
"Przypuszczalny prototyp
wawelskiego stropu z głowami",
Tadeusz Gostyński, "Biuletyn Historii
Sztuki i Kultury", R. XII, 1950, z. 1-4 :
[recenzja]

Ochrona Zabytków 4/3-4 (14-15), 227-228

1951

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

jownikiem i nie posiadał żadnego prze-myślanego i jasno wytkniętego programu działalności na polu sztuki, aczkolwiek wykazywał pełne zrozumienie dla jej znaczenia społecznego. Rezultaty jego akcji nie były szczęśliwe. Jednakże działalność króla stanowi pierwszą w Polsce próbę utrwalenia kultury artystycznej oraz zapewnienia jej rozwoju na przyszłość. III. Protektorzy i miłośnicy malarstwa. Autor omawia i charakteryzuje stosunek do sztuki Jana Dobrogosta Krasińskiego, prymasa-kardynała Michała Radziejowskiego, kanclerza w. k. Jana Wielopolskiego, Wawrzyńca i Anny Wodzickich, marszałka w. k. Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, podskarbiego w. k. Jana A. Morsztyna, Krzysztofa i Michała Paców. IV. Dwaj malarze francuscy na dworze polskim: François Desportes i Henri Gascar. Desportes jest autorem portretów Marii Kazimiery oraz jej siostry Mme de Béthune. Cechuje go obiektywizm, realizm i poczucie kolorytu, brak zaś u niego poży i patetycznego gestu. Gascar jest artystą o wiele słabszym, wykonał znany portret zbiorowy rodziny królewskiej na Wawelu. V. Dwaj przedstawiciele malarstwa północnego: Daniel Schulz i Ferdynand van Kessel. Schulz jest autorem reprezentacyjnych portretów królewskich oraz astronoma gdańskiego Heweliusza, wykazujących wysoki poziom artystyczny. V. Kessel maluje martwe natury, kwiaty i zwierzęta, zaś za drugiej strony sceny batalistyczne. VI. Triciusz. Jest autorem 6 portretów królów i dostojników państwowych (wł. U. J.) oraz znanych portretów Sobieskiego i jego rodziny w Wilanowie. VII. Dwaj malarze włoscy: 1. M. Palloni jest — prócz fresków — także autorem tond i malowideł dekoracyjnych w sali „4 pór roku“ w Wilanowie; 2. M. Altomonte jest autorem portretu Marii Kazimiery z dziećmi, 2 obrazów batalistycznych w Żółkwi i szczególnie cennego obrazu-szkicu przedstawiającego elekcję w r. 1697 (Wawel) jak i portretu kanclerzyny Marianny Wielopolskiej (Kielce). VIII. Ogólny rzut oka. Wpływy sztuki francuskiej w czasach Sobieskiego w Polsce zdają się być powierzchowne i nieugruntowane. Nadal przeważają wpływy malarstwa północnego, flamandzkiego i holenderskiego, tym samym realistycznego. Z pośród artystów polskich wybija się Triciusz. Wśród różnych rodzajów malarstwa portret zajmuje miejsce naczelne. Domeną malarstwa włoskiego pozostało malarstwo

religijne, nie będące już w tym czasie w bliższych związkach z malarstwem dworskim.

Stanisław Lorentz, O importach rzeźb z Włoch do Polski w I połowie XIX w. i o Thorwaldsenie (s. 289—309, il. 1—11). Jest to pierwsze zestawienie importowanej rzeźby neoklasycznej w Polsce (A. Canova, Kaufman, Aurelli, Tadolini, Imolese, Laboureur, Tenerani, Pampeloni, Ricci, Bartolini, F. Pozzi). Dzieła te znalazły się w Polsce wskutek popularności wymienionych artystów wśród elity arystokracji międzynarodowej w Europie. Przeważają pomniki nagrobne i popiersia portretowe. Przypadkowy charakter tych zamówień sprawia, że import ten nie odegrał w Polsce żadnej roli. W przeciwieństwie do tego twórczość Thorwaldsena posiada dla Polski duże znaczenie. Artysta ten wykonał tu dużo dzieł i to na zamówienie publiczne, nie prywatne. Autor w oparciu o nieopublikowany materiał archiwalny przedstawia genezę i wyjaśnia koncepcję pomnika Włodzimierza Potockiego w katedrze na Wawelu. Nadto znajdujemy tu krótkie omówienia wpływu Thorwaldsena na rzeźbę polską (P Maliński, J. Tatarkiewicz).

Miscellanea:

Zygmunt Świechowski, Attyki gotyckie na Warmii (s. 310—315, il. 1—7). Idąc za spostrzeżeniem J. Zachwatowicza, autor analizuje attykę kościoła św. Jana w Orniecie (XIV w.), koronującą elewację wschodnią i zachodnią budynku i wzniesioną współcześnie z kaplicami w XV w. Dostawienie rzędów kaplic spowodowało trudności konstrukcyjne przy wznoszeniu dachu i kompozycyjne, wynikłe ze zniekształcenia bryły budynku przez poszerzenie niskich naw bocznych. Celem uniknięcia zakrycia okien nawy głównej założono nad kaplicami daszki poprzeczne. Nieproporcjonalny stosunek naw gł. do poszerzonych naw bocznych skorygowano wzniesieniem wysokiej ściany attykowej. Dekoracja attyki orneckiej wywarła wpływ na szczyt zachodni kościoła w Reszlu. Dla ustalenia genealogii attyki orneckiej ma znaczenie zwieńczenie kruchty katedry we Fromborku.

Tadeusz Gostyński, Przypuszczalny prototyp wawelskiego stropu z głowami (s. 316—321, il. 1—4). Pierwotnie dekoracji stropu sali poselskiej szukać zdaje się trzeba w Arco di Tronfo, zdobiacym bramę wjazdową Castel Nuovo w Neapolu. Strop krakowski można uznać za indywidualną interpretację

przez krakowskiego artystę, tego co mógł usłyszeć o kasetonach i głowach w Arco di Trionfo. Główną różnicę między obu zabytkami stanowi to, że w Neapolu kasetony umieszczone są na sklepieniu, na łuku, zaś na Wawelu na płaskim stropie. Wobec żywego zainteresowania się w Neapolu astrologią można się zapytać, „czy twórca głów w neapolitańskich kasetonach nie przedstawił w nich symbolicznie sklepienia niebieskiego usianego gwiazdami i istot zamieszkujących międzygwiazdne przestrzenie, czy nie personifikował cnót i wad ludzkich“. Podobnie mogło być i na Wawelu.

Jan Białostocki, Jan Breughel a Polska (s. 322—323) — Autor zestawia kilka wzmianek źródłowych o dostawach obrazów Jana Breughela dla Wazów w Polsce.

Stanisław Lorentz, List V. Brenny do Stanisława Kostki Potockiego (s. 324—329, il. 1—2). Autor publikuje pełny tekst nieznanego listu Brenny z r. 1789 z Petersburga do St. Potockiego, zawierający dokładne informacje o pracach artysty w pierwszych latach po przybyciu do Rosji (Pawłowski, pałac Kamienioostrowski).

Kronika:

Zawiera trzy nekrologi zmarłych ostatnio historyków sztuki polskich: ś. p. Witolda Kieszkowskiego (St. Lorentz), ś. p. Józefa Jodkowskiego (St. Hoppe) i ś. p. Jana Zarnowskiego (T. Mańkowski) (s. 330—335).

PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY R. 1950.

Juliusz Starzyński, Realizm krytyczny Aleksandra Gierymskiego (nr 1—2, str. 8—12, il. 6) — Gierymski — realista obiektywny — zdawał sobie sprawę z niewystarczalności wyrafinowanych środków impresjonizmu dla wyrażania humanistycznej treści dzieła. Kierunek ten, jak jego polski odcień (Podkowiński, Pankiewicz) znajduje przeciwstawienie w sztuce Gierymskiego („Chłopska trumna“, „Pejzaż z trzema drzewami“, „Snop zboża“). Dzieła jego, mimo późniejszego załamania i klęski są dla nas wspaniałym źródłem wzruszeń i konfrontacji w poszukiwaniach narodowych źródeł realistycznej tradycji malarstwa“.

Tatiana Dymitrowa Lilianowska, Hipolit Dębicki. Artysta polski wojownikiem o demokrację w Rumunii i Bułgarii (nr 1—2) str. 13—16, il. 4). — Autorka wydobywa z zapomnienia świetne kariatury polityczne artysty z lat 1869—1872 i 1876—8, pełne myśli patriotycznej i postępowej.

Janusz Bogucki O Matejce (nr 3—4, str. 4—10, il. 8). Komplex treściowy, widoczny w dziełach Matejki ma swe głębokie uzasadnienie ideowe i klasowe. Twórczość Matejki jest ożywiona teorią społeczno-wychowawczą. Elementy realistyczne Matejki ulegają znaczeniu i zagmatwaniu przez elementy idealistyczno-irracjonalne. Matejko jest nieswiadomym ale niemniej twórczym poprzednikiem sztuki naszych czasów.

Józef Edward Dutkiewicz, Wit Stwosz (nr 5—6, str. 3—12, il. 10). Ołtarz Mariacki jest największym i najbardziej postępowym dziełem mistrza. Sztuka Stwosza wyraża treść ogólnoludzką. Tym zbliża się ona „na odległość wyciągnięcia ręki do naszej epoki“.

Mieczysław Porębski, Formalizm w Polsce wobec tradycji narodowej (nr 7—8—9, str. 29—36, il. 9). Pierwszy etap formalizmu to impresjonizm, który jest bierną rentierską kontemplacją zjawisk. Tradycja jako ciąg ideowych i twórczych doświadczeń przestała dla niego istnieć. Zastąpiła ją pogon za egzotyką i urojeniami. W Polsce etapy formalizmu wyznają: ekspresjonizm, formalizm (1917—22) i abstrakcjonizm. Odmianą kosmopolitycznej pogoni za egzotyką był „wielki styl narodowy“, zwracający się do średniowiecza i sztuki ludowej, charakteryzujący się zewnętrzną stylizacją bez głębszego wnikięcia w istotę treści. Ale najbardziej polską odmianą formalizmu był nie formalizm i abstrakcjonizm, lecz „kapizm“, szczególnie niebezpieczny przez swą kompromisowość, specyficzną zachowawczość apelujący do bezideowego „gustowania“ i odwołujący się do kryterium „poziomu artystycznego“, opanowujący opinię publiczną i wartościowanie dzieł pod kątem widzenia form. Moment dzisiejszy domaga się zmiany spojrzenia na malarstwo polskie XIX w. Szermentowski, Kotsis, Malecki, Gerson, Gierymski, a nie Michałowski czy Rodakowski wysuwają się na plan pierwszy, „nie tylko dla walorów formalnych, lecz przede wszystkim dla warunkującej te walory rzetelnej realistycznej obserwacji, czujnie rejestrującej przemianę, jakie wkóło zachodzą“.

ROCZNIK KRAKOWSKI T. XXXII 1950 zeszyt 1

Stefan Świszczowski, Gródek i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem (s. 1—44, il. 32). Pełne rezultaty badań ogłaszanych przez autora dotąd fragmentarycznie (Spraw. K. H. S. IX, 1948, str. 177—9; por. „Przegląd“ w „Ochronie Zab.“ II, zeszyt 3/6, str. 138). Przed-