

STANISŁAW DĄBROWSKI

ARTYŚCI DWORSCY XVIII WIEKU

(Przyczynki archiwalne).

Podane poniżej informacje, dotyczące pobytu i stosunków rodzinnych artystów pracujących na dworach magnackich, królewskich w drugiej połowie XVIII w. pochodzą z ksiąg metryk parafialnych i obejmują miasta: Białą Podlaską (czasy książąt Radziwiłłów, Hieronima chorążego litewskiego, Karola Panie Kochanku i Hieronima podkomorzego), — oraz Białystok (okres Jana Klemensa i Elżbiety Branickich). Wiadomości o artystach dworu białostockiego dostarczyły również Akta podlaskie z Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie.

BIAŁA PODLASKA

Cybulski Stefan, pictor III. Dmni, żona jego Marianna, występują w księgach metr. paraf. od r. 1755 do 1773.

Archiwum kancelarii paraf. w Białej Podl. Metryki urodzeń 1755—1774.

Rossowski Karol pictor, jako ojciec chrzestny wymieniony w r. 1778 dnia 27.II.

Archiwum kanc. paraf. w Białej Podl. Metryki urodzeń 1774—1785.

Titiani de Vecelli Wawrzyniec (Laurentius Ticianus von Veselis), malarz dwukrotnie wymieniony jako ojciec chrzestny w r. 1757.

Archiwum kanc. paraf. w Białej Podl. Metryki urodzeń 1755—1774.

Borysewicz Jan, majster farfurni bialskiej, poślubił 19.X.1760 r. Mariannę Samulewiczównę, dnia 2.VII.1761 r. ochrzcił córkę. Po śmierci żony, ożenił się powtórnie dnia 27.IX. z Marianną Pacakówną, która po jego śmierci wyszła za mąż 24.I.1771 za Andrzeja Namulowicza.

W tym samym okresie przebywał w Białej Józef Borysewicz, przypuszczalnie krewny Jana B.

Archiwum kanc. paraf. w Białej Podl. Metryki urodzeń 1755—1767, Liber Copulat. 1740—1780.

BIAŁYSTOK

Herliczka Antoni malarz dworu hetmańskiego, zawarł ślub z Marianną Paszkowską, córką sekretarza poczty w Białymstoku w r. 1754. Ochrzcił dzieci Teresę Annę 18.X.1754 r., Józefa Henryka 25.I.1757 r., Jana w 1759 r., Katarzynę Konstancję w 1763 r. W r. 1772 przebywał jeszcze

w Białymstoku, zamieszkując budynek skarbowy, data śmierci jego nieznana, wdowa po nim pozostała wyszła za mąż w Siedlcach w r. 1791 za Jana Zellego.

Możliwe że po śmierci hetmana Branickiego (r. 1771), Herliczka opuścił Białystok i zamieszkał przy dworze hetmanowej Ogińskiej w Siedlcach.

Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Liber Copulat. 1740–1800, Metryki chrzestne 1734–1761 oraz 1761–1774.

Archiwum kanc. paraf. w Siedlcach, Księga zaślubionych 1760–1794.

Malinowski Marcin, malarz dworu w Białymstoku, wymieniony jako ojciec chrzestny w 1760 r.

Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Metryki chrzestne 1734–1761.

de Mirys Sylwester, malarz dworu hetmańskiego w Białymstoku. Osobiście używał tylko imienia Augustin i tak podpisał swój testament, złożony 18.III.1788 w Magdeburgii białostockiej. Ostatnią swą wolą przekazał w darze swej gospodyni Apolonii Grzybowskiej, która się starcem zajmowała od czternastu lat, cały swój dobytek wraz z portretami, obrazami, biblioteką i sztychami, gotówką 100 czerw. złotych, medal złoty z portretem króla Stanisława Augusta wraz z złotym łańcuchem, oraz pierścien z szafirem, diamentami i z cyfrą królewską.

Z metryki kościelnej możemy wreszcie ustalić niepewną dotychczas datę zgonu Mirysa: «Nowe miasto. 8.III.1790 r. Augustus Mirys annorum vitae 90, arti Pictoriae cultor, Honorarius Capitaneus Regni est sepultus in Cemetario Ruthenum».

Archiwum Główne Akt Dawn. Akta podlaskie. Księga miejska białostocka nr 8992 str. 67 i 68. Testament Mirysa — Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Metrices Mortuum 1763–1793 T III

Waliszczyński Antoni malarz w Białymstoku, pochował zmarłego syna Wawrzyńca 27.IX.1757 r.

Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Liber Metr. Mort. 1728–1763. T. I.

Sękowski Józef, architekt dworu hetmańskiego, «Pref. fabrica ac Palati, vulgo Burgrabia» zmarł 24.IX.1755 r. licząc lat 49.

Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Liber Metr. Mort. 1728–1763. T. II.

Preiss Karol, rzeźbiarz dworu hetmańskiego zawarł ślub 7.VI.1750 r. z Marianną Hautynówną śpiewaczką opery dworskiej w Białymstoku.

Archiwum kanc. paraf. w Białymstoku, Liber Copulat. 1740–1800.

W o l f Jan snycerz przebywał w Białymstoku pod koniec wieku XVIII, w r. 1792.

Archiwum Gł. Akt Dawn. Akta podlaskie. Księga miejska białostocka nr 8992. R. 1792 str. 134.

J ó z e f, snycerz występuje w r. 1793.

Archiwum Gł. Akt Dawn. Akta podlaskie. Księga miejska białostocka nr. 8994 R. 1793 str. 125.

K o n s t a n t y n o w s k i Abraham, złotnik nadworny J. Król. Mci przebywa w Białymstoku w 1793 r.

Archiwum Gł. Akt Dawn. Akta podlaskie. Księga miejska białostocka nr 8993. s. 164.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Z HISTORII SZTUKI W JUGOSŁAWII

I

Położenie geograficzne Jugosławii, przeszłość historyczna oraz dzieje kształtowania się oblicza jej kultury duchowej spowodowały, że zagadnienia historii sztuki na jej obszarach są bardzo różnorodne i urozmaicone. Poprzez wschodnie wybrzeże Adriatyku związana jest Jugosławia z kulturą artystyczną zachodniej części basenu śródziemnomorskiego; jej część środkowa i południowa, należąca do obszarów Półwyspu Bałkańskiego, podziela wraz z nim losy sztuki o podkładzie kultury bizantyńskiej, zaś pozostałe terytoria północne i zachodnie, chorwackie i słoweńskie, najbliżej łączą się z kulturą i sztuką sąsiednich krajów alpejskich i środkowo-europejskich. Trudno więc mówić o jednolitym charakterze sztuki całego kraju i jej dziejów, gdyż każda z wymienionych części ziem jugosłowiańskich stanowi osobne środowisko, a zarazem wiąże się mniej lub więcej ściśle z kulturą artystyczną odmiennych ośrodków obcych. Było tak zresztą już w okresach przed- i wczesnohistorycznych, a całkiem wyraźnie rysy te występują w starożytności klasycznej, zwłaszcza za panowania rzymskiego, kiedy przez obszary dzisiejszej Jugosławii szła linia, rozgraniczająca dwa światy: kultury greckiej i rzymskiej. Pomijając jednak te dawne epoki, szczególnie epokę późnoantyczną, której zabytki należą do najciekawszych pomników prowincjonalnej sztuki rzymskiej, wystarczy uprzytomnić sobie choć niektóre fazy dziejów sztuki średniowiecznej i późniejszej na terenach Jugosławii, by zrozumieć ich doniosłość dla ogólnej historii sztuki w Europie.

Poza Bułgarią, Jugosławia jest jedynym krajem, w którym ludność słowiańska, po osiedleniu się na nowych terytoriach, bezpośrednio zetknęła się z miejscowymi tradycjami artystycznej kultury antycznej w postaci sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej. Co prawda, pierwsze to zetknięcie, równoznaczne ze zniszczeniem, było negatywne i żadnych pozytywnych rezultatów nie wydało, — zbyt duża była bowiem różnica kultury między tradycjami kraju a jego nowymi mieszkańcami. Nie mniej fakt osiedlenia się plemion słowiańskich na ziemiach przesiąkniętych dawnymi tradycjami w ciągu rozwoju późniejszego nie był bez znaczenia. Zanim jednak doszło do ponownego ożywienia działalności artystycznej, minęło parę wieków; pierwsze zabytki, które na terenie Dalmacji łączą się z udnością słowiańską, pochodzą dopiero z IX w. Od owej chwili stają się za to coraz liczniejsze i rozsiane są po całej środkowej i północnej Dalmacji. Stanowią one bezwątpienia niezmiernie ciekawą i ważną

grupę zabytków architektury i dekoracji plastycznej okresu przedromańskiego, tym ciekawszą, że genetycznie wiążą się zarówno z tradycjami miejscowymi, jak i z podnietami pochodzącymi z tamtej strony morza, t. j. z Italii, a zarazem także z zasięgu sztuki karolińskiej, — jakoteż, co jest całkiem naturalne — poczęści również z zasięgu Bizancjum. Już te najstarsze zabytki okresu starochorwackiego, do których należy dodać także zabytki na samym południu Dalmacji oraz na terenie dzisiejszej Hercegowiny, Czarnogóry i północnej Albanii, pochodzące z tejże epoki a wiążące się z najstarszymi państwowymi organizacjami plemion serbskich, wykazują, jak wszechstronne są związki, łączące je ze sztuką krajów sąsiednich. I w czasach późniejszych kwestie sztuki nad wschodnim Adriatykiem nie tracą tego charakterystycznego rysu różnorodnych związków ze sztuką ośrodków obcych. Tak jest już w okresie najwcześniejszego rozkwitu architektury zakonu benedyktyńskiego, w której obok elementów montekasyńskich i w ogóle południowo-włoskich, wyraźnie występują rysy swojskie, nawiązujące do tradycji miejscowych, a w jeszcze większym stopniu, w epoce rozwiniętego stylu romańskiego, który na długi czas staje się stylem dominującym średniowiecza dalmatyńskiego, wchodzącym pod koniec swojego istnienia w swoistą symbiozę ze stylem gotyckim. Krzyżują się w nim podniety i wzory różnych środowisk włoskich, zarówno południowo-włoskich, jak i tokańskich oraz lombardzkich, do których zwłaszcza od początku XV w., gdy Dalmacja staje się — z wyjątkiem Dubrownika — ostatecznie wenecką, dołącza się również silny związek ze sztuką Wenecji. Swoisty eklektycyzm, znamionujący średniowiecze dalmatyńskie, pozostaje rysem charakterystycznym sztuki dalmatyńskiej także jeszcze w epoce renesansu, by później, zachowując miejscami aż do XVIII w. tradycyjne formy gotyku i wczesnego renesansu, przejąć jako ogólny język artystyczny styl baroku włoskiego.

Zgoła inaczej przedstawia się przebieg życia sztuki na obszarach *serbskich*. O południowej Dalmacji i przylegających do niej terytoriach była już mowa. Są to ziemie nadmorskie, toteż nic dziwnego, że zwłaszcza w okresach najstarszych formy ich sztuki są nawiąskroś zachodnie. Średniowieczna sztuka serbska ukształtowała jednak swoje typowe oblicze gdzie indziej i przebieg jej jak najściślej związany jest z historią państwa serbskiego, które pod dynastią Nemaniciów miało swoje początki w górach Raszki, by później drogą ekspansji wchłonąć w siebie Serbię «przymorską» i rozszerzyć swoje panowanie na dolinę Wardaru, w głąb Grecji oraz na dolinę Morawy. Podstawowe formy tej sztuki, której zabytki stanowią wyłącznie dzieła sztuki kościelnej, architektury i malarstwa, w tym głównie malarstwa ściennego, są bez wątpienia bizantyńskie.

Nie mniej różnorodność ich jest tak duża, a pierwiastki, z których składa się całokształt ich języka formalnego, z tak różnych pochodzą źródeł, a dla stylu ich znamieny jest eklektycyzm tak swoisty, że oznaczenie średniowiecznej sztuki serbskiej prosto jako «bizantyńskiej» jest zupełnie niewystarczające i wymaga daleko idących poprawek i uzupełnień. Rzuca się to w oczy zwłaszcza w dziedzinie architektury, gdzie zależnie od środowiska i powstania poszczególnych typów (Sandżak, Raszka, dolina Wardaru, dolina Morawy, Fruska Góra i. in.) budownictwo to charakteryzuje przewaga to pierwiastków atolijskich, to zachodnich dalmatyńskich (szczególnie w dekoracji plastycznej, w takim stopniu gdzie indziej w zasięgu sztuki bizantyńskiej zgoła niespotykanej), to soluńskich i konstantynopolitańskich, to znowu wschodnio-chrześcijańskich — kaukaskich i środkowo-europejskich. W rezultacie architektura ta, będąca wykwitem rozwoju na pograniczu dwóch światów, przedstawia się miejscami jako sztuka bardzo oryginalna, gdyż nie tylko łączy w sobie elementy różnorodne i po swojemu je interpretuje, lecz dodaje do nich także własne pierwiastki.

Nie mniej charakterystyczne jest także średniowieczne serbskie malarstwo ścienne. Rozkwit jego przypada na czas, kiedy — w XIII w. — Konstantynopol po zajęciu go przez krzyżowców stał się stolicą cesarstwa Łacińskiego i kiedy — w XIV w. — za dynastii Paleologów przeżywał ostatni okres świetności swej sztuki. Wiadomo, że ten «renesans» Paleologów jest do pewnego stopnia zagadką i że geneza jego wciąż jeszcze stanowi kwestię sporną, zwłaszcza ponieważ w samym Konstantynopolu, poza mozaikami kościoła Chora (Kahrié-dżami), nic nam się z tej epoki nie zachowało. Zaś malowidła serbskie, szczególnie w porównaniu z innymi zabytkami bizantyńskimi, znajdującymi się po części na terytorium serbskim, nie tylko rzucają na te sprawy sporo światła, lecz same przez się stanowią najbogatszy zbiór zabytków malarskich tego okresu, w którym najlepiej reprezentowane jest ówczesne malarstwo bizantyńskie, jednocześnie zaś w oryginalny sposób występuje w nich symbioza form bizantyńskich z pierwiastkami ducenta i trecenta malarstwa włoskiego. Po utracie niepodległości państwowej, za panowania tureckiego, sztuka serbska, jeszcze w większym stopniu aniżeli przed tym, ograniczona do potrzeb kościelnych, w pierwszym rzędzie klasztornych, zamyka się w sobie, żyje tylko jeszcze tradycjami, opierając się przede wszystkim na wzorach z Góry Athos, i coraz bardziej zamiera. Tylko miejscami, w dodatku późno, jak np. w dwudziestych latach zeszłego stulecia rozkwita miejscowa sztuka ludowa, t. zw. debarska szkoła rzeźbiarska (w południowej Serbii) w oparciu o dawne tradycje ikonograficzne i zarazem spóźnione formalne wzory stylu barokowego.

Przytoczone już dwa przykłady niektórych zasadniczych rysów sztuki w Dalmacji i średniowiecznej Serbii ilustrują w dostatecznej mierze, jak ściśle wiążą się zagadnienia jej historii z tym wszystkim, co stanowi historię sztuki w Europie południowo-wschodniej i jak każde z tych zagadnień sięga czy to do Bizancjum lub nawet dalszego Wschodu chrześcijańskiego, czy też do Włoch, a poprzez Włochy także dalej na Zachód europejski. Jest to jednak tylko jedna strona oblicza sztuki Jugosławii. Już Bośnia średniowieczna i turecka posiada swoją odmienną fizjognomię, uchwytą zwłaszcza w zachowanych pomnikach nagrobnych sekty Bogumiłów, w których najwyraźniej dochodzą do głosu rodzime tendencje ludowe, a także w zabytkach sztuki islamskiej, nadających do dziś dnia krajowi — jak również ośrodkom Serbii południowej — rysy całkiem swojskie. Sama zaś Chorwacja w ścisłym słowa znaczeniu oraz kraje słoweńskie związane są dziejami swej sztuki z życiem artystycznym Europy środkowej, tak że w końcowym rezultacie zagadnienia historii sztuki wszystkich ziem jugosłowiańskich zazębiają się z przebiegiem dziejowym tego wszystkiego, co w ciągu wieków stanowiło kulturę artystyczną Europy środkowej, Włoch, Bizancjum i islamu na terenie Półwyspu Bałkańskiego.

Praca nad tymi zagadnieniami doznała w czasie powojennym dużego ożywienia. Powstały nowe placówki naukowe, a stare, już dawniej istniejące, miejscami rozbudowano. Odbiło się to wszystko zwłaszcza na gruntowniejszym zajęciu się tymi grupami zabytków, które w okresie dawniejszym tylko niedostatecznie albo w ogóle nie były badane, a poniekąd nawet nie były znane. Do takich, bez kwestii, należą zabytki średniowiecznej sztuki serbskiej, co do których bardzo wiele jest jeszcze do zrobienia. Podstawy badań nad nimi były co prawda już dawno wzniesione. Na wielkie ich znaczenie zwrócił w swoim czasie uwagę już K a n i t z ¹, zajmowali się nimi pierwsi fachowi badacze serbscy ² oraz w dużym stopniu uczeni rosyjscy, jak zwłaszcza P o k r y s z k i n i K o n d a k o w ³. Już w r. 1919 mogło się ukazać, monumentalne w swoim rodzaju, dzieło G. M i l l e t a o średnio-

1) F. K a n i t z, *Serbiens byzantinische Monumente*. Wiedeń 1862. — T e n z e, *Über alt- und neuserbische Kirchenbaukunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*. Sitzungsberichte der K. Akad. der Wissenschaften, Wien. Wiedeń 1864.

2) M. W a l t r o w i t s, *Ho Prodomos, Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst*. Wiedeń 1878.

M. V a l t r o v i ć, *Pogled na staru srpsku crkvenu arhitekturu*. Srpska Kr. Akademija, Glas. Belgrad 1889.

3) P. P o k r y s z k i n, *Prawosławnaja cerkownaja architektura XII—XVIII stol. w нынешнем Serbskom Korolewstwie*. St. Ptbg. 1906.

N. P. K o n d a k o w, *Makedonija. Archeologičeskoje putesztwestwie*. St. Ptbg. 1909.

wiecznej kościelnej architekturze serbskiej¹, w którym główne linie jej rozwoju zostały w sposób przekonywający przedstawione i uzasadnione; dzieło to do dziś dnia nie jest prześcignięte i stanowi najpełniejszą ilustrację dziejów dawnego budownictwa serbskiego. Coraz to nowe odkrycia i szczegółowe badania rozszerzają jednak obraz, nakreślony przez Milleta. Liczne komunikaty i opracowania monograficzne poszczególnych zabytków umieszczane są w najstarszym czasopiśmie archeologicznym serbskim »*Starinar*«, wychodzącym w Belgradzie², w niektórych publikacjach Kr. Serbskiej Akademii Nauk³, a także w organie Towarzystwa Naukowego w Skoplu »*Glasnik Skopskog Naucnog Društva*«⁴, jakoteż w osobnych pracach poszczególnych badaczy serbskich (Vlad. R. Petković, Ž. Tatić M. Vasić, Dj. Boszković, Derocco, Mano-Zisi i i.) oraz innych, wśród których pierwsze miejsce zajmują G. Millet i N. Okuniew; ostatni ogłosił wiele ważnych prac o zabytkach serbskich m. i. w praskim wydawnictwie rosyjskim »*Seminarium Kondakovianum*«. Osobne miejsce zajmują wśród opracowań tej sztuki monografie poświęcone szczególnie ważnym serbskim klasztorom średniowiecznym, które wydało Muzeum Narodowe w Belgradzie pod redakcją Vl. Petkovicia, p. t. »*Srpski spomenici*«⁵. Najlepszy dotąd przegląd bibliografii średniowiecznej sztuki serbskiej zestawili G. Millet, E. Popović-Ibrovac i M. Kašanin⁶. Nie mniej liczne są prace poświęcone zabytkom średniowiecznego malarstwa serbskiego, przede wszystkim ściennego, najlepiej zachowanego, a które już pośród wymienionych publikacji zajmują dużo miejsca. Należy jednak podkreślić, że z powodu braku, jak dotąd, systematycznej inwentaryzacji zabytków, niejedno z dotychczasowych opracowań nosi charakter raczej pierwszej krytycznej inwentaryzacji danego kompleksu zabytków, aniżeli już gotowych wszechstronnie wyników naukowych. Nie ukazała się też

1) G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*. Paryż 1919.

2) *Starinar*, organ Srpskog Arheol. Društva. Wychodzi od r. 1884.

3) *Spomenik*, wych. od r. 1888. — *Glas*, wych. od r. 1887. — *Godišnjak*, wych. od r. 1887.

4) Tom pierwszy ukazał się w r. 1925.

5) V. Petković, *Manastir Ravanica*. Belgrad 1922. — *Tenže*, *Manastir Studenica*. Belgrad 1924. — L. Mirković i Ž. Tatić, *Markov Manastir*. Nowy Sad 1925. — V. Petković i Ž. Tatić, *Manastir Kalenić*. Wrszac 1926. — St. Stanojević, L. Mirković, Dj. Bošković, *Manastir Manasija*. Belgrad 1928.

6) *Bibliographie de l'art byzantin chez les Bulgares, les Serbes et les Roumains. Serbie* par G. Millet, Elisabeth Popović-Ibrovac et M. Kašanin. *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, II-ème partie (Orient et Byzance. Etudes d'art médiéval publiées sous la direction de G. Millet, IV)*, Paryż 1930, str. 427-444.

dotychczas, zapowiadzana, od wielu lat przygotowana monumentalna publikacja G. Milleta, bez wątpienia najlepszego dzisiaj znawcy malarstwa bizantyńskiego, o serbskim malarstwie ściennym. Zadania zaznajomienia z jego zabytkami na szerszej podstawie podjęli się na razie dwaj inni autorowie: Vlad. R. Petković, profesor uniwersytetu w Belgradzie, którego nazwisko złączone jest z lwią częścią poczynionych w ciągu ostatnich dziesięcioleci odkryć i prac nad zabytkami serbskimi, oraz N. Okuniew, profesor praski, wybitny znawca sztuki bizantyńskiej i rosyjskiej, który szereg lat jako profesor fakultetu filozoficznego w Skoplu miał nie tylko sposobność gruntownie zaznajomić się z zabytkami sztuki serbskiej, lecz w licznych rozprawach sam w dużej mierze przyczynił się do ich należytego naukowego, krytycznego zbadania i oświetlenia zagadnień, z nimi związanych.

Dzielo Petkovića¹ niezawodnie wypełnia lukę bardzo dotkliwą; stanowi bowiem swojego rodzaju repertorium zabytków malarstwa ściennego, po raz pierwszy w takiej ilości zebranych i razem reprodukowanych. Szkoda tylko, że reprodukcje, wykonane techniką cynkografii i w dodatku nie zawsze z najlepszych zdjęć zrobione, nie odpowiadają wymaganiom nowoczesnym i już tym samym tracą wartość dla badacza naukowego. Do wady tej dołącza się jeszcze i dalsza: niejednen z zabytków reprodukowanych, w ciągu wieków bardzo ucierpiał i to nie tylko z powodu uszkodzeń mechanicznych, lecz często także przez późniejsze prze-malowania, które niestety przez autora nigdzie nie zostały zaznaczone. Jeszcze gorzej ma się sprawa z kilku reprodukcjami, odtwarzającymi nie oryginały, które zaginęły, lecz kopie dawniejsze, nie dokładne, co w gruncie rzeczy nie daje żadnego pojęcia o właściwościach formalnych danych malowideł. Wreszcie nie wydaje mi się udanym sam układ dzieła, które i w pierwszym i w drugim tomie zawiera reprodukcje z tych samych grup i poszczególnych zabytków². Pomijając jednak przytoczone braki, dzieło ma swoje wielkie wartości. Objęte są w nim wszystkie ważne grupy zabytkowe, od początku XIII w. aż do w. XV. Z każdej ze świątyń klasztorów serbskich wybrane są charakterystyczne przykłady jej ozdoby malarskiej, krótki zaś tekst, stanowiący wstęp do drugiego tomu, zawiera opis tematów ikonograficznych malowideł w poszczególnych cer-

1) V. Petković, *La Peinture Serbe du moyen-âge*. I, II. Belgrad 1930 i 1934. W tomie pierwszym krótki wstęp i 160 stron reprodukcji z ok. 300 rycinami, w tomie drugim 61 stron tekstu oraz 208 tablic ilustracji.

2) Por. recenzję J. Mislivca w *Byzantinoslavica*, VI, Praga 1935-1936, str. 315.

kwiach. Pożyteczny jest również skorowidz ikonograficzny, ułatwiający orientację w charakterze i odmianach typów ikonograficznych w malarstwie ściennym.

Jak już z tego wszystkiego wynika, decydowały o wyborze i układzie albumu względy natury ikonograficznej, co zresztą w tradycjach historii sztuki bizantyńskiej nie powinno zadziwiać. Mimo to podaje jednak autor w tekście wstępnym do drugiego tomu także swój pogląd na dzieje średniowiecznego malarstwa serbskiego, kierunki formalne w nim panujące i »szkoły«, do których poszczególne grupy zabytkowe należą. Sformułowanie tych poglądów jest niestety zbyt krótkie, przede wszystkim zaś nie jest poparte żadnymi dowodami rzeczowymi. Można sobie to uprządkować tłumacząc tym, że autor uważał innego rodzaju postępowanie za zbyt ciche w dziele o charakterze ilustracyjnym, nie będącym »historią« w ścisłym słowa znaczeniu; nie zmniejsza to jednak faktu, że tekst tym samym bardzo dużo traci. Szkoda jest tym większa, że poglądy w nim wyrażone są ciekawe i że zasługują na baczną uwagę; należy mieć nadzieję, że autor je kiedyś obszernie rozwinie i uzasadni. Jaki jest więc według Petkovića przebieg historyczny malarstwa serbskiego?

W najstarszych malowidłach, pochodzących z końca XII i z XIII w., a znajdujących się na ziemiach Raszki, dopatruje się autor dzieł osobnej szkoły »raszkiej«, która nie jest jednak jednolita. Wspólną cechą jej zabytków jest styl monumentalny, traktujący figury, albo w duchu tradycji antycznej statuaryczności, unikającej charakterystyki przeżyć psychicznych, albo jako ikony, które stały się malowidłami ściennymi. W ramach tego stylu monumentalnego jedna grupa zabytków naśladuje ikony i pozostaje pod wyraźnym wpływem malowideł bizantyńskich we Włoszech i na Sycylii. Wpływy południowo-włoskie i sycylijskie widzi autor także w ornamentyce malowideł w Studenicy i Žićy; idzie w danym wypadku zwłaszcza o motywy dekoracji fajansowej, których wzorów dopatruje się w sztuce islamskiej. Jest to jednak mało prawdopodobne, skoro tego rodzaju ornamentyki nie brakło również w sztuce bizantyńskiej. Druga grupa malowideł raszkich, z cerkwią w Milieszewie na czele, naśladuje wzory malarstwa mozaikowego; czy jednak także w danym wypadku, jak tego chce Petković, odegrał tak decydującą rolę kontakt z Włochami, nie wydaje mi się pewnym i wymagało by bliższego uzasadnienia. Pośrednie niejako miejsce między wspomnianymi dwoma kierunkami zajmuje grupa trzecia (Gradac i Arilje, do pewnego stopnia także Sopocani), w której miejscami uprządkuje także występuje naśladownictwo malarstwa mozaikowego, ale zamiast monumentalnego spokoju i statuarycznego układu figur zjawia się większe ożywienie i poruszenie. Wyraźny jest także i

tutaj związek ze sztuką zachodnią, zwłaszcza włoską, szczególnie w niektórych motywach ikonograficznych, jak np. drzewo Jessego i motyw Piety.

W malarstwie XIV w., dla którego znamienity jest bliski związek z malarstwem miniaturowym, rozróżnia Petković cztery główne szkoły. Pierwsza z nich, na której czele stoi cerkiew klasztoru serbskiego Chilandar (ok. r. 1300) na Górze Athos, a należą do nich m. i. cerkwie Staro Nagoriczino, Žiča, cerkiew Królewska w Studenicy i Graczanica, nie zrywa uprawdzie całkowicie z tradycjami monumentalnymi, stoi jednak wyraźnie pod wpływem miniatur i wprowadza do ozdoby wnętrz kościelnych obszerne cykle malarskie, nawiązując tym do analogicznych przemian w sztuce włoskiej. Wpływy zachodnie zarówno w kształtowaniu formalnym, jak i w ikonografii, występują dobitnie w szkole w Peć, aczkolwiek wiąże ją ona z tradycjami sztuki reprezentacyjnej XI–XIII w. Rolę dominującą odgrywa jednak szkoła deczańska z malowidłami w Deczanach na czele, posługująca się bogatymi programami encyklopedycznymi, świeckimi i religijnymi; ujawnia ona w tym związek z podobnymi programami tematowymi sztuki zachodniej, a miejscami także bezpośrednio wpływy włoskie. Gdy jednak jedna część zabytków tej grupy zachowuje przy tym formalne właściwości szkoły chilandarskiej, widoczne są w innych zabytkach tendencje odmienne, nie pozbawione pierwiastków ludowych i realistycznych. Całkiem osobliwe miejsce zajmuje wśród zabytków XIV w. szkoła, najlepiej przedstawiona w malowidłach w cerkwi Andreasz; nawiązuje ona do dawniejszych tradycji monumentalnych, równocześnie zaś przejawiają się w niej próby skonstruowania – w kompozycjach figuralnych – głębi przestrzennej.

Dla szkoły morawskiej, do której należą zabytki ostatnich dziesięcioleci wieku XIV i początku XV w., charakterystyczny jest wzrost dążeń dekoracyjnych oraz – w przeciwieństwie do dawniejszych – pierwiastków malarskich i kolorystycznych. W dziedzinie ikonografii, która miejscami przypomina nawrót do wzorów starochrześcijańskich, nie brak również pewnych rysów sztuki zachodnio-europejskiej. Jedną z grup tej szkoły, pod względem artystycznym mniej wartościową, pełną jest archaizmów, drugą zaś, do której należy przede wszystkim przepiękna cerkiew w klasztorze Manasija, lubuje się w miękkich, eleganckich formach, w bogatej ornamentyce i częstym stosowaniu koloru złotego.

Jak z przytoczonej charakterystyki wynika, panuje w malarstwie serbskim duża różnorodność i wielkie bogactwo odmian stylistycznych. Jest to oczywiście sztuka eklektyczna, ale już sam fakt, że czerpie swe podniety i wzory z tak rozmaitych źródeł, świadczy o jej żywotności i sporej samodzielności jej podstaw kulturalnych. Było to zresztą zrozumiałe dla

kraju, leżącego na pograniczu dwóch światów: bizantyńskiego, który dał mu wprawdzie główną podbudowę kultury religijnej, państwowej i umysłowej, ale nie mógł odgraniczyć go od bliskiego świata kultury zachodniej panującej po obu stronach Adriatyku. Nie wszystkie zresztą pierwiastki zachodnie, które w malarstwie tym bezprzecznie istnieją, musiały do Serbii przenikać wprost z Zachodu; wchłonęło je w siebie do pewnego stopnia już samo malarstwo bizantyńskie, czego dowodem jest choćby sztuka okresu Paleologów. Byłoby też niesłuszne oceniać średniowieczne malowidła serbskie jedynie pod kątem widzenia ich właściwości ikonograficznych, jakkolwiek ważnych i ciekawych. Jak wielkie są ich wartości ściśle artystyczne, tego najlepszym dowodem są choćby długie szeregi portretów panujących serbskich, fundatorów klasztorów średniowiecznych, reprodukowane przez Petkovicia, a stanowiące swego rodzaju unikat w dziejach malarstwa średniowiecznego, zwłaszcza bizantyńskiego.

Charakter dzieła Okuniewa¹² jest zupełnie odmienny. Jest to wprawdzie także album z reprodukcjami, dla autora nie są jednak miarodajne jedynie względy ikonograficzne, lecz w pierwszym rzędzie właściwości artystyczne. Publikacja ma za cel za pomocą pierwszorzędnych, rzeczywiście udanych reprodukcji wydobyć i uzmysłowić istotnych walorów malarskich zabytków średniowiecznego malarstwa serbskiego, na które zwracają uwagę krótkie teksty wstępne. Dzieło niestety, z powodu trudności wydawniczych, nie zostało ukończone i urwało się na czwartym zeszycie, nie mniej jednak już to, co zostało opublikowane, stanowi doskonały wybór głównych, najbardziej charakterystycznych przykładów tego malarstwa i jego kierunków od XIII do XV w. Przykłady te ilustrujące czasem całą kompozycję, gdzie indziej tylko jej fragmenty, zwłaszcza na dobrych tablicach barwnych, są najlepszą lekcją poglądową o stylu średniowiecznego malarstwa serbskiego. W grupie malowideł z klasztorem Milieszewym na czele (ufundowanym przez króla Władysława 1236 r.), które wzorują się na mozaikach, bezsprzeczny jest wpływ mozaik bizantyńskich z VI do VIII w., gdy tymczasem w grupie drugiej, również z XIII w. (Sopoczani, a także część malowideł w Milieszewie) panuje styl, dla którego charakterystyczne są duże, ciężkie i nieco niezgrabne figury ze zgarbionymi plecami, dużymi rękami i stopami oraz szaty o szerokich, ciężkich i sztywnych fałdach; styl ten osiąga miejscami głęboką ekspresję życia uczuciowego. Widoczny jest w nim do pewnego stopnia wpływ

12) N. Okuniev, Monumenta artis serbicae. I-IV. Zagrzeb — Praga (zesz. I) Praga 1928—1932. W każdym zeszycie po 12 tablic światłodruku i po jednej barwnej oraz krótkie teksty wstępne w języku francuskim, niemieckim, rosyjskim i czeskim.

malarstwa włoskiego pierwszej połowy XIII w., w którym jeszcze żyją formy romańskie. Formalnego pokrewieństwa z tą grupą dopatruje się Okunie w także w malowidłach w Žičy z XIII w. Oba te style, zależne od wzorów różnego pochodzenia, posiadają charakter kompozycji dekoracyjny i monumentalny, jakoteż jasny i czysty koloryt oraz swobodną i szeroką fakturę malarską. — W malowidłach XIV w. rozróżnia autor dwie główne grupy zabytków. Pierwsza z nich jest stylistycznie i ikonograficznie najściślej związana z malarstwem bizantyńskim XII w., od którego też wprost pochodzi, jak np. Staro Nagoriczino (z r. 1317); charakter monumentalny jest tu porzucony, zachowana jest jednak antyczna smukłość i harmonijność postaci, znamieną dla malarstwa bizantyńskiego. Kompozycje, jakkolwiek o mniejszych rozmiarach, zapełniają się licznymi figurami, które są w sposób naturalny rozmieszczone w przestrzeni; tylko do uroczystych przedstawień Chrystusa i Matki Boskiej utrzymuje się stary, poważny styl. Grupę drugą, pod względem tematowym bogatszą i ciekawszą, ale co do wartości malarskich grubszą i powszedniejszą, stanowią malowidła o zacięciu «ludowym», przede wszystkim freski w klasztorze Marka (Markov manastir pod Skoplem). Nie mniej ich układ dekoracyjny miejscami jest niezwykle śmiały i oryginalny. — Klasyfikacja grup zabytkowych, aczkolwiek znacznie prostsza, w zasadzie niewiele odbiega od klasyfikacji Petkovića, odmienna jest za to charakterystyka cech formalno-artystycznych i ich ocena. Bardzo cenne jest m. i. zwrócenie uwagi na realizm panujący w portretach osób współczesnych, występujący zwłaszcza w portrecie św. Sawy, pierwszego serbskiego arcybiskupa i założyciela autokefalicznej cerkwi serbskiej, który zachował się w Mileszewie.

Dzieło Okunie w a posiada niewątpliwie duże znaczenie jako podbudowa pod przyszłe prace nad dziejami średniowiecznego malarstwa serbskiego. Zadaniem prac tych będzie już nie tylko podział zabytków na poszczególne grupy oraz ich charakterystyka stylistyczna i ikonograficzna, lecz odtworzenie całokształtu dziejów tego malarstwa wraz z wykryciem jego związków z ośrodkami pozaserbskimi oraz ustalenie jego miejsca w historii malarstwa średniowiecznego.

Wojław Molè (Kraków)

NOWA HISTORIA SZTUKI. OBSZARÓW CZECHOSŁOWACJI

Československa Vlastivěda. Díl VIII. Umeni. Praga 1935.

Historia sztuki w Czechach posiada dawne tradycje i obszerną literaturę, co jest całkiem naturalne, jeżeli się zważy, jak znaczna była rola, którą kraj, a zwłaszcza jego stolica odegrały w dziejach sztuki średniowiecz-

nej Europy środkowej, oraz jak swoiste było oblicze praskiego baroku. Nic więc dziwnego, że w niemieckiej literaturze naukowej badania nad sztuką w Czechach zajmują bardzo dużo miejsca. Na gruncie samych Czech również wcześniej zaczyna się praca badawcza nad przeszłością artystyczną kraju. Już w r. 1797 wychodzi rozprawa G. J. Dlabacza o losach sztuki w Czechach (*Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen*), a w r. 1815 ukazuje się tegoż autora słownik artystów w Czechach (*Allgemeine historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, I–III). W drugiej połowie XIX w. kolejno wychodzi z druku szereg opracowań zarówno całokształtu, jak i poszczególnych okresów dziejów sztuki w Czechach i to nie tylko badaczy niemieckich, lecz także i czeskich (J. E. Wocel, B. Grueber, J. Neuwirth, J. Braniš, F. J. Lehner i i.). Ręka w rękę z tym szła drobiazgowa praca badawcza, konserwatorska, a zwłaszcza także inwentaryzatorska, której wspaniałym dokumentem jest m. i. Spis (Soupis) zabytków sztuki królestwa czeskiego, obejmujący przeszło czterdzieści tomów i do dziś dnia w dalszym ciągu kontynuowany. Toteż obie nowsze generacje czeskich historyków sztuki – starsza, której przewodniczył K. Chytil (um. 1934 r.), i młodsza, na której czele stał przedwcześnie zmarły V. Birnbaum (um. 1934 r.), – mogły od samej krytyki źródeł i zabytków, od ich porządkowania i genetycznego szeregowania przejść do dalszych zagadnień i kusić się o syntetyczne przedstawienie poszczególnych okresów historycznych i całości za pomocą nowoczesnych metod i kryteriów. Najlepszym przykładem ich pracy jest znana historia sztuki w Czechach (*Dějepis výtvarného umění v Čechách*, t. I, 1929) dzieło zbiorowe V. Birnbauma, J. Cibulki, A. Matějčka, J. Pečírki i V. Štecha pod redakcją Zd. Wirtha; dzieło to niestety nie jest jednak ukończone i obejmuje na razie tylko dzieje sztuki średniowiecznej. Równocześnie zaś wszystko to dotyczy jedynie przejawów artystycznych w samych Czechach i na Morawach, które to ziemie stanowią całość zarówno historyczną, jak i kulturalną.

W związku z wielkim wydawnictwem p.t. »Československá Vlastivěda«, przedstawiającym w dziesięciu tomach całokształt wiedzy o dzisiejszej czechosłowackiej republice, powstała jednak konieczność przedstawienia również sztuki i jej dziejów na całym obszarze państwa. Sztuce poświęcono osobny, ósmy, tom, obejmujący zarówno architekturę i sztuki plastyczne, jak teatr i muzykę. Dział pierwszy, o którym jedynie mamy tu mówić, jest najobszerniejszy (322 stron, 347 reprodukcji i 14 barwnych tablic). Jest on pracą zbiorową; A. Matějček opracował dzieje malarstwa i rzeźby, E. Poche historię budownictwa (po części na podstawie materiałów zebranych przez Matějčka), J. Polák całą sztukę na Słowacyzynie; osobno

scharakteryzowali sztukę narodową Niemców R. Hö n i g s c h m i d, a narodową sztukę Madziarów w granicach Czechosłowacji E. M e y e r o w a.

Sam pomysł takiego opracowania jest niewątpliwie nęcący i zupełnie uzasadniony, jego wykonanie nie jest jednak łatwe. W danym wypadku nie idzie przecież o monograficzne przedstawienie dziejów artystycznych na terytorium, stanowiącym w sobie zamkniętą i jednolitą całość, lecz o historię sztuki krajów, które w ciągu wieków należały do różnych zasięgów i środowisk kulturalnych. Dotyczy to w dodatku nie tylko różnic, istniejących między Czechami i Morawami z jednej, a Słowaczną z drugiej strony, lecz do pewnego stopnia nawet rysów odmiennych między pierwszymi dwoma ziemiami, których orientacja artystyczna w pewnych okresach rozmaite posiadała oblicze. Wobec różnorodności filiacji sztuki w poszczególnych częściach i środowiskach państwa, jakoteż w różnych okresach, powstaje obawa, czy w opracowaniu nie wynikły zbyt znaczne dysproporcje i czy w następstwie nie została wypaczona perspektywa całości historycznej. Trudności były także jeszcze innego rodzaju. Opracowanie musiało przecież uwzględnić różne potrzeby, wynikające z charakteru wydawnictwa. Musiano podać jak największą ilość faktów materialnych, by stworzyć możliwie dokładny przegląd przebiegu historycznego twórczości artystycznej na terenie całego państwa, a zarazem trzeba było podkreślić i uwypuklić wszystkie ważne kierunki, prądy oraz ich związki genetyczne w poszczególnych środowiskach, przy czym należało odróżnić cudze od własnego, wyrób masowy od przejawów istotnie twórczych, a równocześnie podać także charakterystykę ważniejszych dzieł i poszczególnych artystów. W dodatku wszystko to musiało, na stosunkowo szczupłym miejscu, być podane w formie skondensowanej, tak aby w rezultacie praca mogła służyć jako kompendium i równocześnie być historią sztuki na obszarach całego państwa.

Zadanie to autorowie rozwiązyali szczęśliwie. Przede wszystkim został utrzymany dawny podział polityczno-historyczny terytorium dzisiejszego państwa, tak że sztukę Czech i Moraw przedstawiono osobno, a osobno znowu sztukę Słowaczny, przez co uniknięto sztucznego wiązania i łączenia niezależnych od siebie przejawów dziejowych. Sztuka pierwszych dwóch ziem, jakkolwiek nie zawsze jednolita, posiada tak wiele wspólnych rysów i dzieje jej tak ściśle są z sobą związane, zwłaszcza w epokach starszych, że mogły być omówione jako dzieje samodzielnego obszaru kulturalnego. Dzieje natomiast Słowaczny, ściśle związane z dziejami Węgier, tak są właśnie rozpatrywane; jest tylko naturalne, że wszędzie, gdzie da się je stwierdzić, podkreślone są przy tym również punkty styeczne ze sztuką krajów czeskich. Zasada podziału geo-

graficzno-historycznego decyduje o całym pozostałym układzie obrazu dziejów sztuki w Czechosłowacji. Dzieje te są przecie, jak wyraził się raz V. Birnbaum, w dużej mierze dziejami »doganiania Europy«; zostało ono w przeszłości zrealizowane w dwóch epokach: w epoce wielkiego rozkwitu za Karola IV i za jego następcy Wacława IV, a po raz drugi po wielkiej przerwie, spowodowanej najpierw wojnami husyckimi i później upadkiem po bitwie na Białej Górze, w okresie baroku, gdy zwłaszcza Praga stała się jednym z najwspanialszych miast baroku europejskiego. Owo doganianie Europy oświeclają autorowie nowej książki bardzo wymownie, podkreślając podłoże polityczne, społeczne i umysłowe, z którego sztuka wyrastała. W związku z tym, rysują się wyraźnie punkty styczne z ośrodkami zagranicznymi, stającymi się w ciągu wieków kolejno źródłami, z których do kraju płynęły podniety i wzory twórczości artystycznej, by tutaj pobudzać do naśladownictwa, a bardzo często by stać się punktem wyjścia dla samodzielnej, oryginalnej twórczości. Owe centra obce często jednak się zmieniają, toteż z tego względu dzieje tej sztuki przedstawiają się jako historia ciągłych, a zarazem historycznie zrozumiałych i konsekwentnych nawiązywań do coraz innych wzorów i podniet. Jeżeli np. sztuka średniowieczna samych Czech świadczy o ciągle zmieniającej się przewadze podniet, pochodzących to z południowych Niemiec, to z Saksonii lub z Austrii albo Śląska, to z Francji lub z Włoch, a równocześnie także o zmieniającym się zasięgu promieniowania sztuki czeskiej do poszczególnych krajów, to nie o wiele inaczej ma się sprawa w okresie renesansu, podczas którego elementy renesansowe nie zawsze pochodzą z samych Włoch, lecz często przejmowane są już w interpretacji niemieckiej, – oraz w epoce baroku, kiedy powtarza się analogiczne zjawisko. Podobnie przedstawia się także rozwój na Słowaczynie, gdzie do związków już przytoczonych dołącza się także bardzo wyraźny związek z Polską i gdzie – dotyczy to zwłaszcza Słowaczyny zachodniej – szczególnie w epoce baroku, tak jak wówczas również na Morawach, staje się dominującym wpływ Wiednia.

Na takim to tle odgrywają się dzieje sztuki, której dzieła i poszczególnych artystów przedstawiają autorowie książki. Obraz całości zyskał by niewątpliwie na jasności, gdyby tych dzieł i nazw ich twórców było mniej; ze względów powyżej przytoczonych nie mogły one być jednak pominięte. Na czoło wysunięto wszędzie to, co jest najważniejsze i jakościowo najsilniejsze. Jakkolwiek krótkie, przeważnie są bardzo trafne charakterystyki zarówno wielkich dzieł, jak i poszczególnych wybitnych artystów. Jasno i wyraźnie narysowane są sylwety miniaturzystów Jana ze Strzedy (Johannes von Neumarkt), mistrza Trzebońskiego, charakter malarstwa przy

dworze Karola IV, sztuka Piotra Parlera i Rejta, oraz—ażeby wymienić tylko jeszcze parę przykładów: wielka sztuka K. I. Dienzenhofera, plastyka F. M. Brokoffa i M. Brauna, malarstwo K. Szkrety i P. Brandla. Uwzględnieni są jednak tylko artyści, których działalność istotnie miała znaczenie dla rozwoju sztuki w samym kraju i stała się częścią integralną jego kultury artystycznej. Opuszczeni są natomiast inni, których twórczość przebiegała poza granicami kraju, jakkolwiek z niego pochodzili. Nie jest więc uwzględniony słynny portrecista Jan Kupecký, ponieważ działalność jego raczej należy do Austrii i Niemiec, aniżeli do Czech, a nie ma też, co jest znacznie dziwniejsze, wzmianki o W. Hollarze. Najważniejsza jest z natury rzeczy charakterystyka dziejów sztuki w samych Czechach, obszernie jest podany również materiał zabytkowy na Słowaczczyźnie, najbardziej błado przedstawiona jest fizjonomia Moraw. Poniekąd jest to zrozumiałe. Już w średniowieczu w sztuce na Morawach silniej dochodziła do głosu bliskość wzorów naddunajskich, aniżeli w samych Czechach, zaś w okresie baroku dostarczał zwłaszcza Wiedeń nie tylko wzorów, lecz także artystów. Ale chociaż artystów tych, związanych z Wiedniem, trudno zaliczać do dziejów sztuki na Morawach, pominięcie ich w książce spowodowało, że rysy kultury artystycznej Moraw wypadły zaledwie niewyraźnie.

Sztuka XIX w. musiała być traktowana nie tylko obszerniej, lecz także pod kątem widzenia odmiennego podziału materiału, przede wszystkim narodowego. Odrodzenie narodowe czeskie i słowackie stało się podbudową rozwoju sztuki w ścisłym słowa znaczeniu narodowej, której pierwszy rozkwit przypada mniej więcej na połowę stulecia; dopiero odtąd sztuka coraz bardziej stawała się adekwatnym wyrazem artystycznym dążeń kulturalnych narodu i dała światu wybitnych artystów, a krajowi coraz wyraźniejsze i indywidualniejsze oblicze kultury artystycznej. Przegląd tych dziejów poczynszy od połowy zeszłego stulecia przedstawiony jest jasno i stosunkowo obszernie, znacznie obszerniej od sztuki czeskich Niemców i Węgrów. Że nie wynika to z szowinizmu autorów, jest jasne, gdy się zważy ich obiektywny stosunek do całej przeszłości, a zwłaszcza ostatni krótki rozdział dzieła, o którym jeszcze wspomnę. Zakończenie to, zawierające ogólny pogląd na wyniki dziejów sztuki na terytorium czechosłowackim, najlepiej ilustruje całe nastawienie autorów wobec zagadnień i ich obiektywizm naukowy. „Aż do połowy XIX w.“, czytamy tam, „nie możemy mówić o narodowej, rasowej sztuce czeskiej i słowackiej, lecz tylko o sztuce na ziemiach korony Czeskiej i o sztuce górnych Węgier. Każda z nich powstała i rozwijała się inaczej, pod odmiennymi wpływami z zachodu i południa, po części także i ze wschodu; co je łączy i

nadaje im choć po części jednaki charakter, to sztuka niemieckich kolonistów w zakresie kościelnym i świeckim, na ziemiach korony Czeskiej już w epoce romańskiej, na górnych Węgrzech nieco później. W obu częściach sztuka dworska królów czeskich i węgierskich wytwarzała określone kulminacyjne punkty rozwojowe, tak samo jak znowu całe okresy czasowe i tu i tam są artystycznie płaskie. Tak zostało aż do połowy XIX w., kiedy na ziemiach czeskich i na dzisiejszej Słowaczynie zaczęła się w dziedzinie kultury narodowej wytwarzać także własna forma twórcza. Ale i wtedy długo nie ma wspólnych zainteresowań, ani wspólnego języka formalnego i dopiero w państwowym organizmie republiki czesko-słowackiej stopniowo wytwarza się ideowa i formalna pełnia pojęcia »czesko-słowackiej sztuki«.

Zainteresowani w dziejach tej sztuki pragnęliby niewątpliwie opracowania znacznie szerszego dziejów sztuki na terenie Czechosłowacji. Ale jak długo nie jest dokończona wspomniana powyżej historia sztuki, której pierwszy tom wyszedł w r. 1929, omówiona książka stanowi najlepszy podręcznik tego przedmiotu.

Wojśław Molè (Kraków).

LOUIS DIMIER, *Les primitifs français*, Gazette des Beaux-Arts, Juillet-Août, Decembre 1936, 35-56, 205-232.

Niedługa praca Dimiera, autora kilkutomowej historii malarstwa francuskiego¹, zasługuje na gruntowne omówienie już choćby dlatego, że dotyczy tak zasadniczej dla północnego malarstwa kwestii, jak krystalizacja stylu, który normalnie wiążemy z nowatorską działalnością Van Eycków. Aczkolwiek źródła sztuki obydwóch flamandzkich mistrzów były już nieraz przedmiotem badań, że przypomnimy znane studium Dworzaka², to przecież problemat ten całkowicie wyjaśniony nie został, bo — wyjaśnionym być nie mógł z braku odpowiedniego materiału zabytkowego. Fatalność sprawiła, że z malarskiej spuścizny północnej Francji drugiej połowy XIV i początków XV w., w której niewątpliwie tkwiły korzenie twórczego czynu Van Eycków, zachowały się zaledwie znikome resztki. To też zsumowanie całego materiału zabytkowego i skrzętne zestawienie w s z y s t k i h przekazów źródłowych, dotyczących wspomnianego okresu, posiada nie-

1) *Histoire de la peinture française...*, Paris et Bruxelles 1925 (tutaj bogata literatura przedmiotu).

2) M. Dvořák, *Das Rätsel der Brüder Van Eyck*, München 1925. Ostatnie prace o Van Eyckach (np. E. Rensera, Hubert Van Eyck, Paris — Bruxelles 1933) omawiają Winkler i Scheewe w *Zeitschrift f. Kunstgeschichte*, 1934, III, 139, 283 i IV, 256.

lada znaczenie; w każdym razie przez ścisłe określenie granic badania, pozwala autor niejako z góry ocenić nikłe szanse badacza, któryby chciał wrócić do „zagadki“ Van Eycków. Sam Dimier nie porusza jednak wyraźniej tej sprawy, poprzestając na lapidarnym komentarzu źródeł, które i tak tłumaczą się w sposób dostatecznie jasny. — Jego praca zasługuje na uwagę jeszcze dlatego, że jest typową dla francuskiej historii sztuki, która jak wiemy, unika na ogół teoretyczno-estetycznych spekulacji w guście niemieckim i najlepiej czuje się w sferze konkretnych faktów, antykwarskiego dokumentu, ikonografii i przekazów źródłowych.

Według zapowiedzi autora, celem jego pracy było: „ogłoszenie w skrótach tekstów historycznych, odnoszących się do malarzy, jakich od lat trzydziestu określa się mianem francuskich prymitywów, jak również dokładne skatalogowanie ich dzieł;“ — z kolei miało się to scałkowanie faktów przyczynić do usunięcia pewnych przesądów naukowych, o czym sam badacz pisze w ten sposób: „z braku właściwego ujęcia sprawy, zakorzenił się zarówno w sferach laickich jak i u historyków sztuki pewien dwuznaczny pogląd, którego nie próbuje się zmienić; skłania to autora do usunięcia panującego w tej dziedzinie bezładu, choćby wbrew narodowym uczuciom... i do przedstawienia rzeczowej prawdy w potrójnym oświeceniu historii powszechnej, geografii historycznej i skomasowanych źródeł historycznych.“ Zdanie to określa dobitnie zasadniczą postawę autora: dążność do maksimum obiektywizmu nawet wbrew narodowym interesom. Ten jakby „antyszowinizm“ naukowy sprawia nawet niekiedy, wrażenie obsesji — tak dobitnie i z uporem jest akcentowany. Powołanie się Dimiera na obowiązek rzeczowego stosunku do nauki staje się zrozumiałe, kiedy wyjaśnimy, że jego wysiłek zmierza do wykazania, iż w XIV i na początku XV w. w ogóle trudno mówić o malarstwie francuskim, oraz, że pojęcie to powinno się zastąpić pojęciami sztuki włoskiej (w Prowansji) i flamandzkiej (w Burgundii), kultywowanej na obszarach, które dopiero z czasem znajdują się w obrębie Francji. Sama Francja wraz z Paryżem nie odgrywała wówczas znaczniejszej roli w życiu artystycznym, którego ośrodków należy szukać na papieskim dworze w Awinionie oraz w Burgundii. Że zaś kraje te nie posiadały w tym czasie poczucia jedności z królewską Francją, dość przypomnieć słowa Jana II hr. Flandrii, który w r. 1534, kiedy Burgundia podlegała już władzy królewskiej, odwiedzwszy klasztor kartuzów w Champmol oburzał się, że grobowce książąt burgundzkich wpadły w ręce „obcych“. — Podobnie przedstawiała się sprawa z Prowansją, której związek polityczny z Tulużą, Katalonią a nawet z Neapolem, był znacznie silniejszy niż z Francją. Awinion wreszcie należał do papieża i wszystko, co się tam działo w cią-

gu 100 lat (od r. 1309) w dziedzinie sztuki, miało stempel włoski. Zdaniem autora, uzasadnionym zresztą dokumentarnie, t. zw. w nauce prymitywi francuscy to artyści włoscy, zatrudnieni w Aix, Marsylii i Awinionie oraz flamandzcy, pracujący głównie w Dijon. Dimier rozróżnia dwie fazy tego malarstwa: pierwszą łączy z indywidualnością Giotto i sztuką Sieny, przeszczepioną na grunt francuski około r. 1320, drugą o wiek późniejsza, wiąże z twórczością Van Eycków, w których sztuce krystalizuje się odrębna szkoła flamandzka.

Opublikowane przez Dimiera regesty obejmują okres od 1319 tj. od pojawienia się w aktach Piotra z Brukseli, do 1440, który to rok jest ostatnią znaną datą, odnoszącą się do Henri Bellechose'a z Brabantu. Nasze pojęcia o tym okresie francuskiego malarstwa, zamkniętym datami panowania Filipa VI i Jana Dobrego oraz Karola V i VI-go ulegają od razu pewnej poprawce na skutek wzmianki o owym Piotrze z Brukseli. Dotychczas za najwcześniejsze w tym okresie francuskiej sztuki uważało się na ogół daty dotyczące się Simone Martini'ego (w r. 1339 przybywa z Sieny do Awinionu), mimo że wcześniej, bo w r. 1319 spotykamy w Paryżu malarza pochodzenia niderlandzkiego, zatrudnionego przez dom Artois, po którym wraz z dziedzictwem materialnym, książęta burgundzcy, odziedziczą mecenat artystyczny. W ten sposób proces kształtowania się flamandzkiego stylu, wiązany z latami około 1400, wypadłoby rozciągnąć na znacznie dłuższy okres czasowy, co ułatwiłoby zrozumienie „fenomenu“ Van Eycków.

Na końcu swej pracy przedstawia autor bardzo pouczającą statystykę malarzy zatrudnionych w późnośredniowiecznej Francji, przy czym określa ich pochodzenie. Wyniki tego zestawienia potwierdzają „flamandzką“ tezę Dimiera, gdyż na 27 wymienionych przezeń malarzy fresków i obrazów (miniaturzystów bowiem nie uwzględnia) przypada 10 Włochów i 17 Flamandów, których liczbę możnaby powiększyć, np. przez przytoczenie nazwiska Jacques Cavael'a z Ypres i szeregu anonimów. O przewadze czynnika flamandzkiego w północnej Francji epoki rozkwitu, świadczy fakt, że na dworze burgundzkim pojawia się w ciągu pięćdziesięciolecia trzech nadwornych malarzy niderlandzkich: Jean de Beaumetz (od 1361), Jean Malouel z Geldrii (od 1397) i Henri Bellechose z Brabantu (od 1415), których nazwiska łączą się z wielkimi robotami w klasztorze w Champmol koło Dijon. Flamandem był też Melchior Brouderlam z Ypres wymieniony po raz pierwszy w r. 1381, pracujący również dla wymienionego klasztoru. Z krajów niderlandzkich pochodzili także Jacquemart de Hesdin wymieniony w latach 1384-1410/11 i Jacques Coene z Brugii, o którym wiadomo, że w r. 1398 wyjeżdżał do Mediolanu. — Słusznie

podkreśla autor, że znany obraz z Ukrzyżowaniem i scenami z legendy św. Dionizego w Luwrze, wykonany, według przekazu źródłowego, przez Bellechose'a w r. 1416 nie należy ani do szkoły francuskiej ani burgundzkiej, bo taka nie istniała, lecz do flamandzkiej z ogniskami w Gandawie i Ypres, a zatem do szkoły, mającej już wówczas stuletnią tradycję. To też, kiedy szukano wzorów dla ołtarzów w Champmol, wymieniano Termond i Biloque koło Gandawy, poza granicami Francji.

Jest rzeczą oczywistą, że to rodzime malarstwo niderlandzkie wyrosło na gruncie sztuki włoskiej, co uwypukla jeszcze zgodność źródeł historycznych z wynikami analizy formalnej. Dość przypomnieć wymienionych w statystyce Dimiera 10 malarzy włoskich i pośredniczącą rolę papieskiego Awinionu. Z awiniońskich malarzy pochodzenia włoskiego należy wyszczególnić przede wszystkim Simone Martiniego zw. Memmi, który według Vasari'ego maluje w Awinionie »*tante pitture in fresco e in tavole*«, lecz już po 5 latach pobytu w tym mieście umiera (z awiniońskiego okresu mistrza zachowały się tylko 3 dzieła), oraz Macieja Giovanetti z Viterbo (od 1343), po którym pozostały słynne malowidła ściennne ze scenami polowy i polowań w garderobie papieskiej, liczne freski, głównie na temat legendy św. Marcjalisa w awiniońskiej kaplicy tego świętego, oraz figury proroków w audiencjonalnej sali pałacu. Malowidła garderoby ujawniają płaski, gobelinowy styl, jaki zapewne cechował też niezachowane niestety malowidła w paryskim pałacu Saint-Paul z czasów Karola V, gdzie stworzono wizję zielonych gajów, pełnych dzieci zrywających kwiaty i owoce, oraz drzew, których gałęzie oplatały sklepienie. Opis tych malowideł przywodzi wprawdzie na myśl ten rodzaj malarstwa, do którego należą np. mediolańskie freski Leonarda da Vinci, lecz nie wyklucza faktu, że malowidła te mogą być jednym ze źródeł tak charakterystycznego dla malarstwa niderlandzkiego pejzażu, który już w dziełach Brouderlama (1394) wykazuje nowe wartości przestrzenne i dochodzi do prawdziwego rozkwitu u braci Van Eycków. W postaciach proroków w sali audiencjonalnej papieskiego pałacu, możnaby znowu dopatrzeć się prototypów znanych w malarstwie francusko-flamandzkim brodatych świętych, których dalekim odbłaskiem zdają się też być kreacje Mistrza Trzebońskiego.

Tylko niektóre z nielicznych zachowanych malowideł ściennych i sztalugowych udało się powiązać z nazwiskami artystów. Wspomniane freski awiniońskie związał autor w oparciu o jasne przekazy źródłowe z Maciejem z Viterbo, — obraz na desce z Ukrzyżowaniem i scenami z życia św. Dionizego (w Luwrze), jeszcze przez Dworzaka łączony ogólnie z »mistrzem francuskim«, przypisał chyba słusznie Henri Bellechose'owi z

Brabantu, który w r. 1416 wykonał dla klasztoru w Champmol obraz z życia wymienionego męczennika, — przypominał też znane fragmenty ołtarza z Champmol Brouderlama — oraz słynne opony w Angers ze scenami Apokalipsy, wykonane w pracowni Mikołaja Bataille według kartonów Jana Bandol z Brugii, jak również przytoczył masę dzieł anonimowych łącznie z paramentem z Narbony (1364 - 1377), — Św. Trójcą, przypisywaną dawniej Malonelowi, — i Ukrzyżowaniem ze scenami legendy św. Jerzego z Champmol, obecnie w Luwrze. Uwzględniony przez autora materiał ilustracyjny, znany zresztą skądinąd budzi pokusę do pewnych uzupełnień wyników autora, prowadzi np. do stwierdzenia wcale silnych analogii między obydwoma Ukrzyżowaniami z Champmol, z których wcześniejsze (z r. 1416) Bellechose'a przypomina pod niejednym względem drugie z dodatkowymi scenami z życia św. Jerzego, z tym, że obraz ten musiał powstać już po ołtarzu gandawskim (nowy styl draperyj), może koło r. 1440 a więc w jakieś 20 lat później od pierwszego. Warto by też zanalizować pokrewieństwo formalne znanego tonda z św. Trójcą w Luwrze z miniaturami Jacquemarta de Hesdin, albowiem, kto wie, czy hipoteza autorstwa tego mistrza w odniesieniu do wymienionego dzieła, nie okazałaby się trafniejszą od zarzuconej koncepcji jego związku z Malouelem.

Najbardziej może pasjonującym zagadnieniem w złożonym i niejasnym obrazie francusko-flamandzkiej sztuki XIV i XV w. to wzajemne stosunki twórczości Brouderlama, Van Eycków oraz licznych miniaturzystów w służbie książąt burgundzkich i księcia de Berri (znane »livres d' heures«), tym bardziej, że nawet chronologii niektórych dzieł miniatorskich dotychczas nie ustalono w sposób całkowicie zadowalający. Dość przypomnieć, że rewizjonistyczne zakusy Dworzaka w stosunku do turyńsko-mediolańskiego kodeksu księcia de Berri (próba odmówienia autorstwa Van Eyckom i przesunięcia daty na lata około 1430) skrytykował ostro Friedländer², który podtrzymuje datowanie kodeksu na lata około 1417 i część jego miniatur łączy z młodzieńczą działalnością Van Eycków, przed przystąpieniem do pracy nad ołtarzem gandawskim. Rola miniaturzystów w rozwoju wczesno flamandzkiego malarstwa jest tak wielka, że pominięcie w pracy Dimiera tej gałęzi sztuki należy uznać za dotkliwą lukę. Bez uwzględnienia takich nazwisk, jak Jacquemart de Hesdin (żyje jeszcze w r. 1410), André Beauneveu († 1413), Paweł, Armand i Jannequin, t. zw.

1) Dvořák, op. cit., ryc. 37 przy str. 170

2) M. J. Friedländer Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, I; także: Hubert u. Jan Van Eyck, Oud-Holland, B. 52, 211-215.

Bracia z Limburga, autorowie kodeksu w Chantilly — nie podobna przecież stworzyć pełnego obrazu tego malarstwa.

W świetle dotychczasowych prac Durrieu, Hulin'a¹, Dimiera, Weesego i Friedländera oraz znanych zabytków można sformułować następujący pogląd na malarstwo, jakie poprzedzało i zapładniało twórczość Van Eycków: źródłem nowych form artystycznych było malarstwo włoskie (sjenejskie plus rezultaty Giotto), które przenikało na północ głównie za pośrednictwem Awinionu a czasem dzięki włoskim wędrownym malarzom niderlandzkim (Jacques Coene). O sile tych wpływów świadczą np. miniatury kodeksu w Chantilly, które zupełnie wyraźnie nawiązują do kompozycji np. Simone Martiniego (Niesienie krzyża) i Taddea Gaddi (Wejście M. Boskiej do świątyni), wcześniejszych o przeszło pół wieku. Z kolei malarze flamandzcy, czynni już w okresie Martiniego podejmują trud dalszej pracy pionierskiej i dzięki specyficznemu wyczuciu wartości realnego przestrzennego świata dochodzą do nowych wyników, formułowanych głównie koło r. 1400 (Brouderlam i miniaturzyści księcia de Berri) a uwiecznionych genialną twórczością Van Eycków, których wkład osobisty do skarbcza artystycznych doświadczeń był wyjątkowo duży. Nie mniej, jeśli chodzi o przestrzenne elementy ich malarstwa, niewątpliwym i konkretnym etapem w procesie ich powstania była np. sztuka Brouderlama, o której informuje sześć kwater jego ołtarza w Champmol, zaczętego w r. 1394 a ustawionego na miejscu w r. 1499². Skalisty, spiętrzony pejzaż tego mistrza, bardziej realny od kostkowych skał Duccia, choć ze śladami antyczno-sjenejskiej tradycji, można zestawić z krajobrazem gandawskiego ołtarza, oczywiście «toute proportion gardée».

Jak wiadomo, z kręgiem Brouderlama wiąże nauka tak doniosłe dla północnego malarstwa zjawisko, ważne i dla sztuki polskiej, jak twórczość Mistrza Trzebońskiego, datowaną jeszcze przez Ernsta na lata około 1380. Próby podważenia determinacji tego badacza, jak dotychczas nie bardzo się powiodły⁴ — dość, że ta data wciąż jeszcze obowiązuje. Analogie między cyklem pasyjnym z Trzebonia a resztami z Champmol nie trudno

1) P. Durrieu. *Les heures de Turin*, Paris 1902, — *Les debuts des van Eyck*, *Gazette de Beaux-Arts*; Hulin, *Heures de Milan*, Bruxelles 1911.

2) A. Weese, *Sculptur und Malerei in Frankreich im XV u. XVI Jhdt* (*Handbuch der Kunstwissenschaft*), Wildpark-Potsdam 1927

3) Weese, l. c. reprodukuje oprócz czterech znanych, jeszcze dwa obrazy z ołtarza w Champmol, w zbiorach antwerpskich Mayera van den Bergh'a (Abb. 124 i 125).

4) por. np. F. A. Martens, *Wann ist der Wittingauer Altar entstanden?*, *Zeitschrift des deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft*, 1934, 170-193 (autor datuje ołtarz trzeboński na rok około 1420).

wykazać, z tym przecież, że Mistrz Trzeboński, indywidualność bardzo odrębna, o własnej, ekspresjonistycznej wizji świata, łączy się z sztuką, flamandzko-francuską tylko w sensie genetycznym. Nie mniej wchodzi tu w grę nawet podobieństwa szczegółów, np. pewnych typów fizjognomicznych jakie z kolei opanują całe malarstwo północne pierwszych dziesięcioleci XV w. Jeśli Mistrz Trzeboński tworzył istotnie wcześniej o kilkanaście lat od Brouderlama, to dzieło jego rzuca bardzo charakterystyczne światło na sztukę pogranicza burgundzko-flamandzkiego w latach, z których nie zachowały się na miejscu zabytki malarstwa sztalugowego, — bo, zdaje się już chyba nie budzić wątpliwości zachodnie pochodzenie czeskiego mistrza, który w ostatniej ćwierci XIV w. jest »na wschodzie« tak samo typowym przedstawicielem nowego realizmu flamandzkiego (opartego zresztą na sztuce włoskiej), jakim w stosunku do »italizmu« był w połowie tego stulecia Mistrz Wyszobrodzki. W tym ostatnim przypadku było to zapewne wynikiem czeskich stosunków z Awinionem (choć ostatnio wysuwa się tezę o austriackiej genealogii mistrza¹⁾), w pierwszym zaś, z północną Francją. Nie można też jednak wykluczyć późniejszej daty powstania trzebońskiej pasji, choćby »per analogiam« z jakże wsteczną sztuką takiego Bellechose'a, którego »Ukrzyżowanie« ze scenami z życia św. Dionizego (w Luwrze) z r. 1416 działa archaiczniej od obrazów Brouderlama, wcześniejszych o lat dwadzieścia.

Sumując osiągnięcia Dimiera podkreślić trzeba, że po raz pierwszy ocenia on tak wysoko niderlandzki współczynnik malarstwa Burgundii i księstwa Berri, rezygnując ze stosowanego np. przez Weese'go pojęcia paryskiej sztuki dworskiej na rzecz pojęcia sztuki flamandzkiej, kształtowanej w Gandawie, Ypres, Brukseli, ogólniej w Geldrii, Hennegau i Brabancie a tylko przeszczepianej na grunt północnej Francji. Kładzie też autor nacisk na fakt, że w czasach jej rozkwitu koło roku 1400 miała już ona za sobą stuletnią tradycję. Słabą stroną dowodzeń uczonego jest pominięcie bogatej twórczości miniatorskiej tych czasów, bez której wobec niezmiernie fragmentarycznych reszt malarstwa sztalugowego, nie można, jak wspomnieliśmy już, odtworzyć jawnego obrazu ówczesnej rzeczywistości artystycznej. W świetle zabytków nie podobna np. nie przyznać racji Weesemu, który w dziele Brouderlama, Flamanda w służbie burgundzkiej dostrzega wpływy nie tylko flamandzkich lecz i francuskich iluminatorów w rodzaju Beauneveu oraz pierwiastki siennejskie i mediolańskie, jakie pod koniec XIV w. były w obiegu na przestrzeni od Prowancji do Flandrii i od Sekwany do Renu.

1) A. Staupe, *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlin 1934.

Podkreślić za to należy, że zebrane przez autora źródła przynoszą między innymi wiele cennego materiału do dziejów kultury społecznej i naświetlają plastycznie warunki życia ówczesnych artystów. Znaczna nieraz dokładność opisu dzieł sztuki, jaka cechuje inwentarze i rachunki dworskie może być niekiedy miarą wartościowania w owych czasach produkcji artystycznej. Wprawdzie godności dworskie, osiągane przez malarzy ograniczały się do tytułu pokojowca (*valet de chambre*), w armii zaś sierżanta, nie mniej stosunek władców do artystów bywał życzliwy a nawet przyjacielski. Girard z Orleanu, malarz Jana Dobrego (od 1334) dotrzymał królowi towarzysztwa w jego angielskim więzieniu, niedbalstwo zaś czy nieporadność Jeana Coste'a, który w związku z polichromią zamku Vandrenil miał sporo kłopotów finansowych, potraktował król z dużą wyrozumiałością.

Zarobki mistrzów, częściowo pobierane w naturze, wynosiły około 6–10 sous dziennie. Czasami godność dworskiego malarza dziedziczono w obrębie jednej rodziny (Girard, Jean i Franciszek z Orleanu). Malarze bywali przy tym czymś w rodzaju inscenizatorów dworskich uroczystości a prace ich nie rzadko nosiły zgoła rzemieślniczy charakter. Zdobili bowiem krzesła, łóżka, szafy i skrzynie, kolasy i lektyki, a także czapraki, rzędy i wogóle ekwipunek turniejowy, malowali sztandary i proporce oraz herbowe tarcze. Urządzali uroczyste pogrzeby władców, zajmując się dekoracją świątyni i trybun, wykonaniem woskowej podobizny zmarłego, sporządzeniem jego stroju i całunu. — To też w świetle zachowanego w źródłach drobiazgowego opisu ceremonii żałobnych zaaranżowanych po śmierci Karola VI przez Franciszka z Orleanu, przypisywaną Hubertowi Van Eyckowi »nastrojowa« miniatura z przedstawieniem Mszy żałobnej (w turyńsko-mediolańskim kodeksie) nabiera nowej i realnej wymowy.

Tadeusz Dobrowolski (Katowice)

MARIA SAGAŁŁÓWNA, *Aleksander Kotsis 1836 – 1877*. Kraków 1936, str. 47. (*Biblioteka Krakowska nr 89*).

W pracy tej usiłuje autorka zdać sobie sprawę z twórczości Kotsisa, dać jej charakterystykę rozwojową, oraz przedstawić ją w świetle dawniejszej i obecnej krytyki. Jednak ta próba monografii o tak interesującym artyście, jakim był bez wątpienia Aleksander Kotsis, po bliższym zapoznaniu się z książeczką, nie spełnia pokładanych nadziei.

Czytając poszczególne rozdziały rozprawki p. Sagałłówny, odnosi się wrażenie, że autorka przystąpiła do niej bez dostatecznego przygotowania, a zwłaszcza bez znajomości metody pracy.

Zarówno w życiorysie jak i w próbach badania twórczości artysty, uderza brak odpowiedniego, heurystycznego podejścia do tematu, — powoływanie się ustawiczne na artykuły zawarte we współczesnych czasopiśmie (Bełcikowski, Prokesch, J. N. Bizański) lub na Mycielskiego, bez przeprowadzenia dostatecznej krytyki owych, często bardzo niepewnych źródeł, natomiast pominięcie n. p. ogromnie pod tym względem cennych materiałów, znajdujących się w Krakowie archiwów Instytutu Technicznego, kontaktu z Archiwami Akademii Sztuk Pięknych we Wiedniu, a także z monografiami, wspomnieniami lub studiami o innych artystach, gdzie można znaleźć wiele wiadomości zarówno z życia, jak i z atmosfery artystycznej otaczającej Kotsisa.

To też, jeśli idzie o rozdział zatytułowany «Linia rozwojowa twórczości Kotsisa», autorka zdaje się na łup własnych subiektywnych sądów popartych często, marnie postawionymi recenzjami współczesnych krytyków, nie przeprowadzając analizy poszczególnych artystycznych fenomenów.

Zarówno sam podział twórczości artysty na okres nauki w Krakowie i Wiedniu, oraz na okres »rozwinienia się zdolności Kotsisa« (?!), jak też i oderwane hipotezy o wpływach Führicha, Waldmüllera, Grottgera, Jules Bretona, czy też asocjacje ze sztuki Knaussa, w związku z pewnymi poszczególnymi twórcami sztuki polskiego artysty, nie są należycie uzasadnione, a co ważniejsze, nie posłużyły one autorce do wyciągnięcia z nich należytych wniosków.

To samo dotyczy podziału twórczości Kotsisa po r. 1868 na dwie grupy, z których pierwsza ma być «wyrazem, tłumaczącym jego indywidualną postać artystyczną (?), kontynuującą poczynania z pierwszych lat twórczości» (?),- druga zaś, w której malarz «szukał uzasadnienia swej pracy w naśladowaniu malarzy niemieckich».

Dzięki owemu brakowi naukowej analizy dzieł omawianego malarza, nie znajdujemy zupełnie zapowiedzianej przez autorkę «Charakterystyki twórczości Kotsisa», nie dostrzegamy nigdzie określenia zasadniczych cech jego sztuki. Kotsis jako artysta tutaj nie istnieje, nie udaje się też autorce próba syntezy jego sztuki, zwłaszcza wobec zupełnego pominięcia analizy porównawczej, na tle nurtujących epokę prądów.

Dotknięcie przez autorkę tu i ówdzie istotnych cech twórczości Kotsisa, jako malarza — kolorysty zdaje się nosić charakter czystej przypadkowości, jak również i zaliczenie Kotsisa do tych «którzy zapoczątkowali nowy okres w dziejach sztuki polskiej».

Nienaukowa terminologia, pogłębia niemożność orientacji w tendencjach autorki. Mówi ona n. p. o «szczęśliwie rozwiązany układzie» «zręcznej kompozycji», o grupie górali «umiejętnie umieszczonej w pej-

zażu", o „zręcznym połączeniu pierwszego planu z ostatnim" i.t.d. -moż-
tórzenie wreszcie (str. 28) za *Czasem* zdania: »Zresztą, niewiele lat przed
śmiercią, próbował Kotsis jakby nie być sobą i to mu się nawet dość
udało, dzięki biegłości jego pędzla«, nie wymaga komentarzy.

Bardzo szczupły materiał reprodukcyjny źle dobrany, nie daje pojęcia
o najlepszych dziełach Kotsisa, ilustrując natomiast szereg tworów stoją-
cych na niskim poziomie artystycznym (pl. 3, 15, 16).

Zasługą autorki jest iż uwzględniła nie tylko obrazy znajdujące się w
muzeach, ale też dotarła do zbiorów prywatnych. Brak nam w jej ksią-
żeczce chronologicznego spisu prac Kotsisa.

Książeczka stanowi pracę magisterską i świadczy o tym iż przecię-
tne prace tego typu w surowej formie nie nadają się do druku.

Marian Minich (Łódź)