

Karpiński, Rafał

"Piękne nieznajome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku", Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986 : [recenzja]

Przegląd Historyczny 78/3, 589-591

1987

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

Arkadii, miały być wyrazem tęsknoty za sielskim bytowaniem. Nostalgie tę wywołały nieustanne wojny. Traktat żórawiński stworzył szansę realizacji tych pragnień. Czyż jednak choćby znaczący miejski, warszawski pałac Krasieńskich nie jawi się jako przykry dysonans, zakłócający ogólną tezę? Nie pozostawia także zastrzeżeń rola mecenasów w tworzeniu programów genealogiczno-heraldycznych, poszukujących antycznych antenatów. Formy antyczne byłyby przeto najlepszym znamię „dawności” tradycji rodzinnych. Czy rzeczywiście inwestorzy (czy wszyscy?) byli tak świadomi owych form? Ile w powstawaniu dzieł traktowanych jako wyraz oświeconego sarmatyzmu było inspiracji artystów hołdujących rzymskim i paryskim nurtom artystycznym? W związku z tym warto zanalizować np. stosunek Lubomirskiego do antycznego piśmiennictwa; *nb.* Karpowicz uważa, że można jego sądy „z powodzeniem odnieść do sztuk plastycznych”. Dla Stanisława Herakliusza antyk był wzorem niedościgłym: „najmędrsze teraźniejszego wieku pisma jest tylko potrafienie dawnego” (s. 163). Czy ta refleksja najlepiej wykształconego spośród grupy mecenasów o niedorównywaniu sztuce antycznej jest tylko koncesją na rzecz mody, czy czymś więcej? Czy owe *credo* Lubomirskiego, gdyby przyjęte jako refleksję przemyślaną, nie świadczy o nieumiejętności oceny własnych dokonań i czy nie skłania do głębszych rozważań teza o twórczej roli bądź inspiracji mecenasów?

Niezależnie od prześlędzonych już wpływów jakie wywierało warszawskie środowisko artystyczne na ośrodki pozapolskie (prace B. H. Halströma), także jego wyjątkowości, wreszcie związków Warszawy z Paryżem i Rzymem, sądzę, że dla lepszego zrozumienia nadwiślańskiego fenomenu z ostatniej ćwierci XVII i pierwszego piętnastolecia następnego wieku, niezbędne jest napisanie analogicznego studium porównawczego o klasycyzmie barokowym, antykizacji, *concinntas* i klasycyzacji w skali europejskiej.

Wreszcie na zakończenie wątpliwości czy rzeczywiście w epoce Jana III „inicjatywa artystyczna podzielona została po raz pierwszy w naszej historii, między dwór królewski i wielmożów” (s. 171). Można się z tym zgodzić tylko jeśli wielmożów ograniczymy jedynie do świeckich, tym samym wyłączając np. inicjatywy artystyczne dostojników duchownych z doby romańszczyzny i gotyku.

Rafał Karpiński

Mariusz Karpowicz, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, „Biblioteka Syrenki”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 381, 182 ilustr.

Jest to zbiór esejów na temat słabiej rozpoznanych dzieł rzeźby, malarstwa, małej architektury i snycerki. Wszystkie one powstały w Warszawie między panowaniem Jana Kazimierza i początkami królowania Stanisława Augusta i tu się znajdują. Ugrupowano je pod dziesięcioma tytułami, z których każdy analizuje od jednego do ponad dwudziestu obiektów. Zdecydowanie więcej uwagi poświęca się rzeźbie i na temat tej dziedziny twórczości autor wprowadził wiele nowych ustaleń; niektóre z nich zostały jedynie zasygnalizowane i mają uzyskać pełniejsze naświetlenie i dokumentację w zapowiedzianej rozprawie o rzeźbie warszawskiej XVIII w. Przeważają w proporcjach 7:3 eseje o sztuce sakralnej. Jedynym *iunctim* między interpretowanymi zabytkami jest czas i miejsce powstania. Przeto raz położono nacisk na formę, innym razem na treści ideowe, inspiracje bądź nieskrępowaną wyobraźnię twórcy, wreszcie na tradycję artystyczną stojącą za analizowanym dziełem. W niektórych esejach autor nawiązuje do swych wcześniejszych badań i ich wyników (np. wilanowski Gabinet al Fresco), w większości przedstawia się dzieła pozostające poza publikowanym dorobkiem autora, często wprowadzane do literatury po raz pierwszy.

Tom otwiera omówienie pięciu obrazów z kościoła pańien Wizytek: 1. „Nauczanie Madonny” F. Lekszyckiego z około 1667 r.; 2. „Sw. Ludwik Gonzaga” D. Schultza;

3. „Św. Józef z Dzieciątkiem” C. Callota, oba z połowy XVII w.; 4. „Oplakiwanie” J. Reisnera z około 1698 r. i 5. „Nawiedzenie” T. Kuntze-Konicza zapewne z 1756 r.

Kolejny dotyczy, wielokrotnie przez Mariusza Karpowicza omawianej, dekoracji malarskiej tzw. Gabinetu al Fresco w pałacu wilanowskim, przypadkowo odkrytej w 1956 r. Malowidła przedstawiające mity o Apollinie powstać miały z inspiracji Jana III przypisuje się je J. Siemiginowskiemu. W niniejszej książce te problemy zyskały pełniejsze nasświetlenie.

Malowidło sklepienne z zakrystii pokamedulskiego kościoła na Bielanach, traktowane dotąd jako przedstawienie „Ofiary całopalenia królowej Saby”, zostało przekonywająco zinterpretowane jako „Ofiara Salomona”. Pochodzi ono z przełomu XVII/XVIII wieku a jego twórca Michelangelo Palloni, wybitny freskant, pozostaje nadal w polu zainteresowań Karpowicza.

Ołtarz Ukrzyżowania z kościoła franciszkanów na Zakroczymskiej powstał w 1724 r. Jest on dziełem niejednorodnym. Rzeźbę centralną przypisuje się A. Schlütterowi, który tworzył to wybitne dzieło w latach 1693—1694, zaś figury pod krzyżem: zemdlona Madonna podtrzymywana przez Marię Magdalenę i św. Jan Ewangelista najpewniej są dłuta Bartłomieja Bernatowicza, rzutkiego, mało znanego twórcy warszawskiego czasów saskich, zasługującego na odrębną monografię.

Nagrobek prymasa Michała Radziejowskiego z kościoła św. Krzyża (zm. 1705) jest tematem kolejnego bardzo osobistego szkicu. Twórcy oprawy architektonicznej nagrobka upatrywano ostatnio w Kacprze Bażance, a czas powstania tego dzieła określano na około 1722 r. Autor widziałby tu raczej Karola Baya (Baio), zaś samą rzeźbę sepulkralną miał wykonać Bartłomiej Bernatowicz.

Dwadzieścia jeden kamiennych rzeźb (przy czym cztery z nich to kopie wykonane po ostatniej wojnie) z Ogrodu Saskiego, otrzymało w zeszłym stuleciu za sprawą niezbyt biegłych konserwatorów i varsavianistów często mylne podpisy. Z podręcznikiem „ikonologii” Cezarego Ripy w rękę śledzi autor, w obszernej rozprawie, treści tych dzieł, proponując im właściwsze nazwy. Określa także czas ich powstania — lata czterdzieste-sześćdziesiąte XVIII w. Twórcą kilku z nich był Plesz, o autorstwie innych Karpowicz — choć ma odpowiedź — nie chciał się jeszcze wypowiedzieć.

Kolejna rozprawa dotyczy ołtarza bł. Władysława z Gielniowa z kaplicy pod tym samym tytułem kościoła pobernardyńskiego św. Anny. Autor zajął się czterema rzeźbami, traktowanymi dotąd jako przedstawienie cnót kardynalnych. Okazały się one (i tu potrzebne było dzieło Ripy) personifikacjami Wymowy i Roztropności oraz Milczenia i Stałości. Na ołtarzu znalazły się wtórnie. Autor domyśla się, że pochodzą z okazjonalnej architektury wzniesionej dla uroczystości beatyfikacyjnej w 1750 r.

Rozważania nad znaną amboną w kształcie łodzi z kościoła sióstr wizytek wzbogacają dotychczasowe ustalenia literatury (J. S. Samek, D. Ostrowska) o treściach tak szeroko upowszechnionego w Polsce i na Śląsku typu kazalnicy. Warto może zauważyć przy tej okazji, że redakcja odpowiedniego zdania w rozprawie (s. 276) może sugerować mniej wyrobionemu czytelnikowi bądź że na Śląsku nie było takich ambon, albo że ta prowincja należała w XVIII w. do Polski. Z kwestią tą związana jest i inna, dotycząca oceny i wartościowania badanych dzieł. Jest to oczywiście sprawa bardzo osobista, czy jednak nie za wysoko ocenia autor poziom i jakość badanych zabytków?

Ołtarz główny z kościoła karmelitów, którego projekt wiązano dotychczas z Tylmanem z Gameren, uważa autor za dzieło niejednorodne stylistowo i chronologicznie. Powstać ono miało ostatecznie w połowie XVIII w. Ten ołtarz o bogatym programie będzie, jak sądzę, tematem niejednej publikacji.

Tom zamyka rozprawa pt. „Abstrakcja i surrealizm w Warszawie”. Tytułowe zagadnienie rozpatrzono na przykładzie dekoracji rzeźbiarskiej architektury świeckiej Jakuba Fontany (kamienica Prażmowskich na Krakowskich Przedmieściu) i dekoracji malarskiej budownictwa sakralnego (freski Walentego Żebrowskiego w kościele św. Anny). W odróżnieniu od Rzymu

i Paryża, które od schyłkowych lat trzydziestych wchodziły w okres neoklasycyzmu, w Polsce sztuka rokokowa żyła nadal, wydając unikalne i niepowtarzalne formy.

W jednym tylko zdecydowanie nie ma zgody z autorem, którego nazbyt poniosło metodyczne *credo*. Oto analizując ołtarz główny w kościele karmelitów pisze: „Jeśli dzieło swym repertuarem form czy ornamentów przeczy archiwaliom — tym gorzej dla archiwaliów, bo tylko dzieło ma zawsze rację, tylko ono jest nieomyłne” (s. 290). Nie powinna nas epatować ta trawestacja słynnej eksklamacji Sombarta. Uważam, że jeżeli źródło pisane o niekwestionowanej prawdomówności i precyzyjnej dacie można bez żadnych wątpliwości związać z konkretnym zabytkiem artystycznym, to tekstowi pisanemu właśnie oddać musimy pierwszeństwo. Nawet wtedy, gdyby właściwości stylistyczne dzieła nie zgadzały się z takim przekazem i gdyby historycy sztuki datowali je na tej podstawie o stulecie później czy wcześniej, niż chce tego przekaz pisany. Pamiętajmy choćby o tym, że całe datowanie zabytków artystycznych, ta nazwijmy to umownie „chronologia względna”, wywodzi się nie skąd inąd, ale ze źródeł pisanych właśnie.

Niewątpliwie sympatyczną cechą tej książki, podobnie jak i innych tego autora, jest bardzo osobista nuta i własny stosunek do analizowanych dzieł. Nie stroni on od oceny i opinii o wartościach estetycznych zabytków. Zwraca uwagę i to w książce o charakterze syntetycznym („Sztuka polska XVII wieku”) — z jakiego miejsca najlepiej oglądać kościół Sakramentek na Nowym Mieście, czy też np., jak w niniejszej rozprawie, że posąg Jesieni w Ogrodzie Saskim ustawiony jest szkaradnie. Rozprawa przynosi nie tylko efekty ściśle naukowe, poznawcze, dostarcza także podwójnych wrażeń estetycznych: jak zwykle przez tekst Mariusza Karpowicza obcujemy z piękną polszczyzną i nieszablonowym piórem i uzyskujemy możliwość spojrzenia jego oczyma na zabytki, obok których przechodziliśmy dotąd jakby na poły widzący.

Rafał Karpiński

Reynald Secher, *Le Génocide Franco-Français: la Vendée-Vengée*, preface Jean Meyer, avant-propos Pierre Chaunu, P.U.F., Paris 1986, „Collection Histoires”, s. 338.

Omawiana książka wywołała wiele sprzecznych sądów we Francji i polemiki prasowe. Rzecz w tym, że tradycją francuskiej historiografii epoki Rewolucji Francuskiej jest jej jakobińskie zaangażowanie, traktowanie Rewolucji *en bloc*. Przy takim podejściu niekiedy nabierającym charakteru dogmatycznego, niektóre wydarzenia, jak zwłaszcza okres Wielkiego Terroru czy też rewolta ludowa w Wandei były traktowane wymijająco, niekiedy wręcz przemilczane. Żaden z wybitnych historyków Rewolucji nie podjął badań archiwalnych nad sprawami Wandei i nie opublikował własnych z tego zakresu studiów analitycznych. Ostatnie lat dwadzieścia przyniosły znaczny postęp w naszej wiedzy na te tematy, tym razem głównie w formie studiów z zakresu socjologii historycznej, częściowo będących także rezultatem zainteresowań historiografii amerykańskiej. Swego czasu obszernie omawiałem stan badań i najnowsze poglądy nauki w tej kwestii¹. Secher, młody historyk związany sentymentami i pochodzeniem rodzinnym z terytorium rewolty, której pamięć przetrwała na tych terenach do dziś², przygotował pracę doktorską stanowiącą mikroanalizę jednej wybranej gminy wandejskiej, co do której zebrał podziwu godne, obszerne materiały³.

¹ Por. S. Salmonowicz, *Wandea. Anatomia ludowej kontrrewolucji*, KH t. LXXIV, 1967, z. 4, s. 945—962.

² Świadczą o tym impresje P. Jasienicy w jego dyskusyjnym eseju historycznym *Rozważania o wojnie domowej*, Kraków 1984, s. 166 n.

³ Nie była mi dostępna praca doktorska R. Sechera, *Anatomie d'un village vendéen; La Chapelle-Basse-Mer*, thèse de doctorat de troisième cycle, Paris IV-Sorbonne, 1983.