

FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

—— 15 ——

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2017

Seria Pierwsza (tomy I–XXX) wydawana była przez Polską Akademię Nauk
– Oddział w Krakowie

KOMITET REDAKCYJNY

David Crowley (Royal College of Art, London, Wielka Brytania)
Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University, USA)
Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Adam Małkiewicz (PAU, Kraków)
Michaela Marek (Humboldt Universität Berlin, Niemcy)
Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen, Niemcy)
Jan Ostrowski (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

REDAKCJA

Wojciech Bałus (redaktor naczelny)
Dobrosława Horzela (redaktor prowadzący)
Wojciech Walanus (sekretarz redakcji)

Recenzenci tomu: Andrzej Betlej, Urszula Bęczkowska,
Grażyna Jurkowlaniec, Piotr Krasny, Małgorzata Omilanowska,
Paweł Pencakowski, Andrzej Rottermund, Jolanta Talbierska,
Jacek Tylicki, Christina Wais-Wolf, Marek Walczak, Antoni Ziemba

Adres redakcji: Instytut Historii Sztuki UJ
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
e-mail: fha.redakcja@pau.krakow.pl

Korekta

Martyna Tondera-Łepkowska

Tłumaczenia na język angielski

Joanna Wolańska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy tekstów



FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

Publikacja sfinansowana przez Fundację Lanckorońskich

ISSN 0071-6723



Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0 PL).

Projekt:

iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Skład:

Agencja Reklamowa NOVUM
ul. Krowoderska 66/8, 31-158 Kraków

Dystrybucja

Polska Akademia Umiejętności
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

SPIS TREŚCI

CONTENTS

ARTYKUŁY

DOBROŚŁAWA HORZELA, GÜNTHER BUCHINGER
*Witraże z kościoła filialnego St. Lorenzen
ob Katsch (Styria). O pochodzeniu i losach zespołu
średniowiecznych kwater witrażowych w Krakowie,
Wrocławiu i Glasgow* 5

*Stained Glass from the St. Lorenzen
ob Katsch Chapel-of-Ease (Styria). On the Origins
and History of Medieval Stained-Glass Panels in Cracow,
Wrocław and Glasgow* 23

KAROLINA MROZIEWICZ
*Regum Poloniae icones Tomasza Tretera ze zbiorów
Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie i szwedzkie wątki
w losach serii* 25

*Tomasz Treter's Regum Poloniae icones from
the Collection of the National Library of Sweden
and the Swedish Threads in the History of the Cycle* 34

PIOTR KRASNY
*Exempla viva. The Prelates of the Roman Catholic
Church as Inspirers of Charles Borromeo's Instructions
on Shaping Sacred Art* 35

TADEUSZ ZATORSKI
*Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda
Artusa Wolfforta w kościele św. Mikołaja w Bochni.
Atrybucja i ikonografia* 59
*Christ Healing the Paralytic at the Pool of Bethesda
by Artus Wolffort in St Nicholas Church in Bochnia:
Attribution and Iconography* 76

MIKOŁAJ GETKA-KENIG
*Kaplica Sobieskiego w kościele Kapucynów w Warszawie.
Sztuka i mediacja znaczeń w służbie propagandy
rządowej Królestwa Polskiego lat 1815–1830* 77
*The Sobieski Chapel in the Capuchin Church
in Warsaw. Art and the Mediation of Meanings
in the Service of the Government of the Kingdom
of Poland's Propaganda in 1815–1830* 95

IGOR ŽUK
*Zakopiańszczyzna – secesja – neoklasycyzm: ewolucja
stylowa w twórczości Tadeusza Obmińskiego* 97
*The Zakopane Style – Art Nouveau – Neoclassicism:
The Stylistic Evolution in the Work of Tadeusz
Obmiński* 126

RECENZJE

PIOTR KRASNY
*Lutherus honorandus, non adorandus? Reflexions
on the Development of Martin Luther's Iconography
after Reading the Book, Martin Luther: Monument,
Ketzer, Mensch* 127

WOJCIECH BAŁUS
*Evonne Levy, Baroque and the Political Language
of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin,
Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Basel: Schwabe
Verlag, 2015, 400 pp.* 139

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2016 . 143

DOBROŚŁAWA HORZELA
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki / Corpus Vitrearum, Polska

GÜNTER BUCHINGER
Österreichische Akademie der Wissenschaft, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen /
Corpus Vitrearum, Austria

WITRAŻE Z KOŚCIOŁA FILIALNEGO ST. LORENZEN OB KATSCH (STYRIA)

O POCHODZENIU I LOSACH ZESPOŁU ŚREDNIOWIECZNYCH
KWATER WITRAŻOWYCH W KRAKOWIE, WROCŁAWIU I GLASGOW

Odbывая się co dwa lata międzynarodowe konferencje organizacji badawczej Corpus Vitrearum, zajmujące się inwentaryzacją europejskiego średniowiecznego malarstwa witrażowego, a także nieformalne spotkania jej współpracowników umożliwiają wymianę myśli naukowej w kwestiach metodologii, ponadregionalnych związków artystycznych oraz problemów proveniencyjnych, zwłaszcza dotyczących dzieł znajdujących się w zbiorach muzealnych i przez to pozbawionych lokalnego kontekstu artystycznego. Tego rodzaju problemy badawcze przywiodły autorkę artykułu, prowadzącą prace nad polskimi tomami serii *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, do Wiednia¹. Jednym z zespołów witraży opracowywanych przez nią w ramach korpusu jest bowiem czternaście kwatery, które w literaturze przedmiotu określane są od dawna jako austriackie, jednak ich pierwotne pochodzenie i okoliczności, w jakich znalazły się w polskich zbiorach, w dotychczasowej literaturze przedmiotu nie były satysfakcjonująco wyjaśnione.

Pochodzące z początku XV w. dzieła przechowywane są w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W Krakowie znajdują się wyobrażenia św. Wolfganga, Mikołaja, Andrzeja, Erazma, Jakuba St., Leonarda oraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem i Męża Boleści (il. 1–8), zaś we Wrocławiu – św. Barbary, Małgorzaty, Piotra, Wawrzyńca oraz Archanioła Gabriela i Marii ze sceny *Zwiastowania* (il. 9–14). Cztery ostatnie kwatery wzbogacone są o wypełnienia

szczytów otworów okiennych przedstawiające zwieńczenia fantazyjnej architektury (il. 11–14). Kwatery mają niemal identyczne wymiary (tu i w dalszej części tekstu podawane bez wtórnych przeszkleń: 0,76–0,79 × 0,36–0,38 m), są też tak samo zakomponowane: stojące postaci (wyjawszy klęczącego Archanioła) ukazane są na barwnych (błękitnych, czerwonych lub zielonych) tłach z motywem ulistnionej wici, pod architektonicznymi baldachimami. Formy baldachimów są zróżnicowane, przy czym każdy typ występuje dwukrotnie, kwatery tworzą więc pary. Wskazuje to na ich pochodzenie z okna lub okien dwudzielných.

Do literatury przedmiotu witraże te zostały wprowadzone przed kilku laty, w związku z projektem badawczym, w ramach którego wykonano m.in. badania fizyko-chemiczne. Jednym z ich wyników – z punktu widzenia historii sztuki niezbyt zaskakującym – było potwierdzenie średniowiecznej metryki kwatery². Częścią

¹ Prace prowadzone są pod kierunkiem Dobrosławy Horzeli w ramach grantu przyznanego na lata 2014–2019, finansowanego ze środków NPRH (0030/NPRH3/H11/82/2014).

² Badania fizyko-chemiczne były prowadzone w ramach grantu *Zastosowanie nowoczesnych metod fizyko-chemicznych oraz cyfrowej analizy obrazu w procesie dokumentacji, badania i konserwacji witrażowych szkła zabytkowych, na przykładzie grupy czternastu średniowiecznych witraży z Grodzca*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki i realizowanego pod kierunkiem dr Małgorzaty Walczak na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (UMO-2012/05/E/HS2/03867, 2013–2015). Wyniki były publikowane kilkakrotnie: M. WALCZAK, M. KAMIŃSKA, P. KARASZKIEWICZ, J. SZCZERBIŃSKI, M. SZYMOŃSKI, *The preliminary results on the investigation of historic stained glass panels from Grodziec collection, Poland*, [w:] *Proceedings of SPIE 8790, Optics for Arts, Architecture and Archeology IV*, 8790, 2013



1. Św. Wolfgang, kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



2. Św. Mikołaj, kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



3. Św. Andrzej, kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



9. Św. Barbara, kwaterna witrażowa, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



10. Św. Małgorzata, kwaterna witrażowa, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



4. Św. Erazm, kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



5. Św. Jakub St., kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



6. Św. Leonard, kwaterna witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



11. Św. Piotr oraz zwieńczenie architektoniczne, dwie kwatery witrażowe oprawione razem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



12. Św. Wawrzyniec oraz zwieńczenie architektoniczne, dwie kwatery witrażowe oprawione razem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



7. Matka Boska z Dzieciątkiem, kwatera witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



8. Mąż Boleści, kwatera witrażowa, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



13. Archanioł Gabriel ze sceny Zwiastowania oraz zwieńczenie architektoniczne, dwie kwatery witrażowe oprawione razem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



14. Maria ze sceny Zwiastowania oraz zwieńczenie architektoniczne, dwie kwatery witrażowe oprawione razem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

multidyscyplinarnego projektu było też opracowanie przez Elżbietę Gajewską-Prorok problematyki historyczno-artystycznej witraży³. Badaczka skupiła się na dziejach witraży jako obiektach kolekcji i drobniogowo odtwarzając historię dziewiętnastowiecznego zbioru berlińskiego bankiera Wilhelma Christiana Beneckego (1779–1860), od 1823 r. właściciela zamku Grodziec (niem. Gröditzburg) na Śląsku, postawiła – niemożliwą obecnie do utrzymania – tezę, że z niej właśnie pochodzą kwatery⁴. W 1829 r. Benecke uzyskał tytuł hrabiowski, a odpowiednio urzędowa siedziba miała dlań znaczenie prestiżowe⁵. Kolekcja

witraży von Beneckego została sprzedana już w 1893 r. przez kolejnego właściciela Grodzca, barona Leonarda A.M. Henckel von Donnersmarcka⁶. Choć akcentując dzieje kolekcji hr. von Beneckego Gajewska-Prorok wyraźnie skłania się ku wiązaniu witraży z jego zbiorami, na marginesie rozważa też drugą możliwość: zakup witraży przez Willibalda K.E.E. von Driksena, który nabywszy Grodziec w 1899 r., w latach 1906–1908 przebudował go i w związku z tym mógł potrzebować nowych elementów wyposażenia⁷. Autorka przejęła z korespondencji z Elisabeth Oberhaidacher-Herzig wskazówkę dotyczącą powstania witraży w warsztacie działającym w Styrii i Karyntii⁸. Gajewska-Prorok zadatowała je na lata ok. 1420 lub 1425 i ok. 1430 (podzieliła zespół na dwie grupy, które miały powstać w odstępie kilku lat) i przypisała warsztatowi z Karyntii lub działającemu „na pograniczu Styrii i Karyntii”⁹. Gajewska-Prorok zasugerowała, że witraże mogły pochodzić z kościoła św. Zygmunta w Oberwölz, w którym do

(<https://www.spiedigitallibrary.org/conference-proceedings-of-spie/8790?SSO=1>, odczyt z: 16.10.2017); M. KAMIŃSKA, M. WALCZAK, M. PŁOTEK, E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca – badania, konserwacja i restauracja trzech kwater witrażowych ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, „Szkło i ceramika”, 66, 2015, nr 3, s. 14–17; M. WALCZAK, M. KAMIŃSKA, J. SOBCZYK, M. PŁOTEK, D. HORZELA, M. SYLWESTRZAK, P. TARGOWSKI, *The Application of Non-invasive Analytical Techniques in the Investigation and Documentation of Medieval Stained-Glass Windows from the Grodziec Collection*, [w:] *Recent Advances in Glass and Ceramics Conservation 2016*, red. H. Roemich, L. Fair, Paris 2016, s. 21–30. Por. także K. SZELĄGOWSKA-KUNSTMAN, M. SZYMOŃSKI, F. KROK, M. WALCZAK, P. KARASZKIEWICZ, J.S. PRAUZNER-BECHCICKI, *Comparative analysis of chemical composition of medieval stained glass from St. Mary's Basilica in Cracow and other historic glasses by LIBS and SEM/EDX*, [w:] „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 395–399.

Historia konserwacji witraży jest skomplikowana. Cztery kwatery ze zbiorów Muzeum UJ poddano podstawowym zabiegom konserwatorskim w latach 50. XX w. Sześć konserwowali w latach 2000–2001 Lesław Heine i Paweł Karaszkiewicz, kwatery ze św. Mikołajem – Sergiej Bielaoki (2005–2006), św. Wolfgangiem – Hanna Sowińska (2010), kwatery ze Zwiastowaniem oraz ze św. Barbarą – Marta Kamińska (2014). Prace badawczo-konserwatorskie omawia Marta KAMIŃSKA („Methodology of Stained-glass Investigation exemplified by the case of fourteen Stained-glass Panels from the Grodziec Collection from the National Museum in Wrocław and the Jagiellonian University in Kraków”, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Z. Kaszowskiej i dr M. Walczak na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2016, zwł. s. 125–244 oraz Appendix I–IV).

³ E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca. Część I. Translokacja*, „Opuscula Musealia”, 22, 2014, s. 73–94; eadem, *Witraże z Grodzca. Część II. Transformacja. Reinterpretacja*, ibidem, s. 95–116; eadem, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław 2014, s. 113–115 oraz 124–135, nr kat. 1–5, 7. Por. także K. ESTREICHER, *Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Dzieje. Obyczaje. Zbiory*, Warszawa 1971, il. na s. 118.

⁴ E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca. Część I*, s. 89–90 (jak w przyp. 3); eadem, *Witraże z Grodzca. Część II*, s. 109 (jak w przyp. 3).

⁵ Celem wyposażenia zamku Benecke zakupił kolekcję 156 witraży ze zbiorów Johanna Martina Usteri. Eadem, *Witraże z Grodzca*.

Część I, s. 82 (jak w przyp. 3); M. ŁAWICKA, A. GOLA, *Kolekcje witraży z Grodzca na tle innych kolekcji witrażowych*, „Szkice Legnickie”, 25, 2004, s. 190–197.

⁶ Zostały one zakupione na rzecz Schweizerisches Landesmuseum w Zurychu, zob. *Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Johann Martin Usteri (1763, † 1897)*. *Aus Schloss Gröditzberg zurückerwoben im April 1894*, Zürich 1894. Zob. również P. BOESCH, *Die Glasgemäldesammlung von Johann Martin Usteri*, „Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 14, 1953, s. 107–109; A. JÖRGER, *Die Standscheiben von 1507 aus dem Rathaus der Landschaft March in Lachen, Kanton Schwyz*, „Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 37, 1980, z. 1, s. 1–18. Na temat kolekcji w Zurychu zob. J. SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich*, t. 2, Zürich 1970, *passim*. Por. E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca. Część I*, s. 87 (jak w przyp. 3).

⁷ E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca. Część I*, s. 87 (jak w przyp. 3).

⁸ Korespondencja w archiwum Corpus Vitrearum Medii Aevi, Austria.

⁹ W dwóch publikacjach wydanych w tym samym roku autorka podaje nieco inną atrybucję i datowanie. Datowanie na lata ok. 1425 i ok. 1430 i określenie pracowni jako działającej na pograniczu dwóch krain w: E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodzca. Część II*, s. 105–116 (jak w przyp. 3), datowanie na lata ok. 1420 i ok. 1430 i przypisanie warsztatowi karyntniemu w: eadem, *Mistrzowie światła*, s. 115 (jak w przyp. 3). O datowaniu por. także H. SOWIŃSKA, *Próba datowania witrażu św. Wolfgang z grupy „Witraże z Grodzca” z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Initial Dating of the Stained Glass ‘St. Wolfgang’ from the „Grodziec Panels” Group from the Collection of the Jagiellonian University Museum*, [w:] *Nowe pokolenie konserwatorów krakowskich (II). A New Generation of Cracovian Art Restorers (II)*, Kraków 2015 (Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 24), s. 351–368.

1809 r. znajdowały się bliżej nieokreślone średniowieczne witraże, sprzedane później hr. Matthiasowi Constantino-wi Capello von Wickenburgowi. Gajewska-Prorok skojarzyła tę informację z faktem, że von Wickenburg miał posiadłość niedaleko Wrocławia, a zatem – sugeruje autorka – mógł znać hr. von Beneckego i sprzedać mu witraże¹⁰. Przeprowadzone przez Güntera Buchingera pomiary wskazują jednak duże różnice wielkości między otworami okiennymi i kwaterami witrażowymi, hipotezę tę trzeba zatem odrzucić¹¹.

Analizując propozycje Gajewskiej-Prorok trzeba zwrócić szczególną uwagę, że wskazane przez nią źródła pisane i ikonograficzne nie potwierdzają obecności w Grodźcu omawianych kwater. Nie zostały one wspomniane w opisie zamku uwzględniającym witraże z 1880 r.¹², a co istotniejsze, nie pasują wymiarami do żadnego z tamtejszych okien¹³. Po raz pierwszy witraże zostały wymienione dopiero 14 stycznia 1946 r. w protokole przekazania ze składnicy muzealnej na Wawelu do Zakładu Witrażów, Mozaiki i Oszkleń Artystycznych – S. G. Żeleński celem ich naprawy¹⁴. Zostały one przywiezione do Krakowa prawdopodobnie 8 grudnia 1945 r. wraz z serią witraży z norymberskiego warsztatu Michaela Wolgemuta, przedstawiających Pasję Chrystusa, dzień później wpisano bowiem do rejestru składnicy na Wawelu skrzynię z witrażami¹⁵. 4 maja 1953 r. witraże przekazano do zbiorów Collegium Maius¹⁶. Skrzynia, o której mowa w dokumencie z 1945 r.,

przyjechać musiała z Grodźca, na co wskazuje fakt, że aż do lat 60. ubiegłego wieku pozostało tam sześć innych kwater z tegoż zespołu, oprawionych w dwie duże kompozycje ujęte szkleniem rombówym. Tych sześć, poważnie zniszczonych kwater przewieziono w 1966 r. do muzeum we Wrocławiu, gdzie znajdują się do dziś.

Wobec wyczerpania możliwości kwerendy w źródłach zachowanych w Polsce, pytania o pierwotne pochodzenie witraży oraz o ich odyseję wiodącą przez różne kolekcje pozostają otwarte. Nowym bodźcem do badań stała się wspomniana we wstępie dyskusja naukowa i wspólne badania terenowe współpracowników komitetów polskiego i austriackiego Corpus Vitrearum, przeprowadzone latem 2017 r. W ten sposób studia nad witrażami z Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie w równym stopniu zaangażowały oba zespoły badawcze [il. 15] – jest to dobry przykład, że drogą do efektywnego badania sztuki Europy Środkowej jest międzynarodowa współpraca.

Bardzo szybko okazało się, że witraże w polskich zbiorach to oryginały, których kopie znajdują się w kościele parafialnym St. Peter am Kammerberg w Styrii. W kościele tym znajduje się również kopia kwatery ze św. Wawrzyńcem, obecnie przechowywanej w Burrell Collection w Glasgow [il. 16]¹⁷. Zredukowane pod względem wielkości w stosunku do oryginałów o 10% kopie [il. 17] umieszczone są w oknach prezbiterium (s II i n II, wg numeracji obowiązującej w publikacjach Corpus Vitrearum). Są to kwatery przedstawiające po dwóch świętych, każdy pod oddzielnym architektonicznym baldachimem, oraz pasy z motywem architektonicznych zwieńczeń. Kwatery mają znaczne wymiary (0,92 × 0,625 m), co jest wynikiem skomponowania każdej z nich na podstawie dwóch oryginalnych witraży. To nietypowe rozwiązanie wynikało z konieczności dostosowania kopii do otworów okien,

¹⁰ E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodźca. Część II*, s. 109 (jak w przyp. 3).

¹¹ Na temat kościoła w Oberwölz por. M. DÖRING-WILLIAMS, G. ESSER, *Die Spitalskirche(n) in Oberwölz, Steiermark*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 58, 2004, s. 13–24.

¹² Por. E. WERNICKE, *Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend*, Bunzlau 1880, s. 56–61, il. na s. 65.

¹³ M. KAMIŃSKA, „Methodology of Stained-glass Investigation”, s. 137 (jak w przyp. 2).

¹⁴ Protokół wspomina je w pkt. 4 jako „Witraże średniofigurowe: a) Chrystus/ b. św. Adiutor ?/ c. św. Wolfgang/ d. św. Andrzej Apostoł/ e. św. Crispin/ f. św. Pantaleon/ g. Matka Boska/ h. św. Liborius”. Państwowe Archiwum na Wawelu, Protokoły PZS II 22/3. E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodźca. Część I*, s. 78–79 (jak w przyp. 3); por. A. JASIŃSKA, *Trzy zespoły witrażowe w zbiorach Collegium Maius i ich stała ekspozycja*, „Opuscula Musealia”, 22, 2014, s. 119.

¹⁵ Państwowe Archiwum na Wawelu, Protokoły PZS II 22/2. „Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki. Materiały dotyczące powojennych restytucji. Restytucje mienia państwowego 1945–1950./ Transporty z Czech, Niemiec i Śląska”, karta 44, w rubryce „Wpłynęło”: 9.XII.1945. Skrzynia z witrażami”. E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodźca. Część I*, s. 78, przyp. 10 (jak w przyp. 3).

¹⁶ Archiwum Muzeum UJ w Krakowie, bez sygn. E. GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodźca. Część I*, s. 79 (jak w przyp. 3).

A. JASIŃSKA, *Trzy zespoły witrażowe*, s. 119 (jak w przyp. 14). Hartmut Scholz mylił się sądząc, że przechowywana obecnie w Muzeum UJ seria została dla Krakowa zakupiona w XIX w., por. H. SCHOLZ, *Bamberger Glasmaler in der Werkstatt Michael Wolgemuts? Zur ehemaligen Kreuzgangverglasung des Nürnberger Klaraklosters*, [w:] *Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, red. H. Scholz, I. Rauch, D. Hess, Berlin 2004, s. 244.

¹⁷ O ewentualnej przynależności witraża w Burrell Collection do omawianej grupy pisała Elżbieta GAJEWSKA-PROROK, *Witraże z Grodźca. Część II*, s. 106 [jak w przyp. 3]). Witraż figuruje w inwentarzu kolekcji pod nr. 45/383. Por. L. CANNON, *Stained Glass in the Burrell Collection*, Edinburgh, 1991, s. 89 („St Stephen, South German, c.1400”). Hans Wentzel datował kwatery na lata ok. 1400 i wiązał z Erfurtem (H. WENTZEL, *Unknown Mediaeval Stained Glass in the Burrell Collection, part one*, „Pantheon”, 19, 1961, s. 110, fig. 10). W katalogu *Stained and Painted Glass: Figure and Ornamental Subjects. Burrell Collection*, Glasgow 1965, s. 13, nr kat. 15, il. na s. 12 określony jako południowoniemiecki lub południowo-wschodniemiecki. Por. R. MARKS et al., *The Burrell Collection*, Glasgow 1992, s. 111, il. 2.



15. Ekipy Corpus Vitrearum Polska i Corpus Vitrearum Austria przy pracy, St. Lorenzen ob Katsch, lipiec 2017. Fot. D. Podosek

które – pierwotnie dwudzielne – w XIX w. pozbawione już były pionowych podziałów¹⁸.

Doprowadziło to do pewnej kompozycyjnej niespójności – i tak np. kapitele sąsiednich kolumn wypadają na różnych wysokościach. Kolorystyka kwater została zmieniona w stosunku do oryginału, a program ikonograficzny zredukowano, pomijając św. Barbarę, Małgorzatę i Leonarda. W oknie s II umieszczono świętych: Szczepana i Mikołaja, Jakuba i Andrzeja oraz Matkę Boską z Dzieciątkiem i Chrystusa Bolesnego, a w n II świętych: Wawrzyńca i Piotra, Erazma i Wolfganga oraz grupę *Zwiastowania*.

Pierwotne dwudzielne gotyckie okna kościoła parafialnego w St. Peter am Kammerberg były zbyt wąskie, by zmieścić zespół omawianych średniowiecznych witraży, toteż ich kopie zostały pomniejszone w stosunku do oryginałów. Średniowieczne oryginały, czyli witraże przechowywane obecnie w Krakowie, Wrocławiu i Glasgow,

¹⁸ Łaski dzielące dwudzielne okna w kościele św. Piotra zostały zlikwidowane zapewne w czasie barokizacji wystroju prezbiterium.



16. Św. Wawrzyniec, kwatera witrażowa, Burrell Collection, Glasgow. Fot. Burrell Collection, Glasgow



17. Kwatery witrażowe okien n II i s II w kościele St. Peter am Kammersberg. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



18. Kościół St. Lorenzen ob Katsch, widok od strony prezbiterium. Fot. Bettina Neubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt, Österreich

pochodzą zaś z odległego o około 9 kilometrów w kierunku południowo-wschodnim małego kościoła filialnego St. Lorenzen ob Katsch [il. 18, 19]¹⁹. Pierwotnie kościół usytuowany był na terenie osady, dziś stoi samotnie na wzniesieniu na zachodnim zboczu doliny Katsch. Po raz pierwszy wzmiankowany był w 1260 r.²⁰; z tego czasu pochodzi nawa z wczesnogotyckim łukiem tryumfalnym, pierwotnie zamknięta apsydą. Po obu stronach łuku tryumfalnego ustawione są mensy ołtarzowe z XIII w. Pod koniec XIV w. na miejscu apsydy wzniesiono zamknięte pięcioma bokami ośmioboku prezbiterium sklepione krzyżowo-żebrowo. Prezbiterium oświetlone jest przez trzy dwudzielne okna ostrołukowe (dalej jako: I, n II, s II), ołtarze w nawie oświetlone są dzięki dwóm dwudzielnym oknom ostrołukowym (n III i s III) o formach z czasu przebudowy części wschodniej. Prawdopodobnie

¹⁹ Różnica wielkości okien w St. Lorenzen ob Katsch i w St. Peter am Kammersberg wyklucza, bazując na przypuszczeniach lokalnych badaczy, twierdzenie zamieszczone w tomie *Kunsttopographie* z 1973 r. (*Österreichische Kunsttopographie*, t. 39: *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Oberwölz*, red. E. Frodl-Kraft, Wien 1973, s. 200), że witraże pochodzą z kościoła św. Piotra w Kammersberg i w 1678 r. zostały przekazane do kościoła St. Lorenzen ob Katsch, po czym w 1886 r. wróciły do kościoła św. Piotra. Współcześnie miejscowość w dolinie, nad którą znajduje się kościół św. Wawrzyńca, nosi nazwę Katsch an der Mur, w tekście stosuje się nazwę zwyczajową, funkcjonującą w austriackiej literaturze zabytkoznawczej.

²⁰ *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz)*, red. K. Woisetschlager et al., Wien 1982, s. 455.



19. Kościół St. Lorenzen ob Katsch, widok wnętrza. Fot. Bettina Neubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt, Österreich

również pod koniec XIV w. zmieniony został szczyt fasady, wzniesiony w technice suchego muru. Około 1500 r. ufundowano rzeźbione retabulum ołtarza głównego, z którego trzy figury (śś. Wawrzyńca, Piotra i Bartłomieja) przechowywane są w kościele parafialnym w Althofen. W tym czasie lub w drugiej połowie XVI w. nawę nakryto drewnianym stropem²¹. O barokizacji kościoła świadczy inskrypcja z datą

1702 umieszczona na łuku tryumfalnym, dwa wczesnobarokowe ołtarze boczne, ambona oraz ołtarz główny z 1703 r.

Pozostałością *in situ* po średniowiecznych witrażach kościoła są wielobarwne czterolistne rozety w maswerkach okien s II [il. 20] i n II [il. 21]. Ponadto główki okna s III wypełniają białe gomółki, a maswerk tego okna gomółki złotożółte, łączone czerwonymi i niebieskimi kącikami [il. 22]. Główki i maswerki oraz górny rząd kwater okna n III wypełnione są białymi gomółkami, ewidentnie starszymi od sześciobocznych szybek w dolnej partii

²¹ Ibidem; *Österreichische Kunsttopographie*, t. 35: *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau*, red. W. Frodl, Wien 1964, s. 57.

tegoż okna. W zakrystii zachowały się fragmenty prostokątnych kwater o późnośredniowiecznych gomółkach i ramkach ołowianych.

W 1879 r. podróżujący po Styrii Johann Graus, spisujący swoje wrażenia w dziennikach, podczas wizyty w kościele św. Wawrzyńca widział w dwóch oknach prezbiterium (n II i s II) 15 kwater witrażowych z pojedynczymi figurami. I tak w oknie północnym były to przedstawienia św. Barbary, Małgorzaty, Apostoła, Andrzeja oraz *Zwiastowania*, a także św. Mikołaja, Leonarda, zaś w oknie południowym: św. Szczepana, Wawrzyńca, dwóch biskupów, Piotra oraz Marii z Dzieciątkiem i *Ecce Homo*²². Wyliczone przez Grausa tematy ikonograficzne odpowiadają kwatom w Krakowie, Wrocławiu i Glasgow. W 1894 r., w kolejnym wydaniu *Reisebücher*, autor informował, że witraże znajdują się już nie w kościele św. Wawrzyńca, ale w kościele parafialnym St. Peter am Kammersberg²³. Kilka lat później, w 1897 r., Ferdinand Krauss określił kwatery znajdujące się w kościele św. Piotra jako kopie średniowiecznych przeszkleń z kościoła św. Wawrzyńca, w którym pozostał tylko jeden witraż przedstawiający patrona. Pozostałe znajdować się miały w katedrze w Kolonii²⁴. Zaskakującą informację, niemającą potwierdzenia w tym, co wiemy o przeszkleniach kolońskiej katedry, „twórczo” rozwinął Johann Tippl, według którego dar ten przekazał Kolonii Ernest von Freising (właściwie: Ernst von Bayern), biskup Freising, Hildesheim, Liège i Münster, a w latach 1583–1612 arcybiskup Kolonii²⁵. Tę ewentualność można wykluczyć, skoro Graus widział witraże w oknach kościoła św. Wawrzyńca jeszcze w 1879 r. W 1894 r. już ich tam nie było, a najpóźniej w 1897 r. w kościele św. Piotra zamontowano ich kopie.

Średniowieczne witraże z całą pewnością nie znalazły się w XIX w. w Grodźcu, jak przypuszczała Gajewska-Prorok, lecz zostały kupione przez Louisa Richarda Zschillego (1847–1903) do willi w Großenhain niedaleko Miśni. Tam znajdowały się do początku XX w., gdy wraz całą jego kolekcją witraży zostały zlicytowane na dwóch aukcjach przez berliński dom aukcyjny Rudolfa Lepkego w latach 1901 oraz 1903; ich ówczesny stan pokazują fotografie w katalogach [il. 23]²⁶. W 1872 r. Zschille kupił dom przy Johannes-Allee (ob.

²² J. GRAUS, *Reisebücher*, Kunsthistorisches Institut der Universität Graz, t. 1, Graz 1882, s. 37g.

²³ Idem, *Reisebücher*, Kunsthistorisches Institut der Universität Graz, t. 8, Graz 1894, s. 44.

²⁴ F. KRAUSS, *Die eherne Mark. Eine Wanderung durch das steirische Oberland*, t. 2, Graz 1897, s. 484 i 489.

²⁵ J. TIPPL, *Oberwölz, Bilder aus der Vergangenheit der Stadt und ihrer Umgebung*, Graz 1924, s. 133.

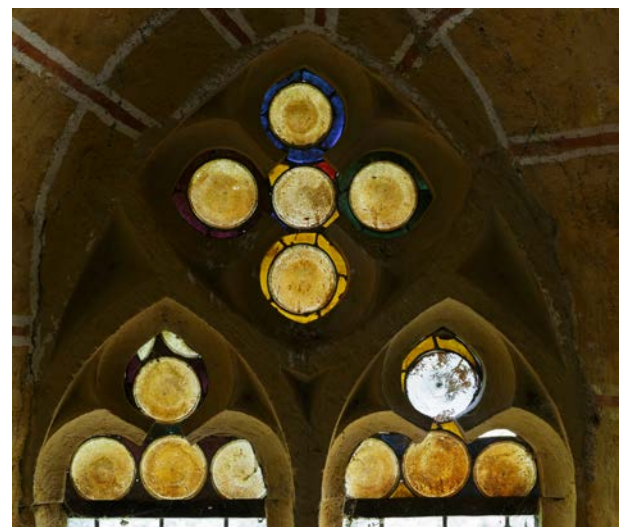
²⁶ *Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus Berlin: Kunst-Sammlungen aus der Villa Richard Zschille, Großenhain: Öffentliche Versteigerung: Dienstag, den 23. April 1901 und folgende Tage* (Katalog Nr. 1266), nr kat. 57–60 oraz 89–98; *Collection von Porzellan, Fayencen, Steinzeug, Gläsern, Silber etc.: ohne Ausnahme aus dem Besitz eines hiesigen Sammlers; 36 Gothische und Renaissance-Glasgemälde, französische und deutsche Scheiben des XIV.–XVI.*



20. Czterolistna rozeta, wypełnienie witrażowe w maswerku okna s II w kościele St. Lorenzen ob Katsch. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



21. Czterolistna rozeta, wypełnienie witrażowe w maswerku okna n II w kościele St. Lorenzen ob Katsch. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



22. Wypełnienie maswerku okna s III w kościele St. Lorenzen ob Katsch. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



23. Fotografie kwater z St. Lorenzen ob Katsch oraz witraży z warsztatu Michaela Wolgemuta z kolekcji Richarda Zschillego w Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus Berlin: Kunst-Sammlungen aus der Villa Richard Zschille, Großenhain: Oeffentliche Versteigerung: Dienstag, den 23. April 1901 und folgende Tage



24. Willa Richarda Zschillego w Großenhain. Fot. Bildarchiv Foto Marburg

Mozartallee), a w 1879 r., tuż po przejęciu rodzinnej fabryki tekstylnej rok wcześniej, rozpoczął jego stopniową rozbudowę, której zasadniczy etap przypadł na 1885, zaś koniec na 1892 r.²⁷ Tymczasem z rachunków kościoła St. Lorenzen ob Katsch wynika, że właśnie w 1885 r. zamontowano tam nowe przeszklenia, co oznacza, że wówczas wyjęto z okien 15 kwater średniowiecznych, widzianych kilka lat wcześniej przez Grausa²⁸. Z kolei z rachunków kościoła parafialnego w St. Peter am Kammersberg można wywnioskować, że 1886 r. zostały w nim zamontowane okna witrażowe (*Glasgemäldefenster*) – w zapisie tym chodzić musi o kopie witraży z kościoła filialnego²⁹. Zapewne w tym czasie gotyckie witraże zaoferowano na sprzedaż Richardowi Zschillemu. Choć saski miłośnik antyków wsławił się jako znawca i kolekcjoner średniowiecznego uzbrojenia, sztuków

i renesansowej majoliki, a nie malarstwa witrażowego³⁰, to w jego zbiorach było w sumie kilkadziesiąt dzieł tego rodzaju, w tym mały okrągły witraż (tzw. *roundel*) z przedstawieniem *Wniebowstąpienia*, obecnie zamontowany nad kwaterą ze św. Barbarą (Muzeum Narodowe we Wrocławiu; il. 9), oraz drugi tego samego typu z *Naigrywaniem z Chrystusa*, który można identyfikować z okrągłym witrażem, niegdyś zamontowanym nad kwaterą ze św. Małgorzatą, z którego zachowała się tylko bordiura (Muzeum Narodowe we Wrocławiu; il. 10)³¹. Do jego kolekcji należało też 12 kwater prawdopodobnie z krużganków klasztoru Klarysek w Norymberdze (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Jahrh., *Schweizer Wappenscheiben des XVI.– XVII. Jahrh.; Sammlung von Steigbügel, Sporen und Trensen aus der Konkursmasse des Herrn Richard Zschille (...): Zweiter Auctionstag. Mittwoch, den 18. März 1903* (Katalog Nr. 1331), nr kat. 444.

²⁷ F. HELLWIG, *Die Familientradition – Tuchfabrikant und Unternehmer, [w:] Richard Zschille (1847–1903). Aufstieg & Fall eines Kunstsammlers*, Großenhain 2006, s. 23–25.

²⁸ Diözesanarchiv, Graz, Pfarrakten St. Peter am Kammersberg, Kirchenrechnungen Filialkirche St. Bartholomä in Althofen und St. Lorenzen ob Katsch, 1885: „Nr. 16, dem Glaser für Einglasen 1 G 75 kr.”.

²⁹ Diözesanarchiv, Graz, Pfarrakten, St. Peter am Kammersberg, Kirchenrechnungen, 1886: „Nr. 28, für Einsetzen der Glasgemäldefenster 14 G 60 kr.”.

³⁰ R. FORRER, *Die Waffensammlung des Herrn Stadtrath Rich. Zschille in Großenhain*, t. 2, Berlin 1887; R. ZSCHILLE, R. FORRER, *Die Pferdetrense in ihrer Formen-Entwicklung. Ein Versuch zur Charakterisierung und Datierung der Mundstücke der Pferdezügel unserer Culturvölker*, Berlin 1893; R. FORRER, *Die Waffensammlung des Herrn Stadtrath Rich. Zschille in Großenhain (Sachsen)*, Berlin 1894; R. ZSCHILLE, R. FORRER, *Die Steigbügel in ihrer Formentwicklung. Charakterisierung und Datierung der Steigbügel unserer Culturvölker*, Berlin 1896; O. von FALKE, *Katalog der italienischen Majoliken: Sammlung Richard Zschille*, Leipzig 1899; A. PABST, *Die Kunstsammlungen Richard Zschilles*, Leipzig 1899; Omówienie kolekcji zob. J. SCHULZE-FORSTER, *Die Sammlung Zschille, Großenhain. Rekonstruktion einer verlorenen Sammlung*, [w:] Richard Zschille (1847–1903), s. 45–57 (jak w przyp. 27).

³¹ Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus Berlin: *Kunst-Sammlungen aus der Villa Richard Zschille*, nr kat. 28 (*Verspöttung*), 29 (*Himmelfahrt*) (jak w przyp. 26).

w Krakowie)³². Nie wiadomo drogą jakich koneksji wszedł Zschille w posiadanie styryjskich witraży. Jego kontakty w środowisku były bez wątpienia rozległe, a w ich budowaniu korzystał być może z rad wuja, Fedora Zschillego z Dreżna, który kolekcjonował malarstwo³³. Przykładowo, Fedor Zschille już w 1844 r. spotykał się w Norymberdze ze znanym handlarzem dziełami sztuki, Abrahamem Pickertem, którego Richard wizytował u progu swojej aktywności kolekcjonerskiej w 1879 r.³⁴ Prawdopodobne, że to dzięki tej znajomości Richard Zschille wszedł w posiadanie wspomnianych wyżej kwater norymberskich.

Do zakupu witraży z kościoła St. Lorenzen ob Katsch doszło w 1885 r. Transakcji tej nie zatwierdziła ani Kuria Diecezjalna w Grazu, ani powołana do opieki nad zabytkami państwowa komisja (k.k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale). Wprowadzenie w obieg fałszywej informacji o przekazaniu witraży do Kolonii było zatem wybiegiem ówczesnego proboszcza parafii, co miało na celu ukrycie tożsamości faktycznego nabywcy. Była to zresztą dość powszechna praktyka³⁵, podobnie jak zastępowanie sprzedawanych gotyckich witraży kopiami, których wykonanie finansowali nabywcy oryginałów³⁶.

³² Ibidem, nr kat. 83. Por. wyżej s. 10 i przyp. 16.

³³ Wgląd w jego kolekcję daje katalog aukcji, na której została sprzedana, *Auktion Math. Lempertz, Buchhandlung und Antiquariat*, 27.05.1889: *Katalog der Gemälde-Galerie des verstorbenen Geh. Commerzienrath Fedor Zschille in Dresden*, Köln 1889.

³⁴ Obie wizyty odnotowane zostały w księgach wizyt zachowanych w Stadtarchiv w Norymberdze, zob. N. JOPEK, *Die Besucherbücher der Kunsthändler Abraham, Sigmund und Max Pickert in Fürth und Nürnberg (1838–1909)*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 60, 2009, s. 210, nr 24 i s. 221, nr 176. Szerzej o działalności Pickertów zob. idem, *Von „einem Juden aus Fürth” zur „Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert”*. *Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums (1850 bis 1912)*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums”, 2008, s. 93–105.

³⁵ Podobna sytuacja miała miejsce w związku z wymontowaniem witraży z Rouffach (Alzacja) przez monachijską firmę Hofkunstanstalt Zettler między 1895 a 1899 i nabyciem ich przez Johannesa Grafa Wilczka do zbiorów na zamku Kruezenstein, por. G. BUCHINGER, E. OBERHAIDACHER-HERZIG, Ch. WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 3. Teil: *Sammlungsbestände (ohne Stiftsammlungen)* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, V,2), Wien–Köln–Weimar 2017, s. 125–126.

³⁶ Przykładem takiego działania jest przekaz dotyczący kościoła pielgrzymkowego św. Leonarda ob Tamsweg. W 1931/32 r. planowano sprzedaż tzw. Złotego Okna do Metropolitan Museum w Nowym Jorku, a w kościele montaż kopii. Sugerowano wówczas możliwość sfinansowania wykonania kopii przez nabywcę oryginałów, por. E. BACHER, G. BUCHINGER, E. OBERHAIDACHER-HERZIG, Ch. WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, IV), Wien–Köln–Weimar 2007, s. 181.

Po zakupie obu zespołów witraży – styryjskiego i norymberskiego – nowy właściciel zakomponował je zgodnie z własnymi potrzebami. Nadano im właściwe wymiary przez obramowanie pasami nowego szkła, a w przypadku kwatery styryjskich również przez dodanie banderol z imionami postaci (często błędnymi) i umieszczono je w oknach willi [il. 24]. Bez wątpienia żadnych z tych witraży nie kupił Zschille z kolekcji hr. Beneckiego, sprzedanej dopiero w latach 1893–1895, był to bowiem okres, w którym saski fabrykant nie rozbudowywał już swojej kolekcji. Szczegółem i końcem jego działalności w tym względzie była prezentacja zbiorów na Wystawie Światowej w Chicago w 1893 r.³⁷ W kolejnych latach Zschille był zmuszony wyprzedzać majątek w związku z kłopotami finansowymi, zakończonymi bankructwem³⁸. Witraże, jako stały element wystroju domu w Großenhain, zostały wystawione na sprzedaż najpóźniej, tuż przed spieniężeniem samej willi, a kilka na aukcji zorganizowanej po śmierci kolekcjonera³⁹.

Nie udało się dotąd ustalić, kto nabył witraże wystawione na aukcji w 1901 r. Niewątpliwie ta sama osoba nabyła kwatery norymberskie, styryjskie oraz dwa okrągłe witraże z *Wniebowstąpieniem* i *Naigrywaniem*. Wszystkie kwatery zostały przez nabywcę oprawione na nowo, z wykorzystaniem pasów miodowo-żółtego szkła. Nabywcą tym nie był kolejny właściciel Grodźca, Willibald von Dirksen, bo ten – o czym była mowa wyżej – dopiero w 1906 r. rozpoczął przebudowę zamku, z czym ewentualnie mogłoby się wiązać kupowanie witraży, choć mógł je teoretycznie odkupić później, z drugiej ręki. Spośród witraży z St. Lorenzen ob Katsch, które były w posiadaniu Zschillego, tylko jeden został wystawiony na drugiej licytacji (1903). Znalazł się w zbiorach amerykańskiego magnata prasowego Williama Randolpha Hearsta, a w połowie 1939 r. został sprzedany wraz z innymi z tej kolekcji Williamowi Burrellowi (*lot 335, article 5*)⁴⁰. Nie został jednak zamontowany

³⁷ *World's Columbian Exposition (1893: Chicago, Ill.) and Putnam, F.W. (Frederic Ward), 1839–1915, Official catalogue of exhibits on the Midway Plaisance*, Chicago 1893, s. 9, nr 2–3 <https://scholarship.rice.edu/jsp/xml/1911/22074/1/aa00144.tei.html> (dostęp: 24.08.2017).

³⁸ Por. *Catalogue of the Collection of Armour and Arms and Hunting Equipments of Herr Richard Zschille of Großenhain*. *Auktion Christie, Manson and Woods, 8 King Street, St. James's Square*, 25.1.1897 and 1.2.1897; *Catalogue of Italian Majolica of the XVth to XVIIIth c., J'hispano-mauro, Rhodian, Persian and other Faience of Herr Richard Zschille of Großenhain, Near Dresden*; *Catalogue de l'importante collection de coutellerie d'art. Oeuvres précieuses de l'antiquité, du moyen age, de la renaissance au XVII siècle en or, argent, fer et bronze ciselés et émaillés, en ivoire buis et cristal de roche. Pièces de maitres grès des XVI^e et XVII^e siècle provenant de M. R. Zschille de Großenhain*, Drouot Paris 1900.

³⁹ J. SCHULZE-FORSTER, *Die Sammlung Zschille*, s. 54–55 (jak w przyp. 30).

⁴⁰ Okoliczności zakupu i sprowadzenia kwatery są znane z korespondencji między Williamem Burrellem i Wilfredem Drake'em (Glasgow Museums Resource Centre, Burrell Collection Archive,



25. Rekonstrukcja programu ikonograficznego okien n II i s II w kościele St. Lorenzen ob Katsch. Rys. A. Nowacki

w żadnym z okien Hutton Castle, należącego do kolekcjonera witraży, lecz zakupiony z myślą o muzeum i przechowywany w zamku do czasu ekspozycji⁴¹.

W swoich skomplikowanych dziejach witraże były kilkakrotnie odnawiane⁴². Pierwszy przekaz na ten temat pochodzi z 1821 r., kiedy przeszklenia kościoła zostały naprawione po zniszczeniach spowodowanych gradobiciem z 22 maja 1820 r.⁴³ Bliżej nieokreślonych napraw dokonano też w 1839 r.⁴⁴ Kolejne wiadomości zawierają fotografie z 1901 r. Zakupiwszy witraże w 1885 r., Richard Zschille dostosował ich oprawę do własnych potrzeb. Część z nich oprawiono w ramy z zawiasami, inne ujęto w pasy nowego szkła, kilka powiększono przez dodanie u dołu pasów szkła z inskrypcją. W trakcie tych zabiegów kwatery w różnym stopniu przeołowiono⁴⁵. Po 1901 r. kolejny, nieznan z nazwiska właściciel, ponownie zmienił ich aranżację⁴⁶. Po 1939 r. kwatery uległy znacznej destrukcji, przed podjęciem konserwacji w niektórych brakowało znacznej części szkła, co spowodowało kolejne ingerencje w ich strukturę, wymuszając następną częściową wymianę ramek ołowianych. Wszystkie te zabiegi mogły w nieznacznym stopniu zmienić pierwotne wymiary kwatery, które wahają się w granicach 0,76–0,79 × 0,355–0,379 m⁴⁷.

Witraże okna I (pierwotnie 4 rzędy kwatery po 0,8 × 0,345 m) prawdopodobnie usunięto z kościoła w 1703 r. w związku z ustawieniem nowego ołtarza głównego, którego ażurowa struktura, wykorzystująca efekt *contra luce*, wymagała oświetlenia figury św. Wawrzyńca snopem jasnego światła. Rekonstruując program okien n II (4 rzędy kwatery po 0,78 × 0,34–0,35 m) i s II (4 rzędy kwatery po 0,79 × 0,34–0,37 m) należy brać pod uwagę relację Grausa,

Burrell/Drake Correspondence, reg. nos. 52/56.-250 [12.05.1939], 256 [07.06.1939], 259 [09.06.1939], 261 [16.06.1939], 265 [20.06.1939], 266 [22.06.1939], 270 [12.07.1939]), której transkrypcji życzliwie udzieliła nam pani dr Marie Groll z brytyjskiego komitetu narodowego Corpus Vitrearum, za co serdecznie dziękujemy.

⁴¹ Aktualnie pod nr inw. 45/383. Por. przyp. 17.

⁴² Zob. M. KAMIŃSKA, „Methodology of Stained-glass Investigation”, s. 138–141 (jak w przyp. 2).

⁴³ Diözesanarchiv, Graz, Pfarrarchiv St. Peter am Kammersberg, Kirchenrechnungen St. Lorenzen ob Katsch, 1821: No 9, für Reparaturung der Kirchenfenster (...) bei der Kirche St. Laurenzi für Ausbesserung der durch das am 22^{ten} Mai 820 gewesene Hagelwetter zerschlagene Fenster über abbruch 37 kr ... 8 G 30 kr.

⁴⁴ Diözesanarchiv, Graz, Pfarrarchiv St. Peter am Kammersberg, Kirchenrechnungen St. Lorenzen ob Katsch, 1839: „No 18/2, Am Glaser-Conto von der Lorenzi-Kirche 5 G 6 kr.”.

⁴⁵ M. KAMIŃSKA, „Methodology of Stained-glass Investigation”, s. 148–150, Appendix II: Conservation of three stained-glass panels from the Grodziec Collection from the National Museum in Wrocław: „Archangel Gabriel”, „St. Barbara”, „Virgin Mary”, *passim* (jak w przyp. 2).

⁴⁶ Por. s. 14.

⁴⁷ Przy czym najwęższa jest kwatera ze św. Szczepanem w Burrell Collection, której zwieńczenie wydaje się być zmienione, co wymaga jeszcze potwierdzenia.



26. Św. Wawrzyniec, zaginiona kwatera witrażowa z okna s III kościoła St. Lorenzen ob Katsch. Fot. wg Auktionskatalog, Galerie Fischer, Kunstgewerbliche Sammlung Dr. Kodella, Graz, In- und Ausländischer Patrizier- und Klosterbesitz, Luzern 1934, s. 19, nr kat. 270

publikowaną w 1882 r. W oknie północnym umieszczone były cztery pary kwatery: dwie św. Dziewice – św. Barbara (0,77 × 0,38/37 m) i Małgorzata (0,77 × 0,37 m), Apostołowie (zapewne Jakub [0,76 × 0,373 m] i Andrzej [0,76 × 0,375 m]), dalej wymienia Graus *Zwiastowanie*, czyli kwatery z Archaniołem Gabrielem (0,79–0,80 × 0,385/0,37 m) i z Marią (0,785–0,795 × 0,38/0,37 m), oraz ze św. Mikołajem (0,76 × 0,37 m) i Leonardem (0,76 × 0,379 m). Wydaje się, że Graus pomyłkowo podał sekwencję dwóch ostatnich par i *Zwiastowanie* ukazane było u szczytu okna jako hierarchicznie ważniejszy temat [il. 25]. Idąc za relacją Grausa, przeszklenie okna południowego nie było już wówczas w pełni zachowane, brakowało *pendant* do postaci św. Piotra, zapewne św. Pawła. W oknie umieszczone były pary – dwóch męczenników: św. Szczepan (0,781 × 0,355 m) i Wawrzyniec (0,79–0,80 × 0,36 m), dwóch biskupów (zapewne chodzi o kwatery ze św. Erazmem [0,76 × 0,37 m] i Wulfngiem [0,76 × 0,371 m]), św. Piotr (0,78–0,79 × 0,38–0,37 m), a wyżej Maria z Dzieciątkiem (0,76 × 0,37 m) i Mąż Bolesci (0,78 × 0,368 m) [il. 25]. Niezbyt często występujący jest tu zestaw czterech Apostołów z żeńskimi i męskimi świętymi



27. Św. Wolfgang, kwaterna witrażowa w kościele filialnym w Maria Höfl. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



28. Św. Mikołaj, kwaterna witrażowa w kościele filialnym w Maria Höfl. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska

oraz pojedynczymi tematami dewocyjnymi⁴⁸. Każda z par ujęta była obramieniem architektonicznym. Przy czym w oknie północnym różnokształtne łuki wsparte są na kolumniach, natomiast w oknie południowym kapitele opierają się na listwach z motywem perełkowym, takie listwy ujmują w tym oknie również dolną krawędź każdej z kwater. W obu oknach w pionie lewym tła były czerwone, a w prawym niebieskie, przy czym zarówno kompozycja okien z II, jak i II była pod tym względem nie do końca konsekwentna: kwaterna z Mężem Boleści w oknie południowym oraz św. Leonarda w północnym mają tła zielone. Jest to jednak pierwotny układ, na co wskazuje dopasowanie obramień architektonicznych do sąsiednich kwater.

Jedyny średniowieczny witraż, który w 1897 r. nadal znajdował się w kościele św. Wawrzyńca – kwaterna z przedstawieniem patrona świątyni⁴⁹ – został skradziony w 1922

r., a kilka lat po odzyskaniu (1925) sprzedany w 1934 r. [il. 26]⁵⁰. Według Franza Huttera miał się on znaleźć

⁴⁸ Z lat 20. XV w. pochodzą witraże okna n IV w chórze kościoła w Weiten (Dolna Austria) z przedstawieniami dewocyjnymi, św. Piotrem i innymi świętymi, zob. G. BUCHINGER, E. OBERHAIDACHER-HERZIG, Ch. WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, s. 285 (jak w przyp. 35).

⁴⁹ F. KRAUSS, *Die eherne Mark*, s. 484 i 489 (jak w przyp. 24).

⁵⁰ *Auktionskatalog, Galerie Fischer, Kunstgewerbliche Sammlung Dr. Kodella, Graz, In- und Ausländischer Patrizier- und Klosterbesitz*, Luzern 1934, s. 19, nr kat. 270. Archiwum Bundesdenkmalamt, Wiedeń, TA, Steiermark Karton 22, St. Lambrecht – St. Margarethen/Raab, teczka St. Lorenzen ob Katsch, Z. 1019, 15. 3. 1934: konserwator Krajowy Styrii Walter Semetkowski wspomina witraż ze św. Wawrzyńcem, który do 1922 r. znajdował się w oknie południowym nawy, pomiędzy przeszkleniem gomółkowym. Po tym, jak latem 1922 r. został skradziony, a trzy lata później odzyskany, nie został ponownie wprawiony w okno, lecz zdeponowano go na plebani w St. Peter am Kammersberg. Po raz pierwszy zaoferowano jego kupno w 1927 r., w 1934 r. 2000 szylingów za witraż zaproponowali August Mayer z Grazu i Teodor Fischer z Lucerny. Semetkowski tłumaczył decyzję o sprzedaży pilną potrzebą zapewnienia środków na remont kościoła. Por. Z. 1136: odpis listu proboszcza Radla do Kurii Diecezjalnej z dnia 13.03.1934 – przy okazji remontu okien w kościele filialnym witraż został skradziony. August Mayer z Grazu proponował za witraż 2000 szylingów, w związku z czym Radl prosił o zatwierdzenie transakcji.



29. Św. Barbara, kwatera witrażowa w kościele filialnym w Maria Höfl. Fot. Bettina Naubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt, Österreich

w zbiorach książąt Bawarii⁵¹. Jak dotąd nie udało się odnaleźć tej kwatery, prawdopodobnie nie należała do zbiorów witraży księcia Rupprechta Bawarskiego (1869–1955) – nie wspominają o niej źródła archiwalne dotyczące tej kolekcji⁵². Kwatera ze św. Wawrzyńcem oraz herbem o wymiarach 0,55 × 0,345 m była umieszczona w południowym oknie nawy, na co wskazują jej wymiary (okno jest dzielone na sześć kwaterek o wymiarach 0,56–0,57 × 0,35 m). Pierwotny wystrój tych okien nie jest poza tym znany, został on zniszczony prawdopodobnie stosunkowo wcześnie: być może około 1500 r. nie tylko ufundowano nowy ołtarz główny, ale też nastawy ołtarzy bocznych w nawie i wówczas dla ich lepszego doświetlenia zniszczono część przeszkleń wi-

⁵¹ F. HUTTER, *Der landesfürstliche Gschlachtenhof zu Schöder und andere verschollene Burgen zu Ranten, Baierdorf und St. Peter am Kammersberg*, [w:] *Das Joanneum*, t. 1, Graz 1940, s. 140, il. 26.

⁵² Wg informacji pana Fritza-Richarda Demmela z Wittelsbacher Ausgleichsfonds (Fundusz Kompensacyjny Wittelsbachów), bazy danych dotyczące dzieł sztuki z tej kolekcji nie zawierają żadnych dokumentów, z których wynikałoby, że Rupprecht von Bayern pozyskał w okresie 1934–1940 witraż przedstawiający św. Wawrzyńca. Inwentarz dzieł sztuki Rupprechta nie zawiera takiej pozycji, podobnie jak inwentarz z okresu po II wojnie światowej (tzw. Kreisel-Inventar).



30. Św. Piotr, kwatera witrażowa w kościele filialnym w Maria Höfl. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska

trazowych okien s III i n III, w ich miejsce wprowadzając szklenia gomółkowe, które częściowo zachowały się zarówno w oknach, jak i w zakrystii. Witraż z przedstawieniem św. Wawrzyńca pozostawiono jednak na swoim miejscu ze względu na kult patrona kościoła.

Według Elisabeth Oberhaidacher-Herzig witraże z kościoła St. Lorenzen ob Katsch powstały około 1420–1430 r. w warsztacie działającym na pograniczu Styrii i Karyntii. Teza ta znajduje potwierdzenie w silnych związkach między zachowanymi w obu krainach cyklami witrażowymi. Witraże z St. Lorenzen ob Katsch pokrewne są przeszkleńiom kościoła w Maria Höfl w Karyntii. W obu zespołach postaci ukazane są w bardzo podobny sposób, czego dobrym przykładem są przedstawienia św. Włófganga w Krakowie i w Maria Höfl [il. 27, por. il. 1] – stojący ze swymi atrybutami (toporem i modelem kościoła) święci są dla siebie niemal lustrzanym odbiciem. Kompozycyjnie niezwykle bliskie swym karyntkim *pendants* są również przedstawienia św. Mikołaja na witrażu w Krakowie (z pastorałem i trzema kulami w dłoniach) i św. Barbary we Wrocławiu [il. 28, 29, por. il. 2, 9]. Szczególnie znaczące jest porównanie przedstawień św. Piotra z obu miejscowości, a to ze względu na powtarzające się na



31. Św. Tomasz, fragment kwatery z widocznym szrafowaniem, okno n II w kościele Maria am Waasen w Leoben. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska

obu witrażach bardzo specyficzne gesty rąk: święty trzyma w prawej dłoni ogromny klucz, który opiera o ramię, lewą rękę unosi do piersi, zaś wygiętą dłoń kieruje w bok. W Maria Höfl [il. 30] tym gestem Piotr wskazuje stojącego obok św. Pawła; tak samo było w kościele św. Wawrzyńca [por. il. 11], tyle że tam św. Paweł przedstawiony był na oddzielnej kwaterze. Podobieństwa dotyczą też ornamentyki, w obu zespołach posłużono się motywem wici roślinnej, niemal tak samo opracowanym w technice negatywowej. W St. Lorenzen ob Katsch i w Maria Höfl występują też dwa typy obramień kwater, są to zwieńczenia architektoniczne lub zwieńczenia architektoniczne wzbogacone o obiegającą kwaterę taśmę z perełkowaniem. Posługiwanie się tym samym repertuarem form i dostęp do tych samych wzorów niewątpliwie wskazują na istnienie związków warsztatowych między oboma zespołami. Przy tych podobieństwach nie można jednak przeoczyć istnienia nieznacznych różnic stylistycznych między kwaterami z St. Lorenzen ob Katsch i Maria Höfl.

Oba zespoły reprezentują późną fazę stylu pięknego. Przy tym o ile w Maria Höfl draperie malowane są za



32. Św. Jakub, kwatera witrażowa w oknie n II w kościele Maria am Waasen w Leoben. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska



33. Św. Leonard, kwatera witrażowa w oknie n II w kościele Maria am Waasen w Leoben. Fot. D. Podosek, Corpus Vitrearum, Polska

pomocą dość schematycznie prowadzonych linii, to witraże z kościoła St. Lorenzen ob Katsch cechuje pod tym względem znaczna plastyczność, osiągnięta przez modelowanie fałd szrafowaniem z równoległych lub krzyżujących się kresek. Ten rodzaj modelunku, w Maria Höfl zastosowany zaledwie kilku miejscach, jest z kolei charakterystyczny dla witraży okna n II w prezbiterium kościoła Maria am Waasen w Leoben [il. 31]. Podobieństwa między witrażami z St. Lorenzen ob Katsch i okna n II w Leoben dotyczą również kompozycji draperii – przykładem postaci św. Jakuba i Andrzeja w Krakowie, ukazani w kontrapoście akcentowanym z przodu masywnymi fałdami agrałowymi, ujętymi po bokach kaskadami, a u stóp ścielającym się na ziemi krańcem płaszcza. Takie same rozwiązanie wykorzystano w Leoben w postaci św. Jakuba [il. 32].

Pod względem ujęcia fizjonomii omawiane witraże są bliskie zarówno tym w Leoben, jak w Maria Höfl. Do witraży w Leoben zbliżone są twarze o dużych oczach, których powieki górne i dolne nie stykają się w kącikach, z graficznie zarysowanymi grzbietami nosów i wyrazistymi fałdami policzków w postaciach męskich, malowane cienką linią przypominającą rysunek piórkiem (Franz Kieslinger trafnie określił tę manierę jako *Federzeichnungsstil*⁵³). I tak fizjonomia św. Leonarda z kościoła St. Lorenzen ob Katsch scharakteryzowana jest podobnie jak tego samego świętego w Leoben [il. 33]. Co istotne, podobieństwo dotyczy nie tylko ogólnego schematu kształtowania fizjonomii, ale też detali, takich jak sposób malowania przejścia między czubkiem nosa a jego dziurkami. Pod tym względem trzeba skonstatować większe podobieństwo witraży z St. Lorenzen ob Katsch do tych w Leoben niż do zespołu w Maria Höfl. Z tym drugim zespołem łączą je podobieństwa w zakresie typów twarzy, przy równoczesnych różnicach stylu (redukcja elementów graficznych i ogólne uspokojenie wyrazu), przykładem św. Erazm z St. Lorenzen ob Katsch [il. 4] i św. Wolfgang w Maria Höfl [il. 27].

Te sugestywne porównania prowadzą do wniosku, że witraże zachowane w Krakowie, Wrocławiu i Glasgow powstały w okresie między wykonaniem (w pierwszym dziesięcioleciu XV w.) przeszklenia okna n II w prezbiterium kościoła w Leoben, a powstaniem (ok. 1420 r.) witraży w Maria Höfl, tzn. ok. 1410/1415. Na obecnym etapie badań nad malarstwem witrażowym Styrii trudno zdobyć się na odpowiedź na pytanie, czy wszystkie trzy zespoły powstały w jednym warsztacie. Szczegółowa analiza stylistyczna witraży z St. Lorenzen ob Katsch, znajdujących się w większości w polskich zbiorach, zostanie przedstawiona w odpowiednich tomach CVMA Polski i Austrii.

Kwatery z kościoła St. Lorenzen ob Katsch są ważnym i licznym zespołem, w istotny sposób poszerzającym panoramę styryjskiego malarstwa witrażowego początków XV w., dlatego żywymy nadzieję, że wkrótce uda się je pokazać tamtejszej publiczności w ramach wystawy.

SUMMARY

Dobrosława Horzela, Günter Buchinger
STAINED GLASS FROM THE ST. LORENZEN OB
KATSCH CHAPEL-OF-EASE (STYRIA)
ON THE ORIGINS AND HISTORY OF MEDIEVAL
STAINED-GLASS PANELS IN CRACOW, WROCLAW
AND GLASGOW

A scheme consisting of fourteen rectangular stained-glass panels representing saints, the Annunciation, the Man of Sorrows and the Virgin and Child, as well as glazing of four trefoil tracery lights, survives in the collections of the Jagiellonian University Museum in Cracow and the National Museum in Wrocław.

Elżbieta Gajewska-Prorok considered the panels to have been made on the borderland of Carinthia and Styria in c. 1420 and c. 1430 (she divided the scheme into two groups which, in her opinion, had been executed at an interval of a few years). She suspected the panels had come from the church at Oberwölz because some medieval glazing – that later became part of the collection of Count Matthias Constantin Capello van Wickenburg – had been recorded there before 1809. Then the panels were allegedly sold to the Berlin banker Wilhelm Christian Benecke who, from 1823, had owned the castle at Grodziec (Germ. Gröditzburg) in Silesia (but also van Wickenburg had an estate in Silesia). Benecke's collection was sold off in 1893. In 1946 the panels were at Grodziec, from where a part of the scheme was brought to Cracow (nowadays at the Jagiellonian University Museum), whereas the remaining panels had been left in Grodziec until 1966, when they entered the collection of the National Museum in Wrocław. Gajewska-Prorok considered also an alternative scenario: that the panels were purchased by the subsequent owner of the Grodziec castle, Willibald K. E. E. von Dirksen, who might have needed them to decorate his residence during the refurbishment of the castle carried out in 1906–1908.

The tentative character of this sequence of events prompted a further research into the origins of the stained glass panels under discussion and their odyssey through various collections. The research gained a new impetus after a scholarly discussion and joint field study carried out by the collaborators of the Polish and Austrian Corpus Vitrearum committee in the summer of 2017.

It was quickly revealed that the parish church of St. Peter am Kammersberg in Styria is decorated with nineteenth-century stained glass panels being reduced copies of the stained glass surviving in the Polish museums, and of one more panel, representing St Lawrence, kept in the Burrell Collection in Glasgow, and the original panels come from the nearby St. Lorenzen ob Katsch chapel-of-ease. The remnants of medieval glazing survive there in the form of multicolour quatrefoil rosettes in the tracery of the s II and n II windows, among others. Monsignor Johann Graus, while travelling in Styria in 1879, kept diaries in which he recorded that on his visit in the church of

⁵³ F. KIESLINGER, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Wien 1928, s. 69–70.

St Lawrence he had seen fifteen stained-glass panels with single figures in the two chancel windows (s II and n II), and the subjects he mentioned match those represented in the panels now in Cracow, Wrocław and Glasgow.

An analysis of documentary materials enabled a reconstruction of the circumstances in which the panels were purchased, most likely in 1885, by the factory owner and collector, Luis Richard Zschille for his villa in Großenhain in the vicinity of Meissen. He also owned panels that originally had come from the cloisters of the Poor Clares convent in Nuremberg (now in the Jagiellonian University Museum), which he might have acquired, through the connections of his relative, Fedor Zschille, from Abraham Pickert, whom Richard had visited at an early stage of his collecting activity, in 1879. Both stained-glass schemes, from Styria and from Nuremberg, had been kept in Großenhain until the beginning of the twentieth century when they were auctioned off, by Rudolf Lepke's Berlin auction house, in 1901 and 1903 (only one panel was sold at the second auction). The contemporary appearance of the stained glass is recorded in the photographs in the auction catalogues. The buyer of the panels at the 1901 auction has not been determined, but it is known that the entire lot was bought by a single person, whereas the only panel put up for auction in 1903 went to the collection of William Randolph Hearst and then, in mid-1939, was sold to William Burrell.

The dimensions of stained-glass panels under discussion perfectly match the n II and s II windows in the church of St. Lorenzen ob Katsch. And, thanks to the records of Monsignor Graus, it was possible to reconstruct the iconographic programme of the two windows.

The only medieval stained-glass panel that had been left in the St. Lorenzen church still in 1897, depicting its patron saint, was sold in 1934. Then it allegedly was in the collection of the princes of Bavaria. So far, it has not been located, but its appearance is known from a photograph and a note in the auction catalogue. Its dimensions suggest that it was mounted in the south window of the nave and was a sole panel to have survived the re-glazing of the window (with bull's-eyes glass, partially preserved *in situ*) in c. 1500.

The stylistic analysis has revealed a close affinity of the panels under discussion with the glazing of the church at Maria Höfl and the s II window in the chancel of the Maria am Wasen church at Leoben. The present authors suggest that the panels surviving in Cracow, Wrocław and Glasgow were executed in the period between the Leoben church glazing (the first decade of the fifteenth century) and the Maria Höfl stained glass (c. 1420), that is, around 1410/1415. Yet, at present, the stained glass in Styria is still insufficiently researched, and the question whether all three schemes were executed by the same workshop would be difficult to answer now. A detailed stylistic analysis of the St. Lorenzen ob Katsch stained-glass panels, the majority of which survive in Polish collections, will be presented in the respective Polish and Austrian CVMA volumes.

KAROLINA MROZIEWICZ
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

REGUM POLONIAE ICONES TOMASZA TRETERA ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI KRÓLEWSKIEJ W SZTOKHOLMIE I SZWEDZKIE WĄTKI W LOSACH SERII*

Rytowany poczet królów Tomasza Tretera (1547–1610) *Regum Poloniae icones* należy do najlepiej rozpoznanych w Polsce szesnastowiecznych cykli graficznych. Wiele pytań na jego temat pozostaje jednak bez odpowiedzi. Najistotniejsze z nich dotyczą liczby edycji i wielkości nakładu dzieła oraz losu płyt miedziorytniczych użytych do ich odbicia. Nie jest również jasne, co służyło za pierwowzór późniejszych kopii i powtórzeń, za sprawą których, jak zauważył Tadeusz Chrzanowski, cykl Treterowskich *Icones* utrwalił w świadomości Polaków wyobrażenia o ich władcach¹. Celem niniejszego tekstu jest przedstawienie nieznanego szerzej egzemplarza *Regum Poloniae icones* ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie. Pozwala on ukazać w nowym świetle historię pocztu Tretera oraz przedstawić szwedzkie wątki w dziejach cyklu.

* Niniejszy artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2015/16/S/HS2/00267 pt: „*Icones Regum*. Ilustrowane pocztu władców w narracjach narodowych Polski, Węgier, Czech i Słowacji”, finansowanego ze środków programu Fuga 4 Narodowego Centrum Nauki. Chciałabym wyrazić szczególną wdzięczność Krystynie Flato za okazaną mi pomoc w przeprowadzeniu kwerendy w Sztokholmie oraz w przekładzie szwedzkojęzycznych źródeł. Podziękowania kieruję także do Svente Printza i dr. Wolfganga Undorfa z Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie oraz do p. Małgorzaty Mikulę z Gabinetu Grafiki Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu za umożliwienie mi zapoznania się z egzemplarzami *Regum Poloniae icones* oraz za udzielone informacje. Artykuł zawdzięcza swój ostateczny kształt krytycznym uwagom recenzentów, którym chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować za cenne wskazówki.

¹ T. CHRZANOWSKI, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 171.

Przechowywany obecnie w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, uważany do niedawna za unikat, siedemnastowieczny egzemplarz *Regum Poloniae icones*² w latach 30. XX w. opisał i zadatował po raz

² Zakład Narodowy im. Ossolińskich, A.gr.: 296/1–44; wymiary oprawy: 215 mm × 165 mm; karty: 204 mm × 160 mm. Ryciny: karta tytułowa (110 mm × 78 mm), Lech (113 mm × 80 mm), Krak (114 mm × 80 mm), Lech II (115 mm × 80 mm), Wanda (114 mm × 80 mm), Przemyśl (115 mm × 80 mm), Leszko (115 mm × 80 mm), Leszko II (114 mm × 80 mm), Leszko III (114 mm × 80 mm), Popiel (oryg. Pompilius, 112 mm × 80 mm), Popiel II (115 mm × 80 mm), Piast (115 mm × 80 mm), Leszko IV (115 mm × 80 mm), Siemomysł (114 mm × 80 mm), Mieszko (113 mm × 80 mm), Bolesław Chrobry (113 mm × 80 mm), Mieszko II (112 mm × 80 mm), Kazimierz Odnowiciel (114 mm × 80 mm), Bolesław Śmiały (115 mm × 80 mm), Władysław Herman (113 mm × 80 mm), Bolesław Krzywousty (114 mm × 80 mm), Władysław II (113 mm × 80 mm), Bolesław Kędzierzawy (113 mm × 80 mm), Mieszko Stary (114 mm × 80 mm), Kazimierz Sprawiedliwy (113 mm × 80 mm), Leszek Biały (112 mm × 80 mm), Bolesław Wstydlawy (113 mm × 80 mm), Leszek Czarny (112 mm × 80 mm), Henryk Probus (112 mm × 80 mm), Przemyśl II (114 mm × 80 mm), Wacław Czeski (115 mm × 80 mm), Władysław Łokietek (113 mm × 78 mm), Kazimierz Wielki (112 mm × 80 mm), Ludwik Węgierski (112 mm × 80 mm), Jadwiga (110 mm × 78 mm), Władysław Jagiełło (111 mm × 80 mm), Władysław Warneńczyk (oryg. Wladislaus V, 112 mm × 80 mm), Kazimierz Jagiellończyk (114 mm × 80 mm), Jan Olbracht (113 mm × 80 mm), Aleksander (114 mm × 80 mm), Zygmunt Stary (113 mm × 80 mm), Zygmunt August (113 mm × 80 mm), Henryk Walezy (113 mm × 80 mm), Stefan Batory (112 mm × 80 mm), Zygmunt III Waza (110 mm × 80 mm). Wszystkie ryciny zostały starannie podkolorowane. Na części kart widoczne są filigrany – herby Amsterdamu składające

pierwszy Stefan Komornicki³. Na podstawie filigranu z herbem Amsterdamu, który sklasyfikował jako występujący w drugiej połowie XVII w., Komornicki hipotetycznie połączył odbitki z działalnością Macieja Kazimierza Tretera (1623–1692), który w latach 80. XVII w. wydał w Krakowie dwie prace stryjecznego dziadka⁴.

Egzemplarz z Ossolineum dokładnie opisała Maria Ochońska, a kolejni badacze ustalili sfragistyczne, malarskie, rzeźbiarskie oraz graficzne wzory, którymi posłużył się Treter, oraz określili artystyczną i ideową wymowę serii⁵. Ochońska i Tadeusz Chrzanowski zwrócili uwagę

się z tarczy herbowej o trzech wertykalnych polach, z których środkowe jest największe i mieści w sobie trzy krzyże św. Andrzeja, ustawione jeden pod drugim, podtrzymywane przez dwa lwy o zawiniętych do zewnątrz lub wewnątrz ogonach i zwieńczonej zamkniętą koroną ozdobioną piórami. Sposób opracowania korony i ukazania lwów jest odmienny w poszczególnych wariantach. Dwa znaki wodne (pierwszy – znajdujący się na karcie z przedstawieniem Bolesława Śmiałego i Zygmunta Starego; drugi – widoczny na karcie z wizerunkiem Siemomysła, Popiela II i Władysława Warneńczyka) można zidentyfikować odpowiednio jako notowany przez Erika Hinterdinga wariant A, podtyp ea, występujący około 1655 r., oraz wariant A, podtyp b, datowany na 1645 r.: E. HINTERDING, *Rembrandt as an Etcher: Catalogues of Watermarks*, Ouderkerk aan den IJssel 2006, t. 2: *Illustrations*, s. 18, 15, filigran A-e-a_FRC-109 oraz A-b_BMFA-HDP 593; t. 3: *Text*, s. 26. Poza tym czytelny jest także wariant znaku wodnego a stojącymi na platformie lwami, których ogony wywinięte są do wewnątrz, nienotowany przez Hinterdinga. Na karcie z przedstawieniem Mieszka oraz Przemysława II widoczny jest fragment monogramu G.M. O istnieniu dwu innych egzemplarzy *Regum Poloniae icones* – sztokholmskiego oraz niezawierającego podobizny Zygmunta III Wazy egzemplarza ze zbiorów Eskurialu – wspomina Grażyna JURKOWLANIEC (*Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017, s. 268–269 [Ars Vetus et Nova, red. W. Bałus, 44]). Chciałabym w tym miejscu podziękować serdecznie Autorce za podzielenie się swoimi uwagami i obserwacjami na temat *Icones*.

³ S. KOMORNICKI, *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory*, Cracovie 1935, s. 479–481. Wcześniejsza, krótka nota katalogowa (*Stare ryciny. Katalog wystawy urządzonej na dochód Tow. Dzieciątka Jezus staraniem Eleonory Ks. Lubomirskiej we Lwowie 1918 roku*, Lwów 1918, s. 5) pod nr. 2. listy obiektów zatytułowanych „Portrety zbiorowe i drzewa genealogiczne” podaje *Regum Poloniae icones* Tomasza Tretera z adresem wydania z karty tytułowej, tj. Romae 1591.

⁴ S. KOMORNICKI, *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory*, s. 480–481 (jak w przyp. 3). Za nim przyjmuje tę hipotezę Stanisław Estreicher (1869–1939) i wszyscy kolejni monografści cyklu. Wydane przez Macieja Kazimierza Tretera prace obejmują wydrukowane u Franciszka Cezarego *De Episcopatu et Episcopis Ecclesiae Varmiensis* (1685) oraz *Theatrum Virtutum D. Stanislai Hosii* (1685, 1686). Znałe mi egzemplarze tych prac zostały odbite na papierze z podkrakowskich papierni.

⁵ M. OCHOŃSKA, *Zabytek szesnastowiecznego rytownictwa Regum Poloniae Icones Tomasza Tretera w zbiorach Ossolineum*, „Ze

na starannie wykonaną skórzaną oprawę tomu, na której odbito wizerunki Zygmunta Starego, Zygmunta Augusta i Stefana Batorego, znane z szesnastowiecznych monet⁶. W centralnym miejscu oprawy odbito awers medalu z podobiznami Zygmunta III i Anny Austriaczki (Ø 45 mm), wykonanego przez Rudolfa Lehmana w Poznaniu w 1596 r. i gloryfikującego unię Polski i Szwecji⁷. Do ich obserwacji warto także dodać, że dekoracja oprawy, wykonana zapewne w XX w. i imitująca jedynie renesansowe oprawy⁸, stanowi ciekawe nawiązanie do treści książki

skarbcza kultury. Biuletyn informacyjny Zakładu im. Ossolińskich – Biblioteki Polskiej Akademii Nauk, 1955, z. 1 (7), s. 273–289; E. CHOJECKA, *Drzeworyty kroniki Joachima Bielskiego i zaginione gobeliny Anny Jagiellonki. Ze studiów nad związkami artystycznymi Krakowa i Brzegu w XVI w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 7, 1970, s. 60–62; L. KAJZER, *Średniowieczne źródła pomysłów ikonograficznych Tomasza Tretera*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1972, nr 4, s. 507–514; B. STAWIARSKA, *Źródła ikonograficzne pocztu władców polskich Tomasza Tretera*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce”, 1981, nr 98, s. 63–67; T. CHRZANOWSKI, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, s. 163–173 (jak w przyp. 1); T. JAKIMOWICZ, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*, Warszawa 1985, s. 85–86; J. TALBIERSKA, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 106–107; H.-J. BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*, przeł. Z. Owczarek, wpraw. A. Ławaty, Kraków 2011 [wyd. niem. 2006], s. 419–420; G. JURKOWLANIEC, *Sprawczość rycin*, s. 267–277 (jak w przyp. 2).

⁶ M. OCHOŃSKA, *Zabytek szesnastowiecznego rytownictwa*, s. 275 (jak w przyp. 5).

⁷ Na temat medalu Zygmunta III zob. szerzej: M. GUMOWSKI, *Medale Zygmunta III*, Kraków 1924, nr 41, s. 47–48; M. STAHR, *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław 1990, s. 55, nr 11; A. SZCZECINA-BERKAN, *Medal Zygmunta III i Anny Austriaczki*, [w:] *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*. Wystawa, Zamek Królewski w Warszawie, 8 kwietnia – 7 lipca [2002 r.], red. K. Połujan, Warszawa 2002, s. 134.

⁸ Oprawę poddano gruntownej konserwacji w 2003 r. – oczyszczono skórę, wyprostowano zapinki i zamontowano je na przedłużonych paskach. Informację na temat późnego datowania zawdzięczam dr. Arkadiuszowi Wagnerowi z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, któremu serdecznie w tym miejscu dziękuję za listowne konsultacje. O nowożytnych oprawach z medalionowymi przedstawieniami władców zob.: A. HOBSON, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459–1559, with a Census of Historiated Plaque and Medallion Bindings of the Renaissance*, Cambridge 1989, s. 127–147. Zob. także M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia świecka na oprawach XVI i XVII w.*, „Roczniki Biblioteki Narodowej”, 6, 1970, s. 315–337; A. WAGNER, *Poznańskie raderko jagiellońskie z lat czterdziestych XVI. Problem treści ideowo-politycznych i wzorów ikonograficznych*, „Roczniki Biblioteczne”, 56, 2012, s. 83–111; H. WIDACKA, *Portrety Zygmunta II Augusta na plakietach introligatorskich XVI w.*, „Kronika Zamkowa. Biuletyn

i tworzy swoisty poczet władców gloryfikujący Zygmunta III Wazę i odwołujący się do jego jagiellońskich konstrukcji genealogicznych⁹.

Od lat 50. XX w. prowadzono również szczegółowe badania nad szeroką recepcją *Regum Poloniae icones* w ilustrowanych publikacjach wydawanych w Polsce, Niemczech i Szwecji, nie rozstrzygnięto jednak problemu bezpośredniego źródła powtórzeń. Chrzanowski uważał, że Treter wykonał pewną liczbę odbitek, którymi obdarował swoich przyjaciół i w ten sposób wprowadził je do obiegu wydawniczego. Pytanie o to, czy *Icones* miały swoją regularną edycję, czy też zostały wydane w kilku zaledwie egzemplarzach przeznaczonych dla niewielkiej grupy odbiorców, pozostało bez odpowiedzi¹⁰. W ostatnich latach przypomniano także o powtórnym odbiciu Treterowskich płyt jako ilustracji do *Polska kongars saga* Johana Göstafa Hallmana (1701–1757), wydanej w 1736 r. w królewskiej drukarni spadkobierców Johana Henrika Wernera w Sztokholmie¹¹. W szwedzkojęzycznym poczcie władców Polski, dedykowanym królowej Ulryce Eleonorze młodszej (1688–1741) przez wdowę po zmarłym impresorze drukarni królewskiej, wykorzystano wszystkie wykonane przez Tretera podobizny władców – od Lecha do Zygmunta III Wazy. Ze zrozumiałych względów pominięto jedynie kartę tytułową *Icones* z polskim orłem, zawierającą informację o tytule dzieła i imieniu autora serii. Brakujące ryciny władców od Władysława IV do Stanisława Leszczyńskiego uzupełnił szwedzki rytownik Carl

Erik Bergqvist (1711–1781) na podstawie dostępnych sobie wzorów graficznych¹². Wśród zachowanych egzemplarzy *Polska kongars saga* można napotkać na książki ze starannie podkolorowanymi ręcznie ilustracjami, które swoją estetyką są bliskie *Regum Poloniae icones* ze zbiorów Ossolineum¹³. Jednak ryciny w egzemplarzu *Polska kongars saga* ze zbiorów Biblioteki Królewskiej (sygnatura 1700–1829 M), podobnie jak w przechowywanych tam egzemplarzu *Regum Poloniae icones*, nie zostały podkolorowane.

Hanna Widacka zwróciła uwagę na różnicę stanu zachowania matryc w badanych przez siebie egzemplarzach szwedzkiego pocztu¹⁴. Sugeruje to niewielki nakład i liczbę wcześniejszych edycji *Regum Poloniae icones* oraz niewspółmiernie większą edycję szwedzkiej książki. Podobnie duża liczba zachowanych egzemplarzy *Polska kongars saga* świadczy o tym, że w największym nakładzie serię Tretera wydano właśnie w 1736 r. w Sztokholmie, w formie ilustracji do tekstu szwedzkiego pastora¹⁵. Powody wydania pocztu i jego popularności pozostają przedmiotem hipotez. Widacka odrzuca możliwość uznania szwedzkiego dworu za pomysłodawcę cyklu i jest gotowa łączyć go z mecenatem Stanisława Leszczyńskiego. Badaczka zamyka swoje rozważania uwagą o braku portretu panującego od 1733 r. Augusta III oraz spostrzeżeniami dotyczącymi unikalności portretu Stanisława Leszczyńskiego w *Polska kongars saga*, dla którego trudno znaleźć graficzny lub malarski pierwowzór. Widacka zauważa także, że biogram Stanisława Leszczyńskiego jest najdłuższy spośród wszystkich zawartych w książce. Wsuwa na tej podstawie hipotezę o mecenacie Stanisława Leszczyńskiego i jego inicjatywie wydawniczej. Dedykację skierowaną do Ulryki Eleonory interpretuje jako wyraz wdzięczności za udzielone Leszczyńskiemu wcześniej wsparcie. Tymczasem duże zainteresowanie postacią polskiego króla-księcia od połowy lat 30. i w latach 40. XVIII w. w Szwecji

informacyjny Zamku Królewskiego w Warszawie”, 2013, nr 1/2, s. 5–15.

⁹ Więcej na temat genealogicznych projektów Zygmunta III Wazy, zob. H.-J. BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna*, s. 290–365 (jak w przyp. 5).

¹⁰ T. CHRZANOWSKI, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, s. 171 (jak w przyp. 1).

¹¹ J.G. HALLMAN, *Polska kongars saga och skald*, Stockholm 1736. Pierwszy autorstwo miedziorytów ilustrujących *Sagę* przypisał Treterowi Gustav Edvard KLEMMING (*Ur en antecknares samlingar*, Stockholm 1879, s. 2–3) w sierpniu 1879, a więc w czasie, gdy w Polsce *Icones* znano jedynie ze źródeł pisanych. O atrybucji dokonanej przez szwedzkiego badacza w XVIII w. wspomniała Małgorzata KUMALA w nocie katalogowej *Polska kongars saga*, [w:] *Orzeł i Trzy Korony*, s. 311–312 (jak w przyp. 7), a ostatnio także Erik ZILLÉN (*Poczet królów polskich i bajka lafontenowska w moralizatorskim dziele osiemnastowiecznej literatury szwedzkiej*, „Prace Polonistyczne”, 69, 2014, s. 133, przyp. 5). Obszerniej szwedzką reedycję cyklu Tretera omówiła Hanna Widacka (*Szwedzki poczet władców polskich czyli Tomasz Treter redivivus*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 69, 2007, z. 3/4, s. 189–201). WIDACKA uznała *Polska kongars saga* za tłumaczenie *Thronu oyczystego albo pałacu wieczności* Augustyna Kołodzkiego. Autorstwo Johana Göstafa Hallmana wykazał ostatnio ZILLÉN (*Poczet królów polskich*, s. 131–143). Przytoczył on szwedzką literaturę przedmiotu na temat atrybucji *Polska kongars saga* i zauważył, że wcześniej autorstwo tekstu przypisywał Hallmanowi także m.in. Klemming i Estreicher.

¹² H. WIDACKA, *Szwedzki poczet władców polskich*, s. 197 (jak w przyp. 11). Tam także obszerniejsza charakterystyka *œuvre* Bergqvista oraz użytych przez niego wzorów (s. 197–199). W *Polska kongars saga* nie zamieszczono jedynie portretu Michała Wiśniowieckiego – miejsce na podobiznę, wyznaczone, jak w przypadku pozostałych ilustracji, ornamentálną ramką, pozostawiono puste.

¹³ Za przykład może posłużyć egzemplarz *Polska kongars saga* ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygnatura 40946 I.

¹⁴ H. WIDACKA, *Szwedzki poczet władców polskich*, s. 195–196 (jak w przyp. 11).

¹⁵ *Polska kongars saga* znajduje się m.in. w zbiorach Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali, Diecezjalnej i Regionalnej Biblioteki w Skara, Biblioteki Królewskiej w Kopenhadze, Biblioteki Brytyjskiej, Rosyjskiej Biblioteki Państwowej w Moskwie, zaś w Polsce m.in. w Bibliotece Narodowej, Bibliotece Czartoryskich, Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, Bibliotece Uniwersytetu w Łodzi oraz Bibliotece Publicznej m. st. Warszawy i Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (z dubletów Muzeum Narodowego w Krakowie).

oraz zaznajomienie się przez Ulrykę Eleonorę z siedemnastowieczną edycją Treterowskich *Regum Poloniae icones*, związki oficyny Johana Henrika Wernera z dworem królewskim, wreszcie własne zainteresowania królowej historiami dynastycznymi, o czym niżej, przemawiają za inicjatywą strony szwedzkiej.

Polska kongars saga jest epilogiem wydawniczym serii Tretera, który zamyka okres największej popularności jego pocztu. Co prawda *Icones* nie zniknęły od razu z dynastyczno-narodowej wspólnoty pamięci, ale nowe spojrzenie na dzieje, stopniowo kształtujące się po wojnie północnej¹⁶, nie sprzyjało dalszej aktywnej recepcji *Icones*. Nie zmienia to jednak faktu, że ślady znajomości Treterowskich wzorów, zapośredniczonych przez późniejsze powtórzenia, są uchwytne jeszcze w cyklu *Królowie i księżta* Jana Matejki¹⁷.

POLONIAE REGUM ICONES Z KSIĘGOZBIORU ULRYKI ELEONORY

W zbiorach Królewskiej Biblioteki w Sztokholmie znajduje się egzemplarz *Regum Poloniae icones* Tomasza Tretera opatrzonej sygnaturą 161 I 2 j. Katalogi zbiorów biblioteki podają miejsce i datę wydania serii zgodnie z informacją z otwierającej cykl karty: *Romae*, 1591, a także informację o jej proveniencji: Gripsholms Bibliothek. Tego datowania wydania sztokholmskiego egzemplarza cyklu, które odnosi się zapewne do pierwszej edycji serii, nie potwierdzają filigrany. Są to występujące w kilku odmianach, różniące się między sobą sposobem opracowania i dekoracji zamkniętej korony, lwów oraz zamknięcia tarczy, herby Amsterdamu. Najwyraźniejszy znak wodny, widoczny na ostatniej niezadrukowanej karcie, ukazuje dwa lwy z zawiniętymi na zewnątrz i do góry ogonami, których łapy znajdują się na tym samym poziomie co dwa zawijasy, stanowiące zdobienie dolnej krawędzi tarczy herbowej. Rozstawem kresów, proporcjami oraz ikonografią filigran odpowiada wariantowi A, podtyp ea, notowanemu przez Erika Hinterdinga jako występujący około 1655 r.¹⁸ Górna część tego filigranu jest widoczna również na dwóch kartach ossolińskiego egzemplarza – na nieliczbowanej 19. karcie, na której odbito przedstawienie Bolesława Śmiałego, oraz na nieliczbowanej karcie 40. z podobizną Zygmunta Starego. Na podstawie występowania jednakowego typu filigranu można więc stwierdzić, że egzemplarz

sztokholmski i ossoliński pochodzą z tej samej edycji pocztu Tretera.

Późniejsza, kartonowa oprawa dzieła ze zbiorów sztokholmskich została oklejona z zewnątrz białym papierem z czarnym nadrukiem ornamentalnym o motywach floralnych i zwierzęcych [il. 1]. Owalny motyw, wycięty z arkusza papieru o tym samym wzorze, naklejono na pudełko, w którym obecnie przechowywane są *Icones*. Okładka ma wymiary 180 mm × 138 mm, wielkość kart wynosi 180 mm × 135 mm, a wielkość ryciny jest jednakowa jak w ossolińskim egzemplarzu i *Polska kongars saga*¹⁹.

Szwedzki egzemplarz *Regum Poloniae icones* zawiera kompletny poczet Tretera, składający się z 44 przedstawień władców od legendarnego protoplasty Lecha do Zygmunta III Wazy. Dominują półpostaciowe ujęcia panujących, jedynie Przemysła II i Władysława Łokietka ukazano w pełnej postaci. Władcom nadano indywidualne rysy twarzy. Zróżnicowanie ukazanych monarchów osiągnięto także poprzez różnorodność gestów, poz, atrybutów oraz starannie opracowanych detali kostiumologicznych. Użycie przez Tretera tak odmiennych wzorów ikonograficznych jak pieczęcie, rzeźby nagrobne, ryciny oraz prace malarskie, dodatkowo urozmaicało zastosowane schematy obrazowe. Mimo odmienności poszczególnych wyobrażeń, za sprawą podobnych wymiarów rycin oraz jednakowej kompozycji kart, na którą składały się prostokątne pola z przedstawieniami władców oraz ramki z ich imionami, cykl robi wrażenie spójnego. Wszystkie ryciny zostały ponadto opatrzone numerem w prawym dolnym rogu. Niektóre z nich, jak w przypadku Kraka i Siemomysła, są mniej czytelne, jednak numeracja, podobnie jak we wrocławskim egzemplarzu *Icones*, jest ciągłą i niezmienną²⁰.

Serię przedstawień władców otwiera karta tytułowa z herbem Korony oraz ramką zawierającą tytuł dzieła, nazwisko autora oraz miejsce i datę wykonania cyklu. Białe orzeł w zamkniętej koronie trzyma miecz i berło, a u jego stóp ukazano rogi obfitości. W dolnej części karty tytułowej odbito pieczęć Biblioteki Królewskiej z trzema koronami i napisem „Kungl. Biblioteket Stockholm” [il. 2]. W latach 20. XIX w. Adolf Ludvig Stierneld dodał naklejkę

¹⁶ B. PFEIFFER, *Rex et patria. Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*, Warszawa 2012, s. 10–11.

¹⁷ Jan Matejko znał Treterowskie wzory zapewne dzięki własnym kwerendum w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, podczas których mógł się zapoznać zarówno z *Principum et regum Polonorum imagines* Arnolda Myliususa, jak i ze znajdującą się w tamtejszym księgozbiore *Polska kongars saga*.

¹⁸ Zob. E. HINTERDING, *Rembrandt as an Etcher*, t. 2, s. 18, filigran A-e-a_FRC-109; t. 3, s. 26 (jak w przyp. 2).

¹⁹ Zob. przyp. 2.

²⁰ W *Polska kongars saga* uwzględniono między Piastem a Leszkiem IV Siemowita, którego wyobrażenie nie znalazło się w *Regum Poloniae icones*. Do zobrazowania władcy użyto ponownie płyty z przedstawieniem Henryka Probusa. W rezultacie w większości egzemplarzy *Sagi* można zauważyć zmianę numeracji rycin. Egzemplarz ze zbiorów Ossolineum (sygnatura XVIII-2073), do którego ilustracje zostały wklejone, ma jednak ciągłą numerację, co świadczy o tym, że zmian na płytach dokonano podczas odbijania kolejnych egzemplarzy. Numerację części miedziorytów (do Władysława II włącznie) zmieniono np. w egzemplarzu z Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. XVIII.2.7220.



1. Przednia oprawa *Regum Poloniae icones* ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, sygn. 161 I 2 j. Fot. L. Löfström Baker. Biblioteka Królewska w Sztokholmie

informującą o pochodzeniu serii oraz konieczności korzystania z niej wyłącznie na terenie posiadłości królewskiej²¹.

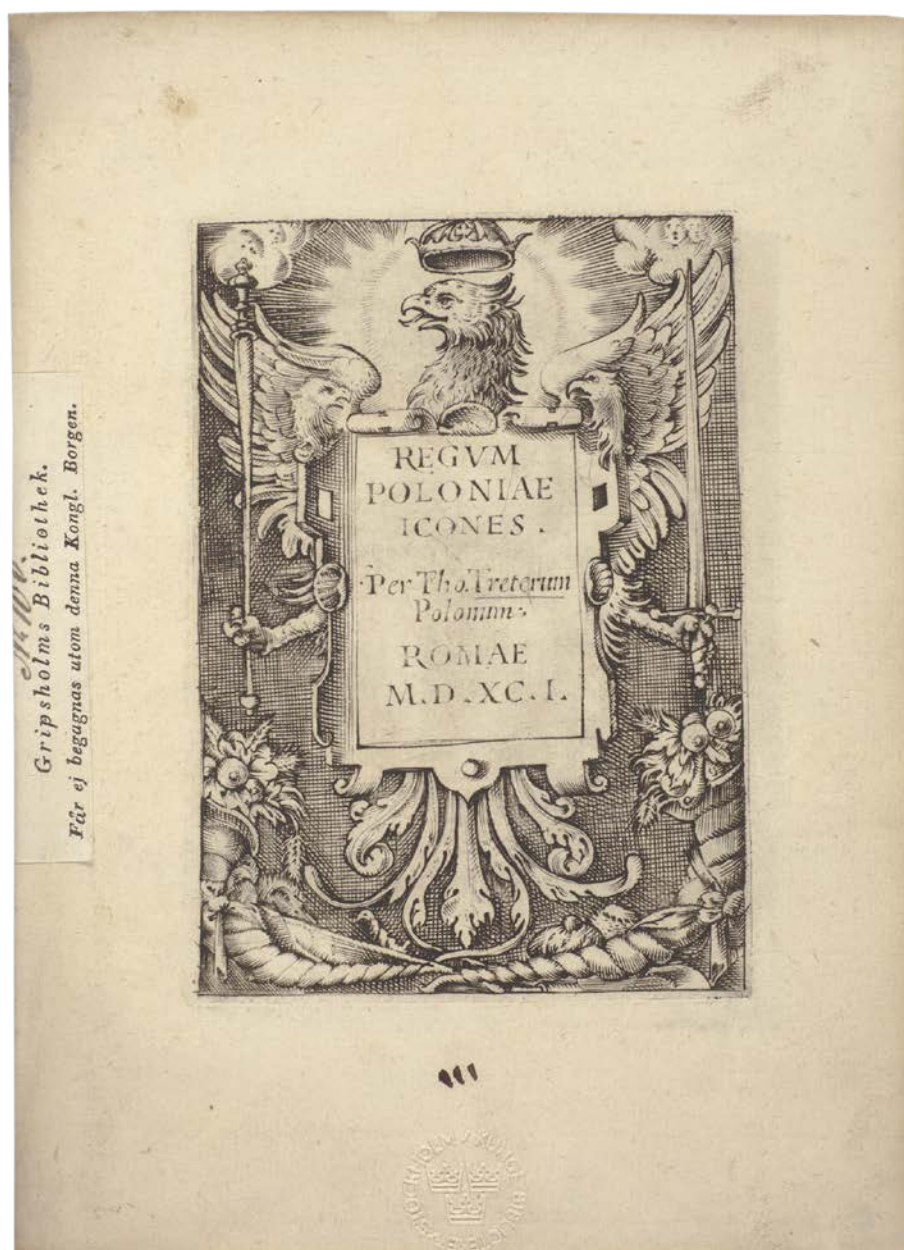
Poziom staranności wykonania odbitek jest nierówny. Krawędzie rycin są często przybrudzone, a linie ramki z podpisem niekiedy niewyraźne. Nie widać natomiast śladów mechanicznych uszkodzeń płyt, takich jak ubytki czy zarysowania, które sugerowałyby dużą eksploatację matryc. Wyraźniej niż w podkolorowanym egzemplarzu *Icones* widać drobne niedokładności w opracowaniu rycin – szrafowanie niekiedy wychodzi poza pole obrazowe na znajdującą się poniżej ramkę.

²¹ C.M. CARLANDER, *Svenska bibliotek och ex-libris*, Stockholm 1905, s. 21, 134. Wydrukowany napis brzmi: *Gripsholms Bibliotek. Får ej begagnas utom denna Kongl. Borgen.*

Stan sztokholmskiego egzemplarza jest dobry, zniszczony jest jedynie grzbiet oprawy. Dolne narożniki niektórych kart są przybrudzone. Szwedzka królowa własnoręcznie opatrzyła prawy dolny róg *recto* pierwszej nie-liczbowanej, niezadrukowanej karty poprzedzającej kartę tytułową napisem „läsit” [przeczytała]. Adnotację wykonano czarnym tuszem. Jest to jedyny znak zapoznania się Ulryki Eleonory z obrazową treścią cyklu Tretera²².

W oprawnej serii brak jest innych znaków provenien-
cyjnych, które pozwalałyby jednoznacznie ustalić, w jaki

²² Identyfikację charakteru pisma królowej oraz informację o tym, że Ulryka Eleonora często odnotowywała lekturę danej książki poprzez opatrzenie jej rękopiśmiennym „läsit” zawdzięczam Svente Printzowi oraz dr. Wolfgangowi Undorfowi.



2. Karta tytułowa *Regum Poloniae icones* ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, sygn. 161 I 2 j, z pieczęcią Biblioteki Królewskiej oraz informacją o gripsholmskiej proveniencji książki. Fot. L. Löfström Baker. Biblioteka Królewska w Sztokholmie

sposób *Icones* trafiły do kolekcji gripsholmskiej. Wiadomo, że Ulryka Eleonora gromadziła księgozbiory w kilku swoich posiadłościach, a najliczniejszy z nich znajdował się w zamku Gripsholm²³. Został on następnie znacznie wzbogacony przez Gustawa III (1746–1792)²⁴. Książki z kolekcji Ulryki Eleonory noszą inicjały królowej VE lub UE pod koroną²⁵. Egzemplarz *Icones* Tretera, ze względu

na ponowne opracowanie cyklu rycin, nie jest oznaczony inicjałami właścicielki. Całą kolekcję ostatecznie wcielono do Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie. Jej rękopiśmienny inwentarz nie przynosi nowych wiadomości dotyczących historii tomu, ale wskazuje na zainteresowanie królowej nie tylko książkami religijnymi, lecz także genealogicznymi i historycznymi²⁶. W tym kontekście

²³ C.M. CARLANDER, *Svenska bibliotek och ex-libris*, s. 21 (jak w przyp. 21).

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ *Förteckning på Boksamlingen vid Gripsholms Slott*, 1831. Rękopis znajduje się w zbiorach specjalnych Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, sygn. Cod. Holm U239. Co ciekawe, seria Tretera jest zapisana w inwentarzu błędnie jako wydana w Rzymie

zapewne należy rozważać zainteresowanie królowej cyklem Tretera.

Uwagę poświęcaną genealogiom królów można częściowo tłumaczyć przekonaniem Ulryki Eleonory o dziedziczności korony i wyższości monarchii absolutnej nad innymi systemami sprawowania władzy oraz próbami uzasadniania i wzmacniania własnych praw do szwedzkiego tronu w czasie sporów z Riksdagiem. Ciekawy przykład takiego modelu lektury przytacza Fabian Persson, który zauważa, że w swoim egzemplarzu *La Bagatelle ou discours ironiques*, piśmie przewrotnie odnoszącym się do praw dziedzicznych królów, Ulryka Eleonora opatrzyła na marginesie fragment chwalcący monarchię dziedziczną uwagą „nota bene”²⁷. Ironiczny wydźwięk passusu umknął królowej szukającej w czytany tekście potwierdzenia swoich racji²⁸.

PRÓBA REKONSTRUKCJI LOSÓW PŁYT REGUM POLONIAE ICONES

Nie jest jasne, czy Ulryka Eleonora odegrała jakąkolwiek rolę w przedsięwzięciu odbicia płyt Tretera. Poświęcona jej dedykacja zawarta w *Polska kongars saga* sugeruje, że królowa była w jakiś sposób zaangażowana w powtórne odbicie *Icones* w 1736 r. na potrzeby szwedzkojęzycznego pocztu. Świadczy o tym również fakt, że został on wydrukowany przez wdowę po Johanie Henriku Wernarze, Catharinę Stierncronę w oficynie, która blisko współpracowała z dworem i wydawała królewskie dekrety oraz przywileje.

Johan Henrik Werner przybył do Szwecji z Lüneburga w latach 70. XVII w. i rozpoczął pracę dla królewskiej oficyny Wankijfa²⁹. Od około 1673 r. podjął równocześnie współpracę z drukarzami uniwersyteckimi w Uppsali, najpierw z Henrikiem Curionem, a w latach 90. XVII w. z Henrikiem Kayserem. Między 1701 a 1733 r. Werner był wzmiankowany jako drukarz tamtejszej Akademii. W 1705 r. przejął drukarnię Wankijfa po Marii, wdowie po Niclasie Wankijfie, i kierował nią aż do swojej śmierci w 1735 r. pod własnym nazwiskiem. W 1719 r. Werner otrzymał prestiżowy i ważny tytuł dyrektora szwedzkich drukarni, z którym wiązał się obowiązek gromadzenia egzemplarzy archiwalnych druków wydawanych przez wszystkie szwedzkie drukarnie.

w 1691 r.: *Icones Regum Poloniae per T. Treterum, Romae 1691: Förteckning på Boksamlingen vid Gripsholms Slott*, s. 19.

²⁷ F. PERSSON, *From Ruler in the Shadows to Shadow King: Frederick I of Sweden*, [w:] *The Man Behind the Queen: Male Consorts in History*, red. Ch. Beem, M. Taylor, New York 2014, s. 96.

²⁸ Ibidem, s. 97.

²⁹ Biografię drukarza przedstawia Sven ALMQVIST (*Johan Henrik Werner. Bidrag till en boktryckarebiografi*, „Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen”, 53, 1966, z. 1, s. 1–18). Wszystkie informacje biograficzne dotyczące Wernera zostały zaczerpnięte z tego opracowania.

Najpewniej to z Wernarem właśnie, współpracującym z Akademią w Uppsali i szwedzkim dworem królewskim, gdzie trafiła znaczna część księgozbioru Tomasza Tretera, a nie z Maciejem Kazimierzem Treterem, należy łączyć edycję *Icones* z końca XVII lub początku XVIII w. Przemawiają za tym związki szwedzkiego drukarstwa i samego Wernera z oficynami holenderskimi. Od 3. ćwierci XVII w. wytwórcy produkowanego na holenderski rynek papieru, którzy posługiwali się filigranem z herbem Amsterdamu³⁰, stali się jednymi z najważniejszych dostawców papieru w Europie. Duża część transportu tego surowca była dostarczana do Szwecji, w tym do oficyny Wernera, co poświadczają znaki wodne z herbem Amsterdamu występujące w kilku wariantach na kartach druków wydanych przez niego w Sztokholmie między 1706 a 1736 r.³¹ Również na podstawie zasobów typograficznych Wernera stwierdzono jego związki z holenderskim drukarstwem³². Warty odnotowania jest także fakt, że oficynę Wernera

³⁰ Dokładne określenie pochodzenia papieru z herbem Amsterdamu bywa trudne, ponieważ filigran ten występuje w wielu odmianach i podtypach począwszy od połowy lat 30. XVII w. do lat 60. XVIII w., zob. R. GAUDRIALT, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1995, s. 80–82. Od ostatniej ćwierci XVII w. znak wodny używany był w Holandii, gdzie przenieśli się niekatolicki producenci papieru, pracujący wcześniej we Francji, zob. N.J. LINDBERG, *Paper Comes to the North: Sources and Trade Routes of Paper on the Baltic Sea Region 1350–1700: A Study Based on Watermark Research*, Vantaa 1998, s. 49–50.

³¹ Filigrany te występują na kartach m.in. następujących druków Wernera: KAROL XII, *Hans Kongl. may:ts af Sverige skydde-och försäkrings bref...*, Stockholm: Johann Henrich Werner, [post 26 VIII 1706]; idem, *Hans Kongl. May:tz Nådigste Bref och Befallning ...*, Stockholm: Wankifs Änckia af J.H. Werner, [post 9 III 1706]; „Bon wid p̄xasfxaende krigstider”, Stockholm: Johann Henr. Werner, 1707; Michał Serwacy WIŚNIEWIECKI, *Furstens Wisnowietzkys etc. ... Particulair Bref ...*, Stockholm: Johan Henr. Werner, [post VI 1707]; FRYDERYK I, *Literae Sacrae Regiae Majestatis Sveciae, ad Imperatorem Romanorum nec non Reges Galliae & Magnae Britanniae de ianiena Thoruniensi*. *Hans Kongl. Maj. af Sverige Bref til Romerske Keysaren samt Konungarne af Franckrike och Stora-Brittannien, angående den Thorniska grymma executionem*, Stockholm: Joh. Henr. Werner, 1725; *Polska kongars saga*. Korzystałam odpowiednio z egzemplarzy o sygnaturze XVIII.2.7429, XVIII.2.7428, XVIII.2.7400 adl., XVIII.2.7397 adl. ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz XVIII-743 i XVIII-2073 ze zbiorów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Ze względu na odbity tekst i, w przypadku *Polska kongars saga* ze zbiorów Ossolineum także za sprawą naklejonych na karty ilustracji, filigrany są słabo widoczne i trudne do jednoznacznego wydatowania.

³² Chodzi głównie o analizę typograficzną druków muzycznych wydanych przez Wernera: Å. DAVIDSSON, *Das Typenmaterial des älteren nordischen Musikdrucks*, „Annales academiae regiae scientiarum Upsaliensis”, 6, 1962, s. 97–99.

przejął w 1738 r. drukarz holenderskiego pochodzenia Peter Momma (zm. 1772).

O ile dokładna data wydania *Icones*, z którego pochodzą egzemplarze z Ossolineum i Biblioteki Królewskiej, pozostaje przedmiotem hipotez, wiadomo że w 1736 r. oryginalne Treterowskie płyty były już w Sztokholmie. Zapewne trafiły tam drogą łupów wojennych w XVII lub XVIII w.

Warto pokusić się w tym miejscu o próbę rekonstrukcji losu miedziorytniczych płyt, zastrzegając jej hipotetyczny charakter. Data i miejsce podane na karcie tytułowej *Regum Poloniae icones* odnoszą się zapewne zarówno do czasu i miejsca wyrytowania serii, jak i jej pierwszego wydania.

Pierwsze kopie *Icones* zostały wydane przez Arnolda Mylius w Kolonii w 1594 r. jako ilustracje do krótkich prozatorskich życiorysów władców Polski w dziele *Principum et regum Polonorum imagines ad vivum expressae*³³. *Imagines* nie zawierały portretu Zygmunta III Wazy ani nie wykazywały śladów znajomości ikonografii karty tytułowej *Icones*, która jest ważnym komponentem ideowego przekazu cyklu Tretera³⁴. Zapewne Mylius nie miał dostępu do wyrytych przez Tretera płyt, a jedynie do ich odbitek³⁵. Możliwe zatem, że komplet płyt był nadal w posiadaniu Tretera i razem z nim wyruszył w podróż do Polski w 1593 r.

Po powrocie do ojczyzny, Tomasz Treter został powołany na kanonika, kustosa i sekretarza kapituły warmińskiej we Fromborku i do końca życia gromadził tam cenny księgozbiór. Jego książki wyróżniały skórzane oprawy z superekslibrisem ukazującym krzyż otoczony przez węża i opatrzoney inskrypcją *hoc saepe*, a także skrzydlatego smoka z odcisniętą informacją o właścicielu: *Thomas Treter, custos varmiensis*³⁶. Swoją księgozbiór, jak sugeruje Kolberg cytowany przez Ottona Waldego, Tomasz zapisał być może swojemu bratankowi Błażejowi Treterowi

(1592–1662), wikaremu warmińskiemu³⁷. Tekst testamentu nie jest jednak znany. Hipotetycznie można założyć, że jemu właśnie, jako uczniowi sztuki graficznej i kontynuatorowi dzieła stryja³⁸, mogły przypaść w spadku wyryte w Rzymie i zabrane do Polski płyty. Otto Walde podaje także inną ewentualność, jakoby Treter miał postąpić na wzór innych kanoników i zapisać swój zbiór książek bibliotece katedralnej.

Wiadomo, że w XVII w. księgozbiór Tomasza Tretera stopniowo zaczął ulegać rozproszaniu³⁹. Walde ustalił, że dwukrotnie – w 1626 oraz 1706–1707 r. – stał się on łupem Szwedów i został rozdzielony między szwedzkie biblioteki, m.in. akademicką w Uppsali i Bibliotekę Królewską w Sztokholmie⁴⁰. Najprawdopodobniej razem z częścią księgozbioru trafiły do Uppsali albo Sztokholmu także Treterowskie płyty, a stamtąd do rąk impresora drukarni królewskiej Johana Henrika Wernera, działającego w obydwu tych miastach. W jego oficynie odbito zapewne *Icones* najpierw jako oprawną serię rycin, a następnie w 1736 r. jako ilustracje do prozatorskich życiorysów władców i nawiązujących do nich moralizatorskich bajek wydanych pod tytułem *Polska kongars saga*. W przypadku szwedzkojęzycznego pocztu miejscem wydania był bezspornie Sztokholm. Więcej wątpliwości budzi powód wydania *Sagi* i zilustrowania jej szesnastowieczną serią rycin. Kazimierz Ślaski uważa, że publikacja Wernera była powiązana ze staraniami Stanisława Leszczyńskiego o tron Polski, które z ciekawością obserwowała strona szwedzka⁴¹. Wydarzenia 1733 r. nie ograniczały się jednak jedynie do elekcji Leszczyńskiego. W tym roku miała miejsce także jego polityczna porażka i spektakularna ucieczka z oblężonego Gdańska. Od drugiej połowy lat 20. XVIII w. Leszczyński był postrzegany w całej Europie jako barwna postać. Przyczynił się do tego także ślub Marii Leszczyńskiej z Ludwikiem XV, który był dla byłego króla Polski awansem społecznym, politycznym, ale także towarzyskim. W rezultacie Leszczyński stał się w XVIII w. najlepiej znanym i najczęściej opisywanym za granicą królem Polski. Jego pierwszy życiorys, *Merckwürdigstes Leben und Schicksaal des weltbekannten Königs Stanislai*

³³ A. MYLIUS, *Principum et regum Polonorum imagines ad vivum expressae, quibus adjunct[a]e sunt breves singulorum histroi[a]e et res praeclare gestae [...]*, (Coloniae Agrippinae: typis Godefridi Kempensis, III 1594).

³⁴ Na brak podobizny Zygmunta III Wazy oraz różnice w ikonografii pocztu Mylius i Tretera zwraca także uwagę Ewa CHOJECKA (*Drzeworyty kroniki Joachima Bielskiego*, s. 61 [jak w przyp. 5]).

³⁵ Stefan Komornicki oraz Stanisław Estreicher twierdzili, że powtórzenie przez Mylius ikonografii *Regum Poloniae icones* potwierdza fakt wydania cyklu Tretera w Rzymie w 1591 r.: S. KOMORNICKI, *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory*, 481 (jak w przyp. 3); [S. ESTREICHER], K. ESTREICHER, *Bibliografia Polska. Część III, tom XX: Litera T. Ogólnego zbioru tom XXXI*, Kraków 1936, s. 313. Zob. także J. RUSZCZYCÓWNA, *Z badań nad ikonografią Władysława Jagiełły i Zygmunta Augusta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 23, 1979, s. 225, przyp. 33.

³⁶ K. KORZON, *Fragment treterianów w Ossolineum*, „Ze Skarbca Kultury: biuletyn informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, 35, 1990, z. 50, s. 156.

³⁷ O. WALDE, *Storhetstidens litterära krigsbyten, en kulturhistorisk-bibliografisk studie*, t. 1, Uppsala 1916–1920, s. 98, przyp. 3.

³⁸ Zob. J. TALBIERSKA, *Grafika XVII wieku w Polsce*, s. 109 (jak w przyp. 5).

³⁹ Więcej na temat polskich losów księgozbioru Tretera zob. K. KORZON, *Fragment treterianów w Ossolineum*, s. 156–157 (jak w przyp. 36).

⁴⁰ O. WALDE, *Storhetstidens litterära krigsbyten*, t. 1, s. 97–99 (jak w przyp. 37). Wśród wymienionych przez Waldego tytułów nie ma żadnych prac własnych Tretera. Na informacje zgromadzone przez szwedzkiego badacza powołuje się również Krystyna KORZON (*Fragment treterianów w Ossolineum*, s. 155–173 [jak w przyp. 36]).

⁴¹ K. ŚLASKI, *Tysiąclecie polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych*, Wrocław 1977, s. 259.

Michaela Ranfta, ukazał się jeszcze w 1736 r.⁴² Większą popularnością cieszyła się w Szwecji jednak apologetyczna biografia Stanisława Leszczyńskiego pióra Georga Daniela Seylera, wydana w Sztokholmie w 1737 i 1741 r.⁴³ oraz krótsza redakcja listu króla do Marii Leszczyńskiej, relacjonująca ucieczkę z Gdańska do Kwidzyna, którą przetłumaczono na szwedzki i wydrukowano w 1734 r.⁴⁴

Z ogólnym zainteresowaniem biografią polskiego króla powiązana była także szczególna uwaga, z którą szwedzki dwór obserwował jego starania o tron. Życzliwość i polityczne wsparcie dla Stanisława Leszczyńskiego były najsilniejsze za czasów panowania Karola XII (1682–1718), wraz ze śmiercią którego król-wygnaniec musiał opuścić Księstwo Dwóch Mostów. Jednak także i Ulryka Eleonora żywiła dużo sympatii do polskiego monarchy i interesowała się losami Leszczyńskiego i jego rodziny⁴⁵. O jej wylanych łzach na wieść o upadku Gdańska wspominał w liście ambasador francuski w Sztokholmie, Charles Louis de Biauod de Casteja (1693–1755)⁴⁶. Wydarzenia, w których dwukrotny król Polski odgrywał pierwszoplanową rolę, zwiększyły zapewne zainteresowanie zbiorom przedstawień polskich władców w latach 30. XVIII stulecia w Szwecji. Nie może więc dziwić, że w *Polska kongars saga* portret i biogram Stanisława Leszczyńskiego otrzymał szczególnie eksponowane miejsce.

Publikacje Johana Henrika Wernera były zazwyczaj skąpo zdobione. Szwedzkojęzyczny poczet należy do jednego z niewielu ilustrowanych wydawnictw w dorobku sztokholmskiej oficyny. O posłużeniu się ponad sto lat starszą serią miedziorytów do zilustrowania osiemnastowiecznej książki zadecydowały zapewne względy praktyczne – dostępność dobrze zachowanych miedziorytniczych płyt Tretera w Szwecji. W polskiej tradycji wydawniczej, zwłaszcza w pocztach władców, które chętnie odwołują się do ustalonej wcześniej tradycji obrazowej, użycie szesnastowiecznych rycin do zobrazowania osiemnastowiecznego tekstu nie było zjawiskiem niespotykanym. Za przykład

ponownego posłużenia się serią rycin w publikacji o podobnej do *Polska kongars saga* tematyce i dacie powstania może posłużyć *Forteca monarchów* Piotra Jacka Pruszcza (1605–około 1667)⁴⁷. Do ozdobienia tego dzieła użyto niejednolitego zestawu matryc drzeworytniczych, wykonanych pierwotnie na potrzeby *Chronica Polonorum* Miechowity (1519, 1521)⁴⁸ i *Kroniki polskiej* Marcina i Joachima Bielskich (1597)⁴⁹. Anachronizm tego typu serii portretowych jest wyraźnie widoczny, gdy porówna się je z późnosiedemnasto- i osiemnastowiecznymi wydawnictwami z przedstawieniami współczesnych władców, takimi jak choćby *De rebus a Carolo Gustavo gestis commentariorum libri VII* Samuela Pufendorfa (1632–1694)⁵⁰.

Używanie dawnych matryc graficznych do zilustrowania cykli przedstawień władców poza względami praktycznymi miało na celu również podkreślenie ciągłości i odrębności tradycji politycznej danego królestwa, od czasów legendarnych protoplastów po współczesność. Staromodny charakter ilustracji pełnił więc ważną rolę w ideowej wymowie dzieła. Podobnie było prawdopodobnie także w przypadku *Polska kongars saga*. Co prawda odbiorca szwedzkiej publikacji był słabo obeznany z tradycją ikonograficzną polskich pocztów, jednak dynamiczny rozwój technik graficznych w osiemnastowiecznej Europie sprawiał, iż odległa metryka obrazów była dla niego rzeczą oczywistą.

Warto także zauważyć, że dawne ryciny dobrze wpisywały się w dydaktyczno-moralizatorski przekaz książki Hallmana. Zastosowana przez szwedzkiego autora formuła egzemplaryczna, posługująca się komunikatem tekstowo-obrazowym, była bliska pocztom z końca szesnastego i z siedemnastego stulecia, zwłaszcza ilustrowanym zbiorom elogiów. Kopie rycin Tretera odgrywały analogiczną rolę już w pierwszym wydaniu *Lechias ducum, principum ac regum Poloniae* (1655)⁵¹. W Szwecji osiemnastego stu-

⁴² M. RANFT, *Merckwürdigstes Leben und Schicksal des Weltbekannten Königs Stanislai*, Franckfurth und Leipzig: [s.n.], 1736. Egzemplarz tej książki znajduje się w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie, sygn. 125 B 17 a.

⁴³ G.D. SEYLER, *Leben Stanislai I. Königs von Pohlen, mit nöthigen Anmerkungen Urkunden und Münzenerleütert von S. welchem das Leben des Cardinals Michael Radzieiowski beygefüget worden*, Stockholm: [s.n.] 1737; 1741.

⁴⁴ *Konung Stanislai skrifwelse til en af desz wänner innehållandes sannfärdeliga omständigheterne om hans retirade utur Dantzig*, Stockholm 1734. Zob. także Stanisław LESZCZYŃSKI, *Opis ucieczki z Gdańska do Kwidzyna*, wstęp i oprac. Edmund Cieślak, [przeł. K. Wakar], Olsztyn 1988. Cieślak wspomina o tłumaczeniu listu z niemieckiego na szwedzki we wstępie do jego edycji: *Opis ucieczki*, s. LII.

⁴⁵ W. HOLST, *Ulrika Eleonora d. y. Karl XII:s syster*, Stockholm 1956, s. 274.

⁴⁶ E. CIEŚLAK, *W obronie tronu króla Stanisława Leszczyńskiego*, Gdańsk 1986, s. 231.

⁴⁷ Piotr Jacek PRUSZCZ, *Forteca monarchów y całego Królestwa Polskiego duchowna*, w Krakowie: w Drukarni Akademickiej, 1737. Wydanie fototypiczne: idem, *Forteca monarchów*, Sandomierz 2015 [Biblioteka Tradycji Słowiańskiej, 31]. O użyciu szesnastowiecznych drzeworytów do zilustrowania pracy Pruszcza wspomina Barbara Górka (Wstęp, [w:] J. GŁUCHOWSKI, *Ikones książąt i królów polskich. Reprodukacja fototypiczna wydania z 1605 r.*, Wrocław 1979, s. XV).

⁴⁸ MACIEJ Z MIECHOWA, *Chronica Polonorum*, Impressum Craccoui[a]: per Hieronymu[m] Vietore[m], 1519, 1521.

⁴⁹ Joachim BIELSKI, *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Ioach. Bielskiego syna iego wydana ...*, w Krakowie: w drukarni Jakuba Siebeneychera, 1597.

⁵⁰ *Samuelis liberi baronis de Pufendorf De rebus a Carolo Gustavo Sveciae rege gestis commentariorum libri VII*, Norimbergae: sumptibus Christophori Riegelii: literis Knorzianis, 1696

⁵¹ *Lechias ducum, principum ac regum Poloniae ab vsque Lecho ductorum elogia historico-politica et panegyres lyricae in quibus compendiosa totius historiae Polonae epitome exhibetur ... auctor P. Albertus Ines*, Cracoviae: in officina viduae et haeredum Francisci Caesarii, 1655.

lecia seria *Regum Poloniae icones*, włączona do popularnej *Polska kongars saga*, pełniła więc podobną funkcję parenetyczną, co we wcześniejszych powtórzeniach cyklu w dydaktycznych pocztach władców używanych do kształcenia elit Rzeczypospolitej.

Bliskie kontakty polityczne i kulturowe między Szwecją a Polską w XVII i XVIII w., które przybierały zarówno formy militarnej agresji, jak i autentycznego wspierania wzajemnych interesów, sprzyjały migracji dzieł kultury, w tym także książek, wzorów i płyt graficznych. Wieloletni okres panowania Wazów w Polsce, wojny polsko-szwedzkie, wreszcie próby posadzenia Stanisława Leszczyńskiego na tronie polskim i popularność barwnych życiorysów króla-księcia rozbudzały zainteresowanie genealogiami polskich monarchów w Szwecji. Egzemplarz *Regum Poloniae icones* ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Sztokholmie, należący do tej samej edycji co znana do tej pory seria z Ossolineum, i nowe wydanie pocztu Tretera z 1736 r. włączonego do *Polska kongars saga*, są ciekawym przykładem zainteresowania Ulryki Eleonory historią polskich władców. Szwedzkie wątki w dziejach Treterowskiej serii pozwalają połączyć późnosiedemnastowieczne lub wczesnoosiemnastowieczne wydanie *Icones* z inicjatywą strony szwedzkiej i nakreślić możliwe drogi, którymi płyty miedziorytnicze dotarły do Sztokholmu. Za poprzednimi monografistami pocztu Tretera wypada jednak podkreślić, że do czasu odkrycia archiwaliów potwierdzających itinerarium graficznej spuścizny Tomasza Tretera zaproponowana rekonstrukcja, oparta głównie na badaniach bibliologicznych, pozostaje nadal hipotetyczną koncepcją badawczą.

SUMMARY

Karolina Mroziewicz

TOMASZ TRETER'S *REGUM POLONIAE ICONES* FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY OF SWEDEN AND THE SWEDISH THREADS IN THE HISTORY OF THE CYCLE

The paper discusses a copy of Tomasz Treter's *Regum Poloniae icones* from the collection of the National Library of Sweden against the background of cultural contacts between Poland and Sweden in the seventeenth and eighteenth centuries. A comparison of the visual content and watermarks in the bound copies from the Stockholm and Wrocław collections has revealed that both copies belong to the same edition of the *Icones*, published at the end of the seventeenth or at the beginning of the eighteenth century. A comparative study of watermarks in the sheets of the Treter cycle and in prints issued by the printing office of Johan Henrik Werner in 1703–1736 suggests that the publication of the *Icones* should be associated with this publisher, active in Sweden. The problem of how the cycle, engraved in Rome in 1591, made its way to Sweden remains a matter of conjecture. Tomasz Treter likely took the printing plates with him on a journey to Poland in 1593. Then he may have bequeathed them, along with his book collection, to Błażej Treter, or given them to the cathedral library at Frombork. The books of Tomasz Treter were looted by Swedes in 1626 and 1706–1707, and subsequently distributed between the academic library in Uppsala and the National Library of Sweden, among others. Along with a part of the book collection, also Treter's printing plates must have found their way to Uppsala or Stockholm and from there into the possession of Johan Henrik Werner, who was active in both cities. It was most likely in his office that the *Icones* were published, first as a series of bound prints, and then in Stockholm, in 1736, as illustrations to the *Polska kongars saga*, a collection of rulers' lives in prose and fables related to them. The initiative of publishing the *Saga* must have come from the Swedish court circles; it was also due to the enormous popularity enjoyed at that time by accounts of the life of Stanisław Leszczyński. The fact of illustrating an eighteenth-century book with a sixteenth-century cycle of prints was most likely dictated by practicality – the ready availability of Treter's well-preserved engraved plates in Sweden – but also by ideological reasons. The archaic character of the illustrations emphasised the remoteness, continuity and singularity of Polish political tradition. *Polska kongars saga* forms a Swedish epilogue to the history of publication of Treter's cycle, which ends the period of the greatest popularity of this work.

PIOTR KRASNY
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

EXEMPLA VIVA. THE PRELATES OF THE ROMAN CATHOLIC CHURCH AS INSPIRERS OF CHARLES BORROMEO'S INSTRUCTIONS ON SHAPING SACRED ART

The decree on the cult of images promulgated by the Council of Trent on 3 December 1563, which assigned to the clergy a particular responsibility for ensuring 'that there [in the church decoration] be nothing seen that is disorderly, or that is unbecomingly or confusedly arranged, nothing that is profane, nothing indecorous, seeing that holiness becometh the house of God'¹, was for a long time believed – mainly under the influence of the study of Émile Mâle² – to be the turning point in the periodization of the history of religious art of the early modern period.

Yet, the conventional character of this date was noted already long ago by researchers who, on the one hand, realised that a vigorous discussion on the role of art in the Roman Catholic Church and its principles had started as early as in the 1520s³, and, on the other hand, declared that

in order that the, rather general, directives of the Council of Trent could be put into practice on a large scale, they would require a detailed elaboration in writings on art theory and in instructions issued by the Church hierarchs; additionally, model examples of their implementation in specific artistic undertakings would have been needed.⁴ The greatest credit in this regard has been given to Cardinal Charles Borromeo (1538–1584; Fig. 1) who, immediately after the council had ended, with zeal set about to implementing its promulgations in the Archdiocese of Milan he was in charge of, thus fashioning himself consciously and very consistently as the paragon of putting the Tridentine reforms into practice within the local Church. He enthusiastically reformed Church law by organising metropolitan and diocesan synods; he had put in order and consolidated the way that liturgy was celebrated; finally, he instituted numerous perfectly organised priestly seminaries and regularly carried out canonical visitations.⁵ He set much store by shaping sacred art

¹ 'nihil inordinatum, aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo', see *The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*, trans. by J. Waterworth, London, 1848 (available at: <<http://www.bible-researcher.com/trent1.html>> [accessed on 20 Oct. 2017]).

² E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.

³ See especially: G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Rome, 1982, pp. 130–273; C. METZGER, 'Die Reue nach dem Sturm. Rekatholisierung durch Rekonstruktion', in *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, ed. by A. Tacke, Regensburg, 2008, pp. 267–294; A. NAGEL, 'Architecture as Image', in idem, *The Controversy of Renaissance Art*, Toronto, 2011, pp. 197–220.

⁴ See in particular A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale Caracci in Bologna. Visibile Reality in Art after the Council of Trent*, vol. 1, Den Haag, 1974, p. 144; S. KUMMER, '"Doceant Episcopi". Auswirkungen des Trenter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56, 1993, no. 4, pp. 508–533; J.W. O'MALLEY, 'Trent, Sacred Images and the Catholics' Senses of the Sensuous', in *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, ed. by M.B. Hall, E. Cooper, Cambridge, 2013, pp. 28–48.

⁵ H. JEDIN, *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*, trans. by E. Durini, Brescia, 1959, pp. 92–103; R. MOLS, 'Saint Charles Borromée pionier de la pastorale moderne', *Nouvelle Revue Théologique*, 79, 1957, no. 8, pp. 600–622, no. 9, pp. 715–747; R. CHIACHELLA, 'Il tipo ideale di vescovo e l'applicazione del modello nelle chiese locali. Carlo Borromeo e la sua influenza



CAROLVS BORROMÆVS S.R.E. CARDIN.
ARCHIEPISC. MEDIOLAN.

*Stemmata clarus erat, pius at, rigidusque satelles
Iustitiæ; haud recto flexit auaritia.
In se durus item nimium, nimiumque seuerus:
Dictus ut ante obitum Sanctus, et acta probant.*

1. Charles Borromeo, copper engraving after a portrait attributed to Ambrogio Figino, before 1602

in the ways that were appropriate to its basic functions, namely, as the physical setting for the spiritual service to God, a teaching tool, and a means of stimulating proper piety in the faithful.⁶ He had already introduced these problems into the decrees of the first and fourth synods of

his ecclesiastical province, summoned in 1565 and 1576⁷, and then expounded on them in his extensive work entitled *Instructiones fabricæ et suppellectilis ecclesiasticæ*, published in 1577.⁸ A year later he outlined the matter again, in the brochure *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano*, intended for the laity of his diocese.⁹ Borromeo also had commissioned numerous works of sacred art, and – as testified by his secretary and biographer, Gian Pietro Giussano (1548/1552–1623) – considered them to be exemplary solutions to which he referred readers in

⁷ A. IODICE, 'Influenze del primo concilio provinciale di Milano (1565) nei primi due concili provinciali di Capua (1566–1577)', in *San Carlo Borromeo in Italia*, pp. 144–147 (as in note 5); W. GÓRALSKI, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Borromeusza*, Lublin, 1988, pp. 351–354.

⁸ M.L. GATTI PERER, 'Le "Istruzioni" di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del '600 in Lombardia', in *Il mito di classicismo nel Seicento*, ed. by L. Anceschi, S. Bottari, G. d'Anna, Florence, 1964, pp. 102–123; M.L. GATTI PERER, 'Prospettive nuove aperte da San Carlo nelle sue norme per l'arte sacra', *Atti della Accademia di San Carlo*, 3, 1980, pp. 15–33; I. GRASSI, 'Prassi, socialità e simbolo dell'architettura nelle "Instructiones" di San Carlo', *Arte Cristiana*, 73, 1985, no. 706, pp. 3–16; E.C. VOELKER, 'Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture', in *San Carlo Borromeo. Catholic Reform*, pp. 122–187 (as in note 5); M.A. CRIPPA, 'Carlo Borromeo e l'attuazione della riforma cattolica nell'architettura e nell'arte per la liturgia', in *Trento. I tempi del concilio. Società, religione e cultura agli inizi dell'Europa moderna*, Milan, 1995, pp. 229–236; M. VITTA, 'La questione delle immagini nelle Instructiones di San Carlo Borromeo', in C. BORROMEUS, *Instructionum fabricæ et suppellectilis ecclesiasticæ libri II*, ed. by S. Della Torre, M. Marinelli, Vatican City, 2000, pp. 386–396; R. SÉNÉCAL, 'Carlo Borromeo's Instructiones Fabricæ et Suppellectilis Ecclesiasticæ and Its Origins in Rome of His Time', *Papers of British School of Rome*, 68, 2000, pp. 241–267; J. KOFRONOVÁ, 'Problematika sakrálního prostoru po Tridentském konzilu ve světle názorů církevních autorit', *Umění*, 48, 2000, no. 1–2, pp. 41–54; R. SCHOFIELD, 'Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo', in F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582–1682*, Milan, 2004, pp. 125–249; P. PRODI, 'Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica', in *idem*, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, 2014, pp. 73–86; J. MARA DESILVA, 'Piously Made'. Sacred Space and the Transformation of Behaviour', in *The Sacralisation of Space and Behavior in Early Modern World. Studies and Sources*, ed. by J. Mara DeSilva, London, 2015, pp. 1–32.

⁹ C. Di Filippo BAREGGI, 'Libri e letture di Milano di san Carlo Borromeo', in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, ed. N. Raponi, A. Turchini, Milan, 1992, pp. 90–95; D. ZARDIN, 'La "perfezione" nel proprio "stato": strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo', *idem*, *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milan, 2010, pp. 113–122.

nella diocesi di Perugia', in *San Carlo Borromeo in Italia. Studi offerti a Carlo Marcora dottore dell'Ambrosiana*, Brindisi, 1978, pp. 85–103; G. ALBERIGO, 'Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina', *Rivista Storica Italiana*, 79, 1967, pp. 1031–1052; J. TOMARO, 'San Carlo Borromeo and Implementation of the Council of Trent', in *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, ed. by J.M. Headley, J.B. Tamaro, Washington, 1988, pp. 67–84.

⁶ S. HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, Munich, 1984; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milan, 2007; P. KRASNY, 'Święty Karol Boromeusz a sztuka', in *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce, w Niepołomicach*, ed. by P. Krasny, M. Kurzej, Cracow, 2013, pp. 11–27.

his writings.¹⁰ A carefully thought out and very consistent course of actions taken by Borromeo to develop a comprehensive model of bishopric patronage of the arts resulted in the fact that adherence to his theoretical concepts and imitation of the practical solutions proposed by him have been regarded as the key elements of post-Tridentine art of the Roman Catholic Church.¹¹

While totally in agreement with such an approach, Borromeo's achievements, in my opinion, should also be confronted with actions undertaken by the precursors of the Tridentine 'reform' of the arts, and an attempt should be made to find, in their writings and actions, specific inspirations for the artistic patronage of the Archbishop of Milan. After all, Borromeo himself admitted to having followed such examples, stating in the introduction to his *Instructiones* that he was going to present solutions 'which we have seen in frequent use in the churches of our province as convenient and appropriate for their decoration', and which he, after consultation with specialists in the art of architecture, deemed useful as a physical setting for the celebration of the liturgy.¹² It is therefore worthwhile, I think, to closely examine the various activities of the prelates ruling in the metropolitan Archdiocese of Milan and in the neighbouring dioceses who, in the first two thirds of the sixteenth century, attempted to 'reform' sacred art and managed to propagate in their local Churches certain artistic stances and solutions. Attempts aimed at determining the extent of these 'reforms' have hitherto been very scanty, and they concentrated almost exclusively on the problem of Borromeo's reception of regulations stipulating the arrangement of church interiors and on the exemplary artistic solutions developed by bishop Gian Matteo Giberti (1495–1543) in the Diocese of Verona.¹³ Venturing this – in my opinion, much needed – attempt at systematizing the results of previous research, I shall also try to look for inspirations for the Archbishop of Milan's artistic activities in the art patronage of the Church hierarchs who referred to Giberti's ideas and developed them further, underscoring their high rank and usefulness, in the period between the death of the bishop of Verona and Borromeo's ascent to the archiepiscopal throne of Milan.

¹⁰ See P. KRASNY, 'Forma pastoris. Działalność Karola Boromeusza jako wzorzec patronatu biskupiego nad sztuką sakralną', in *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, pt 2, ed. by J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin, 2006, pp. 7–36.

¹¹ See especially M.L. GATTI-PERER, "Prospettive", pp. 25–33 (as in note 8); J. ACKERMAN, 'The Aesthetics of Architecture in the Renaissance', in idem, *Origins, Imitation, Representation in the Visual Arts*, Cambridge, 2000, p. 179.

¹² 'quae Provinciae nostrae ecclesiarum frequentiori usui et ornatui opportuna atque accomodata vidimus', C. BORROMEO, *Instructionum fabricae*, p. 4 (as in note 8).

¹³ See notes 122, 133, and 134.

EXEMPLA VIVA FOR A BISHOP – REFORMER OF THE LOCAL CHURCH

A severe crisis of the Church had been diagnosed very perceptively by the learned Camaldolese monks from Venice, Paolo Giustiniani (1476–1528) and Pietro Querini (1478–1514), who, in 1513, compiled a memorial to Pope Leo X (Giovanni di Lorenzo de' Medici, 1475–1521) in which they appealed for a radical reform of the institution and presented a fairly comprehensive programme thereof.¹⁴ The pope disregarded their work, but it deeply affected many bishops in the Most Serene Republic of Venice and in Lombardy, who had understood from the memorial that every bishop should be an 'exemplum vivum', or a living example, of the renewal of Christian life, in that he should restore Christian purity and Christian order first in his own life and then in all institutions of the diocese managed by him.¹⁵ Certain prelates immediately set about implementing such measures, achieving very promising results, as for example Girolamo Trevisan (d. 1523) in Cremona.¹⁶

Also northern-Italian bishops and cardinals residing in the Eternal City remained under strong influence of the ideas of Giustiniani and Querini. Initially, they tried to persuade subsequent popes to put these ideas into practice. Yet, discouraged by the persistent failure of their efforts, they began to return to their, often small, dioceses in order to 'try out' various reformist solutions there, before disseminating them in the entire Church.¹⁷

A person who enjoyed considerable authority among those men was the Venetian thinker Gaspare Contarini (1483–1542; Fig. 2). He substantially expanded the programme of Giustiniani and Querini, detailing it in his dissertation, *De officio viri boni ac probi episcopi* (1517), into dozens of actions that the prelates should undertake in order to become 'exempla viva' for the renewal of the Church.¹⁸ Among various domains that required episcopal reforms he indicated also the control over sacred art.

¹⁴ S. TRAMONTIN, 'Un Programma di riforma della Chiesa per il Concilio Lateranense. Il Libellus ad Leonem X dei veneziani P. Giustiniani e P. Querini', in *Venezia e i Concilii*, ed. by E. Niero, A. Altan, S. Tramontin, B. Bertoli, Venice, 1972, pp. 67–93; S.D. BOWD, *Reform Before the Reformation. Vincenzo Querini and the Religious Renaissance in Italy*, Leiden, 2002, pp. 149–158.

¹⁵ J. MARA DESILVA, 'A Living Example', in *Episcopal Reform and Politics in Early Modern Europe*, ed. by J. Mara DeSilva, Kirksville, 2012, pp. 1–2.

¹⁶ M. REGAZZONI, 'Cinque e Seicento. L'epoca delle Riforme e Controriforma', in *Storia della spiritualità italiana*, ed. by P. Zavato, Rome, 2002, p. 230.

¹⁷ J.C. OLIN, *Catholic Reform from the Cardinal Ximenes to the Council of Trent*, New York, 1990, pp. 13–22.

¹⁸ S. TRAMONTIN, 'Il "De officio episcopi" di Gaspare Contarini', *Studia Pataviana*, 12, 1965, pp. 292–303; G. FRAGNITA, 'Cultura umanistica e riforma religiosa. Il "De officio boni ac probi episcopi" di Gaspare Contarini', *Studi Veneziani*, 11, 1969, pp. 75–189;



2. Gaspare Contarini, copper engraving by Frans van den Wyngaerde, mid-17th century

According to Contarini, one of the most severe and detrimental sins of the Roman Catholic Church was the lack of proper care to ensure that church furnishings and utensils employed in the administration of sacraments had appropriate forms, and that 'the images of our Lord and of the Blessed Virgin Mary, as well as all other images that are painted for churches, should be executed in the most honourable and orderly manner, so that they would encourage the faithful to venerate the only God so resolutely as if they were leading them by the hand'. By neglecting to control these questions through legal regulations and instruction of the faithful, the prelates had precipitated a situation inviting abuses which became the object of rightful criticism and at the same time a fuel for the 'pestis heretica' (heretical plague). Therefore, the bishops should make sure that the artistic aspects of the external cult be wisely regulated through the decrees of diocesan synods or rulings of the ordinary bishops, and by means of the bishops' immediate involvement in the elimination of errors, so that 'the Church of God would be strengthened against this plague'. The bishops themselves should also responsibly shape the physical setting for the worship

of God in order to set a proper example for other members of the clergy and the laity.¹⁹

De officio episcopi had been compiled by Contarini still before Martin Luther (1483–1546) proclaimed his ninety-five theses, therefore, while referring to heresiarchs, he must have had in mind either the critics of sacred art from the rather remote past, as for example John Wickliff (1320–1384), or the Hussites, whose influence at the beginning of the sixteenth century was restricted to the Kingdom of Bohemia and the neighbouring areas.²⁰ Soon, however, it turned out that the 'heretical plague' was spreading across most of Europe and, through Venice and Lombardy, started to penetrate into Italy. The local bishops, therefore, could not linger any longer to 'vaccinate' the sacred art produced in their dioceses against Protestant attacks, and to apply it to fortifying the faith of their observant flock.²¹ Thus, the regulations and solutions they had developed had a decisively Counter-Reformational character – many years before the assembly of the Council of Trent, which – according to opinions prevalent in art-historical literature, under the influence of Werner Weisbach – was a decisive factor that pointed the art of the Roman Catholic Church in that direction.²²

Some of those prelates took actions which, as I shall try to demonstrate in what follows, were later developed by Charles Borromeo and, on the strength of his authority, were subsequently imitated in the entire Roman Catholic Church. Therefore, before analysing these undertakings, it would be worthwhile to take a closer look at the reforms introduced by those prelates in their local Churches, in order to get some orientation as to the extent of the role the artistic patronage played in their fashioning themselves as 'exempla viva' of performing the function of a bishop.

Such a stance, at the end of the 1520s, was adopted by Gian Matteo Giberti (Fig. 3), in the title of his first biography called 'a singular example and model of the good

E.G. GLEASON, *Gaspare Contarini. Venice, Rome and Reform*, Berkeley, 1993, pp. 93–98.

¹⁹ 'imagines Domini et Beatissimae Virginis aliorumque in ecclesiis pinguntur, omnia honestissime ordinateque fiant, illarumque plebem ad Dei unius cultum quemadmodum decet, quasi per gradus manu ducant'; 'protinus tales pestes ab Ecclesia Dei arceantur', G. CONTARENUS, 'De officio episcopi libri II', in *idem, Opera*, Venetiis, 1578, p. 425 (all above quotations are from this page). See also E.G. GLEASON, *Gaspare Contarini*, p. 97 (as in note 18).

²⁰ P. KALINA, 'Cordium penetrativa. An Essay on Iconoclasm and Image Worship around the Year 1400', *Umění*, 43, 1995, no. 3, pp. 247–257; M. BARTLOVA, 'Husitské obrazoborectví', in *Umění české reformace (1380–1620)*, ed. by K. Horníčková, M. Šroněk, Prague, 2010, pp. 63–70.

²¹ M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Rome, 2011, *passim*.

²² W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921. See also B. TOSCANO, 'Storia dell'arte e forme della vita religiosa', in *Storia dell'arte italiana*, pt 1: *Problemi e metodi*, ed. by G. Previtali, vol. 3: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turin, 1979, pp. 300–304.

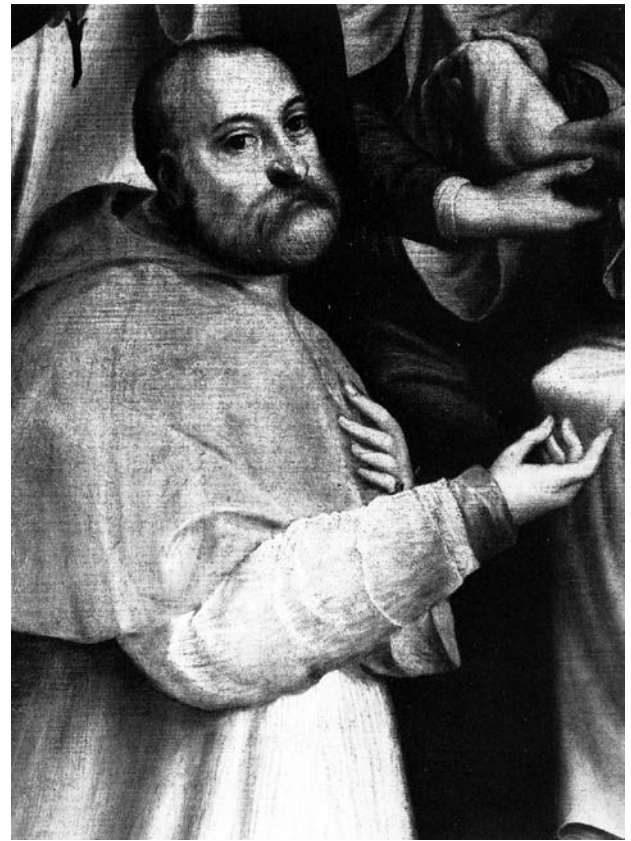


3. Gian Matteo Giberti, copper engraving, in I.M. Gibertus, *Opera nunc primum collecta*, 1733

shepherd.²³ He was preconised bishop of Verona in 1524, but then spent a few years in Rome as a close collaborator of Pope Clement VII (Giulio de' Medici, 1478–1534) who offered him the cardinal's hat. Having experienced a spiritual crisis during the Sack of Rome in 1527, Giberti decided to withdraw to his heavily neglected diocese and to start exercising his duty of the ordinary bishop as best he could. Shortly, he brought order to the administration system and liturgical life of the diocese, and began to carry out regular canonical visitations. He resolutely disciplined dissolute and idle clergymen, propagating, by means of pastoral instructions and an example he set by himself, the ideal of a pastor who lead a moral life, was devoted to his pastoral work, and incessantly deepened his theological knowledge by reading the Bible and works of the Fathers of the Church.²⁴ In 1542, near the end of his life, he compiled extensive constitutions for the diocese of Verona, in order to cement the changes he had introduced

²³ P.F. ZINUS, *Boni pastoris exemplum et specimen singulare*, Venetiis, 1573.

²⁴ M.A. TUCKER, 'Gian Matteo Giberti. Papal Politician and Catholic Reformer', *The English Historical Review*, 8, 1903, no. 70, pp. 277–286; A. PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma. G.M. Giberti (1495–1543)*, Rome, 1969, *passim*; idem, *Riforma pretridentina nella diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G.M. Giberti 1525–1542*, Vicenza, 1989, *passim*.



4. Ercole Gonzaga, portrait in the *Deposition* altarpiece in San Vincenzo in Mantua, mid-16th century. After Giulio Romano, ed. by S. Polano, Milan, 2001

and to provide other bishops with the sense of direction for reforms to be carried out in their local Churches.²⁵

Giberti's actions stirred the reformist zeal of his immediate neighbour, the bishop of Mantua, Ercole Gonzaga (1505–1563, Fig. 4)²⁶, who, at the age of twenty, became cardinal and started a career in the Roman Curia. But in 1537 he returned to his diocese and carried out visitations of his parishes, only to discover that, just as in Verona, a substantial part of the clergy scandalized their parishioners by immoral conduct and poor education.²⁷ Gonzaga, who was known for his gentle disposition, did not want to exercise a harsh discipline towards elderly priests, so he concentrated mainly on reforming the Mantuan cathedral school, so that it could educate priests capable of

²⁵ R. PASQUALI, 'Le "Constitutiones" per il Clero di Gian Matteo Giberti', *Ricerche di Storia Sociale e Religiosa*, 39, 1991, pp. 231–232; Idem, 'Nelle Costituzioni per il clero la riforma della Chiesa veronese per la riforma della Chiesa universale', in *Gian Matteo Giberti (1495–1543). Atti del convegno di studi*, ed. by M. Agostini, G. Baldissin Molli, Verona, 2012, pp. 61–72.

²⁶ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello, 1998, pp. 109; 112–113; P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully. Cardinal Ercole Gonzaga and Patrician Reform in Sixteenth Century Italy*, Washington, 2007, pp. 17, 76, 109.

²⁷ Ibidem, pp. 67, 109.



5. Reginald Pole, copper engraving, mid-16th century

collaborating with their bishop in the task of reforming the local Church. Apart from moral formation, the seminarists were provided with a thorough instruction in classical languages, literature, philosophy, theology, liturgics and music, and were not allowed to take the holy orders until they passed a difficult exam.²⁸ The cathedral was to play a key role in the formation of priests also after ordination, providing a model for a proper celebration of the liturgy and preaching sermons on a high intellectual level. Therefore Gonzaga's most important legal regulations were the *Constitutioni per la Chiesa Cattedrale di Mantova* (1558), which obliged members of the cathedral chapter and clergy associated with the cathedral to a continuous self-improvement based on a strictly prescribed schedule accompanied by a reading list.²⁹

Also Reginald Pole (1500–1558, Fig. 5) was moving in the circles of the north-Italian bishops engaged in local attempts at the reform of the Church. Pole, having refused to accept ecclesiastical policy of Henry VIII (1491–1547), left England, found shelter in Rome, and in 1535 was raised to the cardinalate by Paul III (Alessandro Farnese,

1468–1549).³⁰ Having made friends with Giberti, he followed his reforms carried out in the diocese of Verona with admiration and protected them from attacks of the officials of the papal Curia.³¹ He also kept a regular exchange of letters with Gonzaga and visited him in Mantua in order to find out on his improvements in the formation of priests.³² Yet, as an exile, deprived of benefices, Pole was unable to imitate both these prelates for a longer period of time.³³ He was given such an opportunity only upon the accession of Mary I (1516–1558) to the throne of England, who again subjected the English Church to the pope. Having returned to his homeland as a papal legate in 1555, Pole summoned a national synod to Westminster in order to try to pass a programme for the restoration of Catholicism in England. According to the acts of the synod, the key role in this regard was to be played by bishops who were instructed to introduce in their dioceses the solutions that had been earlier 'tested' by Giberti in Verona.³⁴ If these plans had come into effect, the north-Italian model of the renewal of the Church would have been propagated for the first time on an extensive area, and far away from Italy at that.³⁵ After the death of Mary I in 1558, her successor, Elizabeth I (1533–1603), broke with Rome and reinstalled the organisation and liturgy of the English Church established by Henry VIII after the Act of Supremacy.³⁶ But the decrees of the Westminster Synod, edited by Pole with diligence and clarity, were republished in Rome in 1562. This reprint, undertaken on Gonzaga's initiative, was to demonstrate, in the first place, that the renewal of Catholicism in England was made on the *consensus fidelium* basis, but it also served to disseminate legal regulations intended to initiate thorough reforms of the local Churches, as attested by the fact that two hundred copies of the book were distributed among bishops assembled at the council in Trent.³⁷

³⁰ T.F. MAYER, *Reginald Pole. Prophet and Saint*, Cambridge, 2000, pp. 13–44; J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, Farnham, 2014, pp. 85–88.

³¹ T.F. MAYER, *Reginald Pole*, pp. 44–66 (as in note 30); J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, pp. 66–70; 89–95 (as in note 30).

³² T.F. MAYER, *Reginald Pole*, pp. 72, 77 (as in note 30); P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, pp. 35–36, 122–123 (as in note 26); J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, pp. 99, 103–104 (as in note 30).

³³ See T.F. MAYER, 'When Maecenas Was Broke. Cardinal Pole's "Spiritual" Patronage', *Sixteenth Century Journal*, 27, 1996, no. 2, pp. 422–430.

³⁴ R.H. POGSON, 'Reginald Pole and the Priorities of Government in Mary Tudor's Church', *The Historical Journal*, 18, 1975, no. 1, pp. 3–20; J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, pp. 144–168 (as in note 30).

³⁵ T.F. MAYER, 'The Success of Cardinal Pole's Final Legislation', in *The Church of Mary Tudor*, ed. by E. Duffy, D. Loades, Oxford, 2016, pp. 149–175.

³⁶ S. DORAN, C. DURSTON, *Princes, Pastors and People. The Church and Religion in England 1500–1700*, London, 2003, pp. 21–22.

³⁷ C.F. BÜHLER, 'Observations of the 1562 Editions of Cardinal Reginald Pole's "Concilio" and "Reformatio Angliae"', *Studies in*

²⁸ Ibidem, pp. 76–82.

²⁹ Ibidem, p. 85.

Still more limited were the abilities of Daniele Barbaro (1514–1579, Fig. 6) to engage in similar reforms. This versatile scholar, famous mainly for his pioneering research in the domain of optics and a superb Italian edition of Vitruvius, devoted also much of his attention to the problem of educating future priests. He stated that they were poorly prepared for their pastoral duties as theology was taught to them neither clearly, nor rationally, nor was it organised enough.³⁸ Yet, he was able to do little to change this, because he never reached church offices that were high enough and with which real power was associated. Although in 1550 Barbaro was appointed coadjutor bishop to his uncle, Giovanni Grimani (1506–1593), the Patriarch of Aquileia, it was only a purely titular position at that time, and Barbaro, having predeceased Grimani, had remained ‘patriarca eletto’ until the end of his life.³⁹ Therefore, this editor of Vitruvius restricted his activities to conducting discussions of the Church reforms in the Franciscan friary of San Francesco della Vigna in Venice⁴⁰ and taking active part in a few sessions of the Council of Trent. Yet, his purely theoretical involvement significantly influenced the formulation of a number of important creeds of the Tridentine reform (e.g. the bishops’ obligation to reside in their own sees and promotion of the cult of Christ’s real presence in the Eucharist), and Barbaro recognised by Pope Pius IV (Giovanni Angelo de’ Medici, 1499–1565) who appointed him cardinal *in pectore* in 1561. Also Borromeo, with whom Barbaro intensely collaborated on editing the final documents of the council, appreciated the reformist zeal of the coadjutor bishop to the Patriarch of Aquileia.⁴¹

However, it was the pioneering reformist attempts of Giberti and Gonzaga, aimed at healing the religious life in their dioceses, as well as the comprehensive ‘reformatio Angliae’, undertaken by Pole, that the Archbishop of Milan admired most of all. He considered his own reforms in Milan as a creative continuation of the achievement of the three aforementioned prelates, since he assigned the position of his vicar general to the pupil of Giberti, Niccolò Ormaneto (1515–1577), hoping that he would transplant from Verona the administrative dexterity in the

Bibliography, 26, 1973, pp. 232–234; T.F. MAYER, *A Reluctant Author. Cardinal Pole and His Manuscripts*, Philadelphia, 1999, p. 27.

³⁸ P. PASCHINI, ‘Gli scritti religiosi di Daniele Barbaro’, *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 5, 1951, pp. 340–349; B. MITROVIĆ, ‘Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro’s Commentary on Vitruvius *De Architectura*’, *Sixteenth Century Journal*, 29, 1998, no. 3, pp. 686–687.

³⁹ P. PASCHINI, ‘La nomina del patriarca di Aquileia e la Repubblica di Venezia nel sec. XVI’, *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 2, 1948, pp. 63–68.

⁴⁰ F. BIFERALI, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Rome, 2013, pp. 51–57.

⁴¹ P. PASCHINI, ‘Daniele Barbaro letterato e prelato veneziano nel Cinquecento’, *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 16, 1962, no. 2, pp. 91–93; F. BIFERALI, *Paolo Veronese*, p. 84 (as in note 40).



RITRATTO DE DANIEL BARBARO, HOMO CONSPICVO

Titianus pinxit. W. Hollar fecit, 1650. ex Collectione Iohannis et Catharinae Stieglitz. F. van den Wyngaerde sculpsit.

6. Daniele Barbaro, copper engraving by Wenzel Hollar, after Titian, 1650

organisation of ecclesiastical structures and enormous fervour for making canonical visitations, so characteristic of his master.⁴² And, full of admiration for the curriculum of the priestly instruction introduced in Mantua by Gonzaga, he charged Settimio Borsari (d. 1594), a brilliant graduate of the cathedral school in Mantua, with the organisation of education for seminarists in his diocese.⁴³ Among Borromeo’s closest collaborators was also the one-time Pole’s chaplain, Thomas Goldwell (1501–1585), who had accompanied the cardinal in his mission to England, during which he was appointed bishop of St Asaph. In 1563–1565 Goldwell played a significant role in preparations for the first metropolitan synod in Milan, serving as Borromeo’s suffragan bishop and vicar general.⁴⁴ Also Ormaneto, whom Pole had taken with him to England as

⁴² E. CATTANEO, ‘Influenze veronesi nella legislazione di San Carlo Borromeo’, in *Problemi della vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padua, 1960, pp. 123–166; D. ZARDIN, ‘Tra continuità delle strutture e nuovi ideali di “riforma”. La riorganizzazione borromaica della curia arcivescile’, in *Carlo Borromeo. Cultura, sanità, governo*, Milan, 2010, pp. 237–238, 288; A. FILIPAZZI, ‘L’influsso di Gian Matteo Giberti attraverso l’azione di Nicolò Ormaneto’, in *Gian Matteo Giberti*, pp. 80–83 (as in note 25).

⁴³ P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, p. 82 (as in note 26).

⁴⁴ K. CARLETON, *Bishops and Reform in the English Church 1520–1559*, Woodbridge, 2001, pp. 59, 184.



GIULIO ROMANO
*Pittore e Architetto, nacque l'anno
 1492. morì l'anno 1546.*

Gio. Dom. Campiglio del. e. sc.

7. Giulio Romano, copper engraving by Giovanni Domenico Campiglio, after Titian, 2nd quarter of the 18th century

his main advisor for issues related to improving Church institutions, may have contributed to implementing in the Archdiocese of Milan the experiences acquired during the organisation of the synod of Westminster.⁴⁵

It may therefore be stated that the aforementioned prelates were for Borromeo explicit 'exempla viva' of exercising episcopal authority in the difficult times that called for deep reforms. Yet, the Archbishop of Milan adapted their concepts to significantly different circumstances, since all his predecessors had worked in the period of legislative confusion in the Church administration, and thus were able, or had, to solve many problems quite freely, but often at the risk of being accused of heresy or episcopalism.⁴⁶ Borromeo, in turn, undertook to reform the Archdiocese and province of Milan after the pope had signed the promulgations of the Council of Trent, which precisely

⁴⁵ Ibidem, pp. 59–60; A. FILIPAZZI, 'L'influsso di Gian Matteo Giberti', pp. 76–80 (as in note 42).

⁴⁶ D. FENELON, *Heresy and Obedience in Tridentine Italy. Cardinal Pole and the Counter Reformation*, Cambridge, 1972, pp. 1–99; P.V. MURPHY, 'Rumours of Heresy in Mantua', in *Heresy, Culture and Religion in Early Modern Italy. Context and Contestation*, ed. by R.K. Delph, M.M. Fontaine, J.J. Martin, Kirksville, 2006, pp. 53–67.

regulated many aspects of the Church life. So, he could draw only those elements from the experience of his predecessors that were in accord with the current Church legislation.⁴⁷ Therefore, he had (and likely also wanted) to regard these 'exempla viva' in keeping with the principles of classical rhetoric, namely, he isolated in the activities of his predecessors particular motifs that might have been useful in his model of the local Church reform. Only in this way could he have approached also their patronage of sacred art, imitating above all the solutions that, as he had put it in the introduction to his *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, ensured in the church the magnificence of the cult in keeping with its forms prescribed by the decrees of the council.⁴⁸

THE BISHOP'S COLLABORATION WITH THE ARCHITECT IN FORMULATING THE PRINCIPLES OF SHAPING SACRED ART

In the pages of Borromeo's *Instructiones* one can repeatedly find a directive that the bishop should consult with the architect his key decisions related to the appearance of sacred art in his diocese.⁴⁹ This regulation testifies to the fact that Borromeo shared the views of Leon Battista Alberti (1404–1472) that the understanding of architecture, as well as of other arts which serve its decoration, was so difficult a challenge that only a thoroughly trained professional was able to handle it.⁵⁰ According to Borromeo, an experienced artist should be able not only to suggest the prelate an appropriate terminology or verify the feasibility of realising a given idea, but also should see to it that this idea be in keeping with the prevailing artistic conventions, in order to ensure a widespread and unambiguous understanding of the message carried by the artwork. Borromeo instructed to take advantage of the latter kind of consultation, which was preconditioned by the advisor's good orientation in the conventions of religious art, especially when the bishop had to evaluate new and unusual iconographic solutions.⁵¹

Further, Borromeo's instructions seem to suggest that the bishop should not ask advice from various architects, but rather seek help from one trusted specialist, which

⁴⁷ L. PROSDOCIMI, 'Il diritto nella formazione e nell'azione riformatrice di San Carlo', in *Carlo Borromeo e l'opera di "Grande Riforma". Cultura, religione e arti del governo nelle Milano del pieno Cinquecento*, ed. by F. Buzzi, D. Zardin, Milan, 1997, pp. 59–68.

⁴⁸ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, p. 4 (as in note 8).

⁴⁹ Ibidem, pp. 8–9, 12–21, 24–25, 70–71, 80–81. See also G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo nell'architettura dei secoli XV–XVIII*, Rome, 2017, p. 175.

⁵⁰ See C. WILKINSON, 'The New Professionalism in the Renaissance', in *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, ed. by S. Kostof, Berkeley, 1977, pp. 125–126; G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, p. 139 (as in note 49).

⁵¹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, p. 70 (as in note 8).

was to ensure a consistency of his subsequent directives and decisions in the matters of art. Such an interpretation of theoretical regulations contained in the *Instructiones* seems to be confirmed by the actual deeds of Borromeo who, during his episcopate in Milan, always collaborated with Pellegrino Tibaldi (1527–1596), engaging him, for example, to participate in teams conducting canonical visitations. But, above all, he consistently commissioned him to erect churches⁵² which, as attested by Giussano, served as exemplary solutions which represented the church types described in the decrees of the synod of 1565 and in the *Instructiones*.⁵³ It is impossible to determine the extent of Tibaldi's contribution in the latter work, but there can be no doubt that, through his architectural work, he ensured the compatibility of the archbishop's 'theory of art' with the actual products of his artistic patronage. Therefore, it has been repeatedly emphasised in the literature that, by permanently engaging this outstanding architect, by making him familiar with the most intricate aspects of sacred art, and by assuring him a very high standing in his milieu, Borromeo indicated a successful model of achieving artistic solutions that strictly conformed to the needs of the Church in the period of its renewal after the Council of Trent.⁵⁴ Significantly less attention has been devoted to similar actions of prelates who, while trying to improve the religious life in north-Italian dioceses in the first half of the sixteenth century, resorted to comparable means in order to deploy the talents of Giulio Romano (1499–1546) in the effort of cementing their reforms.

⁵² S. SCOTTI, 'L'architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo', *L'Arte*, 5, 1972, pp. 54–90; S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele in Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Milan, 1984, *passim*; J. ACKERMAN, 'Pellegrino Tibaldi, san Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica di loro tempo', in *San Carlo e il suo tempo*, vol. 2, Rome, 1986, pp. 573–586; M.L. GATTI PERER, 'Le opere e i giorni. Pellegrino Pellegrini detto Il Tibaldi e il rinnovamento dell'arte cristiana', *Arte Lombarda*, serie nuova 93–94, 1990, pp. 7–11; R. HASLAM, 'Pellegrino Pellegrini, Carlo Borromeo and Public Architecture of the Counter-Reformation', *ibidem*, pp. 17–30; A. ROVETTA, 'Pellegrino Tibaldi e l'idea del Tempio San Sebastiano', *ibidem*, pp. 105–110; D. MOOR, *Pellegrino Tibaldi's Church of San Fedele in Milan. The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture of the Late Sixteenth Century*, Ann Arbor, 1989, *passim*; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation*, pp. 217–225 (as in note 6).

⁵³ G.P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, Rome, 1610, pp. 91–94, 624–629, 471–472. See also A. SCOTTI TOSINI, 'La "bella maniera": architetti, committenti, teoria e forma dell'architettura tra Roma e Milano nel Cinquecento', in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535–1600*, ed. by M.T. Fiorio, V. Terraroli, Milan, 2009, pp. 87–88.

⁵⁴ Apart from the works cited in note 52, see in particular: E.C. VOELKER, 'Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture', in *San Carlo Borromeo. Catholic Reform*, pp. 122–187 (as in note 5).



8. Chancel of Verona Cathedral arranged by Giulio Romano, Michele Sanmicheli and Francesco Torbido, after 1531. Photo: P. Krasny

The artist met Giberti, who was then at the head of the Apostolic Datary, at the beginning of the 1520s, while working in the Vatican Palace. The prelate not only ordered a few paintings from Giulio⁵⁵, but also, as noted by Giorgio Vasari (1511–1574), considered him 'his very familiar friend'.⁵⁶ Their friendship bore fruit in the form of an important commission only after 1531, when Giberti received a bequest of the bishop of Bayeux, Lodovico di Canossa (1476–1532), intended for the erection of his tomb chapel at the cathedral of Verona. Having obtained permission from Pope Paul III to use the money for a new arrangement of the chancel of the cathedral (where, in the tomb of the bishops of Verona, he had buried Canossa), the cardinal called Giulio⁵⁷ to be his advisor while the

⁵⁵ M. TAFURI, 'Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti', in *Giulio Romano*, ed. by S. Polano, Milan, 2001, p. 18; C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti e Giulio Romano', in *Gian Matteo Giberti*, pp. 131–134 (as in note 25).

⁵⁶ 'suo domestico amico', G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. by G. Milanesi, vol. 5, Florence, 1880, p. 532. English translation after: G. VASARI, *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, trans. by G. du C. de Vere, vol. 6, London, 1913, p. 151. See also C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti', p. 131 (as in note 55).

⁵⁷ M. LASKIN, 'Giulio Romano and the Cathedral of Verona', in *Essays in Honour of Walter Friedländer*, ed. by W. Cahn, New York, 1965, p. 111; A. SERAFINI, 'Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1: il programma, il contesto', *Venezia Cinquecento*, 6, 1998,



9. Chancel-screen in Verona Cathedral, Michele Sanmicheli architect, after 1531. Photo: M. Kurzej

intended works were being carried out.⁵⁸ The prelate and the painter decided that, in keeping with a practice widespread in north Italy, the chancel would be modernised mainly by means of fresco paintings⁵⁹ depicting scenes from the life of the Virgin Mary, that were to cover the vaulting and walls of the choir, thus concealing its medieval architecture (Fig. 8).⁶⁰

Giulio is known to have designed paintings executed by Francesco Torbido (1482–1562), but it is impossible to determine his share in delineating the forms of the high altar and a large tempietto-tabernacle, and the chancel-screen erected in front of it (Fig. 9). Both these structures were executed by Michele Sanmicheli (c. 1484–1559), the screen in the form of an openwork peristyle with wide intercolumnations⁶¹, which significantly differed from the

early-modern so-called choir-walls, built in Lombardy and the Most Serene Republic of Venice, that is decorated walls with an arcade pierced on the axis, through which the high altar could be seen.⁶² As noted by Paolo Piva, the peristyle in Verona was modelled on the chancel-screen of Old St Peter's, destroyed in 1513–1514.⁶³ But Giulio was perfectly familiar with the forms of that structure, since, after the death of Raphael (1483–1520), it was him who supervised the execution of the fresco paintings in Sala di Costantino in the Vatican Apostolic Palace. In the autumn of 1523 he painted there, in collaboration with Giovan Francesco Penni (1488–1528), the scene of the *Donation of Constantine* (Fig. 10), depicted as taking place in the interior of Old St Peter's, with its chancel-screen rendered in minute detail.⁶⁴ It is therefore highly probable

no. 11, pp. 75–161; C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti', pp. 134–136 (as in note 55).

⁵⁸ G. VASARI, *Le Vite*, p. 549 (as in note 56). See also M. TAFURI, 'Giulio Romano', p. 18 (as in note 55).

⁵⁹ See in particular W. WOLTERS, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, Munich, 2000, pp. 171–180.

⁶⁰ M. LASKIN, 'Giulio Romano and the Cathedral', pp. 111–113 (as in note 57); A. SERAFINI, 'Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2: gli affreschi di Francesco Torbido', *Venezia Cinquecento*, 6, 1998, no. 15, pp. 21–142; K. OBERHUBER, 'Gli affreschi nell'abside del Duomo di Verona', in *Giulio Romano*, pp. 434–437 (as in note 55); C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti', pp. 137–138 (as in note 55).

⁶¹ D. MOORE, 'Sanmicheli's Tornacoro in Verona Cathedral. A New Drawing and Problems of Interpretation', *Journal of the Society of*

Architectural Historians, 44, 1985, no. 3, pp. 221–232; C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti', pp. 138–139 (as in note 55); L. OLIVATO, 'Michele Sanmicheli e il riassetto architettonico della cappella grande del duomo di Verona', in *Gian Matteo Giberti*, pp. 141–146 (as in note 25).

⁶² W. WOLTERS, *Architektur und Ornament*, p. 197, Fig. 188 (as in note 59).

⁶³ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, p. 105 (as in note 26). See also MOORE, 'Sanmicheli's Tornacoro', pp. 231–232.

⁶⁴ G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, M. Serlupi CRESCENZI, 'La Sala di Costantino', in *Raffaello nell'Appartamento di Giulio II e Leone X*, Milan, 1993, pp. 185, 188, fig. on p. 180; S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, pp. 86, 88, fig. on p. 89 (as in note 55); I. LAVIN, *Footsteps on the Way Redemption. The Pedestals of Bernini's Baldacchino in St. Peter*, in



10. *The Donation of Constantine*, fresco by Giulio Romano and Francesco Penni in the Apostolic Palace on the Vatican, 1523. Photo: K. Blaschke

that Giulio, as a friend and the most trusted collaborator of Giberti, indicated to Sanmicheli the general forms of the furnishings to be introduced into the chancel of Verona Cathedral. The arrangement of its choir, as we shall see in what follows, became one of the leading patterns for furnishing a Catholic sacred interior, thus making Giulio an important contributor to the Church reform initiated by north-Italian prelates.⁶⁵ It is not known to what degree these actions revealed his personal religious outlook, but the artist obviously appreciated the role in which he was cast by Giberti, as was clearly attested by his later activity.

At the end of his life Giulio was using most of his strength and time working in Mantua for Cardinal Ercole Gonzaga who, as related by Vasari, in 1545 decided to 'avail himself of the advice and assistance of Giulio in renovating, or rather building almost entirely anew, the Duomo of that city'.⁶⁶ All other artistic undertakings of Gonzaga also had religious character (e.g. the paintings of Sts Peter and Paul and a design for wall paintings showing the calling of the first Apostles in the cardinal's private chapel), which seems to attest to the fact that the prelate

aimed at creating a new model of episcopal patronage of the arts, one unaffected by manifestations of his secular fascinations. Significantly, no official portrait of Gonzaga painted during his lifetime survives, and the only likeness of the cardinal executed on his commission shows him kneeling in prayer in the scene of the *Deposition* in a side altarpiece in San Vincenzo in Mantua (later removed to the church of Sant'Egidio in that city).⁶⁷ So, while working for the cardinal Giulio did not have an opportunity to paint, for example, mythological subjects that had secured him earlier a peculiar renown.⁶⁸ But at the end of his life he confessed to Vasari that this collaboration had brought him great satisfaction, while the Mantuan bishop admitted in a conversation with the Florentine historiographer that, as regards art in the Duchy of Mantua, 'Giulio was more the master of that State than he was himself'.⁶⁹ This last statement apparently demonstrated a special position of the artist in the circle of Gonzaga's collaborators, just as

La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine, ed. by G. Morello, Rome, 2012, pp. 245, 347, 260–261, 264, figs. 3, 36.

⁶⁵ M. TAFURI, *Giulio Romano*, p. 18 (as in note 55). C.L. FROMMEL, 'Gian Matteo Giberti', pp. 139–140 (as in note 55).

⁶⁶ 'per servirsi del consiglio ed aiuto di Giulio in rinovare e quasi far di nuovo tutto il duomo di quella città', G. VASARI, *Le Vite*, p. 552 (as in note 56); English translation after: G. VASARI, *Lives*, p. 166 (as in note 56).

⁶⁷ M.G. GRASSI, 'La Deposizione con il cardinale Ercole Gonzaga in S. Egidio in Mantova', *Civiltà Mantovana*, seria 3, 28, 1993, no. 8, pp. 45–61.

⁶⁸ See especially M. JAFFÉ, 'Rubens and Giulio Romano at Mantua', *The Art Bulletin*, 40, 1958, no. 4, pp. 325–329; B. GUTHMÜLLER, 'Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21, 1977, no. 1, pp. 35–68.

⁶⁹ 'Giulio è più padrone di quello stato, come non era egli', G. VASARI, *Le Vite*, p. 553 (as in note 56). For English translation see: G. VASARI, *Lives*, p. 167 (as in note 56).

did the very personal and emotional letter in which the cardinal informed his brother, Ferrante (1507–1557), about the death of the painter who had been renovating his cathedral in Mantua. ‘We lost our Messer Giulio Romano’, he wrote, ‘for which I am very sorry; it seems to me that I have lost my right hand [...]. Like those, who always try to find something good in something bad, I can only pretend that the death of this rarest of men has at least been useful in ruining my appetite for building, for silver and pictures. I no longer have anything made, that is not designed by that handsome genius. Having finished this few that I have in hand, I think as I have said, that I will bury all my desires with him. I knew him as a good and pure man in this world and I hope he is known so to God as well. I cannot hold back my tears while speaking of that, so I shall finish, consoling myself with the fact that also I am approaching the end of my life.’⁷⁰

Giulio Romano must have indeed been Gonzaga’s ‘right hand’ in shaping the proper image of sacred art, since after the artist’s death the cardinal terminated his patronage of the arts, assigning all his means to a prompt conclusion of the renovation of the Mantuan cathedral supervised by Giulio’s pupil, Giovanni Battista Bertani.⁷¹ Thus, there is every indication that Gonzaga’s patronage was among the undertakings that made Borromeo aware of the fact that a bishop attempting a reform of sacred art in his diocese must engage as his advisor an artist able to understand and properly express the bishop’s intentions. Worthy of note is also the fact that under the influence of Giberti and Gonzaga, Giulio – who in 1524 had provoked a widespread outrage by publishing, together with Marc Antonio Raimondi (1489–1534), *I Modi*⁷², a series of pornographic prints presenting complicated lovemaking

poses – at the end of his life devoted himself entirely to discovering the formula of religious art that would assist in the reform of the Church.⁷³ Apart from his work for both bishops, he executed at that time a gothicising design for the façade of San Petronio in Bologna⁷⁴, a stylistic idiom that was aimed to emphasise the antiquity of the building, and did a fresco painting of the *Crucifixion* in Sant’Andrea in Mantua, which propagated the cult of Christ’s Eucharistic Blood.⁷⁵ It is not known whether in this way he had secured himself redemption – as Gonzaga might have hoped for – but, beyond doubt, he was one of the first to have been challenged with the task of creating art for the needs of the ‘Catholic reform’, which, in the second half of the sixteenth century, increasingly captivated the attention of patrons and artists throughout Italy.

EARLY CHRISTIAN BASILICAS AS EXEMPLARY MODELS FOR CHURCH ARRANGEMENT

Daniele Barbaro, in a commentary to his translation of Vitruvius’s treatise, published in 1556, doubted whether the centralised forms recommended by the ancient architect were suitable for widespread use in the construction of churches.⁷⁶ Borromeo, in his *Instructiones*, shared this opinion, not only on utilitarian but also ideological grounds, stating that the circular plan was not particularly appropriate for churches, as it ‘was once used for pagan temples’. He wrote that, conversely, ‘The cruciform plan, going back almost to Apostolic times, and as seen in the major basilicas of Rome built in this way, is to be preferred.’⁷⁷ Therefore, he recommended the imitation not

⁷⁰ ‘Perdessimo il nostro Giulio Romano con tanto mio dispiacere, che in vero pare d’haver perduta la mano destra [...]. Come quelli che dal male cercano cavar sempre qualche bene, mi vò fingendo, che la morte di questo mi averà almeno giovato a spogliarmi dell’appetito del fabricar, degli argenti, delle pitture etc. perchè infatti non mi bastiera l’anima di far alcuna cosa di queste senza il disegno di quel bello ingegno, onde finiti questi pochi i disegni de’quali sono apresso di me, penso di seppellir con lui tutti i miei desideri come ho detto. Dio gli dia pace, che lo spero bene del certo perche l’ho conosciuto homo da bene e molto puro al mondo, e spero anco quanto a Dio. Non mi posso satiar con le lacrime agli occhi di parlar de’ fatti suoi, e pur bisogna finir, essendo piaciuto a chi tutto governa di finir la vita sua’. Quoted after: C. D’ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romani*, Mantua, 1842, pp. LII–LIII. English translation (except for the last sentence) after B. FURLOTTI, G. REBECCHINI, *The Art of Mantua. Power and Patronage in the Renaissance*, trans. by L. Jenckes, Los Angeles, 2008, p. 200. See also P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, p. 41 (as in note 26).

⁷¹ P. PIVA, *L’altro Giulio Romano*, p. 114 (as in note 26); B. FURLOTTI, G. REBECCHINI, *The Art of Mantua*, p. 202 (as in note 70).

⁷² B. TALVACCHIA, *Taking Positions on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, 1999, pp. 4–19; L. WOLK-SIMON, ‘Rapture to the

Greedy Eyes”. Profane Love in the Renaissance’, in *Art and Love in Renaissance Italy*, ed. by A. Bayer, New Haven, 2008, pp. 54–55.

⁷³ P. PIVA, *L’altro Giulio Romano*, p. 136 (as in note 26); M. TAFURI, *Giulio Romano*, p. 18 (as in note 55).

⁷⁴ R. WITTKOWER, *Gothic vs. Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, New York, 1974, pp. 74, 99–100; P. PIVA, *L’altro Giulio Romano*, p. 123 (as in note 26); R.J. TUTTLE, ‘Il progetto per la facciata di San Petronio a Bologna’, in *Giulio Romano*, pp. 548–549 (as in note 55); G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, pp. 79–81 (as in note 49).

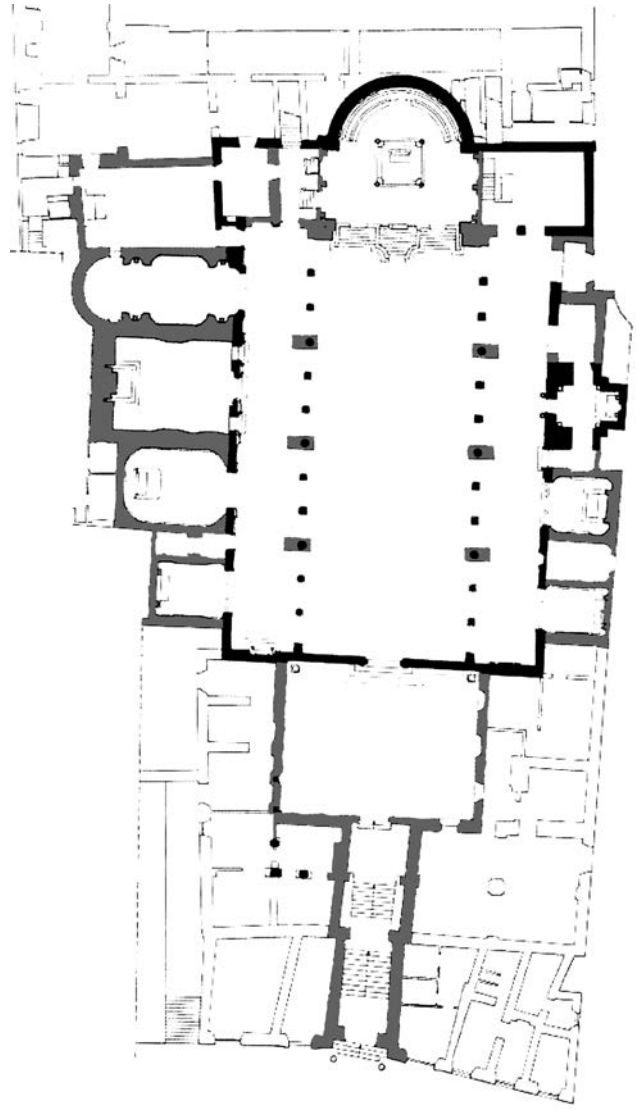
⁷⁵ P. PIVA, *L’altro Giulio Romano*, p. 135 (as in note 26); K. OBERHUBER, ‘Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova’, in *Giulio Romano*, p. 140 (as in note 55).

⁷⁶ M. VITRUVIO, *I dieci libri dell’architettura*, trans. by D. Barbaro, Venice, 1556, p. 125. See also M. MUTHER D’EVELYN, *Venice and Vitruvius. Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*, New Haven, 2012, pp. 109, 114.

⁷⁷ ‘idolorum templis in usu fuit; quae crucis formae exhibent, ut plane ex sacris Basilicis Romanis maioribus ad eum modum extructis perspicitur’, C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, pp. 12–13 (as in note 8); English translation after: E.C. VOELKER, Charles Borromeo’s ‘*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiarum*’, 1577. A translation with commentary and analysis, Syracuse

only of the spatial disposition of the basilicas – composed of one, three, or five aisles, transept and chancel – but also of their ‘splendor’. While characterising it, he stated that this feature of ancient churches, which had been ‘eloquently, copiously and practicably treated by writers proficient in the art of architecture’⁷⁸, manifested itself not only in the construction of the churches, but was attested by their centuries-long use as well. ‘Experienced architects’ (‘periti architecti’) had noted that ‘the piety and religiosity of the faithful, excited in them [the churches] incessantly since the Apostolic times, had shone both in those sacred edifices [...] and their furnishings most splendidly’.⁷⁹

Regrettably, the archbishop of Milan did not indicate the means that should be used in order to impart to churches the Early Christian splendour, but it may be inferred that it was precisely his objective when, around 1560, he started his first ‘fabbrica ecclesiae’, namely, a thorough restoration of Santa Prassede in Rome (Fig. 11), his cardinal titular church. It was built in the fourth century on the site of St Praxedes’s house and the nearby water well in which the saint was believed to have hidden, in the first half of the second century, the remains and blood of several hundred martyrs. In order to recall the ancient roots of the church, Borromeo restored to its interior (that had been significantly revamped in the ninth century and then transformed several times in the later period) features characteristic of early Christian architecture, such as columns bearing an entablature separating the nave and aisles, and wooden ceilings over the nave and aisles (Figs. 12, 13).⁸⁰ He described these features in his *Instructiones*



11. Santa Prassede in Rome, rebuilt c. 1560, plan. After M. Caperna, ‘San Carlo Borromeo cardinale di S. Prassede e il rinnovamento alla sua chiesa titolare a Roma’, *Palladio*, 12, 1993, no. 1

University 1977, p. 16 (*Art & Music Histories - Theses*, 3) (hereafter referred to as Borromeo-Voelker). See also: V. Russo, ‘Architettura nelle preesistenze tra Controriforma e Barocco. “Instruzioni”, progetti, e cantieri nei contesti di Roma e Napoli’, in *Verso una storia dell’restauro. Dall’età classica al primo Ottocento*, ed. by S. Casiello, Florence, 2008, p. 142; G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, pp. 119–121, 160 (as in note 49).

⁷⁸ ‘architectonicae artis scriptoribus sapienter, copiose utiliterque tractata’, C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, pp. 6–7 (as in note 8). According to Giorgio Simoncini (G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, pp. 116–118, 159–160 [as in note 49]), the professionals in the art of architecture who inspired Borromeo were Sebastiano Serlio (*I sette libri di Architettura*, bk V: *I tempi*, compiled between 1547 and 1551), Pietro Cattaneo (*I primi quattro libri di architettura*, 1554), and Cosimo Bartoli (free Italian translation of Leon Battista Alberti’s *L’architettura*, published in 1565).

⁷⁹ ‘Apostolicis usque temporibus excitatam fidelium pietatem ac religionem, quae in iis aedium sacrarum [...] supellectilis apparatu praeclerae eluxit’, C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, pp. 6–7 (as in note 8).

⁸⁰ M. CAPERNA, ‘San Carlo Borromeo cardinale di S. Prassede e il rinnovamento alla sua chiesa titolare a Roma’, *Palladio*, 12, 1993, no. 1, pp. 45–58; V. RUSSO, ‘Architettura nelle preesistenze’, p. 141 (as in note 77); G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, p. 121 (as in note 49).

as solutions typical of early Christian basilicas.⁸¹ Consequently, he identified the imitation of the splendour of architecture dating from the ‘Apostolic times’ with a faithful replication of its motifs, so that, as noted by Giussano, ‘other Cardinals followed his example and from that time begun to restore and adorn their titular churches’.⁸² So, in the biography written by his secretary, Borromeo was presented as an important disseminator of the early Christian

⁸¹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, pp. 18–19 (as in note 8); see also, G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, p. 120 (as in note 49).

⁸² ‘esempio mosse poi altri cardinali e prelati a fare il medesimo nelle loro chiese titolari’, G.P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, p. 32 (as in note 53). English translation after: J.P. GIUSSANO, *Life of the Saint Charles Borromeo*, ed. by J.H. Newman, vol. 1, London and New York, 1884, p. 50.



12. Santa Prassede in Rome, rebuilt c. 1560, interior towards the high altar. Photo: P. Krasny

revival in architecture⁸³, which should not obscure the fact that such a concept of shaping church architecture had appeared as early as in the first half of the sixteenth century.

The evident reservation with which Borromeo approached the artistic heritage of the pagan antiquity had been manifested earlier by humanists involved in the task of the renewal of the Church. Such a stance was assumed, for example, by Gregorio Cortese (1483–1548), a learned Benedictine abbot at Polirone in the vicinity of Mantua, who in a letter written in 1538 to the Benedictine humanist Luciano Degli Ottoni (c. 1490–1552) declared that, on the one hand, he admired Roman baths, porticoes, basilicas, temples and other ancient ruins, as ‘monuments of power’ (‘*potentiae monumenta*’), but on the other hand, he was unable to forget about the blood of Christian

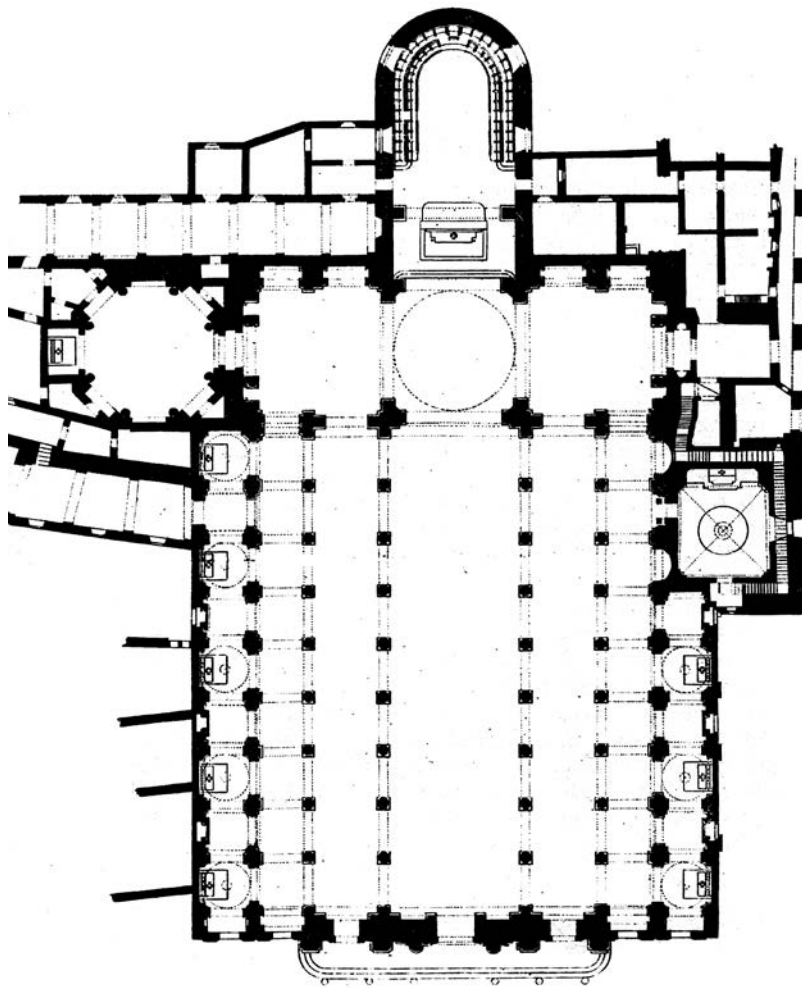


13. Santa Prassede in Rome, rebuilt c. 1560, interior. Photo: P. Krasny

martyrs these monuments were soaked with.⁸⁴ Such a perception of the antique resulted undoubtedly in the focus of Cortese’s research on the earliest period in the history of the Roman Church and on the works of the most ancient Latin Christian writers. As early as 1522 he defended the conviction – questioned by the Protestants who followed Marsilius of Padua (1275–1342) – about St Peter’s stay in Rome. In his treatise, *De romano itinere divi Petri*, he argued that the Apostle was indeed the first bishop of the Eternal City, a fact that should be considered as a rationale for the primacy of his successors in the Church. In this work, dedicated to Pope Hadrian VI (Adriaan Florenszoon Boeyens, 1459–1523), then recently elevated to the Throne of St Peter, Cortese declared that the renewal of the Church must consist in the return of the papacy

⁸³ C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale. Alessandro Farnese, Patron of Arts*, New Haven, 1992, p. 162.

⁸⁴ P. PIVA, *L’altro Giulio Romano*, pp. 54–55 (as in note 26); B.L. BROWN, ‘Veronese and the Church Triumphant. The Altarpieces for San Benedetto Po’, *Artibus et Historiae*, 18, 1997, no. 35, p. 54; M. TAFURI, *Giulio Romano*, pp. 54–55 (as in note 55).



14. Mantua Cathedral, rebuilt after the design of Giulio Romano, from 1545 on, plan. After P. Piva, *L'altro Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Palivona e la dialettica col Medioevo*, Quistello, 1998

and the entire Catholic hierarchy to their Apostolic roots, and be based on a thorough investigation into and revival of the oldest traditions of ancient Christianity.⁸⁵ Among various manifestations of that tradition Cortese did not mention works of early Christian art, but the architectural heritage of that period was tellingly revived and appreciated thanks to Ercole Gonzaga who had maintained regular contact with Cortese and remained under his overwhelming intellectual influence.⁸⁶

This revival took place thanks to the rebuilding of Mantua Cathedral⁸⁷, a task – let us recall – entrusted by Gonzaga to Giulio Romano. As a result, the church emerged as a five-aisled basilica with transept and a relatively shallow

chancel (Fig. 14). The aisles were separated by colonnades supporting an entablature, and the nave and external aisles were covered with coffered ceilings (Figs. 15, 16). These elements, which made the cathedral reminiscent of an early Christian basilica, were underscored by modest, but at the same time conspicuously Classical decoration of the entablature in the form of festoons and intertwining acanthus leaves.⁸⁸

In no document did Gonzaga expressly state that the reconstruction of Mantua Cathedral was aimed at making it resemble early Christian churches. Such an intention was suggested only in the chronicle of Ippolito Donnesmodi (d. c. 1630), written half a century after the rebuilding. The historiographer had noted, namely, that the ‘ancient walls’ of the cathedral, ‘on the outside shaped in the Germanic manner, with merlons and finials, according to an old practice’, were ‘sumptuously’ remodelled in the interior ‘using excellent modern architecture’ that was in keeping with the origins of the church, which reached

⁸⁵ G. CORTESIUS, *De romani itinere gestisque Principis Apostolorum*, ed. by V.A. Constantius, Romae 1777, esp. pp. 1–6. See also M.W. ANDERSON, ‘Gregorio Cortese and Roman Catholic Reform’, *Sixteenth Century Essays and Studies*, 1, 1970, no. 1, pp. 83–85; P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, p. 46 (as in note 26).

⁸⁶ P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, p. 40 (as in note 26).

⁸⁷ The history of the reconstruction has been discussed in detail by P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 73–96 (as in note 26).

⁸⁸ M. TAFURI, ‘Il Duomo di Mantova’, in *Giulio Romano*, pp. 550–556 (as in note 55).



15. Mantua Cathedral, rebuilt after the design of Giulio Romano, from 1545 on, interior towards the high altar. Photo: P. Krasny

back to the times of the Roman Empire.⁸⁹ Such origins of the church were conspicuously manifested by the new interior furnishings of the chancel, which alluded to early Christian models, through the location of the episcopal throne on the axis of the apse, with seats for the clergy on its either side⁹⁰, and the altar installed in the middle of the chancel in such a way that the officiating priest was able to celebrate the mass facing the congregation, a fact that,

⁸⁹ 'mure antiche [...] d'intorno fatte di sopra alla Tadesca con merli e punte, come anticamente s'usava [...] con moderna e eccellente architettura', I. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, vol. 2, Mantua, 1616, p. 172. The first cathedral, erected in Mantua in the early Christian period, was replaced around 1100 by another church that was thoroughly rebuilt in the fifteenth century. See E. MARANI, 'Una ricostruzione del Duomo di Mantova nell'età romanica', *Bolletino Storico Mantovano*, 7, 1957, pp. 161–185.

⁹⁰ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 74, 77, Figs. 30, 31 (as in note 26).



16. Mantua Cathedral, rebuilt after the design of Giulio Romano, from 1545 on, interior of the aisles. Photo: P. Krasny

as the Gonzaga historiographer, Giacomo Daino (1480–1560), related, caused a substantial confusion.⁹¹ The conscious and even manifest return to early Christian traditions in the new arrangement of the cathedral was further attested by the choice of subjects for side altarpieces which depicted exclusively saints living in the first centuries AD, namely: the Apostle and Evangelist John; the martyrs: Agatha, Lucy, Thecla, and Margaret; the Father of the Church Jerome, the model pastor of a diocese Martin, and the anchorite Anthony.⁹²

⁹¹ G. DAINO, *De origina et genealogia illustrissimae domus dominorum de Gonzaga*, in P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, p. 141 (as in note 26). See also P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, p. 74 (as in note 26).

⁹² P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 114–116; B. FURLOTTI, G. REBECCHINI, *The Art of Mantua*, pp. 200–201; F. BIFERALI, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Rome, 2013, p. 64.

The early Christian solutions employed in the architecture of Mantua Cathedral were borrowed from three major basilicas in Rome⁹³, but it seems that the church was supposed to prompt in the viewer associations mainly with St Peter's Basilica, because it was additionally dedicated to the first bishop of Rome.⁹⁴ Further, it must not be forgotten that in the 1540s Paul III contemplated pulling down the then still surviving front part of the nave of the basilica.⁹⁵ It is therefore very likely that by means of his Mantuan construction site Gonzaga wanted to dissociate himself from the actions of the pope, which were seen as a continuation of the dismantling of St Peter's Basilica initiated by Pope Julius II (Giuliano della Rovere, 1443–1513).⁹⁶ Many humanists considered these procedures as a means of getting rid of the most important architectural symbol of Christian tradition. These actions seemed to attest to the fact that the declining Roman Church severed links with its saintly heritage that for centuries had determined its identity.⁹⁷

The reforms undertaken by Gonzaga were supposed to mend in the diocese of Mantua such errors that the popes were incapable of mending in the entire Church.⁹⁸ It seems therefore highly probable that the bishop intended to recreate in his province an architectural symbol in order to point out – as Cortese had done, using the written word – an exemplary model of renovation of the Roman Catholic Church in tune with its ancient, Apostolic and martyred legacy. According to the bull, *Ad Dominici gregis curam*, promulgated by Paul III in 1536, the council that was intended to conduct such a renewal would take place in Mantua. Although this idea was soon abandoned⁹⁹, it might have been an incentive for contemplating the remodelling of the cathedral in the forms that would clearly

indicate to the council fathers the sense of direction for their reforms. When the works at the reconstruction were already under way, the council, ultimately assembled in Trent, in its fourth session (of 8 April 1546) proclaimed that, 'traditions [...] preserved in the Catholic Church by a continuous succession' 'which, received [...] from the Apostles themselves, the Holy Ghost dictating, have come down even unto us, transmitted as it were from hand to hand' were, next to the Gospels, 'the fountain of all, both saving truth, and moral discipline'.¹⁰⁰ Bishops who wanted to demonstrate, by means of works of art, that – in keeping with the teachings of the council – they fulfilled their pastoral mission by following the 'examples of the orthodox Fathers'¹⁰¹, were presented with an excellent model for such a manifestation – in the form of Mantua Cathedral.

It may be assumed that Giulio Romano was chosen for this task mainly because he had been living in Mantua for over twenty years then, having executed all the most important artistic commissions for the Gonzagas.¹⁰² It does not, however, alter the fact that the artist was particularly well suited for the task of designing a building that would be a model for reintroducing early Christian solutions into sacred architecture of the early modern period. And his fresco depicting the *Donation of Constantine* may be considered the first attempt at reconstructing the appearance of Old St Peter's¹⁰³, executed as 'painted architecture', which enjoyed substantial popularity around 1500 and often (especially in the north of Italy) inspired designs applied in the actual built structures.¹⁰⁴ His familiarity with the forms of the Vatican church, attested by the fresco in the Apostolic Palace and combined with the excellent intuition for the monumental quality of ancient architecture, so characteristic of him, resulted in the fact that the cathedral reconstructed according to his designs must have answered to the expectations of numerous pious humanists searching for artistic solutions that

⁹³ The covering of the aisles, alternately with ceilings and vaulting, was borrowed from the Basilica of San Giovanni in Laterano, and the articulation of the clerestory walls of the nave, carried out by means of pilasters which alternately framed panels with figurative decoration and windows, from the Basilica of Santa Maria Maggiore. See P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, p. 99 (as in note 26).

⁹⁴ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 99, 108 (as in note 26); M. TAFURI, *Giulio Romano*, p. 55 (as in note 55).

⁹⁵ L. RICE, 'La coesistenza delle due basiliche', in *L'architettura di San Pietro, storia e costruzione*, ed. by G. Spagnezi, Rome, 1995, p. 258; G.F. SPAGNESI, *Roma, la Basilica di San Pietro, il Borgo la città*, Milan, 2002, pp. 81–82.

⁹⁶ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 122–123 (as in note 26); M. TAFURI, *Giulio Romano*, p. 56 (as in note 55).

⁹⁷ For the humanist condemnation of the dismantling of Old St Peter's, see especially: H. GÜNTHER, 'I progetti di ricostruzione della basilica di San Pietro nelli scritti contemporanei', in *L'architettura di San Pietro*, pp. 143–147 (as in note 95); G. MARELLI MARIANI, 'L'antico San Pietro, demorirlo o conservarlo', in *L'architettura di San Pietro*, pp. 230–232 (as in note 95).

⁹⁸ P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 99–105 (as in note 26); M. TAFURI, *Giulio Romano*, p. 56 (as in note 55).

⁹⁹ P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, p. 17 (as in note 26).

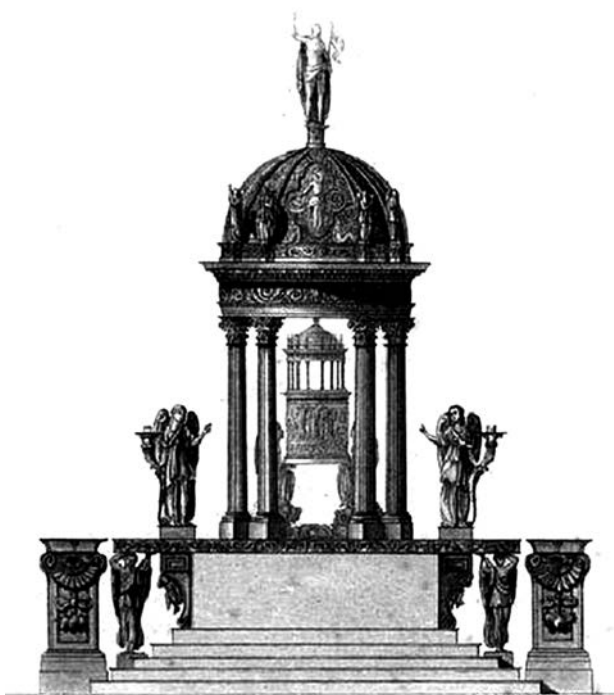
¹⁰⁰ 'traditiones [...] continua successione in Ecclesia catholica conservatas' 'ab Apostolis, Spiritu Sancto dictante, quasi per manus traditae, ad nos usque pervenerunt' 'fontem omnis et salutaris veritatis et morum disciplinae', Sessio Quarta, celebrata die VIII. Aprilis, 1546: Decretum de Canonicis Scripturis; Fourth Session, held April 8, 1546: Decree Concerning the Canonical Scriptures, see P. SCHAFF, *Creeds of Christendom*, vol. II, p. 81 (<<https://www.ccel.org/ccel/schaff/creeds2.v.ii.ii.html>> access: 09.12.2017).

¹⁰¹ 'orthodoxorum patrum exempla', ibidem.

¹⁰² Such a rationale behind choosing Giulio was given, e.g., by P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully*, p. 40 (as in note 26).

¹⁰³ G. VASARI, *Le Vite*, p. 530 (as in note 56); P. PIVA, *L'altro Giulio Romano*, pp. 103, 105 (as in note 26); G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, 'La Sala di Costantino', p. 185 (as in note 64).

¹⁰⁴ See especially M. CERIANA, 'Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e 1520', in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, ed. by C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venice, 2002, pp. 111–146.



17. High altar in Milan Cathedral. Measured drawing by Camillo Boito. After C. Boito, *Duomo di Milano*, 1889

would be at the same time antique and Christian.¹⁰⁵ Therefore, one may only wonder why such an excellent work had to wait for a consistent continuation until Borromeo's reconstruction of his Roman church of Santa Prassede and was given a theoretical and critical treatment only in the pages of his *Instructiones*.

THE TABERNACLE EXPOSED ON THE HIGH ALTAR

In 1581, while setting down the principles for the preservation of the sacrament in the churches of this diocese, the Patriarch of Venice, Giovanni Trevisan (1503–1590), recalled at the beginning of his statement that, 'Cardinal Borromeo recommended, among others, that the Blessed Sacrament be kept on the high altar, being the most honourable place, which, owing to its location in the middle of the church, verily is the most honourable place'. He also noted, following the instructions of the Archbishop of Milan, that 'in the churches of friars and monks the Blessed Sacrament has been kept on the high altar'.¹⁰⁶ The

¹⁰⁵ I. HERKLOTZ, 'Archeologia cristiana e archeologia classica nel XVI secolo. Riflessioni sulla genesi di una nuova disciplina', in *idem*, *I Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Rome, 2012, pp. 59–60; G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo*, pp. 133, 158–159 (as in note 49).

¹⁰⁶ 'Opinione del Cardinal Borromeo fra le altre è che il Santissimo Sacramento sia tenuto sopra l'altar grande, come il loco più honorato, et è vero che l'altar grande, per esser in mezzo le chiese e il



18. High altar in Milan Cathedral. After C. Boito, *Duomo di Milano*, 1889

association of the idea of locating the tabernacle on the high altar with Borromeo was widespread among his contemporary clergymen who, after his death, continued the Tridentine reform of the Church.¹⁰⁷ This conviction was based on solid foundations, since Borromeo began the re-decoration of the interior of Milan Cathedral by erecting an altar with a huge tempietto-tabernacle in the middle of the chancel (Figs. 17, 18)¹⁰⁸, and then recommended

più honorato'; 'nelle chiese dei frati et monache il Santissimo Sacramento si tiene sopra l'altar grande', quoted after S. MASON RINALDI, "'Hora di nuovo vedesi ...'. Immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento', in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, p. 171.

¹⁰⁷ See, for example, A. IODICE, 'Influenze del primo concilio provinciale', pp. 153–154 (as in note 7).

¹⁰⁸ S. BENEDETTI, 'Un'aggiunta a Pirro Ligorio. Il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano', *Palladio*, 25, 1978, no. 1, pp. 45–64; S. SCOTTI, 'L'architettura e riforma cattolica', pp. 55–90 (as in note 52); S. BENEDETTI, 'Tabernacoli', in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, ed. by A. Majo, Milan, 1986, pp. 596–597; G. DENTI, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Florence, 1988, pp. 98–99; M.L. GATTI PERER, 'Le "Istruzioni" di San Carlo e l'ispirazione, classica nell'architettura religiosa del 600 in Lombardia', in *Il mito di classicismo nel Seicento*, ed. by L. Anceschi, S. Bottari, G. d'Anna, Florence, 1964, pp. 111–118; R.V. SCHOFIELD, 'Pellegriano Tibaldi e tre cori borromai', in *Domenico e Pellegriano Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, ed. by F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venice, 2011, pp. 143–163; A. NAGEL, 'Tabernacle in Matrix', in *idem*, *A Controversy*, pp. 255–265 (as in note 3).

that this solution be imitated in other churches of the city and in the entire Metropolis of Milan. Into the decrees of the fourth synod of the Milan province, summoned in 1576, he introduced a regulation stipulating that in order to enable the faithful to view and venerate the sacrament, it should be 'exposed in the tabernacle located on the high altar or on other altar, if allowed by the bishop'.¹⁰⁹ He repeated this directive a year later in his *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, but this time without suggesting any exceptions to the rule.¹¹⁰ And in one of his Eucharistic homilies he explained, by means of a sequence of rhetorical questions, that the tabernacle must be exposed on the high altar, that is, in the most important place of the church, because it constantly reminds the faithful that the church is a true house of God who comes to his confessors. 'If Salomon was so astonished', he preached, 'that the Lord should make his dwelling in that Temple [that he had constructed] [2 Chr. 6, 18] (which was merely a prefiguration, once the Ark, the Tabernacle and all liturgical vessels, had been placed in it), what, then, should we do, who have the possibility of rejoicing in our church, because the true and saint Body of the Lord is present in our churches, reposing in the tabernacles in the form of the Blessed Sacrament? If Salomon [...] had marvelled so much that his tiny structure was able to accommodate the majesty and power of God, what can we do, who receive Him in a temple not so sumptuous and rich as that of Salomon, but in our unworthy and sinful selves?'¹¹¹

Borromeo's vigorous promotion of locating the tabernacle on the high altar does not mean, however, that it was him who had conceived this method of preserving the sacrament. As early as at the end of the fifteenth century, monumental tabernacles had been erected on the high altars of the cathedrals in Volterra (1471) and Prato (1487)¹¹², and in 1506 the Siena Cathedral Chapter ordered



19. High altar in Siena Cathedral, 1506. Photo: M. Kurzej

to remove Duccio's *Maestà* from the chancel of the cathedral and replace it with an altar table surmounted by a large bronze ciborium moved from one of the lateral chapels (Fig. 19).¹¹³ Regrettably, the initiators of these actions did not comment on the meaning of the new location of the sacrament in the church interior, if not counting the assertion that the measures had been taken in order 'to enhance the decoration of the said church and for greater comfort of the officiating clergy'.¹¹⁴

A more profound substantiation of the Tuscan formula of arranging cathedral chancels was put forward only by Giberti, after transplanting this practice to north-Italian Verona. Having installed a tempietto tabernacle in the

¹⁰⁹ 'tabernaculo expositum in maiori, alioque, si episcopus censuerit, altari propalam collocetur', see 'Constitutiones et decreta condita in Provinciali Synodo Mediolanensi IV', in *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Carolo Cardinali Sanctae Praxedis Archiepiscopo condita*, ed. by F. Borromeus, Mediolani 1599, p. 137.

¹¹⁰ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, p. 36 (as in note 8).

¹¹¹ 'Se Salomone si stupiva così tanto', he called, 'che il Signore si degnasse di abitare in quel Tempio [2 Krn 6, 18] (che era soltanto una prefigurazione, essendovi collocata l'Arca, il Prepizatorio e tutti gli arredi sacri), che cosa dovremo fare noi, che abbiamo la possibilità di godere effettivamente di questo tempio, perché nelle chiese è presente il Suo Corpo vero e santo, riposto nei tabernacoli e nelle custodie del Santissimo? Se Solomone [...] si meravigliava che quella piccola costruzione potesse racchiudere la Maestà e la grandezza di Dio, che cosa faremo noi che lo riceviamo non in tempio sontuoso e ricco come quello, ma in noi stessi, indegni e pieni di peccati?', C. BORROMEO, *Omellie sull'Eucarestia*, ed. by F. Carnaghi, Milan, 2005, p. 226.

¹¹² H. CASPARY, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, Munich, 1969, pp. 52–67; U.M. LANG, 'Tamquam cor in

pectore. The Eucharistic Tabernacle Before and After the Council of Trent', *The Sacred Architecture*, 15, 2009, no. 1, pp. 32–34.

¹¹³ F. NEVOLA, *Siena. Constructing the Renaissance City*, New Haven, 2007, p. 205; U.M. LANG, 'Tamquam cor in pectore' (as in note 112); M. BUTZEK, 'Un dibattito sul luogo idoneo del coro dei canonici e sull'altare maggiore nel Duomo di Siena (1492)', in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, ed. by P. Maffei, G.M. Varanini, Florence, 2014, pp. 171–172.

¹¹⁴ 'Ad maiorem ornatum dictae ecclesiae et comoditatem cleri pro divinis', M. BUTZEK, 'Un dibattito sul luogo idoneo', p. 172 (as in note 113).

choir of the local cathedral, he stated in his constitutions of 1542 that during the visitation of the diocese of Verona he had repeatedly noticed that 'in many places the greatest sacrament, that is, the Eucharist, has not been kept respectably enough and in an as sufficiently honourable place as it should be'. He indicated this honourable place by prescribing that in all parish churches subject to his jurisdiction the sacrament should be kept in 'a beautiful tabernacle made of wood or other material, locked, and mounted upon the high altar [...], and well and firmly established'.¹¹⁵ He also ordered that an altar lamp be burning in front of the tabernacle for the greater glory of the Blessed Sacrament.¹¹⁶

These actions of Giberti were praised by his biographer Pietro Francesco Zini (1526–1574) who in his life of the bishop (first published in 1555 and repeatedly re-printed) stated that, by having installed the tabernacle in the middle of the church, 'like the heart in the breast and mind in the soul', in order to 'arouse the devout souls of the priests and the faithful alike to worshipping God'¹¹⁷, he had found the best place to expose and venerate the sacrament.

Apparently similar motivations accompanied the actions of other north-Italian prelates who, around 1550, promoted the exposition of the tabernacle on the high altar. The initiatives of the bishop of Verona inspired Gonzaga, among others, who, as attested by Daino, during the remodelling of the Mantuan cathedral had a 'gilt wooden tabernacle supported by four colonnettes, decorated with various painted figures, in which the Body of Our Lord Jesus Christ is continuously held and in front of which lamps are burning' installed on the high altar.¹¹⁸

An extraordinary opportunity for disseminating this form of sacrament exposition occurred to Reginald Pole when he was propagating the cult of the Eucharist as the main means of restoring the Catholic identity to the

English Church, at the Westminster synod.¹¹⁹ In the *Reformatio Angliae*, promulgated at the synod at the beginning of 1556, he included a recommendation that in all churches in the Kingdom a 'tabernacle should be erected on the middle of greater altar, so high as to be easily seen by all, and that it will be so fixed as not to be easily removed by any one', and the Blessed Sacrament kept inside should be honoured by the burning of the altar lamp.¹²⁰ It is, however, highly probable that this regulation had been enforced only in a few churches¹²¹, before Elizabeth I issued, in 1558, the *Act of Uniformity* that ordered all English clergy to celebrate sacraments in the Protestant rite.¹²²

So, it turns out that it was only Borromeo, a prelate in charge of a vast diocese and exerting a strong influence on the reforms implemented by hierarchs in the neighbouring dioceses, who was the first to have the opportunity to introduce the custom of mounting the tabernacle on the high altar on a large territory.¹²³ However, by the time he set out to putting that task into practice, the formula of a high altar with a sumptuous tabernacle installed on top of it had already been fully developed, and the message carried by such an arrangement thoroughly defined. Therefore, all Borromeo could do was to intensely promote such a location of the tabernacle, which, anyway, was enough for the idea of introducing this solution to be associated in various areas of the Catholic world with the authority of that very cardinal.

THE TAMING OF THE 'INSOLENT OF TOMB MONUMENTS'

One of the most crucial changes in the interiors of early modern churches, prescribed in Borromeo's writings, was that of eliminating from them sumptuous tomb monuments, which, precisely in the north of Italy, were

¹¹⁵ 'sacramentum magnum, quod est Eucharistia, in multis locis non ita digne atque in loco honorabili, prout decet, repositum sit', 'tabernaculum ligneum aut ex alia materia pulchrum cum sua clavi fiat, et super altari magno collocetur et [...] bene et firmiter stabilitur', I.M. GIBERTUS, 'Constitutiones ex Sanctorum Patrum dictis et canonicis institutis collectae', in idem, *Opera nunc primum collecta*, ed. by I. Bragadenus, Veronae 1733, p. 69. See also M. AGOSTINI, 'L'altare e il tabernacolo del vescovo Giberti nella cappella grande del duomo di Verona', in *Gian Matteo Giberti*, pp. 150–151 (as in note 25).

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 70. See also A. NAGEL, 'Tabernacle', pp. 239–254 (as in note 108).

¹¹⁷ 'tanquam cor in pectore et mentem in animo', 'devotos, et sacerdotum et populi animos (ut aequum est) concitet ad religionem', P.F. ZINUS, *Boni pastoris exemplum*, p. 8 (as in note 23). See also U.M. LANG, 'Tamquam cor in pectore' (as in note 112); M. AGOSTINI, 'L'altare e il tabernacolo', p. 150 (as in note 115).

¹¹⁸ 'tabernaculum ligneum deauratum super quatuor parvis columnis cum aliquibus figuris pictis, in quo continue stat sacramentum Corporis Domini nostri Iesu Christi cum lampadibus ascensis', G. DAINO, *De origine*, p. 142 (as in note 91).

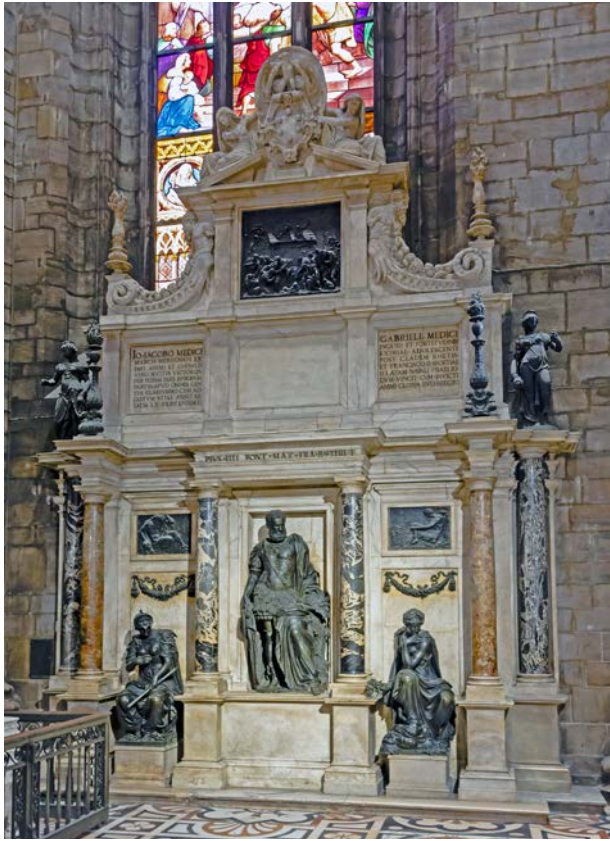
¹¹⁹ W. WIZEMAN, *The Theology and Spirituality of Mary Tudor's Church*, Aldershot, 2006, pp. 162–180.

¹²⁰ 'tabernaculum in medio altaris maioris ita eminenter, ut ab omnibus conspici possit, collocetur et ita affigatur, ne facile a quoquam amoveri possit', *Reformatio Angliae ex decretis Reginaldi Poli cardinalis Sedis Apostolicae legati*, Romae 1562, fol. 10^v; English translation after: R. POLE, *The Reform of England*, trans. by H. Raikes, Chester, 1839, p. 21. See also U.M. LANG, 'Tamquam cor in pectore' (as in note 112); W. WIZEMAN, *The Theology*, pp. 179, 252 (as in note 119); J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, pp. 95, 173 (as in note 30).

¹²¹ H. POGSON, 'Reginald Pole', p. 16 (as in note 34).

¹²² S. DORAN, C. DURSTON, *Princes, Pastors and People*, pp. 22, 207 (as in note 36).

¹²³ Unlike the tiny dioceses of Verona and Mantua, which counted about 200 churches each, the Archdiocese of Milan had 46 collegiate churches, 753 parish churches and a large number of churches belonging to religious orders. Additionally, 15 bishoprics were subordinated to the Metropolis of Milan. See W. GÓRALSKI, *Reforma trydencka*, pp. 21–24, 55–62 (as in note 7).



20. Tomb monument of Gian Giacomo de' Medici in Milan Cathedral, by Pompeo Leoni, 1560–1564. Photo: M. Kurzej

particularly extensive and had especially sophisticated forms¹²⁴ – a fact that had been noted and criticised by Erasmus of Rotterdam (1466–1536) as early as at the beginning of the sixteenth century.¹²⁵ Borromeo acted vigorously against such monuments at the first synod of the Milan Church province in 1565, introducing in its decrees a directive which stated that, ‘the insolence of tomb monuments, characteristic of our times cannot be accepted, since the putrid cadavers enclosed in them take up elevated and ornate positions in the church, like relics of the saints, around which are suspended elements of armoury, banners, trophies and other symbols of victory, resulting in the churches looking not like temples of the Lord but rather like military camps. Therefore, by condemning this conspicuous propensity to decorating [the resting places of] the bodies of the dead, and caring for the proper appearance of the churches, we order that the monuments – both such that are placed high up and tho-



21. The Trivulzio Chapel in San Nazaro in Brolio in Milan, interior. Photo: M. Kurzej

se that are attached to the walls or lean on them in the most prominent places, regardless of whether they are made of marble or bronze, or whether they contain bodies or not [...] – be removed, along with all their decorations and accompanying items, within three months, and the bones and ashes be put down from the high and be interred, so that the tomb does not project [above the floor].¹²⁶ Further, the Archbishop of Milan stated in his

¹²⁴ See, e.g., J. POESCHKE, *Michelangelo and His World. Sculpture of the Italian Renaissance*, trans. by R. Stockam, New York, 1996, pp. 49–52.

¹²⁵ G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra*, pp. 254–355 (as in note 3); M. TAFURI, ‘Vos enim estis templum Dei vivi. Anxieties and Architecture from Venice to the Court of Marguerite de Navarre’, in *idem, Venice and the Renaissance*, trans. by J. Levine, Cambridge, 1995, p. 76.

¹²⁶ ‘non est ferenda nostri temporis insolentia sepulcrorum, in quibus putida cadavera, tanquam sacrorum corporum reliquiae, excelso et ornato loco in ecclesiis collocantur, circumque arma, vexilla, trophea et alia victoriae signa et monumenta suspenduntur, ut iam non divina templa sed castra bellica esse videatur. Ambitiosam igitur hanc in mortuorum corporibus decorandis arrogantiam detestantes et ecclesiarum decori consulentes, eiusmodi sepulcra excelso loco posita et ea quae parietibus inclusa, vel adiuncta etiam in una parietum parte eminent, nisi marmorea aut aerea sint, sive illis corpora contegantur, sive inania [...] omnis generis ornatum et apparatus ad tres menses amoveri, ac tolli omnino iubemus, ossaque ac cineris in sacro loco altius in terram desodi, ita conditos, ut sepulcrum e solo non emineat’, *Acta Concilii Provincialis Mediolanensis I*, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, p. 36 (as in note 109). See also K.B. HIESINGER, ‘The Fregoso Monument. A Study of Sixteenth-Century Tomb Monuments and Catholic Reform’, *The Burlington Magazine*, 118, 1976, no. 878, p. 284; H. COLVIN, *Architecture and the After-Life*, New Haven,



22. Coat of arms of Lodovico di Canossa in the chancel floor of Verona Cathedral, after 1531. Photo: P. Krasny

Instructiones that new tomb monuments of lay people could be erected in churches only with the consent of the bishop and prohibited such monuments from being situated in the chancel, adding that they should have the form of slabs in the church's floor which 'will not project in any way from the floor of the church, but will be perfectly level with it'.¹²⁷ According to Giussano, at the beginning of the reconstruction of his cathedral, 'In accordance with the decree of the Council of Trent, he [Borromeo] swept away all the trophies of worldly pomp which filled the Church. Although by the decree, monuments of the stone and metal were allowed, he would not spare even the bronze monument of his uncle, the Marquis of Melegnano [Gian Giacomo de' Medici, 1498–1555, Fig. 20], brother of Sovereign Pontiff Pius IV, but put it away as an example to others'.¹²⁸ Yet, this exhortation was unfavourably received by the faithful. Borromeo's orders to remove the sarcophagi of the members of the Trivulzio family, along with their 'trophies', from the niches in their family tomb

chapel in San Nazaro in Brolio in Milan (Fig. 21), repeated by the cardinal in 1565–1569, caused a widespread outrage which discouraged him from taking further actions to 'purge' the churches of such monuments.¹²⁹ But it also resulted in Borromeo's widespread fame of a prelate who took up uncompromising struggle against 'the insolence of tomb monuments' which undermined the respect befitting God in his churches.¹³⁰

But also in this regard Borromeo had predecessors among north-Italian bishops who were no less radical in criticising the practice of erecting sumptuous memorials in church interiors, and no less resolute in their actions intended to removing such 'decorations' from churches. During the reconstruction of Verona Cathedral in the 1530s, Gian Matteo Giberti 'purged' its chancel of numerous tomb monuments, including the memorial to Pope Lucius III (Ubaldo de Lucca, 1100–1185)¹³¹ and, by marking the resting place of bishop Canossa exclusively by means of a floor inlay of pieces of coloured marble in the form of his coat of arms (Fig. 22), suggested a new, modest way of commemorating the deceased.¹³² In the constitutions issued for his diocese he pithily criticised the custom which allowed the dead from wealthy families to be interred in a 'honourable and elevated mausoleum', and stated that he was scandalised by 'tomb monuments executed with wonderful artistry and at a considerable expense, erected in

1997, p. 220; W. GÓRALSKI, *Reforma trydencka*, pp. 357–358 (as in note 7).

¹²⁷ 'nullo modo emineatve extant, sed illud plane adaequant', C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, p. 130 (as in note 8). English translation after Borromeo-Voelker, p. 92.

¹²⁸ 'Perchè fece prima in esecuzione del Concilio di Trento, levar tutti quei depositi e vani trofei, ch'erano appesi per la chiesa, e sebbeno sono permessi i sepolcri di pietra, ovvero di metallo, volle nondimeno che fosse levata l'arca ossia deposito di bronzo del Marchese di Melegnano, suo zio e fratello di Pio IV, Sommo Pontifice, e ciò per dare buon'esempio in questa parte', G.P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, p. 91 (as in note 53). English translation after J.P. Giussano, *The Life*, p. 149 (as in note 82). See also K.B. HIESINGER, 'The Fregoso Monument', p. 287 (as in note 126). According to Giorgio Vasari, the tomb of Gian Giacomo de' Medici, erected in 1560–1564, was designed by Michelangelo. Sculptures in its decoration were executed by Pompeo Leoni. See A. SPIRITI, 'Leone Leoni nel Duomo di Milano. Il mausoleo del Medeghino', in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, ed. by M.L. Gatti Perer, Como, 1991, pp. 11–20.

¹²⁹ C. BARONI, 'Un episodio poco noto della vita di San Carlo. La rimozione delle tombe dei Trivulzi nell'edicola Nazariana', *Aevum. Rivista di Scienze Storiche, Linguistiche e Filosofiche*, 9, 1935, no. 3, pp. 430–440.

¹³⁰ G.P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, p. 91 (as in note 53). See also A. IODICE, 'Influenze del primo concilio provinciale', pp. 166–167 (as in note 7); H. COLVIN, *Architecture*, pp. 220–221 (as in note 126).

¹³¹ J.K. NELSON, R.J. ZECKHAUSER, 'Theories and Distinction. Magnificence and Signality', in *The Patron's Payoff. Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, ed. by J.K. Nelson, R.J. Zuckhauser, Princeton, 2008, p. 59.

¹³² D. MOORE, 'Sanmicheli's Tornacoro', p. 227 (as in note 61).

particularly eminent places and often exceeding the altars on which the only-born Son of God has been daily immolated to his eternal Father for the salvation of the humankind'. Giberti recommended that such memorials be removed from churches and the bodies of the dead they commemorated be transferred to simple tombs modestly located in the corners of the church.¹³³

An even more radical attitude towards commemorating the dead in churches was that of Ercole Gonzaga at the beginning of his tenure as bishop of Mantua. In his programme of major reforms of the diocese, compiled in 1537, he decided that all privileges allowing wealthy families to bury their dead in the churches should be revoked. Gonzaga also intended to oblige church rectors to remove tomb monuments from church interiors and transfer the remains of the dead to cemeteries.¹³⁴ He did not manage to put this intention into practice, but during the refurbishment of Mantua Cathedral he ordered, as recorded by Daino, the magnificent tombs of his ancestors (including the tomb of Ludovico Gonzaga, the first captain general from his family) to be removed from the chancel, and the bodies be taken out of the sarcophagi and put in the crypt in wooden caskets. Parts of these monuments were preserved during the refurbishment¹³⁵, yet did not return to their original locations but were dispersed all over the cathedral complex. Gonzaga did not substantiate this 'purging' of the cathedral in writing, considering these steps, so it seems, to serve as an eloquent example, encouraging other church administrators to undertake similar actions.

Apparently also the tomb monument of Cardinal Pole, who was buried in Canterbury Cathedral, was supposed to serve as a similar example. It had the form of a flat inscribed slab, without the likeness of the deceased, incorporated into the church floor, and therefore, following

John Edwards, it may be assumed that it conformed to the reformist tendencies in sepulchral art propagated by Giberti.¹³⁶ It is worth noting that the appearance of Pole's monument was known in northern Italy, for example, through a description made by Dominique Lampsonne (1532–1599)¹³⁷, a secretary to the late cardinal, while Borromeo could have learned about the forms of the slab directly from Goldwell who officiated at the funeral of the English cardinal¹³⁸ and was likely involved in commemorating the deceased.

Also Barbaro joined in the choir of critics of the 'insolence of tomb monuments'. In commentaries to his translation of Vitruvius, he polemicised with the pagan writer who indicated benefits for the society from commemorating illustrious men by means of sumptuous monuments. The Venetian prelate wrote passionately that 'monuments and tombs located in churches, which dwarf with their size not only the chapels erected to contain them, but also the most eminent places, are not worthy of such praise. They are often erected taller than the saintly altars, with prominently displayed memorial inscriptions, titles of the dead, epigrams, war trophies and other signs of various dignities. Such vivid portraits hewn out of the finest stones that can be seen in them and such laudatory epitaphs that can be read in them, would be more fitting for markets or other public squares, rather than for churches, and even there exclusively monuments to the most eminent people should be erected, in order to serve as an example for the citizens'.¹³⁹

The main tenor of the criticism of secular appearance of tomb monuments, and especially of decorating them with 'trophies', sounds very similar in both Barbaro's and Borromeo's texts, and it may be assumed that the Archbishop of Milan drew particularly strong inspiration from the writings of the coadjutor bishop to the Patriarch of Aquileia. The firm conviction of the Venetian that such monuments were absolutely inappropriate for a church interior may also have motivated Borromeo to take powerful measures aimed at purging his cathedral and other

¹³³ 'honorifico et in altum suspenso mausoleo'; 'mira arte et maxima cum impensa laborata sepulcra in locis eminentibus et plerumque altaria excedentibus, super quibus unigenitus Dei Filius aeterno Patri quotidie pro humani generis salute immolatur', I.M. GIBERTI, 'Constitutiones ex Sanctorum Patrum dictis et canonicis institutis collectae', in idem, *Opera nunc primum collecta*, ed. by I. Bragadenus, Veronae 1733, p. 84. See also K.B. HIESINGER, 'The Fregoso Monument', p. 284 (as in note 126); B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, vol. 1, New Haven, 1991, p. 44; H. COLVIN, *Architecture*, p. 220 (as in note 126); P. HUMFREY, 'Veronese's High Altarpiece for San Sebastiano. A Patrician Commission for a Counter Reformation Church', in *Venice Reconsidered. The History and Civilisation of an Italian City State*, Baltimore, 2000, p. 377; Y. ASHER, 'The Two Monuments of Bishop Bartolomeo Averoldi', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, no. 1, p. 108; J.K. NELSON, R.J. ZECKHAUSER, 'Theories and Distinction', p. 59 (as in note 131).

¹³⁴ P.V. MURPHY, 'Politics, Piety and Reform. Lay Religiosity in Sixteenth Century Mantua', in *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*, ed. by P. Donnelly, M.V. Maher, Kirksville, 1999, p. 49; idem, *Ruling Peacefully*, p. 74 (as in note 26).

¹³⁵ G. DAINO, *De origine*, p. 142 (as in note 91).

¹³⁶ J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, s. 240 (as in note 30).

¹³⁷ T.F. MAYER, 'Marcello Who? An Italian Painter in Cardinal Pole's Entourage', *Source. Notes in the History of Art*, 15, 1996, no. 2, pp. 22, 24.

¹³⁸ J. EDWARDS, *Archbishop Pole*, pp. 239–240 (as in note 30).

¹³⁹ 'non è lodevole, che i monumenti ò sepolture siano nelle chiese, pure egli si usa à grandezza nelle capelle à questo con pregio appropriate, e in luoghi eminenti si pongono più alte de i sacri altari e s'appongono le memorie, i titoli, gli eppigrammi, i trofei e le insegne de gli antipassati, dove le vere effigie di bellissime e finissime pietre si vedono, e i gloriosi gesti in lettere d'oro intagliati si leggono cose da esser poste più presto nel foro e nella piazza, che nella chiesa, e solamente de gli huomini illustri e di quelli le opere virtuose de i quali esser possono di memorabile e imitabile esempio a i cittadini', M. VITRUVIO, *I dieci libri*, p. 125 (as in note 76).

churches in Milan of these signs of vainglory of princes and the nobility.

Barbaro was unable to make a similar demonstration, because, being merely the 'patriarca eletto' of Aquileia, he was unable to initiate such an action in Venice. However, he made sure that his own burial would serve as an eloquent example of Christian humility for the faithful. In his last will, written on 9 April 1570, he ordered that his body be buried in the Campo Santo at the church of San Francesco della Vigna in Venice where the chapel of the Barbaro family stood. The patriarch-coadjutor instructed that his remains, enclosed inside a simple wooden coffin, be interred in the middle of that cemetery in an ordinary grave dug out in the ground, that was to be marked with a headstone only.¹⁴⁰ The execution of Barbaro's last will caused a big consternation, both among Venetians and the humanists from other cities who admired the scholarly achievements of the prelate¹⁴¹, but there were no followers, even among his close relatives.¹⁴² Yet, it may be assumed that Borromeo, while appealing in his *Instructiones* for the promotion among the upper classes of the 'ancient' custom of interring the dead in cemeteries¹⁴³, had in mind the consistent attitude of the bishop from one of the most powerful Venetian families, who, having criticised the opulence of church monuments, made sure that his own burial place would be marked – as his biographies had put it – by a small heap of soil and a headstone only.¹⁴⁴

CONCLUSION

According to Giussano, Borromeo's private apartments in the Palazzo Arcivescovile in Milan were hung with portraits of prelates whom he considered to be 'exempla viva' of performing the function of a bishop. Those paintings, concealed from the eyes of the majority of visitors to the palace, helped the cardinal to carry out his spiritual exercises, by reminding him about virtues of the figures depicted in them and their splendid achievements.¹⁴⁵ The deta-

ils of these spiritual exercises were not documented, so we can only speculate on their results, finding in Borromeo's attitude and actions clear reflexes of achievements of other bishops. This prelate equally put out of sight of his readers the inspirers of his writings on sacred art, since his texts were not provided with footnotes and only rarely were some recommendations substantiated by an authority. Their perceptive reading, however, makes it possible to reveal in them concepts and solutions whose inspirations are either self-evident or at least traceable.

It is my conviction that making the effort of such a reading and searching for the undertakings of north-Italian prelates which inspired (or could have inspired) Borromeo's artistic patronage can help in the better understanding of the main directions of shaping the art of the Catholic Church in the sixteenth century. And, above all, it can help to determine more precisely the role played by the Archbishop of Milan in this process, because this prelate emerges not so much as the 'inventor' of certain art-theoretical concepts and specific practical solutions, but rather as an ingenious compiler who combined someone else's ideas into a strictly coherent system which he presented mainly in his *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, a work read with admiration in the entire Catholic world.¹⁴⁶ Thus, there is every indication that the main 'artistic' merit of Borromeo, whose way of thinking had been shaped, above all, by juristic education and his interest in rhetoric¹⁴⁷, was the codification of precise regulations which made it possible to use art as a powerful tool for supporting the pastoral work of the Catholic Church and substantiating its arguments in interdenominational polemics.

¹⁴⁰ B. BOUCHER, 'The Last Will of Daniele Barbaro', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, pp. 277–282; T.E. COOPER, *Palladio's Venice. Architecture and Society in Renaissance Republic*, New Haven, 2005, pp. 91–92; F. BIFERALI, *Paolo Veronese*, p. 55 (as in note 40).

¹⁴¹ B. BOUCHER, 'The Last Will', p. 281 (as in note 140).

¹⁴² Although the patriarch's brother, Marco Antonio Barbaro (1518–1585), ordered to be buried 'without excessive worldly pomp', he chose the family tomb chapel as his resting place. See D. HOWARD, *Venice Disputed. Marc' Antonio Barbaro and Venetian Architecture*, New Haven, 2011, p. 131.

¹⁴³ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, p. 132 (as in note 8). See also K.B. HIESINGER, 'The Fregoso Monument', p. 284 (as in note 126).

¹⁴⁴ G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, vol. 1, Venice, 1753, p. 106.

¹⁴⁵ G.P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, pp. 50–51 (as in note 53); A. PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma*, p. 120 (as in note 24); B. BOUCHER, 'The Last Will', p. 53 (as in note 140).

¹⁴⁶ P. KRASNY, 'Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce', *Modus. Prace z Historii Sztuki*, 7, 2006, pp. 120–124.

¹⁴⁷ W. DE BOER, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden, 2001, pp. 43–83.

TADEUSZ ZATORSKI
Kraków

UZDROWIENIE PARALITYKA NAD SADZAWKĄ BETESDA ARTUSA WOLFFORTA W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA W BOCHNI

ATRYBUCJA I IKONOGRAFIA

Ten najcenniejszy zabytek sztuki, znajdujący się w posiadaniu kościoła św. Mikołaja w Bochni [il. 1], wyeksponowano stosownie do jego rangi: wisi na północnej ścianie prezbiterium, tuż obok głównego ołtarza. Trudno go nie zauważyć: obraz mierzy (wraz z dziewięciocentymetrowej grubości ramą) 237×191 cm. Dlatego zdumiewa brak jakiegokolwiek wzmianki o nim w piśmiennictwie poświęconym zabytkom sztuki niderlandzkiej w Polsce oraz nikłe zainteresowanie, z jakim do tej pory spotykał się u autorów zajmujących się dziejami regionu bocheńskiego. Nie uwzględnia go *Katalog zabytków sztuki w Polsce*¹ z 1951 r. (*Uzdrowienia* nie było najprawdopodobniej jeszcze wówczas w kościele), nie wspomina o nim również żaden z dawniejszych inwentarzy mienia parafii, sporządzanych przez każdego nowego proboszcza – nawet bardzo dokładny spis z 1962 r.² Próżno szukać o nim jakichkolwiek informacji w *Kościelnych dziejach Bochni* Teofila

Wojciechowskiego, obszernie opisujących poza tym wystrój świątyni³.

Od pewnego momentu jednak tu i ówdzie pojawiają się o nim skąpe wzmianki. „Rocznik Diecezji Tarnowskiej” na rok 1972 w wyposażeniu wnętrza kościoła św. Mikołaja wymienia obraz „Sadzawka Siloe, pocz. w. XVIII”⁴, Marian Kornecki z kolei uznaje go za import „włoskiego pochodzenia”⁵, a ks. Stanisław Wójtowicz przypisuje „holenderskiemu malarzowi Van Nemeckenowi”, datuje na XVII w. i tytułuje z ostrożną wieloznacznością *Chrystus uzdrawia chorego przy sadzawce*⁶ – ta ostrożność okaże się zresztą całkowicie usprawiedliwiona. Wreszcie Jerzy Wyczasany łączy dzieło z holenderskim malarzem „Tobiasem van Nymegen (1670–1740)”⁷. Atrybucja ta, choć błędna, ma swoje uzasadnienie: na dolnej listwie ramy obrazu przymocowana jest niewielka tabliczka, na której z trudem daje się odczytać na wpół zatarty napis: „TOBIAS VAN NYMEGEN 1676–1740 SADZAWKA W SILOE”.

¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 2: *Powiat bocheński* (oprac. J.E. Dutkiewicz), Warszawa 1951 (wyposażenie kościoła św. Mikołaja na s. 1 n).

² Jakimi drogami obraz dotarł do Bochni, nie wiadomo. Nie wiadomo nawet, od kiedy znajduje się w kościele. Rozmowy ze starszymi mieszkańcami Bochni oraz z duchownymi związanymi z parafią św. Mikołaja w okresie powojennym okazały się bezowocne. Zawieszono go zapewne na przełomie lat 50. i 60. Ustalenie jego pochodzenia wymagać będzie zapewne dodatkowych poszukiwań. Wkrótce ma zostać poddany konserwacji, co umożliwi także jego dokładne oględziny z obu stron. Być może umieszczono na nim metryczki wskazujące na jego pochodzenie. Oględziny takie były do tej pory niemożliwe.

³ Zob. T. WOJCIECHOWSKI, *Kościelne dzieje Bochni 1772–1985*, Bochnia 2013.

⁴ „Rocznik Diecezji Tarnowskiej”, 1972, s. 110.

⁵ M. KORNECKI, *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego*, [w:] *Bochnia. Dzieje miasta i regionu*, red. F. Kuryk, Z. Ruta, Kraków 1980, s. 222.

⁶ S. WÓJTOWICZ, *Kościół parafialny w Bochni i jego środowisko artystyczne*. Przewodnik, Bochnia 1983, s. 75.

⁷ J. WYCZASANY, *Wystrój artystyczny kościoła św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 1988, s. 52 n.





1. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*. Kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

I

To zapewne ta tabliczka stała się także źródłem błędnej interpretacji ikonograficznej obrazu⁸. Sadzawka Siloe wzmiankowana jest w Ewangelii Jana (J 9, 1–41) w opowieści o uzdrowieniu pewnego ślepego. Jezus spotyka niewidomego od urodzenia i przywraca mu wzrok: spluwa na ziemię, nakłada powstałe w ten sposób błoto na powieki ociemniałego i każe mu je obmyć w sadzawce Siloe.

Nietrudno zauważyć, że to nie tę scenę przedstawia bocheński obraz. Okoliczność, że Jezus nakazuje niewidomemu, by udał się do sadzawki Siloe, dowodzi, że sama scena uzdrowienia nie rozgrywa się w jej bezpośrednim pobliżu – zresztą na większości przedstawień tego cudu brak jakiegokolwiek akwenu⁹. Ważniejszy jest jednak inny

szczeół: na bocheńskim obrazie uzdrowiony to siwobrody starzec, podczas gdy Janowy ślepiec musiałby być człowiekiem względnie młodym, skoro kilka wersetów dalej wspomina się o jego żyjących wciąż rodzicach.

Jest jednak w Ewangelii Jana wzmianka o drugiej jeszcze sadzawce, zwanej Owczą lub Betesda (5, 1–18)¹⁰. Co jakiś czas pojawiał się nad nią anioł, poruszał jej wody, a kto pierwszy się w nich wówczas zanurzył, „stawał się zdrowym, jakkolwiek byłby zdjęty chorobą”¹¹. Jezus dostrzega tam człowieka sparaliżowanego od 38 lat. Ten skarży się, że nie ma nikogo, kto pomógłby mu wejść do wody po jej wzburzeniu, dlatego zawsze go ktoś wyprzedza. Jezus lituje się nad jego losem i rozkazuje: „Wstań, weźmij łożo swoje, a chodź”. Skutek jest natychmiastowy. Kaleka podnosi się, zabiera swoje rzeczy i rusza w stronę świątyni.

⁸ Zob. ibidem, s. 52: *Uzdrowienie ślepego nad sadzawką Siloe*. Powtarza tę informację także Jan FLASZA (*Sadzawka Siloe*, „Kronika Bocheńska”, 3, 2005, s. 22–23; idem, *Bochnia. Przewodnik po mieście*, Bochnia 2015, s. 87). Zob. także podpis pod reprodukcją obrazu w: *Bazylika św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 2009, s. 58: „Na ścianie północnej prezbiterium wisi obraz holenderskiego malarza Tobiasa van Nymegen (1670–1740) *Uzdrowienie ślepego nad sadzawką Siloe*”. Po raz pierwszy prostowałem te ustalenia w artykule *Bocheńska Betesda*, „Znak”, 5, 2015, s. 114–118.

⁹ Na niektórych starszych malowidłach, komponowanych z kilku następujących po sobie scen (np. na jedenastowiecznym fresku

w bazylice św. Michała Archaniola w Kapui) uwidoczniło co prawda także sadzawkę, ale to zawsze jakby osobny obraz, ilustrujący ciąg dalszy opowieści.

¹⁰ Nazwa sadzawki i odczytanie tego fragmentu Ewangelii jest przedmiotem sporów, których omówienie wykraczałoby poza ramy niniejszego artykułu (zob. na ten temat B. GÓRKA, *Sadzawka Bethesda (J 5, 2) w patrystycznej i współczesnej egzegezie*, „Vox Patrum”, 36–37, 2000, s. 455–464).

¹¹ Wszystkie cytaty z Biblii za tłumaczeniem ks. J. Wujka, wyd. 3, Kraków 1962.

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie tę opowieść zilustrowano na obrazie: jest na nim anioł unoszący się nad sadzawką, jest starzec trzymający zmięte posłanie, a na ziemi dostrzec można nawet kawałki drewnianej ramy łoża. Po lewej stronie widać świadków zdarzenia, z których przynajmniej część wyraźnie manifestuje oburzenie wywołane zlekceważeniem reguł wypoczynku szabatowego. Jest wreszcie i sadzawka, otoczona zgodnie z opisem ewangelicznym kilkoma portykami, pod którymi spoczywali chorzy.

Skąd więc ta dziwna pomyłka w podpisie obrazu? Okazuje się, że może ona mieć pewne uzasadnienie. Ruiny budowli otaczającej sadzawkę Betesda odkopano dopiero w drugiej połowie XIX w. Wcześniej utożsamiano niekiedy oba akweny. Tradycja ta sięgała Ireneusza z Lyonu (ok. 140 – ok. 202), który w traktacie *Adversus haereses* (*Przeciw herezjom*) pisał, że „także sadzawka Siloe uzdrawiała w dniach szabatu i dlatego wielu ludzi siadywało nad nią w tym czasie”¹², najwyraźniej myląc Siloe z Betesdą, czy może raczej traktując je jako jeden i ten sam obiekt (tylko w Janowej opowieści o uzdrowieniu paralityka przy sadzawce Betesda mowa jest o gromadzących się wokół niej chorych). Nie bez znaczenia był i fakt, że ewangelista opisuje wody sadzawki (J 5, 7) jako ulegające okresowo pewnym poruszeniom (wzmianka o „anielen Pańskim” jest dodatkami jednego z późniejszych kopistów, który chciał może w ten sposób wytłumaczyć to zjawisko). Jedynym akwenem jerozolimskim, w którym odnotowywano takie okresowe poruszenia wody, była właśnie sadzawka Siloe. To kazało także niektórym biblistom przypuszczać, że autor Ewangelii, być może słabo zorientowany w topografii Jerozolimy, mógł, pisząc o jakiejś sadzawce przy Bramie Owczej, mieć w rzeczywistości na myśli właśnie Siloe. Taką pomyłkę rozważał jeszcze w 1941 r. Rudolf Bultmann¹³. Domniemanie to wzmacniał uderzający fakt, że w piśmiennictwie nowotestamentowym Betesda wzmiankowana jest tylko w Ewangelii Jana oraz że nie wspomina o niej w ogóle Józef Flawiusz.

Przeciwko takiej interpretacji przemawiały z kolei dwie inne ważne okoliczności. Pierwsza to ta, że ewangelista wyraźnie pisze jednak o dwóch akwenach – to jednak ostatecznie dałoby się wytłumaczyć istnieniem dwóch różnych wcześniejszych tradycji, połączonych przezeń bez oglądania się na rzeczywistą topografię. Drugą było istnienie bardzo licznych świadectw z pierwszych wieków chrześcijaństwa, pochodzących od pielgrzymów i mieszkańców Jerozolimy, jednoznacznie rozdzielających dwie sadzawki, położone zresztą na przeciwległych krańcach

miasta¹⁴. I to właśnie dlatego pogląd, że Siloe i Betesda to jeden i ten sam obiekt, był w biblistyce przedmiotem ostrej krytyki¹⁵. Mimo to opatrzenie bocheńskiego obrazu podpisem „Sadzawka w Siloe” można było uznać za w jakiejś mierze usprawiedliwione, a nawet wręcz za dowód szerokiego odczytania w literaturze biblistycznej, choć umieszczenie „w” przed „Siloe” wskazywałoby na raczej słabe obeznanie z tekstem nowotestamentowym i stosownymi komentarzami. Możliwa jest zatem po prostu zwykła omyłka¹⁶. Resztę łatwo sobie dopowiedzieć. Ten tytuł, dający się wytłumaczyć jeszcze w XIX w., połączono później automatycznie z zawartą w rozdziale 9. Ewangelii Jana opowieścią o uzdrowieniu ślepego od urodzenia, a interpretację tę wzmacniało jeszcze przypadkowe usytuowanie dłoni Jezusa na wysokości oczu chorego. Oczywiście uważniejsza analiza samego obrazu taką interpretację wyklucza.

II

Dziś wiadomo już także z całą pewnością, że bocheński obraz nie wyszedł spod pędzla Tobiasza van Nijmegen. W 1977 r. profesor Uniwersytetu Katolickiego w Lozanium, Hans Vlieghe, opublikował obszerny artykuł, w którym przekonująco połączył kilkadziesiąt różnych dzieł, anonimowych bądź przypisywanych innym artystom, z antwerpskim malarzem Artusem Wolffortem¹⁷. Znalazł się wśród nich również cykl przedstawień uzdrowienia paralityka nad sadzawką Betesda, łudząco podobnych do obrazu bocheńskiego.

Wolffort bardzo rzadko sygnował swoje obrazy (jednym z tych nielicznych podpisanych – choć sygnatura zachowała się tylko częściowo – jest *Zdjęcie z krzyża w kościele w Sierakowie*¹⁸). To sprawiło, że przez całe wieki pozostawał artystą prawie zapomnianym, a jego prace przypisywano innym malarzom tego czasu, znamienne zresztą, że zazwyczaj tym lepszym, między innymi van Veenowi, Jacobowi Jordaensowi, a nawet młodemu Rubensowi.

O życiu Wolfforta wiadomo niewiele¹⁹. Urodził się w 1581 r. w Antwerpii. Wkrótce potem jego rodzice

¹² I. von LYON, *Adversus haereses. Gegen die Häresien*, IV, 8, 2, Herder b.d.w., (Fontes christiani, VIII/4), s. 63 n.

¹³ Zob. R. BULTMANN, *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1968, s. 179 n., przyp. 7. Bultmann wyraża to przypuszczenie bardzo ostrożnie: „Mogłoby tu chodzić o pomylenie ich [t.j. obu sadzawek – T.Z.] ze sobą”. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

¹⁴ Zob. J. JEREMIAS, *Die Wiederentdeckung von Bethesda*, Göttingen 1949, s. 11.

¹⁵ Zob. np. V. BEBBER, *Der Teich Bethesda und der Teich Siloe*, „Theologische Quartalschrift” (Tübingen), 85, 1903, s. 161–195 i obszerną krytykę jego stanowiska w: C. MOMMERT, *Der Teich Bethesda zu Jerusalem und das Jerusalem des Pilgers von Bordeaux*, Leipzig 1907, s. 19 nn.

¹⁶ Zob. także niżej uwagi na temat sewilskiej wersji obrazu.

¹⁷ H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581–1641), ein vergessener Antwerpener Maler*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 39, 1977, s. 93–136.

¹⁸ Na temat obrazu sierakowskiego zob. H. ANDRZEJEWSKA, T. ANDRZEJEWSKI, P. TOMCZAK, *Perła wśród jezior. Pobernardyński kościół parafialny w Sierakowie*, Poznań 2007, s. 50–55.

¹⁹ Wszystkie dane biograficzne podaję w oparciu o wspomniany wyżej artykuł Hansa Vlieghego (zob. przyp. 17).



2. Artus Wolffort, *Pokłon trzech królów*, Antwerpia, katedra. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Adoration_of_the_Magi_\(Artus_Wolffort\)_July_2015-1a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Adoration_of_the_Magi_(Artus_Wolffort)_July_2015-1a.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

przenieśli się z nieznanых przyczyn do Dordrechtu – powodem mogła być trudna sytuacja ekonomiczna miasta, spowodowana pośrednio przez zaostrzające się wówczas konflikty religijne. Do Antwerpii Wolffort powrócił około 1615 r. Zamieszkał u Ottona van Veena, znanego malarza, który niegdyś nauczyciela Rubensa. Przypuszczalnie współpracował też ze starszym o 25 lat artystą i ciągle się odeń uczył. Niedługo potem otworzył, jak się wydaje, własną pracownię, prosperującą chyba całkiem nieźle. Już wkrótce mógł sobie bowiem pozwolić na wynajęcie domu, a w 1619 r. ożenił się z Marią Wandelaer. Miał z nią czwórkę dzieci: trzy córki i syna, Jana Baptystę, który zresztą również został malarzem. Zmarł w 1641 r.

Wolffort był artystą cenionym. Jego prace zdobią kilka ważniejszych kościołów antwepskich: *Pokłon trzech królów* [il. 2] znalazł się w ołtarzu cechu krawców w katedrze, a na zlecenie Bractwa Różańcowego przy kościele Dominikanów malarz wykonał *Wniebowstąpienie Jezusa* i *Wniebowzięcie Marii*. Brał także udział w pracach nad dekoracjami przygotowywanymi w 1635 r. na przyjazd namiestnika Niderlandów, kardynała-infanta Ferdynanda Habsburga, a wykonanymi według projektu Rubensa.

O renomie, jaką się cieszył, świadczą też inne fakty. Cornelis de Bie wzmiankuje go w swoim *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const* (*Złoty skarbcezyku szlacheckiej wolnej sztuki malarzkiej*), wierszowanym zbiorze żywotów najwybitniejszych malarzy flamandzkich, wydany w 1662 r., nazywając go „wielkim mistrzem” i artystą „godnym pochwały zarówno w dziedzinie sztuki nabożnej, jak i opowieści świeckich” (*poetery*, przez co zapewne rozumiał malarstwo rodzajowe)²⁰. Anton van Dyck sporządził jego portret do swojej *Ikonografii*, w której zamierzał zebrać wizerunki najwybitniejszych osobistości ówczesnych Niderlandów [il. 3]. A już około 1617 r. znany handlarz dziełami sztuki, Willem Verhagen, wymienia go jako „seer vermaerde constschilder” („bardzo sławnego artystę”) – wraz z Herculesem Segersem, Martinem Ryckaertem i... Rubensem²¹.

Zmiana atrybucji bocheńskiej *Betesdy* nie byłaby więc wiadomością złą, bo Wolffort to w dziejach sztuki flamandzkiej postać znacznie wyższej rangi niż Tobias van

²⁰ Ibidem, s. 130.

²¹ Ibidem, s. 132.

Nijmegen. Co jednak sprawiło, że obraz w sposób tak jednoznaczny przypisano właśnie temu ostatniemu artyście? Zdani tu jesteśmy oczywiście jedynie na spekulacje i domysły. Jest jednak pewien istotny trop, o którym warto wspomnieć. Bardzo podobny obraz [il. 4], będący niewątpliwie kopią kompozycji Wolfforta, datowany na lata 1690–1695, znajduje się w muzeum Het Schielandshuis w Rotterdamie²². Wcześniej, do 1879 r., stanowił część dekoracji kominka w biurze przełożonego szpitala dla psychicznie i zakaźnie chorych Gasthuis aan de Hoogstraat. Jego autorstwo przypisywano właśnie Tobiasowi van Nijmegen – atrybucję tę dziś uważa się zresztą za niepewną. Zachował się nawet kolorowy szkic A. Hoyncka van Papendrecht, datowany na pierwszą ćwierć XX w., przedstawiający ów kominek w pierwotnej postaci [il. 5]. Niewykluczone więc, że ktoś, kto miał do czynienia z obrazem bocheńskim, jego właściciel bądź ktoś mu znajomy, odwiedził Rotterdam i widział ową kopię, czy to w Gasthuis aan de Hoogstraat czy w muzeum Boijmans Van Beuningen, gdzie trafiła ona później, a stwierdziwszy niewątpliwie podobieństwo kompozycji, doszedł do wniosku, że można teraz przypisać anonimowe do tej pory dzieło konkretnemu twórcy, co uznano za stosowne uwidocznic także na ramie obrazu.

Produkcja warsztatu Wolfforta może niekiedy sprawiać wrażenie seryjnej, co nie było jednak wówczas niczym nadzwyczajnym. Podobnie pracowała nawet „fabryka” Rubensa. Niektóre kompozycje, jak choćby *Pokłon trzech królów* czy właśnie *Uzdrowienie paralityka*, wykonywano w kilku, może nawet kilkunastu bardzo zbliżonych do siebie wersjach, co zapewne wiązało się z ówczesnym dużym popytem na dzieła wielkoformatowe. Chętnie je też kopiowano poza warsztatem. Staranność wykonania bocheńskiego płótna i jego bliskie podobieństwo do wariantów bezsprzecznie pochodzących z pracowni Wolfforta pozwalają przypuszczać, że i ono jest jej oryginalnym wytworem, nie zaś jedynie kopią pozawarsztatową.

Zachowało się kilka wersji bliźniaczych *Uzdrowienia*. Oglądając je można m.in. w Muzeum Narodowym w Poznaniu (brak na niej anioła, zapewne z jakichś powodów zamalowanego – il. 6), Art Gallery of Ontario w Toronto, w katedrze w Sewilli, kilka innych zaś, pozostających w kolekcjach prywatnych, przewinęło się przez znane galerie sztuki jak Christie’s w Londynie czy Jürgen Fischer w Lucernie, Veilinghuis Bernaerts w Antwerpii i wiedeńskie Dorotheum²³. Co ciekawe, także wersja sewilska była przez czas jakiś interpretowana jako „uzdrowienie ślepego”²⁴, co poniekąd dostarcza dodatkowego



3. Cornelis Galle, sztych według portretu Artusa Wolfforta wykonanego przez Antona Van Dycka. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Galle_\(I\)_and_Antony_van_Dyck_-_Portrait_of_thePainter_Artus_Wolffort.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Galle_(I)_and_Antony_van_Dyck_-_Portrait_of_thePainter_Artus_Wolffort.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

usprawiedliwienia wcześniejszym opisom ikonograficznym obrazu bocheńskiego.

Kiedy dokładnie powstało bocheńskie *Uzdrowienie*, ustalić nie sposób. Zachował się notatnik jednego z uczniów Wolfforta, Pietera van Linta, który zapisywał w nim tematy prac aktualnie wykonywanych przez warsztat. W lipcu 1629 r. wzmiankuje on jakąś „sadzawkę” (*een pissine*)²⁵, co oczywiście wskazuje jedynie bardzo ogólnie na pewien przedział czasowy, obejmujący, być może, nawet wiele lat, a notatka może się przecież odnosić do któregoś z bliźniaczych wariantów *Uzdrowienia*. Ale i tak powiązanie obrazu z warsztatem Wolfforta pozwala przesunąć datowanie dzieła na pierwszą połowę XVII w., prawdopodobnie na jego lata dwudzieste lub trzydzieste, a więc o prawie wiek.

III

Pierwsze dziesięciolecia XVII w. to dla Antwerpii okres rozkwitu gospodarczego i wielkiego ożywienia w dziedzinie

²² Zob: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Bethesda&start=20> (dostęp: 15.08.2017).

²³ Zob. również H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), s. 107, przyp. 22 i 23.

²⁴ Zob. M.D. Padrón, *Un lienzo de Artus Wolffort en la catedral de Sevilla: la piscina de Bethesda*, „Laboratorio de Arte”, 25, 2013, s. 901.

²⁵ H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), s. 136 (aneks).



4. Tobias van Nijmegen (?), *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Het Schielandshuis, Rotterdam, wcześniej w Gasthuis aan de Hoogstraat. Wg: <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/11090-A-B> (dostęp: 19.10.2017)



5. A. Hoyneck van Papendrecht, *Szkic dekoracji kominka w gabinecie przełożonego Gasthuis aan de Hoogstraat (1900–1928)*, Museum Rotterdam. Wg: https://www.europeana.eu/portal/en/record/2021609/objecten_31130.html (dostęp: 19.10.2017)



6. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Muzeum Narodowe w Poznaniu

sztuk plastycznych. Te tłuste lata poprzedzone zostały latami bardzo chudymi, czasem zamętu i krwawych wojen. Od 1477 r. Niderlandy pozostawały pod panowaniem Habsburgów, a po abdykacji Karola V w 1556 r. władzę w kraju dzierżyła hiszpańska linia rodu. Był to najsilniej zurbanizowany wówczas obszar w Europie. Antwerpia, jeden z najbogatszych ośrodków handlowych na kontynencie, liczyła w 1568 r. prawie 100 tysięcy mieszkańców. Region szybko znalazł się też w orbicie wpływów rodzącej się reformacji, tyle że najliczniejszym wyznaniem protestanckim stał się tu nie luteranizm, lecz kalwinizm, zyskujący, mimo brutalnych prześladowań, wciąż nowych zwolenników – około 1560 r. ich liczba sięgnęła w Antwerpii 16 tysięcy. W sierpniu 1566 r. zaostrzający się konflikt religijny znalazł ujście w zbrojnym powstaniu i fali ikonoklazmu: zniszczono wówczas wielką liczbę dzieł malarstwa i rzeźby, znajdujących się w kościołach Antwerpii i jej okolic. Była to niejako odpowiedź na dekret Soboru Trydenckiego z 1563 r., potwierdzający i umacniający kult obrazów, odrzucony przez protestantów. Ten ikonoklastyczny bunt ludowy stał się zarzewiem trwającej osiemdziesiąt lat krwawej wojny. Już pod koniec XVI w. doprowadziła ona do ostatecznego podziału kraju na protestancką Republikę Zjednoczonych Prowincji Północnych, połączonych unią w Utrechcie, która dała początek dzisiejszej Holandii, i Niderlandy Południowe, które pozostały pod władzą Hiszpanii i z których wyrosła współczesna Belgia. Antwerpia, zdobyta w 1585 r. przez hrabiego Alessandro Farnese, namiestnika Filipa II, po kilkunastu miesiącach wyczerpującego oblężenia znalazła się ostatecznie w granicach katolickich prowincji południowych.

W kraju rozpoczyna się energiczna restauracja katolicyzmu. Oznacza to także czas prosperity dla artystów. W ciągu pierwszego ćwierćwiecza XVII w. liczba malarzy zrzeszonych w antwerpskiej Gildii św. Łukasza wzrasta czterokrotnie. Ogołocone z obrazów kościoły trzeba zapęłnić na nowo – odtworzenie dawnych ołtarzy katolickich jest jednym z warunków narzuconych miastu przez zwycięskiego hrabiego Farnese w 1585 r. Do kraju wracają mnisi różnych zakonów i dźwigają z ruin dawne klasztory, władza życzliwie wspiera te wysiłki, a kto chce się jej przypodobać, ten również nie szczędi grosza na pobożne fundacje. Antwerpia staje się *Pictorum Nutrix*, „żywicielką malarzy”, jak jeszcze w 1665 r. tamtejszy malarz Theodor Boeyermans zatytułuje swoją monumentalną alegorię ojczyzny. I należy to rozumieć całkiem dosłownie: znamienne, że Wolfforta stosunkowo szybko stać na wynajęcie domu, podczas gdy jego rówieśnik Frans Hals, który jak on przyszedł na świat w Antwerpii, ale osiedlił się w holenderskim Haarlemie, jeden z najwybitniejszych portrecistów tamtego czasu, klepie przez całe życie biedę.

W 1608 r. z Italii powraca Rubens i utwierdza swym autorytetem rodzącą się modę na wielkoformatowe obrazy ołtarzowe i ścienne. Tę modę wspiera Kościół, traktujący malarstwo jako ważną broń w arsenale kontrreformacji. Nowe świątynie projektuje się z rozmachem, by mogły pomieścić tłumy wiernych, i właśnie to sprawia, że zwiększają się także wymiary malowideł, bo ich treść winna być czytelna i rozpoznawalna nawet z dużej odległości. *Vera ecclesia sit visibilis* – „Kościół prawdziwy niech będzie widzialny”, pisze w swych *Controversiae* kardynał



7. Rembrandt, *Rycina stu guldenowa*. Wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Hundred_Guilders_Print.jpg (dostęp: 19.10.2017)

Robert Bellarmin²⁶. Jednoznaczne i zrozumiałe mają być także relacje między postaciami, stąd ich często przesadna, typowo barokowa ekspresja, uwidaczniająca najprostsze uczucia i emocje. Barok docenia wyrazistą gestykulację jako narzędzie retoryki i perswazji. „Dwoma sposobami można opanować dusze słuchaczy – pisał Nicolas Poussin, współczesny Wolffortowi francuski malarz działający w Rzymie – gestem i słowem. Gest sam przez się jest tak możny i skuteczny, że Demostenes cenił go wyżej niż sztukę wymowy; dlatego też Marek Tulliusz [Ciceron] nazwał go «mową ciała», a Kwintylian przypisywał mu tyle siły i mocy, że bez niego – jak sądził – beużyteczne są pojęcia, dowody i ekspresja. Bez gestu także linie i kolory są beużyteczne”²⁷. Obraz ma bowiem dotrzeć do tych, do których nie zawsze można dotrzeć słowem, przynajmniej drukowanym. Pogląd, że przedstawienia wizualne są księgami niepiśmiennych, *libro degli idioti*, jest „jądrem katolickiej teologii obrazów”²⁸. Kardynał Gabriele

Paleotti w sławnej *Rozprawie o obrazach świętych i świeckich* z 1582 r. – podobnie jak prawie wszyscy teologowie, którzy ten temat podejmują – przywołuje słowa papieża Grzegorza Wielkiego: „Tym, czym służy pismo umiemy czytać, tym prostaczkom malarstwo, [...] w nim czytają ci, którzy liter nie znają”²⁹. I dodaje od siebie: „Książki są bowiem czytane jedynie przez ludzi wykształconych, których nie jest wielu, zaś obrazy ogarniają powszechnie wszelkie rodzaje osób”³⁰. Malarze winni zatem, jak formułuje to tenże Paleotti, naśladować Pawła Apostoła, który chciał być „wszystkim dla wszystkich” i używać wszelkich środków, by „pozyskiwać każdy umysł i przynosić wszystkim uniwersalny pożytek”, innymi słowy winni stać się „niemymi kaznodziejami ludu”³¹.

Pewne przesunięcia akcentów następuje także w tematyce sztuki religijnej. Artystom radzi się na przykład, by odchodzili od przedstawień postaci legendarnych i nieudokumentowanych, jak św. Krzysztof przenoszący Jezusa przez rzekę czy św. Jerzy walczący ze smakiem, a zwracali się raczej ku wątkom i postaciom niebudzącym takich

²⁶ Cyt. za J.M. BAUMGARTEN, *Sprache – macht – Bilder oder Bild – macht – Sprache? Die jesuitische Theologie der „visibilitas“ zwischen ästhetischer Individualisierung und politischer Disziplinierung*, [w:] *Zeitenwenden: Herrschaft, Selbstbehauptung und Integration zwischen Reformation und Liberalismus. Festgabe für Arno Herzig*, red. J. Deventer, S. Rau, A. Conrad, Münster 2002, s. 242.

²⁷ Poussin i teoria klasycyzmu, red. J. Białostocki, Wrocław 1953, s. 63. Zob. także J. BIAŁOSTOCKI, *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 135.

²⁸ Ch. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes*

Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, s. 169.

²⁹ Cyt. za: G. PALEOTTI, *Rozprawa o obrazach świętych i świeckich*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985 (*Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów* 2), s. 413 n.

³⁰ Ibidem, s. 417.

³¹ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. 2, red. P. Barocchi, Bari 1961, s. 498–499.



8. Theodor Boeyermans, *Jezus źródło życia*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Wg: H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven 1998, il. 129

wątpliwości, czyli nade wszystko ku motywom czerpanym z Ewangelii i Dziejów Apostolskich. Synod w Antwerpii w 1610 r. wydaje wręcz zalecenie, by na obrazach stanowiących centralny element ołtarza przedstawiać wyłącznie sceny z Nowego Testamentu. Wyobrażenia uzdrowień mają przy tym w sobie coś podniosłego, pozwalają postać Jezusa ukazać jako majestatycznego, wszechmocnego boskiego taumaturga, dostojnie zbliżającego się do tłumu cierpiących i miłosiernie pochylonego nad nędzą ludzkiej egzystencji. Ten typ kompozycji osiągnie swój punkt kulminacyjny w *Rycinie stuguldenowej* Rembrandta (ok. 1647–1649, il. 7), którą Adolf von Harnack uznał za najtrafniejsze i najbardziej poruszające przedstawienie działalności Chrystusa³², a ćwierć wieku później powrócił do niego w Antwerpii Theodor Boeyermans w ogromnym, liczącym ponad 6 m szerokości obrazie *Jezus źródło życia* [il. 8]. Jezus stoi tu na podwyższeniu, otoczony błagającymi o ratunek chorymi, a wszystkiemu przyglądają się z lewej Matka Boża, z prawej fundatorka obrazu. Tło stanowią znów klasycyzujące budowle arkadowe, wzmacniające patos sceny i nadające jej nieco teatralny charakter³³.

Uzdrowienie paralityka wyróżnia się czymś jeszcze. Jezus nie ucieka się tu do technik wywołujących skojarzenia z praktykami magicznymi, jak nakładanie na chory organ śliny czy choćby tylko dotyk. W tym wypadku poprzestaje

na samym słowie, boskim „niech się stanie” – ten gest, na obrazie zaznaczony władczą wyciągniętą dłonią, ma w sobie jakąś szczególną wielkość, siłę wyrazu i majestat, przywodzące na pamięć sławny gest Boga Ojca, ożywiający Adama na fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Nie przypadkiem też właśnie *Uzdrowienie paralityka przy sadzawce Betesda* pędzla Jana Erasmusa Quellinusa, nieco późniejsze od serii Wolfforta i być może w jakiejś mierze na niej wzorowane, szwedzki architekt Nikodemus Tessin Młodszy, podróżujący w 1673 r. po Włoszech, uzna za dzieło „największej mocy” wśród tych, które zobaczył w antwerpskim kościele św. Michała³⁴.

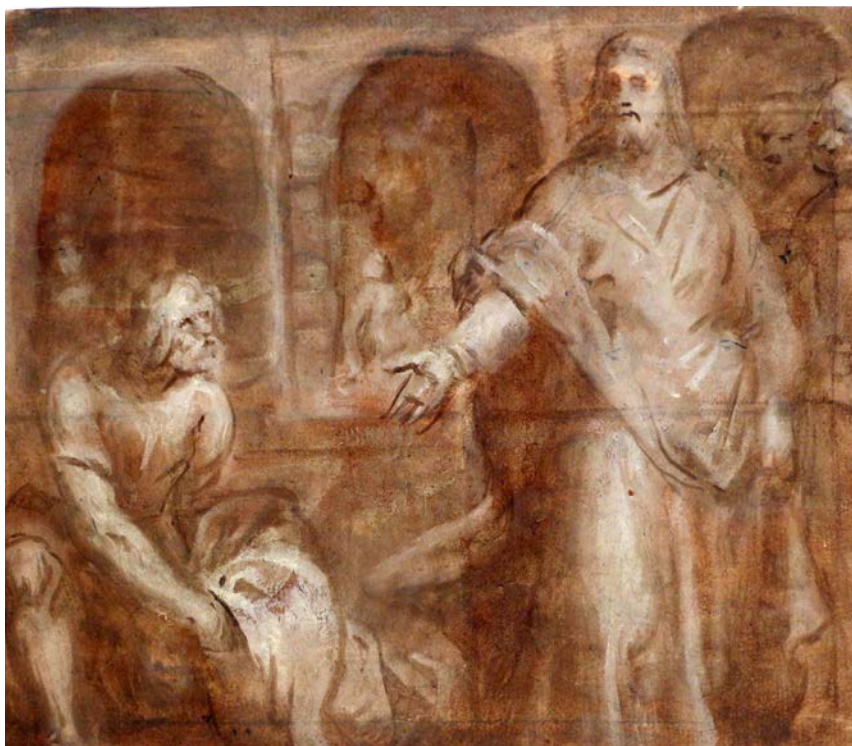
IV

Scena uwidoczniiona na obrazie bocheńskim, zakomponowana w sposób bardzo przemyślany i kunsztowny, choć zarazem przejrzysty i prosty, wyraźnie odzwierciedla te tendencje epoki. Niewykluczone, że twórcą jej zasadniczego konceptu i układu był Otto van Veen, wspomniany wyżej nauczyciel Rubensa i samego Wolfforta. Zachował się w każdym razie wykonany przezeń szkic (Millon, Paryż, aukcja, 2012), na którym dostrzec można postać starszego mężczyzny, przybierającego przed nadchodzącym Jezusem pozę bardzo podobną do tej, w jakiej później Wolffort namalował uzdrowionego paralityka [il. 9]. Postacie pierwszego planu są duże, wyraziste, a układ ich wzajemnych odniesień daje się dość łatwo rozpoznać

³² Zob. A. von HARNACK, *Medicinisches aus der ältesten Kirchengeschichte*, Leipzig 1892, s. 89.

³³ Zob. także H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, Yale University Press 1998, s. 100–101.

³⁴ Zob. J.B. KNIPPING, *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939, s. 293 n.



9. Otto van Veen, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, szkic, Millon, Paryż, aukcja, 2012. Wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_van_veen_detto_otto_venius,_cristo_guarisce_il_paralitico_e_piscina_di_bethesda,_1575-1620_ca.jpg (dostęp: 19.10.2017)

i zinterpretować. Nie ma tu właściwie – na pierwszym i drugim planie – nikogo, kto byłby zbyt cenny, wszyscy mają do odegrania jakieś wzajemnie się uzupełniające role, rozpisane według jednego scenariusza. To wyraźnie różni *Betesdę* Wolfforta od *Betesdy* Pietera Aertsa (Rijksmuseum Amsterdam), powstałej pół wieku wcześniej, w 1575 r., [il. 10], gdzie samo uzdrowienie potraktowane zostało jako jedno z wielu równolegle rozgrywających się zdarzeń, a obraz wypełnia tłum postaci zajętych swoimi sprawami i niezwracających uwagi na to, co się dzieje w jego ideowym centrum – to sposób komponowania przedstawianych scen znamieny, jak wiadomo, dla wielu ówczesnych twórców niderlandzkich z Pieterem Bruegłem na czele. Aertsen połączył tu motyw ewangeliczny z elementami malarstwa rodzajowego – zabieg być może mający na celu zmylenie ewentualnych obrazoburców przez zatarcie jednoznacznych cech obrazu religijnego³⁵. Wolffort pracuje już w innych czasach. Szaleństwo

barbarzyńskiego ikonoklazmu to odległa przeszłość, a od artysty oczekuje się przede wszystkim kaznodziejskiej pa-sji i wyrazistości.

Główną oś *Betesdy* Wolfforta wyznacza postać sparaliżowanego starca. Cud właśnie się dokonuje, dłoń Jezusa wciąż pozostaje uniesiona w geście rozkazu, uzdrowiony podnosi się z wolna i zwija swoje posłanie, wpatrując się ze zdumieniem i czcią w swojego dobroczyńcę. Pochylenie jego sylwetki umożliwiło względnie bezkolizyjne umieszczenie w oddali namalowanego z wielkim dynamizmem anioła, zniżającego się ku powierzchni sadzawki i gestem władczo wyciągniętej dłoni wzburzającego jej wody. Jak trudnym zadaniem było wkomponowanie w całość sceny tego motywu – będącego zresztą już w samej opowieści Jana niejako „ciałem obcym” – dowodzi choćby *Uzdrowienie paralityka* Giovanniego Domenica Tiepolo (kilka wersji, m.in. w Philadelphia Museum of Art), młodsze o około półtora wieku od bocheńskiego: anioł umieszczony tu na pierwszym planie sprawia wrażenie, jakby lada moment miał runąć całym ciężarem na Jezusa i tłum zgromadzony na brzegu sadzawki³⁶. Rozwiązaniem najłatwiejszym było

³⁵ Zob. D. FREEDBERG, *Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560–1660*, [w:] *Von Bruegel bis Rubens: das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei: eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen und des Kunsthistorischen Museums*, red. E. Mai, H. Vlieghe, Wien–Köln 1993, s. 68: „Krótko mówiąc, w trudnych czasach przed i po 1566 r. każdy rodzaj malarstwa religijnego dostarczał sposobności do podejrzeń i nieporozumień. Artyści, umieszczając na swych obrazach przedstawienia jarmarków i straganów warzywnych, zacierali ich cechy gatunkowe i chronili je być może przed zniszczeniem”.

³⁶ Wpisanie takiej pełnowymiarowej unoszącej się w powietrzu fantastycznej postaci w dość realistycznie zazwyczaj pomyślaną scenę było nie lada wyzwaniem kompozycyjnym, z którym ówcześni artyści zmagali się z różnym skutkiem. U Tintoretta anioł pocieszający w więzieniu św. Rocha (Kościół św. Rocha w Wenecji) czy interweniujący Ewangelista w *Cudzie św. Marka* (Wenecja, Galleria dell'Accademia) sprawiają wrażenie, jak gdyby sztucznie podwieszono ich na niewidzialnych linach. Gerrit van Honthorst na



10. Pieter Aertsen, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Rijksmuseum Amsterdam. Wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Pieter_Aertsen#/media/File:De_genezing_van_de_lamme_van_Bethesda,_Rijksmuseum_SK-A-4892.jpeg (dostęp: 19.10.2017)

oczywiście „zepchnięcie” anioła na możliwie odległy plan. Tiepoło chciał jednak najwyraźniej skonfrontować niejako obie postacie, a była to myśl nieobca chyba i Wolffortowi. W tle jego obrazu widać bowiem chorych czekających nad sadzawką i pod portykami, o których wspomina Ewangelia, na wzburzenie wody. Ręka anioła jest równoległa do ręki Jezusa, co wywołuje wrażenie jakby przepływu dwóch różnych energii z lewej ku prawej stronie. Tę paralelność kompozycji wzmacnia postać chorego, pochylonego nad sadzawką w pozycji naśladowującej nieco pozę anioła. Ta równoległość ma swoje uzasadnienie egzegetyczne: w komentarzu do tego fragmentu Ewangelii Jana Augustyn z Hippony pisze, że Jezus „wzruszał wodę swą obecnością” podobnie jak anioł wody sadzawki, przy czym – w nawiązaniu do Apokalipsy – rozumie tu „wodę” metaforycznie jako lud izraelski, który jednak owego aktu „poruszenia” nie dostrzegł i nie rozpoznał³⁷. Nie musi to oznaczać, że

Wolffort studiował Augustyna, ale ówczesni malarze swoje kompozycje planowali starannie także pod względem teologicznym, konsultując je zapewne niekiedy z egzegetami i duchownymi³⁸.

Gestom „mocy” anioła i Jezusa przeciwstawiona jest gestykulacja postaci zgromadzonych po lewej stronie: chorych na brzegu sadzawki, zwracających się z nadzieją ku skrzydlatemu posłańcowi boskiemu, oraz świadków cudu. Matías Díaz Padrón interpretuje tę ostatnią grupę bardzo jednorodnie: „Inni, po lewej stronie widza, błagają

Ścięciu św. Jana (Rzym, Santa Maria della Scala) zatapia anioła niosącego świętemu wieniec męczeństwa w półcieniu *chiaroscuro*, co pozbawia go przynajmniej części zwykłego ciężaru istoty szubującej nienaturalnie nisko nad głowami. W podobnej roli anioł pojawia się także u Caravaggia w *Męczeństwie św. Mateusza* (Rzym, San Luigi dei Francesi), by wręczyć męczennikowi gałązkę palmową, symbol męczeństwa. Tu artysta nieco inaczej rozwiązał problem tektoniki sztucznie zawieszonych postaci, „podpierając” niewielkiego anioła obłokiem.

³⁷ Zob. św. AUGUSTYN, *Homilie na Ewangelie i Pierwszy list św. Jana*, cz. 1, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, Warszawa 1977, Homilia 17, 2–3, s. 249 n. Por. Ap 17, 15.

³⁸ Zob. H. Vlieghe, *Flemish Art*. (jak w przyp. 33), s. 4. Joannes Molanus, wykładowca uniwersytetu w Lowanium i autor dzieła *O historii świętych obrazów i wyobrażeń*, adaptującego postanowienia Tridentinum na użytek artystów flamandzkich wyraźnie pisze o podporządkowaniu artysty regułom teologicznym: „[...] nie można odnosić do świętych obrazów tego, co pogański poeta powiedział: «Malarze i poeci mieli zawsze słusznie [im daną]//Swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba»” (J. Molanus, *O historii świętych obrazów i wyobrażeń, aby były właściwie używane, a przeciw nadużyciom, cztery księgi*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1994 [Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów, t. 3, s. 118]). A Karol Boromeusz, arcybiskup Mediolanu, przestrzega w *Pouczeniach o budowie i wyposażeniu kościoła z 1577 r.*: „Malarzom i rzeźbiarzom grożą ciężkie kary, ażeby nie odchodzili od ustanowionych zasad” (*Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, s. 403 [jak w przyp. 29]).



11. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

zbawiciela o pomoc”³⁹. To jednak chyba wykładnia nazbyt uproszczona, odległa ponadto od opisu Janowego. Ruch starca, powstającego i dźwigającego łożo, zdaje się bowiem wywoływać dość zróżnicowane reakcje widzów. Na twarzach trzech mężczyzn i kobiety stojących z tyłu malują się niechętny czy wręcz wrogi dystans, nieufność i zgorszenie, co odpowiada relacji ewangelicznej, opisującej świadków cudu oburzonych zlekceważeniem nakazu wypoczynku świątecznego: Jezus pogwałcił go, dokonując uzdrowienia, a chory dźwigając swoje posłanie – w czas święta obowiązywał zakaz przenoszenia jakichkolwiek ciężkich przedmiotów⁴⁰. Niejednoznaczny jest gest ciemnowłosego młodzieńca. Można by go odczytywać z jednej strony jako wyraz sprzeciwu, z drugiej zaś jako coś w rodzaju błagania: „Proszę, uczyni to samo ze mną”. Wyraziście ujawnia swoje intencje młody mężczyzna ze splecionymi modlitewnie dłońmi. Powtarza ona błagalny gest jednego z chorych na drugim planie, co zdaje się sygnalizować akceptację Nowe-

go Przymierza, którego znakiem jest dokonujący się właśnie cud. Także jego rozjaśnione podziwem i uwielbieniem oblicze wyraźnie odcina się od zaciętych i gniewnych twarzy świadków uzdrowienia zgromadzonych za nim.

W łysawym mężczyźnie po prawicy Jezusa możemy się domyślać Piotra [il.11], i to nie tylko ze względu na jego rangę wśród apostołów. Właśnie Piotr wraz z Janem – to zapewne młody człowiek pośrodku stojącej za nimi dwoma trójki – powtórzy później cud przywrócenia władzy w nogach chromemu od urodzenia przy wiodącej do świątyni jerozolimskiej bramie zwanej Piękną albo Bramą Nikanora (Dz 3, 1 nn). Siwowłosym apostołem obok Jana mógłby być Mateusz, wykazujący pewne podobieństwo do innego wyobrażenia tego Ewangelisty, również przypisywanego Wolffortowi⁴¹. Ostatni z uczniów to chyba Jakub Starszy, gdyż to właśnie ta trójka – bez Mateusza – towarzyszy Jezusowi w kluczowych momentach Ewangelii (jak Przemienienie czy modlitwa w Ogrojcu).

Tego bardzo starannie uformowanego układu postaci dopełnia półnagi łysy mężczyzna z opaską na głowie, odwrócony do widza plecami i stwarzający przez to niejako przeciwwagę dla uzdrowionego paralityka (nawet

³⁹ M.D. PADRÓN, *Un lienzo de Artus Wolffort*, s. 902 (jak w przyp. 24).

⁴⁰ Zob. J 5, 10: „Mówili więc Żydzi temu, który został uzdrowiony: Szabat jest, nie godzi się tobie nosić łoża swego”. Por. Jer 17, 21 n: „To mówi Pan: Strzeżcie dusz waszych, a nie dźwigajcie brzemion w dzień sobotni ani nie wnoście bramami jerozolimskimi. Nie wynoście też brzemion z domów waszych w dzień sobotni [...]”. Zob. także E. HAENCHEN, *Das Johannesevangelium. Ein Kommentar*, Tübingen 1980, s. 271.

⁴¹ Zob. H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), il. 4. Bliźniaczko wręcz podobny do postaci na obrazie bocheńskim jest Mateusz Guida Reniego (Muzea Watykańskie), choć jest mało prawdopodobne, by Wolffort znał ten obraz (powstały w latach 1630–1640) z jakichś sztychów.



12. Paolo Veronese, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Sebastiana, Wenecja. Wg: T. Pignatti, F. Petrocco, *Veronese*, t. 1, Milano 1995, s. 128, il. 89

jego posłanie zdaje się „krzyżować” optycznie z posłaniem tamtego). Spoczywa na przenośnym łożu, podobnie jak jeszcze przed chwilą uzdrowiony starzec, można więc przypuszczać, że dotknięty jest podobnym co on schorzeniem. Jego mowa ciała, oddana z wielkim wyczuciem i subtelnością, zdaje się wyrażać rozgoryczone pytanie: „Dlaczego nie uzdrowiłeś mnie?”. To najprawdopodobniej subtelny „cytat”, przytoczony jednak bardzo twórczo, nowatorsko i samodzielnie. Siedzącego mężczyznę, odwróconego do widza na wpół odsłoniętymi plecami i z opaską na głowie (!) dostrzegamy bowiem już na *Uzdrowieniu paralityka* Paola Veronesego z 1560 r. (Wenecja, San Sebastiano) – obraz ten [il. 12] Wolffort, który chyba nigdy nie był w Italii, mógł znać z jakichś sztychów.

Tło zdarzeń stanowi wyidealizowany z włoska krajobraz oraz antykizujące budowle: w ewangelicznym opisie cudu mówi się przecież wyraźnie o portykach otaczających sadzawkę. Dawało to artystom sposobność wielorakiego popisania się swym kunsztem: „Sadzawka Betesda – pisał Jacob Burckhardt – gdzie Chrystus mówi do chorego: «Wstań, weźmij łoże swoje, a chodź», skłaniała zarazem mistrzów weneckich i niderlandzkich do przedstawiania wielkiej architektury halowej, taflí wody czy tłumy cierpiących»⁴². Nieco inny charakter mają budowle po prawej stronie. To na wpół zrujnowane budynki o niekreślonym stylu. Hans

⁴² J. BURCKHARDT, *Die Malerei und das Neue Testament*, [w:] *Vorträge 1844–1887*, red. E. Dürr, Basel 1919, s. 236. Nie bez znaczenia był zapewne także w tym wypadku wpływ sztuki włoskiej. Tenże Burckhardt elementy architektoniczne w *Betesdzie* Quellienusa łączy z Paolem Veronesem (zob. idem, *Zeitgenossen des Rubens*, [w:] idem, *Werke: kritische Gesamtausgabe*, t. 18, München–Basel 2006, s. 495).



13. Artus Wolffort, *Św. Hieronim*, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Saint_J%C3%A9r%C3%B4me_-_Artus_Wolfaerts_\(A_58\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Saint_J%C3%A9r%C3%B4me_-_Artus_Wolfaerts_(A_58).jpg) (dostęp: 19.10.2017)



14. Artus Wolffort, *Apostoł Maciej*, Bruksela, kolekcja prywatna. Wg: <http://www.ebay.pl/itm/Der-heilige-Matthias-geschaffen-von-Artus-Wolffort-St-Butten-Sankt-A3-0023-/310541384853?hash=it4em484db57c95:g:Ar4AAOSw8cNUOHck> (dostęp: 19.10.2017)



15. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

Vlieghe uznaje to zamiłowanie artysty do przedstawiania ruin, „uwagę, jaką poświęca zwietrzałej powierzchni materii podlegającej erozji”⁴³, za jedno z charakterystycznych znamion twórczości Wolfforta w ogóle, dostrzegając jego ślady także w tle jednej z nielicznych jego prac, sygnowanych przezeń monogramem AW. F., *Czterech Ewangelistów* (kolekcja prywatna, właściciel nieznany).

Bardzo flamandzki wydaje się inny rys jego malarstwa: rozmiłowanie w szczegółowym oddaniu faktury powierzchni, zwłaszcza ciał i tkanin – widać je choćby w muskulaturze pleców odwróconego paralityka, posłaniach obu chorych, resztkach łoża czy pojedynczych źdźbłach słomy rozrzuconych wokół, wreszcie w oddanej z jubilerską precyzją dekoracji portyków na bardzo odległym przeciwieście planie. Pod tym względem zresztą obraz malowany jest dość nierówno: partiom wykonanym niezwykle drobiazgowo towarzyszą i takie, które namalowano nieco mniej starannie, jak twarz Piotra [il. 11], albo schematycznie, jak twarz Jezusa (zapewne pracowało nad nim kilku pracowników warsztatu). Prawdziwy popis tej sztuki iluzjonistycznej wręcz imitowania faktury przedmiotów Wolffort da w jednym z najbardziej znanych swych obrazów, *Pokłonie trzech królów* [il. 2] w katedrze antwerpskiej. Nie przypadkiem obraz powstał na zamówienie cechu krawców, którzy

⁴³ H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens*, s. 94 (jak w przyp. 17).



16. Artus Wolffort, *Pokłon pasterzy* (fragment), kościół św. Wawrzyńca, Oostmalle. Wg: Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581–1641), ein vergessener Antwerpener Maleur*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch; 39, 1977, s. 116, il. 41

z kolei zapewne chcieli za pośrednictwem malarza pochwalić się przepychem produkowanych przez siebie szat, uwiecznionych w scenie biblijnej.

Uderzające jest podobieństwo uzdrowionego paralityka do siwowłosego starca z jedwabistą brodą, który pojawia się u Wolfforta w rozmaitych wcieleniach: raz jest św. Hieronimem [il. 13], raz jednym z królów składających pokłon Dzieciątku Jezus [il. 2], to znów Maciejem Apostołem [il. 14]. To niemal jeden ze znaków rozpoznawczych jego malarstwa i nie przypadkiem zapewne właśnie ta postać jest na wielu jego obrazach najstaranniej dopracowana. Innym z takich „znaków rozpoznawczych” jest głowa kobiety w drugim rzędzie widzów (pierwsza z lewej) [il. 15]. Bardzo podobny kobiecy profil znajdziemy w *Pokłonie pasterzy* w kościele św. Wawrzyńca w Oostmalle [il. 16]. Zachowały się także dwa studia tej twarzy, rysunkowe i olejne⁴⁴. Z kolei anioł nadlatujący nad sadzawkę zdradza pewne podobieństwo do anioła na przypisanym Wolffortowi przez Juliusa S. Helda obrazie przedstawiającym *Hagar na pustyni*, z którym autor ów zetknął się w jakimś mediolańskim antykwariacie⁴⁵.

V

Obok serii obrazów przedstawiających cud nad sadzawką Betesda warsztatowi Wolfforta przypisuje się także drugą,

⁴⁴ W Luwrze oraz w opactwie Sankt Florian w Górnej Austrii. Zob. ibidem, s. 115, 117 oraz il. 41–43.

⁴⁵ J.S. HELD, *Noch einmal Artus Wolffort*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 42, 1981, s. 148, il. 8. Held tak właśnie lokalizuje to dzieło: „Ehemals Mailand, Kunsthandel”.



17. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, kościół św. Kwintyna w Lowanium. Wg: <http://ba-lat.kikirpa.be/photo.php?path=X007796&objnr=58405&nr=5> (dostęp: 19.10.2017)

ilustrującą ten sam fragment Ewangelii Jana, ale dość znacznie różniącą się od pierwszej⁴⁶. Reprezentuje ją chociażby *Uzdrowienie* w kościele św. Kwintyna (Sint-Kwintinkerker) w Lowanium [il. 17]. Brak danych archiwalnych, które umożliwiłyby określenie ich kolejności, ale w serii, której elementem jest obraz bocheński, wyraźnie widać dążenie do udoskonalenia kompozycji i wyeliminowania dość zabawnych niekiedy błędów ikonograficznych. W *Uzdrowieniu* z kościoła św. Kwintyna daje się zauważyć dziwny brak równowagi: uzdrowiony zwraca się ku Jezusowi już stojąc, co zdarzenia rozgrywające się na pierwszym planie pozbawia dynamiki, jaką nadaje im ruch powstającego kaleki, a na dodatek wraz ze świadkami, w tym z „zazdrosnym” nieuzdrowionym chorym, optycznie spycha niejako ku lewej stronie grupę Jezusa i apostołów. Drugi plan powtarza w ogólnych zarysach znany schemat, ale pozostaje całkowicie niezespolony z pierwszym, bo przez odwrócenie na nim układu osób ulega unicestwieniu owa równoległość gestów anioła i Jezusa. Uzdrawiony jest przy tym znacznie młodszy, co trudno pogodzić z 38 latami jego choroby (co prawda Ewangelia nie mówi, w jakim wieku na nią zapadł). A o niezamierzony komizm ociera się postać Piotra, który idealnie wręcz spełnia swój najbardziej konwencjonalny wzorzec ikonograficzny łysawego starca z siwą brodą, choć oczywiście na ponad trzydzieści lat przed śmiercią święty musiałby wyglądać znacznie młodziej, tak właśnie, jak wyobrażony został na obrazie bocheńskim i jego bliźniaczych wersjach.

⁴⁶ Zob. H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens*, s. 107 n (jak w przyp. 17).

Jeszcze inny wariant tej kompozycji wypracował i również powtórzył kilkakrotnie jeden z uczniów Wolfforta, wspomniany już wyżej Pieter van Lint (1609–1690), na przykład w *Uzdrowieniu paralityka* znajdującym się w Koninklijke Musea voor Schone Kunsten w Brukseli [il. 18]. Postacie nie grupują się tu tak wyraźnie w przeciwstawione sobie stronnictwa (uczniowie, świadkowie) – to za Jezusem stoi kilku mężczyzn, w których charakterystyczne żydowskie nakrycia głowy oraz gesty wyrażające sprzeciw lub zaniepokojenie każą się domyślać raczej faryzeuszy niż apostołów. Nacisk położony jest tu jednak, jak się zdaje, przede wszystkim na reakcje chorych pominiętych przez cudotwórcę, zwracających się doń z rozpaczliwym błaganiem⁴⁷. Anioł i postacie nad sadzawką stanowią jedynie odległą i słabo widoczną kulisę.

Jeszcze ciekawsze, choć z innych przyczyn, może być porównanie *Betesdy* Wolfforta z przedstawieniami tego samego fragmentu Ewangelii Jana, powstałymi w protestanckim środowisku północnych Zjednoczonych Prowincji oraz Wielkiej Brytanii. Współczesny Wolffortowi Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666) z Utrechtu powraca do motywu uzdrowienia paralityka kilkakrotnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVII w. [il. 19]. Jego obrazy są znacznie mniejsze, bo przeznaczone

⁴⁷ Te wątki zdaje się na przedstawieniach *Uzdrowienia paralityka* zyskiwać z czasem na znaczeniu. Coraz częściej też pojawia się na nich postać matki z dzieckiem na ręku – w domyśle chorym – które prowokuje niejako do postawienia pytania o „niezbadane wyroki boskie”: uzdrowiony zostaje starzec, dziecko nie otrzymuje żadnej pomocy.



18. Pieter van Lint, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_Lint_-_Christ_healing_the_lame_at_the_pool_of_Bethesda.jpg (dostęp: 19.10.2017)

zapewne do mniejszych pomieszczeń. Mają przy tym charakter nie tyle przedstawień religijnych – nie dostrzeżemy na nich nawet Jezusa i apostołów ani samego aktu cudownego uzdrowienia – ile scen rodzajowych, tak lubianych przez artystów holenderskich, a w tym wypadku ocierają się wręcz o pastisz: chorzy zgromadzeni nad sadzawką to skarykaturowani rodacy artyści, jakby żywcem wyjęci z dzieł Bruegla czy Boscha, a i architektura w tle to budowle niderlandzkie, nie zaś dostojne antykizujące portyki katolickich Włochów i Flamandów, nawiązujące bezpośrednio do tekstu ewangelicznego. Bo też Droochsloot wcale nie zamierza ilustrować opowieści biblijnej na użytek i ku zbudowaniu niepiśmiennych prostaczków. Przenosi ją w swoją codzienność i próbuje sobie wyobrazić, co rzeczywiście może się dzieć w tłumie kalek wyglądających cudownego uzdrowienia, świadomych przy tym, że dostąpić go może tylko jeden wybrany. Ta świadomość skutkuje rozpaczliwym wyścigiem do sadzawki, któremu kalectwo jego uczestników nadaje rysy groteski łączącej w sobie grozę i komizm. Na niektórych wariantach obrazu brak nawet anioła. Tam zaś, gdzie się pojawia, taneczna poza i różowa, frywolna wręcz suknia, nadają mu charakter nie tyle dostojnego emisariusza bożego, ile raczej ironicznego obserwatora zdarzeń, przyglądającego się z politowaniem i rozbawieniem ludzkiej małości⁴⁸.

⁴⁸ Na skłonność artystów holenderskich do parodiowania flamandzkiego malarstwa religijnego zwraca uwagę Antoni ZIEMBA (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2016, s. 10 n). Przykładem takiej parodii jest jego zdaniem choćby obraz Josepha Braya *Pochwała śledzia*, przedstawiający tablicę ozdobioną girlandą z cebul i kawałków ryby, na które wyryto poemat sławiący zalety marynowanego śledzia. „Obraz stanowi [...]

Nieco inaczej ma się rzecz z *Sadzawką Betesda* Williama Hogartha, powstałą w 1735 r. [il. 20]. To wielkie malowidło ściennie Hogarth wykonał dla szpitala św. Bartłomieja w Londynie. Utrzymane jest z pozoru w dość klasycznym stylu, nawiązującym do Murilla czy Ricciego, a przecież zawiera też elementy niekonwencjonalne. Znamionuje je przede wszystkim niecodzienny naturalizm, uzasadniony zapewne specyfiką miejsca. Dolegliwości chorych oddane są z pieczołowitością godną ilustratora podręczników medycznych: dziecko z krzywicą, zniekształcona ręka chorego na reumatyzm, wycieńczona staruszka⁴⁹. Ale na drugim planie, podobnie jak u Droochsloota, rozgrywa się dramatyczna walka o dostęp do cudownych wód sadzawki, co dostrzegł już Goethe w omówieniu miedziorytu sporządzonego na podstawie malowidła przez Simona François Raveneta: „Anioł, poruszywszy wodę, właśnie uleciał ku górze, pewien muzułmanin jest wielce zajęty wydawaniem rozkazów, by przenieść do sadzawki dziewczynę trapiącą, jak można odgadnąć z płam na jej nagiej postaci, przez pewne nowomodne schorzenie. Jeden z jego służących odpycha ubogą kobietę, niosącą do wody kalekie dziecko, wokół widać przerażające postacie”⁵⁰.

przekorną analogię *à rebours* do flamandzkich otoków kwiatowych i owocowych Jana Breughla Starszego, Daniela Seghersa czy Jana Dawidsz'a de Heema obramowujących reliefowe lub malowane wizerunki Madonny z Dzieciątkiem, Chrystusa lub świętych albo przedstawienia kielicha Eucharystii [...].

⁴⁹ Zob. R. PAULSON, *William Hogarth*, tłum. H. Andrzejewska, Z. Potkowska, Warszawa 1984, s. 142 n.

⁵⁰ J.W. GOETHE, *Englische Kupferstiche*, [w:] *Beiträge zu den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772*, cyt. za: J.W. GOETHE, *Werke*, Berliner Ausgabe, t. 19, Berlin 1960, s. 11.



19. Joost Cornelisz. Droochsloot, *Sadzawka Betesda* (1645), kolekcja prywatna. Wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joost_Cornelisz._Droochsloot_-_The_Pool_of_Bethesda_-_WGA6681.jpg (dostęp: 19.10.2017)



20. William Hogarth, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, St Bartholomew's Hospital Museum and Archive. Wg: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Bartshogarth-800.jpg> (dostęp: 19.10.2017)

Naczelną zasadą sztuki chrześcijańskiej ma być wprowadzie *verisimilitudo* – właśnie to pojęcie jest osią myślenia ideologów kontrreformacji⁵¹ – a zatem „podobieństwo”, wierne odwzorowanie pewnej rzeczywistości, ale ta wierność jest jednak podporządkowana „celowi wyższemu”, co siłą faktu nadaje jej szczególny charakter. Paleotti opisuje to w sposób następujący: „Obraz, który pierwotnie miał za cel jedynie być do czegoś podobnym (*assomigliare*), teraz jako akt cnoty przywdziewa nową szatę wierzchnią i oprócz podobieństwa wznosi się ku celowi wyższemu, zmierzając ku wiecznej chwale, odwołując ludzi od występku i prowadząc ich ku prawdziwemu kultowi Boga”⁵². Ten swoisty „realizm katolicki”, przedstawiający świat nie takim, jakim jest, lecz takim, jakim go wymyśliła kościelna ortodoksja i jakim zgodnie z jej zaleceniami należy go sobie wyobrażać, nie pozostawia, rzecz jasna, wiele miejsca na eksperymenty, czy to formalne, czy treściowe. Powszechnie znane są perypetie Paola Veronesego tłumaczącego się z powodu swojej *Ostatniej wieczerzy* przed wenecką inkwizycją i Caravaggia, *enfante terrible* katolickiego baroku, malującego św. Mateusza dla kaplicy kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie czy umierającą Marię dla tamtejszych karmelitów. A czas intensywnej, a niekiedy wręcz brutalnej rekatolicyzacji nie był zapewne w Antwerpii najlepszym momentem do wszczynania dyskusji ikonograficznych.

Dlatego w dziele Wolfforta wszystko jest na swoim miejscu i dokładnie takie, jakim ma być, zgodnie z oczekiwaniami zarówno tych, którzy za obraz płacą, jak i tych, którzy będą go oglądać – komercyjny charakter tej seryjnej produkcji artystycznej wydaje się tu również elementem ważnym – a także tych jeszcze, którzy chcieliby analizować jego teologiczną poprawność. Jezus i Wielka Czwórka uczniów promieniują dostojeństwem, z nieba spływa majestatycznie anioł, uzdrowiony starzec spogląda z uwielbieniem i wdzięcznością na swojego wybawiciela, a „zatwardziali” Żydzi, głusi na przesłanie Mesjasza, wyrażście i niedwuznacznie manifestują swoją doń niechęć, która już wkrótce doprowadzi do Ukrzyżowania, choć i wśród nich znajdują się może sprawiedliwi, otwarci na przesłanie Dobrej Nowiny. Przejrzysta i czytelna kompozycja, przemyślana i mistrzowsko zrównoważona „tektonicznie”, naznaczona jest także swoistym schematyzmem, uroczystym i niewolnym od pewnej wystudiowanej teatralności, a przez to po granice banału przewidywalnym.

Za cenne konsultacje i wskazówki dziękuję Pani dr Hannie Benesz z Muzeum Narodowego w Warszawie, Panu prof. dr. Hansowi Vliegemu emerytowanemu profesorowi Uniwersytetu Katolickiego w Lowanium, oraz Panu Piotrowi Michałowskiemu z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

SUMMARY

Tadeusz Zatorski

CHRIST HEALING THE PARALYTIC AT THE POOL OF BETHESDA BY ARTUS WOLFFORT IN ST NICHOLAS CHURCH IN BOCHNIA: ATTRIBUTION AND ICONOGRAPHY

The paper discusses a painting by Artus Wolffort (1580–1641), entitled *Christ Healing the Paralytic at the Pool of Bethesda*, in St Nicholas church in Bochnia, which, until now, has been erroneously attributed to Tobias van Nijmegen. Equally mistaken was the identification of its subject matter: according to the inscription on a small plate attached to the painting's frame, it was believed to depict the miraculous healing of the blind (J 9) whom Jesus instructed to wash his eyes in the pool of Siloe. Yet, following the findings of Hans Vlieghe from the 1970s, a series of almost identical paintings depicting the healing of the paralytic (J 5), to which also the painting in Bochnia apparently belongs, should be ascribed precisely to Wolffort.

Wolffort's workshop executed two series of paintings depicting the *Healing*, which differ substantially in composition and in the rendering of certain iconographic formulae. Additionally, the works reveal the artist's efforts at perfecting his compositions and eliminating anachronisms visible in the earlier series.

The composition of the painting under discussion and of its corresponding versions (which might derive from a sketch by Otto van Veen), as well as its iconography, reflect certain tendencies that emerged in the painting of the Catholic provinces of the Netherlands during the Counter-Reformation. This is particularly conspicuous when Wolffort's *Healing* is compared with depictions of the same episode from the Gospel of St John executed in the Protestant milieu.

⁵¹ Zob. D. FREEDBERG, *Kunst und Gegenreformation*, s. 69 (jak w przyp. 35).

⁵² *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, s. 211 (jak w przyp. 31).

MIKOŁAJ GETKA-KENIG
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

KAPLICA SOBIESKIEGO W KOŚCIELE KAPUCYNÓW W WARSZAWIE

SZTUKA I MEDIACJA ZNACZEŃ W SŁUŻBIE PROPAGANDY RZĄDOWEJ
KRÓLESTWA POLSKIEGO LAT 1815-1830*

Konstytucyjny okres Królestwa Polskiego (potocznie zwanego Kongresowym), obejmujący piętnastolecie pomiędzy utworzeniem tego ściśle związanego z Rosją państwa na kongresie wiedeńskim (1815), a wybuchem powstania listopadowego (1830), zapisał się bardzo znacząco w dziejach sztuki polskiej. Był to czas, w którym nastąpiła intensyfikacja zjawisk przyczyniających się do rozwoju nowoczesnego życia artystycznego na ziemiach polskich. To wówczas ugruntowały się takie instytucje, jak rodzima edukacja akademicka, wystawy publiczne czy krytyka prasowa. Za ich sprawą twórczość artystyczna otwierała się na odbiorców (i konsumentów) w coraz bardziej demokratyzującej się sferze publicznej, która formowała się w realiach „wskrzeszonego” państwa polskiego¹. Transformacja życia

artystycznego nie pozostawała bez związku ze specyfiką sytuacji politycznej, kształtującej ówczesne życie społeczne, a zatem i kulturę. „Wskrzeszenie” przez cara rosyjskiego państwa polskiego, co prawda pozbawionego pełnej niepodległości (a pod względem zasięgu terytorialnego odbiegającego znacznie od stanu przedrozbiorowego), ale i tak stanowiącego duży krok naprzód w porównaniu z sytuacją tuż po rozbiorach, wzmagало modernizacyjne ambicje społeczeństwa (a zwłaszcza jego elit) w zakresie rozwoju zarówno rodzimego „przemysłu i kunsztów”, jak i „nauk i sztuk pięknych”. Sztuka mogła z jednej strony stanowić źródło narodowego prestiżu, będąc z drugiej strony – zgodnie z panującym wówczas poglądem estetycznym – istotnym narzędziem moralnego rozwoju społeczeństwa, o ile rzecz jasna reprezentowała odpowiedni poziom, czyli ten uznawany za uniwersalnie doskonały i ponadczasowy, i dzięki temu służący dobru ogólnemu². Ten poziom znajdował swój wyraz w formie klasycystycznej,

* Niniejszy artykuł powstał w oparciu o fragment pracy doktorskiej pt. „Pomniki w Księstwie Warszawskim, Królestwie Polskim oraz Wolnym Mieście Krakowie w latach 1807-1830: komemoracja wizualno-przestrzenna a problem zasługi we „wskrzeszonej” wspólnotie narodowej”, Warszawa 2015 (Biblioteka Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. P.Dr.686), która została obroniona na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Jej promotorem był dr hab. Jarosław Czuby, prof. UW, a recenzentami prof. dr hab. Maciej Janowski oraz dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. ASP w Warszawie.

¹ S. KOZAKIEWICZ, *Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Polskim (1815-1830)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, nr 2, s. 33-61; idem, *Malarstwo warszawskie w latach 1815-1830: podłoże rozwoju*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 6, 1962, s. 189-371; A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem: narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005, passim.

² Jak pisało w recenzji pierwszej wystawy publicznej w Warszawie w 1819 r.: „[...] chce rząd ożywiać gust do sztuk nadobnych, chce zachęcać Polaków do współubiegania się z cudzoziemcami w zawody, który w wielu krajach znaczną gałąź narodowej sławy stanowi”, B.H.K., *Warszawa*, „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 261. Z kolei Chrystian Piotr Aigner w swojej rozprawie o guście artystycznym (jeszcze z okresu Księstwa Warszawskiego), zwracając uwagę na korzyści, które społeczeństwo może czerpać z jego upowszechniania, pisał: „[...] rozum i moralność są wprawdzie pierwszymi przymiotami i potrzebami człowieka, który się wznieść swój naród podnieść zachce, ale tego podwyższenia dopiero dokończy gust, który rozum i moralność udoskonala, a przyjemność i słodycz na czyni, i na całe życie rozlewa, słowem robi umysł tkliwym na złe i na dobre”. Ch. P. AIGNER, *Rozprawa o guście w ogólności*, Warszawa 1812, s. 14.



1. Kaplica Serca Jana III Sobieskiego od strony wejścia, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

czyli takiej, która miała opierać się na ściśle określonych, wręcz naukowych (a więc obiektywnych i niewzruszonych) zasadach. Będąc wizytówką cywilizacyjnego postępu w Królestwie Polskim, twórczość artystyczna służyła politycznej legitymizacji młodego państwa, bardzo mu potrzebnej ze względu na ambiwalentny status „wskreszenia” (które jako idea zostało ostatecznie skompromitowane przez wybuch powstania listopadowego, ciesząc się masowym poparciem społeczeństwa). Stąd więc działania władz Królestwa nie ograniczały się do mecenatu nad wspomnianą modernizacją życia artystycznego (edukacja akademicka oraz powiązane z nią wystawy publiczne), ale obejmowały także otwarcie propagandowe

przedsięwzięcia, wykorzystujące prestiżową formę artystyczną do promowania w przestrzeni publicznej treści jednoznacznie prosystemowych. Im powszechniejsza była wiedza o „dobrej” sztuce, tym sensowniejsze było bowiem odwoływanie się do jej pośrednictwa w dyskursie propagandowym, który miał obiektywnie (i tym samym racjonalnie) tłumaczyć, dlaczego Polacy powinni zaakceptować zastaną sytuację polityczną.

Za jeden z najważniejszych przykładów tego typu działań należy uznać Kaplicę Serca Króla Jana III Sobieskiego (zwaną też Kaplicą Sobieskiego bądź Królewską, choć ta druga nazwa ma starszy rodowód) w kościele Kapucynów w Warszawie. Powstała ona w latach 1828–1830 w wyniku

klasycystycznej przebudowy wcześniejszego (barokowego) obiektu według projektu Henryka Marconiego [il. 1]³. Fundatorem Kaplicy był drugi w kolejności i zarazem ostatni konstytucyjny władca Królestwa, Mikołaj I. Wykorzystując pomysł, który został przedstawiony rządowi przez samych kapucynów (dla których upamiętnienie Sobieskiego nie było celem samym w sobie, ale środkiem do realizacji innego przedsięwzięcia), ten Romanow na polskim tronie reagował na poważny kryzys prestiżu władzy monarszej po śmierci swojego brata Aleksandra I („wskrzesiciela” Królestwa z 1815 r.), bezpośrednio poprzedzający wybuch powstania (i walnie się do tego ostatniego przyczyniający). Klasyczna forma, spełniająca wysokie standardy artystyczne, miała być tutaj instrumentem sankcjonowania kontrowersyjnej teraźniejszości poprzez jej odniesienie do chwalebnej, przedrozbiorowej historii – pomnik godny sławy króla Jana miał również jak najlepiej świadczyć o Mikołaju jako zleceniodawcy. Specyficzny sposób wyrażania tej idei sam w sobie nie był obojętny, a wręcz wyostrzał propagandowy przekaz. Upamiętnienie Sobieskiego właśnie poprzez przykościelną kaplicę-mauzoleum pozwalało wyeksponować religijne wątki w legendzie bohatera spod Wiednia, a nawet dokonać jego symbolicznej kanonizacji. W ten sposób skupiano uwagę na walce Sobieskiego z muzułmanami jako tym aspekcie jego królewskiej biografii, który umożliwiał bezpośrednie i przekonujące skojarzenie go z Mikołajem I, w tym czasie prowadzącym wojnę na Bliskim Wschodzie. Co więcej, sakralizując postać siedemnastowiecznego obrońcy chrześcijaństwa, Kaplica odbierała sakralną sankcję również panowanie jego rosyjskiego następcy jako tego, który miał podążać tą samą drogą. Prezentując Mikołaja jako monarchę prawdziwie chrześcijańskiego, Kaplica podkreślała jego status jako władcy Polaków nie w wyniku przemocy czy zaboru, lecz z Bożej łaski (wpasowując się zresztą w propagandowy nurt, który wcześniej dotyczył jego zmarłego brata).

Trzeba przyznać, że jak dotąd Kaplica Sobieskiego nie spotykała się z poważniejszym zainteresowaniem badaczy ani jako dzieło sztuki, ani tym bardziej jako artystyczne narzędzie propagandy. Podstawową faktografię można znaleźć w monografii kapucyńskiej świątyni pw. Przemienienia Pańskiego przy ulicy Miodowej autorstwa Aldony Bartczakowej⁴. Należy jednak zaznaczyć, że w swoich ogólnych założeniach niniejszy artykuł nawiązuje do interpretacji historyczki Ewy Jabłońskiej-Deptuły⁵, która przy okazji opisywania politycznej historii zakonów

męskich w Królestwie Polskim lat 1815–1831, zwróciła uwagę na wpasowywanie się omawianej fundacji w aktualny „trend propagandowy” w Królestwie Polskim i próbę „skierowania uczuć patriotycznych w nurt lojalizmu”⁶. Kaplica jako taka nie była jednak przedmiotem jej uwagi i dlatego nie analizowała jej wystroju. Jabłońska-Deptuła nie zagłębiała się także w szczegóły symboliki ceremoniału inauguracyjnego czy w treść rozmaitych współczesnych wypowiedzi na temat Kaplicy, nie mówiąc o ograniczonym stopniu wykorzystania wcześniej nieznanych materiałów z archiwum warszawskich kapucynów. Wątpliwości budzi również kierunek, w którym zmierzała raczej jednostronna interpretacja badaczki, podkreślająca rozłączność interesów kapucyńskich (mających „patriotyczny sens”) i rządowych (reprezentujących „linię działań antypolskich”)⁷ i wskazująca na rzekomo zamierzoną ambiwalencję w wymowie omawianej fundacji. Nie ma wystarczających dowodów źródłowych na stawianie takiej tezy (przywoływana przez badaczkę późniejsza działalność interesujących ją postaci w okresie powstania nie może być tutaj argumentem), która opiera się na tendencyjnych domysłach⁸ (oraz chęci przekonania czytelnika do ahistorycznego podziału ówczesnych postaw politycznych na te pro- i antypolskie, na co mógł wpływać historyczny kontekst powstania rzeczony książki na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., jak i polityczne zaangażowanie samej autorki w tym czasie⁹). Dlatego też, przy zdecydowanym podtrzymywaniu tezy Jabłońskiej-Deptuły o ideologicznej motywacji, która stała za tą specyficzną fundacją, niniejsza rozprawa rozwija to zagadnienie poprzez skupienie się tylko na tym wątku, który jednoznacznie wyłania się ze współczesnych źródeł, czyli na wymowie prorządowej. Autor nie zagłębia się natomiast w kwestię jej pro- czy antypolskości, uznając takie rozróżnienie za, w tym kontekście, pozbawione sensu.

Jak wspominało we wstępie, pierwotnym pomysłodawcą Kaplicy Serca Sobieskiego nie był wcale rząd czy władca Królestwa Polskiego, ale sami kapucyni, a ściślej rzutki wikariusz, a następnie od 1828 r. gwardian warszawskiego klasztoru, ojciec Beniamin Szymański¹⁰. Wysunięta przez niego idea upamiętnienia Sobieskiego stanowiła pokłosie

³ Kaplica uległa poważnej dewastacji w czasie II wojny światowej, zachowała się jednak np. część dekoracji sztukatorskiej, ołtarz (bez obrazu), a także sarkofagi Sobieskiego i Augusta II Mocnego.

⁴ Jak dotąd najobszerniej na temat Kaplicy od strony historyczno-artystycznej pisano w: A. BARTCZAKOWA, *Kościół Kapucynów*, Warszawa 1982, s. 53–58, 95, 112.

⁵ E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór. Zakony męskie w Królestwie Kongresowym*, Warszawa 1983, s. 353–356. Do tego tematu autorka powróciła w artykule: eadem, *Niektóre wątki*

„legendy Sobieskiego” na przełomie XVIII i XIX wieku, „Roczniki Humanistyczne”, 35, 1987, z. 2, s. 175–187.

⁶ Eadem, *Przystosowanie i opór*, s. 354 (jak w przyp. 5).

⁷ Ibidem, s. 356.

⁸ Sama Jabłońska-Deptuła przyznała pod koniec swojego wywodu, że „skazani jesteśmy tylko na przypuszczenia i dane pośrednie”, ibidem, s. 358.

⁹ Biogram Marii Ewy Jabłońskiej-Deptuły aut. Marcina Dąbrowskiego na internetowej stronie *Encyklopedii Solidarności*: http://www.encysol.pl/wiki/Maria_Ewa_Jab%C5%82o%C5%84ska-Deptu%C5%82a [dostęp: 14.08.2017].

¹⁰ R. PREJS, *Szymański Piotr Paweł w zakonie Beniamin (1793–1868)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 50, Warszawa 2014, s. 155–158.

starań o aranżację nowego miejsca modlitwy w kościele na Miodowej, poświęconego błogosławionemu Aniołowi z Akry (Angelo d'Acry), włoskiemu kapucynowi żyjącemu na przełomie XVII i XVIII w. i dopiero co wyniesionemu na ołtarze (1825). Dążenie Szymańskiego do rozpropagowania kultu nowego błogosławionego (który zgodnie z hagiograficznym życiorysem, wydanym w tym czasie w języku polskim, stanowił wzorzec kapucyńskiego powołania¹¹) stanowiło wyraz jego osobistej ambicji w zakresie umacniania pozycji kapucyńskiej świątyni jako jednego z głównych centrów katolickiej pobożności w stolicy Królestwa¹². Ten stosunkowo skromny kościół cieszył się w tym czasie znaczną popularnością wśród wiernych, w tym zwłaszcza wśród przedstawicieli wyższych warstw społecznych. Był on miejscem licznych mszy pogrzebowych jak i pochówków warszawskich znamienitości, nie wyłączając najwyższych urzędników państwowych. Rozliczne epitafia (w pewnej części zachowane do dziś, pomimo zniszczeń, które dotknęły ten kościół w trakcie II wojny światowej) stanowiły istotną ozdobę wnętrza, które zgodnie z kapucyńskimi przepisami miało być jak najskromniejsze. Kapucyński model pobożności, zwracający szczególną uwagę na problem nierówności społecznych oraz stawiający bogatym wymóg opieki nad biednymi, najwidoczniej odpowiadał arystokratycznej mentalności ówczesnych elit (z którymi Szymański miał bliski kontakt, pracując jako nauczyciel w domach najwyższych dygnitarzy Królestwa¹³), zwłaszcza w obliczu śmierci, która skłaniała do refleksji nad powinnościami wynikającymi z przywileju społecznego wyniesienia. Prężnie rozwijany kult nowego błogosławionego, znanego ze swojego potępienia dla egoizmu warstw posiadających, mógł dodatkowo wzmacniać powszechne zainteresowanie kościołem i klasztorem. W ten sposób można było zwiększyć dochody świątyni (przeznaczane na szczytne cele dotyczące najuboższej społeczności stolicy), pozyskiwane dzięki hojności „modnych” żałobników, sowing opłacających możliwości odprawienia tutaj mszy za dusze zmarłych krewnych¹⁴.

¹¹ Zob.: *Krótki zbiór życia błogosławionego Anioła z Akry Misjonarza Kapucyna z prowincji Kossencyi*, tłum. z jęz. wł., Warszawa 1827.

¹² E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór*, s. 269 (jak w przyp. 5). „Święte są zasługi względem zakonu swojego i względem kościoła O. Beniamina. Zaczyna ten, skromny zakon, który zawsze świątobliwymi odznaczał się ludźmi, podniósł [on] jeszcze więcej w szacunku katolików: odtąd każde piękne egzekwie u Kapucynów, każdy pogrzeb u Kapucynów, Kapucyni być muszą na każdej radosnej i smutnej uroczystości, bo bez tych ubogich braci św. Franciszka jakby coś brakowało”. Cyt. z: *Kronika religijna Przeglądu Poznańskiego*, 1857, t. 1, s. 105-106.

¹³ R. PREJS, *Szymański Piotr*, s. 155 (jak w przyp. 10).

¹⁴ Na temat popularności warszawskiego klasztoru wśród wyższych jak i niższych warstw społecznych współczesnej Warszawy zob.: E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór*, s. 267-273 (jak w przyp. 5).

4 sierpnia 1827 r. odbyła się ceremonia wprowadzenia do kościoła wizerunku bł. Anioła¹⁵, który specjalnie z tej okazji zamówiono u Jana Gładysza (jednego z ważniejszych malarzy warszawskich tego okresu spośród tych, którzy nie byli związani z Oddziałem Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Warszawskim). W ten sposób rozpoczął się kilkudniowy okres nabożeństw. Moment kulminacyjny wyznaczała „wielka msza” dzień później, którą z powodu wakatu na warszawskiej stolicy arcybiskupio-prymasowskiej odprawił drugi w hierarchii kościelny dostojnik Królestwa (choć stale rezydujący poza jego granicami, w Wolnym Mieście Krakowie), biskup krakowski Jan Paweł Woronicz. Świadczy to o wysokiej randze, jaką Kościół polski przykładał do tego wydarzenia, jak i równocześnie o determinacji samych kapucynów, którzy się o to wystarli. W kolejnym dniu przypadała natomiast uroczystość Przemienienia Pańskiego, a więc wezwania kapucyńskiej świątyni, która dawała okazję do przypomnienia szerokim rzeszom wiernych o osobie fundatora i zarazem „introduktora OO. Kapucynów do Polski”, czyli o królu Sobieskim¹⁶. Był to pierwszy moment, kiedy kult włoskiego kapucyna i pamięć o zwycięzcy spod Wiednia skrzyżowały się w odbiorze publicznym, stanowiąc punkt wyjścia dla dalszych działań ze strony zakonników.

Wspomniany – niezachowany – obraz (ten, który przeznaczono do publicznej adoracji; zakon zamówił ponadto cztery inne płótna do dekoracji klasztoru, ukazujące cuda błogosławionego¹⁷) potrzebował godnego miejsca permanentnej ekspozycji, które odpowiadałoby znaczeniu przypisywanemu mu przez kapucynów. Idealną przestrzenią wydawała się jedna z dwóch istniejących przy kościele kaplic, czyli ta położona tuż obok ołtarza głównego. Problem polegał jednak na tym, że wewnątrz znajdował się monument ze szczątkami (wnętrznosciami – ciało złożono bowiem na Wawelu) króla Augusta II Mocnego. Rzeźbioną kaplicę wzniesiono zresztą w połowie XVIII stulecia właśnie w celu ich pomieszczenia, z inicjatywy samego Augusta III, a według projektu Joachima Daniela Jaucha¹⁸. Jedynym wyjściem w tej sytuacji było usunięcie lub przesunięcie grobowca Wettynów, co jednak wymagało zezwolenia rządowego. Chodziło przecież o szczątki króla, a jak można się domyślać, władze rządowe niezbyt przychylnie ustosunkowałyby się do pomysłu ich otwartego deprecjonowania. Szło tutaj o godność władzy królewskiej. Dlatego też kapucyni zdecydowali się zaproponować ministrowi wyznań religijnych Królestwa, Stanisławowi Grabowskiemu, przesunięcie pomnika Augusta II, przy równoczesnym wprowadzeniu do tej kaplicy pozostającego w ich posiadaniu serca Sobieskiego, które

¹⁵ „Gazeta Warszawska” z 7 VIII 1827, nr 211.

¹⁶ „Monitor Warszawski” z 11 VIII 1827, nr 132.

¹⁷ „Gazeta Warszawska” z 7 VIII 1827, nr 211.

¹⁸ A. BARTCZAKOWA, *Kościół Kapucynów*, s. 36-42 (il. 15-19) (jak w przyp. 4).

od przeszło wieku znajdowało się w archiwum klasztor-nym¹⁹, przez nikogo dotąd nie niepokojone, bowiem nikomu do niczego wcześniej nie służące²⁰. Ich plan był taki, aby przy okazji przebudowywania kaplicy z myślą o uhonorowaniu szczątków sławnego króla Jana, urządzić tam również – na koszt państwa – miejsce kultu ich błogosławionego współbrata (z czasem nie omieszkali jeszcze wystosować prośby o sfinansowanie remontu fasady i ścian wewnętrznych, argumentując, że jest to konieczne, aby „odpowiedzieć stosowności kaplicy budującej się w naszym kościele dla uczczenia serca ś.p. Naj. Jana III Króla Polskiego”²¹). Grabowski poparł ten pomysł i wraz z Walentym Sobolewskim, ówczesnym prezesem Rady Administracyjnej (a więc najwyższym dostojnikiem rządowym w kilkuletnim okresie wakatu na stanowisku namiestnika królewskiego po śmierci Józefa Zajączka w 1826 r.), wy-starał się nie tylko o patronat samego króla, ale i o pokrycie kosztów przebudowy kaplicy z własnych środków monarchy. Mikołaj I wyraził w oficjalnym piśmie „prawdziwe ukontentowanie, że może [sam] uczcić grobowcem z funduszu do swojej dyspozycji zachowanego, wystawić się mającym, drogie szczątki Bohatera Wybawcy Chrześcijaństwa”, traktując ten datk jako „dług [...] święty” będący sam w sobie dowodem „wysokiej czci, jaką jest przejęty dla cnót i znakomitych przymiotów jednego z najdos-tojniejszych Poprzedników Swoich”²². Serce Sobieskiego zostało uznane za dobro państwa i dlatego też w później-

szym czasie na „rozkaz” wydane przez kapucynów (kiedy już można je było z godnością złożyć w gotowej kaplicy) rządowi²³.

Skąd jednak brał się tak duży entuzjazm dla tej idei ze strony nie tylko warszawskich władz, ale i samego monarchy (a dla kapucynów nie był on zapewne zaskoczeniem, skoro sami zdecydowali się użyć serca Sobieskiego jako karty przetargowej)? Odpowiedzi należy szukać w ówczesnej sytuacji politycznej, kiedy odwołania do postaci Sobieskiego jako „wybawcy chrześcijaństwa” musiały się wydawać szczególnie korzystne dla publicznego wizerunku władz Królestwa Polskiego. Był to bowiem czas militarnych zmagania Rosji z muzułmańską Persją i równoczesnego zaangażowania tej pierwszej w wojnę o niepodległość Hellady przeciwko Turcji. Porzucając dotychczasową politykę nieformalnego wsparcia udzielanego powstańcom greckim, Mikołaj I zdecydował się na konflikt zbrojny, mający przede wszystkim umocnić pozycję Rosji w obrębie Morza Czarnego kosztem słabnącego Imperium Osmanów, od kilku lat niepotrafiącego poradzić sobie z bałkańską rebelią. W październiku 1827 r. rosyjskie jednostki odegrały istotną rolę w wielkiej bitwie morskiej pod Navarino, gotując się do kolejnych zmagania, do których prowokowała zresztą strona turecka, również nadająca temu konfliktowi charakter religijny. Otwarta wojna pomiędzy tymi państwami wybuchła zresztą w kwietniu kolejnego roku w odpowiedzi na pogwałcenie przez Turków wcześniejszego porozumienia z 1826 r. Zachodnie mocarstwa z obawą patrzyły na wzrost ambicji i znaczenia Rosji w rejonie Morza Czarnego, dlatego też Mikołaj nie mógł sobie pozwolić na przejaw jakiegokolwiek słabości²⁴. Musiało mu więc szczególnie zależeć na jak najlepszych stosunkach z poddanymi, tym bardziej, że dopiero zaczynał swoje rządy i wciąż pozostawał na wstępnym etapie budowania osobistego autorytetu. Tymczasem w Warszawie trwał proces oskarżonych o zamach stanu członków Towarzystwa Patriotycznego, mających związki z dekabrystami, którzy wznici nieudaną rewoltę przeciwko Mikołajowi pod koniec 1825 r., tuż po śmierci jego brata. Przykładne rozprawienie się władz rosyjskich z buntownikami miało stanowić z punktu widzenia Mikołaja wzorzec dla warszawskich sędziów, czyli członków Senatu obradujących jako tzw. Sąd Sejmowy. Podobnie jak większość polskiej opinii publicznej, senatorowie nie byli jednak skłonni do tak drastycznych posunięć, przede wszystkim ze względu na brak wiary w prawdziwość oskarżeń (choć sam fakt przynależności do organizacji tajnej był już przestępstwem, za zamach stanu mógł ucho-dzić jedynie współudział w planowanym przewrocie, co

¹⁹ M. BALIŃSKI, *Fundacja zakonu i kościoła xięży Kapucynów w Warszawie*, [w:] idem, *Pisma historyczne*, t. 4, Warszawa 1843, s. 54. Co ciekawe, nie zainteresował się nim nawet tak bardzo przywiązany do Sobieskiego Stanisław August, który uczestniczył w tutejszych uroczystościach z okazji stulecia wiktoria wiedeńskiej. A. BARTCZAKOWA, *Kościół Kapucynów*, s. 45–48 (jak w przyp. 4). Nie jest prawdziwa pojawiająca się w literaturze informacja, jakoby po przewiezieniu zwłok królewskich na Wawel, „w jednej z kaplic” kościoła Kapucynów, „zwanej Królewską, umieszczono jego serce”: K. MIKOŁAJ-RACHUBOWA, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 2: *Katalog*, Warszawa 2001, s. 200.

²⁰ Jabłońska-Deptuła nie pisała o nakładaniu się kultów bł. Anioła i Sobieskiego, traktując je oddzielnie (kult religijny i patriotyczny). Podkreślała przy tym patriotyzm Szymańskiego i Piotrowskiego. Chcąc zdjąć z kapucynów odium lojalizmu (jak gdyby wierność ówczesnym władzom Królestwa było czymś z zasady złym, bo niepatriotycznym) i nie wiązać ich inicjatywy z polityką rządu, wyrażała zdziwienie, dlaczego trzeba było czekać aż 130 lat na uroczysty pochówek serca Sobieskiego (zob. zwłaszcza: E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Niektóre wątki*, s. 182–183 [jak w przyp. 5]).

²¹ Archiwum Kapucynów Prowincji Warszawskiej w Zakroczymiu, A.K.W.3-V-2 (Akta Wystawienia Kaplicy Królewskiej i przeniesienia serca Jana III i zaprowadzenia tam obrazu błogosławionego Anioła z Akry), „Pismo ojca Beniamina Szymańskiego do ministra Stanisława Grabowskiego z 7 II 1829 r.”, k. 13.

²² Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Rada Administracyjna Królestwa Polskiego [dalej – RAKP], sygn. 16, „Protokoły posiedzenia Rady Administracyjnej z 14 II 1828 r.”, s. 56.

²³ Archiwum Kapucynów Prowincji Warszawskiej, A.K.W.3-V-2, „Pismo ojca Beniamina Szymańskiego «pro memoria» kontrasygnowane przez Marconiego z 3 (?) IX 1829 r.”, k. 14.

²⁴ Zob. na temat konfliktu Rosji z Persją i Turcją: W. BRUCE LINCOLN, *Mikołaj I*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1988, s. 112–134.

nie było łatwe do udowodnienia)²⁵. Napięta atmosfera wokół tej sprawy, nakładająca się na wcześniejsze i nadal aktualne kontrowersje wokół realności „wskrzeszenia” Polski przez Aleksandra (skromny zasięg terytorialny Królestwa, do którego nie włączono ziem litewsko-ruskich, wciąż pozostających w Rosji, jak również autokratyczne zapędy polskich władz, rządzących na sposób policyjny, nie mówiąc o negatywnym wpływie rosyjskich reprezentantów cesarza-króla: wielkiego księcia Konstantego i senatora Mikołaja Nowosilcowa), zdecydowanie nie sprzyjała prokrólewskim nastrojom. Co więcej, Mikołaj, który wstąpił na tron na przełomie lat 1825 i 1826, wciąż nie dał się jeszcze poznać swoim nadwiślańskim poddanym. Odmówił bowiem przybycia do Królestwa do czasu rozwiązania sprawy zamachu i był zarazem nieprzychylny pomysłowi oddzielnej koronacji na króla polskiego w Warszawie, mimo że zaprzysiężona przez niego konstytucja stawiała mu taki wymóg²⁶. Co prawda, opinia publiczna nie miała dostępu do tego typu poufnych informacji, które stanowiły tajemnicę obrad na najwyższym rządowym szczeblu. Jednak fakt, że kolejne lata mijały, a Polacy nie mieli ani jednej okazji poznania swojego nowego władcy (w przeciwieństwie do Aleksandra I, który niemal co roku odwiedzał stworzone przez siebie Królestwo²⁷, przywiązując dużą wagę do bezpośrednich kontaktów z polskimi poddanymi) z pewnością nie mógł wpływać dodatnio na ich odczucia wobec niego²⁸.

Warto w tym miejscu zauważyć, że podjęcie inicjatywy wzniesienia pomnika ku czci władcy dawnej Rzeczypospolitej było bezprecedensowym wydarzeniem w dotychczasowej polityce władz Królestwa. Rząd zajmował się przedtem jedynie upamiętnianiem Aleksandra I, pragnąc jak najbardziej wzmocnić przywiązanie Polaków do tego monarchy i zarazem idei „wskrzeszenia” Polski w 1815 r. Najdoniosłym efektem tych działań była budowa kościoła-pomnika pw. św. Aleksandra w Warszawie, według projektu ówczesnego generalnego budowniczego rządowego, Chryściana Piotra Aignera, który odwołał się do szczególnie prestiżowego wzorca w zakresie klasycznej architektury sakralnej, jakim był rzymski Panteon. Świątynia Aignera miała za zadanie prezentować ambiwalentne „wskrzeszenie” Polski przez Aleksandra jako efekt woli Bożej²⁹. Tymczasem

kult przedrozbiorowych monarchów nie był istotną sprawą z rządowego punktu widzenia. Nie widziano bowiem potrzeby podbudowywania autorytetu Aleksandra poprzez historyczne odniesienia. Zaslugi samego „wskrzesiciela” miały być wystarczającym powodem do uwielbienia. Dlatego też, kiedy w 1821 r. biskup płocki Adam Prażmowski (i zarazem senator Królestwa, a także bliski współpracownik ministra wyznań) poprosił rząd o pomoc w rozpropagowaniu składki na rzecz budowy nowego grobowca dla Władysława Hermana i Bolesława Krzywoustego, nic nie uzyskał poza deklaracją, że administracja nie będzie mu przeszkadzać³⁰. Sytuacja Mikołaja była jednak diametralnie inna. Nie posiadając dostatecznego autorytetu ze względu na brak jakichkolwiek dokonań na rzecz Polaków, które dałoby się wykorzystać w celu legitymizowania jego władzy, a pozostając w trudnej sytuacji dyplomatycznej, musiał odwołać się do historycznej identyfikacji. W ten sposób chciał wytłumaczyć swoim nadwiślańskim poddanym, dlaczego zasługuje na ich wierność i oddanie.

Wiadomość o planowanym uczczeniu Sobieskiego w kościele Kapucynów pojawiła się na łamach prasy warszawskiej na początku marca 1828 r. wraz z publikacją obszernego komunikatu, obejmującego również cytowaną deklarację Mikołaja³¹. Podkreślono w niej, że „blisko półtora wieku” minęło zanim „te drogie szczątki” doczekały się „przyjaznej ojczyścemu Rządu pomocy, który by je z tego ustronia, cudzoziemcowi a nawet własnym rodakom niewiadomemu, przeniósł do Świątyni Pańskiej i złożył w grobowcu, mającym przenieść do odległej potomności szlachetną pamięć staranności około zachowania i uczczenia pozostawionych na ziemi rodzinnej szczątków jednego z potężnych Królów naszych”. Władze Królestwa z monarchą na czele prezentowały się więc tutaj jako od dawna wyczekiwany dobrodziej, dbający o pamięć po wzorcowym historycznym bohaterze – zarówno wśród rodaków, jak i odwiedzających Warszawę obcokrajowców, którzy widząc tego typu pomniki narodowej sławy, mogli propagować ją również za granicą³².

²⁵ Więcej na ten temat w: H. DYŁĄGOWA, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829*, Warszawa 1970, s. 214–324.

²⁶ „Dopóki się wszystko nie skończy, dopóty o przybyciu Najjaśniejszego Pana do Warszawy i myśleć niepodobna przy tylu innych powodach i to przemawia żeby ile możności koniec tej smutnej sprawie przyspieszyć”: AGAD, Sekretariat Stanu Królestwa Polskiego, sygn. 3930, „List ministra sekretarza stanu Stefana Grabowskiego do Walentego Sobolewskiego z 4/21 II 1827 r.”, s. 349.

²⁷ S. Askenazy, *Lukasiński*, t. 1, Warszawa 1908, s. 46.

²⁸ Zob. na ten sam temat: E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór*, s. 339–343 (jak w przyp. 5).

²⁹ Zob. M. GETKA-KENIG, *Rządowe przedsięwzięcia pomnikowe ku czci Aleksandra I a ideologia „wskrzeszenia” Polski w latach 1815–1830*, „Kwartalnik Historyczny”, 123, 2016, z. 4, s. 695–732.

³⁰ AGAD, Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych (dalej: KRSW), sygn. 6732, „Notatka na temat odpowiedzi Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji w sprawie prośby Prażmowskiego”, s. 6.

³¹ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 3 III 1828, nr 54.

³² Trudno nie doszukiwać się tutaj bezpośredniej analogii ze sposobem, w jaki czterdzieści lat wcześniej dworska propaganda Stanisława Augusta odnosiła się do podjętej przez tego króla budowy pomnika Sobieskiego w Łazienkach. Wówczas także kładziono nacisk na długo wyczekiwanie nadejście takiej władzy, która zadbałaby o pamięć o sławnym monarsze. W tamtym przypadku chodziło o bryłę kamienia, która miała czekać blisko wiek na wykucie z niej pomnika Sobieskiego, a więc do momentu, w którym dokonał tego jego „kochający równie honor narodu następca”, czyli Stanisław August. Patrz: *Opisanie festynu danego w rezydencji letniej J. K. M. z okoliczności inauguracji statui króla Jana III*, [Warszawa 1788], s. 1.

Jak wspomniano we wstępie, projekt przebudowy Kaplicy wyszedł spod ręki Henryka Marconiego. Ten urodzony w Rzymie, a wykształcony w Bolonii Włoch, który przybył nad Wisłę w 1822 r.³³, cieszył się jak najlepszą opinią władz Królestwa, czego dowodem było zatrudnienie go na stanowisku budowniczego rządowego i członka Rady Ogólnej Budowniczej, czyli centralnego organu nadzoru budowlanego w kraju, obejmującego również kwestie estetyczne³⁴. Z racji swojej funkcji, to właśnie on reprezentował rząd w relacjach z kapucynami w sprawach dotyczących się szczegółów upamiętnienia Sobieskiego³⁵. Rada Administracyjna zatwierdziła jego projekt 3 czerwca 1828 r., a sam cesarz uczynił to 20 stycznia kolejnego roku³⁶. Warto zauważyć, że Marconi był od kilku lat zaangażowany przy gruntownej przebudowie bezpośrednio sąsiadującego z terenem kapucynów pałacu Ludwika Michała Paca³⁷. Trudno jednak orzec, czy miało to jakikolwiek wpływ na decyzję o powierzeniu mu tego zlecenia. Inny architekt zasiadający w Radzie Ogólnej, aktualny budowniczy generalny Antonio Corazzi, był wówczas zajęty nadzorowaniem prac przy budowie Teatru Wielkiego³⁸. Dlatego też wybór Marconiego można uznać za naturalny w przypadku tak prestiżowego zlecenia. Wbrew temu, co twierdziła Aldona Bartczakowa, nie są znane żadne projekty Marconiego, które dotyczyły Kaplicy. Odręczne rysunki tego architekta (opatrzone podpisem „Kaplica przy kościele kapucynów w Warszawie”), o których wspominała i które reprodukowała w swojej książce³⁹, a zachowane w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, dotyczą innej części tej świątyni, nie mówiąc o tym, że pochodzą z późniejszego okresu⁴⁰.

Przestrzenna koncepcja Marconiego (która przetrwała do naszych czasów w formie zrekonstruowanej po II wojnie światowej) odwoływała się do tej specyficznej formuły kaplicy przykościelnej, którą na ziemiach polskich

zapoczątkowała Kaplica Zygmuntowska (w stylu Michała Anioła, jak podkreślał Aigner), uznawana w tym czasie za jeden z najważniejszych przykładów „dobrych” tradycji architektoniczno-artystycznych z rodzimej przeszłości, reprezentujących klasyczny paradygmat⁴¹. Było to pomieszczenie przykryte kopułą pozorną [il. 2], otwierające się arkadą na nawę boczną, z wnętrzem na planie kwadratu, do którego dostawiono dwie arkadowe nisze po bokach, od zachodu i wschodu. Ściany były artykułowane przez tokańskie pilastry, ze zdobionym ornamentem echinusem. Jak się wydaje, Marconi miał pieczę nie tylko nad stricte architektonicznymi ornamentami, ale i nad całością rzeźbiarskiej dekoracji Kaplicy, o czym świadczy dobór artystów, z którymi był już wcześniej związany.

24 sierpnia 1829 r. prasa warszawska donosiła, że „ujrzemy już nareszcie w przyszłym miesiącu ukończoną u XX Kapucynów kaplicę Sobieskiego, którą N. nasz MONARCHA [podkreślenie oryginalne] kosztem rządowym wystawić kazał”⁴². Warto jednak pamiętać, że od czasu wydania decyzji w tej sprawie wiele się już zmieniło pod względem sytuacji politycznej. Przede wszystkim Mikołaj zdążył już odnieść poważne sukcesy w wojnie z Turcją, mogąc tym bardziej uchodzić w publicznym wyobrażeniu za współczesne wcielenie Sobieskiego, kontynuując jego walkę w obronie chrześcijańskiego stanu posiadania przeciwko islamowi. Co więcej, kilka miesięcy wcześniej odbyła się w Warszawie tak długo wyczekiwana koronacja cara na króla polskiego, w ogólnym rozrachunku raczej entuzjastycznie przyjęta przez polityczne elity oraz mieszkańców stolicy⁴³. Przy tej okazji następcą tronu Aleksander (późniejszy Aleksander II) miał w ramach swojej historycznej edukacji dotyczącej Polaków (a jego wiedza na ten temat, podobnie jak znajomość języka polskiego, miała budzić wówczas zrozumięły zachwyt) złożyć wizytę w Wilanowie „dla obejrzenia pałacu zamieszkiwanego przez wielkiego króla”⁴⁴. O niedawnych napięciach jednak nie zapomniano. Polacy wciąż oczekiwali bowiem

³³ S. ŁOZA, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 188.

³⁴ *Nowy Kalendarzyk Polityczny na rok zwyczajny 1829*, Warszawa [1828], s. 232; T. DEMIDOWICZ, *Rada Ogólna Budownictwa, Miernictwa, Dróg i Spławów – najwyższe kolegium techniczne Królestwa Polskiego 1817–1867*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 37, 1992, nr 2, s. 95.

³⁵ Zob. przyp. 23.

³⁶ AGAD, RAKP, sygn. 16, „Protokół Rady Administracyjnej z 3 VI 1828 r. oraz 20 I 1829 r.”, s. 243; sygn. 17, s. 19–20.

³⁷ A. BARTCZAKOWA, *Pałac Paca*, Warszawa 1973, s. 41.

³⁸ P. BIEGAŃSKI, *Pałac Staszica: siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951, s. 56–57.

³⁹ A. BARTCZAKOWA, *Kościół Kapucynów*, s. 54–55 (jak w przyp. 4).

⁴⁰ Projekt tej drugiej kaplicy pochodzi z 1858 r. – nie została ona jednak wzniesiona, a dopiero w 1889 r. w tym miejscu powstała kaplica pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, której projektantem był Józef Pius Dziekoński; *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, red. T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1977, s. 70 (nr 304–305).

⁴¹ S. SIERAKOWSKI, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. iii; Ch. P. AIGNER, *Rozprawa o guście*, s. 38 (jak w przyp. 2).

⁴² „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 24 VIII 1829 r., nr 192.

⁴³ Patrz np. opis pobytu cesarza w dzienniku jednego z naocznych uczestników ówczesnych uroczystości: T. LIPIŃSKI, *Zapiski z lat 1825–1831*, Kraków 1883, s. 139–154. Władysław Zajewski twierdził jednak (opierając się przy tym na popowstaniowym i do tego mało przekonującym, bo literackim źródle, czyli *Kordianie* Juliusza Słowackiego), że „rzeczywisty nastrój tłumów nie był tak pro-rządowy” jak podają ówczesne przekazy. W. ZAJEWSKI, *Koronacja i detronizacja Mikołaja I na Zamku Królewskim*, [w:] idem, *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831*, Warszawa 1984, s. 297. Trzeba przy tym pamiętać, że pozytywne nastawienie do Mikołaja nie musiało wcale oznaczać bezkrytycznej opinii na temat warszawskich ministrów, nie wspominając o ocenie działań Konstantego i Nowosilcowa.

⁴⁴ T. LIPIŃSKI, *Zapiski*, s. 142 (jak w przyp. 43).



2. Sklepienie Kaplicy Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

konkretnych posunięć ze strony swojego nowego króla, takich jak przyłączenie do Królestwa rosyjskich guberni ruskich i litewskich. Wojna turecka dodatkowo motywowała zresztą do podejmowania tego tematu w prywatnych rozmowach. W czasie pobytu Mikołaja w Warszawie rozeszła się bowiem po mieście plotka o manifeście sułtana, który miał wypominać młodemu monarsze, że żądając przyznania wolności Grekom, sam jak dotąd nie przywrócił Polakom ziem, które wchodziły w skład ich dawnego państwa. Sułtan miał przy tym deklarować, że jego osmańscy przodkowie „ont été toujours amis des Polonais” jak również, że „la guerre sous Sobieski n’a pas été faite avec la volonté de la nation Polonaise”⁴⁵.

Jak widać, wspierana przez rząd i służącą jego legitymizacji gloryfikacja Sobieskiego nie spotykała się wyjątkowo z ciepłym przejęciem⁴⁶ (choć, jak się wydaje, to

ostatnie było jednak udziałem znacznej części społeczeństwa, gdyż rząd nie odwoływałby się raczej do hasła, które nie miałyby szans znalezienia szerszego zrozumienia), ale i z przeciwnymi nastrojami, podsycanymi przez tych, którzy byli mniej życzliwi rządowi i Mikołajowi. W odpowiedzi można było tylko wzmacniać pozytywny obraz historycznych zmagania z Imperium Osmańskim, na czym z kolei dawało się budować wizję kontynuacji tego dzieła przez Mikołaja, w ten sposób podkreślając łączność Królestwa z przedrozbiorową przeszłością i zarazem omijając temat powrotu ziem wschodnich do nadwiślańskiej macierzy. W tym duchu prezentował się wzmiankowany powyżej prasowy opis (całkiem możliwe, że inspirowany przez czynniki rządowe) szykowanej do otwarcia Kaplicy, zgodnie z którym jej fundator jako „godny następca króla Jana Trzeciego” („który Europę całą zasłonił od straszliwego najazdu dzikiej i barbarzyńskiej tłuszczy, któremu zarówno ludzkość jako i chrześcijaństwo wiekopomną winę są wdzięczność”), był tym, który „pierwszy w kolei po nim podniósł zwycięski oręż na zgromienie wyznawców Islamizmu”. Kościelny kontekst pomnika tym bardziej

⁴⁵ AGAD, Policja tajna wielkiego księcia Konstantego, sygn. 95, „Raport szpiega Henryka Macrotta dla w. ks. Konstantego z 27 VI/8 VI 1829 r.” s. 121.

⁴⁶ Sceptyczny stosunek do Sobieskiego nie był zresztą niczym nowym – już za czasów Stanisława Augusta negatywnie oceniano jego posunięcia polityczne, w tym zwłaszcza samą odciecz Wiednia (w której upatrywano długofalowy błąd dyplomatyczny, wzmacniający Austrię i przyczyniający się pośrednio do osłabienia Rzeczypospolitej w kolejnym stuleciu). K. BARTKIEWICZ, *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce*

doby oświecenia, Poznań 1979, s. 185; K. PYZEL, *Obchody setnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej jako przykład polityki historycznej czasów Stanisława Augusta*, [w:] *Sarmacka pamięć: wokół bitwy pod Wiedniem*, red. B. Dybaś, A. Woldan, A. Ziemlewska, Warszawa 2014, s. 225–229.



3. Zachodnia nisza Kaplicy Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

wzmacniał wymowę takich zwrotów jak „Bóg błogosławi tej świętej sprawie, bo cne zamiary tylko wsparte być mogą JEGO prawicą”. Słuszność prowadzenia przez Mikołaja wojny z islamem – tak jak dawniej przez Jana – miała się bowiem przejawiać w samych zwycięstwach. Na miejscu było również wspomnienie Władysława Warneńczyka. Współczesne zwycięstwa Mikołaja, obejmujące zeszłoroczne zdobycie Warny, miały stanowić „chwalebną rzeczoną klęskę [...] dzisiaj odpłatę”. Przypomnijmy tutaj, że w akcie pomsty za śmierć swojego poprzednika na tronie, Mikołaj jako zdobywca Warny wysłał do Warszawy dwanaście zdobycznych armat⁴⁷.

Po tym politycznym wstępie autor omawianego artykułu z „Gazety Korrespondenta” przechodził do opisu wnętrza. Zewnętrzna strona Kaplicy nie miała znaczenia, gdyż była niedostępna dla publiczności, znajdując się za murem klasztoru. Wspominał więc o kopule „w kształcie rotundy”, jak również o ołtarzu z obrazem bł. Anioła. Jednak ten ostatni w gruncie rzeczy niezbyt go interesował. Kaplica miała bowiem przyciągać uwagę czytelników jako miejsce poświęcone przede wszystkim Sobieskiemu. Tym centralnym z jego punktu widzenia elementem wyposażenia była więc „marmurowa brązem ozdobna urna z sercem Jana III”, ponad którą miało znaleźć się popiersie króla z białego marmuru karraryjskiego [il. 3]. Po przeciwległej stronie miała stanąć urna, „w której od dawna znajdują się wnętrzności króla Augusta II” (to „od dawana”

⁴⁷ AGAD, KRSW, sygn. 6191, „Wypis z protokołów Rady Administracyjnej z 28 X 1828 r.”, s. 1-1v.



4. Jedna z czterech płaskorzeźb w pendentywach Kaplicy Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

podkreślono tak, jak gdyby w ten sposób chciano tłumaczyć, dlaczego Sobieski musi dzielić tę przestrzeń ze swoim bezpośrednim następcą). Posadzkę miano z kolei wyłożyć krajowym marmurem. Całości dopełniały „cztery gustowne arkady z pozłacanymi kapitelami”, które „ozdobią cztery ściany kaplicy”, z czego poboczne dwie, a więc te, w których miały stać królewskie urny, chciano „od samego dołu” marmoryzować. Od nawy kościoła Kaplicę miała oddzielać (zachowana do dziś) krata z lanego żelaza, której wykonanie zlecono warszawskiej odlewni braci Evans⁴⁸.

Publicysta „Gazety Korrespondenta” nakreślił ogólną wizję wyglądu Kaplicy, pomijając jednak kilka detali istotnych pod względem symbolicznym i artystycznym. Mowa przede wszystkim o płaskorzeźbach w pendentywach [il. 4] autorstwa Ferrante Marconiego, brata architekta⁴⁹, którego dziełem były – jak zaznaczano

w gazecie – „sztukaterie wszelkie”⁵⁰. Przedstawiały one uskrzydłone postaci trzymające palmy i wieńce zwycięstwa, które wskazywały zarówno na ziemskie dokonania Sobieskiego, jak również na pośmiertne zbawienie (walka z wrogami Kościoła zasługiwała wszakże na niebieską nagrodę), sugerując przy tym ich wzajemną współzależność. Można odczytywać te postaci zarówno jako anioły, jak i wiktorie, a na to ostatnie skojarzenie tym bardziej naprowadza kula, na której spoczywają ich stopy, a więc motyw zaczerpnięty z rzymskiej tradycji obrazowania bogini zwycięstwa. Kula jako symbol świata była wyrazem uniwersalnego znaczenia militarnego sukcesu adekwatnego zarówno w odniesieniu do Imperium Romanum, jak i do

⁴⁸ „Gazeta Polska” z 10 III 1830, nr 66.

⁴⁹ Całkiem prawdopodobne, że Ferrante przyjechał do Królestwa właśnie w związku z pracami nad Kaplicą, gdyż jego obecność nad

Wisłą odnotowywana jest dopiero od 1828 r., kiedy został sprowadzony tutaj przez swojego brata: A. MELBECHOWSKA-LUTY, M. I. KWIATKOWSKA, *Marconi Ferrante*, [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 353.

⁵⁰ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 28 IX 1830, nr 230.



5. Sarkofag serca Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

bohatera spod Wiednia. Nie zapominajmy przy tym, że te symboliczne płaskorzeźby można było także zinterpretować w taki sposób, aby odnosiły się równie dobrze do osoby błogosławionego Anioła z Akry i jego świętości. Autor artykułu nie wspominał też o rozetach w lukach nisz, stanowiących tradycyjny symbol gwiazd, a więc i sklepienia niebieskiego, tym bardziej akcentujący zbawczy wymiar doczesnych zasług walecznego króla. Uwadze piszącego umknęła również dość istotna dla symbolicznej wymowy artystyczna oprawa urny z sercem Sobieskiego. Rzeźbiarz Ludwik Kauffmann (który przedtem współpracował z Marconim przy przebudowie pałacu Paca) nadał jej formę jednoznacznie nawiązującą do sarkofagu rzymskiego konsula Scypiona Barbatusa⁵¹ [il. 5]. Był on już kilka lat wcześniej źródłem inspiracji dla parkowego monumentu Stanisława Kostki Potockiego w Gucin Gaju nieopodal Wilanowa, a jeszcze wcześniej posłużył za model pomnika rodziców Adama Kazimierza Czartoryskiego w Puławach. Ten najstarszy ze znanych wówczas zabytków sztuki sepulkralnej republikańskiego Rzymu, a więc epoki tak bardzo idealizowanej w wielowiekowej tradycji polskiego republikanizmu szlacheckiego (w wymienionych

powyżej przypadkach nagrobek Scypiona identyfikował tych magnatów jako duchowych potomków starożytnych senatorów⁵²), znakomicie wpasowywał się również w kontekst kultu Sobieskiego. Stanowił bowiem subtelny, choć zarazem nieco paradoksalny republikański akcent⁵³ w tej gloryfikującej polską monarchię artystycznej konstelacji. Zwracał uwagę na fakt, że cnoty króla Jana wynikały (zgodnie z przedrozbiorowym sposobem myślenia) z tego, że nawet jako monarcha należał on do republikańskiej wspólnoty, której służył i której bronił. Staropolska cnotliwość miała być wszakże obca monarchicznemu despotyzmowi⁵⁴. Znajdujące się powyżej popiersie króla [il. 6], także dłuta Kauffmanna, ukazywało go zresztą jako rzymskiego cezara (a więc głowę republiki) – w to-dze, z wieńcem laurowym na głowie. Na wieku sarkofagu spoczywały jednak wykonane ze złoconego brązu

⁵¹ K. MIKOŁKA-RACHUBOWA, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 200 (tam szkielet, ale błędne informacje na temat historii Kaplicy) (jak w przyp. 19); patrz również: S. LORENTZ, *Sarkofag Scypiona w Polsce*, „Meander”, 1946, nr 1, s. 36–39.

⁵² Patrz: M. GETKA-KENIG, *The Ancient Roman Tradition and the Polish Idea of the Senate in the Age of Enlightened Classicism, 1764–1831*, „Classical Receptions Journal”, 7, 2015, nr 1, s. 71.

⁵³ Nie jest chyba przypadkiem, że sarkofag Scypiona stał się popularnym modelem dla nagrobków w republikańskich Stanach Zjednoczonych zarówno w XIX jak i XX w.: P. McDOWELL, R. E. MEYER, *The Revival Styles in American Memorial Art*, Bowling Green 1994, s. 59.

⁵⁴ A. GRZEŚKOWIAK-KRWAWICZ, *Regina libertas: wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Gdańsk 2006, s. 256.



6. Popiersie Sobieskiego nad sarkofagiem, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

insygnia królewskie [il. 7] (odlane w warszawskim zakładzie Gregoire'ów⁵⁵), które osłabiały tę republikańską wymowę. Co znamienne, republikańskie odwołania ani razu nie pojawiły się w znanych publicznych wypowiedziach towarzyszących inauguracji Kaplicy. Przezornie ograniczono je do mniej jednoznacznej asocjacji wizualnej, zapewne zdając sobie sprawę z ich kontrowersyjnej wymowy w kontekście „wskrzeszonej” monarchii polskiej. Zasada silnej scentralizowanej władzy, skupionej w rękach władcy, nie miała przecież wiele wspólnego z przedrozbiorową tradycją.

Kluczowy element pod względem ideologicznym stanowiła łacińska inskrypcja z brązowych liter

przymocowanych do przedniej ściany sarkofagu. Wybór języka nie był chyba jedynie przejawem przywiązania do tradycyjnych form wyrażania podniosłych treści, ale stała za nim także otwartość na tych wspominanych powyżej potencjalnych odbiorców nie-Polaków, którzy mogli rozszerzać sławę zarówno Sobieskiego, jak i Mikołaja. Dokonania tych ostatnich odznaczały się wszakże uniwersalnym charakterem, co zresztą podkreślano w przywołanych powyżej wypowiedziach. Treść rzeczony inskrypcji skupiała się na podkreśleniu troski obecnie panującego polskiego monarchy o stosowne zabezpieczenie szczątków jego znamienitego poprzednika, który miał zasługiwać na szczególną cześć jako niezwykły pogromca Turków i oswobodziciel oblężonego Wiednia:

⁵⁵ „Gazeta Polska” z 23 I 1830, nr 21.



7. Insignia królewskie na wieku sarkofagu serca Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

SERVANDIS PRAECORDIIS
INVICTISSIMI PRINCIPIS IOANNIS III POLONIA-
RUM REGIS
OB FUSAS SAEPIUS TURCARUM COPIAS
ET LIBERATAM AB OBSIDIONE VIENNAM CLARIS-
SIMI
PRAEDECESSO SUO
AUGUSTISSIMUS TOTIUS ROSSIAE IMPERATOR
NICOLAUS I REX POLONIAE
MONUMENTUM HOC F. C. ANNO MDCCCXXIX

Sam krąg polskich „wyznawców” kultu Sobieskiego był jednak wówczas na tyle zdemokratyzowany, że obejmował też tych, którzy nie byli zbyt biegli w łacinie (stanowiącej kluczowy element tradycyjnej szlacheckiej edukacji),

dlatego też warszawska prasa publikowała tłumaczenie⁵⁶. Zresztą dla masowego odbiorcy ideowy przekaz Kaplicy, pełen dość konkretnych, klasycznych i historycznych konotacji, kończył się zapewne właśnie na tym, co zostało wyrażone w warstwie słownej. Kaplica Sobieskiego, choć była powszechnie dostępnym obiektem publicznym, pozostawała mocno osadzona w elitarnym światopoglądzie swoich twórców (z ministrem Grabowskim, ojcem Szymańskim i architektem Marconim na czele). Wydaje się, że dla szerszych kręgów społecznych i tak ważny był przede wszystkim sam fakt wytwornego upamiętnienia, a w mniejszym stopniu pojedyncze detale czy symboliczne treści, o czym świadczą przywoływane doniesienia prasowe, które nie rozwodzą się na ten temat.

Z innych szczegółów dekoracji warto jeszcze wspomnieć o niezachowanej do dziś lampie (także

⁵⁶ Zob. przyp. 50.



8. Antependium ołtarza głównego w Kaplicy Sobieskiego, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

roboty Kauffmanna), którą miano zawiesić „przed sercem bohatera”⁵⁷. Nie był to jedynie czysto dekoracyjny czy funkcjonalny (dający dodatkowe źródło światła) detal, ale element jednoznacznie wyróżniający Sobieskiego spośród trzech osób, które z przecież dość prozaicznych względów zdecydowano się upamiętnić jednocześnie w tym samym (i do tego dość małym) wnętrzu. Nie oznacza to jednak, że całkowicie zlekceważono kwestię oprawy kultu dwóch pozostałych. Zabytkowa urna z wnętrznościami Wettyna znalazła się przecież w niszy analogicznej do tej, w której stał sarkofag z sercem króla Jana. Natomiast ku czci bł. Anioła wystawiono ołtarz, o którego zdobność także zadbano, czego dowodem zachowane *in situ* antependium z płaskorzeźbionymi aniołami adorującymi krzyż [il. 8], wykonane z tego samego materiału, co sarkofag (być może więc wyszło spod ręki Kauffmanna).

W przekonaniu publicysty z „Gazety Korrespondenta”, Kaplica była pomnikiem, który poprzez swoją artystyczną oprawę miał być „podobny” (zaznaczając jednak, że o ile „tak nazywać się godzi”) „chwale zwycięscy” spod Wiednia. Co więcej, nie tylko wzbudzał on „wspomnienie tak wielkiego, tak zaszczytnego czynu”, ale i zarazem świadczył jak najlepiej o samym fundatorze, czyli o „szlachetności władcy, któremu nawet i wieki zasłoną nie są, okrywającą wielkie, wspaniałomyślne czyny” upamiętnianego⁵⁸. Na podstawie ówczesnych opisów, jak i zarazem oglądu zachowanego do dziś (po powojennej rekonstrukcji) wnętrza, trudno jednak nie przyznać, że Kaplica jako dzieło sztuki i architektury prezentowała się raczej skromnie. Może to odzwierciedlać stan ówczesnych oczekiwań

co do artystycznej wspaniałości, dla których zaspokojenia zbyt wiele przecież nie potrzebowano. Dotyczyło to zwłaszcza architektury sakralnej – przy braku środków na nowe inwestycje, w samej Warszawie dominowały wówczas przykłady barokowych „odstępstw” od klasycznego paradygmatu (jednym z nich był także poprzedni wystrój Kaplicy, nad którego zniszczeniem nikt – w świetle zachowanego materiału źródłowego – nie ubolewał). Nie można jednak równocześnie zapominać, że miano tutaj do czynienia ze świątynią kapucyńską, która zgodnie z tradycją musiała odznaczać się skromnością, poświadczającą materialne ubóstwo zakonników, przeznaczających posiadane przez siebie dobra na rzecz biednych. Była to więc wspaniałość na kapucyńską miarę, nie mogąca ubliżać wielkości Sobieskiego, tak ściśle związanego z tym kościołem i klasztorem jako jego fundator. Co więcej, za prostotą formy mogła też przemawiać chęć jak najszybszego zakończenia prac. Było to wszakże przedsięwzięcie propagandowe, i nawet jeżeli z zasady mające trwać wieki, powstające w pierwszym rzędzie z myślą o bieżącej sytuacji politycznej.

Uroczystość przeniesienia serca królewskiego do kaplicy-pomnika odbyła się 26 czerwca 1830 r., a więc w czasie pobytu Mikołaja w Warszawie z okazji sejmu, ponoć zgodnie z jego osobistym życzeniem⁵⁹. Już następnego dnia o tym wydarzeniu informowała prasa w obejmującym dwie szpalty opisie zaczynającym się od słów: „Wola N. Cesarza i Króla MIKOŁAJA Igo dopełnioną została. Cienie Poprzednika JEGO Króla Polskiego JANA III [wszystkie podkreślenia oryginalne], obrońcy Chrześcijaństwa,

⁵⁷ „Gazeta Polska” z 10 III 1830, nr 66.

⁵⁸ Zob. przyp. 50.

⁵⁹ Archiwum Kapucynów Prowincji Warszawskiej, A.K.W.3-V-2, „Dla wiecznej pamięci”, k. 27v.

oswobodziciela Wiednia, zwycięzcy Muzułmanów, w lat 134 po zgonie Jego, nową część otrzymały⁶⁰. Czytelnicy mogli się dowiedzieć, że pośrodku świątyni ustawiono katarfalk projektu Andrzeja Gołosińskiego „w kształcie starożytnego Grobowca”, który „okryto [...] zbrojami dawnego rycerstwa, tarczami, kołczanami, szyszakami, mieczami itp.”⁶¹. Jego główny punkt wyznaczał portret Sobieskiego, „otoczony buławami prawdziwymi, drogimi pamiątkami po Hetmanach Polskich, tudzież chorągiewami”⁶². Na szczycie stała urna z sercem „Bohatera”, przybrana w wieńiec laurowy i koronę królewską. Nie można było mieć wątpliwości, że tak szczególną czcią cieszył się monarcha-wojownik, mogący uchodzić za uosobienie militarnej potęgi dawnej Polski – potęgi, która służyła nie tylko obronie narodu, ale i całego chrześcijaństwa. Świadczyła o tym okrywająca urnę „prawdziwa Chorągiew Mahometa zdobyta pod Wiedniem, to Palladium Muzułmanów, którego utratę Wielki Wezyr śmiercią opłacił”. Całość złożona z „tytu drogich pamiątek przedstawiała widok równie wspaniały jak rozrzucający serca Polaków”, przypominający zgromadzonemu o ich wielkiej historii, której kontynuacją miała być obecna epoka panowania Mikołaja I. Ze względu na fakt, że ceremonia odbywała się w okresie sejmu (tego samego, który przegłosował uchwałę o nowym pomniku ku czci Aleksandra I), zapewniano w ten sposób udział ogółu senatorów jak również delegacji Izby Poselskiej, nie mówiąc o „wielu urzędnikach” najwyższego szczebla. Co więcej, jeszcze kilka dni wcześniej władze kościelne miały nadzieję na przybycie nawet „do Najjaśniejszej Familii i Dworu Jego Cesarsko-Królewskiej Mości należących osób”, co jednak ostatecznie nie miało miejsca (takowi goście pojawili się w kościele Kapucynów dopiero w następstwie uroczystości, zapewne przez wzgląd na dodatkowe zamieszanie, które ich obecność musiałaby wywołać w jej trakcie)⁶³. Po mszy nastąpił akt przeniesienia urny, mogący nasuwać skojarzenia z translacjami relikwii świętych. Pomimo udziału pięciu biskupów (bez prymasa Królestwa z powodu wakatu na tym urzędzie), gwardiana klasztoru, jak również senatorów Królestwa z prezesem Senatu i posłów z marszałkiem sejmowym na czele, główną rolę przenoszącego odgrywał minister wyznań

Grabowski. W ten sposób nadawano całej uroczystości wyraźnie rządowy charakter, gdyż to właśnie gloryfikacji władzy monarchicznej – której emanacją był rząd – miała ona służyć (warto jednak zaznaczyć, że zgodnie z ustalonym wcześniej programem tej uroczystości, zamykającą wszystko mowę wewnątrz Kaplicy miał wygłosić jeden z senatorów⁶⁴, a więc reprezentant instytucji, której zwyczajowym zadaniem było pośredniczenie w relacjach między poddanymi a władcą, doradzając temu ostatniemu w sprawach wagi państwowej⁶⁵). Minister wprowadził serce do Kaplicy, składając je „w nowym pomniku” na poduszce, która również miała status relikwii (co prawda poprzedniejszego rządu, gdyż dotykowej). Uchodziła ona bowiem za tę „na której głowa króla Jana spoczywała przez lat 30”. Świeckość płynnie przenikała się tutaj z sakralnością, wpajając nie tylko ideę ponadziemskiego charakteru ziemskiej władzy królewskiej jako takiej. Zwracano bowiem w ten sposób uwagę na szczególne upodobanie sobie króla Jana przez Boga w analogiczny sposób do powoływania wybrańców do świętości. Wręcz sugerowano jego świętość we wszystkim poza jednoznacznym wyrzeczeniem tego słowami. Było to przekonanie, do którego tym bardziej mogły skłaniać dwuznaczne w swojej wymowie anioły w pendentywach kopuły. Zasugerowana świętość czy niemal świętość Sobieskiego, w oczywisty sposób służyła umacnianiu autorytetu Mikołaja jako jego naśladowcy i czciciela.

Wymowę wizualnych i performatywnych aspektów ceremoniału (nie wspominając o specjalnej oprawie muzycznej autorstwa czołowego stołecznego kompozytora Józefa Elsnera) wzmacniały i zarazem poszerzały o inne wątki wypowiedziane w jej trakcie słowa, a przede wszystkim te zawarte w kazaniu prowincjała polskich kapucynów, ojca Viatora Piotrowskiego. W kolejnym miesiącu wydano je drukiem⁶⁶, a egzemplarze – jak po

⁶⁰ „Kurier Warszawski” z 27 VI 1830, nr 170. Wspomniany artykuł podkreśla upływ czasu, który minął od śmierci króla, nie są jednak znane współczesne źródła, które zwracałyby uwagę na dwusetną rocznicę jego urodzin, faktycznie przypadającą w 1829 r. Sugestie, że to właśnie ta druga okazja miała być powodem ufundowania Kaplicy Sobieskiego, trzeba uznać za bezpodstawne i co najwyżej hipotetyczne. Zob. K. MIKOŁAJ-RACHUBOWA, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, s. 200 (jak w przyp. 19).

⁶¹ Z kolekcji gen. Wincentego Krasińskiego. T. LIPiŃSKI, *Zapiski*, s. 198 (jak w przyp. 43).

⁶² Być może wypożyczonymi od gen. Paca, który był w posiadaniu takich zabytków. N. KICKA, *Pamiętniki*, Warszawa 1972, s. 160.

⁶³ Archiwum Kapucynów Prowincji Warszawskiej, A.K.W.3-V-2, „Pismo Konsystorza Generalnego Archidiecezji Warszawskiej do ojca Beniamina Szymańskiego z 21 VI 1829 r.”, k. 25.

⁶⁴ Archiwum Kapucynów Prowincji Warszawskiej, A.K.W.3-V-2, „Programma złożenia serca króla Jana III Sobieskiego w kościele XX. Kapucynów Warszawskich w wystawionym mu przez Nayaśniejszego Cesarza MIKOŁAJA I. Króla Polskiego pomniku, w dniu 26. Czerwca r. 1830”, k. 26v. Nie wiadomo jednak, czy ten punkt programu został zrealizowany.

⁶⁵ W takich słowach o idei senatu wyrażał się jego członek z okresu Królestwa, Józef Wybicki: „[...] wszystkie społeczności ludzkie w pierwszym zaraz swoim zawiązku wybierały sobie Senat do rady zwierzchniczej to jest składały swą ufność w wyborze Ojców narodu, którzy doświadczoną cnotą i nabytym z wiekiem doświadczeniem oświecenia mogli i chcieli skutecznie w potrzebie publicznej radzić. Naród nasz w pierwszej poczęciu swoim ufność w osobach Senatu co tron otaczali składał. Szedł zawsze za ich światłem i radą”. *Odezwa Józefa Wybickiego do Stanisława Kostki Potockiego jako prezesa Senatu z grudnia 1820 (?)*, [w:] *Archiwum Wybickiego*, t. 2: 1802–1822, red. A.M. Skałkowski, Gdańsk 1950, dokument nr 1094, s. 542.

⁶⁶ V. PIOTROWSKI, *Mowa religijna przy uroczystym obrzędzie pogrzebu serca Jana III. Króla polskiego w kościele OO. Kapucynów jako naślaskawszego tychże zakonu do Polski introduktora i klasztoru*

pewnym czasie podkreślano – „po tysiącach rąk się zaraz rozleciały”⁶⁷. Jego „mowa religijna”⁶⁸ stanowiła kluczowy moment całej uroczystości z ideologicznego punktu widzenia, albowiem jasno wskazywała na Boga jako źródło wielkich czynów Sobieskiego, w którego przypadku wielkie dokonania na rzecz narodu stanowiły wynagrodzenie jego pobożności. Na tym przykładzie znakomicie widać, jak ściśle powiązanie kultu Sobieskiego z religią, determinowane przez sam fakt wystawienia tego pomnika w obrębie kościoła, pozwalało wzbogacić i niejako zobiektywizować (wykorzystując powszechnie uznawany autorytet Kościoła) przekaz polityczny, a więc taką wizję przeszłości (i zarazem teraźniejszości), którą promował rząd. To właśnie chrześcijańska pobożność miała czynić monarchów wielkimi (do szeregu bogobojnych polskich władców Piotrowski zaliczał również „Alexandrów wspaniałe krzywd zapominających”), a tym samym przyczyniać się do wielkości całego narodu. Monarcha był bowiem w jego wizji integralnie złączony z narodem („Ojczyzna, w której się rodzimy, czcząc pamięć swoich władców, uczy i najmłodsze swe dzieci czcić i szanować to wszystko, co jest i co należy do narodu!”). Dawał przecież temu ostatniemu okazję do współudziału w jego osobistej chwale, bo „sława synów jest koroną ich ojców, a cześć którą oddajemy bohaterom, podzielimy razem i pod ich rozkazami walczącym”. Zwrócił się przy tej okazji z imienia do obecnych w kościele potomków podkomendnych Sobieskiego spod Wiednia (Potockich, Czartoryskich, Lubomirskich, Rzewuskich, Poniatowskich, Sieniawskich, Małachowskich), wskazując na źródło wielkości ich przodków – „aby za wiarę, króla i ojczyznę wszystko tracić, a sławę imienia i narodu utrzymać”, czyli zasady, które mieli przekazać swoim potomkom. W ustach kapucyńskiego oratora brzmiało to z jednej strony jak sankcja udzielona arystokratycznej elicie, opierającej swoje pretensje na inspirowanych przykładem pokoleń nieustających wysiłkach w zasługiwaniu się ojczyźnie, z drugiej strony jak przypomnienie, aby te zadania faktycznie były wypełnianie (trudno nie mieć wrażenia, że nazwisko Poniatowskich padło przy tej okazji z chęci wyróżnienia ministra Grabowskiego, który był przecież naturalnym synem

Stanisława Augusta). Wzajemnie się warunkująca triada wiara-król-ojczyzna stawiana była jako podstawowy przedmiot troski wzorowego Polaka, który czerpał własną korzyść z ich obrony. Wykładana tutaj koncepcja relacji monarcha-poddani wyraźnie służyła wzmocnieniu autorytetu Mikołaja, który, nawet po relatywnym sukcesie koronacji i obecnej popularności w trakcie sejmu, wciąż go potrzebował. Sam Piotrowski przedstawiał zresztą Mikołaja jako tego, od którego Polacy oczekują przede wszystkim dokończenia dzieła Aleksandra. Realizacja tego zadania była jednak uzależniona od współdziałania poddanych, na takiej samej zasadzie, jak wiedeńska wiktoria, która nie miałaby szans, gdyby nie oddanie i skłonność do współpracy ze strony podkomendnych. O tym, że Mikołaj jest wybrańcem Boga – a więc można zaufać jego poczynaniom – miało właśnie świadczyć niedawne „zgrozienie nieprzyjaciela Chrześcijaństwa”, które „moc i poszanowanie Krzyża Chrystusa wzniosło aż do Stolicy półkuli”. Co więcej, „zwycięskiemu sercu poprzednika wieczny oddając spoczynek” dowiódł, podobnie jak poprzez swoją niedawną koronację, że zależy mu na „życia, swobód, prawa i sławy” Polaków „zabezpieczeniu”. Ostatecznie był on też prawdziwie potężnym władcą – fakt, który ewidentnie imponował kapucynowi, z przejściem wspominającemu o tym, że jak tylko „usłyszał potężny Monarcha [o prośbie rządu polskiego] i wyrzekł, a oto wznosił się w tej świątyni pomnik”. Mikołaj był więc w pełni władnym uszczęśliwić Polaków, jeżeli miał taką wolę, a w tę nie można było wątpić – w myśl omawianej mowy – w obliczu tylu dowodów, z interesującym nas pomnikiem włącznie.

Idea walki z Turkami jako zasługi zarówno wobec Boga, jak i ojczyzny, znalazła swój wyraz w epitafium ku czci Wincentego Korwin Szymanowskiego [il. 9], „kapitana inżynierów wojsk polskich zmarłego w wieku 33m życia, w Jambol za Bałkanami [tj. Jamboł, na terenie współczesnej Bułgarii], w wojnie tureckiej 1829 r.”⁶⁹, które wmurowano w ścianę kapucyńskiej świątyni zapewne jeszcze w 1830 r., przed wybuchem powstania⁷⁰. Rzeźbiona tablica, upamiętniająca

warszawskiego fundatora miana dnia 26 czerwca 1830 r., Warszawa 1830.

⁶⁷ J. BARTOSZEWICZ, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 230.

⁶⁸ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Ewa Jabłońska-Deptuła w swojej książce przywołała co prawda kilka cytatów z tego kazania, nie poddała ich jednak analizie, opatrując przy tym dość ogólnikowym podsumowaniem: „[...] skreśliwszy entuzjastyczną pochwałę dawnej wielkiej i chrześcijańskiej Polski, idealnego władcy – Jana Sobieskiego, obrońcy chrześcijaństwa i dobroczyńcy Kościoła (również dzięki sprowadzeniu kapucynów), sławiąc potęgę uczuć narodowych Polaków Wiator tak nawiązał do teraźniejszości [i tutaj padają odpowiednio wybrane fragmenty, pozbawione komentarza]”; E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór*, s. 354 (jak w przyp. 5).

⁶⁹ Wincenty Korwin Szymanowski jako wojskowy zajmował się m.in. sporządzaniem pomiarów kartograficznych, H. BARTOSZEWICZ, A. BARTOSZEWICZ, *Plany ogólne Warszawy w Archiwum Głównym Akt Dawnych (1809–1915)*, „Archeion”, 94, 1995, s. 61; był on zapewne jednym z tych 26 oficerów wojska polskiego, których skierowano na front w charakterze obserwatorów – na większe zaangażowanie Polaków z Królestwa w wojnę turecką, pomimo chęci Mikołaja, nie zgodził się jego brat i naczelny wódz armii polskiej, wielki książę Konstanty. W. TOKARZ, *Armia Królestwa Polskiego 1815–1830*, Piotrków 1917, s. 36. Zob. również: A. BOJARSKI, *Powstanie Greków w latach 1821–1829*, Warszawa 2011, s. 288–289.

⁷⁰ Wydaje się, że podkreślanie faktu śmierci w „wojnie tureckiej” 1829 r. nie przynosiłoby zaszczytu upamiętnianemu już po wybuchu powstania, jak i w okresie późniejszym. Gdyby tablica powstała po powstaniu, zapewne napisano by na niej „kapitan byłych wojsk polskich”, zamiast „kapitan wojsk polskich”. Możliwe, że tablicę wmurowano w czasie bezpośrednio poprzedzającym nabożeństwo żałobne ku czci Szymanowskiego, które odbyło się w kościele Kapucynów 20



9. Epitafium Wincentego Korwin Szymanowskiego w nawie bocznej kościoła, stan obecny. Fot. M. Getka-Kenig

członka zamożnego szlacheckiego rodu, od pokoleń związanego z warszawskimi kapucynami (np. jego dziadek spoczął w krypcie pod kościołem⁷¹), odznaczała się dekoracją w postaci charakterystycznych tureckich panopliów po bokach, wyraźnie czerpiących swój wzór z tych zdobiących pomnik Sobieskiego w Łazienkach. Polityka identyfikacji Mikołaja z Sobieskim, przemawiająca do ludzi pokroju rodziców tego oficera (jego ojciec zajmował wysokie stanowisko radcy Prokuratorii Generalnej, będąc zarazem skoli-gaconym z rodziną ministra Grabowskiego⁷²) nie znajdowała jednak akceptacji na tyle mocnej i szerokiej, aby obronić autorytet królewskiego majestatu w listopadzie 1830

r.. Ironia losu sprawiła, że Sobieski stał się w powszechnej świadomości jednym z symbolicznych patronów rewolucyjnego zrywu już po jego upadku, za sprawą artystycznych przekazów⁷³, które zwracały uwagę na fakt, że jego łazienkowski pomnik był istotnym punktem na mapie wydarzeń Nocy Listopadowej⁷⁴.

XI 1830 r. (*Kurier Warszawski* z 20 XI 1830, nr 312). Część sformułowań z krótkiej notki prasowej jest zresztą identyczna z inskrypcją.

⁷¹ M. BALIŃSKI, *Fundacya zakonu*, s. 65 (jak w przyp. 19).

⁷² Siostra Wincentego wyszła za ciotecznego bratanka Walentego Sobolewskiego, prezesa Rady Administracyjnej i szwagra ministra Grabowskiego.

⁷³ Zdanie w książce Jabłońskiej-Deptuły „[...] czym w ideologii niepodległościowej pozostawało imię Jana III zaświadczyła słynna zbiórka podchorążych pod jego pomnikiem w Łazienkach. Uczczony przez cara bohater stał się patronem zrywu zbrojnego przeciw despotyzmowi Mikołaja” (E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Przystosowanie i opór*, s. 356 [jak w przyp. 5]) jest mylące – sugeruje bowiem, jakoby podchorążowie wykorzystywali osobę króla Jana w swojej ideologii, na co brak dowodów. Samo zgromadzenie się pod pomnikiem o tym nie świadczy – było to raczej dogodne miejsce zbiórki, a nie manifestacja ideologiczna.

⁷⁴ Pomnik Sobieskiego został uwieczniony na jednej z akwafortów wchodzących w skład popularnego cyklu *Powstanie 1830 z 1831 r.*

W tym krótkim czasie, poprzedzającym klęskę propagandowych wysiłków Mikołaja i rządu warszawskiego, spotykamy się jednak z jeszcze bardziej dobitnym wyrazem publicznego afirmowania omawianej fundacji. Niecały miesiąc po inauguracji Kaplicy w prasie warszawskiej ukazał się podpisany jedynie inicjałami (co było typową praktyką w owym czasie – do rzadkości należały teksty prasowe, które opatrywano pełnym nazwiskiem piszącego) artykuł, zatytułowany *Wyjątek z listu P. A. J. pisanego z Krakowa przed kilka dniami*. Jego autor, prezentujący się jako mieszkaniec odległych rejonów ziem polskich, przywoływał rozmowę z anonimowym „obywatel”, który oprowadzał go po wzgórzu wawelskim. W odpowiedzi na uwagę P. A. J. na temat fatalnego stanu dawnej siedziby polskich królów, jego przewodnik miał przyznać, że „prawda iż to jest smutny obraz widzieć tak zrujnowane królów naszych pamiątki”. Zaraz potem jednak dodał, że przecież „z drugiej strony ożywiła nas” ostatnio „nadzieja od chwili, gdy panujący dziś nad Polską MONARCHA uczcić kazał wspaiałym grobem śmiertelne szczątki JANA III w Warszawie jako swojego poprzednika. On tym sposobem wlał w serca nasze nadzieję, iż to siedlisko nie jednego, lecz wielu królów równie pożyńska udział królewskich jego względów”⁷⁵. Ten „wspaiały grób” w warszawskim kościele Kapucynów wzbudzał więc w nim nadzieję na odnowienie tej „najpiękniejszej królów naszych pamiątki”, nie tylko jednak za sprawą potencjalnego zainteresowania samego Mikołaja, ale i również z powodu – jak w dalszej kolejności zaznaczał – zaangażowania samych Polaków. „Wnosić” bowiem należało, że „ten [na]ród”, który w tym samym czasie ogłosił na sejmie powszechną składkę na budowę kolejnego pomnika Aleksandra I, nie pozwoli, aby „mury Wawelu [...] pozostawały dłużej w upokorzonej postaci”, chociażby przez wzgląd na fakt, że „ukrywają [one] śmiertelne reszty tylu sławnych poprzedników panującego dziś MONARCHY” (czyli Mikołaja). Pamiętajmy, że w marcu tego roku Mikołaj wyraził swoje poparcie dla idei odbudowy Wawelu, którą dwa lata wcześniej podjął Senat Wolnego Miasta Krakowa. W następstwie powołano do życia specjalny komitet, mający trudnić się zbieraniem składek na ten cel, m.in. (a w zasadzie – przede wszystkim) wśród mieszkańców Królestwa Polskiego⁷⁶. Kaplica Sobieskiego miała więc – w myśl przywołanego artykułu – służyć pobudzaniu zainteresowania Polaków ich własnymi tradycjami

monarchicznymi, które w sytuacji „wskrzeszenia” monarchii polskiej po 1815 r. nabierały tak bardzo aktualnego sensu (jak w przypadku Sobieskiego, o którym zarówno kapucyni, jak i rząd „przypomnieli” sobie tylko dlatego, że jego legenda nabierała szczególnej wagi w kontekście współczesnej sytuacji politycznej). Tego typu symboliczne gesty nie zdołały jednak skłonić ogółu Polaków do posłuszeństwa wobec Mikołaja, który nie miał zamiaru spełniać ich oczekiwań co do (gwarantowanego konstytucyjnie) liberalnego systemu rządów oraz przyłączenia ziem litewsko-ruskich. Ewa Jabłońska-Deptuła swego czasu stwierdziła nawet, że upamiętnienie Sobieskiego w kościele Kapucynów zamiast przywiązać Polaków do rządu i monarchy mogło, wręcz przeciwnie, „rozbudzić uczucia narodowe, które dalekie były od aprobowania trwałego związku z caratem”⁷⁷. Trudno odmówić tej tezie prawdopodobieństwa. Jednak bez względu na fakt, że Kaplica Sobieskiego okazała się w ostatecznym rozrachunku mało efektywnym narzędziem politycznym, stanowi i tak bardzo ważne „wydarzenie” (odwołując się tutaj do terminu angielskiego historyka architektury Johna Summersona⁷⁸) w dziejach sztuki konstytucyjnego Królestwa Polskiego. Jest bowiem świadectwem przekonania (nawet jeżeli złudnego) ówczesnych władz o możliwościach, jakie sztuka mogła wówczas dać w zakresie utwierdzania autorytetu politycznego w modernizujących się realiach życia społecznego.

autorstwa Fryderyka Krzysztofa Dietricha wg rysunku Jana Feliksa Piwarskiego. W późniejszym okresie pojawił się on na dwóch olejnych płótnach Wojciecha Kossaka z lat dziewięćdziesiątych XIX w., przedstawiających starcie belwederczyków z kirasjerami rosyjskimi. Scena „Pod Posągiem Sobieskiego” została również uwzględniona w *Nocy Listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego.

⁷⁵ „Kurier Warszawski” z 21 VII 1830, nr 193.

⁷⁶ Na temat działań władz Wolnego Miasta w zakresie odbudowy Wawelu przed powstaniem listopadowym zob. R. SKOWRON, *Wawel w okresie Wolnego Miasta Krakowa*, „Studia Waweliana”, 3, 1994, s. 53–55.

⁷⁷ E. JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, *Niektóre wątki*, s. 185 (jak w przyp. 5).

⁷⁸ Zob. np. J. SUMMERSON, *The Society's House: An Architectural Study*, „Journal of the Royal Society of Arts”, 102, 1954, s. 926.

SUMMARY

Mikołaj Getka-Kenig

THE SOBIESKI CHAPEL IN THE CAPUCHIN CHURCH IN WARSAW. ART AND THE MEDIATION OF MEANINGS IN THE SERVICE OF THE GOVERNMENT OF THE KINGDOM OF POLAND'S PROPAGANDA IN 1815–1830

The constitutional period in the history of the Polish Kingdom (popularly known as Congress Poland), spanning fifteen years between the formation of this closely Russia-dependent state at the Congress of Vienna (1815) and the outbreak of the November Uprising (1830), left an indelible mark on the history of Polish art. It was then that phenomena contributing to the development of modern artistic life on Polish lands intensified, and when the country's university education, public art exhibitions and press criticism were firmly established. Art, being a visiting card of the Polish Kingdom's progress in civilization, was also used for political legitimization of the newly created state. The authorities of the Kingdom engaged in openly propagandistic undertakings which employed the prestigious medium of art to promote unequivocally pro-systemic ideas in the public space. And, the more widespread the awareness of what 'good' art meant was, the more logical it was to resort to its mediation in the propaganda discourse aimed at objectively (and, by the same token, rationally) explaining why Poles should accept the existing political situation.

The paper discusses one of the most important examples of such undertakings: the construction of the Chapel of the Heart of King John III Sobieski (also known as the Sobieski Chapel or the Royal Chapel) in the Capuchin church in Warsaw. It was erected in 1828–1830 as a result of a Neoclassical refurbishment of an earlier (Baroque) structure to the design of Henryk Marconi. The work was commissioned by the second and last constitutional ruler of the Kingdom, the Russian Tsar and King of Poland, Nicholas I. Using the idea suggested to the government by the Capuchins (for whom the commemoration of Sobieski was not an aim in itself, but a means to achieve another goal), the Tsar wanted to strengthen the prestige of his royal power which, following the death of Alexander I (the 'restorer' of the Kingdom in 1815), experienced a period of decline immediately preceding the outbreak of the November Uprising. The carefully devised iconographic programme of the chapel was supposed to endorse the controversial current political situation by referring it to the glorious, pre-partition period in the history of Poland, while a monument worthy of the fame of King John was supposed to serve as the most favourable testimony to Nicholas himself. The specific form of expressing these ideas was further emphasised by its propagandistic content. Commemorating Sobieski precisely by means of a sepulchral chapel located inside a church enabled to underscore the religious traits in the legend of the hero of

Vienna, and even to perform a kind of symbolical canonisation of the ruler. The focus on Sobieski's fighting with Muslims was aimed at triggering in the viewer immediate and compelling associations between him and Nicholas who at that time was engaged in a war in the Near East. What is more, the sacralisation of the seventeenth-century defender of Christianity conveyed the same sacred aura onto the founder of the chapel and at the same time Sobieski's Russian successor who was considered to be following in his footsteps. By presenting Nicholas as a truly Christian monarch, the decoration of the chapel endorsed his status as a sovereign who rules Poles not as a result of violence or taking over their land, but by divine right. This idea in the governmental propaganda was developed also with regard to Nicholas's deceased brother.

IGOR ŻUK

Ukraiński Uniwersytet Katolicki we Lwowie, Katedra Nowożytnej i Najnowszej Historii Ukrainy

ZAKOPIAŃSZCZYŻNA – SECESJA – NEOKLASYCYZM: EWOLUCJA STYLOWA W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA OBMIŃSKIEGO

Artykuł ten ma na celu zaprezentowanie dorobku twórczego czołowego architekta lwowskiego pierwszej trzecji XX w., Tadeusza Obmińskiego (1874–1932) – jednego z najwybitniejszych twórców architektonicznej panoramy nowoczesnego Lwowa. Rozległy korpus zabudowań miasta, datowany na początek ubiegłego stulecia, dziś trudno byłoby wyobrazić sobie bez projektów jego autorstwa – dotyczy to szczególnie licznych budowli lwowskich z okresu secesji. W kronice budownictwa secesyjnego Lwowa Tadeusz Obmiński występuje bowiem jako najbardziej płodny projektant. Badając indywidualną twórczość Obmińskiego, warto wykorzystać okazję do omówienia zagadnień o szerszym zasięgu, dotyczących osobliwości rozwoju architektury początku XX stulecia, zwłaszcza secesyjnej.

Równocześnie celem niniejszego artykułu jest poszerzenie i uzupełnienie zebranych dotychczas wiadomości o Obmińskim i jego życiu. Bardzo ważnym źródłem wcześniej niepublikowanych informacji jest zbiór dokumentów służbowych prof. Obmińskiego, przechowywanych obecnie w Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego¹, na którym opiera się niniejsza praca.

Autor spodziewa się, że szereg nowych materiałów archiwalnych, opracowanych w ostatnim czasie, pozwoli precyzyjniej scharakteryzować „identyczność zawodową” Tadeusza Obmińskiego, zbliżyć się do poprawnych wniosków o metodyce jego pracy, a zwłaszcza o zasadach współpracy architekta z lwowskimi budowniczymi początku XX w., oraz poprawić datowania i atrybucje, szczególnie dzieł o mieszanym autorstwie.

Poprzednie publikacje naukowe dotyczące Tadeusza Obmińskiego i jego dzieł można umownie rozdzielić

na dwie kategorie: ogólne teksty biograficzne oraz prace z historii architektury, w których omawiano poszczególne budowle. Spośród opracowań pierwszego typu funkcję podstawowego źródła informacji o Tadeuszu Obmińskim przez dłuższy czas spełniał *Polski Słownik Biograficzny*, z biogramem ułożonym przez Stanisława M. Brzozowskiego², który był podstawą dla późniejszych opracowań³. Poszczególne dzieła lwowskiego architekta figurowały jako obiekty badań w pracach Andrzeja Olszewskiego⁴, później Olgierda Czernera⁵, w tekstach autorstwa Jurija Biriulowa⁶, w obszernym opracowaniu Jakuba Lewickiego⁷ oraz w niedawnej książce Żanny Komar i Julii Bohdanowej⁸.

² S.M. BRZozowski, *Obmiński Tadeusz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 23, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 431.

³ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, t. 7, Wien 1978, s. 199–200; *Politechnika Lwowska 1844–1945*, red. J. Boberski et al., Wrocław 1993, s. 187–188.

⁴ A.K. OLSZEWSKI, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

⁵ O. CZERNER, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.

⁶ J. BIRIULOW, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996; idem, *Wiatr przemian. Nowe tendencje w architekturze Lwowa 1890–1914*, [w:] *Architektura Lwowa XIX wieku*, red. J. Purchla, Kraków 1997, s. 54–75; Ю. Бірюльов, *Мистецтво львівської сецесії*, Львів 2005; idem, *Архитектура початку XX ст. (1900–1918)*, [w:] *Архитектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст.*, red. idem, Львів 2008, s. 386–523.

⁷ J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005.

⁸ Ż. KOMAR, J. BOHDANOWA, *Secesja we Lwowie*, Kraków 2014.

¹ Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego (dalej DALO, *Державний архів Львівської області*), f. 27, op. 4, spr. 461.





1. Portret fotograficzny prof. Tadeusza Obmińskiego, lata 20. XX w. Fot. ze zbiorów rodzinnych

Również i autor niniejszej pracy w poprzednich swoich studiach stale poświęcał uwagę tak ważniejszym projektom Tadeusza Obmińskiego, jak i uporządkowaniu oraz uzupełnieniu jego życiorysu z uwzględnieniem odnalezionych ostatnio materiałów biograficznych⁹.

Dalsze rozważania poświęcone będą głównie problemowi ewolucji stylowej – prześledzony zostanie, w oparciu o materiał dzieł architektonicznych Obmińskiego, przebieg zmiany form stylowych, poczynając od prac w stylu zakopiańskim, aż do projektów hołdujących neoklasycyzmowi „postsecesyjnemu”. Zaprezentowane zostaną więc głównie obiekty z okresu poprzedzającego

I wojnę światową. Najpierw jednak konieczne jest omówienie wczesnego etapu życia lwowskiego architekta.

Tadeusz Antoni Obmiński urodził się we Lwowie 16 kwietnia 1874 roku. Według metryki kościelnej z lwowskiej parafii św. Andrzeja, był on synem Juliusza Aleksandra Obmińskiego, urzędnika bankowego, i Antoniny Bronisławy ze Stachiewiczów Obmińskiej¹⁰. Matka architekta, będąc już w podeszłym wieku, dzierżawiła folwark łacińskiego arcybiskupstwa we wsi Bartatów koło Obroszyna pod Lwowem¹¹. Z informacji podanej przez wnuczkę architekta, p. Marię Obmińską-Frydrychowicz, wiadomo, że Obmińscy wywodzili się ze szlacheckiego rodu herbu Lis¹².

Po ukończeniu we Lwowie czterech klas szkoły im. Konarskiego Tadeusz Obmiński kształcił się dalej w Gimnazjum im. Franciszka Józefa oraz w szkole realnej¹³. W roku 1892 zapisał się na studia wyższe do c. k. Szkoły Politechnicznej we Lwowie.

Z zapisów w studenckim „absolutoryum”¹⁴ można się dowiedzieć, że młody Obmiński swój pierwszy rok na Politechnice (1892/1893) odbył jako słuchacz Wydziału Inżynierii, na drugi zaś zapisał się na Wydział Budownictwa i pomyślnie (z ocenami postępów „dobry”, „bardzo dobry”, „celujący”, pierwszy egzamin rządowy – z notą „uzdolniony”) studiował tam do roku 1897. Podstaw wybranego zawodu uczył go najwybitniejszy lwowski architekt okresu historyzmu, profesor Julian Oktawian z Lwogrodu Zachariewicz¹⁵.

¹⁰ *Testimonium ortus & Baptismi* – DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 106. Zapis o ojcu: „Julius Alexander (binom.) Obmiński official. banchi, fil. Napoleonis Josephi Pauli Francisci (4. nom.) et Martina n. Prokopowicz”; matka: „Antonina Bronisława (bin.) Stachiewicz fil. Petri et Ludwicae natae Ząbecka”.

¹¹ I. Жук, *Тадеш Обмінський – творець і дослідник сакральної архітектури*, s. 150 (jak w przyp. 9).

¹² Informacji o historii rodziny udzieliła Maria Obmińska-Frydrychowicz w czasie pobytu autora w Gdańsku w 1993 r. oraz korespondencyjnie w latach 2009–2011. W *Personalstandestabelle* pracownika c. k. Szkoły Politechnicznej doktor Obmiński został zapisany jako „Thaddäus Anton R. [Ritter] v. Obmiński” (DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 18). W *Abgangs-Zeugnis* Królewskiej Wyższej Technicznej Szkoły w Berline nazwano go „Herr Thaddäus von Obmiński” (ibidem, ark. 102).

¹³ Ibidem, ark. 2.

¹⁴ Ibidem, ark. 95–96v.

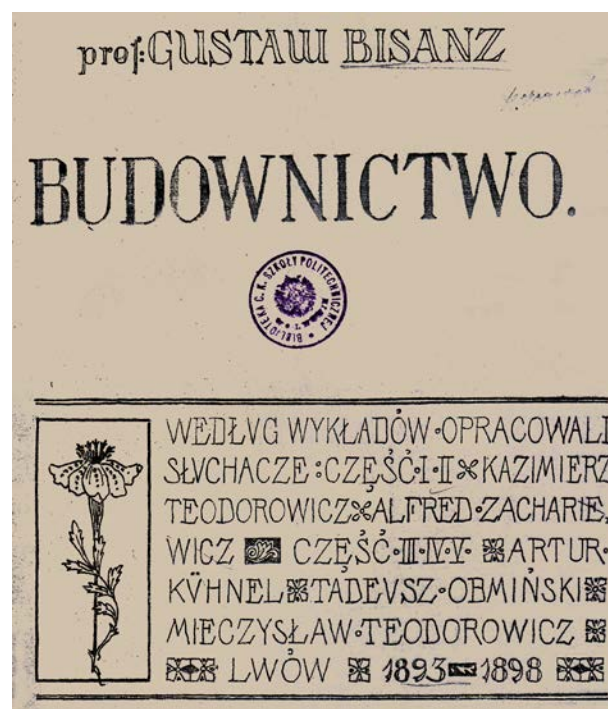
¹⁵ I. Жук, *Julian Zachariewicz 1837–1898, Alfred Zachariewicz 1871–1937: Wystawa twórczości. Katalog*, Warszawa 1996, s. 6–12. Lista prowadzonych przez prof. Zachariewicza wykładów, na które uczęszczał Tadeusz Obmiński, wygląda następująco: „Nauka form architektonicznych”, „Rysunki z form architektonicznych” (drugi rok studiów); „Budownictwo II”, „Rysunki z budownictwa II” (czwarty rok); „Kompozycja architektoniczna”, „Architektura kolejowa”, „Rysunki architektury kolejowej” (piąty rok). Zob. DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 95v–96.

⁹ Życiu i twórczości Tadeusza Obmińskiego, skupiając się głównie na architekturze sakralnej, poświęcono osobny artykuł: I. Жук, *Тадеш Обмінський – творець і дослідник сакральної архітектури*, [w:] *Наукові записки Українського католицького університету*, z. 2, Львів 2010, s. 149–161. Ponadto zob.: I. Жук, *Архитектура Львівської Ізби Handlowo-Промислової*, [w:] *Перед великим jutrem. Сztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 115–129 (wersja ukraińska: I. Жук, *Торгово-промислова палата (Історико-архитектурний атлас Львова, seria 2, z. 3)*, Львів 1998); I. Жук, *The Architecture of Lviv From the Thirteenth to the Twentieth Centuries*, [w:] *Lviv: A City in the Crosscurrents of Culture*, Cambridge Mass. 2005, s. 95–130; I. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, Київ 2010.

Osobno spośród nauczycieli Obmińskiego należy wymienić profesora Gustawa Bisanza¹⁶ – weterana Politechniki, wieloletniego kierownika katedry, która za lat studenckich Obmińskiego nosiła nazwę „katedra budownictwa I”. W różnych dokumentach późniejszego okresu nazywano ją katedrą „budownictwa lądowego”, „budownictwa lądowego i ustaw budowlanych”, „budownictwa ogólnego”, „architektury II”. W ramach programu nauczania katedra ta pełniła bardzo ważną funkcję – prowadzone tam zajęcia pozwalały zdobyć wiedzę z zakresu materiałów budowlanych, konstrukcji oraz rachunkowości w budownictwie i prawa budowlanego¹⁷. To z nią Obmiński związał się prawie na całe życie: po ukończeniu Politechniki rozpoczął tam pracę najpierw na stanowisku asystenta, później zastąpił Gustawa Bisanza na stanowisku profesorskim.

Momentem decydującym o dalszej drodze rozwoju zawodowego był dla Obmińskiego udział w opracowaniu podręcznika „Budownictwo” autorstwa Bisanza, wydanego w pięciu częściach i dwóch tomach jako litograficznie reproduktory rękopisu, obficie uzupełniony rysunkami¹⁸. Skrypt ten (który do dziś nie doczekał się zainteresowania ze strony badaczy) jako źródło ma wyjątkową wagę w kontekście historii lwowskiej szkoły architektury. Z informacji umieszczonej na stronie tytułowej wynika, że w opracowaniu tej kapitalnej publikacji uczestniczyła grupa słuchaczy, w tym i Tadeusz Obmiński¹⁹ [il. 2]. Z Obmińskim, który już za lat studenckich był dobrym rysownikiem, można by powiązać wykonanie części umieszczonych tam ilustracji.

1 października 1897 roku Tadeusz Obmiński został przyjęty do pracy na Politechnice jako asystent katedry



2. Strona tytułowa podręcznika „Budownictwo” autorstwa prof. Gustawa Bisanza. W dolnej części podano listę słuchaczy uczestniczących w opracowaniu publikacji. Wśród nich wymieniono Tadeusza Obmińskiego i Alfreda Zachariewicza

budownictwa lądowego I²⁰, a od 1 lutego 1899 r. – według zapisów w teczce osobowej – zaczął pełnić obowiązki asystenta już przy katedrze budownictwa lądowego II, której program skupiał się w większym stopniu na artystycznych aspektach architektury. Zlecono mu tam prowadzenie zajęć w zastępstwie profesora²¹.

Ważne znaczenie dla rozwoju fachowego młodego architekta miało stypendium nadane przez Fundację im. cesarza Franciszka Józefa²², umożliwiające Obmińskiemu

¹⁶ I. Жук, Професор Густав Бізанц (сторінка з родинної саги), [w:] Німецькі колонії в Галичині: Історія – архітектура – культура. Матеріали, доповіді та повідомлення, Львів 1996, s. 142–153. Na Wydziale Budownictwa Gustaw Bisanz prowadził kursy „Budownictwo lądowe I”, „Rysunki budownictwa lądowego I” (na trzecim roku studiów) oraz „Ustawy budownicze i kolejowe” (czwarty rok), na które był zapisany Tadeusz Obmiński (DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 95v–96).

¹⁷ Z. POPŁAWSKI, Dzieje Politechniki Lwowskiej 1844–1945, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 97, 128, 145, 179.

¹⁸ G. BISANZ, Budownictwo, Lwów 1893–1898. Poszczególne części tego monumentalnego podręcznika oznaczono następującymi tytułami: „Część I: Materiały budowlane”, „II: Konstrukcje budownicze”, „III: Konstrukcje służące do ograniczenia przestrzeni z boku (Ściany)”, „IV: Konstrukcje służące do ograniczenia przestrzeni z góry (Stropy, sklepienia, dachy)”, „V: Fundamenty, Rusztowania, Schody, Balkony, Gzymsy, Mury leżące, Wyprawy, Powłoki, Wychodki”.

¹⁹ Tekst na stronie tytułowej: „prof. Gustaw Bisanz / Budownictwo / według wykładów opracowali słuchacze: część I, II Kazimierz Teodorowicz, Alfred Zachariewicz, część III, IV, V Artur Kühnel, Tadeusz Obmiński, Mieczysław Teodorowicz, Lwów 1893–1898”, zob. il. 2.

²⁰ DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 99.

²¹ Ibidem, ark. 92, 97. Dodatkowe funkcje „zastępstwa wykładów budownictwa II wraz z konstrukcjami aż do chwili obsadzenia katedry” przypuszczalnie powiązane były z nieoczekiwanym zgonem w końcu 1898 r. profesora Juliana Oktawiana Zachariewicza, wieloletniego kierownika katedry budownictwa II.

²² „Jego Cesarska Królewska Apostolska Mość Cesarz Franciszek Józef I raczył Najwyższym postanowieniem z d. 31 października 1899 nadać najmiłosiwiej Panu [Tadeuszowi Obmińskiemu] na przedstawienie Wydziału krajowego stypendium w rocznej kwocie tysiąca (1000) zł. wa. z fundacyi noszącej Najdostojniejsze Jego Imię na przeciąg bieżącego roku szkolnego 1899/1900” (ibidem, ark. 104). Planowany wyjazd Obmiński odroczył do roku 1900/1901. Przypuszczalnie przesunięcie to w jakimś stopniu zostało spowodowane względami osobistymi: 19 października 1899 r. młody asystent katedry ożenił się z panną Zofią Piotrowską – „Sophia Piotrowska filia Stanislaw et Stanislaue n. Stark” (ibidem, ark. 107). Wydaje się, że w PSB mylnie podano imię żony Obmińskiego („żonaty z Marią z Dolińskich” – zob. S.M. BRZOZOWSKI, Obmiński Tadeusz, s. 431 [jak w przyp. 2]).

roczny wyjazd na zagraniczne studia do Królewskiej Wyższej Szkoły Technicznej w Berlinie (w Charlottenburgu), z którego skorzystał w roku akademickim 1900/1901²³. Niewątpliwie pobyt ten był dobrą okazją – z której stypendysta widocznie skorzystał – do zapoznania się z najnowszymi prądami w ówczesnej architekturze niemieckiej oraz ze sztuką Jugendstilu.

Z Berlina Obmiński wrócił do Lwowa i kontynuował pracę na posadzie asystenckiej. Od jesieni 1907 roku pracował jako konstruktor Wydziału Budowlanego Politechniki²⁴. Nauczanie na Politechnice łączył z szeroko zakrojonymi badaniami naukowymi, a jednocześnie z coraz większym zaangażowaniem poświęcał się pracy zawodowej jako architekt.

Jego pasją były cerkwie drewniane w Galicji Wschodniej i inne zabytki tradycyjnego drewnianego budownictwa. W celu zbadania i graficznego dokumentowania tych budowli, Obmiński organizował objazdy i poświęcał im szereg gruntownych publikacji naukowych²⁵.

Nie wdając się w szczegółową analizę tekstów tych publikacji, należy zwrócić uwagę na ich cechy charakterystyczne: młody autor z zachwytem pisze o „pierwotnym sposobie kładzenia” drewnianych konstrukcji; o hipotetycznym modelu architektury, który „przedostał się do nas wraz z pierwszymi apostołami wiary”²⁶; oraz o typie budowli sakralnych, który „powstał zapewne już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi i przypuszczalnie z końcem 12 stulecia był już ogólnie panującym po wsiach na ziemiach ruskich”²⁷.

Architekta pociąga „poznanie i zbadanie budownictwa drewnianego w okolicach położonych na uboczu, zdala od arterii cywilizacyjnych, gdzie ono żyje jeszcze w całej pełni”²⁸. Zachwycony wnętrzem cerkwi z górskiej wsi Krywka na Bojkowszczyźnie, gdzie „motyw dekoracyjny jest zupełnie wolny od wpływu stylów historycznych”, Obmiński twierdzi, że „tego rodzaju pojęcie dekoracji wnętrza doskonale odpowiadałoby jakiejś świątyni pogańskiej ze starej baśni, w ogóle czasom pierwotnej słowiańszczyzny”²⁹.

Słowa te brzmią bardzo wymownie w kontekście ówczesnych zainteresowań twórczych Tadeusza Obmińskiego jako reprezentanta prądu secesji. W związku z tym wydaje się stosowne przytoczyć zdanie Paula Greenhalgha o „niezwykłych” reliktach zachowanych „na pereferiach”³⁰, preferowanych przez secesję. Zafascynowanie młodego architekta obrazem – należy wyznaczyć, bardzo niezwykłym – „świątyni pogańskiej ze starej baśni” pozostanie cechą rdzenną jego twórczości przez szereg niebywale produktywnych lat.

Wiadomo, że Obmiński był wyjątkowo utalentowanym rysownikiem – autorem setek po mistrzowsku wykonanych rysunków architektonicznych. Rysował lekko i szybko, co bardzo przydało się już w czasie jego studiów terenowych nad obiektami tradycyjnego budownictwa we wsiach huculskich i bojkowskich [il. 3], tak jak i w bardzo wydajnej pracy projektanta wielkomiejskich kamienic. Jego styl rysowania, naznaczony cechami secesji, często-kroć pozwala zidentyfikować osobę autora (o czym będzie jeszcze mowa). Większa część zachowanych rysunków autorstwa Tadeusza Obmińskiego, przedstawiających zabytki budownictwa drewnianego, w drugiej połowie minionego wieku trafiła do zbiorów lwowskiego skansenu³¹.

Z pewnością niektóre z tych graficznych studiów mogły być wykonane jako dodatki ilustracyjne do rozprawy doktorskiej, zatytułowanej „Geneza i rozwój budownictwa drewnianego jako przyczynek do historii kultury Słowian”, którą Obmiński obronił 25 lipca 1908 r.³² Tekst tej rozprawy niestety nie został dotąd odnaleziony³³.

²³ Tadeusz Obmiński matrykułował się na Wydziale Architektury i rozpoczął studia 8 listopada 1900 r. Na liście jego profesorów odnajdujemy Juliusa Raschdorffa, twórcę katedry berlińskiej. Zob. DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 102–102v.

²⁴ Zawiadomienie listem pod datą 18 września 1907 r. (ibidem, ark. 6).

²⁵ T. OBMIŃSKI, *Kilka uwag o drewnianych cerkwiach w Galicji*, „Czasopismo Techniczne”, 1902, nr 7, s. 100–101, tabl. III, IV, V; idem, *Fragmenty budownictwa drewnianego w ziemi nowogrodzkiej*, „Architekt”, 1909, z. 4, s. 67–70, tabl. 9; idem, *O cerkwiach drewnianych w Galicji*, „Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce”, 9, 1915, s. 399–432.

²⁶ Idem, *Kilka uwag o drewnianych cerkwiach w Galicji*, s. 100 (jak w przyp. 25).

²⁷ Idem, *O cerkwiach drewnianych w Galicji*, s. 413 (jak w przyp. 25).

²⁸ Idem, *Fragmenty budownictwa drewnianego w ziemi nowogrodzkiej*, s. 69–70 (jak w przyp. 25).

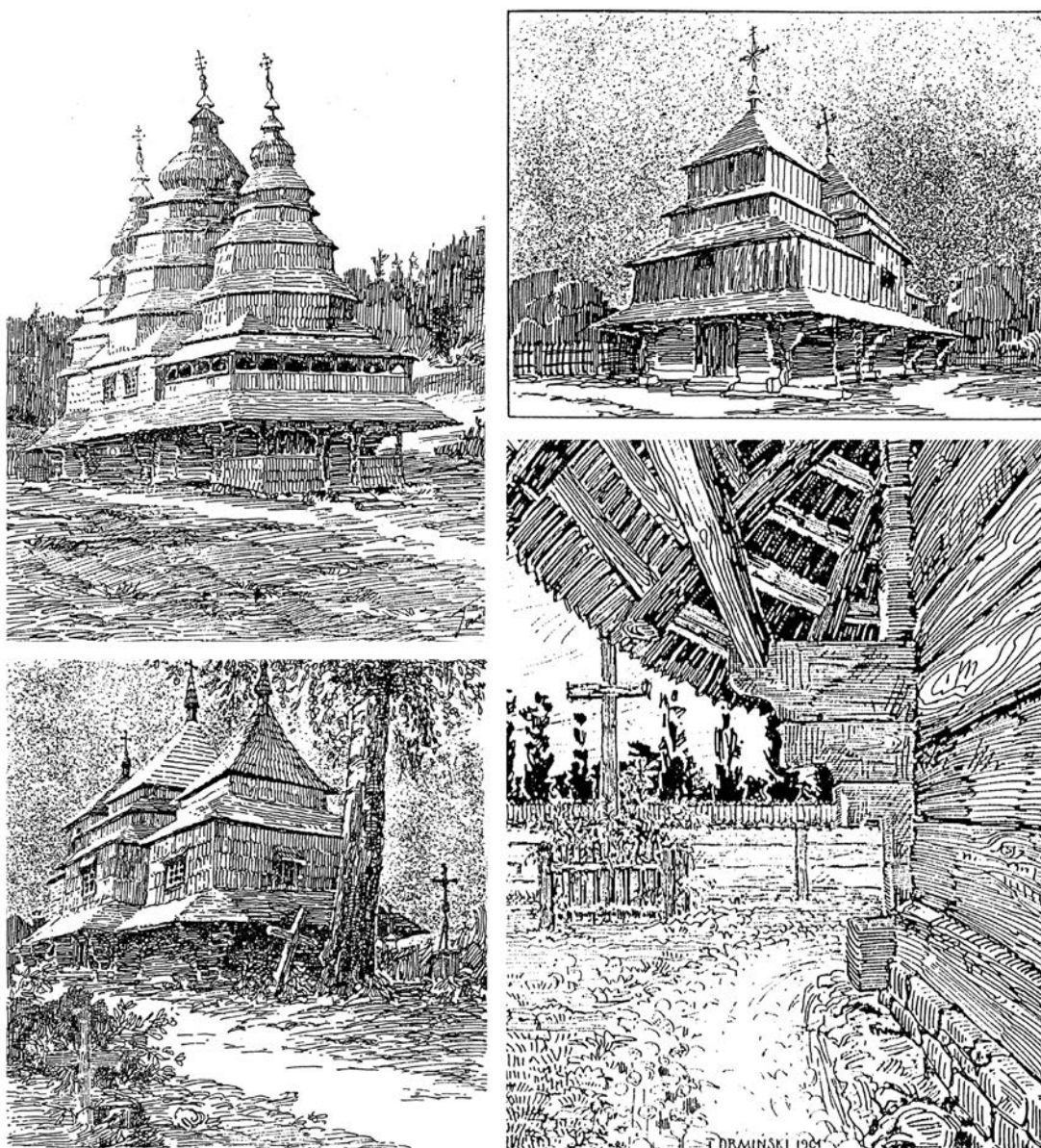
²⁹ Ibidem, s. 70.

³⁰ „[I]nvent histories that had been pushed to the periphery of established practices, that celebrated the unusual rather than the normal...” (P. GREENHALGH, *Alternative Histories*, [w:] *Art Nouveau 1890–1914*, red. idem, New York 2000, s. 37).

³¹ Rysunki ze zbiorów skansenu eksponowano na kilku wystawach, jednak katalog nigdy nie był opracowany (zob. A. Данилюк, *Скарби народної архітектури Гуцульщини: Етнографічний нарис*, Львів 2000, s. 128–135). W roku 1908, po pobycie we Lwowie, Franciszek Mączyński pisał o demonstrowanych przez Obmińskiego tekach „z nagromadzonym i rysunkowo gotowym materiałem do historii konstrukcji drewnianej [...]. Wszystkie ciekawsze wypadki wiązania drzewa, od plotu w połoninach Czarnohory do najpiękniejszych okazów [...] cerkwi małopolskiej przerysował i konstrukcyjnie wytłumaczył autor”. Tadeusz Obmiński pokazał gościowi „trzy ogromne teki, pełne najpiękniej wykonanych rysunków piórkiem wraz z gotowym tekstem [...]” (F. MĄCZYŃSKI, *Najnowszy Lwów*, „Architekt”, 1908, z. 9, s. 96). Niestety, do dziś zachowała się tylko część z tego dużego zbioru.

³² Z protokołu: „Dnia 25 lipca 1908 przystąpił p. Tadeusz Obmiński przed podpisaną komisją do egzaminu ścisłego, przy którym komisja uznała go jako znamienicie uzdolnionego i uchwaliła przyznać mu stopień doktora nauk technicznych” (DALO, f. 27, op. 2, spr. 1270, ark. 4). Do tekstu rozprawy dołączono pięć tek materia-łów graficznych (ibidem, ark. 2).

³³ Stanisław M. Brzozowski wymienia niemieckojęzyczną publikację Obmińskiego, zatytułowaną *Genesis der Holzbaukunst als Beitrag zur Kulturgeschichte der Slaven*, którą – według jego



3. Rysunki cerkwi w publikacji Obmińskiego *O cerkwiach drewnianych w Galicji*: a) Krywka; b) Turka; c) Boberka Niżna; d) Tatarynow. Wg „Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce”, t. 9, 1915, s. 406, 410, 414, 417

Po powrocie z Berlina Tadeusz Obmiński otrzymał swoje pierwsze zamówienia jako architekt praktykujący. Najwcześniejsze z jego projektów są próbami stylu zakopiańskiego z domieszką huculskich oraz innych motywów, wywodzących się z tradycyjnej architektury i sztuki ludowej wschodnich terenów Galicji. Do pierwszych prac Obmińskiego, wykonanych w tej konwencji stylowej, zalicza się brama wejściowa na jubileuszową

wystawę Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie, otwartą 17 maja 1902 r. w Parku Stryjskim³⁴.

Jednocześnie Tadeusz Obmiński uczestniczył w przyozdobieniu wnętrza nowego lwowskiego dworca kolejowego (wybudowanego w latach 1901–1904), projektując zestaw „zakopiańskich” mebli dla wnętrza restauracji trzeciej klasy. Prawdopodobnie szansę uczestniczenia w pracach przy dworcu zawdzięczał dyrektorowi kolei

informacji – wydano 1901 r. w Berlinie (S.M. BRZOWSKI, *Obmiński Tadeusz*, s. 431 [jak w przyp. 2]). Ten tekst mógłby być powiązany z późniejszą rozprawą doktorską (ten sam tytuł), jednak piszącemu te słowa nie udało się dotrzeć do niego w zbiorach bibliotecznych.

³⁴ Wystawa jubileuszowa Towarzystwa Politechnicznego 1902 r., „Czasopismo Techniczne”, 1902, nr 24, s. 326; J. LEWICKI, *Miedzy tradycją a nowoczesnością*, s. 119, 120 (jak w przyp. 7).



4. Willa Boguckiego w Mikuliczynie. Wg „Architekt”, 1904, nr 7, tabl. XLI

Ludwikowi Wierzbickiemu – znanemu wielbicielowi i badaczowi zabytków sztuki ludowej³⁵.

W roku 1903 we wsi Mikuliczyn pod Jaremczem wybudowano willę według projektu Tadeusza Obmińskiego dla znanego inżyniera, docenta Politechniki (później profesora) Jana Boguckiego³⁶. Artykuł, zamieszczony w krakowskim „Architekcie”, zawiera następujące informacje o tej budowl: „Autorem tych planów jest architekt T. Obmiński, który je opracował wspólnie z inż. Boguckim w ten sposób, że rzuty poziome, rozkład mas i fasada od gościńca są pomysłu p. Boguckiego, całość zaś ujął w architektoniczne ramy stylu zakopiańskiego arch. Obmiński. Motywy konstrukcyjne i zdobnicze, rozrzucone obficie po tej niewielkiej, lecz stylowej budowie, są znane częś-

ciowo skądinąd, w znacznej zaś części pochodzą ze studyów arch. Obmińskiego, który je zbierał w całej Galicji [...]”³⁷ [il. 4].

Warto zwrócić uwagę na użyte sformułowanie: „całość” projektowanej budowli Obmiński „ujął w architektoniczne ramy stylu”. Już w tym wczesnym okresie Obmiński jako fachowiec wyróżniał się darem umiejętnego doprowadzenia form architektury do ogólnej stylowej harmonii. Przy tym wykazywał on również gruntowną wiedzę o właściwościach materiałów i możliwościach konstrukcji budowlanych, o dopuszczalnych konfiguracjach planu oraz o realistycznych zasadach układania kosztorysu. Właśnie za te umiejętności fachowe będą go cenili budowniczowie lwowscy, zapraszając do współpracy w następnych latach.

W tym samym okresie na zamówienie arcybiskupa Bilczewskiego młody asystent Politechniki opracował, również z użyciem elementów stylu zakopiańskiego, projekty typowe kościółków wiejskich, obliczonych na 200, 400 oraz 600 parafian, opublikowane w „Czasopiśmie Technicznym”³⁸.

We Lwowie zastosował Obmiński formy zakopiańskie w projekcie willi Mieczysława Zadory Paszkudzkiego, wybudowanej w latach 1904–1905 przy końcu nowo otworzonej ulicy 29 Listopada (ob. ul. Konowalca 98) [il. 5].

³⁵ Pod opublikowanym zdjęciem wnętrza („Architekt”, 1904, nr 7, tabl. XXXI) umieszczono podpis: „Nowy dworzec kolei państwowej we Lwowie. Sala restauracyjna III. klasy. Arch. A. Zachariewicz. Stolarszczyzna według projektu arch. T. Obmińskiego”. Alfred Zachariewicz i Tadeusz Obmiński otrzymali pracę przy wnętrzach dworca po konflikcie między Ludwikiem Wierzbickim a projektantem elewacji głównego gmachu dworcowego Władysławem Sadłowskim, skutkiem czego było odsunięcie Sadłowskiego od dalszej realizacji projektu. Zob. *Nowy dworzec kolei państwowej we Lwowie*, „Architekt”, 1904, nr 7, s. 101–110.

³⁶ *Willi prof. J. Boguckiego w Mikuliczynie*, „Architekt”, 1904, nr 7, s. 125–126, tabl. XL, XLI, XLII. Oprócz willi, wybudowanej w dolinie rzeki Prut przy gościńcu między Mikuliczynem a Tatarowem, Tadeusz Obmiński wykonał projekt domu gminnego dla Mikuliczyna (ibidem, s. 126, tabl. XLIII).

³⁷ Ibidem, s. 125.

³⁸ *Projekta wiejskich kościółków*, „Czasopismo Techniczne”, 1904, nr 1, s. 6, tabl. I, II, III. Rysunki te reprodukuje Jakub LEWICKI (*Między tradycją a nowoczesnością*, s. 185, 221–222 [jak w przyp. 7]).

Niestety, pierwotny stylowy wystrój tego budynku zaginął w czasie rekonstrukcji, przeprowadzonej w połowie lat 30. XX wieku³⁹. Zachowane plany świadczą o wykorzystaniu tutaj zespołu motywów podobnych tak do wyżej wspomnianych kościółków wiejskich, jak i do willi mikułczyńskiej. Zaś inne obiekty z wczesnego okresu twórczości Obmińskiego – brama wystawowa w Parku Stryjskim, wyposażenie wnętrza na dworcu kolejowym oraz siedziba Boguckiego – do dziś nie przetrwały.

Na stan przemysłu budowlanego w pierwszym dziesięcioleciu zeszłego wieku złożyła się bardzo pomyślna koniunktura: po niedługiej stagnacji, która około roku 1900 dotknęła budownictwo lwowskie⁴⁰, w ciągu kilku sezonów robót budowlanych nastąpił okres „boomu”, z którym wiąże się rozpowszechnienie secesji w architekturze Lwowa.

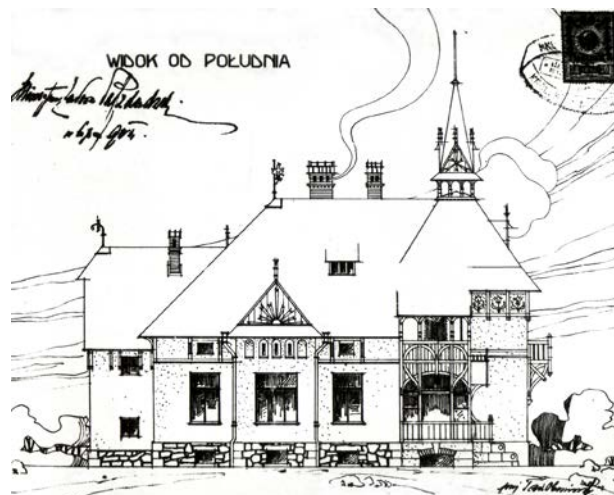
Ponieważ lwowski magistrat stanowczo sprzeciwiał się wykończeniu budowli w tym samym roku, w którym założono jej fundamenty⁴¹, typowy sezon robót w miejscowym budownictwie przedstawiał się następująco: stawiając kamienicę o średnim rozmiarze, budowniczy zabierał się do robót ziemnych mniej więcej w połowie roku, do zimy wznoszono ściany pod dach, a od następnej wiosny obiekt był tynkowany i wykańczany⁴². Sezony 1904/1905, 1905/1906, 1906/1907 charakteryzowały się intensywną budową setek nowych domów czynszowych, zwłaszcza secesyjnych.

³⁹ DALO, f. 2, op. 1, spr. 3640, ark. 3–13, 18. Willa uległa przebudowie w latach 1935–1936. Jej nowy właściciel, dyrektor naftowej spółki „Małopolska” Jerzy Kozicki, oświadczył wtedy: „Dom ten w chwili kupna [...] wskutek zniszczenia znajdował się w stanie zupełnie zrujnowanym i nie nadawał się do użytku. Wskutek tego budynek ten poddałem przebudowie [...] nadbudowałem dwa pokoje i wybudowałem zupełnie nowy garaż. Wykonując powyższą budowę [...] musiałem usunąć dotychczasowe ściany wewnętrzne a częściowo i zewnętrzne, stropy sufitowe i dachowe, drzwi, piece, podłogi, okna w miejsce których wybudowano nowe [...]”. Autorem projektu rekonstrukcji był architekt-budowniczy Józef Awin (ibidem, ark. 103, 104). Rysunki fasad willi Mieczysława Zadory Paszkudzkiego reprodukowano w pracy Jakuba LEWICKIEGO (*Miedzy tradycją a nowoczesnością*, s. 208, 220 [jak w przyp. 7]), przy tym właściciela przez omyłkę nazwano „Mieczysław Zawada Paszkudzki” (ibidem, s. 208, 220, 505).

⁴⁰ Stagnacja budowlana powiązana była z ówczesnym kryzysem ogólnogospodarczym i brakiem kredytu (S. HOSZOWSKI, *Ekonomiczny rozwój Lwowa w latach 1772–1914*, Lwów 1935, s. 60).

⁴¹ Przepisy ustawy budowniczej dla królewskiego stołecznego miasta Lwowa z dnia 21 kwietnia 1885 (*Dziennik ustaw i rozporządzeń krajowych dla Królestwa Galiji i Lodomeryi wraz z Wielkim Księstwem Krakowskim*, rocznik 1885, część X, nr 31): „Ściany zewnętrzne budynków [...] nie powinny być wyprawiane wcześniej, jak w sześć miesięcy po pokryciu budynku dachem i po upływie jednej zimy” (§ 31); „[...] budynki piętrowe murowane nie mogą być zamieszkałe w tym samym roku, w którym budowa ich rozpoczęta została” (§ 70).

⁴² I. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, s. 22 (jak w przyp. 9).

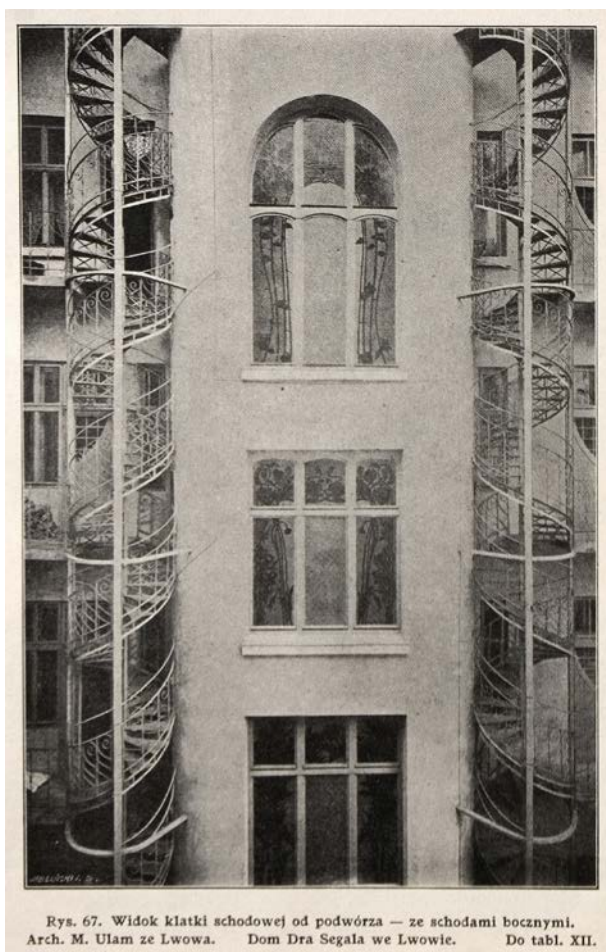


5. Willa Zadory Paszkudzkiego przy końcu ulicy 29 Listopada we Lwowie: a) projekt (DALO, f. 2, op. 1, spr. 3640, ark. 6); b) stan obecny – ul. Konowalca 98. Fot. I. Żuk

We wspomnianym okresie, współpracując z prywatnymi firmami budowlanymi, Tadeusz Obmiński brał udział w projektowaniu dziesiątków kamienic. Nie był budowniczym – nigdy nie miał koncesji przedsiębiorcy budowlanego i dopiero przed I wojną światową przyznano mu państwowy tytuł „cywilnego inżyniera architektury i budownictwa lądowego”⁴³, który pozwalał samodzielnie, bez pośrednictwa „koncesjonowanego” budowniczego, kierować robotami przy budowie. Do tego czasu Obmiński pracował w tandemie z trzema znanymi we Lwowie przedsiębiorcami budowlanymi: Michałem Ułamem, Alfredem Zachariewiczem i profesorem Janem Lewińskim.

Budowlana spółka Michała Ułama i jego partnera Zygmunta Kędzierskiego zawiązała się najprawdopodobniej w pierwszej połowie 1904 r. po uzyskaniu przez Ułama, młodego w tym czasie architekta, koncesji budowniczego

⁴³ Tekst oficjalnego zawiadomienia listem z dnia 4 września 1913 r.: „Na podstawie wykazanych studyów i praktycznego uzdolnienia [...] c. k. Namiestnictwo nadaje Panu [Obmińskiemu] [...] uprawnienie do wykonywania czynności cywilnego Inżyniera architektury i budownictwa lądowego z siedzibą we Lwowie” (DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 19).



6. Kamienica Segalów przy ul. Akademickiej 4 we Lwowie, tylna elewacja („Architekt”, 1907, z. 3, s. 69–70). Opublikowanie przez Michała Ulama informacji o projekcie tego domu bez wzmianki o współautorstwie Tadeusza Obmińskiego wywołało publiczny konflikt

(25 stycznia 1904)⁴⁴. W tym samym roku partnerzy rozpoczęli budowę kamienicy czynszowej rodziny Segalów na rogu ulic Akademickiej i Chorążczyzny (ob. ul. Czajkowskiego 6), 1904–1905⁴⁵. Dom ten, wzniesiony w centrum Lwowa, prezentował nowy typ prestiżowej wielkomieszkaniowej rezydencji, przeznaczonej na wynajem przez zamożną klientelę. Dotychczasowe publikacje tradycyjnie wymieniają jako jego właściciela adwokata Adolfa Segala,

zaś w dokumentach archiwalnych figurują Mina Segal oraz Gisela Schöpfung jako współwłaścicielki⁴⁶.

Archiwalia zaświadczały, że wszystkie plany kamienicy segalowskiej zatwierdzone zostały rezolucją Magistratu lwowskiego z dnia 4 lipca 1904 r., z wyjątkiem rysunku fasady. Tekst odnośnej rezolucji na odwrocie planów brzmi następująco: „Niniejszy plan z wyłączeniem planu fasady zatwierdza się nie naruszając praw prywatnych trzecich osób z zastrzeżeniem warunków poszczególnionych w rezolucji z dnia dzisiejszego do L. [liczby] 51281/04. – Magistrat kr. st. Miasta Lwowa 4. lipca 1904”⁴⁷.

Treść wymienionej rezolucji dodatkowo tłumaczy zapis w dokumencie: „Przy udzieleniu konsensu na budowę [...] rezolucją do L. M. [liczby Magistratu, numeru rejestracji w kancelarii magistrackiej – I. Ż.] 51281/904 zastrzeżono jako warunek by do 14stu dni przedłożono plany nowej fasady, odpowiadające wymogom § 23 ust. [ustawy] budowniczej”⁴⁸. Projekt fasady został więc odrzucony jako nieodpowiadający ustawie budowniczej król. stol. miasta Lwowa, § 23 („fasady domów frontowych nie powinny sprzeciwiać się zasadom dobrego gustu”) – a więc jako nieestetyczny.

Można założyć, że właśnie wtedy do opracowania nowej kompozycji secesyjnego frontu został zaproszony młody i bardzo zdolny architekt, już znany ze swej umiejętności „ujmowania całości” w „ramy stylu” – Tadeusz Obmiński. Pozytywnym skutkiem jego udziału w pracach nad domem Segalów był wniosek kierownika miejskiego urzędu budowniczego Juliusza Hochbergera z 21 listopada 1904 r.: „Przełożony obecnie [nowy] plan fasady można zatwierdzić”⁴⁹.

Należy przy tym zauważyć, że w zestawie zrealizowanych planów rzuty poziome pozostały takie same, jak te opracowane w biurze Ulama i Kędzińskiego jeszcze przed pojawieniem się Obmińskiego⁵⁰. Jest to raczej tradycyjny układ pomieszczeń wewnętrznych lwowskiego domu mieszkalnego pierwszych lat XX wieku, z dwoma traktami pokoi łączonych korytarzami i małym podwórkiem od tyłu.

Od razu po wybudowaniu kamienicy Segalów pomiędzy Tadeuszem Obmińskim a spółką Ulam–Kędziński zarysował się ostry konflikt, spowodowany tym, że budownicowie, prezentując kamienicę Segalów w kilku publikacjach jako dzieło własnego autorstwa, nie podali

⁴⁴ Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka (dalej – LNNBU im. W. Stefanyka), oddział rękopisów, f. 189, spr. 27, ark. 220. Natomiast Zygmunt Kędziński, posiadając koncesję z 11 kwietnia 1874, był weteranem lwowskiego ruchu budowlanego (ibidem, ark. 25).

⁴⁵ We wcześniejszych publikacjach wpisano nieściśle datowania budownictwa tej kamienicy: Andrzej Olszewski podawał datę „około 1907” (orientując się na czas publikacji w krakowskim „Architekcie” z tego roku), zaś u Olgerda Czernera figuruje „1905–1906”. Zob.: A. K. OLSZEWSKI, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925*, il. 19 (jak w przyp. 4); O. CZERNER, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, s. 81 (jak w przyp. 5).

⁴⁶ DALO, f. 2, op. 1, spr. 36, ark. 73–80; spr. 38, ark. 15. W monografii Jakuba LEWICKIEGO (*Między tradycją a nowoczesnością*, s. 503 [jak w przyp. 7]) nazwisko jednej ze współwłaścielek wydrukowano z omyłką: „Gizela Schaufel”.

⁴⁷ DALO, f. 2, op. 1, spr. 36, ark. 73–80; spr. 38, ark. 15.

⁴⁸ DALO, f. 2, op. 1, spr. 38, ark. 16v.

⁴⁹ Ibidem, ark. 17.

⁵⁰ Zatwierdzone 4 lipca 1904 rzuty parteru i pierwszego piętra (DALO, f. 2, op. 1, spr. 36, ark. 77, 80) są takie same jak te, które później wydrukowano w katalogu firmy Michała Ulama (*Budowle wykonane w dziesięcioleciu 1903–1913 przez firmę: Michał Ulam architekt-budowniczy Lwów, Lwów [1913], s. 2–3*).

informacji o roli Obmińskiego. Skutkiem tego był publiczny protest pokrzywdzonego, zanotowany przez ówczesne media: 13 października 1905 r. lwowska gazeta „Przegląd” poinformowała swoich czytelników o nowej kamienicy, która była „własnością dr. Segal’a, a zbudowana przez architektów Ulama i Kędzierskiego”. Następnego dnia pismo opublikowało uzupełniającą informację: „W sprawie wczorajszego artykułu naszego [...] musimy jeszcze uzupełnić, że autorem projektu pięknej fasady domu przy ul. Akademickiej jest znany architekt tutejszy p. Tadeusz Obmiński”⁵¹.

Widocznie wcześniej Obmiński interweniował w redakcji pisma. Niemniej w sieni kamienicy Segalów pozostał wyrzeźbiony (istniejący do dziś) napis na tablicy: „Projekt i budowę tego domu wykonali architekci: Radca bud. Zygmunt Kędzierski i Michał Ulam” – nazwisko Obmińskiego nie pojawia się⁵². Następnym epizodem wydarzeń w tej sprawie było wydrukowanie w piśmie „Architekt”, w roczniku 1907, zdjęć elewacji tej samej kamienicy z podpisami „Arch. Michał Ulam”, „Arch. M. Ulam ze Lwowa”⁵³ [il. 6]. Skutkiem była już bardzo ostra reakcja Obmińskiego: później wspomniano o tym, jak „autorstwo rewindykował potem głośno na cały Lwów właściwy autor”⁵⁴. Widocznie z powodu opisanego konfliktu współpraca Obmińskiego z Ulamem dobiegła końca.

Jednak w pierwszej połowie roku 1905 – przed publikacją w „Przeglądzie” – współpraca trwała przy wykonaniu projektu domu przy ul. Kościuszki 1–1a, przyszłego ukraińskiego hotelu „Narodna Hostynnyia”, którego plany zostały zatwierdzone 31 maja 1905 r., a budowę ukończono 16 października 1906⁵⁵ [il. 7].



7. Hotel „Narodna Hostynnyia” przy ul. Kościuszki 1–1a we Lwowie. Fot. I. Żuk

⁵¹ W *dziedzinie budownictwa lwowskiego*, „Przegląd”, 1905, nr 233; *Z budownictwa*, „Przegląd”, 1905, nr 234.

⁵² Jakub Lewicki stwierdza, że Obmiński nie był autorem projektu kamienicy Segalów, przytaczając następujący argument: „W korytarzu wiodącym na klatkę schodową do dzisiaj zachowała się kamienna tablica z napisem: «Projekt i budowę tego domu wykonali architekci: Radca bud. Zygmunt Kędzierski i Michał Ulam» [...] co ostatecznie przesądza o autorstwie budynku” (J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 250) [jak w przyp. 7]. Zdaniem autora niniejszego artykułu, wymieniony napis wcale ostatecznie nie przesądza o tym, że Tadeusz Obmiński nie był współautorem, i to bardzo ważnym, projektu kamienicy Segalów.

⁵³ Tym razem bez wzmianki również o Kędzierskim – zob. „Architekt”, 1907, z. 3, tabl. XII; s. 69–70, rys. 67.

⁵⁴ S.F., *Michał Ulam, architekt-budowniczy: Budowle wykonane w dziesięciolecie 1903–1913*. Lwów, „Czasopismo Techniczne”, 1914, nr 7, s. 87.

⁵⁵ Tekst pozwolenia na użytkowanie brzmi następująco: „W załatwieniu podania z dnia 11 października 1906 udziela Magistrat [...] konsens na zamieszkanie, względnie użytkowanie dwupiętrowego domu z mezaninem w rzeczywistości pod l. kons. [liczbą koskrupcyjną] 111 2/4 (l. orj. [liczba orientacyjna] 1a ul. Kościuszki) wybudowanego wedle planów zatwierdzonych [...] 31 maja 1906 do L. M. 42165/905 oraz planów dodatkowych z 7 kwietnia 1906 L.M. 29156/906 [...]. Zarazem poświadcza się, że budowa ta na dniu 16

Co do informacji o tym gmachu podanej w PSB pojawiają się jednak pewne zastrzeżenia: „W kombinowanym stylu secesyjno-huculskim wybudował O. [Obmiński] we Lwowie pierwszy ukraiński hotel «Narodna Hostynnyia»...”⁵⁶ Styl, w którym wybudowano gmach, był z pewnością secesyjny, jednak nie „secesyjno-huculski”. Jak się okazuje, na początku projekt został zamówio-

października 1906 ukończona została. Lwów, dnia 25 października 1906” (DALO, f. 2, op. 1, spr. 5170, ark. 12).

⁵⁶ S.M. BRZozowski, *Obmiński Tadeusz*, s. 431 (jak w przyp. 2). Natomiast Jurij Biriulow, pisząc o domie przy ul. Kościuszki 1–1a, zwraca szczególną uwagę na charakter płaskorzeźb – na stylizację motywu winorośli jako „częstego motywu lwowskich barokowych ikonostasów” (J. BIRIULOW, *Secesja we Lwowie*, s. 34–36 [jak w przyp. 6]). W późniejszej pracy autor rozwija tę myśl: „«Ukraińską secesyjność» budowli również podkreśla lepiony fryz między oknami 1-go piętra ze stylizowanym wizerunkiem winorośli [...]” („Українську сецесійність» споруди також підкреслює ліпний фриз між вікнами 2-го поверху зі стилізованим зображенням виноградної лози [...]” – zob. Ю. Бірюльов, *Архитектура початку XX ст. (1900–1918)*, s. 464 [jak w przyp. 6]). Patrząc na fasadę byleż kamienicy B. W. Hausmana [il. 7] trudno jednak pojąć, na czym polega jej „ukraińska secesyjność”.



8. Secesyjne attyki: a), c) kamienica Segalów (ul. Akademicka 4); b) kamienica Riedla (ul. Łyczakowska 70), projekt (DAŁO, f. 2, op. 2, spr. 288, ark. 59); d) gmach towarzystwa „Dniester” (ul. Rуска 20). Wszędzie pojawia się ten sam kształt attyki z okrągłym okienkiem. Fot. I. Żuk



9. Attyka kamienicy Elsterów przy ul. Kochanowskiego 14–16 we Lwowie. Fot. I. Żuk

ny przez właściciela jednego z lwowskich pasaży, Berischa Wolfa Hausmana (czyli Hausmanna)⁵⁷, który zlecił firmie Ulama i Kędzierskiego opracowanie planów i budowę dwóch kamienic czynszowych przy ul. Kościuszki 1 i 1a. Za rok, kontraktem z 24 września 1906⁵⁸, Hausman sprzedał część tej realności ukraińskiemu stowarzyszeniu „Narodna Hostynycja”, a nowi właściciele zamienili ją w hotel.

W studiach nad opisywanymi wyżej obiektami nie da się pominąć pytania o kryteria wyznaczania autorstwa. Kamienica Segalów oraz hotel „Narodna Hostynycja” są wymienione jako zbudowane „wedle proj. Obmińskiego” w przewodniku Mieczysława Orłowicza⁵⁹. Źródło to czasem podaje nie całkiem ściśle informacje, jednak

⁵⁷ DALO, f. 2, op. 1, spr. 5170, ark. 4v. W przewodniku autorstwa Franciszka Barańskiego można przeczytać: „Pasaż Hausmana [...] łączy ul. Trzeciego Maja z ul. Karola Ludwika i ul. Sykstuską. [...] Otwarty w r. 1895 przez Hausmana Berysza, przedsiębiorcę budowlanego” (F. BARAŃSKI, *Przewodnik po Lwowie. Z planem i widokami Lwowa*, Lwów [1902], s. 106). Tego właściciela realności Jakub Lewicki mylnie nazywa „Wolf Berisch Mansmann” (idem, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 241 [jak w przyp. 7]).

⁵⁸ DALO, f. 2, op. 1, spr. 5170, ark. 8.

⁵⁹ M. ORŁOWICZ, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie. Ze 102 ilustracjami i planem miasta*, Lwów–Warszawa 1925, s. 120, 141.



10. Kamienica Smoleckiej przy ul. Gołębiej 2 we Lwowie, portal. Fot. I. Żuk

w omawianym przypadku można mu zaufać, ponieważ za potwierdzenie dostarczonych przez Orłowicza informacji może służyć charakterystyczny zespół form samych budowli.

W poprzednich rozprawach o architekturze Lwowa z okresu secesji słusznie zwracano uwagę na formę attyki uzupełnioną okrągłym okienkiem, która niejednokrotnie pojawia się na elewacjach domów projektowanych przez Obmińskiego („wykusz zwieńczony jest uskokowym szczytem z okrągłym okienkiem w środku, charakterystycznym dla projektów Tadeusza Obmińskiego”⁶⁰). Rzeczywiście, bardzo podobne szczyty, czyli attyki z okrągłym oknem, wieńczą kamienice przy Łyczakowskiej 70, Ruskiej 20 i Akademickiej 4; tego samego typu szczyt widać i nad domem przy Kościuszki 1–1a [il. 7–9]. Również rzuca się w oczy podobieństwo wielu innych detali. Wydaje się, że Obmiński używał stałego „repertuaru” formalnych elementów.

Do chętnie stosowanych przez niego form zaliczają się charakterystyczne „uskokowe szczyty”, erkiery i plastyczne modelowanie konsoli pod balkonami albo wykuszami. Regularnie pojawia się piramidalna forma dachu. W okresie secesji elewacje projektowane przez Obmińskiego wyróżniają się pomysłowym wykorzystaniem kompozycji ornamentalnych, zwłaszcza z motywami roślin i kwiatów [il. 10–12], zamiłowaniem do wprowadzenia różnego rodzaju stworzeń groteskowych [il. 13–14] oraz motywów

⁶⁰ Ż. KOMAR, J. BOHDANOWA, *Secesja we Lwowie*, s. 97 (jak w przyp. 8).



11. Kaminica Staubera przy ul. Asnyka 6 we Lwowie, balkon. Fot. I. Żuk



12. Ceramiczne paneau kamienicy Łangego przy ul. Domagaliczów 2 we Lwowie. Fot. I. Żuk



13. Secesyjne maski: a) kamienica Bieniawskich (ul. Łąckiego 4); b) kamienica Staubera (ul. Asnyka 6); c) kamienica Elsterów i Topfa (ul. Asnyka 4); d) kamienica Łąckiego (ul. Domagaliczów 2). Fot. I. Żuk



14. Motywy groteskowe i antropomorficzne detale: a) kaminica Smoleckiej (ul. Gołębia 2); b) kamienica Warteresiewiczowej (ul. Zachariewicza 3); c) kamienica Riedla (ul. Łyczakowska 70); d) kamienica Stromengera (pl. Smolki 4). Fot. I. Żuk

maski [il. 13, 15] (do tego tematu przyjdzie jeszcze powrócić). W połowie pierwszej dekady XX w. Obmiński był neoromantystą. Jego prace, tak w okresie secesji, jak i później zwracają uwagę wycuciem proporcji i kompozycyjną równowagą – zawsze cechuje je zgrabność.

Należy jednak nadmienić, że w planach kamienic z tego okresu, projektowanych z udziałem Obmińskiego, zachowany jest tradycyjny schemat wewnętrznego układu pokoi.

W zatwierdzonym projekcie kamienic Hausmana / hotelu „Narodna Hosynycia” widać różnice w stylu grafiki pomiędzy rysunkiem fasady⁶¹ a innymi planami. Nawet charakter liternictwa w podpisach jest odmienny. Wydaje się, że – podobnie jak to było z projektem kamienicy Segalów – Tadeusz Obmiński i w tym przypadku dorysował

⁶¹ DALO, f. 2, op. 1, spr. 5170, ark. 77.

fasadę do planów złożonych przez współautora (przypuszczalnie Ulama i/albo Kędzierskiego).

Styl rysowania jest ważnym kryterium dla wyznaczenia autorstwa w omawianych projektach. Obmiński najpewniej wykonywał grafikę planów sam, nie korzystając z pomocy rysownika (z wyjątkiem przypadków, kiedy dostawał zlecenia do projektowania jedynie elewacji – resztę planów wtedy kreślił ktoś inny). Charakterystyczna dla Obmińskiego maniera rysowania pozwala zidentyfikować jego prace [il. 16, 17a]. Może na nich nie być podpisów Obmińskiego, jednak odczuwa się rękę tego architekta-artysty.

Tadeusz Obmiński stawia własne podpisy na wielu projektach⁶², jednak nie na wszystkich – na planach domu Segalów i kamienic Hausmana / „Narodnej Hostynicy” ich nie ma. Brak podpisu nie jest podstawą dla wykluczenia Obmińskiego z prac nad odnośnymi projektami.

Wracając do historii współpracy architekta Tadeusza Obmińskiego z budowniczym Michałem Ulamem można podsumować, że w zawodowej karierze Obmińskiego pozostała ona dość krótkim epizodem – skończonym, najprawdopodobniej, w drugiej połowie roku 1905⁶³.

Znacznie szczęśliwie ułożyła się jego współpraca z innym bardzo znanym lwowskim budowniczym, Alfredem Zachariewiczem⁶⁴ – synem profesora Juliana Zachariewicza. Przyszli wybitni architekci poznali się bliżej jeszcze w czasach studenckich, podczas studiów na Politechnice: Zachariewicz junior, podobnie jak Obmiński, był członkiem grupy słuchaczy asystujących prof. Bisanzowi w opracowaniu jego podręcznika [il. 2]. Obydwaj współpracowali później przy wyposażeniu wnętrza dworca lwowskiego⁶⁵. Po uzyskaniu przez Alfreda Zachariewicza koncesji budowniczego (22 lipca 1903 r.)⁶⁶ za pośrednictwem



15. Kamienica Elsterów przy ul. Domagaliczów 3 we Lwowie, maska pod gzymsem. Fot. I. Żuk

jego firmy budowlanej realizowano wspomniany już projekt willi Mieczysława Zadory Paszkudzkiego⁶⁷.

Prawdopodobnie typowo secesyjna kamieniczka państwa Tomasza i Wandy Bieniawskich przy ul. Łąckiego (ob. ul. Briullowa) nr 4 (z lat 1904–1905)⁶⁸ oraz para domów czynszowych przy ul. Zachariewicza (ob. ul. Architektorskiej), numery 3 i 5, własności odpowiednio Ottylii Warteresiewiczowej i Anieli z Warteresiewiczów Stelzerowej (1905–1906)⁶⁹ projektu Obmińskiego również mo-

⁶² Osobiście przez Tadeusza Obmińskiego podpisane zostały plany domów przy ul. Bourlarda 2–4, Gołębiej 2, Jabłonowskich 44, Łąckiego 4, Romanowicza 10, Zachariewicza 3 i 5, Zyblikiewicza (Franki 75 i 77), willi przy ul. 29 Listopada (ob. Konowalca 98), budynków Izby Handlowo-Przemysłowej i Instytutu Technologicznego przy Akademickiej 17–19 i Bourlarda 5, Towarzystwa „Dniester” przy Ruskiej 20 (druga wersja projektu), domu akademickiego przy ul. Supińskiego (ob. Kociubyńskiego 21a), rysunek fasady kamienicy przy ul. Asnyka 6; podpis architekta figuruje na widokówce prezentującej szkic bursy RTP przy ul. Potockiego (ob. Generała Czuprynki 103).

⁶³ Jurij Biriulow nazywa Obmińskiego autorem szeregu późniejszych budowli – które, zdaniem piszącego ten artykuł, nie wykazują cech charakterystycznych dla stylu tego architekta. Dotyczy to na przykład domu przy ul. Sykstuskiej 15 (1906–1907), niejednokrotnie wymienionego przez Biriulowa jako dzieło Obmińskiego (zob.: J. BIRIULOW, *Secesja we Lwowie*, s. 73–74, 81, 119 [jak w przyp. 6]; idem, *Wiatr przemian*, s. 66 [jak w przyp. 6]).

⁶⁴ I. ŻUK, *Julian Zachariewicz 1837–1898, Alfred Zachariewicz 1871–1937*, s. 12–15 (jak w przyp. 15). Zob. również wyżej przypis 19.

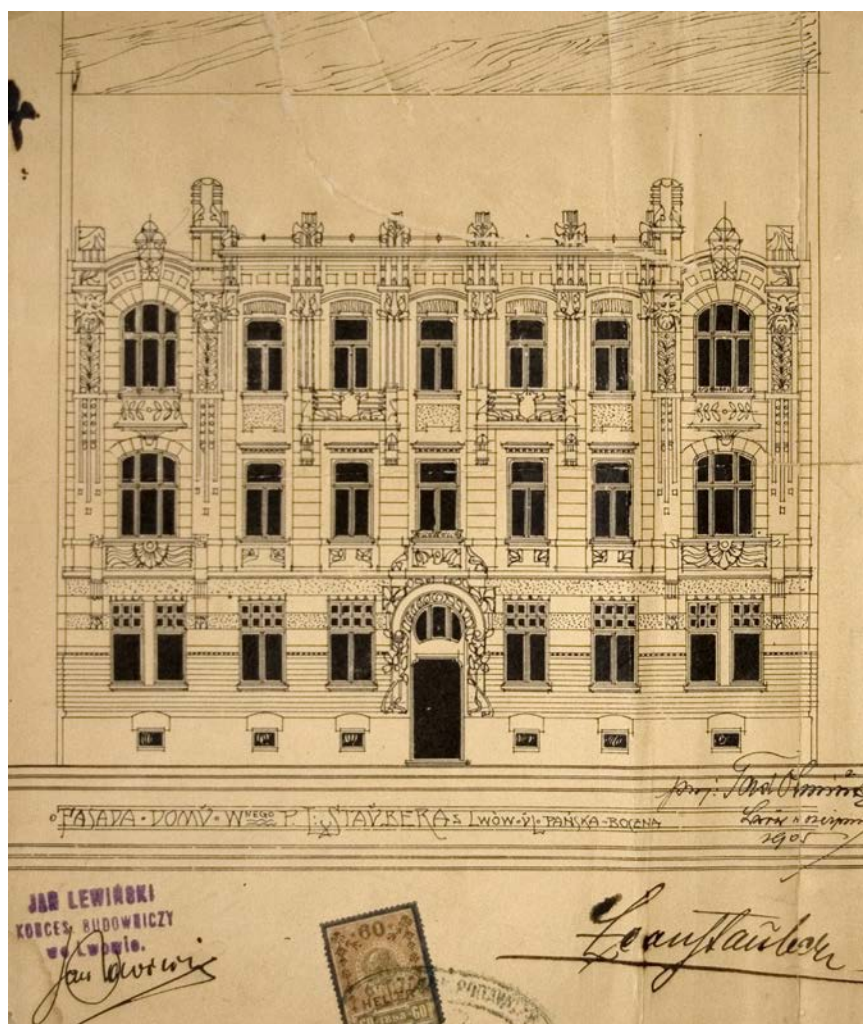
⁶⁵ Zob. przypis 35.

⁶⁶ LNNBU im. W. Stefanyka, oddz. ręk., f. 189, spr. 27, ark. 217.

⁶⁷ Dokumenty powiązane z tym budownictwem są sygnowane pieczętami firmy J. Sosnowskiego i A. Zachariewicza („Architekci / J. Sosnowski & A. Zachariewicz / Przedsiębiorstwo robót żelazno-betonowych we Lwowie” – DALO, f. 2, op. 1, spr. 3640, ark. 16; „Biuro architektoniczne / Radcy budownictwa / Alfreda Zachariewicza” – ibidem, ark. 3). Jednak Jakub Lewicki wymienia projekt willi Paszkudzkiego jako pochodzący z „biura Jana Lewińskiego”. Zob. idem, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 208, 220, 505 (jak w przyp. 7).

⁶⁸ DALO, f. 2, op. 1, spr. 590, ark. 8, 25–33.

⁶⁹ DALO, f. 2, op. 1, spr. 157, ark. 25; spr. 158, ark. 34; spr. 160, ark. 1–10. Jurij Biriulow stwierdza, że budynki przy ul. Zachariewicza 3 i 5 zostały zaprojektowane przez architektów Zygmunta Fedorskiego i Piotra Tarnawieckiego (Ю. Бірюльов, *Архитектура початку XX ст. (1900–1918)*, s. 476–477 [jak w przyp. 6]).



16. Kaminica Staubera, rysunek elewacji z podpisem Obmińskiego. Plan dodatkowy, zatwierdzony 27 sierpnia 1906 (DALO, f. 2, op. 1, spr. 126, ark. 32)

gły być wybudowane przez firmę Alfreda Zachariewicza i jego partnera Józefa Sosnowskiego („J. Sosnowski i A. Zachariewicz, pierwsze krajowe przedsiębiorstwo robót żelazno-betonowych”). Według zapisów archiwalnych przez tę właśnie firmę zostały zaprojektowane i wybudowane kamienice na sąsiednich parcelach – Łąckiego 6 oraz Zachariewicza 7⁷⁰. Prawdopodobnie w obu przypadkach firma nabyła większe trakty gruntów budowlanych przy ulicach Łąckiego i Zachariewicza, które podzieliła na dwie i trzy parcele. Domy przy Łąckiego 6 i Zachariewicza 7 projektował Alfred Zachariewicz (ewentualnie architekci zatrudnieni w jego biurze), zaś projektowanie przy Łąckiego 4 oraz Zachariewicza 3 i 5 oddano dawnemu niezawodnemu koledze, architektowi Tadeuszowi Obmińskiemu⁷¹.

Tymczasem na projektach (DALO, f. 2, op. 1, spr. 160, ark. 1–10) widnieje podpis Tadeusza Obmińskiego.

⁷⁰ DALO, f. 2, op. 1, spr. 159, ark. 17, 49–58; spr. 591, ark. 4, 9–16.

⁷¹ Ciągi domów czynszowych przy ul. Łąckiego i Zachariewicza, o których mowa, mogą być ilustracją tradycyjnej metody zabudowy stosowanej przez budowniczych lwowskich. Przystępując

Niedługo później Tadeusz Obmiński we współpracy z Alfredem Zachariewiczem podjął się zaprojektowania zespołu gmachów Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej z Instytutem Technologicznym – w historii architektury Lwowa bardzo ważnych budowli. Najowocniej jednak w tym samym okresie ułożyła się jego współpraca z czołowym budowniczym lwowskim końca XIX – początku XX wieku, profesorem Janem (Iwanem) Lewińskim⁷².

do nowego projektu przedsiębiorca budowlany realizował następującą kolejność operacji: nabywał na kredyt jak największy (na ile pozwalały środki) kompleks gruntów, na zakupionym terenie przeprowadzał parcelację, planował grupę domów, dalej – na własny koszt zaczynał budowę i szybko (częstokroć jeszcze na etapie projektowania) sprzedawał obiekty klientom. Właśnie tą drogą formowano jednolite zespoły architektoniczne, które widać w różnych dzielnicach Lwowa. Informacja ta została uzyskana w latach 80. ubiegłego stulecia od jednego z ostatnich żyjących lwowskich budowniczych z okresu przedwojennego – Jana Rewuckiego.

⁷² I. Жук, Львів Левинського: місто і будівничий, с. 16–31, 92–99 (jak w przyp. 9).

Manierę autorską Tadeusza Obmińskiego można wyraźnie dostrzec w charakterze form architektonicznych i detali dekoracyjnych wielu domów czynszowych z połowy pierwszej dekady XX wieku, stawianych przez firmę Lewińskiego w różnych częściach miasta. Pokazać ich listę łączyć można z sezonem budowlanym 1905/1906, kiedy to postawiono większą część znanego zespołu secesyjnych kamienic „Zacisze”⁷³, lokowanych wzdłuż ulicy Asnyka (ob. Bohomolca). Tutaj z wysokim stopniem wiarygodności można mówić o udziale Obmińskiego w opracowaniu planów kilku obiektów: domów pod numerami 4 (kamienicy Izraela Elstera, Salamona Elstera i Leona Topfa jako współwłaścicieli), 5 (Jana Lewińskiego) oraz 6 (Leona Staubera)⁷⁴. W latach 1905–1906 Obmiński miał, jako współpracownik Lewińskiego, również bezpośredni udział – jeżeli orientować się według repertuaru form elewacji – w projekcie zabudowania początkowego odcinka ulicy Domagaliczów (ob. Pawłowa) przy projekcie domów czynszowych pod numerami 1 i 3 (Józefa i Aleksandra Elsterów), 2 (Jana Łangego) oraz 4 (Adolfa Pillera)⁷⁵. Charakterystyczny dla niego styl widać również w formach kamienicy Edmunda Riedla na Łyczakowskiej 70 z tego samego okresu⁷⁶.

W ciągu następnego sezonu budowlanego (1906/1907) we Lwowie pojawiają się nowe domy, projektowane (ponownie wnioski co do autorstwa można wysnuć na podstawie repertuaru form elewacji) przez Obmińskiego we współpracy z Lewińskim: jeszcze jedna kamienica Elsterów, przy ul. Kochanowskiego 14–16 (ob. Łewyckiego)⁷⁷ oraz Zyblikiewicza 47 (ob. Franki 75), własności Ireny i Zofii Mrozowickich⁷⁸. Poddano również kapitałnemu remontowi starą kamienicę Jana Stromengera, pl. Smolki 4 (ob. pl. Hryhorenki)⁷⁹.

Poza tym podpisy Tadeusza Obmińskiego figurują na planach kamienicy Anny Smoleckiej przy ul. Gołębiej 2

(ob. Glibowa) z sezonu 1905–1906 i innych budowli tego okresu⁸⁰.

Oprócz wymienionych wyżej obiektów, niektóre publikacje przypisują Obmińskiemu projektowanie wielu innych domów, wybudowanych tak przez Lewińskiego, jak i inne firmy budowlane. Atrybucje te nie mają jednak należytego ugruntowania⁸¹.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na szczegóły planowania ówczesnych domów czynszowych. Wyżej już wspomniano o ich tradycyjnych rzutach, stosowanych do początku XX wieku („Tradycyjny pozostał układ wnętrza wzorowany na typowych kamienicach czynszowych” i jeszcze około 1910 r., a nawet później kamienice lwowskie otrzymywały „zazwyczaj plan operujący elementami typowymi dla wcześniejszych «czynszówek» (dwutraktowy układ pomieszczeń [...], boczne mieszkalne oficyny z galeriami w tylnej części działki), które łączono z nowoczesnymi elewacjami”⁸²). Rzeczywiście, na początku XX stulecia nowoczesne elewacje projektowane przez Obmińskiego zwykle łączono z planami wzorowanych na bardzo tradycyjnych modelach o kształcie L- czy U-podobnym (korpus kamienicy formowano z bloku frontального, zawierającego dwa trakty pokoiów, plus przystawione od tyłu jedno czy dwa skrzydła oficyny).

Jednocześnie we Lwowie pierwszych lat minionego stulecia w architekturze mieszkaniowej używano już nowych materiałów i nowoczesnego użytkowo-technicznego wyposażenia, których jeszcze brakowało budynkom z lat 80. czy nawet 90. XIX w. Wrażeniami na temat nowych lwowskich kamienic z połowy pierwszej dekady XX w. dzielił się krakowianin Franciszek Mączyński w artykule z „Architekta” (rocznik 1908): „Rzuty poziome domów studyowane i opracowane sumiennie, klatki schodowe jasne i wygodne, sieni wejściowe ozdobne i w proporcji do całości domów, pokoje i przedpokoje jasne. Gaz, elektryka, woda na wszystkich piętrach. [...] [Domy są] bardzo dobrane zbudowane, na zewnątrz proste, skromne. Nie udają

⁷³ Nazwa „Zacisze” pojawia się na planach sytuacyjnych, wykonanych w biurze Lewińskiego w roku 1905 (zob. ibidem, s. 87–88). Natomiast Franciszek Mączyński pisał o „Rondzie” – o ulicy Asnyka, która „została urozmaicona małym, ale bardzo harmonijnym skwerem, po lwowsku: Rondo [...]” (F. MĄCZYŃSKI, *Najnowszy Lwów*, s. 93 [jak w przyp. 31]).

⁷⁴ DALO, f. 2, op. 1, spr. 124, ark. 4–10, 13; spr. 125, ark. 3, 15; spr. 126, ark. 32, 33. Współwłaściciele firmy „Elster i Topf”, producenta gilz („tutek”) papierosowych, mieli przy ul. Asnyka cztery kamienice na swej posesji, pod numerami 4, 8, 9, 11 (nr 9 – fabryka gilz w oficynie).

⁷⁵ DALO, f. 2, op. 2, spr. 2254, ark. 12, 14, 17, 25; spr. 2255, ark. 4–10, 36; spr. 2256, ark. 8, 10–16.

⁷⁶ DALO, f. 2, op. 2, spr. 288, ark. 59–66, 74.

⁷⁷ DALO, f. 2, op. 1, spr. 5308, ark. 94; spr. 5311, ark. 29–35. Właściciele kamienic na ul. Asnyka – Izrael i Salomon Elstery – i kamienic na Domagaliczów i Kochanowskiego – Józef i Aleksander Elstery – mogą być dwiema gałęziami tej samej rodziny.

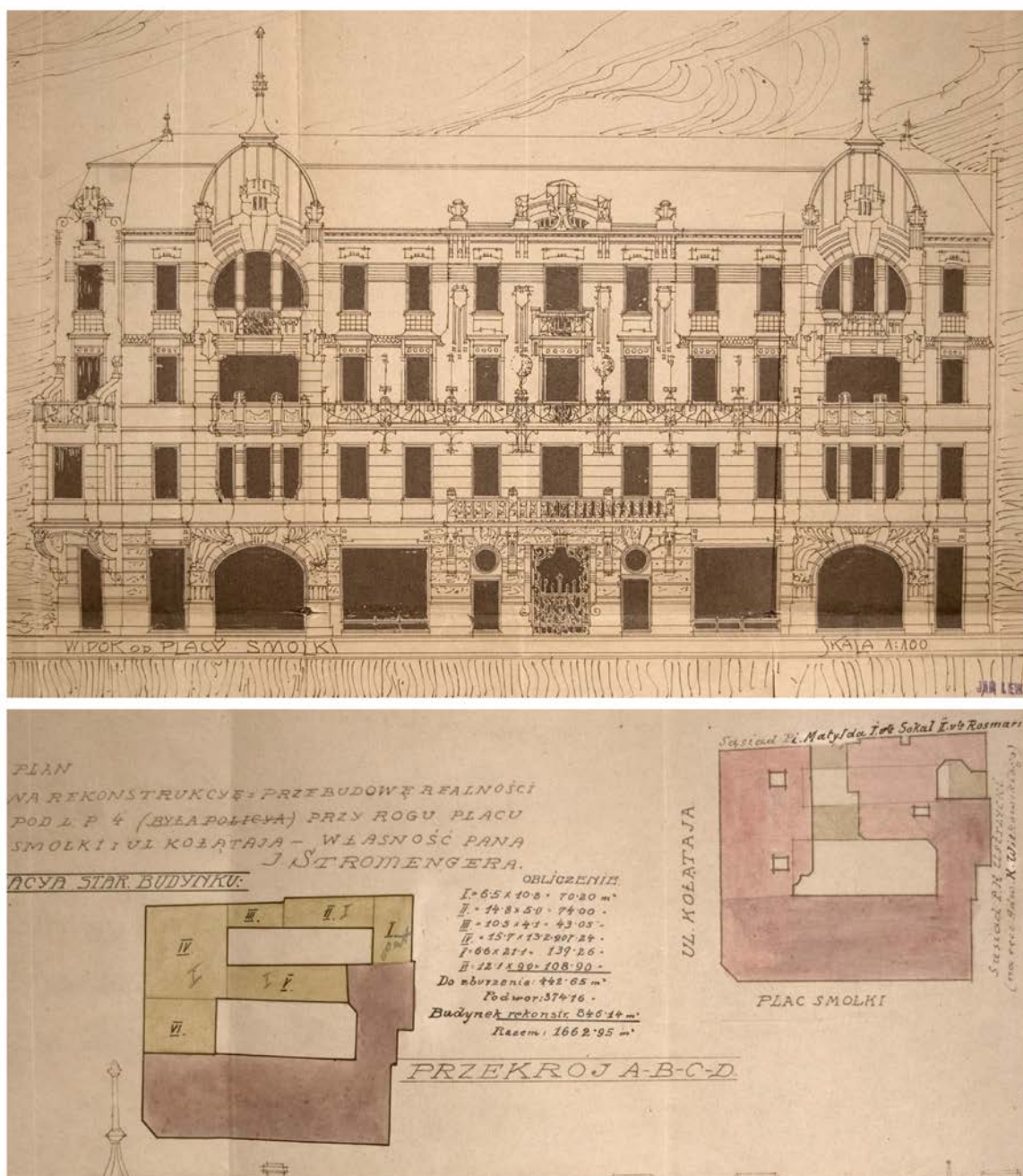
⁷⁸ DALO, f. 2, op. 3, spr. 923, ark. 33, 59.

⁷⁹ DALO, f. 2, op. 1, spr. 6409, ark. 9–28, 30–33.

⁸⁰ DALO, f. 2, op. 1, spr. 2286, ark. 65, 98–104. O niektórych obiektach, projektowanych przez Obmińskiego – zwłaszcza o tych, które zburzono albo zniekształcono wskutek przebudowy (zob. przypis 39) – w późniejszych czasach zapomniano. Jako dodatkowy przykład można wymienić willę profesora Romana Dzieślewskiego przy końcu ul. 29 Listopada – dawną willę „Grażyna”, 1905–1906 (ob. ul. Konowalca 102). Zob. DALO, f. 2, op. 1, spr. 3844, ark. 3–12, 27.

⁸¹ Piszący ma na uwadze wybudowaną przez Lewińskiego kamienicę przy ul. Kochanowskiego 21–21a, a także, przez innych budowniczych, domy przy Kościuszki 3 albo przy ul. Ochronek 4a, autorstwo których zostało przypisane Obmińskiemu przez Biriulowa (zob. Ю. Бірюльов, *Архитектура початку XX ст. (1900–1918)*, s. 472–473 [jak w przyp. 6]). Są to, bez wątpienia, gmachy secesyjne – co nie świadczy automatycznie o autorstwie Tadeusza Obmińskiego.

⁸² J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 276, 472 (jak w przyp. 7).



17. Kamienica Stromengera, projekt: a) rysunek elewacji; b) rzuty poziome rekonstruowanej kamienicy z zaznaczeniem dobudów i wyburzeń (DALO, f. 2, op. 1, spr. 6409, ark. 30, 33). Stary dom, na nowo rozplanowany według obliczeń Lewińskiego, wyposażony w secesyjną elewację, projektowaną przez Obmińskiego

pałacu Pitti, pozostają domami czynszowymi w roku 1908 wystawionymi [...]”⁸³.

Przy tym jednak we lwowskich czynszówkach – włącznie z budynkami w projektowaniu których uczestniczył Tadeusz Obmiński – trudno byłoby szukać nadzwyczaj „rewolucyjnych” rozwiązań struktury planu. Innowacje w planowaniu wprowadzano raczej sposobem „ewolucyjnym”, drogą stopniowych transformacji. L-podobny plan

parteru i pięter kamienicy Riedla przy Łyczakowskiej 70 ułożono jeszcze z wykorzystaniem „pokoju berlińskiego”⁸⁴.

Nieco konserwatywny charakter planów czynszówek wcale nie oznacza, że Tadeusz Obmiński nie był biegłym w dziedzinie opracowywania rzutów poziomych i funkcjonalnego planowania układów wewnętrznych. Posiadał uniwersalne zdolności zawodowe, w tym również bardzo umiejętne rozplanowywanie różnorodnych obiektów architektury tak mieszkalnej (domów czynszowych czy

⁸³ F. MĄCZYŃSKI, *Najnowszy Lwów*, s. 94 (jak w przyp. 31).

⁸⁴ DALO, f. 2, op. 2, spr. 288, ark. 61, 62.

jednorodzinnych willi z ogrodem), jak i publicznej (szkoła, bursa, biblioteka, bank, izba handlowo-przemysłowa, kompleks uniwersytecki), a także budowli sakralnych.

Należy wziąć pod uwagę fakt, że w niektórych przypadkach w opracowaniu rzutu poziomego Obmiński de facto w ogóle nie uczestniczył. Kronika budownictwa kamienicy Staubera – nr 6 na ul. Asnyka – nieco skomplikowana, ale dla ówczesnego Lwowa typowa – dostarcza stosowny przykład. Pierwszy zestaw planów, zatwierdzony w Magistracie 22 maja 1905⁸⁵, został wykonany i podpisany przez znanego lwowskiego budowniczego Augusta Bogochwalskiego (który, będąc jednym z kooperantów Lewińskiego, w tym przypadku widocznie działał na jego zlecenie). Później – 27 sierpnia 1906 – zatwierdzono projekt dodatkowy, który już podpisał Lewiński osobiście, z nową fasadą dorysowaną przez Obmińskiego⁸⁶ [il. 16]. W dodatkowej wersji jednak pozostawiono bez zmian bardzo tradycyjny U-podobny plan opracowany wcześniej przez Bogochwalskiego.

Bardzo interesującym przypadkiem współpracy w tandemie Lewińskiego i Obmińskiego jest kamienica Stromengera [il. 17]. Najpierw budowniczy ułożył plan rekonstrukcji starego gmachu z pierwszej połowy XIX w. – byłego komisariatu policji. Zgodnie z nim niektóre partie starej budowli zostały inkorporowane do nowego trzypiętrowego domu, inne zaś usunięto. Do rekonstruowanego w ten sposób korpusu Tadeusz Obmiński dopasował jedną ze swych najefektowniejszych secesyjnych elewacji⁸⁷.

Mówiąc o zawodowym partnerstwie Obmińskiego i Lewińskiego, należy wyjaśnić, jaką część wspólnych prac wykonywał każdy ze współautorów. Jan Lewiński zwykle zajmował się osobiście sprawami gruntów budowlanych i wstępnym opracowaniem planów projektowanych budowli. Warto nadmienić, że w swych wykładach profesor Lewiński, jako kierownik katedry budownictwa utylitarnego na Wydziale Budowlanym Politechniki, całą uwagę poświęcał kwestii bieglego rozwiązania rzutu poziomego oraz koncepcji „racjonalnego planu”⁸⁸. Są to kwestie, od których zależała funkcjonalność budowanych obiektów oraz ich rentowność. Po podjęciu decyzji co do tych „utilitarnych” parametrów, dalsze opracowanie „rzutów pionowych” oraz innych bardziej szczegółowych zadań

Lewiński przekazywał architektom pracującym w jego biurze. Stąd też przeważająca większość obiektów projektowanych i budowanych przez firmę Lewińskiego była mieszanego autorstwa.

Ilustracja 17, umieszczona w niniejszym artykule, demonstrowa zasadę podziału pracy w biurze architektonicznym Lewińskiego: górna część (17a) przedstawia prace Obmińskiego, zaś dolna (17b) – Lewińskiego.

Osobną grupę obiektów architektonicznych, w projektowaniu których aktywnie uczestniczył Obmiński, stanowią gmachy zamówione przez instytucje ukraińskie: budynki Towarzystwa Asekuracyjnego „Dniester” na Ruskiej 20 (1905–1906)⁸⁹ oraz bursy Ruskiego Towarzystwa Pedagogicznego przy końcowym odcinku ul. Krzyżowej – ob. ul. Generała Czuprynki 103 (1906–1908)⁹⁰. Projekty te powstały we współpracy z Janem Lewińskim, a zrealizowano je za pośrednictwem firmy budowlanej Lewińskiego. Do tej samej grupy, obejmującej „ukraiński okres”⁹¹ twórczości Tadeusza Obmińskiego, zalicza się gmach Ukraińsko-Ruskiego Domu Akademickiego przy ul. Supińskiego (ob. Kociubińskiego 21a), 1905–1906, z pięciątką budowniczego Filemona Lewickiego na projekcie i z podpisem Obmińskiego pod rysunkiem projektowanej fasady⁹². Oprócz tych trzech obiektów, w niektórych publikacjach figurują inne „budynki tzw. secesji huculskiej”⁹³, jednak w tych przypadkach autorstwo Obmińskiego budzi wątpliwości.

Kroniki budownictwa trzech gmachów wymienionych w poprzednim ustępie mogą dostarczyć więcej cennych szczegółów, ważnych dla zrozumienia metodyki podziału

⁸⁵ DALO, f. 2, op. 1., spr. 126., ark. 20, 21.

⁸⁶ Ibidem, ark. 32.

⁸⁷ I. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, s. 68–71 (jak w przyp. 9).

⁸⁸ J. LEWIŃSKI, *O budownictwie utylitarnym*, „Czasopismo Techniczne”, 1902, nr 3, s. 38–39; nr 4, s. 54–56; idem, *Znaczenie rzutu poziomego w budownictwie utylitarnym i w gospodarstwie społecznym*, „Czasopismo Techniczne”, 1903, nr 23, s. 320–321; nr 24, s. 332–334. W królewskim stołecznym mieście Lwowie Lewiński zajmował się obrotem nieruchomości – kupował grunta w różnych dzielnicach, a sprzedawał z nowymi zabudowaniami. Komercyjna parcelacja była integralnym elementem jego działalności (stąd specjalne wyczerpanie na problematykę rzutu poziomego).

⁸⁹ DALO, f. 2, op. 2, spr. 3806, ark. 91. Jurij Biriulow myli się w danych budowy gmachu „Dniestra”: 1904–1905. Zob. idem., *Secesja we Lwowie*, s. 57 (komentarz do il. 7), 59 (jak w przyp. 6); idem, *Wiatr przemian*, s. 72 (jak w przyp. 6).

⁹⁰ DALO, f. 2, op. 2, spr. 2609, ark. 55, 92–97, 104–107.

⁹¹ I. Жук, *Тадеш Обмінський – творець і дослідник сакральної архітектури*, c. 156 (jak w przyp. 9).

⁹² DALO, f. 2, op. 1, spr. 5494, ark. 1–9.

⁹³ J. BIRIULOW, *Wiatr przemian*, s. 72 (jak w przyp. 6). Według Biriulowa do kategorii „secesji huculskiej” zalicza się budynki domniemanie projektowane z udziałem Tadeusza Obmińskiego: bursę diaków przy ul. Piotra Skargi oraz kamienicę przy Potockiego 11a (zob.: idem, *Secesja we Lwowie*, s. 59, 62 [jak w przyp. 6]; idem, *Wiatr przemian*, s. 72 [jak w przyp. 6]). Wymienione atrybucje nie mają potwierdzenia w historycznych źródłach. Ten sam autor przypisuje Obmińskiemu opracowanie niezrealizowanego projektu ukraińskiego teatru, powołując się na zespół planów ze zbiorów Centralnego Państwowego Historycznego Archiwum Ukrainy we Lwowie (CDIAUL, f. 514, op. 1, spr. 137), na szereg publikacji z 1910 r. autorstwa I. Trusza i J. Pełeńskiego w gazecie „Diło” (nr 130, 150, 154, 233, 234) oraz artykuł w warszawskim piśmie „Świat”, nr 46 z tego samego roku (J. BIRIULOW, *Secesja we Lwowie*, s. 66, 70 [jak w przyp. 6]; Ю. Бірюльов, *Мистецтво львівської сецесії*, s. 41, 156 [jak w przyp. 6]). Jednak w wymienionych archiwaliach i publikacjach nazwisko „Obmiński” nie figuruje.



18. Bursa Ruskiego Towarzystwa Pedagogicznego, widokówka ze szkicem budowli (ze zbioru państwa Kotłubulowych). W dolnym prawym kącie widoczny podpis Obmińskiego

pracy w ekipach architektów i budowniczych Lwowa początku XX wieku.

W połowie 1904 r. Towarzystwo „Dnister” otrzymało pozwolenie na rozbiórkę starych budowli na miejscu przyszłego secesyjnego gmachu przy Ruskiej 20, na działkach pod liczbami konskrypcyjnymi „199m” i „201m, scheda III”. Jednak w roku następnym dokupiono sąsiednie parcele („200m” oraz „201m, schedy I, II”), a budowniczy Jan Lewiński odpowiednio zmieniał w ciągu tego okresu koncepcję planowania. W efekcie Magistrat zatwierdził w 1905 r. dwa różne warianty planów – rezolucjami z 3 marca i z 23 lipca. W pierwszym przypadku⁹⁴ przewidywano neorenesansową fasadę, której autora na razie nie udało się zidentyfikować (Józef Sosnowski?). Natomiast na planach zatwierdzonych w dniu 23 lipca 1905 r.⁹⁵ – które zrealizowano – pojawia się już podpis Tadeusza Obmińskiego. Artykuł z kalendarza „Proswity” za 1907 r. wyjaśnia konkretniej, w jaki sposób Jan Lewiński,

główny menadżer tej budowy, przydzielił zadania zatrudnionym przy projekcie wykonawcom: „Profesor Lewiński oddał wykonanie fasady i wszystkich sztuk architektonicznych [всіх архітектонічних штук] architektowi Obmińskiemu, a dekorację majolikową Rusinowi architektowi p. Łuszipińskiemu; kierownictwo budową inżynierowi Rusinowi p. Filemonowi Lewickiemu [...]”⁹⁶. Zatem Tadeuszowi Obmińskiemu została zlecona misja „wykonania wszystkich sztuk architektonicznych” – form decydujących o stylowym charakterze budynku (Filemon Lewicki prowadził budowę, Aleksander Łuszipiński zaprojektował majolikowe panele fasady).

Zestaw planów Ukraińsko-Ruskiego Domu Akademickiego zatwierdzono rezolucją Magistratu z 21 września 1905 r.⁹⁷ Wcześniej przeprowadzono konkurs architektoniczny, w wyniku którego jedną z trzech równorzędnych nagród konkursowych otrzymał młody architekt Filemon Lewicki⁹⁸, uczestniczący później w realizacji projektu jako budowniczy, kierujący robotami budowlanymi na miejscu. Jednak rysunek fasady wykonał Obmiński, co potwierdza zarówno styl grafiki, jak i podpis autorski: „Тадей Обмінський”⁹⁹.

⁹⁴ DALO, f. 2, op. 2, spr. 3806., ark. 100, 101, 103, 105–108. Jakub Lewicki pisze, że projekt ten wykonano „w stylu eklektycznym z elementami późnego neorenesansu i stylu III Cesarstwa” (J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 225, 505 [jak w przyp. 7]). Z pewnością autor miał na myśli styl II Cesarstwa.

⁹⁵ DALO, f. 2, op. 2, spr. 3806., ark. 102, 104, 109–115. Według Lewickiego „W obydwu wersjach wszystkie pomieszczenia wielkiego gmachu zostały rozlokowane wokół dwóch dziedzińców...” (J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 225 [jak w przyp. 7]). Należy zwrócić uwagę, że dwa dziedzińce na planach gmachu „Dnistra” pojawiły się dopiero w wersji zatwierdzonej 23 lipca 1905 (po dokupieniu parceli „200m”, „201m, scheda I”, „201m, scheda II”, skutkiem czego było rozszerzenie gruntu budowlanego). W pierwszej wersji (rezolucja z 3 marca) widać tylko jeden dziedzińiec. Zob. DALO, f. 2, spr. 3806, ark. 101 (rzut parteru).

⁹⁶ „Професор Левинський віддав виконане фасади і всіх архітектонічних штук архітекті Обмінському, а декорацию майолікову Русинові архітекті п. Лушпинському; управу будовою інженерови Русинови п. Филімонови Левицькому...” (zob. *Нові рускі будинки*, [w:] *Львівський народний календар товариства „Просвіта” на рік звичайний 1907*, Львів 1907, s. 89).

⁹⁷ DALO, f. 2, op. 1., spr. 5494, ark. 1–9.

⁹⁸ *Konkurs na plany „Ukraińsko-ruskiego Domu Akademickiego” we Lwowie*, „Czasopismo Techniczne”, 1905, nr 10, s. 187.

⁹⁹ DALO, f. 2, op. 1., spr. 5494, ark. 3.

Plany bursy RTP zatwierdzono 17 sierpnia 1906 r.¹⁰⁰ Parcela została sprzedana klientowi przez Jana Lewińskiego¹⁰¹. Opracowanie szkicu zlecono Tadeuszowi Obmińskiemu, o czym można mówić z całą pewnością, ponieważ wydrukowano widokówkę z tym szkicem, z podpisem w dolnym prawym rogu, znowu po ukraińsku: „Тад. Обмінський 1906” [il. 18]. Leon (Lew) Lewiński – bratanek profesora Lewińskiego, którego wymienia w swoim przewodniku Mieczysław Orłowicz („bursa ukraińska, oryginalny gmach, zbud. wedle proj. Leona Lewińskiego”)¹⁰², dołączył do wykonania planów szczegółowych, a więc, prawdopodobnie w nieco późniejszym stadium.

We wszystkich wymienionych projektach Tadeusz Obmiński uczestniczył jako współautor decydujący o „wykonaniu fasady i wszystkich sztuk architektonicznych” – o charakterze stylowym elewacji i poszczególnych komponentów wystroju architektonicznego. W tandemie wykonawców jego zadaniem było wyposażenie projektowanych domów w zespół stylowo jednolitych („ujętych w ramy stylu”) form. Z tego zadania kompleksowej „harmonizacji” stylowej wywodził się w sposób naprawdę mistrzowski¹⁰³. Za jego pośrednictwem do tradycyjnego rozplanowania kamienicy lwowskiej dodawano oryginalny model elewacji, secesyjnego „rzutu pionowego” (terminologia prof. Lewińskiego).

Tadeusz Obmiński występuje jako „najznakomitszy projektant secesyjnych elewacji”¹⁰⁴ – czołowy przedstawiciel prądu secesji we Lwowie. W tym miejscu studiowany materiał zmusza do bardzo krótkich wstępnych uwag o stylu secesji.

Po dzień dzisiejszy wśród badaczy nie ma zgody co do definicji określającej istotę tego stylu. W roku 2000 w publikacji towarzyszącej wystawie „Art Nouveau 1890–1914”, zorganizowanej w Victoria & Albert Museum, kurator tego dużego projektu konstatował: „Po dziewięciu dziesięcioleciach od jego [stylu Art Nouveau / secesji] upadku nie ma prawdziwej zgody co do tego, jak Art Nouveau wyglądał, kiedy on się zaczął czy dobiegł końca, gdzie dokładnie przydarzył się, a nawet co oznaczają jego polityka oraz idee”¹⁰⁵. Rozważając te kwestie można

by zwrócić uwagę na ujawniające się w sztuce secesji dążenie do niejako dychotomicznego traktowania zarówno formy, jak i treści. Skutkiem tego jest podporządkowanie swoistemu „kanonowi secesyjnemu”¹⁰⁶ – demonstracyjne łączenie różnorodnych elementów, form i tendencji, co doprowadza do pojawienia dziwacznych „symbioz”, chimerycznych półtonów i groteskowych (typowo „secesyjnych”) mutacji. W ramach dalszych rozważań nad twórczością Obmińskiego, jego dzieła zostaną przedstawione pod tym właśnie kątem.

Tadeusz Obmiński był mistrzem kompozycji ornamentalnej, szczególnie cenił ornamenty roślinne, które są wyjątkowo liczne na jego elewacjach z połowy pierwszej dekady XX wieku. Stale pojawia się w nich motyw pędu zwieńczonego kwiatostanem, gałęzi z fragmentem listowia oraz wielu kwiatów [il. 10–12] (według przekazów rodzinnych, Obmiński ubóstwiał kwiaty, wielokrotnie rysując je w swych albumach)¹⁰⁷. W jego projektach spotyka się wiele innych detali o charakterze biomorficznym. Przykładami są kute wsporniki balkonowe, jakby wyrastające ze ściany (ul. Łyczakowska 70 czy Domagaliczów 1 i 3) – ta forma pojawiła się we Lwowie wraz z secesją i razem z tym stylem odeszła w przeszłość. Na przykładzie dzieł Obmińskiego widać, jak kształty biomorficzne w interpretacji secesyjnej mogą być dynamiczne i ociążałe, napięte i rozluźnione.

Zestaw stylizowanych symboli sił witalnych organicznego świata jest bardzo obszerny i różnorodny. W płaskorzeźbach ornamentalnych figurują wizerunki swoistych lian (Domagaliczów 3) oraz wszelkiego rodzaju fantastycznych roślin. Ponadto architekt chętnie zwraca się do zielnika, złożonego z miejscowych roślin polnych i ogrodowych, takich jak oset (Asnyka 6, balustrad balkon) [il. 11] czy słonecznik (Gołębia 2, dekoracja portalu) [il. 10]. Do preferowanych okazów należą liście kasztanowca – typowego drzewa ulic lwowskich (Asnyka 4, płaskorzeźby na attyce) [il. 13c].

Cechą charakterystyczną jest również to, że Obmiński chętnie nawiązuje do wyobraźni romantycznej, o czym świadczą podobizny fantastycznych istot na frontach domów. W płaskorzeźbie attyki na kamienicy Bieniawskich pojawił się wizerunek jakiegoś wiosennego bóstwa w wieńcu kwiatowym [il. 13a]. Pojawiają się też istoty hybrydowe, stworzenia groteskowe, rozmaite chimery

¹⁰⁰ DALO, f. 2, op. 2., spr. 2609, ark. 55, 92–97, 104–107.

¹⁰¹ І. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, s. 59 (jak w przyp. 9).

¹⁰² M. ORŁOWICZ, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie*, s. 159 (jak w przyp. 59).

¹⁰³ Pisano o tym: „Subtelny gust Tadeusza Obmińskiego, znanego z wielu realizacji doskonałych pod względem harmonijnego rozwiązania kompozycji fasady [...]” (Ż. KOMAR, J. ВОГДАНОВА, *Secesja we Lwowie*, s. 72 [jak w przyp. 8]).

¹⁰⁴ Ibidem, s. 60.

¹⁰⁵ P. GREENHALGH, *The Style and the Age*, [w:] *Art Nouveau 1890–1914*, s. 15 („In the nine decades since its decline, there has been no real agreement as to what Art Nouveau looked like, when it started or finished, where precisely it happened, or even what its politics and ideas means”).

¹⁰⁶ Swego czasu – stosując ten termin do innych zjawisk kulturalnych i artefaktów z innej epoki – Michaił Bachtin wprowadził do humanistyki pojęcie „kanonu groteskowego” (zob. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990, s. 37). Może więc w przypadku sztuki secesyjnej i twórczości Tadeusza Obmińskiego mamy do czynienia ze swoistym „kanonem secesyjnym”?

¹⁰⁷ Po śmierci architekta w rodzinie przechowywano zestaw pięknych rysunków kwiatów jego autorstwa. Ten zbiór niestety zaginął w czasie wojny (informacja Marii Obmińskiej-Frydrychowicz).



19. Kamienica Elsterów przy ul. Domagaliczów 1 we Lwowie, okno z secesyjną framugą. Fot. I. Żuk

(maszkarony na Asnyka 6, Domagaliczów 2; płaskorzeźby na Łyczakowskiej 70, Gołębiej 2) [il. 13b, 13d, 14a, 14c].

Typowym motywem dzieł Obmińskiego z okresu secesji jest maska – element teatralny, dramatyczny, symbolizujący pośrednictwo pomiędzy aktorem a jego rolą, pomiędzy wewnętrzną, ukrytą treścią symbolu a jego przejawem zewnętrznym. Maska doskonale ujmuje charakterystyczną dwoistość, która wypełnia sztukę „nowego stylu”. W wielu przypadkach przybiera ona cechy kobiece, stając się atrybutem kultu kobiecości, powiązanego z kultem przyrody i piękna. Pod tym względem Obmiński jawi się jako typowy przedstawiciel nurtu secesyjnego, wykorzystując ikonograficzny typ uśmiechniętej nimfy, która pojawia się, jako bas-relief na szczycie elewacji przy ul. Asnyka 4 czy pod gzymsem na Domagaliczów 3 [il. 13c, 15]. W maskach odnajdujemy też dużo form ornamentalnych w graficznej stylizacji. Cecha ta jednak nie oznacza wyrzeczenia się realistycznego odtwarzania modeli. Niektóre maski demonstrują żywą, naturalistyczną mimikę (podobnie jak formy roślinnej ornamentyki mogą czasem ujawniać niemal botaniczną precyzyjność w przedstawieniach poszczególnych okazów flory). Obraz secesyjny zajmuje pozycję w „połowie drogi” między realistycznym studium a ornamentem.

W swoich dziełach Obmiński łączy motywy całkiem nowe oraz tradycyjne, lecz te ostatnie pojawiają się w nietradycyjnej interpretacji. Architekt dokonuje jakby powtórnej, niekonwencjonalnej stylizacji motywów kiedyś już przestylizowanych. „Podwójna stylizacja” tego rodzaju dotyczy zwłaszcza klasycznych form architektury, z których częstokroć korzysta architekt. Tą drogą zachodzą dziwaczne transformacje profilowania gzymsów, lizen, ząbkowanych listew czy jajownika, „mutacje”, którym poddawano kanelowania itp. (przykładami mogą być elewacje domów przy ul. Asnyka 6 czy pl. Smolki 4 [il. 16, 17a]). W taki sposób Obmiński traktuje zwłaszcza rozmaite motywy tradycyjnego drewnianego budownictwa i sztuki ludowej. Ten amalgamat zapożyczeń pojawia się w niezwykle proporcjach i połączeniach – jak widać na przykładzie budynku „Dniśtra” [il. 8d].

W architekturze secesyjnej projektowanej przez Obmińskiego odbywa się swoista „konwergencja” form konstrukcyjnych i czysto dekoracyjnych. Spiralne konstrukcje służbowych schodów od tyłu kamienicy Segalów pretendują do statusu utworu sztuki stosowanej – prawie tak samo, jak i witraż zdobiący okno obok [il. 6]. Towarzyszy temu niebywale szeroki wybór konstrukcyjnych i dekoracyjnych materiałów, a przy tej okazji – demonstracja rozmaitych faktur: ziarnistości tynków, patyny metalu, połysku szkliska na ceramice. Jednocześnie, różne materiały są traktowane jak uniwersalna substancja – ten sam materiał w różnych inkarnacjach. Pod tym względem bardzo interesujących przykładów dostarczają detale drewniane. Framugi okien i odrzwi w kamienicach Elsterów przy ul. Domagaliczów czy Riedla na Łyczakowskiej (można przypuszczać, że Obmiński osobiście projektował tę secesyjną stolarkę), z ich esowatymi obrysami, wykazują niespodziewaną giętkość [il. 19]. Drewno, podobnie jak inne materiały (kute żelazo, stiuki itd.), jest modelowane niczym bardzo elastyczna substancja, przy zachowaniu jego włóknistej faktury.

W kompozycjach elewacji projektowanych przez Tadeusza Obmińskiego często ujawnia się kontrast pomiędzy elementami o esowatym kształcie a konfiguracjami prostolinijnymi, ich wzajemne przenikanie i groteskowe łączenie. Z formą krzywolinijną (z charakterystycznym motywem „uderzenia biczem”, *der Peitschenheib*) koegzystują i łączą się prostokątne struktury, na przykład pasowe boniowania, często używane przez Obmińskiego [il. 9, 16], czy motyw szachownicy (kamienica Stromengera – panele ceramiczne). Charakterystyczny jest też motyw kół koncentrycznych z przesuniętym centrum – element ornamentalny przypominający kołczyk (płaskorzeźby na fasadzie kamienicy przy ul. Łąckiego 4; wykorzystywano go również w rysunku krat wielu bram wejściowych – Domagaliczów 2 i 3, Asnyka 6, i in., ogrodzeń balkonów i schodów) [il. 13a, 13d, 15].

Osobny przypadek stanowi symetria. W tekstach poświęconych secesji autorzy niejednokrotnie wspominają o używaniu w jej dziełach kształtów asymetrycznych. Równolegle pojawiają się formy symetryczne,

o charakterze jednak bardzo specyficznym: utworzone za pomocą lustrzanego odbicia asymetrycznych połówek¹⁰⁸. Stąd napływ sylwet parabolicznych i podkowiastych oraz kształty przypominające lirę. Zwłaszcza w projektach Tadeusza Obmińskiego z pierwszych lat XX w. pojawia się, jak już wspomniano, osobliwa forma attyki, często uzupełniona okrągłym oknem, która wieńczy elewację kamienic przy Akademickiej 4, Łyczakowskiej 70, Gołębiej 2, przy północno-wschodnim narożniku domu „Dniestra” [il. 8, 14a] i inne gmachy.

W sposób osobliwy w architekturze secesyjnej przedstawia się również traktowanie plastycznego charakteru linii, plamy, bryły. Skłonność do powszechnej ornamentalizacji – ów secesyjny „renesans ornamentu” – spowodował w dziełach Obmińskiego z połowy pierwszej dekady XX wieku stanowcze akcentowanie w kompozycjach płaskości i graficznej linearności. W dekoracji rzeźbiarskiej realizuje się to poprzez preferowanie ornamentalnych reliefów płaskich (bas-relief) – swoistych „tapet” reliefowych. Widzimy je na elewacjach domów przy Ruskiej 20, Domagaliczów 3; w rzeźbiarskich obramowaniach portali przy Asnyka 6, Gołębiej 2 [il. 10]; na suficie i ścianach wewnątrz bramy wjazdowej do kamienicy Stromengera (przykłady można mnożyć). W dekoracji rzeźbiarskiej posługiwano się plastycznymi motywami roślin pnących, rezygnując przy tym rzeźby statuarycznej.

Efekt ornamentalnej płaskości dodatkowo zostaje wzmocniony przez wprowadzenie płaszczyzn wyłożonych kaflami majolikowymi o jednolitym formacie 15×15 cm (panneau fasady na ul. Domagaliczów 2 i 4 [il. 12], płytki ceramiczne na Ruskiej 20).

Jednocześnie na fasadach horyzontalne linie gzymsów często zostają przełamane przez dynamiczne sylwety attyk o kształcie symetryczno-asymetrycznym, omawianym wcześniej (listę przytoczoną wyżej mogą uzupełnić attyki domów przy ul. Kochanowskiego 14–16, Łąckiego 4 [il. 9, 13a]); lub elementy płaskie, dwuwymiarowe rozwijają się w przestrzenne, o czym wymownie świadczy plastyka konsoli pod balkonami czy erkierami (na przykład pod narożnymi balkonami „Narodnej Hostynicy”, [il. 20]). Detal architektoniczny demonstruje elastyczność przejścia między płaszczyzną fasady a wystającą bryłą konsoli czy attyki. Jest to przykład oddziaływania jednej z szerszych zasad kanonu secesyjnego: syntezy w integrowanej strukturze przestrzennej elementów o kontrastowym przestrzenno-plastycznym charakterze – linearnych, płaszczyznowych, trójwymiarowych.

W dziełach Tadeusza Obmińskiego ten „paradygmat” stylowy dominuje mniej więcej do roku 1907 – momentu krótkiej stagnacji budownictwa lwowskiego, po której (od 1908–1909) ruch budowlany ożywa z nową siłą¹⁰⁹. Lecz na przełomie pierwszej i drugiej dekady ubiegłego wieku



20. Hotel „Narodna Hostynica”, konsola balkonu. Fot. I. Żuk

w nowych zabudowaniach ujawniają się już inne cechy stylowe, związane z architekturą postsecesyjną.

W tym czasie zaznaczył się nowy etap w życiorysie Tadeusza Obmińskiego i w jego twórczości architektonicznej.

Pod koniec pierwszego dziesięciolecia XX wieku kariera akademicka doktora Obmińskiego na Politechnice wciąż rozwijała się pomyślnie. Według reskryptu Ministerstwa Wyznań i Oświecenia z dnia 16 października 1909 r. dostał on posadę, o której, z pewnością marzył od dawna – docenta budownictwa drewnianego¹¹⁰. Poza Politechniką, w latach 1908–1911, Obmiński zabierał się do kierowania Instytutem Technologicznym Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej, pełniąc obowiązki dyrektora tej instytucji¹¹¹.

W roku 1910 w stan spoczynku przeszedł profesor Gustaw Bisanz, przekazując Tadeuszowi Obmińskiemu kierownictwo katedrą¹¹². Tego samego roku Obmiński

¹⁰⁸ R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau*, New York 1964, s. 30.

¹⁰⁹ S. HOSZOWSKI, *Ekonomiczny rozwój Lwowa w latach 1772–1914*, s. 60 (jak w przyp. 40).

¹¹⁰ DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 10.

¹¹¹ *Instytut technologiczny Izby handlowej i przemysłowej we Lwowie. Sprawozdanie za lata 1909 do 1912*, Lwów 1913, s. 17–18.

¹¹² Z. POPŁAWSKI, *Dzieje Politechniki Lwowskiej 1844–1945*, s. 139 (jak w przyp. 17).



21. Kamienica Mrozowickich przy ul. Jabłonowskich 44 we Lwowie, elewacja. Zespół form późnosedecyjnych. Fot. I. Żuk

został nominowany na profesora zwyczajnego: „Jego c. k. Apostolska Mość Najwyższem postanowieniem z dnia 29 czerwca 1910 raczył najmiłościwiej zamianować do-centa c. k. Szkoły politechnicznej we Lwowie Tadeusza Obmińskiego zwyczajnym profesorem katedry budownictwa lądowego, buchalterii budowlanej i ustawodawstwa budowniczo-kolejowego z systematycznymi poborami począwszy od 1 października 1910” – brzmi tekst odpowiedniego zawiadomienia¹¹³.

Awansom służbowym towarzyszył większy materialny dostatek. Można przypuścić, że ta okoliczność częściowo tłumaczy, dlaczego pod koniec pierwszej dekady XX w. Obmiński poświęcał mniej uwagi zamówieniom lwowskich kamieniczników i projektował mniej domów czynszowych.

W tym okresie zbudowano według jego projektów duży dom Fundacji św. Łazarza przy ul. Bourlarda 2–4 (ob. Nyżankińskiego), 1907–1909¹¹⁴, oraz nowe kamienice Mrozowickich: przy ul. Zyblikiewicza 49 (dzisiejszy adres – Franki 77) i przy Jabłonowskich 44 (ob. Rustaweli), datowane na sezon robót budowlanych 1908/1909¹¹⁵.

Budowle te są przykładami architektury już secesji późnej, której formy wykazują szereg zauważalnych zmian.

Z dekoracji wymienionych gmachów znikają motywy roślinne – królują już abstrakcyjne ornamenty o charakterze geometrycznym. Motyw *der Peitschenheib*, który występował powszechnie w architekturze z połowy dziewięćsetnego, pod koniec dekady zostaje zastąpiony przez formy graniaste i pryzmatyczne. Jeżeli motyw wijącej się linii pozostaje, przybiera kształt spokojnej fali albo woluty o regularnym rytmie. Typowy jest motyw woluty zgeometryzowanej (Jabłonowskich 44 – szczyt elewacji, [il. 21]). Ornamentyki w ogóle używa się mniej. Bardziej powściągliwie stosuje się efekty faktur, a fasada staje się monochromatyczna. Można również zauważyć odejście od ornamentalnej płaskości na rzecz wysokiego masywnego reliefu.

Cechą charakterystyczną architektury ówczesnego Lwowa, która zaznaczyła się również w projektach Obmińskiego, jest coraz wyraźniej dostrzegalna obecność klasycystycznych form. Motywy roślinnej ornamentyki z okresu secesji zostają zastąpione przez klasyczną girlandę albo wieniec (płaskorzeźby domu Fundacji św. Łazarza). Zarysowuje się tutaj linia rozwoju, prowadząca do neoklasycyzmu początku XX w.

Neoklasycyzm głosił powrót na łono wielkiej tradycji. Po okresie powszechnego zafascynowania polimorfizmem i wieloznacznościami kulturowymi przez secesję, ponownie oddaje się hołd koncepcji monistycznej: modelami podstawowymi muszą pozostawać formy powiązane z klasyką europejską i antycznym dziedzictwem. Co prawda, w końcu pierwszego dziesięciolecia minionego wieku części neoklasycystycznych detali w architekturze lwowskiej wciąż bliżej było do stylu secesyjnego niż norm akademickich – przejawiała się tutaj jeszcze podwójna stylizacja klasycznego porządku, o której była wyżej mowa. Można by w tym przypadku mówić o rodzaju neoklasycyzmu postsecesyjnego.

Z drugiej strony jest to modernizowana wersja architektury neoklasycystycznej, immanentnie spokrewniona z modernizmem. Nowa epoka przynosi swoje zmiany w stylu, dopasowując go do nowych oczekiwań: kanonizowane zespoły form porządku architektonicznego zmieniają się w abstrakcyjną geometrię tektonicznie skonstruowanych bloków. W miarę potrzeby zasadę ścisłej symetrii zastępuje się zasadą równowagi mas. Neoklasycyzm początku wieku XX przystosowuje się do nowych funkcjonalnych typów budowli i nowych materiałów. Adaptuje się do budownictwa żelbetonowego.

W architekturze Lwowa faza przejściowa rozwoju stylowego od secesji do neoklasycyzmu zbiega się mniej więcej z okresem powstawania kompleksu gmachów Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej przy ul. Akademickiej (prospekt Szewczenki) nr 17–19, 1907–1910, oraz Instytutu Technologicznego przy ul. Bourlarda 5, 1907–1909¹¹⁶.

¹¹³ DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 15.

¹¹⁴ DALO, f. 2, op. 1, spr. 749, ark. 139; spr. 753, ark. 1–3, 5–8.

¹¹⁵ DALO, f. 2, op. 2, spr. 3844, ark. 45, 56.

¹¹⁶ I. Żuk, *Architektura Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej*, s. 115–129 (jak w przyp. 9).



22. Tylne elewacje i dziedziniec Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej przy ul. Akademickiej 17–19 oraz Instytutu Technologicznego przy ul. Bourlarda 5 we Lwowie. Fot. I. Żuk

Zespół tych dwu budowli jest wybitnym dziełem architektury późnosecesyjnej, w którym wyrafinowany estetyzm (unikalny przykład zrealizowania koncepcji syntezy różnych rodzajów sztuki – *Gesamtkunstwerk*) organicznie łączy się z funkcjonalnym planowaniem i nowoczesnym technicznym wyposażeniem.

Biorąc pod uwagę złożoną konfigurację parceli, należy zaznaczyć, że kompleks gmachów przy Akademickiej 17–19 i Bourlarda 5 został bardzo umiejętnie rozplanowany – dowód, że Obmiński był specjalistą nie tylko od projektowania stylowych fasad. Mimo skomplikowanej lokalizacji wewnątrz starego lwowskiego kwartału o nieregularnym kształcie, na gruncie utworzonym przy łączeniu działek pod liczbami konskrypcyjnymi „429 1/4” i „676 1/4”, rozplanowanie zespołu dwu budowli z dzielącym je dziedzińcem zrealizowano z wielkim profesjonalizmem [il. 22]. Czynnikiem decydującym o planowaniu wewnętrznym w gmachu Izby Handlowo-Przemysłowej było jego potrójne przeznaczenie: połączenie reprezentacyjnych funkcji z biurowo-administracyjnymi oraz ze specjalnymi funkcjami giełdy (zajmującej dół południowego

skrzydła). Rozplanowanie Instytutu Technologicznego podporządkowano funkcjonowaniu zespołu sal wykładowych, gdzie urządzano rozmaite kursy dla rzemieślników, oraz „muzeum technologicznego” (ekspozycja wzorców przemysłowych). Wszędzie zapewniono wygodną komunikację, przestrzeń i światło¹¹⁷.

Tadeusz Obmiński brał udział w opracowaniu planów obu wspomnianych budowli jako współpracownik Alfreda Zachariewicza. Wcześniej zorganizowano odpowiedni konkurs architektoniczny, którego wyniki ogłoszono publicznie 23 lutego 1907 r. Jednak wspólny projekt Zachariewicza i Obmińskiego przedstawiony został poza konkursem i zatwierdzony rezolucją Magistratu z 4 października 1907¹¹⁸.

¹¹⁷ DALO, f. 2, op. 1, spr. 58, ark. 38–41; I. ŻUK, *Architektura Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej*, s. 122 (jak w przyp. 9).

¹¹⁸ DALO, f. 2, op. 1, spr. 56, ark. 19–38; *Sprawozdanie z czynności i posiedzeń plenarnych Izby handlowej i przemysłowej we Lwowie za rok 1907*, Lwów 1909, s. 212, 213, 398; I. ŻUK, *Architektura Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej*, s. 116–117 (jak w przyp. 9).



23. Cerkiew św. Dymitra w Obroszynie. Na cmentarzu obok pochowano rodziców architekta. Fot. I. Żuk

Oczywiście, w początkowym stadium wspólnej pracy, uzgadniając ogólne planowanie, obaj architekci pracowali w bardzo bliskim kontakcie. Na dalszych etapach, wydaje się, projektowanie budynku Instytutu Technologicznego przypisać można głównie Obmińskiemu. Natomiast jeżeli chodzi o ozdobny gmach przy ul. Akademickiej 17–19 – w głównych rozwiązaniach jego detali widać rękę Alfreda Zachariewicza¹¹⁹. Co prawda, według ówczesnych sprawozdań, niektóre części także tutaj opracowywał Obmiński – na przykład urządzenia biur drugiego piętra¹²⁰. Poza tym, w sylwetkach i ozdobach elewacji obu gmachów od strony podwórza¹²¹ także ujawnia się maniera Obmińskiego. Wykonanie podstawowych robót budowlanych przekazane zostało, jak zwykle, firmie Jana Lewińskiego. Uroczysta ceremonia otwarcia nowej budowli Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej odbyła się 3 lipca 1910 r. Gmach Instytutu Technologicznego oddano do użytku rok wcześniej¹²².

¹¹⁹ I. Żuk, *Architektura Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej*, s. 118–119 (jak w przyp. 9).

¹²⁰ Dziennikarz pisze, że „dr. Obmiński projektował urządzenia biur II piętra” w budynku przy ul. Akademickiej 17–19 oraz Instytut Technologiczny (KRAJOWY, *Nowy gmach Izby handlowej i przemysłowej*, „Nasz Kraj”, 1910, nr 105, s. 5).

¹²¹ Zdjęcie tylnej fasady Instytutu Technologicznego publikowano również w pracy zbiorowej pod redakcją Jacka Purchli. Zob. *Architektura Lwowa XIX wieku*, il. 138 (jak w przyp. 6).

¹²² KRAJOWY, *Nowy gmach Izby handlowej i przemysłowej*, s. 2, 5 (jak w przyp. 120); *Sprawozdanie z czynności i posiedzeń plenarnych Izby handlowej i przemysłowej we Lwowie za rok 1907*, s. 404 (jak w przyp. 118).

W obu budynkach uwidoczniają się cechy architektury późnosecesyjnej: tutaj prawie nie ma ornamentów roślinnych i biomorficznych. W kompozycji dominują formy abstrakcyjne, zgeometryzowane. Jońskie pilastry (fasada przy Akademickiej 17–19) oraz boniowane lizeny (Bourlarda 5) wprowadzają wyraźne akcenty klasycystyczne. W dekoracji wszędzie używano motywu girlandy.

Znacząca cecha: z kompleksu form rzeźbiarskich zupełnie znika kobieca maska. W ikonografii obu budowli – tak Izby Handlowo-Przemysłowej, jak i Instytutu Technologicznego – dominującym motywem plastyki jest naga czy udrapowana figura męska. Przy ul. Boularda 5 widać parę półfigur nad miękkim późnosecesyjnym łukiem attyki; salę obrad przy Akademickiej 17–19 zdobi cykl płasko-rzeźb autorstwa Zygmunta Kurczyńskiego z wizerunkami atletycznych postaci, odznaczając się cechami tytanizmu, o masywnym reliefie muskułów¹²³.

Przed I wojną światową cechy późnej secesji ujawnia również dzieło architektury sakralnej – projektowana przez Tadeusza Obmińskiego grecko-katolicka cerkiew św. Dymitra w Obroszynie pod Lwowem, wybudowana w latach 1912–1914¹²⁴. Na położonym obok cmentarzu pochowano Juliusza i Antoninę Obmińskich, rodziców architekta [il. 23]. Podobnie jak w zespole gmachów Izby Handlowo-Przemysłowej – Instytutu Technologicznego, w cerkwi obroszyńskiej odczuwa się wpływ stylu Wagnera: elewacje z dużymi oknami łukowymi wywołują skojarzenie z kościołem w Steinhofie.

¹²³ I. Żuk, *Architektura Lwowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej*, s. 127 (jak w przyp. 9).

¹²⁴ I. Жук, *Тадеш Обмінський – творець і дослідник сакральної архітектури*, s. 156–157 (jak w przyp. 9).

Jednak u szczytu cerkwi zamiast kopuły pojawia się piramidalna struktura – charakterystyczna forma powtarzana również w innych projektach lwowskiego architekta.

Na początku drugiej dekady XX wieku typowymi przykładami lwowskiej architektury postsecesyjnej są duże kamienice czynszowe, gmachy bankowe, budowle publiczne i administracyjne o skali monumentalnej. W pierwszej połowie dziesięciolecia do tej grupy mógłby dołączyć nowy gmach Uniwersytetu Lwowskiego, który zamierzano wybudować na miejscu starego korpusu przy ul. św. Mikołaja i graniczącego z nim Ogrodu Botanicznego. Pod koniec roku 1912 Namiestnictwo Galicyjskie ogłosiło konkurs architektoniczny na wspomnianą budowę, a decyzja komisji konkursowej zapadła w okresie 18 kwietnia – 7 maja 1913 r.¹²⁵ Gmachu tego nie dało się jednak wybudować z powodu wojny.

Do oceny komisji nadesłano 32 projekty – w tym profesor Politechniki Tadeusz Obmiński przesłał aż trzy opracowania (jako wersje „F1”, „F2”, „F3” projektu oznaczonego godłem „Quod felix faustum fortunatumque sit”) – trzy różne rozwiązania konfiguracji korpusu, rozkładu mas, rozplanowania terenu, kompozycji fasad¹²⁶ (które możemy uważać za kolejny dowód niezwyklej wydajności pracy Obmińskiego¹²⁷). Jednak we wszystkich trzech wersjach elewacje są wyposażone w formalny zestaw kolumn, pilastrów itd. O charakterze architektury tutaj decydują formy spokrewnione z klasycyzmem¹²⁸.

Z klasycyzujących budowli początku drugiego dziesięciolecia XX wieku wymienić można ostatnią z szeregu kamienic projektowanych przez Obmińskiego dla Zofii i Ireny Mrozowickich – dom czynszowy na ul. Romanowicza (ob. Saksahańskiego) nr 10, 1912–1913¹²⁹, jako już prawie pozbawiony cech „secesyjności”.

W tym czasie symbolizm i język formalny secesji, z jej dziwacznymi dychotomiami, dwuznacznościami, polimorfizmami i łączeniami przeciwieństw, był odbierany jako przebrzmiały. Można by tutaj przytoczyć paralele w szerszym kontekście historycznym – ze zbliżaniem się Wielkiej Wojny oraz momentu (używając zwrotu ukutego przez Larry’ego Wolffa) „likwidacji Galicji”¹³⁰, w dyskursie społecznym przemijała również doba ambiwalentnych wartości i podwójnych lojalności. Ale jest to już oddzielny, bardzo obszerny temat.

W ciągu następnego dwudziestolecia głównym ośrodkiem działalności zawodowej dla Obmińskiego pozostaje jego Alma Mater, Politechnika Lwowska. Tutaj go dwukrotnie wybierano na dziekana Wydziału Budownictwa (kadencja roku akademickiego 1915/1916, 1920/1921) oraz rektora uczelni (1916/1917)¹³¹. Wykłady profesora Obmińskiego zgromadzono w nowym podręczniku jego autorstwa, opublikowanym w 1925 roku pod tytułem *Budownictwo ogólne*¹³².

Pod koniec lat 20. Obmiński miał istotny wkład w budowę kampusu Politechniki jako wykonawca projektu nowego gmachu jej biblioteki przy ul. Nikorowicza 1 (ob. Profesorskiej), 1928–1932¹³³ [il. 24]. Olgierd Czerner pisze, że „Tadeusz Obmiński, racjonalizując coraz bardziej secesję, dochodzi do neoklasycyzmu, zwłaszcza w palladianizującej fasadzie Biblioteki Politechniki przy ul. Nikorowicza, uformowanej w tzw. wielkim porządku, kończony w roku śmierci architekta, w 1932 r. przez Witolda Minkiewicza”¹³⁴. W wytwornej neoklasycystycznej elewacji zdobionej szeregiem smukłych pilastrów jońskich już nie dostrzeże się żadnych objawów fascynacji aurą „pogańskiej świątyni ze starej baśni”, niegdyś tak podniecającej. W stylu zaszła uderzająca zmiana: trudno uwierzyć, że bibliotekę Politechniki projektował entuzjasta dziwacznej manieri z czasów lwowskich sezonów budowlanych 1904/1905, 1905/1906, 1906/1907.

Doba secesji przeminęła bezpowrotnie. W warunkach dominowania prądów modernistycznych, wykazujących zdecydowaną pogardę dla sztuki ornamentu (stawiających nawet – zgodnie z doktryną Loosa – znak równości między ornamentem a zbrodnią), Tadeusz Obmiński,

¹²⁵ *Konkurs na budowę nowego gmachu uniwersyteckiego we Lwowie*, „Architekt”, 1912, z. 11–12, s. 133; *Rozstrzygnięcie konkursu na gmach uniwersytetu we Lwowie*. (Wyciąg z protokołu), „Architekt”, 1913, z. 5–6, s. 69.

¹²⁶ *Z konkursu na gmach Uniwersytetu we Lwowie*, „Czasopismo Techniczne”, 1913, nr 21, s. 241, 243–246; *Rozstrzygnięcie konkursu na gmach uniwersytetu we Lwowie*, s. 69, 76–79, tabl. 14 (jak w przyp. 125). Te projekty konkursowe reprodukowano również u Jakuba LEWICKIEGO (*Między tradycją a nowoczesnością*, s. 176, il. 82 [jak w przyp. 7]) oraz w pracy zbiorowej pod redakcją Jacka Purchli (*Architektura Lwowa XIX wieku*, il. 153 [jak w przyp. 6]).

¹²⁷ Dodamy, że już w czasie poprzednich konkursów architektonicznych – na projekt studni przy placu Mariackim (1904) czy gmachu Towarzystwa Politechnicznego (1905) – Tadeusz Obmiński podawał swoje propozycje nie w jednym, a w dwóch wariantach (zob.: *Konkurs na studnię ze statuu Matki Boskiej*, „Czasopismo Techniczne”, 1904, nr 3, s. 40, tabl. IV, VI; *Konkurs na projekt domu własnego dla Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie*, „Czasopismo Techniczne”, 1905, nr 14, s. 244, tabl. XXII).

¹²⁸ J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 175 (jak w przyp. 7).

¹²⁹ DALO, f. 2, op. 2, spr. 3895, ark. 2–9. Lewicki podaje nazwisko z omyłką: „Mrozowska” (zob. J. LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością*, s. 509) (jak w przyp. 7).

¹³⁰ L. WOLFF, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford 2010, s. 351.

¹³¹ Z. POPŁAWSKI, *Dzieje Politechniki Lwowskiej 1844–1945*, s. 303, 307 (jak w przyp. 17).

¹³² T. OBMİŃSKI, *Budownictwo ogólne*, Lwów 1925. Tom pierwszy tej publikacji – część tekstowa – składa się z czterech działów: „Elementy połączeń konstrukcyjnych”, „Konstrukcje ograniczające przestrzeń z boku”, „Konstrukcje ograniczające przestrzeń z góry”, „Urządzenia wewnętrzne”. Tom drugi („Atlas”) zawiera liczne rysunki reprodukowane (podobnie jak w dawnym podręczniku Gustawa Bisanza) w technice litografii.

¹³³ Z. POPŁAWSKI, *Dzieje Politechniki Lwowskiej 1844–1945*, s. 200 (jak w przyp. 17); I. Жук, *Тадееви Обмінський – творець і дослідник сакральної архітектури*, s. 157 (jak w przyp. 9).

¹³⁴ O. CZERNER, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, s. 86 (jak w przyp. 5).



24. Biblioteka Politechniki Lwowskiej, joński kapitel. Fot. I. Żuk

jako kreatywny mistrz kompozycji ornamentalnej, nie mógł czuć się zbyt komfortowo. Tutaj można poczynić przypuszczenie o traumatycznej sytuacji, w jakiej znalazł się zasłużony architekt – mógł jej towarzyszyć nawet kryzys twórczy. Wiadomo w każdym razie, że w końcowym okresie jego działalności zawodowej zarzucano Obmińskiemu nadmierny konserwatyzm w podejściu do architektury oraz uleganie praktykom rutynowym¹³⁵.

Na ile podobne opinie były uzasadnione, wykazać może tylko dokładne zbadanie jego późnych dzieł. To też twórczość architektoniczna Tadeusza Obmińskiego z okresu lat 20. i 30. wymaga dodatkowego opracowania naukowego w celu ułożenia kompletnego katalogu projektów. Z informacji Polskiego Słownika Biograficznego wiadomo, że w okresie międzywojennym Obmiński pozostawał aktywny w zawodzie i wykonywał projekty dzieł budowlanych, wiele z nich poza Lwowem¹³⁶.

¹³⁵ Na przykład jedna z publikacji informuje, że Obmiński „mimo posiadanej erudycji i biegłości projektowania ulegał nabytej rutynie, co osłabiało końcowy efekt jego wysiłku twórczego i wzbudziło tym krytyczny doń stosunek młodszych pokoleń architektów w odniesieniu do jego prac z końcowej fazy jego życia”. Zob. *Politechnika Lwowska 1844–1945*, s. 152–153 (jak w przyp. 3).

¹³⁶ PSB podaje dość pokaźną listę budowli autorstwa Tadeusza Obmińskiego. Według informacji Stanisława Brzozowskiego, Obmiński projektował „wiele kościołów w Małopolsce wschodniej”, m.in. parafialne w Stanisławowie i Jaremczu, „zdrojowy” w Krynicy; we Lwowie – gmachy Akademii Handlu Zagranicznego oraz szkoły im. Szaszkiewiczza; „wiele szkół w całej Polsce”; kliniki

Ostatnie lata życia Tadeusz Obmiński poświęcił największej swej budowli – kościołowi Matki Boskiej Ostrobramskiej we Lwowie, wzniesionemu dzięki fundacji arcybiskupa Twardowskiego na górnym Łyczakowie [il. 25]. Konkurs architektoniczny na ten projekt urządzono w roku 1930, po czym nastąpił czteroletni okres budowy. Nowy kościół, utrzymany w harmonijnych formach bazyliki wczesnochrześcijańskiej, został poświęcony w roku 1934 – dwa lata po śmierci autora konkursowego projektu¹³⁷.

W końcowym okresie twórczości Tadeusz Obmiński wiele czasu poświęcał sprawie konserwacji zabytków, pełniąc we Lwowie funkcję konserwatora głównego katedry łacińskiej. Skutki tej działalności podsumowuje

neurologiczno-psychiatryczną oraz internistyczną we Lwowie, szpital w Sokalu, dom zdrojowy w Ciechocinku; cukrownię w Chodorowie, hale targowe w Drohobyczu, magazyny kolejowe w Warszawie; „wiele osiedli mieszkaniowych oficerskich, urzędniczych i robotniczych we Lwowie, Przemyśle, Radomiu, Nowej Wilejce, Chełmie i Warszawie”. Rzecz interesująca: Obmiński zaprojektował szereg budowli dla lotnictwa, w tym koszary i port lotniczy w Skniłowie (Lwów), lotnisko Okęcie pod Warszawą, hangary lotnicze w Warszawie. „Opatentował wynalazek lotniczego hangaru obrotowego”. Zob. S.M. Brzozowski, *Obmiński Tadeusz*, s. 431 (jak w przyp. 2).

¹³⁷ A. BETLEJ, *Kościół wotywny p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej na Łyczakowie*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, t. 12, cz. 1, Kraków 2004, s. 261–277.



25. Kościół Matki Boskiej Ostrobramskiej na Górnym Łyczakowie we Lwowie. Fot. I. Żuk

publikacja *Restauracje katedry lwowskiej: Dawne i dzisiejsze* jego autorstwa, wydana w roku 1932¹³⁸. Poza tym Obmiński kierował restauracją kilku innych ważnych budowli historycznych¹³⁹.

Za czasów II Rzeczypospolitej profesor Obmiński występował jako postać publiczna. Był członkiem komisji odbudowy zamków królewskich w Krakowie i Warszawie, odznaczono go jako komandora orderem Polonia Restituta. Za rządów sanacji zajmował wysokie stanowisko w administracji miejskiej jako zastępca komisarza miasta Lwowa¹⁴⁰.

Tadeusz Antoni Obmiński, wybitny architekt lwowski, zmarł 18 lipca 1932 r.¹⁴¹ Został pochowany we Lwowie na Cmentarzu Łyczakowskim. Jego grobowiec znajduje się w kwaterze nr 59.

Obecnie, by obiektywnie ocenić miejsce Tadeusza Obmińskiego w historii architektury Polski i Ukrainy,

konieczne jest zrekonstruowanie wielu brakujących fragmentów obrazu ogólnego, układając „mozaikę” z materiałów zapomnianych publikacji, masy archiwaliów oraz studiów terenowych nad dziesiątkami istniejących do dziś obiektów architektury. Już można powiedzieć: z biegiem czasu widać coraz wyraźniej, że znaczenie prac architektonicznych Obmińskiego wybiega się ponad poziom lokalny – w nich architekt zademonstrował swe zdolności jako twórcy w skali europejskiej.

W okresie międzywojennym Tadeusz Obmiński starał się unikać publicznych wspomnień o swoich twórczych osiągnięciach jako najbardziej znanego we Lwowie projektanta kamienic secesyjnych. Styl secesji w tym czasie uważano już za przejaw złego smaku w sztuce, rodzaj kiczu. Jednak tę wysoką rangę, o której mówiono w poprzednim ustępie, zawdzięcza Obmiński właśnie swym pracom z pierwszych lat XX wieku.

Wkład Obmińskiego w tym okresie miał znaczenie wyjątkowo ważne jako czynnik rozwoju lwowskiej architektury secesyjnej. Kiedy więc mowa o „Lwowie secesyjnym”, w dużym stopniu pod tym określeniem kryją się budowle Tadeusza Obmińskiego.

¹³⁸ T. OBMIŃSKI, *Restauracje katedry lwowskiej: Dawne i dzisiejsze*, Lwów 1932.

¹³⁹ Na liście obiektów architektury historycznej, restaurowanych przez prof. Obmińskiego, znajdują się (według informacji Stanisława Brzozowskiego) kaplica Boimów we Lwowie, pałac arcybiskupi, zamki Potockich w Pomorzanach i Tarnowskich w Dukli. Zob. S.M. BRZozowski, *Obmiński Tadeusz*, s. 431 (jak w przyp. 2).

¹⁴⁰ DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 65, 69, 70.

¹⁴¹ Jako przyczynę przedwczesnej śmierci – w wieku 58 lat – akt zgonu wydany przez urząd parafialny kościoła św. Anny podaje chorobę serca, „vitium cordis” (DALO, f. 27, op. 4, spr. 461, ark. 108).

SUMMARY

Igor Žuk

THE ZAKOPANE STYLE – ART NOUVEAU –
NEOCLASSICISM: THE STYLISTIC EVOLUTION
IN THE WORK OF TADEUSZ OBMİŃSKI

The present paper is an attempt at outlining the output of Tadeusz Obmiński (1874–1932), a leading architect in Lwów in the first third of the twentieth century, whose work rises above the local level. The article is based mainly on hitherto unknown archival material, especially the collection of the architect's personal documents held in his official file in the State Archive of the Lwów Oblast.

Obmiński, a graduate and then professor of the Lwów Polytechnic School, whose entire professional career was associated with the city, significantly contributed to the modern look of Lwów's architectural panorama, as one of its most eminent and prolific architects. Around 1904–1906, when tenement houses in the art nouveau style proliferated in the city, he collaborated with the well-known building contractors: Michał Ulam, Alfred Zachariewicz and Jan (Ivan) Lewiński as a designer of dozens of buildings. While involved with the company of Ulam and Kędzierski, he participated in the construction of the Segals House at 4, Akademicka Street (1904–1905) and of the 'Narodna Hostynycja' Hotel at 1–1a Kościuszki Street (1905–1906). The most fruitful was Obmiński's collaboration with Lwów's leading building entrepreneur of the turn of the twentieth century, Jan Lewiński. Obmiński's personal style can be clearly recognised in the architectural forms and decoration details in numerous tenement houses constructed by Lewiński's company in various parts of the city. As examples one can mention houses constructed in the 1905–1906 building season in Asnyka Street (nos: 4, 5, 6), in Domagaliczów Street (nos: 1, 2, 3, 4), at 70, Łyczakowska Street, and the edifice of the 'Dnister' Insurance Company at 20, Ruska Street (1905–1906). Also the design for reconstruction of the apartment house at 4 Smolka Square (1906–1907) and a number of other art nouveau buildings should be ascribed to Obmiński. The architect combined the traditional layout of a tenement house with an original model of art nouveau façade. This style tended to conspicuously combine various forms, searching for contrasts, and a special kind of synthesis of opposites, which was manifested also in Obmiński's work especially around 1905, when he particularly excelled at designing architectural details.

At the end of the first decade of the last century art nouveau reached the concluding stage of its development in the architecture of Lwów. The classicising forms were increasingly employed during the years preceding World War I, culminating, in the 1920s, in the emergence of the modernized neoclassical style. Also Obmiński contributed to these transformations. The phase of late art nouveau style developing towards the neoclassicism of the early 20th century in the city's architecture coincided with the construction

of the complex of edifices of the Lwów Chamber of Industry and Commerce at 17–19 Akademicka Street (1907–1910) and the Technological Institute at 5, Bourlard Street (1907–1909). Tadeusz Obmiński co-authored, with Alfred Zachariewicz, designs for both buildings.

At the end of the 1920s Obmiński, from 1910 professor at the Polytechnic School, designed the school's new library. He devoted the last years of his life to one of his greatest work, the church of Our Lady of the Gate of Dawn in Lwów, in which forms he alluded to early Christian basilicas. In this last period he was also actively involved in conservation of historic buildings.

PIOTR KRASNY
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

RECENZJA

LUTHERUS HONORANDUS, NON ADORANDUS?
REFLEXIONS ON THE DEVELOPMENT
OF MARTIN LUTHER'S ICONOGRAPHY
AFTER READING THE BOOK, *MARTIN LUTHER:*
*MONUMENT, KETZER, MENSCH**

Among the numerous artworks by the German Academic painters, which 'recount' the Lutheran reform of the Church, a particularly interesting and inspiring message is carried by the work of Karl Schorn (1800–1850), depicting Pope Paul III (Alessandro Farnese, 1468–1549) while viewing the portrait of Martin Luther (1483–1546) in the company of his nephew Alberto Caetani and Cardinal Pietro Bembo (1470–1547).¹ This nineteenth-century canvas makes us realise that, although Luther's theological ideas were known throughout the entire Christian world, very few people actually had had an opportunity to meet their author in person. Luther spent almost the entire 'heretic' period of his life in Wittenberg, a city located in the Saxon province, whose population barely exceeded two thousand inhabitants. In the first half of the sixteenth century its young university attracted relatively few students, and Luther only a few times participated in assemblies

of German nobility.² Therefore, the acquaintance of the man who had upset the entire Church was made almost exclusively through his portraits, both painted and written. These images usually fairly faithfully reproduced the external traits of Luther's physiognomy, but overemphasised the characteristics of his personality, thus imposing on the viewer and reader specific judgements of the role of this theologian in the history of Christianity.³ Therefore it is not surprising that also his portrait incorporated in Schorn's painting had a similar function. This likeness is an almost identical copy of Luther's well-known portrait painted by Lucas Cranach the Elder (1472–1553), which shows the Reformer wearing a black gown and a biretta. However, it differs from its model in the arrangement of Luther's left hand, supporting the Bible, and of his right, shown in the gesture reminiscent of blessing. Thus, Schorn made the Reformer look like Christ, apparently intending to demonstrate, through this almost blasphemous gesture, that Luther had been the true disciple and follower of the Saviour⁴, a fact that was particularly telling when his image was being viewed by the pope, whom the Wittenberg theologian and the majority of supporters of the Reformation considered to be Antichrist.⁵

* *Martin Luther, Monument, Ketzer, Mensch. Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther*, ed. by A. Holzem, V. Leppin, C. Arnold, N. Haag, Freiburg im Breisgau, 2017. The title of the present review paraphrases the formulation by which Martin Luther defined the proper way of addressing the Virgin Mary in the Protestant Church. See P. HRACHOVEC, 'Maria honoranda, non adoranda. Studia k poznání role obrazů a umělecké výzdoby v luteránském kostele éry konfesionalizace', in *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbřlohorské kultury Čech a Moravy*, ed. by K. Horníčková, M. Šroněk, Prague, 2013, pp. 240–241.

¹ A.O. ILG, 'Zur Vorstellung Lucas Cranachs des Älteren als Lutheri Herzensfreund', in *Martin Luther, Monument*, pp. 161–162 (as in note*).

² H. SCHILLING, *Martin Luther: Rebel in an Age of Upheaval*, trans. by R. Johnston, New York, 2017, pp. 91–115. S. REIN, J. SCHILLING, *Wittenberg. Orte der Reformation*, Leipzig, 2017, *passim*.

³ R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther. The Image of the Reformer in Early Modern Germany', *Past and Present*, 110, 1986, pp. 38–68.

⁴ A.O. ILG, 'Zur Vorstellung', pp. 162–163 (as in note 1).

⁵ M. LUTHER, P. MELANCHTHON, *Passional Christi und Antichristi*, Strassburg, 1521; P. HERMS, *Offenbarung und Glaube. Zur Bildung*





1. Workshop of Lucas Cranach the Younger, *Portrait of Martin Luther*, woodcut, c. 1560. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)

The confrontation of Paul III with Luther's portrait was most likely Schorn's own *licentia historica*, but attempts at bringing the Reformer to life by means of his likenesses were fairly frequent in various European countries in the sixteenth century. One of such images was owned, for example, by Cardinal Bembo; another was executed by Lorenzo Lotto (1480–1557) on the commission of Giovanni Battista Tristano in Venice.⁶ In the images of Luther disseminated throughout Europe specifically defined patterns, so it seems, were consistently repeated: he was shown either as a great reformer of Christianity or as a very dangerous heretic. In this way, a fairly diverse iconography of Luther developed, whose elements were

des christlichen Leben, Tübingen, 1992, pp. 82–100; M.U. EDWARDS JR., *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Minneapolis, 2005, pp. 90–96.

⁶ M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Rome, 2001, pp. 3–4.

presented in various exhibitions and discussed in art-historical studies.⁷ But, for a long time, no attempts have been made at a comprehensive treatment of the topic and establishing a typology of Luther's likenesses. The latter challenge was taken up only by the authors of art-historical essays included in the volume entitled, *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch. Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther*, published under the editorship of Andreas Holzem, Volker Leppin, Claus Arnold and Norbert Haag, to mark the 500th anniversary of the Reformation.⁸

The present review will deal mainly with the study by Martin Treu, included in the aforementioned book, which indicates the main subjects in Luther's iconography that appeared in the early modern period and in the nineteenth century.⁹ While discussing other papers, I shall concentrate above all on facts that help to better understand the origins of and the message carried by the most important iconographic formulas indicated by Treu. I also intend to consider the relevance of Treu's compilation and, if needed, supplement it with additional items.

The crucial role in recording the appearance of Martin Luther in various periods of his life was played by Lucas Cranach the Elder, a painter active in Wittenberg. Numerous studies dealing with the relationship of these two men emphasised their 'cordial friendship', which, according to Anja Ottilie Ilg, resulted in the fact that mainly bust portraits of Luther were picked up from Cranach's extensive *œuvre* for deeper analysis, since they were believed to represent a faithful likeness not only of Luther's physiognomy, but of his psychological features as well, with which the painter, as his close friend, must have been well acquainted. Relatively less attention has been devoted to Cranach's official portraits of Luther, which had played a much more important role in shaping his iconography.¹⁰ The Wittenberg painter repeatedly, in numerous paintings and propagandistic prints, represented a full-figure image of the sturdily built Luther dressed in an ample gown and

⁷ See, for example, *Kunst der Reformationszeit*, ed. by K. Flügel, R. Kroll, Berlin, 1983; *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, ed. by G. Bott, Nuremberg, 1983, *passim*; G. SCARVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Rome, 1982, pp. 53–73; *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther*, ed. by R. Leeb, W. Öhlinger, M. Vöclka, Vienna, 2017, pp. 284–291. Numerous examples of Luther's likenesses have been assembled in the compilation: M. LUTERO, *Opere scelte*, ed. by P. Ricca, vol. 1–12, Turin, 1988–2008.

⁸ A. HOLZEM, V. LEPPIN, 'Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther. Katholische und evangelische Entwürfe Martin Luthers in Früher Neuzeit und Moderne', in *Martin Luther. Monument*, pp. 7–9 (as in note*).

⁹ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst und Krempel. Wie populär war und ist ein populäres Lutherbild?', in *Martin Luther. Monument* (as in note*), pp. 407–448.

¹⁰ A.O. ILG, 'Zur Vorstellung', pp. 162–177 (as in note 1).

boots, holding a book in his hands.¹¹ Such a distinctly dignified likeness of the Reformer was further validated by his tomb monuments: a memorial brass (which made its way to the university church in Jena) and a painted memorial portrait in the Castle Church in Wittenberg.¹² But, as stated by Treu, the key role in the dissemination of images of this type was played by a woodcut executed by Lucas Cranach the Younger (1515–1586) around 1560 [Fig. 1].¹³ The heroic aspect of this representation, emphasised by the arcade framing Luther's figure in the woodcut, contributed to the fact that it was repeated in numerous monuments to the theologian¹⁴, and recently also in a plastic figurine, included in a set of the Playmobil toys manufactured by the Geobra Brandstätter company on the occasion of the Reformation jubilee.¹⁵

Protestant theologians proclaimed unanimously that Luther in his lifetime was a device in God's hands, and was used by the Almighty to renovate the Church.¹⁶ This conviction had led them to employ, after Luther's death, his appropriately devised image to corroborate and disseminate the reform initiated by him. Thus, by appropriately exhibiting his chosen traits or underscoring such of his actions that in the best way supported the 'propagandistic line' of the new confession, he was soon turned into an 'elusive mythical figure' or 'the Luther of historians'. The Catholics responded by exaggerating the vices and misconducts of the Reformer.¹⁷ Such a narration of Luther was particularly conspicuous in artworks, in which – because of the medium's inherent quality of condensing the message it conveyed – the content could not be attenuated, even by means of smallest nuances, as it sometimes



2. Hans Troschel the Younger, Broadsheet commemorating the centenary of the Reformation, copper engraving, 1617. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)

might have been the case in the works of theologians and historians.

Frederike Nüssel has demonstrated in her extensive study that the importance of Luther in the history of Christianity was related by Protestant authors mainly by naming him a new prophet. Such a designation had appeared in the circles of theologians associated with the Marburg's Herrgotts Kanzlei, who, at the turn of the 1550s tried to substantiate the conviction that Luther's theological works were the only valid formula of interpreting the Gospels, and one that should be upheld by all supporters of the Reformation. The vision of Luther, a prophet enlightened by the Holy Ghost, who faithfully conveyed Divine teachings to people, had become the foundation of Lutheran orthodoxy which crystallised after numerous theologians and pastors had signed the Formula of Concord in 1577.¹⁸ According to Treu, this vision found a particularly meaningful expression in a print executed by the Nuremberg artist Hans Troschel the Younger (1585–1628) on the occasion of the Reformation anniversary in 1617 [Fig. 2]. It shows the four pillars of the Reformation: the Electors of Saxony, Frederick III the Wise (1463–1525) and John Frederick I the Magnanimous (1497–1560), as well

¹¹ F.N. NÜSSEL, 'Prophet oder Werkzeug Gottes? Zum Lutherbild in der frühen lutherischen Orthodoxie', in *Martin Luther. Monument*, p. 11 (as in note*).

¹² K. HEGNER, 'Lucas Cranach d. J., Bildnis Martin Luthers in Ganzfigur, 1546', in *Kunst der Reformationszeit*, p. 420 (as in note 7); A. ARNOLD, 'Die Luther-Memoria, ihre konfessionspolitische Inanspruchnahme. Veränderung und Rezeption: Epitaphgestaltung im Umfeld der Wittenberger Universität', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 38, 2011, pp. 79–80, 91–97.

¹³ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 411–413 (as in note 9). See also R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', pp. 54–55 (as in note 3).

¹⁴ W. WEBER, 'Luther-Denkmäler. Frühe Projekte und Verwicklungen', in *Denkmäler im 19. Jahrhunderts. Deutung und Kritik*, ed. by V.E. Mittig, V. Plagemann, Munich, 1972, pp. 185–200; C. THEISELMANN, *Der Wormser Lutherdenkmal Ernst Rietschels (1856–1868) im Rahmen der Lutherrezeption des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1992.

¹⁵ 'Plastik-Luther. Reformator ist die erfolgreichste Playmobil-Figur der Geschichte', *Berliner Zeitung*, 20 June 2017 (on-line, <https://www.berliner-zeitung.de/panorama/plastik-luther-reformator-ist-die-erfolgreichste-playmobil-figur-der-geschichte-27828574> [accessed on 24 Oct. 2017]).

¹⁶ F.M. NÜSSEL, 'Prophet', pp. 16–18 (as in note 11).

¹⁷ J.M. TODD, *Luther. A Life*, London, 1982, pp. XV–XIX.

¹⁸ F.N. NÜSSEL, 'Prophet', pp. 11–31 (as in note 11).



3. Hans Baldung Grien, *Martin Luther Enlightened by the Holy Ghost*, woodcut, 1531

as the theologians: Luther and Philip Melanchthon (1497–1560), standing around the Ark of the Covenant on which the book with the Word of God is spread open. All these men are enlightened by the light of the Holy Trinity depicted by means of God's name inscribed in Hebrew, the Dove of the Holy Ghost, and an image of the crucified Christ. Yet, Luther has been distinctly set apart from the group, as only he responds to God's enlightenment with a clear gesture, in that he is pointing with his right to the inscription in the book reading: *Verbum Domini manet in aeternum* (1 Pet., 1, 25), adopted as the motto of the Reformation.¹⁹

Treu's opinion that Troschel's widely disseminated print had played a key role in establishing the iconography of Luther as a new prophet seems to be very pertinent. Nevertheless, one should also note much earlier works in which distinct suggestions of such a mode of representing the Reformer had appeared.

According to Heinz Schilling, Luther firmly believed he was a new prophet. Although he never dared to call himself one in his writings²⁰, he did not protest, either, when the introduction to an edition of his writings, published in Basle in 1518, claimed that 'many consider [him] a Daniel sent at length in mercy by Christ to correct abuses

and restore a theology based on the Gospel and Paul'.²¹ Distinct hints to such a conviction were also cropping up fairly early in works of art originating in Luther's immediate milieu, that were used to disseminate his reformist ideas. As early as 1521 Hans Baldung Grien (1484 or 1485–1545) executed a woodcut in which the Wittenberg theologian is shown with the Dove of the Holy Ghost hovering over his head and filling him with light that seems to form a halo around his head [Fig. 3].²² Equally eloquent is the depiction of Luther in the altarpiece in Sts Peter and Paul church in Weimar, painted after his death by Cranach the Elder [Fig. 4]. Its central panel shows St John the Baptist and Luther standing side by side at the foot of the crucified Christ. The Precursor is pointing towards Christ, apparently saying: 'Behold the Lamb of God who takes away the sins of the world' (J 1, 29), while Luther, who, through the painting's composition was made equal to him, with the same gesture indicates in the Bible the words uttered by the Baptist.²³

Luther declared that the mission of prophets was not only to convey the proper teachings of God, but to care about the correct celebration of God's worship as well.²⁴ The Reformer ascribed to himself enormous credit in that regard, a fact that was fully acknowledged also by his disciples.²⁵ This conviction found a special expression in a memorial painting in the *Bekenntnisbild* [confession image] type, hung over Luther's grave shortly after his funeral. In the centre of this painting, whose appearance has been preserved in a print by Lucas Cranach [Fig. 5] the Younger, Luther was shown standing in a pulpit. With the condemning gesture of his left arm, the Reformer seems

²¹ Quoted after J.M. TODD, *Luther*, p. 147 (as in note 17).

²² P.K. SCHUSTER, 'Luther als Heiliger', in *Luther und die Folgen für die Kunst*, ed. by W. Hoffmann, Munich, 1983, pp. 152–155; K. HOFFMANN, 'Martin Luther unter der Taube', Hans Baldung Grien', in *Martin Luther und die Reformation*, pp. 222–223 (as in note 7).

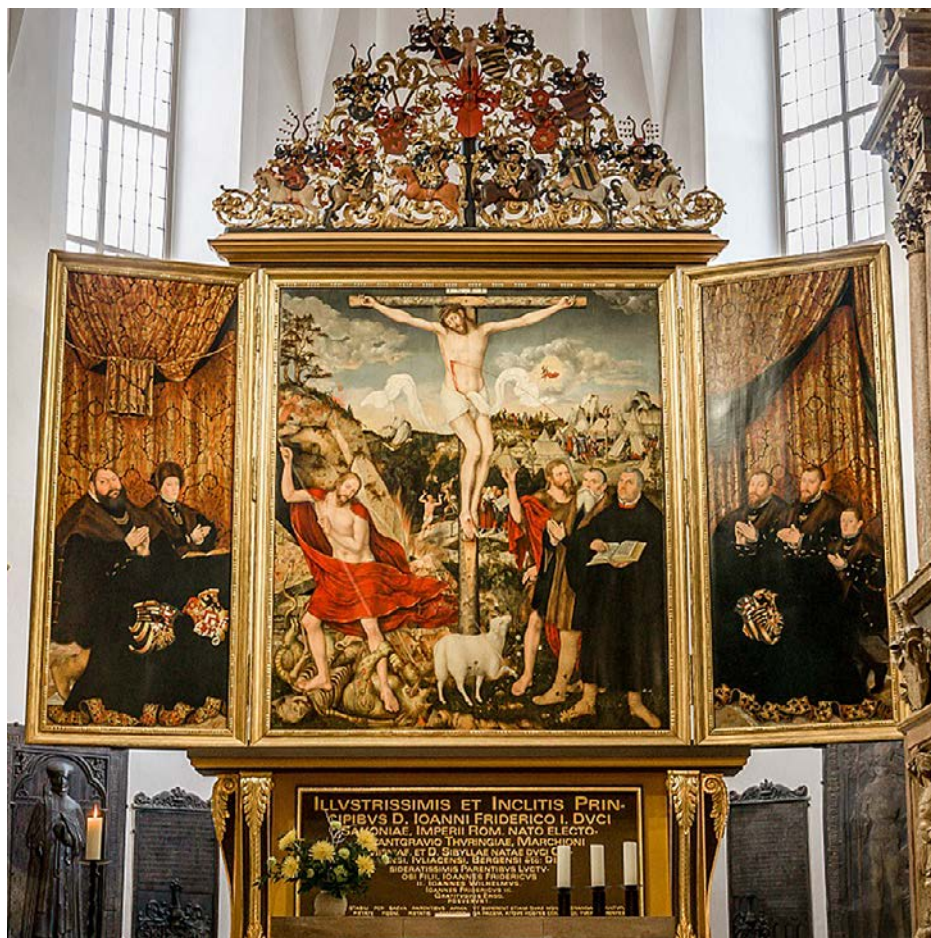
²³ C. HECHT, 'Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul', in *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, ed. by F. Bowski, H. T. Seemann, T. Valk, Göttingen, 2015, pp. 55–74.

²⁴ M. LUTERO, 'Giudizio di Martin Lutero sulla necessità di abolire di messa privata (1521)', in *idem, Messa, sacrificio e sacerdozio (1520–1521–1533)*, ed. by S. Nitti, Turin, 1995 (M. Lutero, *Opere scelte*, 7), pp. 170–173.

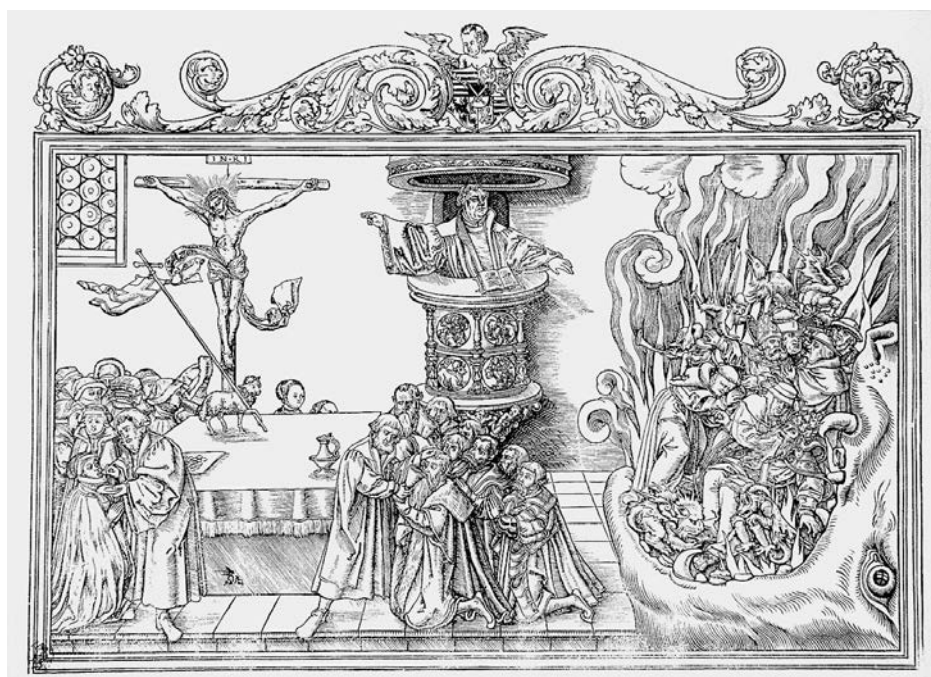
²⁵ R. KOLB, *Martin Luther as Prophet, Teacher, and Hero. Images of the Reformer, 1520–1620*, Grand Rapids, 1999 (unpaginated digital edition, available at: <https://books.google.pl/books?id=3cIhZn1gYeYC&lpq=PT1&ots=bfl-wJqfIX&dq=Kolb%2C%20Martin%20Luther%20as%20Prophet%2C%20Teacher%2C%20and%20Hero.%20Images%20of%20the%20Reformer&pg=PT12#v=onepage&q=Kolb,%20Martin%20Luther%20as%20Prophet,%20Teacher,%20and%20Hero.%20Images%20of%20the%20Reformer&f=false>, access: 15.10.217); chapter: *Description of Luther as Apostle, Evangelist, and Prophet*.

¹⁹ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 413–415 (as in note 9).

²⁰ H. SCHILLING, *Martin Luther*, pp. 341–380 (as in note 2).



4. Lucas Cranach the Elder, Altarpiece in St Peter and Paul's church in Weimar, tempera on panel, 1455.
Photo: P. Krasny



5. Workshop of Lucas Cranach the Younger, reproduction of Martin Luther's Memorial Plate in the Castle Church in Wittenberg, copper engraving, after 1546



6. Portrait of Martin Luther with a Swan, copper engraving, c. 1620. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)

to be sweeping the pope, Roman Catholic cardinals, bishops, clergy and monks – who deserve eternal condemnation for having disfigured and blemished the original simplicity of Christian liturgy – into the yawning, flaming chasm of Leviathan's mouth. Luther's raised right directs the viewer towards the depiction of the Lord's Supper celebrated in the proper, 'apostolic' way, which was restored thanks to him.²⁶

The images of Luther introduced into churches shortly after his death were most likely not intended to propagate his cult, unlike devotional images of saints in the Catholic Church. Even the presence of his image in the Weimar altarpiece should not, in the light of his teachings, have provoked such practices, since in his dissertation, *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* [*Against the Heavenly Prophets in the Matter of*

Images and Sacraments], published in 1525, Luther wrote that Christian altarpieces must not be objects of veneration, but – being especially eloquent testimonies of faith – they should rather instruct the faithful.²⁷ Therefore the images of recently deceased or even still living persons depicted in altarpieces were not considered by Lutherans as a manifestation of worship of these persons, but as a means of contemporisation of the pastoral message conveyed by the paintings.²⁸

The cult of Luther was more likely provoked by the dissemination of his 'individual images' which, since the second half of the sixteenth century had been hung both in private homes and in churches, mainly as a sign of affiliation with the Lutheran community of the inhabitants or users of these buildings.²⁹ A majority of these representations were 'copies' of portraits by Cranach (a fact that was sometimes recognised in the inscriptions accompanying the images)³⁰, but some were reminiscent of the Catholic images of saints. According to Treu, the most widely disseminated example of such an innovation was the image of Luther with a swan at his feet [Fig. 6]³¹, inviting associations with representations of numerous saints accompanied by animals as their attributes. This composition was suggested by Luther himself who, in one of his table talks, recorded in 1531, said: 'The saint Hus had made a prophecy about me, when in a letter sent from his prison cell [in Constance] to Bohemia he wrote that he was going to suffer being roasted as a goose (the word *hus* means goose in Czech), but in a hundred years the voice of a swan would be heard, who would explain the will of God.'³² This rather gruesome concept, showing Luther as a superior and more efficient continuator of the reform initiated by Jan Hus (1369–1415) who was martyred at the stake, must

²⁶ G. SCAVIZZI, *Arte*, pp. 64–65 (as in note 7); H. MAI, 'Die Spendung des Abendmahles in beiderlei Gestalt durch Luther und Hus', in *Kunst der Reformationszeit*, p. 421 (as in note 7); C. PAPINI, 'Commento alle illustrazioni nel testo', in M. Lutero, *Messa*, pp. 381–382 (as in note 24); A. ARNULF, 'Die Luther-Memoria', pp. 78–79 (as in note 12).

²⁷ M. LUTHER, *Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments* (digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=113831&local_base=GEN01-MCG02 [accessed on 24 Oct. 2017]), paragraph 70.

²⁸ F. BÜTTNER, 'Argumentatio' in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, no. 1, pp. 24–25; A. ARNULF, 'Die Luther-Memoria', pp. 102–106 (as in note 12). An interesting instance of such a contemporisation, used in order to defeat Luther and his teachings, is a painting by Barthel Bruyn the Elder, *The Temptation of Christ*, in which the Satan has the facial features of the Reformer of Wittenberg and is wearing his characteristic gown. See C. HECHT, 'Gegen die Reformation – katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten', in *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, ed. by A. Tacke, Regensburg, 2008, pp. 87–88, Fig. 7.

²⁹ R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', p. 55 (as in note 3); H. SCHILLING, *Martin Luther*, pp. 507–508 (as in note 2).

³⁰ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 410–411 (as in note 9).

³¹ Ibidem, pp. 415–417.

³² Ibidem, p. 415. See also R. W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', pp. 57–58 (as in note 3).



7. Portrait of Martin Luther with a Crucifix, oil on canvas, 2nd half of the 17th c., St Magnus church in Kempten. Photo: Michał Kurzej

have appealed to Luther's disciples, since they repeated it in their sermons³³ and managed to have it illustrated in both prints and paintings that were hung in churches, in locations which before the Reformation had been reserved for the representations of saints, such as the backs of seats in the stalls of the Brüdernkirche in Brunswick.³⁴

Treu's remarks on the adaptation of schemes characteristic of Catholic depictions of saints for Luther's iconography may be supplemented by the bust-length (or, less frequently, full-length) images of the Reformer in adoration of the Crucifix or directing the beholder to it, that were widespread in the seventeenth century [Fig. 7].³⁵ Although this way of representing Luther was obviously based on his ardent veneration of the crucified Christ³⁶, it also revealed a surprising coincidence, both in the idea and in composition, with the representations of the most



8. Portrait of Martin Luther Surrounded by Scenes from his Life, copper engraving, 1730. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)

important Counter-Reformation saints: Ignatius Loyola (1491–1556), Pope Pius V (Michele Ghislieri, 1504–1572), Charles Borromeo (1538–1584), and John of the Cross (1542–1591), which were widely disseminated within the Catholic Church.³⁷ It should be noted that the propagation of images showing Luther with the crucifix coincided with attempts undertaken by evangelical writers at presenting the Reformer as a 'new saint'.³⁸ This observation does not permit us to see in these developments a cause-and-effect association, but it allows us to pose a question whether the 'hagiographisation' of Luther's iconography

³³ S. HOLZ, 'Der gepredigte Luther. Vorbild der evangelischen Konfessionalisierung', in *Martin Luther. Monument*, p. 70 (as in note*); H. SCHILLING, *Martin Luther*, p. 509 (as in note 2).

³⁴ R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', p. 57 (as in note 3); R.W. SCHILLING, *Martin Luther*, pp. 509–510 (as in note 2).

³⁵ R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', pp. 38–39 (as in note 3). One of such images, that survived a fire of a house at Artern in 1634, was considered to be miraculous. See *ibidem*, pp. 38, 41.

³⁶ J. WOLFF, *Metapher und Kreuz. Studien zur Luthers Christusbild*, Tübingen, 2005; A.E. MCGRATH, *Luther's Theology of Cross. Martin Luther's Theological Breakthrough*, New York, 2011; J. VOKOUN, *Luther. Finále středověké zbožnosti*, Prague, 2017, pp. 173–178.

³⁷ U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, 1982, s. 69; M. HANKUS, 'Niepołomska vera effigies św. Karola Boromeusza', in *Święty Karol Boromeusz w Kościele powszechnym, w Polsce, w Niepołomicach*, ed. by P. Krasny, M. Kurzej, Cracow, 2013, pp. 47–58. For the similarities between the 'hagiography' and iconography of Luther and of the saints of the Counter-Reformation period, see R. W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', p. 67 (as in note 3).

³⁸ R. W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', pp. 66–67 (as in note 3); A. ANGENEND, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg, 2007, p. 258.



9. Gustav Ferdinand Leopold König, *The Funeral of Martin Luther*, steel engraving, 1847. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)

resulted merely from a more or less conscious appropriation of Catholic models, or whether it may be seen as an attempt at commemorating the Reformer in keeping with the evangelical concepts of saintly life and the importance of saints in the Church's pastoral work.

According to Luther and the teachings of the Evangelical Church developed under his influence, saints should not be venerated, but – as stipulated by the Augsburg Confession of 1530 – be presented to the faithful, 'so that we may follow their faith and good deeds in our own callings in life'.³⁹ The emergence of prints and paintings representing glorious episodes from Luther's life should be

considered, then, as a very conspicuous manifestation of the 'hagiographisation' of his iconography. As Treu's research has demonstrated, such subject matter became widespread in Luther's iconography in the eighteenth century, mainly thanks to prints, such as for example the copper engraving from 1730, which shows Luther's portrait surrounded by scenes from his life [Fig. 8].⁴⁰ The compositional formula of the engraving obviously alluded to prints depicting Catholic saints, along with scenes representing their good deeds and the miracles worked by them, executed in the Netherlands and Italy in the sixteenth and seventeenth centuries, often as a means of disseminating the cult of newly canonised saints.⁴¹

The biographical aspect of Luther's iconography culminated in a series of forty steel engravings illustrating episodes from his life, published by Gustav Ferdinand Leopold König (1808–1869) in 1847.⁴² There appeared iconographic solutions known from Catholic depictions of saints – such as the scene of the wedding of Luther and Katharina von Bora (1499–1552), evidently 'likened' to numerous representations of the marriage of the Virgin and St Joseph; an image of the Reformer kneeling at the feet of the crucifix like that of St Dominic in the fresco by Fra Angelico (Guido di Pietro da Mugello, 1395–1455)⁴³ or the scene of the veneration of Luther's body, just like that of many beloved saints, by his disciples and the simple folk [Fig. 9].⁴⁴ Particularly popular was the steel engraving representing Christmas in Luther's home (Fig. 10), which clearly followed the iconographic formula of the 'Let the little children come unto me' scenes, developed by Luther and Cranach the Elder.⁴⁵ The print showed the Reformer as a paragon of a loving Christian father, thus casting him precisely in the role of an 'evangelical saint', as stipulated by the Augsburg Confession.

In stark contrast to the progressing affirmation of Luther's image, undertaken by the evangelicals, was the

⁴⁰ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 423–425 (as in note 9).

⁴¹ See U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola*, pp. 121–133 (as in note 37); R. KNAPIŃSKI, A. WITKOWSKA, *Polskie Niebo. Ikonaografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin, 2007, *passim*.

⁴² G. KÖNIG, *Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator in bildlichen Darstellungen*, Marburg, 1847. See also A. O. ILG, 'Zur Vorstellung', pp. 181–183 (as in note 1); M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 434–436 (as in note 9).

⁴³ See W. HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, 1993, pp. 149–158.

⁴⁴ See P. KRASNY, 'Like Ancient Bishops, Patriarchs and Doctors. Próby reform obyczajów pogrzebowych i sposobu przedstawiania pogrzebów świętych w okresie potrydenckim w świetle "True Relation of Last Sickness and Death of Cardinal Bellarmino" Edwarda Coffina SJ', in *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, vol. 9: *Ceremoniał i obyczaj w XVI–XVIII wieku*, ed. by J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin, 2008, pp. 273–303.

⁴⁵ See C. OZAROWSKA-KIBISH, 'Lucas Cranach's Christ Blessing the Children. A Problem of Lutheran Iconography', *The Art Bulletin*, 37, 1955, no. 3, pp. 196–203.

³⁹ *The Unaltered Augsburg Confession A.D. 1530*, trans. and historical notes by G. L. Thompson, Milwaukee, 1984, p. 13; A. RÖDER, 'Luther, der Bildersturm und die "wahre" Heiligenverehrung', in *Heilige: die lebendigen Bilder Gottes*, ed. by M. Pohlmeier-Jöckel, Hamburg, 2002, pp. 25–39; C.P. HEMING, *Protestants and the Cult of the Saints, 1511–1531*, Kirksville, 2003, pp. 63–65; A. ANGENEND, *Heilige*, pp. 257–258 (as in note 38).



10. Gustav Ferdinand Leopold König, *Celebrating Christmas in Martin Luther's Home*, steel engraving, 1847. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)



11. *Satire on Expelling Lutherans from Bohemia*, copper engraving, 1620s. After M. Treu, 'Luther zwischen Kunst' (as in note 9)



12. Erhard Schön, *Devil's Bagpipe*, woodcut, c. 1530

tendency to deprecating him as much as possible, by writers and artists associated with the Catholic Church.⁴⁶ According to Treu, such actions acquired a rather pedestrian form under the influence of the Catholic polemicist Johannes Cochläus (1479–1552) who, in order to denigrate Luther in the eyes of the folk, bluntly and coarsely mocked his obesity, which the Reformer developed in the early 1530, as an evidence that he had not been leading an ascetic life, as would have been proper for a 'man of God', who renounced the world.⁴⁷ There is no doubt that both Luther's late portraits by Cranach and his posthumous likeness disseminated in print very faithfully presented his enormous corpulence.⁴⁸ So, all the Catholic artists had to do was to make sure that the beholders did not overlook this fault. Thus, for example, the author of the print commemorating expulsion of Lutherans from Bohemia after the battle of White Mountain, discussed by Treu, showed Luther carrying his fat stomach in a wheelbarrow [Fig. 11].⁴⁹

⁴⁶ W.H.T. DAU, *Luther Examined and Reexamined: A Review of Catholic Criticism and a Plea for Revaluation*, St Louis 1914, p. 115; J. VOKOUN, *Luther*, pp. 227–231 (as in note 36).

⁴⁷ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', p. 421 (as in note 9). On the interpretation of Luther's obesity in anti-Protestant Catholic literature, see W.H.T. DAU, *Luther*, chapter 2 (as in note 46).

⁴⁸ K. HOFFMANN, 'Totenbildnis Martin Luthers, Lucas Cranach d.J., Werkstatt', in *Martin Luther und Reformation*, p. 437 (as in note 7).

⁴⁹ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 419–420 (as in note 9).

It is worth noticing that Luther's fat head appeared in anti-Protestant art immediately after it had acquired such a form in reality. In Erhard Schön's woodcut, published around 1535, Luther's head serves as the bag of the bagpipe on which the devil plays his blasphemous music, picking out the tones on the pipe protruding from the Reformer's nose [Fig. 12].⁵⁰ All Catholic prints published during the last twenty-five years of Luther's life ostentatiously exhibited his fat face and his enormous stomach, often shown as overflowing the belt or girdle encircling the friar's habit which Luther had so notoriously dishonoured.⁵¹

Sometimes, however, the authors of anti-Protestant iconography searched for more sophisticated solutions, aimed at presenting Luther not merely as one of the enemies of the cross of Christ, whose god was their stomach (Phil. 3, 18–19). By means of certain likenesses, they tried to persuade the viewers that Luther was, as the Jesuit Robert Bellarmine (1542–1621) stated, an arch-heretic who had herded larger numbers of faithful out of Christ's true Church than any other dissenter.⁵² Such actions were undertaken, for example, by Cardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) who, in his *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, published in 1582, wrote that Luther 'should be depicted as a black wolf dressed in a friar's habit, which will demonstrate his monstrous transformation' of a devout Hermit of St Augustine into a horrible enemy of the Church.⁵³ This concept was, so it seems, a reversed adaptation of a motif appearing in Lutheran anti-Catholic prints in which the pope was frequently depicted as a wolf, in a tiara and pontificals, menacing the flock of Christ [Fig. 13].⁵⁴ Sometimes also minor priests and members of religious orders were portrayed as wolves wearing cassocks or habits.⁵⁵

I am not aware of artworks which realise Paleotti's instructions, but I can indicate other instances of depicting Luther in Catholic art in a similar way to that in which evangelical artists portrayed the pope and his clergy. The papists did not have qualms about showing Luther being

⁵⁰ K. HOFFMANN, 'Mit der "Verteufelung" des Gegners soll auch die eigene Teufelsangst überwunden werden', in *Martin Luther und die Reformationszeit*, p. 239 (as in note 7); R. ZELLER, *Prediger der Evangelismus. Erben der Reformation im Spiegel der Kunst*, Regensburg, 1998, p. 63.

⁵¹ K. HOFFMANN, 'Martinus Luther Siebenkopf, Hans Brosamer, 1529', in *Martin Luther und die Reformationszeit*, pp. 227–228 (as in note 7).

⁵² P. WALTER, 'Der Ketzer Luther. Robert Bellarmin und die Kontroversliteratur', in *Martin Luther. Monument*, pp. 42–60 (as in note*).)

⁵³ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ed. by S. Della Tore, G.F. Freguglia, Vatican City, 2002, p. 160.

⁵⁴ 'Die päpstlichen Wölfe, Johann Schöffer, 1521', in *Brennen für den Glauben*, p. 291 (as in note 7).

⁵⁵ See K. FLÜGEL, 'Zwei Wölfe, als Kleriker und Mönch gekleidet, zereissen ein Schaf', in *Kunst der Reformationszeit*, pp. 377–378 (as in note 7).



13. *The Roman Wolves*, woodcut, 1521

thrown to hell or as dwelling in the infernal regions. Particularly malicious in this regard is a painting by Egbert Heemskerck the Younger (1634–1704), which depicts Luther entering hell, mounted on a grotesque skeleton-monster, at the head of a throng of his followers [Fig. 14]. The main reason for this upside-down triumph is indicated by a daemon hovering in the air with a book of Luther's heretic teachings.⁵⁶ However, such works must be considered marginal in Luther's iconography, because after his death Catholics fairly quickly adopted a *damnatio memoriae* strategy towards his images⁵⁷, an attitude, incidentally, recommended by Paleotti as the most suitable way of handling heretics, and one that had been practised already in the first centuries of Church's history.⁵⁸ It maybe therefore assumed that in the re-Catholicised areas they destroyed mainly images that celebrated the German heretic⁵⁹ and did not intend to replace them with such that

criticised him, as these would have inevitably perpetuated Luther's 'disgraceful' memory.

The title of Treu's article suggests that Luther's historical iconography is a bit jumbled, which may result from the fact that it is not easy to decide whether Luther's celebratory likenesses should be considered sacred images of a 'man of God' or lay portraits of an outstanding individual.⁶⁰ Nor are we sure whether they were intended only to preserve the memory of Luther who consistently maintained that such was the only acceptable function of images in a Christian community.⁶¹ Yet, substantial evidence suggests that certain representations of the 'new prophet' were supposed to entice a sort of reverence for him, which sometimes verged on the 'papist idolatry', so severely criticised by Luther.⁶² Aware of these tensions, Treu has constructed a cogent preliminary classification of Luther's representations. Obviously, it still has to be supplemented with new groups of images and particular iconographic formulas should be illustrated with new examples, a task I have undertaken in the present paper. But the general

⁵⁶ The painting, dated to c. 1700, is currently on show in the exhibition *Luther und die Deutschen* (4 May – 5 November 2017) held in Wartburg Castle at Eisenach. See *Luther in der Hölle. Spottbild der Gegenreformation*, Wartburg Stiftung in Eisenach.

⁵⁷ M. ŠRONĚK, *De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy před-bělohorské Prahy*, Prague, 2013, pp. 57–70.

⁵⁸ G. PALEOTTI, *Discorso*, pp. 158–159 (as in note 53).

⁵⁹ Such measures had been taken in Tirol and the vicinity of Regensburg, among others. See R.W. SCRIBNER, 'Incombustible Luther', pp. 61–62 (as in note 3).

⁶⁰ M. TREU, 'Luther zwischen Kunst', pp. 407, 447–448 (as in note 9).

⁶¹ M. LUTHER, *Against the Prophets*, paragraphs 70–75 (as in note 27); See also S. MICHALSKI, *Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London and New York, 1993, pp. 41–42.

⁶² See S.G. SCAVIZZI, *Arte*, pp. 53–54 (as in note 7); S. MICHALSKI, *Reformation and the Visual Arts*, pp. 68–70 (as in note 61).



14. Egbert Heemskerck the Younger, *Martin Luther in Hell*, oil on canvas, c. 1700, *Musée international de la Réforme* in Geneva. Photo: Nationale Sonderausstellung 'Luther und die Deutschen'. Wartburg Stiftung in Eisenach, Pressemitteilung, 25.04.2017

structure of the classification of Luther's iconography proposed by Treu will serve as an excellent tool for ordering the apparently jumbled material and at the same time will inspire to undertake further studies on representations of the Reformer in art. Such studies will surely be helped by other articles contained in the book under discussion, featuring analyses of *Lutherbilder* produced by theologians, preachers, historians or filmmakers, which, in turn, must have exerted profound influence on painters and sculptors as well as their patrons.

While studying Luther's iconography, it is worthwhile, I think, to transcend the pictorial material from the lands of the Holy Roman Empire and analyse also the images of the Reformer executed in other countries, especially in the Scandinavian kingdoms, where Lutheran Reformation had been established particularly firmly and significantly influenced the early modern artistic culture of

the region.⁶³ Numerous art-historical studies that have appeared in various places on the occasion of the fifth centenary of the Reformation⁶⁴ will surely provide new material which will not only augment our knowledge of Luther's images developed in Germany, but will also allow to confront this image with its other renderings, produced outside of the Reformer's fatherland.

⁶³ M. SCHWARZ LAUSTEN, *Reformationen i Danmark*, Copenhagen, 2011, pp. 9–10, 208–210.

⁶⁴ See, for example, C. BACH-NIELSEN, *Fra jubelfest til kulturår – danske reformationsfejringer gennem 400 år*, Aarhus 2015; M. SCHWARZ LAUSTEN, *Luther og Danmark i 500 år*, Copenhagen, 2017.

WOJCIECH BAŁUS
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

REVIEW

EVONNE LEVY,
*BAROQUE AND THE POLITICAL LANGUAGE
OF FORMALISM (1845–1945): BURCKHARDT,
WÖLFFLIN, GURLITT, BRINCKMANN, SEDLMAYR*

BASEL: SCHWABE VERLAG, 2015, 400 PP.

For a long time the assessment of the Baroque was unfavourable. The attitude of art history towards this period changed only gradually, starting from the last quarter of the nineteenth century. And the history of the research on this style has not yet been written. Evonne Levy, a scholar known for her publications on Jesuit art¹, among others, in the present book has not risen to this challenge, either. Her objective was only to show, how, and under what circumstances in Germany, 'the art and architecture of a historical period passed from being "bad" to being "good", and how the bases for such judgments were fundamentally political' (p. 31). The author restricted her study to architecture and, in keeping with the title, on the one hand, to the period of a hundred years between the publication of Jacob Burckhardt's entry *Jesuitenstil* in the Brockhaus *Conversations-Lexikon* (1845) and the fall of the Third Reich (1945), and on the other, to discussing the political dimension of the study of the Baroque.

Evonne Levy has carried out her plan very consistently. Her book, although actually made up of five autonomous case studies dealing with formalistically oriented scholars, is very logically structured. According to the author, the above-mentioned Burckhardt's entry started not only the mere discussion of seventeenth-century architecture in Germany, seen as a creation of the Jesuits, but its negative assessment was owed to the heated political debates held in Switzerland in the 1840s because of the planned settlement of the Jesuit Order in the Canton of Lucerne (realised in 1845). Next, Levy demonstrated that Burckhardt

changed his attitude to the period under discussion during his lifetime, first reaching the conclusion that not all art of the seventeenth century was Jesuit art, and combining the Baroque with the Renaissance in his well-known claim from the *Cicerone*: 'Baroque architecture speaks the same language as the Renaissance but in a dialect gone wild' (p. 60), then, in the *Kulturkampf* period, considering this style to be Roman Catholic (stemming from the Counter-Reformation) and favouring it in opposition to Bismarck's Protestant attacks. The discussion of Burckhardt may be treated as a kind of 'exposition', that is, a presentation of the most important threads that will be elaborated on further in the book: the role of the Jesuits, the Counter-Reformation, the evaluation of the Baroque as a style and its relationship towards the Renaissance.

The next chapter was devoted to Heinrich Wölfflin, in whose publications the associations with politics were not so self-evident. But Levy tried to trace political thinking, impressed in the – seemingly – purely formalist terms used to describe and characterise works of art, also in Wölfflin's works. In his *Renaissance und Barock*, the interpretation of the Baroque as a style in which individual parts had lost their autonomy and became subordinated to the 'whole', thus turning into an expression of the oppressive 'form of state' in which the citizens are no longer individuals but merely elements of a certain *Einheit*, reached, according to Levy, a political dimension. Starting from the *Classical Art* and ending with the *Principles of Art History*, Wölfflin, in Levy's telling, concentrated on sociopolitical problems, demonstrating that the classical style of the Renaissance, in its use of the linear means of

¹ E. LEVY, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley, CA, 2004.



expression that clearly determined and separated from one another the individual elements of the composition (including human figures), represented the then current layering of the society into closed and fixed classes (or *Schichten*, layers), whereas the Baroque style, which employed 'painterly' ambiguity, rendered a social structure 'deprecating a clear sense of hierarchy' (p. 140). Levy based her interpretation of the Swiss scholar's reasoning on his notes in which such claims as 'the idea of the state is a form which tries to work its way into material' (p. 114) and 'Study the structure of society. Without this everything hangs in the air' (p. 119) appear. Situating the discussion of Wölfflin immediately after a chapter devoted to Burckhardt was very logical. Apart from the fact that the two retained a master-pupil relationship, Wölfflin was also one of the fathers of mature formalist art history. Furthermore, as he dealt mostly with European art, and only occasionally with the German one, his discussion of the Baroque assumed the attribute of universality. And even when in his later years he wrote about the difference between the German and Italian sense of form, he did not derive the specificity of *das deutsche Formgefühl* from the 'national spirit' but argued, following Friedrich Meinecke, that it 'was formed [...] by conflict and exchange with neighbors' (p. 146).

In chapter three, which discusses the trilogy of Cornelius Gurlitt, the political dimension of studies on the Baroque was given an even more solid substantiation. First of all, the formal aspects of architecture in the work of the Dresden scholar were unequivocally linked with their political meaning. Levy quotes fragments of Gurlitt's texts in which he claimed that a difference between the Renaissance and the Baroque consisted in the fact that in the former the form was constructed of individual parts, whereas in the latter all elements were subordinated to the whole, which was the result of the domination of 'large, discrete, autocratic corporations and people' (p. 196). The *Geschichte des Barockstiles* presented the development of architecture in the most important artistic centres, concluding (in volume three) with the discussion of the Baroque in Germany. From the point of view of the political meaning of style, this last part was the most important because it demonstrated how, after 1648, the imported Italianate architecture (including the negatively assessed *Jesuitenstil*) gradually adopted local features and, at the end of the century, acquired its own stylistic flavour: in the south, in Roman Catholic buildings constructed by architects of German origin, and in the Protestant Prussia, in the work of Andreas Schlüter, which reached the highest artistic level countrywide. According to the author, Gurlitt, in his *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, alluded to the views of Heinrich von Treitschke who, in his *Deutsche Geschichte*, described the historical events of the seventeenth century as a struggle of Germanic countries to recover from the trauma of the Thirty Years War, then their gradual reconstruction, culminating in the hegemony of Prussia, which was supposed to serve as a clear

analogy to the emergence of the Second Reich in 1871, the development of the German Empire under the leadership of Prussia, and the dominant role of Protestantism in the *Kulturkampf* period. The discussion of Gurlitt opens up the main path of Levy's book and therefore it follows the analysis of Wölfflin, even though the first volume of the *Geschichte des Barockstiles* had appeared a year before the *Renaissance und Barock*. In Gurlitt's trilogy, the architectural form acquired a distinctly political meaning and the Baroque became a German style (Catholic in the south and Protestant in the north) which – thanks to the thesis on the similarity between processes taking place in the seventeenth and at the end of the nineteenth century – combined the past with the present.

Undoubtedly, it was the work of Albert Erich Brinckmann, presented in chapter four, that was the most political in character. The author of the *Geist der Nationen* was not only an academic, but also a journalist and publicist, member of the *Hilfsstelle* in Holland in service of German propaganda during the First World War. Many of his publications defended the value and asserted individuality of German art in polemic with French scholars, mainly Émile Mâle. The Baroque was in his opinion an expression of German spirit because it conveyed its 'soul', that is, the most important characteristics of this nation (just as classicism embodied French rationalism and the Renaissance incarnated Italian sensuality). Brinckmann who, as Levy repeatedly states, was an opportunist, in the Third Reich became close to the Nazis and associated the Baroque with the then ruling ideology, interpreting the 'subordination' of architectural forms as an indication of submission to a leading force of some kind. Thus, he effectively and ultimately re-evaluated this style, assessing it entirely favourably and associating it with German national spirit, and in Hitler's times, endowing it with features typical of authoritarian art.

The book's last chapter deals with the most controversial figure, namely, Hans Sedlmayr. Taking into account the significant contribution of this scholar to the emergence and development of the so-called younger Vienna School of Art History, and at the same time, his later self-evident flirtation with National Socialism, the author accurately reconstructed his methodological attitude and studies on the Baroque in the 1920s, revealing that in his Gestalt-inspired *Strukturanalyse* no elements of political thinking could be found. All the more conspicuous, against this background, are, according to Levy, his papers from the late 1930s dealing with the Austrian Baroque and the conception of the *Reichsstil* developed in them: 'With the *Reichsstil* essay Sedlmayr abandoned, to a great extent, the structural analysis he had defended until 1936 for a political instrumentalization of the Austrian Baroque' (p. 337). The conception of the imperial style was supposed to demonstrate that the specifically German version of the Baroque originated in Austria, in the residential (and not ecclesiastical!) architecture of Johann Bernhard Fischer von Erlach. In this way, Sedlmayr was

able to play up the role of his home country within the pan-Germanic commonwealth propagated by the Nazis, and at the same time, 'The *Reichsstil* solved Germany's baroque "problem", which Gurlitt had wrestled with in his trilogy and which Brinckmann carried on in two ways. First, it located the origins of the Baroque outside Germany – alleviating the German anxiety that it had been a passive recipient of a foreign Baroque – by positing the birthplace of the baroque in Austria and also in a later moment, one of political strength, not weakness. The *Reichsstil* also settled the problem of religion [...]. Though many of Germany's most prominent baroque structures were churches and monasteries, in the new political order of the late seventeenth-century Holy Roman Empire, Sedlmayr argued, the most important task for architecture was the design, not of churches, but of the schloss, seat of imperial power' (p. 338).

Evonne Levy's book reveals the links between politics and formalist art history – which, in principle, was focused on the stylistic changes in art – and does it very profoundly. The author juxtaposed, with utmost diligence, the texts of German art historians with the works of contemporary historians and political writers, and analysed the role of the ideological background of the period in which they functioned, and, by resorting to material from private archives, reconstructed their personal choices, doubts and decisions. The image that emerges from the five case studies encourages the reader to reflect on some general issues. First of all, the assembled material makes one ponder, once again, the question whether a scholar of art may remain locked inside an ivory tower. The answer is obvious: current events often force him to deal with topics related with contemporary politics. By using his knowledge, he may become – as Aby Warburg called Burckhardt – 'the seismograph', able to identify in the processes under way the dangers known from the past.² He may also deal with topics deriving from the current politics, either for the purposes of overt propaganda (as in the case of Brinckmann) or ideology (as did Sedlmayr), or still for apologetics or criticism. In the latter case, he usually simply re-evaluates a certain historical period, the output of a given artist or some phenomena from the past, and sees them through the prism of the current trends in philosophy, world outlook or politics. In this way, Gurlitt saw in the German Baroque the processes analogous to those that were taking place before his own eyes in the German Empire reborn. Outside the scope of Levy's book, one may see nowadays the Polish Baroque – depending on the political stance of the viewer – either as a period of patriotic surges and defence of Catholicism, that is, a positive model worthy of imitation and an important source of national identity, or as an era of progressing anarchy and destruction of the state, being negative elements of the Polish character.

But the book begs also another question: what are the limits of political infiltration of knowledge? Can political subtext be found in every terminology used for the analysis of works of art? While reading Levy's book such doubts are raised mainly in the case of Wölfflin. In conclusion of the part devoted to the *Renaissance und Barock*, the author wrote: 'Wölfflin's notebooks suggest strongly' that in his book the political system was not an 'unconscious of formalism', but was consciously 'represented' (p. 116). But, having read the work of the Swiss scholar, one has to admit that this conclusion is barely tenable. First of all, his notes are very general and do not point to any particular way in which Wölfflin understood the idea of the state as a form which impressed its mark in the matter. Furthermore, as Levy has noted, in the entire *Renaissance und Barock* not a single occurrence of the word 'state' appears (p. 112). Apart from that, the contrast between the Renaissance principles of constructing the architectural form, resulting in a 'co-ordination', that is, equal treatment of all constituent elements, and the Baroque 'subordination', with individual parts being deprived of autonomy for the sake of the whole – which seems to be crucial from the author's point of view – did not, in fact, constitute the essence of Wölfflin's characteristic of these styles. Finally, nowhere in the *Renaissance und Barock* is there a suggestion that 'a powerful, oppressive, subordinating baroque superstructure' and the 'German Grossstaat' of Bismarck's times were related in any way (p. 112). Wölfflin, who at the end of *Die Gründe der Stilwandlung* mused on the relationship of his own times with the Baroque, declared that both epochs were dominated by similar *affects*, which can be summarised by the lyrics of Isoldé's aria from Richard Wagner's music drama *Tristan and Isolde*: 'ertrinken – versinken – unbewusst – höchste Lust'.³ These affects could hardly be interpreted politically. What is more, the scholar explained their meaning and their relationship with the artistic form only a few lines up: 'Die Sehnsucht der Seele, im Unendlichen sich auszuschwelgen, kann in der begrenzten Form, im Einfachen und Übersichtlichen keine Befriedigung finden. Das halb geschlossene Auge ist nicht mehr empfänglich für den Reiz der schönen Linie, man verlangt nach dumpferen Wirkungen: die überwältigende Grösse, die unbegrenzte Weite des Raumes, das unfassbare Zauber des Lichtes, das sind die Ideale der neuen Kunst'.⁴ Relinquishing the use of equally treated elements in the Baroque, in favour of subordinating them to a dominant whole was aimed at eliciting the feeling of infinite space and overwhelming grandeur, but not of the oppression of the state. This device was supposed to be used by the Jesuit (that is, Counter-Reformation) piety focused on the 'grenzlose Himmelsräume', which

² Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002, pp. 117–127.

³ H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888, p. 73.

⁴ Ibidem, p. 73.

subordinated 'das Recht des Individuums der Idee des Ganzen'.⁵ This excessive affectation was, additionally, considered by Wölfflin as the sign of the times in which art was in decline, and it was on the feeling of excessive affectation, a kind of intoxication and agitation being the result of passing, that he based his parallel between the Baroque and the present; he assessed the latter critically precisely because of its spiritual anxiety: the excessively quick pace of life, nervousness and lack of classical harmony.⁶

While substantiating the political meaning of the language used to describe buildings, Evonne Levy reminded about architectural metaphors and the problem of the relationship between the whole and parts in the theory of the state, starting from Aristotle to Hippolyte Taine. But, from the fact that the Stagiryte defined state as 'a composite thing, in the same sense as another of the things that are wholes but consists of many parts' (p. 18), it does not follow that any interrelationship of parts and the whole must be viewed in political categories; it merely means that political theory employs organic and architectural metaphors which belong to the basic lexicon of the human language.⁷ The word 'subordination', which is of crucial importance for Levy, in the Grimm brothers dictionary of the German language denotes, above all, a situation when someone is under the authority of someone else, which applies mainly to the organisation of the army.⁸ The dictionary entry obviously mentions also the relationship between the lord and his subjects, but it refers as well to Arthur Schopenhauer who, in his *The World as Will and Idea*, used the terms 'co-ordination' and 'subordination' to make the distinctiveness of history among other scholarly disciplines more specific: 'History alone cannot properly enter into that series [of disciplines – W. B.], since it cannot boast of the same advantage as the others, for it lacks the fundamental characteristic of science, the subordination of what is known, instead of which it can only present its co-ordination'.⁹ It means that the mere use of certain words cannot decide about their semantic tenor. Gurlitt or Brinckmann could use the terms 'co-ordination' and 'subordination' in the political sense, but it does not constitute a proof that Wölfflin did the same.

The extensive research apparatus and impressive diligence in supporting her arguments notwithstanding, Evonne Levy's book lacks reflection on the nature of the language of art history. The specificity of the discipline,

that has to convert into words that which appears before the eyes, has been discussed many times.¹⁰ The formulations used in the description and analysis of a work of art are, as Michael Baxandall put it, 'not so much descriptive as demonstrative'.¹¹ Therefore, in order to make the reader aware of how something looks, metaphorical phrases are often used, or else terms whose meaning is so broad that multiple detailed senses may be ascribed to them. 'Co-ordination' or 'subordination' are not attributes of architecture only. It is the researcher who, while trying to understand the principles underlying the form of a given building or style, names that what he has seen and conceptualised by means of metaphorically used terms denoting the relationship between parts and the whole and one another. The problem begins when such metaphors start to be treated as expressions which are unequivocal or at least have strictly defined connotations. And yet, the words 'co-ordination' and 'subordination' cannot be reduced merely to the political context associated with the authoritarian or oppressive state.

As a whole, Evonne Levy's book must be assessed most favourably. The author has showed the political circumstances, from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century, in which the image of the Baroque in German art history was created – a no little contribution to the study of the history of the discipline. The high merit of the *Baroque and the Political Language of Formalism* depends also on the fact that it provokes to reflection and discussion, which is a privilege of important works only.

⁵ Ibidem, pp. 72 and 62.

⁶ H.CH. HÖNES, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich, 2011, pp. 41–44.

⁷ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, London, 2003, pp. 53–56.

⁸ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, 1854–1961 (s.v. *Subordination*), <<http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GS55784>> (accessed on 13 July 2017).

⁹ A. SCHOPENHAUER, *The World as Will and Idea*, trans. R.B. Hal-dane, J. Kemp, London, 1909, vol. 3, p. 221.

¹⁰ M. BAXANDALL, 'The Language of Art History', *New Literary History*, 10, 1979, p. 455; M. POPRZĘCKA, 'Język historii sztuki a język polityki' [The language of art history and the language of politics], in eadem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* [In praise of painting. Studies in the history and theory of art], Gdańsk, 2000, pp. 34–38.

¹¹ M. BAXANDALL, 'The Language of Art History', p. 455 (as in note 10).

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2016

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:
prof. dr hab. Jan K. Ostrowski

sekretarze:
dr hab. Kazimierz Kuczman
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

ODCZYTY W ROKU 2016

14 I mgr Krzysztof Czyżewski, *Nowe spojrzenie na ołtarz główny katedry krakowskiej*

Ołtarz główny katedry krakowskiej w obecnym kształcie jako dzieło architektury jest dokładną kopią z lat 1898–1899 retabulum powstałego przed 1650 r., rozebranego w 1878 r. Do rekonstrukcji użyto oryginalnych rzeźb: ornamentów oraz postaci Chrystusa Zmartwychwstałego i aniołów. Fundacja biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego zrealizowana została według projektu Giovanniego Battisty Gisleniego i zastąpiła wcześniejszą strukturę z lat 1546–1551. Owa renesansowa nastawa w kształcie trójkątnej łuku triumfalnego reprezentowała formy „all’antica”, nadal aktualne w momencie podjęcia decyzji o jej wymianie w połowie XVII w. Dowodem atrakcyjności zygmuntońskiego dzieła było jego oddziaływanie – bezpośrednio kopiuje go ołtarz główny w kościele parafialnym w Zebrzydowicach (fundacja Mikołaja Zebrzydowskiego, ok. 1600) r.; stanowiło ono zapewne także inspirację dla Zygmunta III, który sprawił nowe retabulum do prezbiterium kolegiaty św. Jana w Warszawie (1611–1618). Nie widziało potrzeby „reformy” ołtarza wawelskiego w okresie intensywnej modernizacji krakowskich świątyń, podjętej w duchu soboru Trydenckiego już w 1. tercji XVII w. Kluczowym elementem tych działań było zastępowanie średniowiecznych nastaw ołtarzy głównych nowymi, reprezentującymi aktualną stylistykę. Do najważniejszych realizacji zaliczyć należy

zachowane nastawy w kościołach św. Marka (1618), Bożego Ciała (1634) i św. Katarzyny (1634), a także, znaną dziś tylko z opisów, w kościele Dominikanów. Wszystkie wykonano z drewna i pokryto bogatą dekoracją ornamentalną o charakterze manierystycznym. Odosobnione miejsce na gruncie krakowskim zajmował wcześniejszy od nich, kamienny ołtarz w kościele Franciszkanów (fundacja o. Donata Caputa z lat 1596–1597), którego kolumnowa struktura nie została przesłonięta dekoracją. Ołtarz w katedrze krakowskiej wpisuje się w nurt klasycyzujący, kojarzony przede wszystkim z Rzymem, tak jak ołtarz główny w Hofkirche w Lucernie, wzniesiony w 1633 r. przez nuncjusza Ranuccia Scottiego z marmurów ofiarowanych przez kard. Francesca Barberiniego, kanclerza Urbana VIII i protektora Szwajcarii. W 1. połowie w. XVII na terenie Rzeczypospolitej typ ten reprezentowany był głównie retabulami zbudowanymi z różnych odmian kamienia (m.in. w kościołach św. Bartłomieja w Płocku z lat 20. XVII w., św. Michała w Wilnie z 1629 r., św. Trójcy w Różanie – przed 1633 r., katedrze we Włocławku z r. 1639). Biskup Gembicki wybrał jednak drewno do realizacji swej katedralnej fundacji – taka decyzja mogła być motywowana wielorako, być może chodziło o możliwość pozłocenia całej struktury. Co do inspiracji formalnych, wskazać należy przede wszystkim rzymskie retabula w bazylice S. Maria del Popolo (1623–1627) i kościele S. Agostino (1626–1628, proj. Orazio Torriani). Z tymi i innymi dziełami biskup krakowski zapoznał się w czasie wizyty *ad limina apostolorum* w 1645 r. Wydaje się jednak, że bezpośrednią inspiracją dla krakowskiego biskupa było zapoznanie się w drodze powrotnej do kraju z monumentalnym marmurowym ołtarzem wznoszonym w tym czasie w katedrze w Wiedniu kosztem miejscowego ordynariusza Philippa Friedricha Breunera według projektu Johanna Jakoba Pocka (realizacja od 1640 r., konsekracja w 1647 r.). Taką genezę fundacji Gembickiego potwierdza również nietypowy materiał zastosowany jako podobrazie w malowidle przedstawiającym Ukrzyżowanego Chrystusa, w centrum retabulum wawelskiego. Chodzi o blachę cynową, rzadko używaną przez malarzy (przypadkiem szczególnym są dekoracje trumien cynowych), a znajdującą niejednokrotnie zastosowanie w twórczości wiedeńskich artystów: Tobiasza Pocka (przede wszystkim w wielkim *Męczeństwie św. Szczepana* w katedrze w Wiedniu, wym.



682×390 cm) oraz Georga Bachmanna (obrazy w kościele Benedyktynów w Melku). Zastosowanie cyny stanowi istotną przesłankę przemawiającą za słusznością atrybucji obrazu w głównym ołtarzu katedry krakowskiej Marcinowi Blechowskiemu, o którym wiadomo, że użył tego samego metalu malując w 1651 r. *Ukrzyżowanie Chrystusa* do kaplicy Męki Pańskiej przy kościele Franciszkanów.

11 II prof. dr hab. Teresa Grzybkowska, *Sofiówka – ogród filozoficzny na Ukrainie. Niezwykłe dzieło kultury staropolskiej*

Tekst zostanie opublikowany jako jeden z rozdziałów książki:

T. Grzybkowska, *Kobieta wodzem chwalebego czynu. Twórczyni pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*, Warszawa–Toruń 2017 [w druku]

10 III dr Waldemar Komorowski, *Gotyck w architekturze Małopolski pierwszej połowy wieku XVI. Zarys zagadnienia, przegląd problematyki*

Tekst opublikowany jako:

Gotyck w architekturze Małopolski XVI wieku. Artykuł przeglądowy, [w:] *Historyzm – tradycjonalizm – archaizacja. Studia z dziejów świadomości historycznej w średniowieczu i okresie nowożytnym*, red. M. Walczak, Kraków 2015 (*Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 5), s. 177–218.

14 IV dr Katarzyna Płonka-Balus, *En grant affection: niezwykły portret Jana Chenarta we francuskim modlitewniku z drugiej połowy XV w. w Bibliotece Czartoryskich*

Tekst opublikowany jako:

En grant affection: An Unusual Portrait of Jean Chenart in a French Fifteenth Century Prayer Book in the Princes Czartoryski Library in Cracow, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 14, 2016, s. 35–44

12 V dr Beata Biedrońska-Słotowa, *Kolekcja tkanin wschodnich z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Systematyka i historia*

Tekst zostanie opublikowany w: „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 16, 2018

9 VI dr Józef Skrabski, *Kościół św. Stanisława i hospicjum polskie w Rzymie*

Dnia 8 października 1578 papież Grzegorz XIII wystawił bullę fundacyjną erygującą hospicjum nacji polskiej w Rzymie i podarował jej kościół San Salvatoris in Pensulis, któremu dodano wezwanie św. Stanisława. Uwieńczył w ten sposób podjęte w roku jubileuszowym 1575 starania kardynała Stanisława Hozjusza o pozyskanie dla licznie przybywających do Wiecznego Miasta pielgrzymów z ziem polskich własnego miejsca noclegowego po trudach ciężkiej podróży. Nadrędną władzę nad majątkiem dawnej parafii objęło zgromadzenie przebywających w Rzymie Polaków, którzy raz w roku wybierali czterech prowizorów (administratorów) – dwóch świeckich i dwóch duchownych. Prowizorzy wybierali z kolei rektora; wszyscy sprawować mieli opiekę materialną i duchową nad pielgrzymami.

Tematem wystąpienia była próba zarysowania dziejów przemian architektonicznych kościoła i przylegających do niego budynków od powstania do końca ery nowożytnej oraz nakreślenia problematyki artystycznej wybranych elementów wyposażenia. Kościół wybudowano w latach 1578–1582, ale konsekrowano w 1591 r. Na początku XVII w. wzniesiono dom dla pielgrzymów, który ukazuje zachowany w Archiwum Kościoła św. Stanisława rysunek Francesca Ferrariego i Giovanniego Battisty Continiego. W ciągu XVII w. nie podjęto żadnych szeroko zakrojonych prac budowlanych, z wyjątkiem remontów istniejących domów lub burzenia starych; w latach 1661–1662 zakupiono dodatkowy budynek. Kompleksowy remont rozpoczęto w 1712 r. Budowę prowadzono etapami: w latach 1712–1715 wzniesiono skrzydło wschodnie, w następnych dwóch latach skrzydło zachodnie z zakrystią i pomieszczeniami nad nią, w latach 1717–1720 skrzydło północne. Zespół powstających stopniowo gmachów zaprojektował Benedykt Renard, choć brak pewności, czy jego projekt realizowano, najpierw pod kierunkiem Ludovica Barrattoniego, a następnie przy udziale Francesca Ferrariego, który od 1717 r. pełnił funkcję architekta kościoła św. Stanisława. W latach 1714–1715 powiększono prezbiterium, wybudowano apsydę, ułożono nową posadzkę, wzniesiono ołtarz główny i podwyższono fasadę, w latach 1724–1725 przeniesiono część nagrobków z filarów nawy na ścianę północną, wykonano nowy ołtarz w kaplicy św. Jaka (obecnie św. Jadwigi). W pierwszym etapie pracami kierował Barratone, przy udziale Ferrariego, w drugim sam Ferrari. W kolejnych latach systematycznie dobudowywano kolejne części rozległego kompleksu wzdłuż via dei Polacchi, aż do lat 60., gdy zbudowano ostatnie skrzydło w linii południowej kompleksu. W latach 1773–1775 przeprowadzono gruntowną renowację świątyni pod kierunkiem architekta Ignazia Brocchiego – agenta artystycznego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. W referacie prześledzono dzieje kształtowania się wyposażenia, omówiono najciekawsze fundacje artystyczne, w tym biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego.

6 X mgr Piotr Hordyński, *Triumfy i pogrzeby Habsburgów. Trzy rolki akwafortowe z wieku XVI w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*

Tekst opublikowany jako:

Pochody ceremonialne Habsburgów. Trzy rolki akwafortowe z wieku XVI z kolekcji Jana Ponętowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej, [w:] *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2017, s. 107–118

10 X prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, *Mundury cywilne w Polsce w XVIII i XIX wieku. Ze studiów nad kostiumologią, obyczajem i malarstwem portretowym*

Tekst zostanie opublikowany w: „Kronika Zamkowa”, Seria Nowa, 3 (69), 2016 [w druku]

8 XII prof. dr hab. Piotr Krasny, *Exempla viva. Duchowni inspiratorzy pouczeń Karola Boromeusza o kształtowaniu sztuki sakralnej*

Tekst opublikowany w niniejszym tomie, s. 35–58.