

# Tadeusz Chrzanowski

---

## W odpowiedzi J. Pokorze

---

Ochrona Zabytków 29/2 (113), 150-151

---

1976

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

kumentuje ówczesny wygląd około 700 obiektów architektury obronnej, pałacowej i dworskiej, sakralnej (kościelnej i cerkiewnej), widoki miasteczek i parki przypałacowe. Były one rozsięte na olbrzymim obszarze dawnej Rzeczypospolitej, Wołynia, Ukrainy, Podola, Białorusi, Litwy, Zmudzi, Inflant i Grodzieńszczyzny, skąd pochodził autor. Niemało rysunków jest też z terenów Podlasia, Mazowsza (m. in. z Warszawy), Wielkopolski, Małopolski wschodniej i zachodniej (Kraków i okolice). W kolekcji tej znajdują się też 82 rysunki z podróży zagranicznych odbytych przez autora w latach 1840—1844 po Francji, Nadrenii, Hiszpanii i Portugalii. W czasie licznych wędrówek historyczno-malowniczych utrwał Orda zarówno dawne pamiątki, ruiny zamków i kościołów, jak też architekturę niemal sobie współczesną, późnoklasycytyczną i romantyczną. Był on kontynuatorem odrębnego rodzaju twórczości: artystycznej dokumentacji terenowej, zapoczątkowanej na przełomie XVIII i XIX w. przez Zygmunta Vogla<sup>1</sup> i ilustratorów *La Pologne historique* Leonarda Chodźki (Paryż 1835). Barwna postać Napoleona Ordy, rysownika, muzyka, podróżnika i pedagoga (ur. 1807, zm. 1883), stała się przed kilku laty tematem obszernego studium Marii Kaczanowskiej<sup>2</sup>. Nazwisko i dzieło Ordy jest powszechnie znane dzięki temu, że część rysunków została przełożona na język litograficzny i opublikowana przez autora w ośmiu tomach jako *Album widoków historycznych Polski* w latach 1873—1883 w Warszawie.

Oryginalne rysunki Ordy przechowywane w Krakowie znane były przedtem niewielu badaczom. Dobrze się więc stało, że doszło do ujawnienia drukiem pełnego dzieła. Inicjatorem i konsultantem naukowym przy opracowaniu tego zbioru był Tadeusz S. Jaroszewski, który dobrze znał ten zespół i wielokrotnie do niego sięgał w licznych studiach nad polską architekturą klasycystyczną. Katalog rysunków bardzo skrupulatnie opracowały krakowskie dokumentalistki, Zofia Kucielska i Zofia Tobiaszowa. Historię i charakterystykę zbioru nakreśliła we wstępie do *Katalogu...* Zofia Tobiaszowa; prosiłoby się może o nieco szerszą informację na temat Napoleona Ordy, choćby w oparciu o studium Marii Kaczanowskiej. Zasady katalogu zostały sformułowane we wstępie przez Barbarę Leonard, która wspólnie z Aleksandrą Komornicką była redaktorką tomu.

<sup>1</sup> J. Banach, *Zygmunt Vogl „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych” z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzmu w polskiej ilustracji*, (w:) *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 129—147.

<sup>2</sup> M. Kaczanowska, *Napoleon Orda, twórca widoków architektonicznych. Zarys życia i twórczości*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XII, Warszawa 1968, s. 115—160, il. 42.

Opracowanie zbioru było trudnym zadaniem wskutek licznych błędów w opisach wykonanych przez Orde, które trzeba było prostować i dodatkowo objaśniać. Ślusnie zdecydowano się na alfabetyczny układ miejscowości zrywając z podziałem na teki według dzielnicznostwiecznego podziału na gubernie. Opisy obiektów krótkie, ale — moim zdaniem — niezbędne zwłaszcza przy pozycjach niereprodukowanych. Z dużym wyczuciem rozwiązano w druku problem wyróżników typograficznych, stosując dwa typy wersalików do nazw miejscowości i obiektów oraz kursywę do cytowanych napisów i bibliografii.

Dobór ilustracji jest staranny i celowy, bowiem nie są dublowane w zasadzie rysunki, które zostały utrwalone w litograficznym *Albumie widoków historycznych* Ordy. Ze względu na nikłość rysunku ołówkowego i niezbyt wielkie techniczne możliwości reprodukcyjne wybierano z konieczności widoki bardziej wyraziste, podkolorowane akwarelą.

Indeks osobowy i indeks topograficzno-rzeczowy opracowane są skrupulatnie, nawet z pewną przesadą. Chyba niepotrzebnie zostały opracowane hasła rzeczowe liczące bardzo wiele pozycji, jak: cerkwie, dwory, dzwonnice, klasztory, kościoły. Jeśli hasła liczą po kilkadziesiąt pozycji, to praktycznie są mało użyteczne, chyba że będą rozbite na podgrupy chronologiczne (stylowe) czy typologiczne. Hasło „klasztory” czy „kościół klasztorne” winno być rozbite na rodzaje konwentów (bernardynów, dominikanów, itd.).

Tom katalogu rysunków Ordy, podobnie jak wcześniejsze tomy tej serii, jest oprawny w płótno, z wyłocznym widokiem klasycystycznego pałacu w Wierzbicy (nie reprodukowany w katalogu). Nie wystarczy to jednak, aby przyciągnąć uwagę widza w witrynie księgarskiej wobec innych książek o sztuce w barwnych obwolutach. Aby bardziej spopularyzować tę cenną serię, należy stanowczo zmienić graficzne opracowanie okładki, która jest mało atrakcyjna i odstrasza dużą ilością napisów. Na okładce wystarczy jeden krótki napis: „Rysunki Napoleona Ordy”, a pełną informację powinno się umieścić wewnątrz, na karcie tytułowej. Należy wreszcie pomyśleć o atrakcyjnych obwolutach dla tej serii, idąc śladami *Katalogu Zabytków Sztuki*, gdzie je wprowadzono ze znakomitym skutkiem.

*Katalog rysunków...* Ordy jest cenną publikacją nie tylko dla polskich historyków architektury i konserwatorów, ale również dla zagranicznych. Świadczą o tym liczne kwerendy fachowców z Białoruskiej, Litewskiej i Ukraińskiej Republiki Radzieckiej, którzy ze względu na potrzeby naukowo-konserwatorskie, żywo zainteresowali się opublikowanym katalogiem.

Jerzy Kowalczyk

## W ODPOWIEDZI J. POKORZE

W nr 3—4 (110—111) XXVIII rocznika „Ochrona Zabytków” z 1975 r. ukazała się w dziale recenzji polemiczna wypowiedź Jakuba Pokory, związana z moją książką *Rzeźba lat 1560—1650 na Śląsku Opolskim*. Mam pretensję do redakcji za zakwalifikowanie wypowiedzi J. Pokory, ponieważ żadną miarą recenzją nazwać nie można polemiki, traktującej o jednym problemie, który w książce rozpatrzony jest na 10 stronach, gdy całość liczy ich przeszło 130. Nie mam natomiast pretensji do J. Pokory, że się z moimi poglądami nie zgadza, bowiem po to są hipotezy (a takimi przede wszystkim posługiwałem się w braku dostatecznych materiałów dokumentarnych), aby je weryfikować. Nie zgadzam się jednak z opiniami J. Pokory, stąd pozwalam sobie wyłożyć własne racje. Zaczniemy od nazwiska rzeźbiarza, o którego w wypowiedzi Pokory chodzi: Kramer czy Kromer (lub Cromer?). Istotnie w wielu zapiskach archiwalnych na Śląsku rzeźbiarz ten występuje w tej drugiej wersji. Dlatego więc pozostałem przy pisowni Kramer? Po

prostu dlatego, że cała rodzina nosiła tak brzmiące nazwisko, a nie była to nieliczna rodzina, co łatwo sprawdzić w literaturze, zwłaszcza dotyczącej Saksonii. Michał pochodził z rodziny drezdeńskich kamieniarzy, co można znaleźć chociażby w cytowanej przez Pokorę (i przeze mnie wielokrotnie) pracy Hentschla (*Dresdener Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts*, Weimar 1966, zwłaszcza s. 60). Z tejże rodziny wywodził się Bastian Kramer, czynny później w Gdańsku (patrz: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, s. 13). Więc czy wszyscy pozostali bracia, kuzyni, starsi i młodszy członkowie rodu mają być Kramerami, a Michał nagle Kromerem, tylko dlatego, że nie zawsze porządne zapisy (zwłaszcza w kopiałach kancelarii książęcej brzeskiej) tak go odnotowały? Najbardziej niebezpieczne, że właściwą pisownię nazwiska użył niewątpliwie tenże sam Jakub Pokora w tym samym numerze „Ochrony Zabytków” w artykule: *Ambony śląskie z lat 1550—1650 (stan zachowania)* (s. 214). Zatem pozostaje nadal aktualne: Michał Kramer.

Pokora niezwykle skrupulatnie analizuje moje poglądy na sprawę autorstwa płaskorzeźb z ewangelistami w kaplicy zamkowej w Brzegu, choć jasne jest, że jeśli między pierwszą, maszynopisową wersją pracy a jej wersją opublikowaną występują różnice, to z punktu widzenia autora ważna jest ta ostatnia. Co więcej, w gruncie rzeczy w ogóle jakby kwestionuje autorstwo Kramera w wykonaniu wystroju tejże kaplicy (lata 1569—1573), wspominając m. in. Jerzego Langego. Ale w moim przekonaniu to jeszcze jedna pomyłka wynika z pewnej swobody w ówczesnych zapisach, stąd Lange może być równie dobrze nazwiskiem, jak przezwiskiem danej osoby (a może chodzi po prostu o przezwisko Jerzego Grebachera?). Należy pamiętać, a Pokora zdaje się tego nie brać pod uwagę, że w tamtej epoce w środowiskach w gruncie rzeczy tak małych, jak Brzeg czy Nysa, nie przebywało naraz wielu rzeźbiarzy-mistrzów. Po prostu nie było dostatecznego popytu, w związku z czym wchodzili często w skład cechów pokrewnych (kamieniarzy i murarzy) i w latach pobytu Kramera w Brzegu można zidentyfikować z całą pewnością właściwie tylko jednego jeszcze mistrza — Jerzego Grebachera, byłego zresztą ucznia Kramera. Kramer był czołową postacią w Brzegu, odkąd prace przy budowie zamku ustały i cdkąd odpłynęli stąd kamieniarze i rzeźbiarze, czynni przy rzeźbiarskim wystroju rezydencji (jeśli moje przypuszczenie jest słuszne, to jeden z nich, nazwany roboczo przeze mnie „Mistrzem wczesnych epitafiów italianizujących”, jakiś czas jeszcze działał w Brzegu, następnie przeniósł się być może do Nysy). Stąd kwestionowanie autorstwa Kramera w odniesieniu do wystroju kaplicy zamkowej jest bardziej jeszcze ryzykowne niż stawianie hipotez dotyczących innych przypisywanych mu prac.

Ale idźmy „po porządku”. Pokora kwestionuje powołaną przeze mnie „najwcześniejszą wzmiankę” o Kramerze (z 1569 r.), ponieważ nie jego dotyczy, nie ma w niej zapisanego jego nazwiska, natomiast występuje (jako autor listu) Stenzel Ludwig. Oczywiście jest to wzmianka pośrednia, bo skoro wiemy, że tenże Ludwig był czeladnikiem Kramera i przez niego był później wyzwolony, można przyjąć za pewnik, że dobierając w kamieniołomach materiał na brzeską ambonę działał z polecenia mistrza, a nie samodzielnie. Zresztą napisałem wyraźnie (s. 40): „Ludwig, mieniący się czeladnikiem mistrza...”, a więc dokładnie to, co jest w przytoczonym przez Pokorę oryginalne: „Stenzel Ludwig, Steinmetz, des Bildhauers Geselle...”. Przy okazji należy wyjaśnić: o Kramerze dokumenty mówią często Bildhauer, bez wymieniania nazwiska, dokonującym bowiem zapisów nie było ono potrzebne — działał wówczas w Brzegu jeden tylko mistrz-rzeźbiarz. Dotyczy to także wzmianek w korespondencji Jerzego II z biskupem Gerstmannem — mowa tam tylko o „rzeźbiarzu”, ale wiadomo niemal z pewnością o kogo chodzi.

Natomiast sprawą istotną jest udział jego samego i jego pomocników w wykonywaniu zleconych mu dzieł. Dla mnie, po głębokiej analizie, płaskorzeźby ewangelistów nie są dziełem Kramera, lecz właśnie pomocników, stąd ich „grubość”, a nawet pewna nieporadność, z tym że ogólnie realizują koncepcję Mistrza. Stąd nie przekonują mnie argumenty Pokory, że być może nie są dziełem Kramera i że może wcale nie pochodzą z ambony, bowiem w opisie Lucae’go (o sto lat późniejszym) nie ma mowy o ich autorstwie i w ogóle nie są wymienione. Pamiętać jednak trzeba, że opis Lucae’go nie jest inwentaryzacją, że nie wymienia wszystkich przedstawień, a jedynie wielką figurę Mojżesza, stanowiącą podporę czasu i rozmaite przedstawienia biblijne, a przede wszystkim Podwyższenie Węża Miedzianego. Spójrzmy na cytowany przez Pokorę fragment, napisane jest wyraźnie: „Die vornehmsten Figuren und die Haupt-Säulen... sind allerseits starck vergoldet”. O jakież więc figury chodzi? Jeśli uznać, że wyobrażenia ewangelistów to na ambonach najpopularniejszy motyw ikonograficzny — wnioski muszą być jednoznaczne.

W ogóle z interpretacją cytowanych niemieckich tekstów nie jest najlepiej. *Gegen Neiss* wcale nie oznacza „koło Nysy”, bowiem byłoby *bey Neiss*, jest to natomiast w XVI w. często używana forma określająca położenie „w” jakiejś miejscowości.

Szkoda, że Pokora tylko negatywne wysunął wątpliwości, niczego nie proponując w zamian. Szkoda, że nie ustosunkował się do tych moich atrybucji, które mogą budzić najwięcej wątpliwości (wielkie epitafium Kaspra Logaua, płaskorzeźby w Brzegu i Nysie, obudowa nagrobka Gerstmanna). Szkoda wreszcie, że pisząc „recenzję” na tyle niedokładnie przeczytał moją pracę, że nie dostrzegł jeszcze jednej atrybucji: współudziału przy wykonaniu ambony w Michałowie z monogramistą HWK (być może brat Michała — Hans Kramer), o której piszę na s. 50. Może, gdyby przeanalizował to dzieło, zrozumiałby dlaczego uważam — z punktu widzenia analizy formalnej — płaskorzeźby ewangelistów w Brzegu za dzieło Kramera nie bezpośrednio, ale pośrednio — realizowane przez pomocników.

Reasumując: nie zgadzam się z wątpliwościami Pokory, nie przekonały mnie, zgadzam się za to w pełni z jednym tylko — końcowym zdaniem: „*Twórczość Michała Kramera* (a jednak Kramera — przyp. mój) *mimo badań Chrzanowskiego nadal czeka na oddzielne, wyczerpujące studium*”. Oczywiście, wymaga, bowiem był to twórca dużej klasy jak na stosunki śląskie. A ja nie pisałem studium o Kramerze, publikując studium o całej rzeźbie manierystycznej na Śląsku Opolskim, które niestety przez Pokorę nie zostało recenzowane.

Tadeusz Chrzanowski