniki świetności wielkiego miasta portowego, którego rola jeszcze nie została zakończona, czerpiącego z bogatej tradycji podniecie dla obecnych poczyniń budowlanych.

Dla tych wszystkich powodów wydaje się, że porównanie Gdańsk — Warszawa — Drzewica nie jest uzasadnione i nie może przemawiać za pełną rekonstrukcją. Ale przejdźmy do innych argumentów. Autor obawia się, że konserwacja ograniczona do samego zabezpieczenia odbierze ruinom autentyczność, doprowadzając je do stanu „surowej budowy”. Ale przy zestawieniu rysunków inwentaryzacyjnych z projektem przekonujemy się, że w samej tylko elewa-

cji wewnętrznej domu mieszkalnego dwa ościeża okienne zostałyby odkute zupełnie na nowo, pozostałe zaś bardzo mocno uzupełnione bo nie kiedy aż w 50%, doszedłby przy tym zupełnie nowy portal, obramienie otworu prowadzącego do piwnicy, komunikacyjne chodniki z okazałymi balustradami, wreszcie całkowita rekonstrukcja północnego alkierza i dachu, zaprojektowanego w sposób bardzo przekonywujący, ale jednak tylko zaprojektowanego, bez dokumentacji w postaci reliktów czy przekazów ikonograficznych, bo tych nie było. Wydaje się, że przy tak znacznej ilości nowych elementów autentyczność budowli uległaby bardzo poważnemu zatarciu, znacznie większemu aniżeli w wypadku ograniczonej konserwacji, n. b. niekonieczne dające w efekcie końcowym wrażenie „budynku w stanie surowym”. Wydoskonalone metody techniczne pozwalają przecież na utrwalenie częściowo zachowanego ościeża okiennego czy portalowego, a jeżeli już ze względów konstrukcyjnych konieczne jest uzupełnienie, to może być ono zrealizowane w postaci częściowej i neutralnej bez powtórzenia profilu czy ornamentu płaskorzeźby — rozwiązanie, które byłoby znacznie trudniejsze do osiągnięcia przy pełnej rekonstrukcji.

A teraz jeszcze jeden moment dosyć zasadniczy — kwestia użytkownika. Autor podaje, że projekt był wykonany bez przewidywania określonego przeznaczenia. Postarajmy się pójść dalej aniżeli autor i wyobrazić sobie, jakiego użytkownika można by w warunkach niewielkiego miasteczka zainstalować. Stosownie do skali małego miasta — szkołę, urząd gminnej rady narodowej, szpital, dom dla starców, może dom wypoczynkowy. Pomijając już trudności pogodzenia postulatów zachowania pierwotnego układu przestrzennego — wielkich komnat — ze zrozumiałymi potrzebami wszystkich z pośród wymienionych użytkowników i znacznie lepszej przydatności na te cele nowoczesnego gmachu, nasuwa się jeszcze zapytanie czy wprowadzenie jakiegokolwiek bądź z tych instytucji odpowiadałoby randze artystycznej, bądź co bądź czołowego zabytku budownictwa polskiego 1. poł. XVI w. Co innego, gdy do odbudowanego pałacu Staszica, dawnego siedziska postępowej myśli naukowej, wprowadza się nowo ukonstytuowana Akademia Nauk, co innego, gdy w odbudowanych gotyckich salach Dworu Artusa zadamowi się najważniejszy na wybrzeżu ośrodek wychowania plastycznego. Odwrotnie użytkownik, jakiego może dać

maleńka Drzewica, sam czując się niewygodnie w murach zamkowych, będzie bardzo problematycznym chyba ich ożywieniem, bo nie stworzy jakiegś przekonującego treści, dla której mury zamku byłyby najwłaściwszą oprawą. W rezultacie efekt ograniczony do pozyskania pewnej ilości m³ kubatury użytkowej. Natomiast stratą i to niepowetowaną byłoby zatracenie bezpowrotne tych wartości, jakie przedstawia zamek w stanie ruiny naturalnej, zabezpieczonej umiejętnymi zabiegami konserwatorskimi.

Nie mam tu na myśli wyłącznie wartości naukowej, polegającej na możliwości obejrzenia „in situ” i dotykalnie wszystkich szczegółów, podanych w pięknej publikacji. Mimo faktu jej istnienia, a nawet właśnie dzięki niemu, Drzewica będzie nadal przyciągała badaczy, zajmujących się rodzimą architekturą z najrozmaitszych punktów widzenia.

Z tych korzyści można jednakże zrezygnować w niektórych wyjątkowych wypadkach za cenę pozyskania nowych bardzo istotnych wartości społecznych. Ale rzecz się ma inaczej. Jeżeli ruina zamku drzewickiego spełnia określoną funkcję społeczną, tak jak wiele innych ruin zamkowych, to dzieje się to właśnie dzięki wrażeniu, jakie wywierają i wywierają ruiny urokiem dawności, dołączonym do przeżycia natury estetycznej. Bo przecież nie lokalna historia, dawno zmarła treść zabytku, ani proponowana nowa pożyteczna, lecz przeciętna, spełniona lepiej przez budownictwo nowoczesne stanowiłyby o istotnej najszerzej treści społecznej. Nie stanowiłoby jej też samo przeżycie estetyczne, gdyż nie negując jego pełnej wartości w stosunku do budowli zrekonstruowanej, nie będzie się ono dla człowieka niewprowadzonego w subtelności formy historycznej różniło czymśkolwiek od przeżycia wobec współczesnego dzieła architektury — wnętrza metra czy budowli wysokościowej, co było przecież głównym powodem porażki słynnych naukowych rekonstrukcji zamków w Pierrefonds i Wartburgu. Jest bowiem faktem, że ogół odbiorców dzieł sztuki reaguje żywiej i bezpośrednio na urok dawności, aniżeli fachowiec stykający się z nią w codziennej pracy. W opuszczonych samotnych murach, toczących heroiczną walkę z czasem i siłami przyrody, łatwiej zrozumieć bieg nieodwracalnego procesu historycznego. Nasze zadanie historyków i konserwatorów polega na przedłużeniu tej walki dopóty, dopóki jest to możliwe.

* * *

Do obowiązków recenzenta należy także ocena formy wydawnictwa. Zaczniemy od formatu, którym jest B4. Ten duży format nie należy do najkorzystniejszych w użyciu i ustawności w znormalizowanych półkach bibliotecznych, jednakże wydaje się być uzasadniony w wydawnictwie, publikującym pomiarową dokumentację architektoniczną w dokładnej skali 1:250.

Pewne drobne przeoczenia dają się zauważyć w niejedynolitości poda-

nia pomiarów. Niektóre z nich posiadają podziałkę i omówienie skali, inne zaś tylko drugą formę objaśnienia. Rażąco jest niewątpliwie podawanie klasyfikacji dziesiętnej na karcie tytułowej, zamiast na jej odwrocie.

Najbardziej niewątpliwie rzucającą się usterką wydawnictwa jest nieładna okładka, stosująca wątpliwy zestaw kolorów buraczkowego i zgniłzielonego. Nieumotywowane wydaje się umieszczenie znaku

kamieniarskiego z Drzewicy w połączeniu z tytułem serii wydawniczej, skoro to nie jest stały jej symbol. Akcent taki związany z treścią zeszytu mógłby się znaleźć pod numerem kolejnym. Z niedostatków tych zresztą zdawała sobie sprawę redakcja, jak można sądzić ze stosowanego koloru/tytułu okładki drugiego zeszytu i poprawnego jej układu graficznego.

Zygmunt Świechowski

Wacław Husarski, Kazimierz Dolny, Warszawa 1953. *Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki T. N. W. II, str. 143, ryc. 74.*

Od dawna była odczuwana potrzeba książki o Kazimierzu — potrzeba poznania naukowego i wyjaśnienia tego osobliwego dzieła sztuki polskiej zrosłego z przyrodą, historią i wysiłku artystów. Poszczególne zabytki Kazimierza od dawna ilustrują ogólne rozważania i ujęcia podrecznikowe dzieł sztuki polskiej, ale nie były na ogół przedmiotem szczegółowego studium, brakowało dotychczas też opracowania kazimierskiego zespołu jako całości. Kazimierz był od dawna przedmiotem poszukiwań i dociekań Wacława Husarskiego. Właśnie ten jeden z nielicznych polskich badaczy sztuki nowoczesnej i najnowszej zachodnio-europejskiej, krytyk współczesnej sztuki polskiej uporczywie nawracał do zagadnienia rodzimości i dziedzictwa naszego renesansu. Chęć zrozumienia zagadki rodzimości skierowała go na jedyne słuszną drogę źródłowego poznania mieszczańskiego podłoża tej sztuki: gospodarczego i umysłowego. W ten sposób w wyniku czterdziestu niemal lat zainteresowań i prac powstało rzadkie w historiografii polskiej sztuki wszechstronne opracowanie. Historia gospodarcza miasta — trzeba podkreślić bardzo ważnego w epoce Polski renesansowej — jako podstawa zrozumienia jego zabytków. Ważki przyczynek do zrozumienia polskiego renesansu.

Nie tu miejsce na szczegółową analizę opracowania historycznego, można mu zarzucić nie całkowite wyczerpanie materiałów, pozostawienie możliwości szerszego czy nieco odmiennego przedstawienia niektórych okresów, ale to jest waż-

ne, że Husarski dał w oparciu o obfity materiał archiwalny miejski i kościelny pierwszy trafny obraz przeszłości Kazimierza i jego patrycjatu, umożliwił umiejscowienie go w historii gospodarczej i kultury Polski.

Od czasów młodzieńczej pracy historyka architektury Czekierskiego (Sprawozdania K. H. S. IV 1915) zabytki renesansowe Kazimierza doczekały się niejednej uwagi (zwłaszcza W. Tatarkiewicza i samego Husarskiego). Husarski też po pracach przygotowawczych (np. o Farze) i próbach ujęć ogólniejszych (o attyce polskiej) jako drugą część książki i główną dał „Opis zabytków” rozpoczęty rozdziałem „Plan miasta”. Tu znalazł się rozwój terytorialny Kazimierza od średniowiecznego jądra z Farą, wokół rynku po prawej stronie rzeczki Grodarza i dalszy rozwój renesansowy wzdłuż głównej drogi dowozu zboża — wąwozem Grodarza — ulicą Lubelską, ulicą Senatorską na lewo od Grodarza wraz z piętrzącym się nad nią klasztorem reformatów, wreszcie dzielnicą spichrzów wzdłuż Wisły. Jest to wstęp do rozpatrzenia poszczególnych zabytków, a nie drobne studium urbanistyczne z analizą dawnych podziałów własnościowych oraz ich zabudowy lub specjalna charakterystyka krajobrazu miejskiego¹.

Dalej autor przedstawia zabytki architektury od zamku zaczynając. Słusznie odstępkuje od legendarnej funkcji górnej baszty jakoby strażnicy oświetlającej drogę przepływającą Wisłą statkom. Stawia po-

gląd, iż był to stołp-donżon zamku, formułuje hipotezę o istnieniu niegdyś zamku górnego wokół tego donżonu. Hipoteza ta niewątpliwie doczeka się oceny Bogdana Guerquin² przygotowującego studium zamków fundacji Kazimierza Wielkiego. Na razie odczuwamy jeszcze brak próby rysunkowej rekonstrukcji zamku średniowiecznego, a także jego fazy późnorenesansowej.

Najbardziej wyczerpującym składnikiem książki jest monografia Fary kazimierskiej wyjaśniająca genezę bryły tego dzieła architektury, które stało się prototypem całej grupy. Ta część wzbudzi szczególne zainteresowanie i chyba posiada największą wartość, choć nie wszystkie może się hipotezy utrzymać. Zwłaszcza przypuszczenie o inkastelacji Fary wydaje się nie udowodnione. Obok opisu innych budowli sakralnych wyróżnia się szczególnie piękną charakterystyką szpitala św. Anny, właśnie jednego z nielicznych zachowanych świeckich niepatrycjuszowskich renesansowych domów miejskich w Polsce oraz opis klasztoru reformackiego. Opis kamienic, spichrzów oraz zabytków drewnianych zamyka charakterystyka zabytków żydowskich, które uległy zagładzie w czasie ostatniej wojny dzieląc los swych mieszkańców. W aneksie — genealogie kazimierskich rodów patrycjuszowskich, teksty tablic nagrobnych i innych inskrypcji pamiątkowych.

Książka Husarskiego bogactwem nowej treści, szczegółów wydobytych z źródeł pisanych i wieloletniej znajomości opisywanych zabytków, przemysłów i dociekań daje wi-

¹ Por. Tołwiński T., *Urbanistyka* I, wyd. III, Warszawa 1947.

² Por. Kaczmarczyk Zdz., *Monar-*

chia Kazimierza Wielkiego. Organizacja kościoła, sztuka i nauka, Poznań 1947; Guerquin B., w skryp-

cie Sztuka polska czasów nowożytnych. Cz. I. Lata 1450-1650, Warszawa 1952.

zję tego jedyne go zespołu renesansowego stanowiącego esencję rodzimości. Tę rodzimność autor pięknym swego bogatego słowa trafnie wydobyla. Książka jednak nie stanowi zamknięcia wiedzy o Kazimierzu.

³ Siciński K., *Spichrze w Kazimierzu nad Wisłą, Ochrona Zabytków*

Już w trakcie druku ukazały się studia dorzucające nowe obserwacje³, badania będą zapewne posuwać się dalej, ale ich punktem wyjścia zawsze będzie ta książka stanowiąca sumę wiedzy o Kazimierzu,

książka pisana sercem i uporem w najcięższej nocy okupacyjnej. Książka całego życia, której ukazania się Autor już nie doczekał.

Stanisław Herbst

ków III (1950), s. 135-146; tenże, *Kamieniarka i rzeźba dekoracyjna*

w Kazimierzu nad Wisłą, *Ochrona Zabytków V* (1952), s. 95-104, 163-173.

Stefan Kozakiewicz, *Canaletto. Państwowe Wydawnictwo Popularno-Naukowe „Wiedza Powszechna“*, Warszawa 1953, str. 137, 2 nlb., il. 68, fotokopii 2, plan 1.

Jesienią ubiegłego roku ukazała się na rynku księgarskim monografia Canaletta w opracowaniu Stefana Kozakiewicza, w cyklu poświęconym malarzom polskim, wydawanym przez Państwowe Wydawnictwo Popularno-Naukowe „Wiedza Powszechna“. Wydana broszurowo jak i poprzednie, przerasta je znacznie objętością. Obserwujemy to zresztą stale w monografiach artystów „Wiedzy Powszechnej” — rozpoczęły je kilka lat temu prace 30-stronicowe, a ostatnia pozycja liczy już 138 stron. Opracowanie tematu mogło być dzięki temu nieporównanie szersze, problemy gospodarczo-społeczne pogłębione, materiał ilustracyjny odpowiednio wyzyskany.

Publikacji w języku polskim o popularnym malarzu jest dotychczas bardzo niewiele. Umieszczony został w *Słowniku malarzów polskich* przez Rastawieckiego (t. I, Warszawa 1850, s. 52—59), a przed trzydziestu laty poświęcił mu dwie prace konserwator warszawski T. Sawicki. W r. 1922 wydał on małą ilustrowaną broszurę *Bernardo Belotto Canaletto i jego widoki Warszawy*, z okazji zwrócenia przez Rząd Radziecki obrazów Canaletta, wywiezionych do Rosji po powstaniu listopadowym i wystawy urządzonej w kamienicy Baryczków staraniem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Następnie pracę tę rozszerzył w rodzaj albumu ilustrowanego, poprzedzonego wstępem i zatytułowanego *Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta* (Warszawa — Kraków 1927), zamieszczając w nim reprodukcje wszystkich niemal widoków Warszawy i jej okolic, utrwalaonych w obrazach i sztychach artysty. Z kolei J. Starzyński zainteresował się rysunkami Canaletta, przechowywanymi w zbiorach graficznych

Muzeum Narodowego w Warszawie, publikując jako rezultat swych badań dłuższą rozprawę pt. *Rysunki Canaletta w Warszawskim Muzeum Narodowym* (Biuletyn H.S. i K. II, 1933, s. 99—111). Na parę lat przed ostatnią wojną poświęcił mu artykuł w *Polskim Słowniku Biograficznym* P.A.U. Z. Batowski (t. III, Kraków 1937). Lata powojenne przyniosły dłuższy ilustrowany artykuł S. Kozakiewicza pt. *Canaletto w Przeglądzie Artystycznym* (1951, nr 2, s. 11—19).

Z publikacji zagranicznych dużą wartość posiada ilustrowana rozprawka naukowa P. Ettingera *Belotto w Warszawie* (Słoty Gody 1914) stanowiąca niejako syntezę badań nad życiem i twórczością artysty. Z innych wydawnictw w językach włoskim, francuskim, angielskim i niemieckim, do ważniejszych należy książka H. A. Fritschego *Bernardo Belotto genannt Canaletto* (Burg b. Magdeburg 1936), która poza tekstem biograficznym i opisowym zawiera m. in. katalog dzieł artysty, jego genealogię, spis właścicieli obrazów, obszerny wykaz literatury i liczne ilustracje. Działalność Canaletta w Polsce potraktowana jest jednakowoż bardzo pobieżnie (8 stron na 85 rozdziału pt. „Życie i twórczość”), a niedostateczna znajomość zbiorów polskich spowodowała wiele błędów.

Z tym większą więc radością witamy długo oczekiwaną a niewątpliwie bardzo potrzebną pierwszą polską monografię artysty. Wnosi ona wiele interesującego materiału, wyznacza miejsce Canaletta w historii naszego malarstwa i w historii wedyutowego malarstwa europejskiego.

Bogato ilustrowana książka Kozakiewicza o charakterze popularn naukowym zawiera sześć rozdziałów, objaśnienia trudniejszych wyrazów i króciutką bibliografię.

Rozdział I, zatytułowany „W rodzinnej Wenecji i na dworze saskim w Dreźnie”, zajmuje się okresem studiów i wcześniejszym okresem twórczości, przed przybyciem artysty do Polski. W oparciu o układ gospodarczo-społeczny XVIII-wiecznej Wenecji żywo i barwnie omawia autor ponowny rozkwit malarstwa weneckiego, a w szczególności rozkwit wedyuty, z której wówczas Wenecja zasłynęła. Kreśli sylwetkę wuja i mistrza naszego Canaletta — Antonia Canal, by wreszcie zapoznać czytelnika z nim samym i jego młodzieńczymi studiami. Z kolei omawia karierę i działalność Canaletta na dworze Augusta III w Dreźnie, przerwaną wybuchem wojny siedmioletniej, krótki pobyt w Wiedniu na dworze Marii Teresy i w Monachium u elektora bawarskiego, wreszcie powrót do Dreznia i przybycie do Warszawy.

Rozdział II, noszący tytuł „Na dworze Stanisława Augusta”, w pierwszej części szeroko i wszechstronnie omawia pierwszą połowę panowania ostatniego króla (1764—1780), to jest lata w których Canaletto działał w Polsce; w drugiej części autor przytacza garść szczegółów dotyczących biografii artysty i zapoznaje czytelnika z jego pozycją i działalnością na dworze królewskim. Jeśli ta druga część rozdziału nie budzi zastrzeżeń, to pierwsza nasuwa pewne wątpliwości. Niewątpliwie słusznie przemianowany w dziedzinie kultury i sztuki związany z przemianami w życiu gospodarczo-społecznym, ale nasuwa się pytanie, czy słusznym jest tak szerokie omówienie problemu doli chłopów, jak to uczynił autor. Skoro bowiem chłop w twórczości Canaletta odgrywa rolę marginalną, a ponadto jak słusznie stwierdza autor (s. 117) „brakło mu

[artyście] krytycznego spojrzenia na niesprawiedliwości społeczne otaczającego go świata", wydaje się, że problem ten mógłby być ujęty bardziej syntetycznie, a umieszczenie fotokopii supliki chłopów z okolic Uniejowa i reprodukcji akwareli Norblina z r. 1804 pt. „Gašior”, nie ma chyba w monografii Canaletta dostatecznego uzasadnienia. Również zbyt może dużo miejsca poświęcono faktom natury politycznej oraz reformom Komisji Edukacji Narodowej, przy czym znów chyba niekoniecznym się wydaje reprodukovanie fotokopii jednej ze stron dzieła St. Konarskiego i jego portretu. Zbyt rozbudowane omówienie tych zagadnień obciąża książkę dodatkową problematyką, a odciąga uwagę czytelnika od spraw ściślej związanych z twórczością artysty. Słusznym jest natomiast wnikliwe omówienie — odzwierciedlonych w obrazach Canaletta — przemian narażających w ekonomice i układzie sił społecznych zgodnych z ideami Oświecenia, pierwszych przejawów układu kapitalistycznego a wreszcie mecenatu dworsko-arystokratycznego, określonego właśnie przez ów układ stosunków. Z wielką plastyką odmalował również autor w syntetycznym skrócie rządy artystyczne Stanisława Augusta.

Dwa następne rozdziały: „Ulice i architektura Warszawy w obrazach Canaletta” i „Życie mieszkańców Warszawy w obrazach Canaletta” zajmują się szczegółowym omówieniem najważniejszego dla nas cyklu płócien artysty, poświęconych widokom Warszawy i jej okolic. Obrazów tych, nie licząc replik, namalował Canaletto dwadzieścia siedem; stanowiły one niemal połowę jego prac, wymienionych w Katalogu Galerii Stanisława Augusta w liczbie pięćdziesięciu siedmiu, wykonanych w Warszawie, a także przywiezionych z Dreżna (Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932). Kozakiewicz zajmuje się szczegółowo dwudziestu pięcioma widokami Warszawy i jej okolic, gdyż jeden z dwudziestu siedmiu od dawna zaginął, a drugi różni się od swego pierwowzoru jedynie pominięciem sztafażu. Mówiąc o losach tego cyklu, wzmiankuje autor, że „w czasie ostatniej wojny [obrazy] nie doznały żadnych uszkodzeń, mimo iż były poważnie zagrożone” (s. 46). Może interesującym dla czytelnika byłoby dorzucić wiadomość, że w czasie działań wojennych w 1939 r. ocalono obrazy przenosząc je z płonącego Zamku do

Muzeum Narodowego, skąd okupant hitlerowski wywiózł je na zachód; odnalezione zostały w Bawarii i rewindykowane w r. 1946; odtąd zajmują w Muzeum Narodowym oddzielną salę, a obrazy przedstawiające pałac w Wilanowie zdobią tamtejszą galerię. Uzupełniając liczne wędrowki warszawskich obrazów Canaletta można by również wspomnieć, że cztery płótna powędrowały w r. 1807 na polecenie Napoleona do Paryża, skąd wróciły po jego upadku.

Metoda, którą obrał Kozakiewicz dla omówienia obrazów jest interesująca i w rezultacie pożyteczna. „Aby dokładniej omówić — zapowiada (s. 46) — te dwa ściśle ze sobą związane tematy jego obrazów — architekturę miasta oraz życie jego mieszkańców, wyodrębnił je od siebie w osobnych rozdziałach”. Rozbicie na dwa zasadnicze wątki tematyczne obrazów Canaletta dopomaga istotnie przeciętnemu czytelnikowi prześledzić architekturę i sztafaż w sposób bardziej przejrzysty i dokładny aniżeli we wspólnym powiązaniu.

Z poszczególnymi obrazami Canaletta, a ściślej mówiąc z Warszawą i jej architekturą, zapoznaje nas autor przyjmując formę przechadzki po placach i ulicach ówczesnej stolicy. W przechadzce tej, obok licznych ilustracji, dopomaga plan Warszawy z 1771 r., z zaznaczeniem części miasta odtworzonych w obrazach. Z kolei w przekonywujący sposób tłumaczy autor przyczyny nieutrwalenia na płótnach artysty niektórych charakterystycznych dzielnic Warszawy oraz ważnych widoków i gmachów, podkreśla rezydencjonalno-magnacki charakter Warszawy uwypuklony przez Canaletta i logicznie wiąże niejednołitość układu przestrzennego i wyglądu miasta o nieregularnej zabudowie z warunkami gospodarczymi i społecznymi a także politycznymi, w jakich kształtowała się stolica Państwa. W przystępny i systematyczny sposób zapoznaje autor czytelnika z nazwiskami architektów związanych z powstaniem barokowych i rokokowych pałaców i kościołów warszawskich, widniejących w całej świetności w obrazach Canaletta, wskazuje pierwsze dzieła w stylu klasycyzmu, występującego jako odpowiednik formującego się układu kapitalistycznego, zwraca uwagę na pomijane dotąd przez autorów na rzecz tzw. wielkiej architektury — budownictwo drewniane. Budownictwo to stanowi dla

badaczy niewątpliwie cenny źródłowy materiał.

Przeprowadzone przez Kozakiewicza rozgraniczenie w obrazach Canaletta architektury od sztafażu, pozwoliło na wyraźne ukazanie artysty również jako malarza rodzajowego. Wbrew bowiem do niedawna ustalonej opinii, według której „Canaletto uchodził i uchodzi głównie za malarza widoków miejskich i architektury”, jest on również „malarzem człowieka spotykającego na ulicach i placach miejskich, podwórzach domów miejskich i podmiejskich” (s. 81). Autor zadał sobie nawet trud policzenia postaci w obrazach Canaletta, wynoszących cyfrę około trzech tysięcy (włączając „Elekcję” a pomijając widoki Wilanowa), a w nich „ponad tysiąc sześćset takich, które ruchem, postawą, strojem, wyglądem wyraźnie zdradzają swoją przynależność do określonego środowiska i do określonej klasy czy warstwy społecznej” (s. 82). Ukazując nam Canaletta jako malarza rodzajowego, autor pomaga czytelnikowi przyjrzyć się mieszkańcom ówczesnej stolicy, odtworzonemu ze szczerem zainteresowaniem, w wiernym i pełnym przekroju wszystkich warstw społecznych. Poczynając od dworu królewskiego i magnaterii a kończąc na ubogim ludzie, wskazuje obrazy i sceny w których występują, przy czym pomocne są odpowiednio dobrane ilustracje ciekawszych i bardziej charakterystycznych fragmentów. Jasno naświetla kontrasty społeczne, o których mówi tryb życia i strój odmalowanej ludności i podkreśla ścisły związek człowieka z architekturą, tak istotny w twórczości Canaletta.

Rozdział V, zatytułowany „Canaletto — malarz”, uzmysławia czytelnikowi kolejność poszczególnych etapów pracy artysty potrzebnych do namalowania obrazu, charakteryzuje osobisty, indywidualny styl Canaletta jako malarza, omawia koloryt jego prac, słusznie podkreśla pewne błędy, z których najważniejszym jest brak perspektywy barwnej i powietrznej. W drugiej części, zapoznawszy czytelnika z pojęciami naturalizmu, idealizmu i realizmu w sztuce, analizuje autor pod tym kątem twórczość Canaletta, dochodząc do słusznych wniosków, że malarstwo jego miało tendencje i założenia realistyczne. Zbyt ostro jednak podkreśla autor parokrotnie — co stwarza pozory zarzutu — że „oddał Canaletto w swych obrazach kontrasty społeczne Polski

ówczesnej, ale ich nie rozumiał, nie potrafił jako artysta wyciągnąć z nich odpowiednich wniosków. Nie wnikał w pozycję społeczną przedstawionego przez siebie człowieka" (s. 116), że „Brakło mu krytycznego spojrzenia na niesprawiedliwości społeczne otaczającego go świata” (s. 117), że „nie malował jako oskarżyciel, który wytyka w obrazach nierówności społeczne znajdujące swój wyraz w budownictwie” (s. 116), że „jego realizm był tylko częściowy, zawężony” (s. 116). Nie zapominajmy (o czym autor zresztą również pamięta), że Canaletto całe swe życie był malarzem dworskim, że żył przed wybuchem wielkiej francuskiej rewolucji burżuazyjnej, że w tych warunkach trudno wymagać od niego przejawów realizmu krytycznego. Na innym miejscu zresztą (s. 127) autor popełnia pewną niekonsekwencję, przypisując malarzowi porzucenie w pewnej mierze postawy obiektywistycznej, gdy pisze: „Canaletto więc uprzedził go [Norblina] we wprowadzeniu postępowej tematyki rodzajowej do malarstwa polskiego, choć zrobił to tylko w stosunku do ludu miejskiego i choć w jego sztuce nie brzmi tak silnie akcent krytyki istniejących stosunków społecznych jak u Norblina”.

Stwierdzając bystrą obserwację i wierną rejestrację widzianej przez artystę rzeczywistości, należałoby może silniej podkreślić, że była ona wynikiem dużej wrażliwości artysty na egzotykę, gdyż egzotycznym niewątpliwie dla cudzoziemcy był wygląd ówczesnej warszawskiej ulicy (dowodem wypowiedzi podróżnika Schulza). Wiąże się to ze spostrzeżeniem autora, że w rozwoju twórczości Canaletta wzmaga się

z biegiem lat zainteresowanie artysty sceną rodzajową i pogłębiają się tendencje realistyczne w wyniku coraz żywszej reakcji na odrębności otaczającego go świata.

W rozdziale ostatnim — „Pokłosie twórczości Canaletta” — podkreśla autor rozgłos i zasługi artysty w upowszechnieniu wedyuty w malarstwie europejskim i przedstawia pokrótce stan malarstwa polskiego w trzeciej ćwierci XVIII w., akcentując rolę jaką odegrał artysta wzbogacając je nowymi tematami: krajobrazem miejskim i motywem rodzajowym. Z kolei poświęca autor nieco miejsca następcom Canaletta w Polsce w w. XVIII i XIX. Wśród nich zapomniany został Karol Alberti, malarz nadworny w księciu hesko-darmstadtzkiego Ludwika I, który w czasie jego podróży po Prusach, Poznańskim i Śląsku towarzyszył mu w charakterze przybocznego malarza krajobrazów. Po r. 1795 bawił w Warszawie, już w czasie wprowadzenia rządów pruskich, poświęcając dawnej stolicy Rzeczypospolitej liczne prace. Niewielkie te obrazki, malowane gwaszem, uległy rozproszczeniu w czasie ostatniej wojny.

Końcowe słowa książki poświęcone są omówieniu znaczenia dzieł Canaletta dla nas, jako dokumentu źródłowego do historii architektury polskiej i historii Warszawy, znaczenia, którego wartość wzrosła jeszcze po ostatnich zniszczeniach wojennych.

Praca Kozakiewicza spełnia swe zadania naukowo popularyzacyjne również dzięki licznym ilustracjom. Zwłaszcza właściwy wybór poszczególnych fragmentów obrazów (po raz pierwszy reprodukowanych w tej

ilości) pozwala zapoznać się z całym bogactwem treści, która w całości obrazu uchodzi często uwagi widza. Niestety poziom ilustracji obniżony został przez niską jakość papieru. Niektóre z nich są mało czytelne.

W opisie obrazu zatytułowanego „Ulica Długa” wkraść się błąd rzeczowy (tekst s. 60, il. s. 65). Pałac Raczynskich znajduje się nie po prawej, a po lewej stronie obrazu, dom stojący z prawej strony należał do kompleksu zabudowań klasztoru Teatynów, w którym w XVIII w. mieściła się nuncjatura. Na przełomie XVIII i XIX w. był własnością sławnego bogacza, gracza i kolekcjonera Michała Walickiego.

Z błędów drukarskich zanotować należy niewłaściwą datę pierwszej elekcji w Polsce — rok 1556 zamiast 1573 (s. 71) oraz błędną interpunkcję na stronie 74, zmieniającą sens zdań.

Praca Stefana Kozakiewicza stanowi cenną pozycję wśród powojennych publikacji z dziedziny sztuk plastycznych. Zainteresowanie, jakie publiczność zwiedzająca Muzeum Narodowe przejawia na sali Canaletta, znalazło wyraz w szybkim rozchwytniu całego nakładu monografii popularnego malarza w wysokości 15.000 egzemplarzy. Świadczy to o konkretnych potrzebach kulturalnych naszego społeczeństwa i jego kierunku zainteresowań, świadczy też o wielkim zainteresowaniu przeszłością Warszawy. Pod adresem Wydawnictwa wyrazić należy ubolewanie, że wartościowa praca Kozakiewicza ukazała się w tak skromnej szacie graficznej.

Krystyna Sroczyńska

W SPRAWIE WSPÓŁCZESNOŚCI TORUŃSKIEGO PORTRETU KOPERNIKA

Prawie jednocześnie opracowane dwa artykuły o toruńskim portrecie Kopernika, prof. Leonarda Torwirta (Ochrona Zabytków VI, 1953, nr 1) i mój (Biuletyn H. S. XV, 1953, nr 2) różnią się zasadniczo w datowaniu powstania i ocenie wartości artystycznych tego obrazu, lecz zgodne są co do oceny jego wartości historycznej, która wydaje się bezsporna.

Prof. Torwirt pierwszy chyba poruszył sprawę interesującego szczegółu portretu — blików na gałkach

ocznych, odpowiadających odbiciu dwudzielnego gotyckiego okna. Ten szczegół nie pomaga w określeniu datowania powstania portretu na pierwszą połowę XVI w. Okna tego rodzaju zachowały się niewątpliwie prawie przez cały XVI wiek, z wyjątkiem wielkich rezydencji królewskich (Wawel) i zamków magnackich, które w pierwszej kolejności przerabiane były w guście epoki.

Podwójne bliki na gałkach ocznych, analogiczne do istniejących

w wizerunku Kopernika, znajduje się w wielu portretach poczynszu od XV w. Jako przykłady przytoczę: Jan van Eyck „Kanonik van der Paele” (Brugia, Muzeum Miejskie), Quintin Massys „Portret zakonnik” (Wiedeń, Gal. Lichtenstein), Lucas van Leyden „Autoportret” (Brunszwik, Gal. Mal.) i „Portret mężczyzny” (Londyn, National Gall.) oraz szereg portretów Albrechta Dürera, jak np. „Michał Wolgemut” 1516 r. (Norymberga, Germ. Mus.), „Portret ojca” 1497 r.



Il. 1. Fragment twarzy św. Stanisława na części środkowej tryptyku z Kobyłina, r. 1525. (Fot. B. Marconi)

(Londyn, National Gall.), „Portret młodej dziewczyny” (Berlin, Deutsches Mus.), „Portret brata Hansa” 1500 r. (Monachium, Alte Pinakothek) oraz „Portret matki” rys. z r. 1514 (Berlin, Zb. Graf.).

W malarstwie polskim bliki takie znajdujemy np. w „Złożeniu do grobu” z r. 1495 z Torunia (Warszawa, Muz. Narod.), Trójcy Świętej z Dębna (Kraków, Muz. Narod.) i epitafium Jana Sacranusa z r. 1527 (Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu).

Najbardziej interesującym w zestawieniu z portretem Kopernika będzie tryptyk św. Stanisława z Kobyłina (woj. poznańskie). Powstał on z fundacji biskupa Konarskiego ok. 1518 r., to jest w końcowym okresie możliwości portretowania Kopernika w średnim wieku (miałby wówczas lat 45). Wiele postaci środkowej części tego tryptyku przedstawiającego zabójstwo św. Stanisława posiada analogiczne bliki na gałkach ocznych.

Szczegółowa analiza tego obrazu pozwala z całą pewnością stwierdzić, że jeśli nie wszystkie, to większość głów malowana jest niewątpliwie nie z natury. Dotyczy to specjalnie postaci drugoplanowych, malowanych schematycznie, a najmniej posiadających ten charakterystyczny szczegół oczu. Dowodzi to, że istnienie bliku tego rodzaju nie może potwierdzać malowania z natury. Szczegół ten przejęty z pierwowzorów obcych, w których był niewątpliwie zaobserwowany z natury (np. u Dürera), przeszedł

w schemat¹, dość często stosowany w malarstwie polskim, zachowującym jeszcze w XVI w. tradycje i fakturę malarstwa gotyckiego mimo wyraźnych przejawów humanizmu czasów odrodzenia. Porównanie tryptyku z Kobyłina z toruńskim portretem Kopernika, specjalnie pod kątem widzenia ujęcia malarzkiego, faktury i techniki potwierdza datowanie tego ostatniego na połowę XVI w.

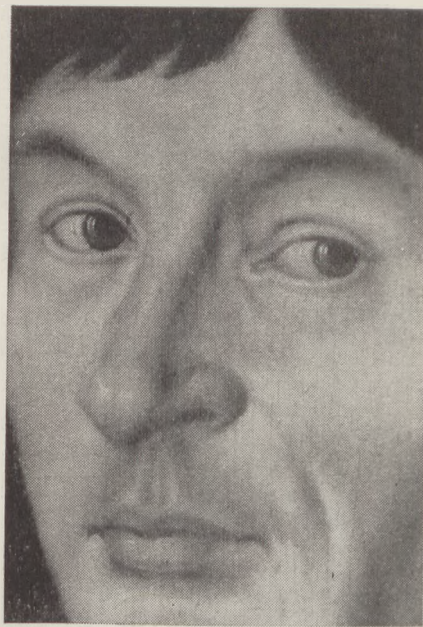
Szczególnie rzucająca się w oczy różnica zachodzi w technice wykonania i fakturze. Tryptyk kobyliński malowany na grubej warstwie zaprawy kredowej na drewnie lipowym, posiada typową dla takiej zaprawy siatkę spękań. Wykonany jest tłustą temperą o lekko szorstkiej fakturze, bez stapiania modelunku (sfumato). Brwi i rzęsy malowane są drobiazgowo — każdy włoszek oddzielnie (por. il. 1). Również włosy wykonane są cienkimi pociągnięciami pędzla. Takie wykonanie wymienionych szczegółów głowy, typowe dla malarstwa i rzeźby polichromowanej XV w. spotykamy w późniejszym malarstwie polskim, jak np. w obrazie śląskim „Zdjęcie z krzyża” z r. 1507 (Wrocław, Muz. Diecezjalne), a nawet w poliptyku św. Stanisława z Wieniawy (woj. kieleckie) z r. 1544.

W portrecie Kopernika malowanym na cienko zaprawionej desce dębowej brwi i rzęsy tworzą pociemnienie kolorystyczne; wtopione są w karnację (por. il. 2). Pukle włosów zaznaczone są na tle ogólnej ciemnej plamy tylko niewielu jasnymi cienkimi pociągnięciami pędzla. Wnikliwie dostrzeżony przez autora szczegół — blizna u nasady lewej brwi Kopernika, nie może być dowodem malowania z natury, tym bardziej, że autor sam wspomina o drzeworycie Stimmera, twierdząc, że chaotyczną kreską zaznaczona blizna potwierdza posługiwanie się oryginałem, w którym wspomniana nieprawidłowość była wyraźnie zaznaczona. Oczywiście jest, że Stimmer mógł opierać się na omawianym portrecie niewątpliwie istniejącym w r. 1587. Nie jest to jednak dowodem współczesności portretu i wykonania z natury.

Słusznie stwierdza prof. Torwirt wpływy kręgu Dürera. Niewątpliwie pokrewieństwo, lecz niestety nie poziomu artystycznego, istnieje również z portretem Ludgera Toma Ringa st., przedstawiającym prawdopodobnie syna artysty, Hermana, malowanym u schyłku twórczości, w latach 1540—47 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), a nawet z portretem Boduena Burgundzkiego namalowanym przez Jana Gossaerta w latach 1517—1524 (w tymże muzeum).

Wpływy malarstwa obcego i opóźnienie przejawów tych wpływów w malarstwie polskim potwierdzają moją opinię, że toruński portret Kopernika nie mógł powstać wcześniej jak w połowie XVI w. Dziś po przestudiowaniu dodatkowych materiałów porównawczych przesunąłbym może datę powstania do r. 1570, bliżej określiłonej przez muzeologów niemieckich na r. 1580.

Zgadzam się z autorem, że portret wykazuje mistrzostwo, lecz tylko w zakresie techniki i rutyny. Błąd rysunkowy podkreślony w moim artykule, świadczy o pewnej nieporadności artystycznej w zestawieniu z kryteriami obowiązującymi dla malarstwa doby Odrodzenia.



Il. 2. Fragment twarzy Mikołaja Kopernika na jego portrecie z Muzeum Pomorskiego w Toruniu, ok. poł. w. XVI. (Fot. B. Marconi)

¹ Schematyczne, podwójne, lecz położone poziomo bliki na gałkach ocznych miał portret Stefana Batorego z r. 1577, pochodzący z galerii Stanisława Augusta (nr 2180), odkryty przeze mnie w zb. Zamoykich w Kozłowie w czasie okupacji

hitlerowskiej i zniszczony w r. 1944. Por. Walicki M., *Nowoodnalezione obrazy z galerii Stanisława Augusta*, Biuletyn H. S. i K. X (1948), nr 3—4, oraz tenże, *Nieznanne portrety Batorego*, Przegląd Historyczny XXXVII (1947).

Poruszona sprawa różnicy technik malarskich północy i południa nie jest zagadnieniem prostym. Pragnę zaznaczyć, że już Antonello da Messina a później Michał Anioł stosowali technikę olejną (na podmalówce temperowej) i ich dzieła nie wykazują ujemnych objawów. Wyraźnego podziału technik po obu stronach Alp nie można schematycznie przeprowadzić. Wszak o stosowaniu oleju pisze Theophilus (XII w.) i Cennino Cennini, który przedstawia nam tajniki malarskie znane w XIV w. w Italii.

Stwierdzić więc należy, że porównawcze badania z obrazami powstałymi w Polsce w XVI wieku — a wizerunek Kopernika według wszelkiego prawdopodobieństwa był malowany w Polsce, być może w

Toruniu — wykazują, że nie mógł on powstać wcześniej niż około połowy XVI w. Na pewno nie mógł być malowany z natury. Gdyby przyjąć najwcześniejszą, możliwą stylowo datę wykonania, którą określiłem w moim artykule na 1540 rok, Kopernik musiałby być przedstawiony jako człowiek starszy, gdyż miał wówczas 67 lat.

Zastrzeżenia na koniec budzić muszą dwa stosowane przez autora terminy:

1. „fotografia wykonana w świetle promieni podczerwonych”. Promienie podczerwone nie są światłem, gdyż tą nazwą określa się wyłącznie promieniowanie (fale elektromagnetyczne) widzialne o długości fal ca 3900—7600 Å.

2. zastosowana do określenia podmalówki nazwa „gwasz”, etymologicznie podana prawidłowo, nie dotyczy określenia rodzaju spoiwa lecz farby, tj. barwnika ze spoiwem. Spoiwem gwaszu jest najczęściej typowe spoiwo akwarel — guma arabska, a różnica między akwarelą i gwaszem polega tylko na kryjących właściwościach gwaszu, używanych przez dodatek do barwnika wypełniaczy (obciążalników — niem. Füllstoff). Do podmalówek stosowano farby klejowe, gumowe lub temperowe (emulsyjne), niekoniecznie kryjące. Gwasz używany był do malowania głównie na papierze (barwionym).

Bohdan Marconi

HISTORIA SZTUKI NA SESJI ODRODZENIA W POLSCE

25 — 30.X.1953

Wkład historii sztuki w dorobek Sesji Odrodzenia w Polsce, zorganizowanej w dniach 25—30 października 1953 r. przez Polską Akademię Nauk wyraził się pięcioma referatami, będącymi wynikiem zespołowej pracy skupionej wokół Komitetu Teorii i Historii Sztuki PAN przy współudziale Państwowego Instytutu Sztuki.

Monumentalnym podsumowaniem dotychczasowych badań nad problematyką renesansu stała się otwarta w tym czasie wystawa „Odrodzenia w Polsce”, wymagająca z racji ogromu zawartych w niej zagadnień, osobnego omówienia.

Na obrady plenarne Sesji Odrodzenia wniosła Sekcja Historii Sztuki dwa referaty: „Sztuka polskiego odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej” — G. Chmarzyńskiego i Z. Kępińskiego oraz „Muzyka polskiego odrodzenia” — J. Chomińskiego i Z. Lissy¹.

Pierwszy z wspomnianych referatów stawiał sobie za cel wyjaśnienie nowych wartości sztuki polskiego renesansu, jej humanizmu, świeckości, realizmu, rodzimości i aktualizacji — ideologią społeczną, decydującą o wyrazie plastycznym dzieła sztuki. Interpretacja czołowych i typowych wytworów artystycznych naszego odrodzenia, ukazująca kierunki ideologiczne działające w każdorazowym, złożonym zjawisku, jakim jest dzieło sztuki, wydawała się jednym z podstawowych zadań stojących obecnie przed badaczami tego okresu.

Praca „Sztuka polskiego odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej” rozrosła się w swej pierwotnej wersji do około 200-stronicowego opracowania, które zostało skrócone do 70 str. tekstu powielonego na Sesji Odrodzenia, następnie jeszcze streszczono na 31 str. maszynopisu odczytanych na konferencji.

Koncepcja referatu, podzielonego w ramach przyjętej periodyzacji na pięć podokresów (1450—1500, 1500—1520, 1520—1550, 1550—1580,

1580—1650) polegała na sygnalizowaniu wytypowanych przez autorów, dominujących w danym okresie rozwojowym zjawisk, zachodzących w bazie i nadbudowie ideologicznej oraz obrazowaniu sytuacji w dziedzinie sztuki, będącej plastycznym odpowiednikiem kierunków ideologii społecznej.

Obiekty specjalnie charakterystyczne dla poszczególnych etapów rozwojowych omawianego okresu zostały poddane nowej w historii sztuki polskiej, śmiałej interpretacji, potraktowanej żywo i plastycznie, ujętej niejednokrotnie w piękne formy opisowe. Tu tkwiła istota referatu, jego oryginalność i odważne nowatorstwo.

Jak już wspomniano punktem wyjścia dla wyboru dzieł sztuki wymagających szczegółowej analizy była ich typowość. Omawiano zatem zarówno pewne masowe zjawiska, występujące w sztuce kolejnych okresów renesansu jak i pojedyncze obiekty o szczególnie ważnym znaczeniu.

W drugiej połowie XV wieku „Postępowy mieszczański charakter ideologiczny sztuki, rozmiary działalności artystycznej tej klasy [mieszczaństwa] nie świadczą o jej przewadze w ówczesnym układzie ustrojowym Polski, są jedynie przejawem podjętego natarcia na feudalny system w dziedzinie nadbudowy, przy czym sztuka zostaje uaktywniona ideologicznie i zajmuje nie estetyzującą, lecz bojową postawę, rozstrzygającą o jej związku z n o w o ą y t n ą e p o k ą”. Dobitnym objawem tej postawy była według autorów akcja wznoszenia nowych ołtarzy, w których na kanwie tematyki religijnej pokazano ówczesne społeczeństwo w jego złożonym uwarstwieniu i wzajemnych konfliktach. Głęboko ludzki, realistyczny charakter tej plastyki, mimo gotyckich obciążeń formalnych decyduje o zaliczeniu jej do nowej epoki.

W pierwszym dwudziestolecu XVI wieku „...indywidualizuje się inicjatywa artystyczna patrycjatu, odrywając się wreszcie od standardu mieszczańskiego; na pograniczu społeczności mieszczańskiej i drobnoszlacheckiej kształtuje się swoista kultura artystyczna nowego środowiska intelektualistów; podnosi się przygasa od wielu pokoleń działalność wielkich feudałów.” Odpowiednikami wspomnianych przemian społeczno-ideologicznych w dziedzinie nadbudowy kulturalnej były interpretowane przez autorów takie zjawiska jak wzrost budownictwa miejskiego, wykształcenie nowego typu portretu intelektualisty-humanisty, rozwój grafiki książkowej, w której nie brakuje „tematyki historycznej, państwowej. Wyraźna nowa polityka dworu, objawiająca go tendencje do objęcia przodującej roli w tworzeniu renesansowej kultury na terenie państwa polskiego była przebudowa królewskiego zamku na Wawelu, przeprowadzona już całkowicie w duchu odrodzenia.

Lokalną sztuką cechową, reprezentującą ideologię średniego mieszczaństwa, przede wszystkim w malarstwie, charakteryzowało „...nowe odczucie człowieka, bardziej realne i krzepkie, coraz jaskrawiej demokratyczne...”. W tendencjach malarstwa tego okresu zaistniały według autorów możliwości dalszego rozwoju ludowego realizmu, które niestety w późniejszych okresach nie zostały w pełni podjęte. Najwyższym osiągnięciem związanym z realistycznym nurtem plastyki mieszczańskiej tego czasu był szerzej zinterpretowany Kodeks Bohema, pierwsze dzieło malarstwa miniaturowego poświęcone czysto laickiej tematyce.

W następnym okresie, do 1550 r. wysunęli autorzy na plan pierwszy wielkie fundacje królewskie: Kaplicę Zygmuntowską i dekoracje zamku wawelskiego. Pierwsze przedsięwzięcie nazwali „...uderzeniem politycznym po linii koncentracji spo-

¹ Referaty wygłoszone na Sesji Odrodzenia zostały opublikowane w formie powielaczowej przez PAN,

bądź niektóre z nich w formie książkowej w wydawnictwie PIW (m. i. J. Chomińskiego i Z. Lissy, *Muzyka*

polskiego Odrodzenia). Wszystkie cytaty w niniejszym sprawozdaniu oparte są na tekstach powielonych.

leczeństwa wokół władzy królewskiej..." i zarazem narodowym pomnikiem polskiego odrodzenia. Podkreślono dwa zasadnicze elementy treści plastycznej kaplicy: nową syntezę widzenia człowieka w rzębie nagrobnej króla i żywioł poganiślny dekoracji mauzoleum.

Treść plastyczną dekoracji zamku wawelskiego (Cebes, głowy wawelskie, fryzy z pochodem triumfalnym i turniejowy fryz na krużgankach) związali autorzy z postępowymi tendencjami polityki dworu, szczególnie kładąc nacisk na kierunek polityki reprezentowanej przez Bonę. Na tematyce tej dekoracji miały mianowicie zaważyć sympatie do antypapistówskiej reformy w polityce zagranicznej i wpływ tych ostatnich na zaostreżenie stosunków z dworem habsburskim. Małowidła „Cebes” miały reprezentować zainteresowania reformacyjne, fryz z pochodem triumfalnym ukazywać chwałę polskiego oręcza, fryz turniejowy „wydaje się być dowcipną aluzją do średnio-wiecznych „podobań” ostatniego rycerza — Łoppy, cesarza Maksymiliana I”, a na fryzie krużgankowym „wzór postaci w medalionach zosławił, według autorów, podyktowany sympatiami Bony.

Willi podmiejska Justusa Decjusza w Woli Justowskiej posłużyła jako przykład postępowej myśli patrycjatu. „Jest to pierwsza w Polsce budowla wiążąca człowieka z naturą i krajobrazem...” będąc zarazem „pierwszym w Polsce dokumentem nowożytnej logiki architektonicznej, wyrażonej w planie budowy”.

Nowe ujęcia formalne nagrobków mieszczańskich (np. Anny Pipanowej w Krakowie) związali autorzy z rozpowszechnieniem się portretu, dziedziny plastyki ściśle łączącej się z nurtami humanistycznymi.

Dekorację wnętrza dworu Artusa w Gdańsku uznano za najdobitniejszy dokument postawy mieszczańskich gdańskich wobec zagadnień publicznego dobra, nierozdzielonego z poczuciem wspólnoty gdańszczan z losami państwa polskiego.

W okresie od 1550 do 1580 r. zasygnalizowali autorzy na wstępie następujące charakterystyczne fakty: „...nagły wzrost aktywności miast, wyrażający się już bezpośrednio około 1550 r. masowym wystąpieniem nagrobków mieszczańskich oraz budową względnie monumentalną przebudową ratuszów, masową budową renesansowych domów względnie fasad kamienic mieszczańskich”, „...zaostreżenie ra-

dykalizmu postawy ideowej, osiągnięcie swoją najbardziej konsekwentną, najostrzejszą i zarazem najszerzej i najgłębiej wnioskującą w całość kształt życia społeczeństwa postać w grafice”; „...w obrębie polskiego ruchu reformacyjnego nowy plebejski nurt plastyki polskiej”.

Interpretacja nowej postaci ratusza poznańskiego wskazała na elementy formalne (trzy kondygnacje krużganków arkadowych, potężna attyka) ujawniające poczucie własnego znaczenia władz miejskich manifestowanego okazałością budowli.

W dziedzinie grafiki, ulegającej w tym okresie szybkim przeobrażeniom wydzielił autorzy dwa zasadnicze nurty: mieszczański, najbardziej postępowy na tych odcinkach, gdzie wiąże się z akcją reformacyjną, a pobudzający plebejski nurt sztuki polskiej i drugi — szlachecki, znajdujący wyraz w ilustracjach do Kobyłęńskiego, Reja czy Kochanowskiego. „Bukoliczne lub fauniczne nuty, brzmiące w plastyce tego kierunku są wyrazem pragnienia naturalności i prymitywu, ale nie w sensie solidarności z prostym, żyjącym na łonie natury ludem i nawet bez oznak zrozumienia jego sytuacji.” Porównując znaczenie obu wymienionych nurtów stwierdzili autorzy, że „...tym silniej odbija od tego szlacheckiego, sielankowego kierunku namiętnie krytyczny obraz rzeczywistości w plebejskim nurcie reformacyjnej grafiki”.

Poczynania artystyczne dworu królewskiego i możnowładztwa zostały ocenione wspólnie, zgodnie ze spostrzeżeniem o zacieraniu się różnic między mecenatem Zygmunta Augusta i poszczególnych przedstawicieli magnaterii.

Powstawanie założeń obronnych na wschodnich kresach Polski, zamków z krużgankowymi dziedzińcami w zachodniej Małopolsce, otrzymujących, począwszy od 70-ych lat grzebień attyk, rozpowszechnienie magnackiej rzeźby sepulkralnej, mającej na celu „...już nie studia kinetycznych możliwości ludzkiej anatomii, już nie zasady kształtowania brył rzeźbiarskich według prawdziwego wyglądu ciała ludzkiego, ... ale ukazanie potęgi i wielkości człowieka...” — to dominujące zjawiska artystyczne omawianego okresu, reprezentujące ideologię górnej warstwy społeczeństwa.

Działalność plastyczna Jana Michałowicza z Urzędowa została poddana osobnej analizie, zakończonej następującą oceną typowych dla niego kompozycji nagrobnych: „Śmiała, prężna i pełna niespodzie-

wanej inwencji architektura stwarza jakieś żywiołowe tło dla skulpturalnej, ale gotowej jakby przelać się przez brzegi dynamiki bohatera monumentu i jego faunicznego otoczenia”.

Całokształt plastyki tego okresu osiągnął według autorów pełnię dojrzałości i szczyt rozwoju, po którym rozpoczyna się powolne przesilenie, pomimo ilościowego natężenia produkcji artystycznej po 80-tych latach tego stulecia. Wcześniej już zarysowujące się tendencje w kierunku idealistycznej postawy wobec rzeczywistości (postać Zygmunta Augusta w kaplicy wawelskiej) dojdą teraz silniej do głosu: „...całą plastykę nagrobną opanuje idea poddaństwa śmierci i studium elementów bezwładu. Studium plastycznego wyrazu ciała gasnącego i grążącego się, zapadającego niejako, stanowić będzie przewodni temat figuralnej rzeźby nagrobnej — rzecz znamienna głównie w obozie magnatów świeckich i duchownych...”.

Przemiany formalne, dążące za nową ideologiczną postawą, znamienną skłonność do „...niepohamowanej fantazji i pełnego świadomego nonszalanckiego igrania z elementami ugruntowanych w renesansie porządków architektonicznych...”. Ów nowy styl, nazwany przez autorów improwizacyjnym zrodził się w Krakowie, a opanował (z wyjątkiem Gdańska) całą Polskę, a szczególnie Małopolskę dzięki twórczości Santi Gucciego i kręgu jego naśladowców. Szczytowym punktem realizacji owego stylu będzie wnętrze kaplicy w Bejskach, będące już w pełni plastycznym odbiciem idei kontrreformacji.

Kaplice Boimów i Kampianów we Lwowie przytoczyli autorzy jako przykład przechodzenia na pozycje kontrreformacji patrycjatu mieszczańskiego, a fasady kamienic Kazimierza Dolnego i Zamościa, wypełnione dekoracją o tematyce religijnej posłużyły jako świadectwo tych samych przemian światopoglądowych wśród średniego i zamożnego mieszczaństwa.

Istniejące w łonie przeciętnej masy mieszczańskiej elementy samobrony przed przejściem na pozycje wsteczne dochodziły do głosu w takich przejawach sztuki tego okresu jak m. i. zespół architektoniczny Zamościa czy doprowadzona do szczytu stylizacja ornamentálna (zarówno w dekoracji architektonicznej, jak i innych dziedzinach plastyki) nawiązująca do motywów ludowych i z kolei pobudzająca prak-

tykę artystyczną, będącą według autorów zaczątkiem naszej sztuki ludowej epoki nowożytnej.

Plebejski nurt plastyki polskiej w dalszych efektach doprowadził w połowie XVII stulecia do przykładów o tak mocnym wyrazie ideologicznym jak ryciny do „Umarłego Kredytu” lub „Sługi Wiernego”.

Po r. 1580 „...załamanie postępowych tendencji bazy społeczno-ekonomicznej i zaostrezenie form wyzysku do najskrajniejszych postaci, w stosunkach pańszczyźnianych, wzmogło napięcie antagonizmów klasowych, co z kolei odsuwać poczęło całą klasę szlachecką od coraz niebezpieczniejszych w tych warunkach, samodzielnych, krytycznych rozważań moralnych i religijnych obozu reformacyjnego, a coraz mocniej wiązało z reakcyjną agitacją wojującej kontrreformacji, szerzącej ślepy kult niewzruszalności prawd fideistycznych i niewzruszalności feudalnej struktury kościoła i społeczeństwa”. W omawianym okresie wskazali autorzy na znamiona przesilenia światopoglądu odróżnienia na rzecz akcji kontrreformacyjnej, reprezentowanej przede wszystkim przez zakon jezuitów, z drugiej strony uwydatnili te trwałe wartości sztuki renesansu powstałej w końcu XVI i z początkiem XVII stulecia, do których będzie nawiązywać oświecenie i postępowe elementy wieku XIX.

Stworzone w tym czasie wielkie zespoły przestrzenne jak Zamość i Stanisławów „...chlubne osiągnięcia polskiej myśli koncepcyjnej i praktyki wykonawczej wśród dorobku europejskiej urbanistyki...”, nowe typy pałaców z odrębnymi fortyfikacjami, „...nowy, doskonalszy obraz środowiska ludzkiego...” w malarstwie kręgu Dolabelli, realistyczne zdobycze malarstwa portretowego i religijnego zasilanego przez artystów gdańskich, emigrujących z miasta zagrożonego ekonomicznie do polskich dworów — to twórczy wkład sztuki tego okresu w dorobek odrodzenia.

W końcowym podsumowaniu referatu stwierdzili autorzy konieczność twórczego nawiązywania sztuki współczesnej do postępowych zdobyczy plastyki odrodzenia.

Zarzuty podnoszone w dyskusji² dotyczyły przede wszystkim metody stosowanej przez autorów referatu.

Metoda ta, zgodnie z wstępnym sformułowaniem autorów, przeciwstawiająca się dotychczasowym, zwłaszcza przedwojennym, formalistycznym tendencjom poszła w bieżąco przeciwnym kierunku. Kładąc główny akcent na treść dzieła sztuki, a w przeprowadzeniu jej programu dopatrując się przede wszystkim świadomej decyzji zleceniodawcy, pominięła w wielu wypadkach znaczenie twórcy i odbiorcy dla powstania danego pomnika architektury, rzeźby czy malarstwa. Zubożenie zakresu badania przez niedocенienie tak istotnego twórczego czynnika, jakim jest wykonawca, dało niejednokrotnie niepełną, a więc niesłuszną interpretację dzieła sztuki.

Pokusa bezpośredniego wiązania pewnych zjawisk społecznych czy ideologicznych, których wykładnikiem w wielu wypadkach były koncepcje polityczne jednego człowieka — króla lub grupy będącej w danym okresie u steru, ze zjawiskami w dziedzinie sztuki, doprowadziła do uproszczonych wniosków. I tak, np. ruchy chłopskie w Niemczech znalazły wg autorów odpowiednik we wzmocnionym budownictwie fortyfikacji na zachodniej naszej granicy; centralistyczne tendencje władzy królewskiej (Zygmunta I) zadecydowały o wyrazie plastycznym kaplicy Zygmuntowskiej; antyhabsburska polityka Bony — o treści, a poniekąd i formie większości fryzów wawelskich. Niejednokrotnie, jak podkreślono w dyskusji, wyrósł zleceniodawca do roli niemal jedyne go reprezentanta postępowej myśli owych czasów, przez co inspirowane przezeń dzieło stało się odbiciem nie ideologii społecznej, lecz indywidualnych tendencji politycznych zamawiającego.

Jeszcze jedna naturalna konsekwencja była wynikiem takiego toku rozumowania. Ładunek emocjonalny formy dzieła sztuki ustąpił na daleki plan wobec programu treściowego. Odmienność np. nowej, będącej zdobyczą renesansu europejskiego formy kaplicy Zygmuntowskiej Berecciego od zespołu form właściwych Stwoszowi i twórcom ołtarzy drugiej połowy XV w. nie znalazła jasnego wytłumaczenia. W dyskusji podkreślono, że kształt artystyczny jest w równej mierze, co program dzieła sztuki, funkcją prawidłowości historycznych wyrażonych talentem twórcy.

Zachwianie postulatów badania dzieła sztuki z punktu widzenia jedności treści i formy, na niekorzyść

formy, stworzyło z kolei nowe niebezpieczeństwo podyktowane chęcią całkowitego odwrotu od formalistycznych metod badawczych. Zrealizowane na ogół konsekwentnie tendencje do akcentowania czynników decydujących według autorów o obliczu sztuki, wpłynęły na rozpatrywanie poszczególnych obiektów nie w zespole, możliwie pełnym, kierunków działających w danym okresie, lecz uwarunkowanych na ogół jedną, świadomą wolą (np. kaplica Zygmuntowska, Lament opatowski, malowidła „Cebesu”). Stąd zarzuty nie dość dialektycznego stosowania metody materializmu historycznego i wnioski na przyszłość o większe precyzowanie aparatu badawczego.

Znaczenie referatu G. Chmarzyńskiego i Z. Kępińskiego polega na jego nowatorstwie, na dostrzeżeniu elementów walki w zjawiskach traktowanych dotychczas na ogół statycznie (np. problemy rzeźby i malarstwa drugiej połowy XV w.), na wielu pięknie, chociaż nie bezbłędnie przeprowadzonych analizach dzieł sztuki. Duży wysiłek organicznego związania spraw sztuki z ekonomicznymi i politycznymi motywami działania spotkał się z ogólnym uznaniem. Metoda zastosowana przez autorów, mimo jej braków, po przyjęciu pewnych korektur określa kierunek dalszych prac.

Referatem, który podjął próbę dokonania syntezy w zakresie aktualnej wiedzy w swej dziedzinie była „Muzyka polskiego odrodzenia”, poparta ilustracją muzyczną, opracowaną specjalnie na Sesję Odrodzenia. Interesująca dla naszej dyscypliny jest zbieżność periodyzacji muzyki i plastyki polskiej doby renesansu. Dokonany w ramach chronologicznych 1450 — 1640 podział na cztery podokresy (1450 — 1520, 1520 — 1543, 1543 — 1580, 1580 — 1640) zbliża się do stosowanego na ogół w periodyzacji plastyki. Od budzenia się pierwiastków nowego stylu w pierwszym okresie, po pełnię rozkwitu renesansowej muzyki w latach 1543—80, do silnych wpływów kontrreformacji i przenikania elementów barokowych — wzrastająca, a następnie opadająca linia renesansowych treści i form przebiega podobnie jak w dziejach plastyki.

Wszechstronne ujęcie tematu i dojrzałość metodologiczna, uwzględniająca zespół czynników oddziałujących na rozwój muzyki renesansowej zasłużyły na głębokie uznanie, wyrażone głosami dyskusant-

² W dyskusji wzięli udział: S. Arnold, K. Budzyk, S. Lorentz, K. Piwocki, J. Starzyński (podsumowanie), W. Tomkiewicz, M. Wallis.

tów³. Poważnym walorem referatu było związane badanie nad polską muzyką renesansową z potrzebami doby obecnej. Troska o wydobywanie elementów humanizmu, realizmu i rodzimoci, czynników o niegasnącej wartości dla twórców współczesnych, przy równoczesnym konkretnym pokazaniu niewłaściwych metod czerpania motywów z narodowej tradycji podnoszą znaczenie referatu, który może służyć przykładem dla badaczy historii sztuki i literatury.

Na obradach Sekcji Historii Sztuki zostały wygłoszone referaty: „Udział sztuki polskiej w renesansie europejskim” — W. Molè i K. Piwockiego, „Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej odrodzenia” — W. Tomkiewicza oraz „Historyczny rozwój badań nad sztuką polskiego odrodzenia” — H. i S. Kozakiewiczów.

Referat „Udział sztuki polskiej w renesansie europejskim” według wcześniejszego projektu posiadał tytuł „Oryginalność sztuki polskiego odrodzenia”, który może jaśniej określa kierunek pracy, będącej próbą syntetycznego przedstawienia rodzimoci plastyki polskiej w tym okresie.

Aby ukazać odrębność sztuki polskiej na tle ogólnoeuropejskiego odrodzenia autorzy referatu przedstawili w wstępie ogólną charakterystykę warunków rozwojowych oraz programu sztuki w krajach przodujących pod względem gospodarczym, społecznym i kulturalnym. Tak więc poddano analizie strukturę bazy i nadbudowy renesansowych Włoch, a następnie Niderlandów, Niemiec, krajów naddunajskich, wreszcie Hiszpanii i Anglii. Program ogólnoeuropejskiej sztuki odrodzenia obejmował w ujęciu autorów: „...laicyzację kultury, opanowującą w coraz większym stopniu wszystkie przejawy i dziedziny myśli i twórczości, — nową tematykę, wśród której zajmują coraz więcej miejsca elementy ludowe wzgl. rodzime, — realizm racjonalistyczny, idący w parze ze wzrostem tendencji naukowo-badawczych, oparty z jednej strony o doświadczenie..., a z drugiej o krytykę źródeł historycznych..., — oraz humanizm i antyk...”, — jak również „...niezależnienie się myśli religijnej od więzów kościoła

w postaci wielkiego ruchu reformacji...”.

Realizacja tego programu wymagała się poprzez takie przedsięwzięcia jak: „...planowania urbanistyczne, budowę domów mieszczańskich, budowę rezydencji-pałaców panujących oraz magnaterii, will i dworów, zamków obronnych i zarazem pałaców, budowę kościołów monumentalnych, miejskich i klasztornych, a także kaplic wzgl. mauzoleów”, w zakresie zaś malarstwa „...wszystkie zadania, zjawiające się na horyzontach renesansu sięgające od przejawów laicyzacji i realizmu aż do nowego ustosunkowania się do przyrody i do odzwierciedlenia się aktualnych walk ideowych epoki.”

Następnie naszkicowali autorzy sytuację w Polsce, kładąc szczególny nacisk na początki renesansu i dziedzictwo przejęte przez odrodzenie z przeszłości. Stwierdzili, że: „...sztuka polska tego okresu [w. XV], zwłaszcza w zakresie malarstwa i rzeźby, za pośrednictwem mieszczaństwa miast polskich związana z miastami niemieckimi (a poprzez nie ze światem Niderlandów) i wogóle zachodnimi, mieściła się... całkowicie w ramach ówczesnej sztuki środkowo-europejskiej i przygotowywała grunt, na którym mogły być dopiero przyjęte elementy renesansowe przychodzące z Włoch od pierwszych lat XVI w.” Wpływy obce zostały określone jako przyswajanie elementów tego: „...co odpowiadało podobnym procesom w samej bazie gospodarczo-społecznej i co jednocześnie odpowiadało zasadniczym tradycjom rodzimym...”. Rolę licznie napływających do Polski, szczególnie w XVI wieku artystów włoskich ocenili autorzy następująco: „Niejeden z tych artystów włoskich wyrasta w warunkach polskich, gdzie może się swobodnie rozwijać, do większego znaczenia niż w ojczyźnie oraz staje się twórcą o wyższej skali możliwości, niż było mu to dane we Włoszech, gdzie byłby skrepowany bliskością przyciemniających go wielkich mistrzów odrodzenia. Łączy się to jednak ściśle z dostosowywaniem się owych artystów do nowego otoczenia i jego atmosfery kulturalnej oraz tradycji.” Szereg zadomowionych w renesansowej sztuce polskiej „typów” architektonicznych, rzeźbiarskich, czy malarskich wy-

kazuje twórcze przeszczepianie form obcych. Harmonijne zespolenie elementów tradycyjnych z zapożyczonymi oraz nowymi, własnymi zdobyczami nowej epoki charakteryzuje zamki polskie z krążgankowymi dziedzińcami, attyki, kamienice mieszczańskie i ratusze, urbanistykę Zamościa, kościoły tzw. lubelsko-kaliskie, nagrobki, malarstwo ścienne, portret mieszczański czy grafikę.

Pewne interesujące analogie między Francją a Polską dostrzegli autorzy w ogólnej linii rozwojowej sztuki tych krajów, związanej z podobieństwami w podłożu społeczno-gospodarczym.

Wreszcie stanowisko naszej sztuki w ogólnoeuropejskim dorobku odrodzenia zostało określone mianem głównej siły twórczej na wschodnich obszarach kultury środkowo-europejskiej, siły promieniującej na tereny Słowacji, Szwecji i krajów wschodnio-bałtyckich; wniosła ona „... do renesansu europejskiego... szeroki nurt twórczy, będący wyrazem i odbiciem narodzin epoki nowożytnej i zarazem powstania i kształtowania się narodu polskiego”.

W zakończeniu referatu stwierdzili autorzy, że: „To jednak, co w sztuce renesansu było najcenniejsze... mieściło się... w jej bliskości życia, w jej prawdziwości, w jej związaniu z rzeczywistością życiową.” Sztuka renesansu polskiego „...oparta o swoje tendencje realistyczne potrafiła... stworzyć i wnieść do sztuki europejskiej, jakkolwiek przejmując z niej liczne wzory i podniety, swój własny obraz człowieka nowożytnego i jego świata, który jest jednocześnie człowiekiem i światem polskim.”

Dyskusja nad referatem⁴, idąc po linii uzupełnień i rozwijania pewnych zagadnień szczegółowych (dotyczących m. i. malarstwa batalistycznego - historycznego, malarstwa religijnego ostatniego okresu odrodzenia, typu nagrobków z kłęczącą postacią zmarłego, relacji polsko-czeskich i polsko-węgierskich), podkreśliła znaczenie pracy zestawiającej w sposób syntetyczny rodzime cechy sztuki polskiego renesansu. Szczególny nacisk położyli dyskutanci na właściwe ujęcie zagadnienia na nowe oświetlenie przez autorów referatu wkładu plastyki polskiej

³ W dyskusji wzięli udział: K. Budzyk, H. Feicht, S. Lorentz, Z. Mycielski, J. Starzyński (podsumowanie).

⁴ W dyskusji wzięli udział: T. Gościński, S. Kozakiewicz, S. Morawski, M. Morelowski, R. Pollak, J.

Starzyński, W. Tatarkiewicz, W. Tomkiewicz.

w ogólnoeuropejski dorobek sztuki okresu odrodzenia. Stało się to również okazją do bardziej ogólnych teoretycznych rozważań nad pojęciem udziału danego narodu w całokształcie sztuki europejskiej jakiegoś okresu.

Na wspólnym posiedzeniu Sekcji Historii Sztuki i Sekcji Literatury został wygłoszony referat „Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej odrodzenia” — W. Tomkiewicza, wspólnie następnie dyskutowany z referatem „Drukarnstwo polskie w dobie odrodzenia” — A. Gryczowej.

Zgodnie ze sformułowaniem wstępnym autora, celem referatu było przedstawienie następujących spraw: „1. organizacji produkcji i odbiorczości w cechach artystycznych, 2. znaczenia instytucji mecenatu władczego, 3. konfliktu między rzemiosłem średniowiecznym a sztuką odrodzenia, jego form i wyników.”

Stosunkowo najbardziej rozbudowana pierwsza część referatu była obfitym przykładem omówienia organizacji cechowej, jako wyłącznej w pierwszym okresie odrodzenia (od połowy w. XV do początku w. XVI) formy organizacji wytwórczości dzieł sztuki. Na przykładach różnych ośrodków artystycznych pokazał autor charakter cechów, podkreślając ich zespołowość i z wolna postępującą emancypację poszczególnych zawodów w ciągu XVI stulecia, ograniczony zasięg odbiorców dzieł sztuki, następnie prawa, przepisy i obowiązki cechowe. Scharakteryzowane więc zostały poszczególne etapy rozwoju artysty-rzemieślnika — od okresu nauki, poprzez wyzwoliny, wędrowną artystyczną, aż do wykonania majstersztuku; przedstawiony został interesujący materiał dotyczący kształtowania się zarobków mistrzów i czeladników oraz cen na wyroby artystyczne; ukazane formy ochrony praw klienta i wytwórcy przed wzajemnym wyzyskiem; na koniec charakter odbiorców i ich potrzeby artystyczne. Działalność cechów, które „... mimo wszelkich wad... potrafiły sztukę polską wyprowadzić z formalizmu średniowiecznego”, była, zgodnie z oceną autora referatu „...nie tylko dobrze zorganizowana, ale odgrywała rolę postępową, torując drogę nowej sztuce, której ojczyzną były Włochy.”

Przyczyn kryzysu w cechach artystycznych w latach 1520—30 dopatrywał się autor w takich różno-

rakich zjawiskach, jak: walka czeladników z wyzyskiem mistrzów, zachwianie się równowagi majątkowej pomiędzy poszczególnymi warsztatami, z których część zmieniała się w rodzaj manufaktur, zerwanie kontaktów z niemieckimi ośrodkami artystycznymi na skutek wojen chłopskich i walk religijnych, na koniec zmniejszenie się zapotrzebowania na tematykę religijną wywołane szerzeniem się reformacji.

Jednocześnie zjawia się w Polsce nowa, konkurencyjna dla cechów forma organizacji twórczości — mecenat władczy, którego rysem charakterystycznym w pierwszej połowie w. XVI była „...świadoma wola odrzucenia średniowiecznych form i treści poznawczych, oparta o wykształcone na antyku formy”. I znowu — podobnie jak dla pierwszego okresu — omówił autor formy i cechy tego mecenatu, jego znaczenie dla podniesienia pozycji społecznej artysty, organizację i warunki pracy nie oparte na rygorystycznych przepisach, na koniec wysokości zarobków i stan majątkowy serwitów. „Mecenas artystyczny, będący wyrazem egoistycznych klasowych interesów możnowładztwa, spełniał w pierwszym okresie walki o władzę rolę twórczą, podczas gdy pod koniec stulecia zaczynają się już w nim zatracać tworzące tendencje narodowe na korzyść kosmopolitycznych zainteresowań grupy feudalnej.”

W konflikcie zarysowującym się między tymi konkurencyjnymi formami wytwórczości artystycznej, cechy — jak stwierdził autor — nie stały się o podniesienie jakości swej produkcji, lecz stosowały walkę będącą rodzajem sabotażu, jak: ograniczanie dostaw surowców, zakazy pracy przy serwitach czeladnikom cechowym itd. W wyniku jej serwitorzy zmuszeni byli do poddawania się rygorom cechowym, asymilując się przeważnie w łonie polskich organizmów miejskich, a twórczość ich na podłożu warunków miejscowych nabierała cech rodzimych. Jednocześnie jednak wsteczna polityka cechów, jak i brak ciągłości mecenatu królewskiego czy możnowładczego wpłynęły na to, że nie wytworzyły się wokół serwitów nowe, rodzime kadry artystyczne. Tak więc, „...mecenas władczy, który zdziałał wiele dla rozpowszechnienia się u nas włoskich form sztuki renesansowej, nie zrobił prawie nic dla wytworzenia się w Polsce sztuki rodzimej opartej o zdobyte ideologiczne odrodzenia.”

Szczególnie ujemną była tu rola szlachty niedocenającej twórczości plastycznej.

Ostatni okres odrodzenia (po r. 1580) przedstawił autor, jako nacechowany niezwykle wzmocnionym tempem produkcji artystycznej we wszystkich dziedzinach plastyki, zwłaszcza szczególnie się teraz rozpowszechniającego malarstwa. „Nasilenie ruchu budowlanego przyczyniło się do wzrostu krajowych kadr budowniczych, nieznanymi najczęściej z imienia, lecz roznoszących zdobycze wiedzy architektonicznej, dostosowywanej do warunków lokalnych...”, zaś w środowiskach miejskich, zwłaszcza w miastach położonych na sławnym szlaku handlowym Wisły i jej basenu, odżyje malarstwo cechowe. „Wielka i różnorodna klientela oraz rozległa skala zamówień...” doprowadzą do wzrostu stopy życiowej i zamożności artystów cechowych, które autor zanalizował w oparciu o obliczenia obciążeń podatkowych dla poszczególnych zawodów. Wobec wielkiego popytu na dzieła sztuki zmienia się teraz sposób produkcji warsztatów cechowych i serwitowskich: cechuje ją teraz masowość, pośpiech i powierzchowność wykończenia. Najpoważniejszym odbiorcą dzieł sztuki staje się teraz bogacące się szybko mieszczaństwo: świadczą o tym pośmiertne inwentarze.

Zamknięcie referatu stanowiła charakterystyka toczonej się w ostatnim okresie walki społecznej podjętej przez czeladników przeciw wyzyskowi ze strony mistrzów cechowych. Zapoczątkowała ona działalność tzw. partaczy i biegunów, których twórczość odegrała wielką rolę w upowszechnieniu malarstwa, łączącego plastykę ludową ze zdobyczami odrodzenia.

W zakończeniu stwierdził autor, że „...walka o pozycję artysty, przegrana pod koniec odrodzenia, zakończyła się porażką, ale nie klęską. Mimo wszystko średniowieczna pozycja cechów zachwiana została w swych posadach. Gdy obok baroku kościelnego powstanie barok dworski ...stanowisko artysty-serwitora ugruntuje się ostatecznie.”

Omówiony referat wniósł — jak zgodnie oceniali dyskutanci⁵ — wiele materiału i interesujących spostrzeżeń, będąc zarazem pierwszym ujęciem całokształtu zagad-

⁵ W dyskusji wzięli udział: G. Chmarzyński, B. Nadolski, J. Staryński, W. Tatarkiewicz.

nień dotyczących twórczości i odbiorczości sztuki w dobie renesansu.

Brakiem natury metodologicznej (podkreślonym w wypowiedziach G. Chmarzyńskiego i J. Starzyńskiego) było stosunkowo luźne związanie tematu z przemianami ideologicznymi, oddziaływającymi na rozwój form twórczości i odbiorczości oraz zatarcie w potoczystym wykładzie ram chronologicznych, w których poczynają się i rozwijają istotne procesy, decydujące o wyrazie sztuki. Na przykładach zjawisk literackich tego okresu rozwinięto (Nadolski) zagadnienie mecenatu feudalnego, dopatrując się stosunkowo mniejszego znaczenia tej ostatniej formy odbiorczości, niżli można to było wywnioskować z referatu. Słabe zrozumienie znaczenia kultury i nauki, nie nadążające za potrzebami społeczeństwa cechowało feudalnych zleceniodawców.

Celem referatu „Historyczny rozwój badań nad sztuką polskiego odrodzenia” była ocena dotychczasowego dorobku polskiej historii sztuki, zajmującej się okresem renesansu. Po raz pierwszy zestawiono tu z wielką sumiennością obfity materiał prawie kompletnej literatury przedmiotu, porządkując go rzeczowo i chronologicznie, dokonując jednocześnie próby wartościowania poszczególnych prac i sylwetek badaczy. Główną troską autorów było pokazanie metod badawczych i wypuklenie specjalnie ważnego dla aktualnie przeprowadzanych badań zagadnienia stosunku prac dawnych i powojennych do problemów rodzimoci i realizmu.

W ramach periodyzacji, przyjętej na ogół dla krytyki artystycznej (do r. 1870, 1870—1919, 1919—39, 1944—53), w oparciu o zobrazowanie podłoża ideologicznych przemian rozwojowych dokonali autorzy analizy poszczególnych okresów, wydzielając ośrodki badawcze, problemy wymagające specjalnego podkreślenia, wreszcie omawiając szczegółowo, w sposób krytyczny działalność wszystkich badaczy oraz charakter prac syntetycznych i szczegółowych.

Z obszernego — 133-stronicowego tekstu referatu, będącego rodzajem krytycznej bibliografii rozumowanej, dotyczącej badań nad sztuką polskiego odrodzenia, przedstawić można jedynie ogólne charakterystyki okresów zamieszczone przez autorów w poszczególnych rozdziałach wstępnych.

W okresie pierwszym wypuklili oni rozpoczynający się w dobie oświecenia postępowy nurt staro-

żytniczy, którego wynikiem były liczne prace i publikacje materiałów źródłowych, opisowe i ikonograficzne, powstające na wzmożonej fali historyzmu, zwłaszcza w ówczesnym Królestwie. Sztuka renesansu uwzględniona była w nich jeszcze w stopniu dużo mniejszym aniżeli zabytki wieków średnich.

Drugi okres, w którym historia sztuki rozwija się jako odrębna nauka, charakteryzuje się programem minimalistycznym i obiektywistycznym, przewagą silnego nurtu zachowawczego opartego z jednej strony o elitaryzm tej dyscypliny i częste jej arystokratyczne amatorswo, z drugiej zaś o uleganie wpływom idealistyczno-formalistycznych prądów burżuazyjnej nauki zachodniej. Wykształcają się główne ośrodki badawcze, z których krakowski przoduje w tym okresie działalności Łuszczkiewicza, Sokołowskiego oraz ich uczniów i kontynuatorów. Dobra strona organizacyjno-warsztatowa oparta o Komisję Historii Sztuki A. U. oraz wzrastające jednocześnie zainteresowanie sztuką renesansową stwarzają, iż mimo wymienionych wad — dorobek materiałowy szkoły krakowskiej tych lat stał się podstawą wszelkich dalszych badań.

Okres dwudziestolecia międzywojennego stwarza możliwości szerzej rozbudowanej organizacji pracy naukowej w kilku czynnych ośrodkach uniwersyteckich. Wysiłki te jednak odznaczają się brakiem planowości przy jednoczesnym mniejszym niż przed pierwszą wojną światową zainteresowaniu problematyką renesansu, w której przeważają zdecydowanie zagadnienia architektury i rzeźby. Większość prac naukowych powstających w tych latach cechuje eklektyzm metodologiczny wynikający z ulegania wpływowi sztywnych osiągnięć zachodnio-europejskiej teorii i metodologii sztuki, w których przeważały koncepcje formalistyczne i autonomistyczne. Położenie przesadnego akcentu na metodę porównawczo-genetyczną, zbytnie wypuklanie roli mecenatu feudalnego, a zwłaszcza niewiara w wartość osiągnięć polskiej sztuki przeszłości — oto szczególne wady opracowań naukowych powstających w tym okresie. Mimo przewagi prac o charakterze przyczynkowym, pojawiają się też ujęcia syntetyczne, wśród nich rozprawa Komornickiego o renesansowej kulturze artystycznej, będąca według autorów najwybitniejszym osiągnięciem dwudziestolecia w za-

kresie nauki o sztuce polskiego odrodzenia.

Zupełnie nowa sytuacja rysuje się w tej dziedzinie w Polsce Ludowej, gdy historia sztuki zdobywa metodologiczne podstawy materializmu dialektycznego i historycznego, gdy kształtują się formy zorganizowanej pracy zespołowej opartej na planowaniu wytyczającym główne kierunki badawcze. W r. 1951 sformułowany zostaje wyraźnie postulat skoncentrowania wysiłków naukowych na postępowych okresach przeszłości artystycznej: odrodzeniu, oświeceniu i realizmie XIX w. Program ten jest realizowany zwłaszcza w latach 1952—3, gdy tematyka renesansowa zdecydowanie przeważa w pracach polskich historyków sztuki. Charakterystyczne dla lat powojennych są zbiorowe wysiłki uczonych, oparte o instytucje badawcze (PIS i PAN), jak: opracowanie tomu podręcznika obejmującego okres odrodzenia, konferencje problemowe w Kielcach, Poznaniu (na temat malarstwa wielkopolskiego) i Krakowie (na temat sztuki Stwoża), czy wreszcie zespół referatów obecnej Sesji.

Rozwój nowej metody badań — widoczny w skutkach zwłaszcza od r. 1950 — szedł w kierunku przezwyciężenia pozostałości dwudziestolecia i podkreślenia przełomowej i postępowej roli renesansu w dziejach kultury i sztuki. Wysiłkiem na plan pierwszy treściowej interpretacji dzieł sztuki, związanie zjawisk artystycznych z ogólnym tłem życia gospodarczo — społecznego, stworzenie nowych ram periodyzacyjnych, analiza takich zagadnień jak realizm i rodzimoci, to główne zdobycze lat ostatnich, nie we wszystkich — zwłaszcza szczegółowych pracach — konsekwentnie stosowane. Te ostatnie pozostały według autorów, w tyle poza planowo organizowanymi pracami inwentaryzacyjnymi, jak i coraz bardziej dojrzałymi metodycznie ujęciami syntetycznymi czy problemowymi.

W toku dyskusji⁶ podniesiono ogromny wkład pracy autorów zestawiających i porządkujących niesystematyzowany dotychczas, bogaty materiał. Analityczny raczej, niż syntetyczny charakter referatu był w dużej mierze wynikiem obecnego stanu badań w omawianej dziedzinie, wymagającego przedy-

⁶ W dyskusji wzięli udział: J. Dutkiewicz, K. Estreicher, S. Lorentz, M. Morełowski, K. Piwocki, J. Starzyński (podsumowanie).

skutowania twórczości poszczególnych uczonych przed przystąpieniem do ujęcia całokształtu zagadnienia.

Nie dość konkretne sprecyzowanie kryteriów wartościowania, a w związku z tym ocena poszczególnych badaczy (np. W. Łuszczkiewicza, M. Sokołowskiego) budziła zastrzeżenia dyskutujących. Analizie ich działalności zarzucano pominięcie niektórych istotnych czynników, decydujących o takim, a nie innym profilu ideologicznym naukowców żyjących i pracujących w skomplikowanym często układzie warunków społecznych i politycznych. Uważano również za konieczne wciągnięcie w obręb warsztatu badającego przeszłość historii sztuki jako nauki — historiografii polskiej i historii krytyki artystycznej, jak też uwzględnienie w ocenie dorobku historyków sztuki ich postawy wobec współczesnej im działalności arty-

stycznej, postawy będącej wskaźnikiem ich postępowości.

Spośród referatów poruszających na obradach innych Sekcji zagadnienia związane z badaniami historii sztuki należy wymienić: „Rzemiosło polskie epoki odrodzenia” — M. Małowista, „Początki historycznego widzenia rzeczywistości w nauce i sztuce polskiego odrodzenia” — S. Herbst i „Miasta i mieszczaństwo renesansu polskiego” — tegoż autora.

W podsumowaniu całokształtu prac Sekcji Historii Sztuki na Sesji Odrodzenia w Polsce omówił J. Starzyński osiągnięcia poszczególnych referatów, wkład dyskusji i znaczenie wystawy „Odrodzenie w Polsce” jako syntezy aktualnej wiedzy o polskim renesansie. Związanie badań historii sztuki z innymi dziedzinami nauki na drodze konfrontacji spostrzeżeń i zdobyczy na wspólnych obradach stało się faktem po raz pierwszy w historii naszej nauki. Zreasumowanie wiedzy o rene-

sansie i osiągnięć, jak też braków metodologicznych określiło kierunki dalszych badań, nie tylko w zakresie sztuki odrodzenia. Sesja uwiarydociła — jak stwierdził dalej J. Starzyński — także potrzebę pogłębienia znajomości sztuki ludowej oraz rozszerzenia zakresu badań szczegółowych i dokumentacyjnych. Ważnym postulatem dla dalszych prac jest badanie stosunku realizmu renesansowego do prądów realistycznych w średniowieczu i w dobie baroku. Z tym ostatnim zagadnieniem wiąże się problem mistrzostwa renesansowych artystów: badanie ich metody twórczej to właściwsza droga do pełnego zrozumienia istoty sztuki renesansu i jej aktualnych wartości. Na tej drodze istnieje możliwość słusznego czerpania inwencji przez plastyków i architektów, kształtujących sztukę współczesną.

B. W.

KONFERENCJA MATEJKOWSKA

23—27.XI.1953

Wybitna rola Matejki w dziejach naszej kultury nigdy nie była kwestionowana. Zbyt oczywisty był fakt szerokiego i silnego oddziaływania jego obrazów. Natomiast zmienna i niejednolita na ogół była ocena ideowo-artystyczna jego twórczości. Dyskusja jaką rozpoczął przed 70-cioma laty Stanisław Witkiewicz o tym co stanowi wielkość, a co upadek Matejki toczyła się różnymi bardzo kolejami i trwa do naszych dni. W okresie Młodej Polski i w dwudziestolecu międzywojennym, w pierwszym i w drugim pięcioleciu naszej niepodległości stosunek do Matejki w zadziwiająco przejrzysty sposób kształtował się pod wpływem dominujących w każdym z tych okresów poglądów artystycznych.

Badając i oceniając naszą przeszłość w dobie dzisiejszej, to znaczy oceniając ją z punktu widzenia interesów powstającego narodu socjalistycznego dokonujemy przełomu w pojmowaniu i wartościowaniu naszego dziedzictwa artystycznego. Nowy stosunek do Matejki jest ważnym fragmentem tej

pracy. W dziejach wspomnianego sporu pierwsze 5—6 lat Polski Ludowej nie przyniosły nowego spojrzenia na Matejkę. W środowisku artystycznym utrzymywały się poglądy lekceważące malarza, którego uważano więcej za historyka aniżeli za artystę. Z pozycji skrajnie formalistycznych próbowano nawet zdyskredytować Matejkę czyniąc zeń prekursora polskiego... futurizmu jak też imperializmu¹. Historycy sztuki nie poświęcili Matejce w tym czasie żadnej pracy ani rozprawy². Sponad 350 prac magisterskich i 26 doktorskich przyjętych w siedmiu uniwersyteckich ośrodkach historii sztuki do r. 1952 włącznie również żadna nie została poświęcona Matejce.

60-ta rocznica zgonu artysty stała się okazją do rozpoczęcia nowego rozdziału dyskusji o Matejce. Rolę tę miała spełnić i należy sądzić, że spełniła kilkunastoma sesja Matejkowska, która odbyła się w Warszawie (23 i 24.XI) i Krakowie (25—27.XI).

Państwowy Instytut Sztuki, który zorganizował sesję, przeprowadził

ją w sposób nowy dla tego rodzaju obchodów. Polegało to na połączeniu uroczystości rocznicowych z roboczą dyskusją nad wynikami nowych, specjalnie w tym celu podjętych prac o artyście; następnie na przygotowaniu trzech referatów, które były zarówno wynikiem indywidualnych badań ich autorów, jak też dyskusji przeprowadzanych w Zakładzie Sztuk Plastycznych PIS-u. Również z tych dyskusji, jak i z własnych prac i zainteresowań wyrosło 6 głosów dyskusyjnych na Konferencji przedstawiciele tejże sekcji. Cztery referat opracował Kazimierz Wyka.

Cztery referaty, 37 głosów w dyskusji biegnącej po dość różnych liniach, około 400 uczestników sesji — artystów, naukowców, studentów Uniwersytetów i Akademii Sztuk Plastycznych przygotowane specjalnie wydawnictwa o Matejce, piękna oprawa obrad, jaką były sale matejkowskie w Warszawskim Muzeum Narodowym i aula Wszechnicy Jagiellońskiej — wszystko to złożyło się na sesję, której przebieg

¹ Chmura P. i Strzeмиński W., *Patriotyzm J. Matejki*, Wieś 1949, nr 1—2.

² Pierwszą po wojnie rozprawę pt. *Matejko i Słowacki* opublikował historyk literatury Kazimierz Wy-

ka w *Materiałach do studiów i dyskusji...*, nr 3—4 (1950) wydając ją następnie w formie znacznie rozszerzonej w postaci książki pod tym samym tytułem, wyd. Czytelnik 1953. W *Biuletynie Historii Sztuki IX*

(1947), nr 3/4. Tadeusz Dobrowolski opublikował obszerną recenzję z przedwojennej książki M. Tretera o Matejce, której do prac o jakie w tym przypadku chodzi zaliczyć jednak nie można.

postaramy się na kilkunastu stronach przedstawić. Stąd wynika potrzeba ogólności, uproszczeń i pominięcia licznych zagadnień w niniejszym sprawozdaniu.

Referaty. Referat Juliusza Starzyńskiego „Jan Matejko — wielki realista i budowniczy świadomości narodowej” poświęcony był:

a) umiejscowieniu twórczości Matejki w dziejach sztuki polskiej oraz uzasadnieniu, że twórczość ta musi być rozpatrywana w historycznym rozwoju najwyższych osiągnięć polskiej sztuki, w porównaniu z takimi dziełami, jak „Machabeusz Statlera, Generał Dembiński Rodakowskiego, wizje kolorystyczne Michałowskiego i wielkie cykle patriotycznych rysunków Grottgera...” oraz Trumna chłopska A. Gierymskiego, która określa „... górną granicę horyzontów i możliwości poznawczych Matejkowskiego realizmu”; b) źródłom ideowym i programowym malarstwa Matejki, wskazując na znacznie bliższą łączność programu artystycznego Matejki nie ze Słowackim, jak wykazuje to K. Wyka w pracy *Matejko i Słowacki*, lecz z Sewerynem Goszczyńskim. Rozprawę Goszczyńskiego *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa* referent uznał za tę linię ideową, którą kontynuował Matejko; c) charakterystyce realizmu Matejkowskich płócien, na który składa się przede wszystkim ideowość i ludowość, i który winien być głównym przedmiotem badań nad Matejką; d) najważniejszym fragmentem walki o Matejkę (Sieniński, Tarnowski) i sporu o Matejkę (Witkiewicz, Zahorska).

Referat obok ogólnej próby nowego ujęcia działalności artysty przedstawił najszerze zagadnienia (jak rodowód ideowy Matejki, rola jego w dziejach polskiej sztuki, wymowa ideowa jego płócien, charakter jego realizmu, ludowości i inne), których rozstrzygnięcie umożliwi dopiero powstanie nowej syntezy malarstwa Matejki.

Referat Kazimierza Wyki „Ideologia i warsztat Matejki w ich wzajemnym stosunku” omawiał rozwój warsztatu artystycznego Matejki w okresie regresu ideologicznego jego twórczości (1870—80). Pokazując na przykładach z literatury i malarstwa istnienie w sztuce przypadków sprzeczności między doskonalącym się warsztatem a cofającą się jednocześnie ideologią poszczególnych artystów referent stwierdził, że „stosunek między

ideologią a warsztatem danego twórcy nie daje się ustalić w ten prosty sposób, ażeby w każdym konkretnym przypadku załamanie bądź cofnięcie ideologiczne artysty powodowało natychmiastowy rozkład jego warsztatu twórczego”. Zawodność mechanicznego stosowania zależności: ideologia — poziom artystyczny jest widoczna na przykładzie „Batorego”, „Grunwaldu” i „Hołdu Pruskiego” Matejki, które to dzieła w stosunku do poprzedzającej je twórczości malarza stanowią postęp pod względem artystycznym i cofnięcie się pod względem ideowym. Wyjaśnia to zjawisko dopiero fakt, że Matejko zdolny był do różnych ujęć artystycznych, co uchroniło go przed rozkładem dotychczasowych środków formalnych. Wszystkie trzy wspomniane obrazy mają odmienne ujęcie artystyczne, z których każde posiada swój prototyp w malarstwie weneckim XVI w. Zastrzegając, że chodzi tu o genealogię „... nie jakości artystycznej, nie poziomu wykonania, nie tożsamości ideologicznej, nie wpływu bezpośredniego”, lecz o pokrewieństwo sposobu wyrażania pewnych ogólnych treści z odpowiadającymi im określonymi koncepcjami formalnymi, autor dochodzi do wniosku, że „Batory” leży na linii prowadzącej od Tycjana (zaufanie do trwałości i harmonijności świata wyraża artysta w spokojnej kompozycji, w bogatych i nasyconych kolorach), „Grunwald” na linii genealogicznej Tintoretta (zachwianie się wiary w harmonijny i rozumny porządek świata wyrażone zostaje w pełnych ekspresji i dynamizmu kompozycjach), a „Hołd Pruski” na linii genealogicznej Veroneza (widzenie historii, jako pompatycznych uroczystości przy znakomitym warsztacie wynika z ograniczonego i wynikającego z tej ograniczonej akceptującego spojrzenia na świat). Analizując następnie rozwój świadomości Matejki w okresie powstawania „Batorego”, „Grunwaldu” i „Hołdu” pokazuje referent, jakie czynniki społeczno-ideowe wpłynęły na zmianę krytycyzmu artysty wobec przeszłości, i jak to z kolei musiało doprowadzić do nawiązania przez artystę do trzech linii malarstwa weneckiego. W konkluzji stwierdza autor, że w okresach niezgodności między ideologią a warsztatem twórcy nowe osiągnięcia formalne powstają nie na mocy dotychczasowego „rozpędu” warsztatu artystycznego, lecz dzięki „skomplikowanej pracy idei”, które

stawiają przed artystą nowe założenia myślowe i nowe zadania, mimo że te „nowe założenia” obiektywnie mogą stanowić regres w stosunku do założeń poprzednich.

Referat Mieczysława Porębskiego „Realistyczny warsztat Matejki, jego źródła ideowe i jego aktualne znaczenie” omawiał następujące zagadnienia:

a) źródła ideowe sztuki matejkowskiej. Omówiona tu została wysuwana od czasów Oświecenia przez ideologów kształtującego się narodu burżuazyjnego potrzeba opracowania historii narodu, następnie patriotyczno-mieszczańska postawa Matejki, którą zajmuje on konsekwentnie w całej swej twórczości, a która ukształtowała się pod wpływem ruchów wolnościowych, zwłaszcza wypadków 1848 r. w Galicji, wreszcie świadomości artysty o narodowym znaczeniu i przynależności jego sztuki do nurtu przemian społecznych; b) warsztat i metoda twórcza Matejki. Wychodząc z określenia warsztatu artystycznego jako „...zespołu środków, pomocy, umiejętności, nawyków, którymi dysponuje twórca w procesie precyzowania treści i określania formy dzieła” oraz uznając za niecelowe „przeprowadzanie jakiegś wyraźnej granicy pomiędzy pojęciem warsztatu a pojęciem metody twórczej” uznanej za „sposób postępowania, dochodzenia do celu, jakim jest dzieło” przeprowadził referent analizę procesu tworzenia Matejki, rekonstruując przed oczami słuchaczy jego warsztat artystyczny. W związku z tym omówione zostały takie elementy warsztatu artystycznego Matejki, jak jego badania spuścizny narodowej; historyzm i scjentyzm w odtworzeniu przez niego dzieł; rola wizji historycznej i artystycznej oraz rola dokładnej znajomości konkrętów i realiów w jego twórczości; komponowanie przez niego sceny, a nie płaszczyzny obrazu; proces powstawania obrazu od pomysłu, poprzez zbieranie dokumentacji, kryształizowanie się koncepcji w szkicach rysunkowych, później olejnych do ostatecznej realizacji; matejkowskie kryteria prawdziwości malarstwa historycznego; c) historyczne miary wielkości Matejki, którymi są: sytuacja i rola sztuki europejskiej w XIX stuleciu i „skala artystycznego dziedzictwa narodu”. Wnioskiem było stwierdzenie, że twórczość Matejki „... wytrzymuje w pełni trudną, polityczną skalę porównawczą epoki” i że

„... Matejko wydobywał z artystycznej przeszłości narodu to, co było dla niej najbardziej charakterystyczne, równocześnie ujawniał to, czego jej brakowało: nie doprowadzony do końca proces malarzkiego opanowania rzeczywistości na drodze wszechstronnej analizy i całościowej syntezy zjawisk rzeczywistego świata”.

Referat Andrzeja Jakimowicza „Program ideowy i społeczna funkcja twórczości Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce” objął najogólniejszy, zwięzły rys polskiego malarstwa historycznego, poczynając od czasów Oświecenia. Autor przedstawił przy tym:

a) twierdzenie, że twórczość Matejki stanowiła „... spełnienie potrzeb wyrastających z narodotwórczego procesu, jaki ogarnął społeczeństwo polskie w okresie kształtowania się układu kapitalistycznego”, kiedy naród „gruntując, umacniając swoje dziś — potrzebował odnaleźć swój stosunek do tych momentów wczorajszych dziejów, które zdawały się zawierać klucz do jego terażniejszości”; b) stan malarstwa historycznego przed Matejką i przyczyny, dla których twórczość Smuglewicza, Lessera czy Stattlera nie mogła zapoczątkować narodowego malarstwa historycznego oraz dlaczego nie mógł dokonać tego również Piotr Michałowski („Przeczuwał Michałowski — może nie dość jasno, co stanowiło istotne treści społecznego, narodowego życia jego czasu i w dramatycznej swojej twórczości zostawił ślady poszukiwania tych treści. Nie rozwiłkła jednak w sobie innego problemu... — dla kogo była jego twórczość”). Jedynym artystą, którego „...nową postawę artysty-obywatela pojmującego swoją działalność artystyczną, jako służbę dla narodu” podjął Matejko, był Michał Stachowicz; c) miejsce Matejki wśród współczesnych sobie „malarzy historii” i powody, dla których jedynie Grottger zajął miejsce obok niego, natomiast nie doróśli do tego ani Kossak, ani Simmler, ani nawet Rodakowski; d) niemożliwość powstania „szkoły historycznej” Matejki; rozwój malarstwa historycznego u schyłku XIX w., upadek wielkiego malarstwa historycznego w w. XX, zwłaszcza w dwudziestolecie międzywojennym; e) odrodzenie malarstwa historycznego w Polsce Ludowej i znaczenie przykładu Matejki, z którego „... nie drogą bezmyślnego naśladownictwa ale dro-

gą świadomego i twórczego stosunku do jego dzieła, wiele wzięć mogą dzisiejsi artyści polscy, przed którymi stoją zaszczytne i porywające zadania zawarcia w kształtach widomych historycznej wielkości naszego czasu”.

Dyskusja. Jak wspominaliśmy, biegła ona po wielu torach, na co złożyło się nie tylko bogactwo problematyki, lecz także przygotowanie przez wielu dyskutantów swego wystąpienia przed Sesją.

Najżywsza dyskusja wywiązała się wokół związku Matejki z romantyzmem, w szczególności nad zależnością ideową między wypowiedziami o malarstwie Słowackiego i Goszczyńskiego a twórczością artysty oraz o nasuwających się przy badaniu tych zależności problemach metodologicznych. Dyskusję tę rozpoczął Kazimierz Wyka nawiązując do tych fragmentów referatu J. Starzyńskiego, które poświęcone były Goszczyńskiemu. Następnie Wacław Kubacki analizował zagadnienie historyzmu i ludowości w tekstach Słowackiego; polemizowali z K. Wyką Zofia Niesiołowska-Rothertowa i w obszernym przemówieniu Juliusz Starzyński oraz wypowiadali się Roman Zimand i powtórnie K. Wyka.

K. Wyka w pierwszym swym przemówieniu stwierdził że:

a) istnieje nadrzędność historii wobec historii sztuki i historii literatury, co polega na ustalaniu przez historię faktów i prawidłowości, na których opierają swą pracę dwie drugie dyscypliny. Dlatego określenie pozycji ideowej Goszczyńskiego przez historyka musi obowiązywać badacza sztuki; b) podane w pierwszym referacie cytaty z wypowiedzi Goszczyńskiego uprościły zagadnienie. Goszczyński nie mógł zajmować stanowiska rewolucyjno-demokratycznego w latach 1841—42, co można udokumentować przebiegiem jego rozwoju politycznego. Poglądy Goszczyńskiego są w najmniejszym stopniu pełne przeciwnieństw, jak poglądy Mickiewicza i Słowackiego, a jego artykuł o malarstwie również zaplątany jest w „idealistycznych i fideistycznych” sprzecznościach. Dlatego nie ma podstaw, by uznać go za przedstawiciela najbardziej postępowej ideologii artystycznej tego okresu i wyróżniać na tle poglądów Mickiewicza i Słowackiego. Natomiast związki Matejki ze Słowackim ważne są z tego względu, że stanowisko zajmowane wobec tego poety w poło-

wie XIX w. przez artystów jest dla nas papierkiem lakmusowym ich postawy politycznej; c) zgadzając się na niesłuszność wyłącznego rozpatrywania zależności Matejko — Słowacki nie godzi się na rozpatrywanie zamiast niej zależności Matejko — Goszczyński, ponieważ „sprawę należy rozszerzyć na cały stosunek Matejki do romantyzmu polskiego”; d) przy badaniu zależności ideowo-artystycznych ważniejsze są nie związki łączące światopogląd artysty z wypowiedzianymi przed nim programami, lecz związki dzieł artysty z „zasobem sugestii twórczych, które znajdują się u poprzedników”.

Z. Niesiołowska-Rothertowa doszła w swej wypowiedzi do wniosku, że Goszczyński, choć nie był wielkim poetą, mógł mieć wpływ na Matejkę swymi rewolucyjnymi wierszami, przede wszystkim zaś mógł oddziaływać swą bogatą rewolucyjną działalnością; następnie, że Goszczyński w r. 1841 mógł jeszcze zajmować stanowisko demokratyczne; oraz że w słynnym artykule Kłaczki z r. 1857 jest ustęp, w którym można się dopatrywać krytyki rozprawy *O potrzebie narodowego malarstwa polskiego*, co świadczyłoby o silnym oddziaływaniu tego wystąpienia Goszczyńskiego.

J. Starzyński w swym wystąpieniu polemicznym powiedział że:

a) sprawy badania związków między programami i między twórczością różnych artystów nie można stawiać alternatywnie, gdyż wchodzi tu w grę problemy treści (program) i formy (twórczość), które są nierozłączne. Rozdzielając zależności artystyczne na te dwie linie można wpasć w skrajność formalizmu (wpływy twórczości na twórczość), lub w przeciwną skrajność socjologizmu (mechaniczne wiązanie zależności programowych). Zbyt jednostronna analiza pierwszej zależności zaciążyła na referacie K. Wyki, a analiza drugiej — na jego książce *Matejko i Słowacki*; b) dyscypliną nadrzędną dla różnych nauk jest marksizm, jako podstawa filozoficzna i metodologiczna, poza tym wśród nauk humanistycznych istnieje tylko stosunek równorzędności. Nie tylko badania historyczne wnoszą korekty do poglądów przyjętych w historii sztuki, lecz również odwrotnie — badania z zakresu historii sztuki pomagają historykom. Omawiany artykuł Goszczyńskiego nie uwzględniany dotąd przy jego ocenie ani przez badaczy sztuki, ani przez badaczy literatury

musi być wzięty pod uwagę przez jednych i drugich; c) gdy na tym samym zagadnieniu koncentruje się uwaga przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych nie wolno im zapominać o specyficzności badanej dziedziny; d) omawiana wypowiedź Goszczyńskiego jest dokumentem, którego wymowy dla dzieł sztuki nie mogą zmienić inne fakty z jego działalności. Ważne jest to, że Goszczyński rozumiał, iż malarstwo realistyczne i narodowe może się stać ważnym środkiem walki społecznej i że w swym artykule uczynił powstanie polskiego malarstwa narodowego sprawą polityczną. Nie zmienia tego fakt, że mógł to uczynić nawet wbrew swym upodobaniom artystycznym czy to, że malarstwem się poza tym mało interesował; e) proponowany przez K. Wykę podział twórczości Matejki na okresy patriotyczno-mieszczański i patriotyczno-solidarystyczny prowadzi przez swą sztywność do „zagubienia organicznego, integralnego charakteru twórczości artysty” i wpływa ze stosowania zbyt jednostronnego kryterium „ideowopolitycznego, czy po prostu ideowotaktycznego”; f) omawiając stosunek Matejki do romantyzmu należy mieć w polu widzenia nie tylko wielką poezję romantyczną, lecz także malarstwo romantyczne.

R. Zimand zwrócił uwagę na to, że:

a) związki Matejki z romantyzmem należy rozpatrywać na tle stosunku wielkiej szkoły realistycznej (Gierymscy, Chełmoński i in.) do postępowego nurtu malarstwa pierwszej połowy XIX w. oraz do postępowej ideologii lat 20-ych XIX w. Matejko nawiązywał do tej ideologii w dwóch punktach: wskazując kto winien jest upadku Polski (podjęcie tradycji Lelewela) oraz pokazując twórczą rolę ludu w dziejach; b) Matejko będąc dalekim od polityki mógł nie rozumieć znaczenia rozgrywek partyjnych i koteryjnych, lecz orientował się w ogólnym i zasadniczym podziale sił politycznych na reakcję i obóz demokratyczny; c) nie należy wydzielać Matejki z nurtu malarstwa realistycznego, gdyż inaczej zawiśnie on w próżni. Wyłączenia takiego przagnęła dokonać współczesna artyście reakcyjna krytyka, dążąc do przeciwstawienia jego twórczości wzbie-
rajacej fali realizmu krytycznego w malarstwie. Natomiast łączność Matejki z całą szkołą realizmu dostrzegała krytyka postępową w oso-

bach Sygietyńskiego, Witkiewicza a także Stasowa.

K. Wyka w swym drugim wystąpieniu powiedział, że:

a) uznając nadrzędność filozofii marksistowskiej nad poszczególnymi naukami humanistycznymi, uważa, że to co dotyczy bazy czy procesów rozwoju historycznego ustala historyk w sposób „wiązący i nadrzędny” zarówno dla historyka sztuki jak i literatury, co stanowi o istnieniu hierarchii wśród dyscyplin cząstkowych; b) uznając kompetencje historyka sztuki przyjmuje postępową rolę Goszczyńskiego dla rozwoju pojęć estetycznych w malarstwie, nie zmieniając swego poglądu na jego rolę w literaturze; c) zgadza się z R. Zimandem, iż „Matejko i jego współcześni, ludzie tego samego co on obozu, mogli się nie orientować w kierunkach wewnątrz Towarzystwa Demokratycznego, ale orientowali się w zasadniczych liniach podziału i wiedzy, które przebiegały zasadnicze kierunki uderzenia ideologicznego”; d) proponuje nową trójczłonową periodyzację twórczości Matejki: okres pierwszy do „Unii lubelskiej” (r. 1870), drugi od „Unii” do „Hołdu pruskiego” (r. 1882), trzeci od „Hołdu”. Przy tym podziale przyczyn załamania się ideowo-artystycznego Matejki po „Hołdzie” upatrywać należy w początku okresu drugiego, kiedy artysta zaczął schodzić z drogi świadomej krytyki obozu feudalnego.

Wystąpienie Mariana Henryka Serejskiego poświęcone było „niektórym dającym się uchwycić zbieżnościami i rozbieżnościami między historyzmem Matejki i współczesną mu nauką historii”. M. H. Serejski powiedział przy tym:

a) „Twórczość Matejki przypada na okres końcowy kryzysu feudalizmu w Polsce oraz na okres kapitalizmu przedmonopolistycznego, na czasy ostatecznego formowania się polskiego narodu burżuazyjnego w specyficznych warunkach braku własnego państwa i rozdarcia przez zabory”; b) gdy chodzi o tematykę matejkowską, to stwierdzić można, że jest ona tak bogata i różnorodna, iż trudno by mówić o jakimś jednostronnym jej doborze i nie łatwo wykręcić kryteria jej doboru. Należałoby przeprowadzić badanie szczegółowe nad wymową każdego z tematów matejkowskich w konkretnych warunkach, w kontekście ideologicznym — a od tego jesteśmy bardzo daleko. Działy tutaj bardzo różnorodne czynniki i motywy. Pro-

jekty koncepcyjne mogły się rodzić wcześniej niż ich wykonanie”; c) w okresie wczesnym Matejko najbliższy jest szkole lelewelowskiej, zwłaszcza w ukazywaniu przyczyn upadku Polski. Zajmuje wówczas pozycję „drobnoszlachecko-rewolucyjno-patriotyczną” pokrywającą się z tym, co K. Wyka określił jako pozycję mieszczańsko-patriotyczną. W okresie późniejszym, zwłaszcza w latach 80-tych wyświeetlenie stosunku Matejki do szkół historycznych komplikuje się, gdyż musi być rozpatrywane na tle walki stańczykowsko-krakowskiego nurtu w historiografii z liberalno-pozytywistycznym nurtem warszawskim. Do zbadania jest zwłaszcza wpływ, jaki mógł na artystę wywrzeć tzw. optymizm historiografii warszawskiej (Korzon, Smolka), który „miał wydobywać z przeszłości jaśniejsze strony i taką dyrektywę uważał za dyktowaną służbą narodową”; d) „...nie może być mowy o żadnej tożsamości między metodą historyka i metodą artysty. Wspólna droga do tej „prawdy” artysty i historyka znajdowała się tylko na początku czynności poznawczych. Jeden i drugi szukał autentycznych śladów przeszłości, źródeł, na których miał oprzeć swe konstrukcje. Ale Matejki nie obowiązywała krytyczna ich obróbka, ani wierność w odtwarzaniu „jak to rzeczywiście było”, ani reguły wnioskowania logicznego w kształtowaniu poglądu na przyszłość”. Mimo to przy bliższym rozpatrzeniu okazuje się, że nie było „całkowitego przeciwieństwa między wizyjnym przedstawieniem przeszłości przez Matejkę a regułami metodologicznymi niektórych uznanych mistrzów cechu historycznego”, jak S. Smolka, J. Plebański, J. Szujski.

W konkluzji autor stwierdził, że z „...pobieżnych rozważań wynika fakt powiązań malarstwa historycznego Matejki z całą tradycją i rozwojem historiografii polskiej począwszy od Oświecenia, poprzez Niemcewicza, kierunek lelewelowski, a także szkoły historyczne — z epoki kapitalizmu aż do schyłku XIX w. Nie da się jednak pominąć Matejki i wymowy jego dzieł w ideowych ramach żadnego z tych kierunków”; i że „nie ulega wątpliwości, że jego wielka indywidualność artystyczna szuka własnej prawdy historiozoficznej i w swych koncepcjach historycznych tylko częściowo zbiega się z kursującymi poglądami”. Wnioski te mogą ulec korekturze w wyniku dalszych badań.

Mieczysław Wallis omówił dwa różne znaczenia terminu „historyzm” i różne funkcje malarstwa historycznego w XIX w. stwierdzając, iż w tym okresie „dla narodów ujarzmionych gra toczy się tutaj przy tym o znacznie większą stawkę niż dla narodów pozbawionych wolności obywatelskich. Obraz Surikowa lub obraz Riepina zmierzał do obalenia samowładztwa, ale „Grunwald” i „Batory” miały się przyczynić do podtrzymania istnienia narodu polskiego”.

O znaczeniu matejkowskiego dziedzictwa dla artystów współczesnych mówili Czesław Rzepiński, Wojciech Jastrzębowski, Juliusz Krajewski, Józef Dutkiewicz, Józef Wilkoń, Fiszcz Zawidowicz, poruszając jednocześnie wiele innych problemów. Kilku dyskutantów spośród tego grona zwróciło uwagę, że każde pokolenie naszych twórców i każde ugrupowanie artystyczne, nawet wówczas gdy odmawiało obrazom Matejki wartości artystycznych, jakże często swoje miejsce w sztuce określało za pomocą swego stosunku do Matejki. „Oczywiste jest, że przyczyną tego „były cechy twórczości Matejki, jej na wskroś narodowy charakter, jej polityczne, aktywne społecznie oddziaływanie, jej ludowa, realistyczna, jednoznaczna w wyrażeniu forma” (J. Krajewski). Pod koniec okresu międzywojennego, kiedy u niektórych malarzy, takich jak T. Czyżewski i F. Kowarski następował pewien zwrot ku realizmowi, ku poszukiwaniom monumentalnej i czytelnej formy, przejawiało się to m. in. w zrodzeniu się znacznego zainteresowania twórczością Matejki. Podkreślając wielką rzetelność warsztatu artystycznego Matejki, jego poczucie odpowiedzialności za każde dotknięcie pędzla, jego „wielki skrupuł prawdy”, niezwykle szerokie zainteresowania malarza dla kultury i dziejów politycznych narodu, które sprawiły, że jego każdy obraz ma ogromne zaplecze myśli, skonstruowano zgodnie, że źródłem tego zjawiska szukać trzeba w żarliwości ideowej i patriotyzmie Matejki. Dlatego też „odebrać obrazom Matejki ten namiętny związek z ojczyzną — znaczy zniweczyć sens ich istnienia”. Zastanawiając się „...czy są w nim pierwiastki, które można z pożytkiem dla naszej współczesności zużytkować i kontynuować” dyskutanci zgodzili się, że niewątpliwie godnym naśladowania przykładem jest etyka twórcza Matejki, natomiast w ocenie przydatności warsztatu artystycznego malarza

wystąpiły nieznaczne różnice. C. Rzepiński twierdził, że warsztat, który według niego łączy się nie-rozerwalnie ze środkami i formami wypowiedzi malarza, w przypadku Matejki należy już do historii zarówno ze względu na lata, jakie nas od niego dzielą, jak i ze względu na fakt, że „...warsztat matejkowski jest dobry wtedy, kiedy poruszany jest wielkością i wzniosłością psychiczną Matejki”. J. Dutkiewicz uważając, iż nic nie upoważnia „ażebyśmy dziś mieli naśladować formy Matejki” sędzi jednocześnie, „że dla współczesnego plastyka interesujący będzie nie tyle gotowy kształt, jaki zostawił Matejko, ale sposób w jaki ten kształt powstał”. J. Krajewski zwrócił uwagę, że związki, jakich dziś szukamy z twórcami przeszłości „będą to przede wszystkim związki ideowe, moralne, twórcze a w konsekwencji dopiero techniczno-warsztatowe”. Zarzut zbyt szczupłej ilości analiz dzieł Matejki przeprowadzanych z punktu widzenia „przydatności w sytuacji naszej plastyki” postawił pod adresem referatów i częściowo dyskusji J. Wilkoń, zwracając uwagę, że „takie pojęcia, jak ideowość, wielkość i prawdziwość przeżycia, więc siła społecznego oddziaływania obrazu, to nie są pojęcia metafizyczne, lecz wynikające z kształtu więc z formy widzenia rzeczywistości”. Mówiąc o uczniach Matejki W. Jastrzębowski powiedział, że takimi z pasji i żarliwości do sztuki byli Malczewski, Wyspiański i Mehoffer, mimo że żaden z nich nie poszedł drogą malarstwa historycznego, a trud artystyczny łączyli oni z inną niż Matejko ideologią. Nawiazując do zagadnienia przykładu Matejki F. Zawidowicz stwierdził, iż „przykład Matejki, który osiągnął w malarstwie polskim nową swoistą formę artystyczną dzięki nieustraszonemu poznawaniu i udoskonaleniu wielowiekowego dorobku artystycznego wskazuje najkrótszą drogę do nowej formy obrazu artystycznego. ...Wniosek ten, bardzo istotny dla każdego współczesnego plastyka, jest szczególnie cenny dla młodzieży studiującej, torującej sobie swą drogę twórczą”.

Wypowiedzi Tadeusza Dobrowolskiego i Janusza Boguckiego poświęcone zostały przede wszystkim wykazaniu, w jaki sposób formalne koncepcje Matejki uwarunkowane są ideowymi założeniami jego twórczości. T. Dobrowolski zwrócił przy tym uwagę na sprzeczności tkwiące w metodzie artystycznej Matejki,

które odczytujemy z jego obrazów, jak np. komponowanie wielkich wielofiguralnych scen przy jednoczesnym gubieniu się w szczegółach, wyolbrzymianie postaci ludzkich przy drobniogowym traktowaniu najmniejszych nawet przedmiotów, umiejętność tworzenia „olbrzymich wizji teatru historycznego” i niemożliwość obejścia się bez rzeczywistych przedmiotów w trakcie ich malowania. Następnie T. Dobrowolski omówił stosowanie przez artystę horyzontalnej kompozycji („Grunwald”, „Hołd pruski”), w której potrafił on osiągnąć wielkie napięcie dramatyczne i dynamizm w obrazie; płytkość przestrzeni matejkowskich płócien, wynikająca z humanistycznego stosunku artysty do człowieka, którego zawsze pragnął najpełniej i najdokładniej scharakteryzować; nerwową, wibrującą linię Matejki, która służyła mu jako środek do potęgowania dynamizmu w obrazach, zwłaszcza dynamizmu postaci ludzkich; rolę kolorytu Matejki, który choć nie wolny od zgrzytów, zamieniony na łagodne, wyszukane gamy barwne przyczyniłby się do zniwelowania wymowy przedstawianych scen.

J. Bogucki stwierdził, że Matejko dla realizacji swego programu ideowo-artystycznego stworzył „...typ kompozycji o cechach romantycznych, wielkiego dramatyczno-widowskiego malowidła, ukazującego zarówno syntezę zjawiska dziejowego, jak jego realność widoczną w bogactwie kultury materialnej ubiegłych wieków”. Uważa następnie, że artysta nawiązał do późnorenansowego i barokowego sposobu komponowania grup i postaci, i tym różni się od współczesnych sobie malarzy historycznych niemieckich i belgijskich, którzy „...budowali na zasadzie klasycyzującego akademizmu. W akademizmie tym skłonność do naturalistycznego odtwarzania ukostiumowanych i upozowanych modeli łączyła się z tematyką o charakterze pompatycznym, sensacyjnym lub sentymentalnym”. Równocześnie Matejko nie nawiązał do XVI-wiecznej dbałości o „dostojne piękno gestów i póz bohaterów” przenosząc ponad to celną i dosadną charakterystykę swych postaci. W ten sposób powstało „...zespole nie heroizującej konwencji z realistyczną dosadnością, co pozwalało artyście jednocześnie przedstawiać wizję doniosłych scen historycznych i „konkretny w swej materialności obraz życia, obyczajów, kultury materialnej, charakterów i sytuacji

psychologicznej". Do popularności dzieł Matejki przyczyniła się m. in. monumentalna forma obrazów w połączeniu z „obfitym wątkiem narracyjnym i bogactwem dekoracyjnych zestawień”.

Próbie obszernej analizy ideowo-artystycznej jednego dzieła Matejki przeprowadziła na przykładzie „Rejtana” Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, zastanawiając się jakimi środkami formalnymi posłużył się artysta tworząc swój najbardziej krytyczny w stosunku do przeszłości narodu obraz. Jeszcze szereg głosów poświęconych było bezpośrednio zagadnieniom twórczości Matejki. Krystyna Czarnocka omówiła szerzej kształtowanie się koncepcji malarstwa historycznego Matejki w okresie jego studiów w Szkole Krakowskiej, wychodząc z założenia, że źródła i początków jego sztuki „na-leży szukać w środowisku rodzinnym, wśród bezpośrednich poprzedników i pedagogów Matejki”. Henryka Secomska mówiła o „elementach teatru w malarstwie Matejki”, wskazując na liczne strony twórczości artysty stanowiące przedmiot zainteresowań i studiów teatralnych oraz podkreślając wpływ, jaki wywarły płótna Matejki na poszczególne „koncepcje realizacyjne wielkiego dramatu narodowego repertuaru romantycznego”, na niektóre kreacje aktorskie, np. Kamińskiego, na dramaturgię i teatralną twórczość Wyspiańskiego. Polichromii Matejki w krakowskim kościele Mariackim poświęcona była wypowiedź Bogdana Urbanowicza, opracowana wspólnie z Aleksandrem Wojciechowskim. O anachronizmach w twórczości artysty, popełnianych nieraz przez niego świadomie dla zwiększenia zrozumiałości swoich obrazów wspominał Adam Bochnak. O rysunkach satyrycznych Matejki mówił Jerzy Zanoziński.

Kilka głosów dotyczyło różnych kontaktów łączących Matejkę i jego twórczość z poetami, malarzami i naukowcami, co rozszerzało dyskusję o powinowactwach ideowych Matejki. O związkach artysty z Uniwersytetem Jagiellońskim mówił Karol Estreicher, o związkach z Mickiewiczem — Aleksander Wojciechowski, o oddziaływaniu obrazów Matejki na malarstwo czeskie — Juliusz Ross; wypowiedzi Stasowa i Riepina o artyście, które dla naszej oceny Matejki są specjalnie ważne, przytoczyła Władysława Jaworska. O stosunkach łączących Wyspiańskiego, Mehoffera i Włodzimierza Tetmajera z Matejką

wspominał ksiądz Tadeusz Kruszyński. Analizę oddziaływania obrazów Matejki na próby Rodakowskiego na polu malarstwa historycznego przeprowadził Andrzej Ryszkiewicz.

Z innych wystąpień wymienić należy głos Edwarda Łepkowskiego o rysunkach artysty składających się na tzw. „Skarbczyk” Matejki, wypowiedź Jerzego Mierzejewskiego o znajdującym się w realizacji filmie o Matejce, uwagi Marty Bonikowej o doświadczeniach instruktorów oświatowych z Muzeum Narodowego w Warszawie z oprowadzania publiczności po salach matejkowskich.

Przed zakończeniem obrad głos zabrał zaproszony na Sesję przedstawiciel Ministerstwa Kultury ZSRR, prof. dr Aleksy Fiodorow-Dawydow, kierownik katedry sztuki rosyjskiej na Uniwersytecie Moskiewskim. Po przekazaniu uczestnikom obrad pozdrowienia od radzieckich historyków sztuki, mówił on o stosunku czołowych malarzy i krytyków rosyjskich z końca ubiegłego wieku do twórczości Matejki, o obecnym rozumieniu i popularności malarstwa Matejki w Związku Radzieckim oraz o zadaniach, jakie twórczość Matejki, zwłaszcza jej trwałe wartości stawiają obecnie przed historykami sztuki i malarzami. Przemówienie prof. dr A. Fiodorowa-Dawydowa przyjęte serdecznie przez zebranych stało się manifestacją przyjaźniskich stosunków polsko-radzieckich na polu kultury.

Podsumowując czterodniowe obrady Sesji Juliusz Starzyński mógł stwierdzić, że:

a) dorobek Sesji będzie stanowił punkt wyjścia dla badań mających doprowadzić do opracowania podstawowej monografii o artyście, monografii, która pozwoli czerpać pełnymi garściami z doświadczeń, jakie przyniosła jego twórczość. Sesja wykazała potrzebę przeprowadzenia w przyszłości wielkiej wystawy matejkowskiej; b) historyków sztuki czeka dalsza praca nad precyzyjnym ustaleniem takich kluczowych zagadnień, jak pojęcie partyjności, ludowości, ideowości, typowości, stosunku treści i formy w dziele sztuki, specyficznych właściwości twórczości plastycznej w zastosowaniu do konkretnych zjawisk artystycznych XIX wieku. Rozwiązanie tych problemów jest, jak wykazała sesja, konieczną podstawą metodologiczną naszych badań; c) sesja wśród wielu poważnych osiągnięć pogłębiła ana-

lizę źródeł ideowych malarstwa Matejki oraz wskazała na konieczność podjęcia obok badań typu faktograficznego nad spuścizną artysty, dwóch zwłaszcza tematów: Matejko a narodowe dziedzictwo artystyczne oraz realizm Matejki; d) historyków sztuki i działaczy kulturalnych czeka duża i odpowiedzialna praca nad popularyzacją dzieł Matejki wśród społeczeństwa. Będzie to zarazem najlepsza spłata długu wdzięczności wobec artysty.

Uwagi. Na Sesji poruszono zbyt wiele zagadnień by dyskusja, choćby najbardziej obszerna i różnorodna, mogła je wszystkie szerzej omówić. Niewątpliwie jednak dokonana została na Konferencji rewizja tradycyjnych poglądów na Matejkę i poważna próba nowego spojrzenia na jego twórczość. Wśród różnych nasuwających się w związku z konferencją wniosków chciałbym poruszyć jeszcze następujące:

a) podstawą prac Sesji było założenie, którego słuszność obrady w pełni potwierdziły, że bez społeczno-historycznego ujęcia postaci Matejki i bez uwzględnienia specyficznej właściwości rozwoju malarstwa (w porównaniu np. z literaturą) nie można pojąć i w sposób naukowy wytłumaczyć jego twórczości artystycznej; b) sesja pokazała wielkość Matejki nie tylko, jako obywatela, lecz również jako artysty oraz pokazała wielowymiarowość i skomplikowany charakter wiążących się z jego postacią zagadnień artystycznych; c) dyskusja metodologiczna, jaka się na Sesji toczyła, ma istotne znaczenie dla rozwoju marksistowskiej metody badań nad sztuką i należy żałować, że wśród zabierających w niej głos zbyt mały był udział historyków sztuki w węższym znaczeniu tego słowa; d) odczuwany był w trakcie obrad brak referatu, który by szczegółowo przeanalizował formy wyrazu artystycznego Matejki. Roli tej nie mogli spełnić tak ciekawe wypowiedzi T. Dobrowolskiego i J. Boguckiego, które stanowiły przykład płodnego badania związków treści i formy w dziele sztuki; e) wśród różnych trudności metodologicznych, jakie wynikły w trakcie dyskusji, zwrócono uwagę na nieprecyzyjność pojęcia „warsztatu artystycznego”. Wydaje się, że nadmierne rozszerzenie zakresu tego pojęcia przez C. Rzepińskiego doprowadziło go do niesłusznego wniosku, że zarówno formy wyrazu artystycznego Matejki jak i jego warsztat artystyczny są dla twórców dzisiejszych całko-

wicie nieprzydatne. Trudno w tym miejscu polemizować z tym poglądem, wydaje się jednak że stanowisko to przez odrzucenie aktualnego znaczenia warsztatu artystycznego Matejki przekreśla tym samym znaczenie dziedzictwa artysty dla współczesnych twórców sztuki; f) sesja wykazała pewną żywotność metody genetyczno-porównawczej, jak również pewne przyczynkarskie tendencje badawcze wynikające z braku uświadomienia sobie celów danego badania naukowego; g) nie podjęte

zostały przez dyskusję, co poruszył prof. dr A. Fiodorow-Dawydow i co podniesione zostało w podsumowaniu, zagadnienie polskości dzieł Matejki oraz trwałych wartości artystycznych w jego dorobku.

Sesja swój owocny przebieg zawdzięcza, jak się wydaje, przygotowaniu przez kolektyw Zakładu Sztuk Plastycznych PIS-u, pracujący pod kierunkiem Juliusza Starzyńskiego, i przez Kazimierza Wykę, bogatego materiału dyskusyjnego, zawiadomieniu przed Sesją jej uczestników

o problematyce naukowej konferencji, dzięki czemu możliwe było przygotowanie wielu cennych wypowiedzi. Sprawna strona organizacyjna Sesji była zasługą zespołu pracowników Państwowego Instytutu Sztuki w składzie: Hanna Gundelach, Jadwiga Maciejko, Jadwiga Mierzejewska, Juliusz Pietraszkiewicz, Maria Ruszkowska, Stanisława Siwek, Wanda Teliga, Zofia Zakrzewska. Zespołem tym kierował Mieczysław Harley.

Aleksander Wallis

Przyjmowanie prenumeraty na rok bieżący jest zakończone.

Numery Biuletynu Historii Sztuki można nabywać w większych kioskach „Ruchu“, w księgarniach „Domu Książki“ oraz w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy.

Nakład 3000+50. Arkuszy druku 12⁴. Papier ilustr. 100 g A 1. Kreda 90 g B 1. Oddano do skład. 9.IV 1954 r.

Druk ukończono 15.VII.1954. Stł. Drukarnia Naukowa, Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 137. 5-B-17134.