

23. Drobne ślady tej manieri dadzą się jeszcze zauważyć w nagrobku kanonika Ziółkowskiego w Chrobrzu.
24. Nie jest wykluczone, że ślimacznice te zostały z nagrobka usunięte podczas przebudowy kaplicy w XIX w.
25. *J. Pagaczewski*, l. c., oraz Teka Grona Konserwatorów Galicji zachodniej. Kraków 1916, t. II, str. 158.

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) ZAGINIONY DOKUMENT WŁOSKICH WPŁYWÓW NA POLSKĄ RZEZBĘ DREWNIANĄ XVI WIEKU.

W murach gotyckiego po-szpitalnego kościoła św. Ducha w Łży miała znajdować się płaskorzeźba szkoły „staroniemieckiej”, przedstawiająca Zesłanie Ducha św. na apostołów. Krótką wiadomość zamieścił o niej jeszcze przed wojną ks. Jan Wiśniewski w swej monografii dekanatu ilżeckiego¹⁾. Chęć sprawdzenia i ewentualnie uzupełnienia tej interesującej relacji, podyktowała mi wyjazd do Łży. Przeprowadzenie badań z autopsji nie doszło do skutku, ponieważ, jak się to okazało na miejscu, całe wewnętrzne urządzenie kościoła św. Ducha uległo kompletnej dewastacji podczas wielkiej wojny: zmuszony jestem zatem ograniczyć się do reprodukcji fotografii, zachowanej szczęśliwie w archiwum Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, oraz do poczynienia tych jedynie uwag, jakie może nasunąć znajomość wyłącznie samej fotografii zabytku.

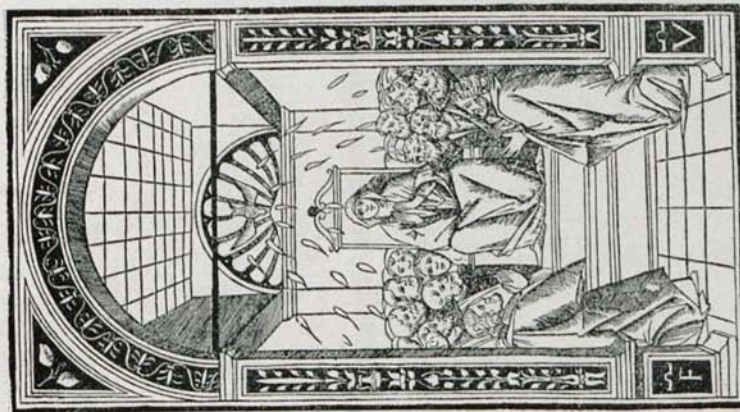
Rzeźbiony obraz, o którym wspomina ks. Wiśniewski, ukazuje się w świetle tej fotografii (tabl. XXVIII ryc. 1) jako płaskorzeźba z XVI wieku wykonana w drzewie i przeznaczona do umieszczenia w wielkim ołtarzu. Dostć szeroka tablica, spojona z trzech desek, zamknięta jest półkuliście u góry, ukazując kształt właściwy dla przedstawień ołtarzowych. Centralno-symetryczna kompozycja przedstawia Madonnę, siedzącą na rodzaju tronu (*sedile*), ustawionego przed sfałdowaną dośrodkowo kotarą, nad którą z kolei, zorjentowana osiowo do postaci Matki Bożej, widnieje u góry Gołębic Ducha Św. w otoku z chmur i płomienistych języków. Madonna przedstawiona jest w postaci siedzącej, z rękoma złożonymi do modlitwy na wysokości piersi, — lekko rozchylone w kolanach nogi zdają się stykać stopami na podnóżku tronu; wzrok Madonny utkwiony w górę sugeruje wrażenie swoistego skupienia i oczekiwania. Po bokach centralnej postaci Marji ugrupowani są apostołowie w liczbie 12, po 6 z każdej strony. Dwaj pierwszoplanowi, ustawieni niemal w pełnym profilu, flankują niejako całość tej grupowej kompozycji, przyczem ta ich rola *sui generis* reżyserów ruchowej koncepcji, podkreślona została planowo przez gestykulację

wysuniętych symetrycznie rąk. Pozostali apostołowie uszeregowani zostali w ten sposób, że linja ruchu ich ciał oraz ogólny volumen masy ulega pewnemu nasileniu w kierunku dalszego planu, dając w konsekwencji 2 grupy o kształcie trójkątów, zwróconych szczytami ku przodowi kompozycji. Swoistemi odpowiednikami dwóch pierwszoplanowych apostołów są postaci tylnego planu, odsunięte dość daleko od centrum i wytyczające jeden ze szczytów trójkąta. Zachowana zasada perspektywiczna osceluje w sposób nie pozbawiony charakterystyczności, między formą perspektywy odwróconej i matematycznej, podwajając akcenty walki elementów gotyku i renesansu, tkwiących w całokształcie koncepcji²⁾). Jako tło płaskorzeźby służy ornament roślinny, ryty w gipsowym, złożonym gruncie. Akcent zasadniczy w całości tego przedstawienia tworzy poprawnie oddana perspektywa posadzki, na której flizach kłęczą i stoją apostołowie. Perspektywiczne zamknięcie zbiegu jej linii stanowi *sedile* Marji. Naogół płaskorzeźbę cechuje niski poziom formalny, ujawniający się m.i. w sumarycznym traktowaniu modelunku (zwłaszcza twarzy), porozbijanego prymitywnie na zwyczajowe komponenty plastyczne, oraz w surowo wyczutyh zespołach brył i płaszczyzn. Zaciekawia swoista interpretacja oczu, wykazująca nieco naiwną tendencję do wyolbrzymiania orbity, — oraz traktowanie zarostu, mówiące o powstaniu rzeźby prawdopodobnie już na początku drugiej połowy XVI stulecia.

Nie zastanawialibyśmy się dłużej nad tym małowartościowym formalnie zabytkiem polskiej niewątpliwie plastyki z doby renesansu, gdyby nie specyficzna struktura perspektywiczna jego układu, koordynująca dość szczęśliwie wewnętrzną arytmję poszczególnych grup, — nie napotykana zaś, o ile mi wiadomo, przynajmniej w tak drastycznej formie, w żadnym z innych zabytków rzeźby polskiej tego okresu, a może nawet i w prowincjonalnej rzeźbie środkowo-europejskiego obszaru. Organizacja całej tej bryły rzeźbiarskiej zdaje się stwierdzać sympliczne przejmowanie — *à la lettre* — włoskich prądów renesansowych, zmodyfikowanych zresztą w duchu północnej plastyki³⁾), co przy ogólnym niskim artystycznym poziomie wykonawcy wylało się w dzieło o pogrubionym i nie pozbawionym naiwności charakterystyki plastycznym wyrazie. Poziom ten, narówni z wprowadzeniem złotego, wyciskanego tła, zarzuconego już oddawna w sztuce zachodnio-europejskiej, świadczy dobitnie o lokalnej genezie utworu. Czemu jednak może zawdzięczać on owe reminiscencje italskie, tak natrętnie przychodzące na myśl, pomimo całego zbarbaryzowania formy, w jakie zamknęła je nieco prymitywna jeszcze psychika twórcy?



Ryc. 1. Hża. Kościół św. Ducha. Płaskorzeźba
Zestania Ducha św. na apostołów
(fot. w T. O. n Z. P.).



Ryc. 2. F. Vassore. Zestanie Ducha
św. Drzeworyt z r. 1507
(A. F. Butsch, tabl. XVI).

Jak wiadomo, kwestja oddziaływania sztuki włoskiej w XV i XVI wieku w Polsce pozostaje dotąd otwartą. Sporadycznie dotknął tego zagadnienia prof. ks. Szczesny Dettloff, omawiając gotyckie mauzoleum św. Wojciecha w Gnieźnie, dzieło Hansa Brandta z lat 1476-1480, i ustalając fascynujący związek kompozycyjny sceny „Chrztu św. Stefana” z koncepcją Brunelleschiego, a mianowicie z grupą Ofiary Abrahama z florenckiego baptysterium⁴⁾). Z pośród szczupłej ilości opublikowanych dotąd polskich drewnianych rzeźb renesansowych figuralnych nie przypominam natomiast żadnej, któraby mogła służyć z kolei za ilustrację podobnego wpływu — w dobie bądź co bądź supremacji wpływów włoskich na plastykę kamienną. W poszukiwaniu dróg tej stylistycznej infiltracji przychodzi na myśl grafika książkowa, której oddziaływanie na rzeźbę i malarstwo niejednokrotnie zostało już stwierdzone⁵⁾). Jednym z hipotetycznych wprowadzień na to dowodów, może posłużyć rycina „Zesłania Ducha Św.”, wykonana przez Floria Vassore, członka znanej rodziny artystów weneckich, do dzieła „Decachordon Marcii Vigerii”, wydanego w oficynie Hieronima Soncynusa w Fano w r. 1507 (tabl. XXVIII, ryc. 2⁶⁾). O ile przypuszczenie nasze, składające na karb zapożyczeń z grafiki obecność włoskich reminiscencji w omówionym zabytku jest słuszne — tłumaczyłaby się tem samem w znacznym stopniu surowa i globalna forma plastyczna rzeźby ilżeckiej, uwarunkowana techniką transpozycji odmiennych środków ekspresji. Oczywiście dla każdego różnice tych dzieł — pomijam tu niemniej widoczne zbieżności — uzależnione są od konsekwentnej mimo wszystko perspektywicznej konstrukcji włoskiego drzeworytu i walczącej z połowicznym konserwatyzmem redakcji naszej rzeźby⁷⁾).

Zachodzi jednak pytanie, jakimi drogami mogła się dokonywać w środowisku polskim XVI w. penetracja tego rodzaju procesów reprodukcji artystycznej? Otrzymujemy na to pytanie dwie odpowiedzi, nie bezpośrednie jednak. Wiadomym jest dzięki pracy Dr. A. Betterówny fakt kopjowania drzeworytów weneckich Piotra Liechtensteina przez drukarnię krakowską Hallera⁸⁾ — poucza o tem zestawienie ryciny „Ukrzyżowania” z druku Hallerowskiego z 1515 — 1516 roku, z analogicznym drzeworytem Mszału Salcburskiego, wyszłym z oficyny weneckiej Liechtensteina w r. 1515⁹⁾). Popularność weneckiej grafiki książkowej oraz jej rozwinięty eksport¹⁰⁾ utorowały drogi tej stylistycznej osmozie w wysokim stopniu. Sam fakt natomiast stosowania zapożyczeń z grafiki książkowej i ulotnej — w pierwszym rzędzie niemieckiej, przez polskie malarstwo cechowe końca średniowiecza nie wymaga obszerniejszego motywowania, zwłaszcza że miałem to już sposobność zaznaczyć na innem miej-

scu¹¹⁾. Z zakresu węższej stosunkowo dziedziny samej rzeźby również dadzą się odnaleźć analogie, jak np. niepodniesiony dotąd fakt naśladownictwa ryciny Schongauera w gotyckim reljefie ołtarzowym „Hołdu trzech króli” z Brześcia Kujawskiego¹²⁾ lub zaobserwowany przez dr. A. Brosiga częściowy wpływ grafiki A. Dürera w reljefie gołuchowskim¹³⁾. Co ważniejsza wszakże, posiadamy źródłową wiadomość o sprawie, jaką miał w r. 1544 przed sądem biskupim w Krakowie Jan snycerz, inkwizowany z powodu przechowywania u siebie egzemplarza biblij luterskiej z rycinami Dürera, które służyły mu za wzór do prac rzeźbiarskich¹⁴⁾.

Stwierdziliśmy fakt zapożyczeń z grafiki wogóle, a niemieckiej w szczególności przez malarzy i rzeźbiarzy polskich XV i XVI w. oraz fakt kopjowania drzeworytów weneckich w oficynach krakowskich na pocz. XVI stulecia. W tych warunkach przypuszczenie o zależności płaskorzeźby ilżeckiej od nieznanego nam bliżej włoskiego graficznego pierwowzoru (przykładowo wymieniona rycina F. Vavasore) nabiera cech prawdopodobieństwa, zwłaszcza w oparciu o analizę stylistyczną i fakturalną rzeźby. W konsekwencji zyskujemy interesujące świadectwo nowych dróg artystycznej włoskiej ekspansji, tym razem w dziedzinie drewnianej rzeźby prowincjonalnej, co ze względu na źródła inspiracji tych wpływów i domenę samej ekspansji zdaje się być wartościowym przyczynkiem o szerszym kulturalnym znaczeniu.

PRZYPISY.

1. Ks. J. Wiśniewski: Monografie dekanatu ilżeckiego. Radom 1911, 87. Kościół św. Ducha erygował Z. Oleśnicki w r. 1448.
2. Odwroconą perspektywę stosuje W. Stosz w ołtarzu Marjackim (np. scena: Chrystus wśród uczonych).
3. W Niemczech w ciągu całego XV w. nie znano prawidłowo skonstruowanej perspektywy obrazowej, którą zapoczątkował dopiero Dürer, idąc śladami włoskich teoretyków. W płaskorzeźbie ilżeckiej uderzają wybitne naleciałości właściwe sztuce północnej, jak np. krótki dystans perspektywiczny, pozostałości odwróconej perspektywy, oraz jej empiryczności; niemniej jednak pionowa organizacja płaszczyzny, podporządkowana osi zbieżnych, obca jest przedrenesansowej sztuce niemieckiej, stosującej „Schrägensicht”, zaś wykres posadzki i usytuowanie tronu mówi wyraźnie o italiźmie koncepcji, zwłaszcza jeśli się zważy znaczenie tych komponentów w całości tego przedstawienia figuralnego. Por. ciekawą pracę W. Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form”. Vorträge d. Bibliothek Warburg. Hamburg 1924/25, 288, 264, 280, 282 i passim. Przykład starszej redakcji przekazuje relief ołtarza w Kościele (1507).
4. Ks. S. Dettloff: Humanizm a przedświt sztuki renesansowej w Polsce. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci St. Dobrzyckiego”. Poznań 1928, 5.

5. Ostatnio w pracy *E. Hoffmann: Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns. A. Mügyűjto (Der Kenner). Budapest 1931, Nr. 3.*
6. *A. F. Butsch: Die Bücherornamentik der Renaissance. Leipzig 1888/1921, 3, 7, 10, 63, oraz tabl. XVI.*
7. Na podkreślenie zasługują analogie w usytuowaniu i funkcji pierwszoplanowych postaci, kierownicza w stosunku do wzroku widza rola flizów posadzki, kompozycja przestrzenna, zupełnie obca rozpowszechnionym podówczas w Polsce koncepcjom Dürerowskiego kręgu (Schäufelein).
8. *A. Betterówna: Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490 — 1525). Prace sekcji historii sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie. Lwów 1929, t. I, 323.*
9. *Baer: Handschriften und Drucke des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt am Main 1905/8, t. XII, oraz F. Ongania: L'art de l'imprimerie à Venise. Paris 1895/6, 154. Ponadto Betterówna, o. c., 384.*
10. *F. Lippmann: Der Italienische Holzschnitt im XV Jh. Jhb. d. königl. preuss. Kunstsamml. Berlin 1884, V, passim.*
11. Por. moją recenzję publikacji Kopery i Kwiatkowskiego w Roczniku Krakowskim, XXIII, 173, oraz większą rozprawę p. t.: *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jh. Warszawa 1933, odbitka ze Sprawoz. Tow. Nauk. Warsz.*
12. Nie zauważył tego związku *W. Husarski* w swym artykule o rzeźbie brzeskiej: *Ołtarz trzech króli w Brześciu Kujawskim. Sztuka i artysta, t. I, 41.*
13. *A. Brosig: Der Altar von Gluchowo. Zeitschrift f. bild. Kunst. 1926/7, Nr. 5, 109.*
14. *J. Ptaśnik: Monumenta Poloniae Typographica XV et XVI s. Leopoli 1922, t. I, 211, Nr. 513.*

JÓZEFA ORAŃSKA (POZNAŃ) — PRZYCZYNNKI DO DZIEJÓW MALARSTWA POLSKIEGO W XVIII W.

Na marginesie pracy dr. S. Zahorskiej: *Dzieje malarstwa polskiego.*
Wyd. „Wiedza o Polsce”. Warszawa 1932.

Na rynku księgarskim ukazała się książka pod powyższym tytułem, w której autorka daje zwięzły, syntetyczny pogląd na całość kształtu rozwoju naszego malarstwa. Ponieważ przytem nadmieniam, że w linii rozwojowej uwzględniła tylko te fakty artystyczne, których opracowanie zostało już opublikowane, w zarysach zaś tylko potraktowała okresy ściślej dotąd nieopracowane, przeto, zajmując się twórczością Szymona Czechowicza, pozwalam sobie dorzucić garść szczegółów, dotyczących malarstwa XVIII wieku.

Najprzód pragnę wyjaśnić czem była Akademia św. Łukasza w Rzymie w owym czasie, z tego względu, że niejednokrotnie spotykamy się u niektórych historyków sztuki z nieścisłym ujęciem znaczenia tej Akademii do pierwszej połowy XVIII wieku, gdy biorą ją za normalną szkołę sztuk pięknych, do której miała być wy-

syłana na naukę nasza młodzież. Opierając się na aktach tej Akademji, omawiających jej założenie i kierunek naukowy, a także na Missirini'm¹⁾, który obszernie zajmuje się historją tej instytucji, możemy jasno zdać sobie sprawę z jej właściwego znaczenia w owym czasie.

Do roku 1577 istniało w Rzymie zrzeszenie najwybitniejszych artystów malarzy, hafciarzy, rzeźbiarzy i architektów pod nazwą Consolato d'Arti. W tym czasie papież Grzegorz XIII na prośbę zrzeszonych zatwierdził zmianę tej nazwy na Accademia di S. Luca. Głównem jej zadaniem było omawianie i decydowanie rozmaitych kwestyj, wchodzących w zakres sztuki, oraz nadzór i kontrola nad pracami artystycznymi w całym Rzymie. W statucie Akademji z r. 1714 w paragrafie 16 jest powiedziane, że żaden artysta nie akademik nie ma prawa wykonywać jakiegokolwiek pracy publicznej (*pubblici lavori*) z zakresu sztuki, zanim nie da mu na to pozwolenia Akademja, a także nikomu nie wolno publikować biografij artystów bez przejrzenia odnośnych manuskryptów przez Akademję; ponadto nie wolno bez zezwolenia tej instytucji ani odnawiać, ani odczyszczać obrazów starych mistrzów.

Co do działalności pedagogicznej Akademji św. Łukasza, jak zaznacza Missirini, nie było tam pierwotnie normalnej szkoły we właściwem tego słowa znaczeniu, lecz nauka odbywała się dorywczo w dni świąt kościelnych i narodowych, pod kierunkiem niektórych członków Akademji. Założenie systematycznej uczelni datuje się dopiero od roku 1758, a więc w czasie kiedy nasi artyści: Czechowicz, Konicz i inni, byli już samodzielnymi malarzami. Wtedy bowiem została otwarta szkoła aktu (*scuola del nudo*), która mieściła się na Kapitolu.

Missirini pisze, że takiej szkoły publicznej i codziennej brakowało dotąd w Rzymie. Do tego więc czasu nie może być mowy o wysyłaniu uczniów na naukę do Akademji św. Łukasza. Młodzież wszelkiej narodowości, przybywająca do Rzymu, studjowała sztuki piękne prywatnie u artystów, którzy mieli największe wzięcie, a po odpowiedniem przygotowaniu, brała udział w konkursach, urządzanych przez Akademję w rozmaitych odstępach czasu. Do najwspanialej urządzanych takich konkursów należały „Clementino”, tak nazwane od ich fundatora, papieża Klemensa XI, który w 1702 r. przeznaczył na nie specjalny fundusz. Odbywały się one co trzy lata aż do r. 1869. Zawody te artystyczne obchodzone były bardzo uroczystie na Kapitolu. Oprócz nagrody pieniężnej rozdawano uczestnikom konkursu medale, na których z jednej strony wyobrażony był wizerunek św. Łukasza, a z drugiej papieża, z napisem „*Amplissimum Praemium Virtutis est Gloria*”.

Na jednym z takich konkursów „Clementino” dostał nagrodę w r. 1716 i polski artysta Szymon Czechowicz. Tyle o Akademii św. Łukasza w Rzymie.

Powrót Czechowicza z Włoch do Polski, podany przez dr. S. Zahorską na rok 1740, należy przenieść z tego czasu na rok 1731. Ustalić to możemy na podstawie wiadomości biograficznych tego artysty, pisanych przez jego wnuka, Konstantego Smuglewicza²⁾. K. Smuglewicz mówi, że Czechowicz wrócił do kraju za panowania Augusta II i stawał do konkursu malarskiego z Mockiem. W konkursie tym przepadł jednak ółatego, „iż panowie dla przypodobania się dworowi i skłonniejsi zawsze cudzoziemców uwielbiać, więcej pochwały dali Mockowi niż Czechowiczowi”. Prawdopodobnie chodziło tu o tytuł nadwornego malarza królewskiego, jaki otrzymał Mock w roku 1731. A więc artysta nasz w tym już roku znajdował się w Polsce. Następnie w 1737 r. stara się on ponownie, za pośrednictwem biskupa Lipskiego, o otrzymanie stypendjum królewskiego po śmierci tegoż Mocka. Ślad tych starań znajdujemy w liście³⁾ hr. Brühla do biskupa Lipskiego, pisanym w tej materji.

W „Dziejach Malarstwa Polskiego” jest wzmianka o namalowaniu przez Czechowicza dwóch obrazów do bocznych ołtarzy kościoła św. Stanisława w Rzymie bez podania jednak ich treści. Faktycznie znajduje się tam tylko jeden jego obraz ołtarzowy — św. Jadwiga; co zaś do drugiego, prawdopodobnie chodzi tu o św. Jana Kantego, który Mycielski mylnie przypisywał naszemu artyście; twórcą bowiem tego dzieła, jak czytamy w aktach⁴⁾ tego kościoła, jest włos, Salvatore Monosilio.

Odnosnie malowania przez Czechowicza w Rzymie pięciu obrazów do kościoła pijarów w Krakowie, nasuwa się potrzeba obszerniejszego omówienia tej kwestji. Już Mączyński w r. 1845, a następnie Rastawiecki, Mycielski, Kieszkowski, Pagaczewski, Kopera i Zahorska piszą, że dzieła te, a mianowicie: Opieka Matki Boskiej, Oplakiwanie Chrystusa, Wizja św. Antoniego, św. Rodzina i św. Jan Nepomucen wykonał Czechowicz we Włoszech. Kompozycje te nie są sygnowane, ani datowane i nigdzie dotąd nie ujawniono dokumentów, któreby stwierdziły autorstwo tego malarza. Na podstawie jednakże analizy stylistycznej i porównawczej z autentycznymi dziełami naszego artysty z okresu rzymskiego, a także z rysunkami jego z Albumu Günthera⁵⁾, można stwierdzić rękę Czechowicza tylko w Opiece Matki Boskiej, Św. Rodzinie i w Wizji św. Antoniego. Natomiast Oplakiwanie Chrystusa ma zbyt dużo cech manierystycznej sztuki włoskiej tak w kompozycji, jak i w kolorycie, aby można mu bezwzględnie ten utwór przypisać. Obraz

zaś św. Jana Nepomucena jest tak przemalowany i zniszczony, że dziś trudno jest doszukać się w nim cech stylistycznych naszego artysty. Budową i wykończeniem kościoła pijarów w Krakowie bardzo energicznie zajmuje się biskup Szaniawski, ten sam, który zamówił u Czechowicza Wniebowzięcie do kolegiaty kieleckiej, namalowane w r. 1730. Kościół pijarów przez tegoż biskupa konsekrowany był w 1729 r. Kielecka kompozycja, która musiała wywołać wielki podziw dla artysty, spowodowała niewątpliwie to, że biskup Szaniawski zamówił u Czechowicza i obrazy do tej nowozbudowanej świątyni. Mało jest jednak prawdopodobne, aby artysta, zajęty wykonywaniem tak potężnego dzieła, jak Wniebowzięcie w Kielcach, mógł namalować jeszcze w Rzymie te trzy wielkie obrazy do pijarów, skoro już w 1731 r. widzimy go w Polsce. Za powstaniem tych obrazów w Krakowie przemawia także i ujęcie ich kompozycyjne, dostosowane do nieregularnych ram ołtarzy.

Przypisywana Czechowiczowi Św. Rodzina z kościoła oo. franciszkanów w Krakowie jest tylko kopją z jego obrazu tejże treści, znajdującego się u pijarów krakowskich. Wykonał ją Andrzej Radwański, zmieniając cokolwiek postać św. Anny. Rysunek do tej kompozycji z r. 1758, sygnowany przez niego, znajduje się w zbiorach ⁶⁾ Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu.

Również Cud św. Jana Kantego w kościele św. Florjana w Krakowie nie należy do własnoręcznych prac Czechowicza, a jest tylko późniejszą kopją z jego obrazu, znajdującego się niegdyś w Żurowicach, a zachowanego w sztychu Oleszczyńskiego w Albumie Wileńskim ⁷⁾.

Wzmiankując o obrazach wileńskich Czechowicza, dr. Zahorska wymienia dwa jego pendzla w kościele św. Katarzyny: jeden Zaślubiny św. Katarzyny a drugi Św. Katarzyna. Tymczasem jest tam tylko jeden, wyobrażający Zaślubiny św. Katarzyny w wielkim ołtarzu, drugiego zaś Św. Katarzyny niema wcale w tym kościele.

Autorka „Dziejów Malarstwa Polskiego” dzieli twórczość Czechowicza na trzy odrębne okresy. W trzecim z nich, przypadającym, jej zdaniem, na prace „w Warszawie, w Olyce, w Podhorecach i w Wilnie” podkreśla „wrażny spadek poziomu jego obrazów”. Trudno się zgodzić z tą oceną. Twórczość tego malarza wogóle nie wykazuje tych silnych zmian; przeciwnie, doszedłszy do rozkwitu talentu, jaki widzimy w kieleckim Wniebowzięciu, w ciągu całej swej długoletniej działalności artystycznej utrzymuje się na wysokim poziomie. Na Poznań, Obrę (w poznańskim) i Wilno przypadają najmonumentalniejsze jego dzieła malowane w Polsce, prace zaś podhoreckie, jako też i oleskie, stojące w bliskim związ-

ku z wileńskimi, nie wykazują upadku jego talentu. Co do obrazów warszawskich, przypisywanych w dotychczasowej literaturze Czechowiczowi, to możnaby się zgodzić na ocenę ich niższego poziomu artystycznego z tego względu, że większość tych dzieł, po bliższym ich rozbiórze stylistycznym, nie da się zaliczyć do prac tego artysty. Jedne z nich wskazują tylko na szkołę Czechowicza, jak np. Ukrzyżowanie Chrystusa w kościele pijarskim, Św. Józef, Św. Eljasz, Św. Marja Magdalena de Pazzis w ołtarzach kościoła pokarmelickiego na Lesznie; inne zaś należą do malarzy różniących się znacznie od Czechowicza swą twórczością, jak Św. Jan Nepomucen w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Akcentowanie eklektycznego charakteru twórczości tego artysty, bynajmniej nie umniejsza jego znaczenia dla sztuki polskiej. W tym bowiem czasie, kiedy on tworzy swe dzieła, kierunek ten nie tylko jest ogólnym zjawiskiem we Włoszech, ale i poza ich granicami w tych krajach, do których sięgały wpływy przodującej sztuki włoskiej. Jeżeli się przyjrzymy malarstwu współczesnemu artystów niemieckich, jak Schmidt, Rottmayer, Troger i t. p. zauważymy u nich, tak jak i u naszego artysty, eklektyzm w stosunku do sztuki włoskiej, który jednakże nie spowodował lekceważenia ich twórczości w historii malarstwa niemieckiego. Nie tylko głębokie uczucie wysunęło Czechowicza na plan pierwszy wśród naszych malarzy religijnych XVIII wieku, ale przewyższa on ich również szeregiem innych wartości, płynących z jego talentu i rzetelnej umiejętności, zwłaszcza w sferze kompozycji, a także wartościami kolorytu. Artysta ten zwraca na siebie uwagę przede wszystkim dużą kulturą malarską, nabytą na studiach w Rzymie, która sprawia, że nie znajdujemy w jego pracach nigdy cech prostactwa, naiwności i niezdarności formy, które to cechy często rażą nas w pracach Radwańskiego, Smuglewicza i wielu innych nieznanych z imienia ówczesnych malarzy. Naczelne stanowisko u nas dały mu poczęści i okoliczności od niego samego niezależne. Po malarstwie religijnym XVII wieku, reprezentowanym w Polsce naogół przez cudzoziemców jak Dolabella, Del Bene, Michała Anioła Palloniego, Dankwartę i innych, Czechowicz był pierwszym artystą polskim, który posiadając wielką kulturę malarską zachodu, i dzięki niezwyklej pracowitości, potrafił twórczością swą powstrzymać sprowadzanie z zagranicy obrazów religijnych różnych Battonich czy Monosiliów i zastąpić import artystów zagranicznych. Utrzymał się on przez cały okres swej twórczości malarskiej na wysokim poziomie i tylko w okresie końcowym daje się zauważyć częstsze i dosłowniejsze powtarzanie motywów i pomysłów już przedtem opracowanych; w oddaniu jednak szczegółów nie można do-

strzec takich zmian, któreby świadczyły o starej już i zmęczonej ręce artysty.

Gdy mowa o Tadeuszu Koniczu, należy przesunąć datę jego urodzenia z r. 1730 na 1733. W aktach⁸⁾ Archivio del Vicariato di Roma in S. Pietro, zapisany jest akt zejścia tego artysty pod datą 8 maja 1793 r., gdzie powiedziano, że Konicz umarł mając lat 60 i pochowany jest w kościele S. Andrea delle Fratte. Odjawszy więc od daty śmierci, t. j. od roku 1793 lat 60, będziemy mieli datę jego urodzenia rok 1733.

Najwcześniejszą datą przybycia Konicza na studia do Rzymu, podawany jest dotąd ogólnie rok 1754. Tymczasem w aktach archiwum kościoła św. Stanisława w Rzymie znajdują się rachunki⁹⁾, odnoszące się do wydatków na jego utrzymanie, ubranie, utensylja malarskie i t. p. z r. 1748, co dowodzi, że malarz ten był już w tym roku w Rzymie. Szczegółowe rachunki zawierają także wydatek na jego nauczyciela, którym był znany wtedy w Rzymie malarz Lodovico Mazzanti. Do prac tego artysty w Wiecznym Mieście należą przedewszystkiem obrazy z życia św. Stanisława Kostki w kaplicy tego świętego w kościele S. Andrea al Quirinale, fresk Assunta w S. Ignazio. Prócz tego są jego dzieła w Neapolu, w Perugii, Viterbo i Citta di Castello.

Co do namalowania fresków na sklepieniu kościoła polskiego św. Stanisława w Rzymie, to wykonał je nie Franciszek Smuglewicz, lecz włos Ermenegildo Costantini. Smuglewicz ubiegał się o te prace, przeszkodziły mu jednak w tym intrygi architekta, Ignazio Brocchi, kierownika robót przy tym kościele z ramienia królewskiego. Smuglewicz ofiarował się wykonać bezinteresownie freski, jedynie za zwrotem wydatków na farby; postawił jednak warunek, że otrzyma pozwolenie na dowolny wybór tematu i kompozycji. Początkowo zgodzono się na ten warunek i 13 lipca 1774 otrzymał zadatek¹⁰⁾ w sumie sc. 20,50 od ówczesnego rektora kościoła, ks. Chołoniewskiego. Potem jednak architekt Brocchi uznał ofertę Smuglewicza za niemożliwą do przyjęcia i namalowanie fresków oddano za wysokiem wynagrodzeniem Ermenegildo Costantini.

PRZYPISY:

1. „Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova. Roma MDCCCXXIII.
2. Archiwum Akt Dawnych w Warszawie. Akta 21. T. I. Archiwum Tow. Król. Przyj. Nauk. 3.
3. Akta Muzeum Czarторыjskich w Krakowie. № 585. Cod. chart. saec. XVIII. Akta za Augusta III. od 1737 do 1732, p. 17, 18.
4. T. 35. Conti e ricevute 1741-1761.
5. Zbiory hr. R. Przezdzieckiego w Warszawie.

6. Na rysunek ten zwróciła moją uwagę dr. Joanna Eckhardtówna, kierowniczka zbiorów Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu.
7. Kwestję tę obszerniej uzasadniam w artykule: „Czechowicz czy Konicz” (Dziennik Poznański № 57 z dnia 10 marca 1933 r.).
8. Libro d'Atti 1784-1797, p. 89.
9. T. 35, Conti e ricevute 1741-1761.
10. Archiwum kościoła św. Stanisława w Rzymie. Conti e ricevute, T. 37. 1765-1774.

MALARSTWO XIX I XX WIEKU.

Od Redakcji. Poniżej drukujemy omówienie końcowych rozdziałów pracy dr. Stefanji Zahorskiej p. t. „Dzieje malarstwa polskiego”. Wydawnictwo zbiorowe „Wiedza o Polsce”. Warszawa [1932]. Ukazując się z opóźnieniem wskutek przyczyn od Redakcji niezależnych, stanowi ono ostatnią część zbiorowej recenzji tego wydawnictwa, zamieszczonej w N-rze 4-ym Biuletynu (r. 1932/33).

Malarstwo XIX i XX wieku dr. Zahorska omawia w dwóch ostatnich rozdziałach swojej pracy, rozporządzając 32 stronami tekstu (w dużej czwórce) i prawie 100 ilustracjami, w tem 23 tablice. Podobnie jak w rozdziałach poprzednich malarstwo polskie przedstawia autorka na tle prądów sztuki europejskiej. W związku z tem wysuwa szereg uwag natury socjologiczno-psychologicznej, które mają zdaniem jej charakteryzować i tłumaczyć odrębne warunki rozwoju sztuki naszej. Aczkolwiek powyższym rozważaniom przypisuje autorka wagę tak dużą, iż poświęca im trzecią część ogólnej ilości stron, niewątpliwie sam przegląd malarstwa dać ma właściwe dzieje tej sztuki, co jest zadaniem książki i co z natury rzeczy interesować nas będzie w pierwszym rzędzie.

Dla spełnienia tego zadania rozbija autorka całość na okres malarstwa do impresjonizmu (rozd. VI) i od impresjonizmu (rozd. VII). Plan pierwszego z tych rozdziałów zarysowuje się następująco: ogólne uwagi o ówczesnych kierunkach wytycznych sztuki europejskiej, które znajdują odbicie w Polsce (klasycyzm, romantyzm, realizm). Dalej — ognisko malarstwa polskiego — Orłowski, Płoński, Michałowski dla realizmu i romantyzmu, A. Brodowski dla klasycyzmu. Następnie zaś, uwzględniając wspomniane kierunki i częste zachodzenie jednego z nich na drugi, szereguje dr. Zahorska materiał tematowo (portret, pejzaż, malarstwo historyczne, rodzajowe...), a w obrębie poszczególnych tematów — czasem według środowisk. Mieści tu przytem obszar tak szeroko rozpięty, że znajdziemy w nim Smuglewicza († 1807), Vogla, a także Kotsisa, Andriollego i Kostrzewskiego († 1911). Przerywając układ

tematowy, zawraca potem do pierwszych linii wytycznych, umieszczając Rodakowskiego i Kaplińskiego na drodze klasycyzmu Brodowskiego, na linii zaś Orłowski—Michałowski stawiając J. Kos-saka i dla porównania omawiając Grottgera. Wreszcie szczególnie dużo miejsca poświęca Matejce, który nadaje najpełniejszy wyraz wszystkim formom i ukrytym tendencjom, zawartym w życiu artystycznym pierwszej połowy stulecia. Łącznie z twórczością Ma'ejki omówi jeszcze parę artystów, wspomni też w odosobnieniu H. Siemiradzkiego, wymienia tylko z nazwiska A. Bilińską, a w związku z I. Kossakiem w osobach J. Brandta i A. Wierusz-Kcwańskiego dojdzie aż po rok 1915. W rezultacie rozdz. VI obejmuje całą sztukę XIX wieku z wyjątkiem impresjonizmu.

Ten zaś ostatni wchodzi już w rozdział VII, cofając nas ponownie w drugą połowę XIX wieku. Sam przegląd malarstwa łamie się tu podobnie jak w rozdziale poprzednim w grupowaniu to według wartości formalnych (impresjonizm, symbolizm, kubizm, ekspresjonizm...), to według tematu (portret i to w porządku takim: Malczewski, Dębicki, Krzyżanowski, Lenc, Boznańska, Axentowicz), to znów podlegając układowi grup i indywidualności, umieszczanych jakby z zamiarem przytrzymywania się linii chronologicznej.

Przy tym ostatnim rozdziale podaną uwagę tłumaczy, że nie mógł on być potraktowany „na płaszczyźnie dotychczasowej... wbrew intencjom autorki”. Automatycznie zatem odpowiedzialność za ogólnikowość jego i braki w reprodukcjach — zsuwa się na wydawcę. Nas zatem zatrzyma przedewszystkiem rozdział pierwszy.

Jak widzieliśmy, zarzuciła w nim autorka całkiem układ chronologiczny na rzecz rzekomo grupowania materiału w zespoły wartościowane stylowo. Rzekomo, gdyż tak zdawał się inspirować wstęp, jak również próba wyjaśnienia źródeł polskiego realizmu, romantyzmu i klasycyzmu (w tej kolejności!) u samego progu rozdziału. Jednakże w trakcie tekstu autorka przerzuca się na układ tematowy, dalej uwzględnia nawet środowiska i znów zawraca do pierwotnie zakreślonej drogi kierunkowych linii. To odbija się na chronologii, która rwie się, cofa i skacze w sposób często tak niezręczny, że aż wywołuje zgrzyty, a w gruncie rzeczy nie usprawiedliwia się osiągniętym wynikiem. I tak wprawdzie mamy omówioną twórczość P. Michałowskiego, później A. Brodowskiego, umierającego akurat wtedy, gdy pierwiej wymieniony rozpoczyna swą właściwą działalność artystyczną. A ta jest notabene odpowiednikiem stylu, który swój najpełniejszy wyraz znalazł w walce i reakcji przeciw klasycyzmowi. Tymczasem właśnie Brodowski był klasykiem. To tak, jakby — uciekając się do para-

doksalnego przykładu — wpierw omówić w malarstwie francuskim twórczość Géricault — potem Davida. Zgrzytów takich znajdziemy tu więcej: H. Pilatti zostaje nam wpierw przedstawiony niżeli F. Piwarski (1794 — 1859), E. Andriolli przed T. Kwiatkowskim, J. Simmler przed Z. Voglem i t. d. W związku z powyższym czytelnik zapoznaje się także pierwiej z zagadnieniami realizmu i romantyzmu w Polsce, później dopiero z klasycyzmem.

Do tej zygzakowatej linii chronologicznej przyczynia się w dużym stopniu podział tematowy. Tenże podział sprawia, że poszczególnych artystów rozczłonkowuje autorka według treści dzieł i parokrotnie ich omawia (Stattler, Simmler, Gerson). U innych znowu uwzględnia tylko jeden rodzaj twórczości, np. K. Kaniewski zacytowany jest jako batalista (str. 168), choć przedewszystkiem znane są jego portrety, F. Kostrzewski jest przedstawiony wśród pejzażystów, a cała grupa wileńska, opierająca się o Uniwersytet, Smuglewicza i Rustema, omawiana jest pod kątem portretu.

Taki sposób przedstawiania materiału w niczem się nie przyczynia do jasności wykładu. Odwrotnie, nietylko wprowadza zamieszanie, ale równocześnie tworzy wyraźne luki. Luki te, to przedewszystkiem niekompletne charakterystyki i brak tychże charakterystyk przy poszczególnych artystach, oraz brak samych artystów i zagubienie środowisk. Uplastycznia to bardziej dalsze uwagi. Sprawdźmy, jak autorka podchodzi do tematu. Punktem jej wyjścia były bądź co bądź główne wytyczne ówczesnej sztuki europejskiej, jakże więc owe wytyczne zaznaczają się w sztuce naszej?

Weźmy dla przykładu klasycyzm. Udatna w szczegółach charakterystyka twórczości A. Brodowskiego, przecenienie Kokulara i dalej jako dekadencja kierunku R. Hadziewicz oraz zasygnalizowany W. Stattler „w ślepej uliczce, gdzie umiera powoli prawdziwy klasycyzm”. To nie wyczerpuje zagadnienia. Następnie przeznaczone są przez autorkę na zilustrowanie trzy reprodukcje, z tego właściwie jeden „Saul” Brodowskiego jest bardziej tu na miejscu, a Hadziewicza „Staruszka z książką” wykazuje z kolei nietylko „degenerację” klasycyzmu, wiele całkowity brak jego. Portret Al. Potockiego przez Kokulara, kompozycyjnie i kolorystycznie obojętny, oznacza się temi błędami rysunku, które właśnie klasycyzm tępił. „Pełnej kultury formy, spokojnej i śmiałej ekspresji”, jak chce autorka, nie dopatrzymy się tutaj. Bo i trudno doszukać się jej w nierównej i naogół słabej sztuce tego artysty. A jeśli jej szukać, to trzeba by raczej podać portret taki, jak M. Szymanowskiej (ze zbiorów Mickiewiczów w Paryżu), tylko że ten należy do rzadkich wyjątków w twórczości malarza, w tym wypadku ulegającego wpływom A. Brodowskiego. Nawiasem trzeba było w dziale

ilustracji dodać przynajmniej jeden portret tego ostatniego, choćby dla przykładu poziom, nie bojącego się zestawień z innymi reprezentantami i twórcami klasycyzmu w swej ojczyźnie i poza nią.

Istoty wpływu i roli Brodowskiego dr. Zahorska nie ocenia w pełni. A w związku z tem, mimo że mogłoby ją to interesować nawet ze względu na socjologiczne nastawienie, zapomina o wydziale sztuk pięknych Król. Uniw. Warszawskiego, o periodycznych wystawach sztuki w Warszawie, rozpoczętych w r. 1819, o gruntowaniu nowych zasad nauczania, które pozytywny ślad zostawiły we wszystkich następnych pokoleniach artystów, co podnieść należy jako szczególnie duże znaczenie klasycyzmu. Brodowski przyjął w tem wybitny udział, lecz byli obok niego i inni, przede wszystkim A. Blank. Niesłusznie cytuje go autorka w rozdziale poprzednim jako artystę przejściowej epoki. Niewiadomo zaś dlaczego pomija całkowicie J. Oleszkiewicza (1777 — 1830), który przecież uczył się u Davida, a choć znaczną część życia spędził w Petersburgu, w rozwoju sztuki polskiej aktywniejszą odegrał rolę niż A. Kucharski (w swoim czasie wymieniony). Nie podaje też autorka tak charakterystycznych dla tej epoki i stylu minjaturzystów, a tacy przecież byli. Nie daje też ściślej orientujących dat (ramowe daty urodzin i śmierci artysty nie wystarczają), jak wspomnianych wyżej wystaw, przyjazdu i wystąpienia A. Brodowskiego i t. p. A daty te znaczenie tu mają duże. Uprzytamniają, że zanim klasycyzm zjawił się u nas w swej formie dokładnie skonkretyzowanej, szereg artystów wyrosłych z XVIII-wiecznego akademizmu przekształcało swą sztukę, nachylało ją ku klasycyzmowi. Było to pod wpływem grafiki, obrazów M-e Vigée Lebrun, Ang. Kaufmann, a nawet Gérarda. Ci to artyści zgubieni zostali w większości przez umieszczenie ich w epoce przejściowej poprzedniego rozdziału, choć niektórzy z nich, jak Peszka, Lampi daleko sięgnęli w głąb XIX wieku. Zgubieni są też przez rozproszenie na różnych kartach omawianego rozdziału — Orłowski, Płoński, Smuglewicz, Vogel, Rustem, a przecież jedni i drudzy tworzą dość charakterystyczną grupę. Uwzględnienie jej uplastyczyłoby i wytlomaczyło prawdziwy tok dziejów naszego malarstwa.

W konsekwencji stosunek do romantyzmu i realizmu w malarstwie polskim, jak poprzednio do klasycyzmu, byłby oparty na konkretniejszych podstawach w zrozumieniu przemian równocześnie zachodzących. Możeby wtedy i Orłowski nie został anektowany na rzecz tegoż romantyzmu i realizmu — jak to czyni autorka — a uwzględniono by w nim właściwe cechy jego manjerycznej XVIII wiecznej linii rysunku, tak charakterystycznej, pamięciowo ujmującej kształt przedmiotu, tło, liście, drzewa, nawet kompozycję.

W związku z tem i jego również osiemnastowieczne podejście do tematu od strony rodzajowej i charakterystycznej (stąd karykatura) — nie identyfikowałyby się z realizmem w dosłownem słowa znaczeniu. Odśrodkowość kompozycji, „przecinanie się osi, strzępiasty, poszarpany kontur grup“, znów nie w romantyzmie, a w baltystycznych scenach Casanovy znalazłaby częściej wytłomaczenie. Zresztą i sama autorka wbrew swej pierwszej sugestji cofnie się na dalszych kartach z pierwotnego stanowiska, przyznając, że sztuka Orłowskiego to „utajony pół-romantyzm“.

Jednak podejście łączne do romantyzmu i realizmu od strony Orłowskiego, Płońskiego i Michałowskiego budzi poważne zastrzeżenia. O Orłowskim mówiliśmy, twórczość zaś Płońskiego przede wszystkim jest graficzną, a w swej rodzajowości orjentowana na Rembrancie, tem samem bardziej bliska XVIII wieku, niżeli prądom XIX w. Michałowski natomiast, to stanowisko tak odrębne i wyjątkowe w sztuce naszej, że w żaden sposób nie może być punktem wyjścia do segregowania materiału. W rezultacie nie mamy pełnego wyobrażenia, jak się romantyzm w sztuce naszej odbił. A przecież mogła już tu autorka wyzyskać sumienne studjum Husarskiego na ten temat. Wystarczy nadmienić, że przeocza ona M. Piotrowskiego, a dalej Nowotnego, Głębockiego, Gierdziejewskiego...

Podobnie nie dość wyraźnie zaznaczone jest, w jakim stopniu odbija się u nas realizm, jaką reprezentuje formę i jakość w stosunku do zagranicy. I odwrotnie — co przyswoił on naszemu malarstwu stamtąd. Tu, jak i dalej w całej pracy, odbija się nienależyte uwzględnienie w dziejach naszej sztuki roli środowisk takich, jak: Monachjum, Paryż, a nawet Petersburg, Wiedeń, Rzym. Fakt, że każdy artysta, który dbał o poziom i o renomę, musiał dopełniać zagranicą swoje krajowe wykształcenie, nie był bez znaczenia dla wyrazu naszego malarstwa. Krytyczne podejście do tej sprawy obowiązywało autorkę.

Nie doceniając znaczenia obcych niewiele też uwagi poświęca dr. Zahorska środowiskom miejscowym. Jak zagubioną została na przykład Warszawa w epoce klasycyzmu — przedstawialiśmy wyżej. Kraków, Lwów — ledwie wspomniane, wyjątkowo uwydatnione Wilno. Lecz i to w sposób wymagający wielu korekt i uzupełnień, z których niektóre mogłyby być nieistotne, jeśliby dr. Zahorska korzystała z artykułu W. Tatarkiewicza „O wileńskiej szkole malarstwa“. Do stopniowania przez autorkę wartości artystów wileńskich musimy się więc odnieść z wyraźnym sceptycyzmem. Widzimy, jak niektórych malarzy bezzasadnie pomija — W. Smokowski, W. Dmochowski, A. i W. Sleńdzińscy, A. Römer..., nie uwydatnia takiego J. Damela i K. Rusieckiego, wymieniając ich tylko z nazwiska na

jednej linii z Sliźniem i Szemeszem. A przecież jeszcze należałoby tu wymienić J. Peszkę, niesłusznie przerzuconego do epoki przejściowej w rozdziale poprzednim. W charakterystyce F. Smuglewicza i J. Rustema należało uwzględnić odrębne klasycystyczne nastawienie, które u tego ostatniego tak ciekawą przybiera formę w portrecie: Szumskiej i Mirskiej. Może należałoby zwrócić uwagę na zasięg wpływów Petersburga, a przede wszystkim A. Orłowskiego i J. Oleszkiewicza. Wtedy inaczej szeregowaliby się wnioski autorki i w wielu wypadkach inaczejby brzmiały.

Na domiar myli autorka czytelnika niewłaściwą skalą porównań, np. przy omawianiu twórczości Vogla uciekając się do dygresji na temat holenderskiego pejzażu XVII w. i obrazów Bonningtona oraz Constabla. Kiedy indziej znów w życiorysie P. Michałowskiego zamieści szereg nieścisłości. A więc podaje datę urodzin 1801, a nie 1800, jak ustala Sterling, dalej zakomunikuje, że po studiach uniwersyteckich Michałowski wziął udział w pracach administracyjnych „Wielkiego Księstwa Krakowskiego” (sic) — tymczasem pracował on wtedy u min. Lubeckiego w Królestwie Kongresowym, w wolnym zaś mieście Krakowie dopiero w kilkanaście lat potem. Tego typu pomyłki, zwłaszcza przy tak wybitnej osobistości i to nie tylko jako plastyka, jakim był Piotr Michałowski, są niedopuszczalne. Podważają one zaufanie do innych cytowanych faktów. Podobnie jak największe zastrzeżenia budzą powiedzenia zbyt uogólniające, np. odnośnie tegoż artysty, że „kończył uniwersytet krakowski, a jednocześnie kopjował Orłowskiego”. Wiemy o jednej czy też dwóch takich kopjach, czy nie za szeroko określa to p. Zahorska? Nie zachowuje też ona proporcji ani właściwej skali w omawianiu twórczości poszczególnych artystów. W wyniku tego np. A. Bilińska zacytowana jest tylko nazwiskiem, podczas gdy szeregowi malarzy pomniejszych poświęca po kilka i kilkanaście wierszy. I zapominając o artystach, legitymujących się w dziejach naszego malarstwa konkretnym wkładem, jak wymienieni Oleszkiewicz, Piotrowski, dalej Gorecki, Kotarbiński, Masłowski — wprowadza do tychże dziejów odkrytego przez się Jana Simona, co do którego niema nawet pewności czy był Polakiem. I przytem daje reprodukcję jego obrazu.

Nieopanowanie materiału, uwydatnionego w tekście, odbija się w pełni na zilustrowaniu książki. Przykładowo poruszaliśmy tę sprawę przy klasycyzmie. Tu winniśmy nadmienić, że zbyt często szafuje autorka w stosunku do poszczególnych artystów większą ilością ilustracji, dubluje je nieraz prawie że jednakowymi przykładami (J. Kossak, A. Gierymski, Stanisławski, Malczewski), nie przestrzega przytem łączności ze swymi wywodami. Podobnie też

nie zachowuje skali stosunku ilustracji w tekście do ilustracji na tablicy. To też mimo, iż dysponuje ona tu największym materiałem w porównaniu do części poprzednich, nie daje tej plastyki, którejby można było oczekiwać.

W rezultacie tego wszystkiego czytelnik nie otrzymuje właściwych dziejów malarstwa polskiego, lecz zapoznaje się z osobistymi poglądami autorki na te i inne czynniki, odbijające się w sztuce. I choć czasem znajdzie trafnie ujęte zagadnienie, jak np. przy impresjonizmie, gdzie autorka dopatruje się charakterystycznego zrealizowania tego kierunku na gruncie polskim przez uczuciowe podejście do tematu, jednak z przegłędem malarstwa rzeczy te nie idą w parze. Zagubiony oto tu jest znowu np. poważny dorobek St. Masłowskiego, związany ściśle z tym okresem. Doznaje się też wrażenia, że poglądy autorki nie wyrastają z materiału dostatecznie przewartościowanego, a raczej budowane są a priori. To też nie zawsze przekonają one czytelnika. Bez przekonania też podchodzi się do definicji, że taki a nie inny stan sztuki w Polsce wynika z podłoża socjologiczno - psychologicznego, a mianowicie kultury konsumpcyjnej szlacheckiej warstwy, tworzącej sztukę. Tak więc fakt, iż w Polsce „nie było kapitalizmu o znaczeniu europejskim, a pozytywizm przybrał zupełnie specyficzne formy“, ma być przyczyną romantycznego charakteru sztuki naszej i braku w niej miejsca na czysty impresjonizm, będący z kolei „artystycznym odpowiednikiem okresu pozytywizmu, okresu wielkiej, kapitalistycznej produkcji“.

Uwagi te, może i ciekawe jako materiał do dyskusji, gdyby czytać je w specjalnym artykule, tu stanowczo za dużo zajmują miejsca, ograniczonego tak ściśle ilością stron. Negują też one afirmatywnym a jednocześnie ogólnikowym charakterem potrzebę bliższego wyjaśnienia, dlaczego to takie a nie inne cechy i zjawiska w sztuce polskiej uwydatniły się inaczej aniżeli w obcej, inny nadały jej wyraz w całokształcie, inny stworzyły obraz. Wszystko to tłumaczyłoby się wyraźniej bez ubocznych i nieprzekonywujących komentarzy socjologicznych, z samego przedstawienia faktycznego stanu malarstwa polskiego w wieku XIX i XX. Tego zaś praca dr. Zahorskiej nie daje czytelnikowi, tem samem nie spełnia swego dydaktycznego zadania.

Na zakończenie winniśmy zaznaczyć, że sposób podania „najważniejszej literatury przedmiotu“ nie odpowiada elementarnym warunkom naukowym i nie ułatwia zadania popularyzowania tej wiedzy.

Jerzy Sienkiewicz.

Z BADAŃ NAD SZTUKĄ ŚLĄSKA.

Dr. Tadeusz Dobrowolski, konserwator śląski: Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku. Przyczynek do dziejów gotyku w Polsce. Wydaw. Muzeum Śląskiego w Katowicach, Dz. I, t. III, str. 118 + 2 tabl. barwne + 91 ilustr. w tekście. Katowice 1932.

Wślad za odzyskaniem drobnego skrawka Ziemi Śląskiej, musiała nastąpić wyteżona praca poznawcza w zakresie jej historyczno-kulturalnej przeszłości, uprawiana dotąd niemal wyłącznie przez tendencyjną naukę niemiecką. Obok szeregu drobniejszych, acz cennych niejednokrotnie przyczynków, ogłaszanych przez organizacje i pisma regionalne, jesteśmy równolegle świadkami powstawania prac zakrojonych na szerszą skalę, nieraz wręcz fundamentalnych. Tak więc, parę lat temu ukazała się rozprawka dr. J. Dobrzyckiego o kościołach drewnianych na Śląsku: w r. b. opuścił prasę imponujący rozmiarami i treścią pierwszy tom Historji Śląska, obejmujący jego dzieje polityczne, do r. 1400, wydany przez Polską Akademię Umiejętności w formie publikacji zbiorowej. W międzyczasie ukazała się monografia kościoła św. Stanisława w Starem Bielsku, pióra dr. Dobrowolskiego, konserwatora śląskiego i dyrektora Muzeum w Katowicach, — ostatnio zaś tenże autor ogłosił syntetyczny zarys dziejów sztuki na terenie obecnego województwa. Pierwsza z tych prac dr. Dobrowolskiego będzie przedmiotem poniższych uwag, których zakres zacieśniam wszakże niemal wyłącznie do średniowiecza, jako do interesującego mnie specjalnie czasowego i stylistycznego zasięgu.

Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku stanowi bezsprzecznie najcenniejszą bodaj pozycję w inwentarzu zabytków Śląskiego Województwa; jego wnętrze, bogato wyposażone w różnobarwną polichromję i znaczną ilość zabytkowych sprzętów, posiada jako całość niewiele analogij na całym terytorjum Polski. Natomiast sama architektura kościoła, mimo lokalnego znaczenia jej dla rodzimego terenu, pozostaje wyrazem architektury prowincjonalnej. Obszerne omówienie tego pomnika architektury przez dr. Dobrowolskiego wyczerpało do gruntu wszelkie dające skupić się dookoła tego tematu zagadnienia. Zresztą, zarówno analiza gotyckiej (ca 1380) polichromji kościoła, jak i malowanego tryptyku z legendą św. Stanisława, przeprowadzona została na wysokim poziomie erudycji, a z osiągniętymi przez autora wnioskami nauka polska będzie musiała się liczyć w sposób jaknajbardziej poważny. Niemniej, nasuwają się tu pewne uzupełnienia bądź wnioski dyskusyjnej natury, które pozwalam sobie sformułować pokrótce na tem miejscu.

Uwagi te grupują się przede wszystkim dookoła wielkiego gotyckiego ołtarza z legendą stanisławowską. Autor dostrzega w nim, zupełnie słusznie, produkt cechowej szkoły krakowskiej pocz. XVI st., zestawiając badany przez siebie ołtarz z obrazami z Korzenny oraz z przedstawieniami rozbitego cyklu ze zbiorów Pawlikowskich. Postawienie starobielskiego tryptyku na szerokim tle kultowej ekspansji, ustalenie jego związków z innymi zachowanymi dotąd obrazami tej legendy, słowem, monograficzne niejako potraktowanie tematu, zmuszałoby przecież do szczegółowszego może rozpatrzenia i wypunktowania szczegółów ikonograficznej natury. Przy tak wykrojonym aspekcie na dzieło sztuki odczuwalbym osobiście brak rozdziału o ikonograficznej redakcji legendy na przełomie XV i XVI w. oraz o źródłach jej przedstawień. Fascynująca zależność redakcji sceny „Zabójstwa św. Stanisława” od prototypu, jakim zdaje się być kompozycja z marjackiego ołtarza St. Stosza, — ów schemat, powtarzany niezmiennie na przestrzeni kilkudziesięciu lat i w obrębie różnych środowisk malarskich, — wszystko to prowadzi na domysł o istnieniu genetycznego związku tej kompozycji z koncepcją o szerszym ikonograficznym znaczeniu, spopularyzowanym przy końcu średniowiecza („Msza św. Grzegorza”?). A-ewolucyjność tej redakcji da się łatwo zaobserwować. Na tem miejscu ciśnie się mimowoli pytanie, — dlaczego autor rozpatrując na tak szerokim tle tryptyk starobielski, ograniczył jednocześnie tak dalece materiał porównawczy, sprowadzając go do wzmianki o 4 cyklach rzeźbiarskich i 4 malowanych. O ile wyłączymy nawet, — idąc zresztą jak się zdaje po linii intencji autora, — obrazy nie stanowiące cyklu, to i tak liczba tych przedstawień się powiększy, że wymienię ołtarz w Kobylinie (4 sceny), Piotrawinie (3 sceny), malowane rewersy skrzydeł ołtarza w Wieniawie (4 sceny?), ołtarz w Witowie (3 sceny), wszystkie z XVI w. Nieznany jest mi niestety z autopsji ołtarz w Policznej. Znacznie większą natomiast jest ilość pojedynczych obrazów z poszczególnymi przedstawieniami legendy, a współczesnych wymienionym cyklom: mam tu na myśli obrazy w Czerniejowie (malarska trawestacja Kulmbachowskiego reliefu z Pławna, pochodząca z kościoła św. Wojciecha w Poznaniu), dalej obrazy w Tarczku, Koszycach, Lublinie (płaskorzeźba w kościele św. Ducha), w Warszawie, Szczepanowie, Sandomierzu, Skrzyszowie (2 sceny), Chodowie i Poznaniu. Obrazy te, nieraz znacznej wartości artystycznej (Sandomierz, Szczepanów, Czerniejów) ułatwiają orientację w zakresie ewolucji ikonograficznej koncepcji, poniekąd zaś i w prądach formalnych ówczesnej „szkoły krakowskiej”. Pozostawiam na uboczu materiał graficzny, który mógłby ze swej strony niejedno

sprecyzować, jak np. kwestję datowania ołtarza (np. rycina z druku krakowskiego z 1504 r., przedstawiająca scenę „Rozsiekania zwłok”, w której występują pachołkowie przystrojeni analogicznie jak w scenie z tryptyku: publikowana przez dr. A. Betterównę). Rozszerzyć nieco dalby się również materiał zagraniczny (Wrocław!), przyczem konieczność bliższej motywacji nasuwa kwestja obrazów z Grazu, w których widzimy obecnie już nie dzieła Michała Pachera, jak to suponował w swoim czasie Reichel (przyjmuje za nim tę definicję dr. Dobrowolski), lecz raczej Fryderyka (W. Mannowsky: *Die Gemälde des M. Pacher. München 1910, 86*), jeśli nie wręcz Pacherowskiego warsztatu (G. Semper: *M. und F. Pacher. Eszlingen 1911, 54*). Wdzięcznym niewątpliwie tematem dla ikonografa stanisławowskiej legendy będzie z czasem zbadanie transmisji poszczególnych jej wątków hagiograficznych, oraz porównawcze ustalenie plastycznych ich przekazów: mam tu na myśli przede wszystkim motyw strzeżenia ciała przez orły, — wspólny martyrjom św. św. Bachusa, Florjana, Wita, Wincentego, występujący zaś również w legendzie o ciele Dawida, nie mówiąc już o innych apokryfach biblijnych, znanych z literatury talmudycznej (cf. S. Singer: *Salomosagen in Deutschland. Zftf. f. deutsch. Alterthum. 1891, 186*; Idem: *Sagengeschichtliche Parallelen aus dem Babylonischen Talmud. Zftf. d. Vereins f. Volkskunde. 1892, 301*; H. Delehaye: *Les légendes hagiographiques. Bruxelles 1927, 27*). Szerokie te perspektywy o historyczno-kulturalnym kierunku wyrastają jako postulaty pod adresem przyszłego monografisty przedmiotu. Stanowisko analityka formy, zajęte przez dr. Dobrowolskiego, uwalnia go oczywiście od konieczności dygresyj we wspomnianym wyżej kierunku.

Rozbiór malowideł ściennych kościoła w Starem Bielsku przeprowadzony jest w monografii dr. Dobrowolskiego bez zarzutu: drobiazgowo i wnikliwie sprecyzowane zostały wielostronne relacje stylistyczne cyklu, prowadzące przede wszystkim w kierunku Czech, Spisza i Węgier — utartego szlaku imigracji form artystycznych do kultury polskiego średniowiecza. Na tem tle trafnie wyczute zostały tkwiące w starobielskiej polichromji elementy sztuki Mistrza z Trebonia oraz rodzaj zastosowanej transformacji. Niedostatecznie silnie natomiast, mojem zdaniem, położony został akcent na obecność składników ludowego odczuwania formy w tym „linearnym v. rysunkowym stylu”, którego szeroki rozlew, idący z Francji, objął całą środkową Europę, i tutaj właśnie, zdala od właściwych źródeł formalnej inspiracji, na podłożu niższej intelektualnie kultury, przesiąkł był prymitywną twórczością prowincji (np. północno-

zachodnie Czechy). Domagałaby się również wzmocnienia i może skierowania na nieco inne tory asocjacji w obrębie fenomenów duchowej kultury epoki sama analiza ikonograficzna, co przy tak słabym bądź co bądź formalnie zabytku mogłoby przynieść nawet większe niż w innym przypadku rezultaty. Jeżeli chodzi o sam zakres ekspansji terenowej tej prowincjonalnej, filo-czeskiej sztuki, osiągającej bardzo niejednolity poziom artystycznego wyrazu, warto na tem miejscu wymienić jeszcze polichromję kościoła Quartsch w Brandenburgji, bliską formalnie poziomowi polichromji starobielskiej.

Do rzędu swych cennych publikacyj o cyklu obrazów z kościoła św. Katarzyny w Krakowie, średniowiecznych malowidłach ściennych w Polsce, rzeźbie ludowej na Śląsku, — dorzucił nam autor wartościowe i sumienne studjum o czołowym zabytku swego konserwatorskiego okręgu, wyposażając swe dzieło w wielki zasób wiedzy i ujmując w ramy bogatego, pełnego rzeczowych definicij języka. Subiektywnie rzecz ujmując, widziałbym chętnie ciekawą tę książkę napisaną w nieco mniejszych rozmiarach: Stare Bielsko fascynuje całokształtem zabytkowego kompleksu, atoli poszczególne jego elementy, nie wyłączając wielkiego tryptyku i polichromji, nie wykraczają poza granice przeciętności nawet na tle uboższego stosunkowo w walory formalne inwentarza zabytków sztuki gotyckiej w Polsce.

Michał Walicki

OD REDAKCJI.

Dział recenzyjny Biuletynu spowodował szereg ech polemicznych w formie skierowanych pod adresem Redakcji replik. Uważając ogłoszenie tych replik za korzystne w ogólnym interesie, udzielamy na tem miejscu głosu zainteresowanym autorom.