

Genialny twórca czy zmyślny przedsiębiorca?

Studium z problematyki twórczości wielkich warsztatów artystycznych na Rusi Koronnej w XVIII wieku

Agata Dworzak

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Jagielloński

Nieustannie funkcjonujący w kulturze obraz artysty samotnie dopracowującego swoje dzieło zawdzięczamy romantycznemu podejściu XIX wieku do sztuki i jej twórców. Model samotnie pracującego geniusza, który swoimi dziełami zmienia bieg historii, wypracowany został w renesansie, epoce, która nobilitowała artystów, zmieniając ich status społeczny z nic nie znaczących rzemieślników na przewodników kultury swojego stulecia. Nowożytna teoria sztuki, z której czerpał wiek XIX, wiele zawdzięczała poglądom na sztukę Michała Anioła. To on właśnie dał początek teorii boskiego pierwiastka w materii, który twórca ma za zadanie wydobyć, by być godzien miana „artysty”. Ten pogląd pociągał za sobą, zmitologizowany później, schemat pracy prowadzonej bez udziału pomocników, starannie i przez długi czas.

Jednak już XVII-wieczni odbiorcy sztuki mieli świadomość funkcjonowania wielkich warsztatów artystycznych, tworzonych i prowadzonych przez artystów. Najlepszym przykładem jest tu rzymski warsztat Berniniego, wykonujący większość prac zamówionych u mistrza. Zleceniodawcy bronili się przed marginalizacją swoich zamówień poprzez zapisy w kontraktach na ich wykonanie, zastrzegając niejednokrotnie, że dzieło ma być stworzone „manu propria” przez Berniniego lub z jego ścisłym udziałem w określonych etapach powstawania. Nie inaczej było w innych ośrodkach artystycznych. Powszechnie zdawano sobie sprawę z masowości „produkcji” artystycznej oraz wynikających z tego faktu konsekwencji. Potrzeba tworzenia warsztatów artystycznych skupiających wykwalifikowanych artystów-rzemieślników, a także utalentowanych współpracowników, wynikała z czysto ekonomicznych i pragmatycznych przyczyn. Artysta nowożytny nie był w stanie sam podołać ilości zamówień, które otrzymywał, a także rozmachowi i złożoności poszczególnych projektów. Sytuacja ta dotyczyła w szczególności malarzy oraz rzeźbiarzy, których dzieła cieszyły się największą popularnością.

Wielkość warsztatu zależała od wielu czynników, z których najważniejsze to prestiż artysty i zapotrzebowanie na jego dzieła. Jednak jego struktura zawsze opierała się o podstawowy schemat. Najniżej w hierarchii znajdowali się czeladnicy odpowiedzialni za wszystkie podstawowe prace (np. mieszanie farb), wyżej uczniowie, współpracownicy. Należy również pamiętać o płynności

struktury warsztatu, z którego odchodzili usamodzielniający się najwybitniejsi współpracownicy, zwalniając miejsce nowym uczniom.

Na terenach Rzeczypospolitej ok. połowy wieku XVIII dominowały trzy wielkie ośrodki artystyczne: Lwów, oddziałujący na południowo-wschodnie tereny, Kraków z otaczającym go obszarem oraz Wielkopolska¹. Od lat 40-tych odnotowany jest szczególnie wzrost liczby wykonywanych polichromii oraz dekoracji snycerskich, w związku z ożywieniem ruchu budowlanego po zakończeniu wielkiej wojny północnej². W malarstwie monumentalnym XVIII wieku na terenach Rzeczypospolitej, obok rzymskiego, a szerzej: włoskiego nurtu, który reprezentuje ciąg artystów poczynszyszy od Giuseppe Carlo Pedrettiego, poprzez o. Benedykta Mazurkiewicza, a kończąc na kręgu Stanisława Stroińskiego³, obecne były także inspiracje innymi traktatami, jak na przykład dziełem Johanna Jacoba Schüblera⁴, którego wpływom ulegał m.in. Józef Prechtl, wykonujący polichromię kościoła trynitarzy w Brahiłowie na Podolu⁵. Z szeroko pojętych wzorców niemieckich korzystali Franciszek Eckstein wraz z synem Sebastianem – autorzy dekoracji monumentalnej kościołów Pijarów w Krakowie i Jezuitów we Lwowie – oraz Józef Majer, wykonujący polichromię lwowskiego kościoła św. Marcina⁶. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż badania nad malarstwem monumentalnym na Kresach Wschodnich są niezwykle trudne w związku z niewielką liczbą dzieł zachowanych po niszczących doświadczeniach II wojny światowej oraz systemu komunistycznego⁷.

W drugiej połowie XVIII wieku środowisko lwowskie oraz szeroko pojęte tereny Południowych Kresów Wschodnich zdominowane były w dziedzinie malarstwa monumentalnego przez osobowość twórczą Stanisława Stroińskiego, rodzimego malarza lwowskiego, uczącego się, jak ustalił Zbigniew Hornung, u bernardyna o. Benedykta Mazurkiewicza⁸. To właśnie przez swojego głównego mistrza, kształcącego się w akademii bolońskiej, młody Stroiński zetknął się z manierą włoską w malarstwie monumentalnym, a wiedzę uzupełnił studiami nad traktatem jezuita Andrei Pozza, będącego dlań jednym ze źródeł inspiracji. Z kolei rynek zamówień rzeźbiarskich w latach ok. 1750-1761 kontrolowany był przez Jana Jerzego Pinsla, tworzącego „firmę artystyczną” z architektem

¹ Por. M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 2, s. 182.

² Por. ibidem, s. 183.

³ Por. T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 388.

⁴ Por. J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce cz. II. Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 4, s. 348.

⁵ Por. T. Mańkowski, op. cit., s. 388.

⁶ Por. ibidem.

⁷ Zadania nie ułatwiają badaczowi liczne ingerencje konserwatorskie, jakim ulegały polichromie w ciągu XX wieku; por. J. K. Ostrowski, *Słowo wstępne* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994, s. 5.

⁸ Por. Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719-1802. Zarys monograficzny za szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Londyn 1975, ss. 15-16.

Bernerdem Meretynem⁹. Bezwzględna dominacja jego osobowości twórczej nad środowiskiem lwowskim świadczy o słabości tegoż środowiska, a także o braku systemu edukacji artystycznej wobec zanikania systemu cechowego, który takie podstawy zapewniał¹⁰. O samym Pinslu wciąż wiadomo zdecydowanie za mało, pomimo wyłożonych starań badaczy¹¹. Podobnie jak w przypadku malarstwa monumentalnego, badacze odczuwają dotkliwie braki w materiale zabytkowym, który rekompensują w pewnym tylko stopniu zdjęcia archiwalne z początku wieku XX¹².

Stanisław Stroiński osiągnął bardzo wysoką pozycję we Lwowie, nie tylko dorobił się znacznego majątku (m.in. posiadał dwie kamienice w Lwowie i pożyczał pieniądze na procent), ale został także obdarzony w roku 1759 przywilejem królewskim na wolne wykonywanie sztuki malarskiej, a pięć lat później objął go przywilej noszenia szabli lub szpady (dotąd zarezerwowany wyłącznie dla szlachty), wydany przez sąd kapturowy dla malarzy „sztuki wyzwolonej” osiadłych we Lwowie¹³. Artysta posiadał rozbudowany warsztat malarski, któremu powierzał mniej prestiżowe prace lub pomniejszych elementy zespołów. Stroiński często prowadził także kilka realizacji jednocześnie, na co pozwalał mu ów warsztat¹⁴. Hornung za Rastawieckim wymienia wśród najważniejszych współpracowników mistrza: Józefa Chojnickiego, Tomasza Gertnera, Józefa Jadźwińskiego oraz ks. Marcela Dobrzeniewskiego¹⁵. Właśnie osoba Tomasza Gertnera może posłużyć jako przykład umożliwiający prześledzenie zależności mistrz – warsztat. Współpracował on ze Stanisławem Stroińskim przy dekoracji kościoła franciszkanów p.w. św. Marii Magdaleny w Przemyślu i kościoła parafialnego p.w. św. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie¹⁶. Wydaje się także, że on właśnie jest głównym autorem dekoracji monumentalnej w kościele parafialnym p.w. św. Michała Archanioła w Tartakowie, którą autorzy XIX-wieczni przypisali Stroińskiemu. Prace nad tą dekoracją zasadniczo miały miejsce w 3 ćwierci XVIII stulecia, a zakończone zostały w roku 1778¹⁷. Kwestia ich autorstwa nie jest do

⁹ Por. P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, nr 30, s. 162.

¹⁰ Por. J.K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994, s. 83.

¹¹ Por. J.K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. II, Kraków, 1996, s. oraz P. Krasny, J.K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1995, nr 57, s. 340.

¹² Por. J. K. Ostrowski, *Z problematyki...*, s. 79.

¹³ Por. Z. Hornung, op. cit., ss. 19-20, 29.

¹⁴ Por. A. Betlej, *Kościół parafialny p.w. św. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, Kraków 1999, s. 61

¹⁵ Por. Z. Hornung, op. cit, s. 44.

¹⁶ Por. ibidem, s. 97.

¹⁷ Wydaje się prawdopodobne, że współpracował z nim również inny, anonimowy artysta, odpowiedzialny za projekt monumentalnej iluzjonistycznej architektury w stylu Pozzowskim, por. A. Dworzak, *Freski w kościele parafialnym p.w. Św. Michała Archanioła w Tartakowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. A. Betlej, A. Markiewicz [w druku].



il.1. T. Gertner, *Zesłanie Ducha Świętego*,
Przemyśl, kościół franciszkanów, zakrystia,
fot. www.przemysl.franciszkanie.pl

końca jasna, bowiem *liber memorabilium* kościoła pozostaje zaginione. Według przekazów zapisano w niej, że freski tartakowskie rozpoczął Stanisław Stoiński a ukończył właśnie Tomasz Gertner¹⁸.

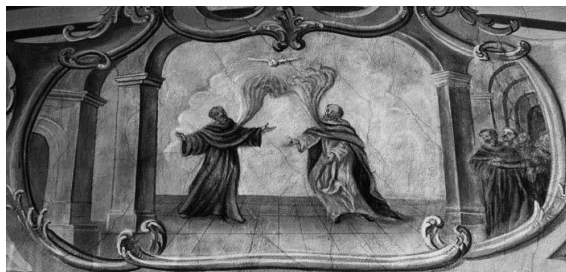
Praca ta stanowi dobry przykład zależności warsztatowych pomocników od mistrza i jego manieri. Należy od razu zaznaczyć, że o osobie Gertnera wiadomo bardzo niewiele, pojawia się on w źródłach zaledwie kilka razy. Wypada rozpocząć od pracy archiwalnie pewnej. W kościele przemyskim wykonał Gertner partie polichromii znajdujące się w zakrystii oraz bibliotecę, a na

podstawie analizy stylistycznej przypisywana jest mu także część polichromii obejmującej nawy boczne kościoła¹⁹. Dzieła te są jednak nierówne pod względem artystycznym. Malowidło na sklepieniu zakrystii przedstawiające zesłanie Ducha Świętego (il.1) nosi wyraźne piętno nauki u Stoińskiego. Sposób kształtowania ramy architektonicznej, malowniczo wyginającej się, oraz wprowadzenie iluzjonistycznych wazonów z kwiatami, to typowe zabiegi Stoińskiego. Również wydłużone proporcje postaci są charakterystyczne dla tego artysty. Jednak w opracowaniu całości Gertner, uważany przez Hornung za najzdolniejszego ucznia artysty, wyłamał się ze stylu swego mistrza, nadając scenie na poły rzeźbiarski charakter. Mimo wydłużenia sylwetek, postacie spowite są w mocno sfałdowane i bardzo obfite szaty oraz płaszcze, nadające im ciężki, ale i monumentalny charakter. Gertner buduje wolumeny postaci za pomocą mocnych, szerokich impastów, nadając im niemal połyskliwy, miękki charakter. Nieco inny wyraz mają pomniejsze sceny umieszczone na ścianach zakrystii przemyskiej (il. 2, 3). W tych partiach Gertner zastosował uproszczoną kompozycję, budowaną za pomocą prostej architektury, wypełnioną zaledwie kilkoma postaciami; kompozycyjnie oraz stylistycznie zbliżone są one do przedstawień w Tartakowie. Można tu dostrzec analogie w kształtowaniu pejzażu (scena *Zapalenie serc śś. Franciszka i Klary ogniem Miłości Bożej*, Przemyśl – il. 3 oraz *Pierwsze powołanie Mojżesza*, Tartaków). Całość charakteryzuje szkicowość

¹⁸ Por. B. Sokalski, *Powiat sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym*, Lwów 1899, s. 315; E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 2, Warszawa-Kraków 1927, s. 244 oraz T. Kukiz, *Madonny Kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski (poza Śląskiem)*. Cz. I, Warszawa 2000, s. 171.

¹⁹ Por. Z. Hornung, op. cit., s. 90.

i rozmycie konturów. Również upozowanie postaci w obu polichromiach wykazuje podobieństwa. Gertner w malowidłach przemyskich z upodobaniem stosował swobodne, taneczne pozy postaci, co najwyraźniej zaznaczyło się w scenach *Zapalenie serc św. Franciszka i Dominika ogniem Miłości Bożej* (il. 2), *Zapaleniu serc św. Franciszka i Klary* (il. 3), a w Tartakowie w scenie *Uzdrowienia ojca przez Tobiasza*.



il. 2. T. Gertner, *Zapalenie serc św. Franciszka i Dominika ogniem Miłości Bożej*, Przemyśl, kościół franciszkanów, zakrystia, fot. ze strony: www.przemysl.franciszkanie.pl



il. 3. T. Gertner, *Zapalenie serc św. Franciszka i Klary ogniem Miłości Bożej*, Przemyśl, kościół franciszkanów, zakrystia, fot. ze strony: www.przemysl.franciszkanie.pl

W polichromii hussakowskiej widać jeszcze silniejsze zależności kompozycyjne ucznia od mistrza. Główna scena umieszczona w prezbiterium²⁰ przedstawia *Napominanie Bolesława Śmiałego przez św. Stanisława biskupa* (il. 4), a kompozycyjnie silnie nawiązuje do sceny przedstawionej w kaplicy św. Klemensa przy kościele bernardynów w Krystynopolu (il. 5), ilustrującej uzyskanie relikwii tegoż świętego przez Franciszka Salezego Potockiego od papieża w roku 1723. Obie sceny, rozgrywające się na tle architektury, przedstawiają tron z dekoracyjnym baldachimem oraz opadającą z niego obfitą draperią, na którym spoczywają papież lub król Bolesław. Po prawicy głównych postaci zgromadzeni są kardynałowie lub magnaci, zaś przed tronem kłęczący zakonnik trzymający trumnę z relikwiami. Analogiczną pozycję w malowidle hussakowskim zajmuje starzec obejmowany przez biskupa Stanisława. Zestawienie tych dwóch scen pokazuje, jak silne były zależności pomiędzy mistrzem a jego warsztatem. Powtarzanie z upodobaniem wypracowanych przez Stroińskiego scen przez jego współpracowników miało zapewne zagwarantować rozpoznawalność prac, sytuując je w ramach dominującej manieri kierownika warsztatu oraz usatysfakcjonować zamawiających dzieła. Używanie szkiców kompozycyjnych czy projektów motywów wykonanych przez Stroińskiego sprzyjało pracy w kilku ośrodkach jednocześnie. Artysta często nakreślał główną kompozycję oraz decydował o najważniejszych elementach całości dzieła. Wizytując swoje fabryki, co pewien czas, kontrolował postęp prac. Wykonanie całości zlecenia powierzał

²⁰ Por. ibidem, , s. 93 oraz A. Betlej, *Kościół parafialny...*, s. 60. Autor z ostrożnością podchodzi do ustaleń Hornunga, wobec braku materiału porównawczego w stosunku do Tomasza Gertnera.

najzdolniejszym współpracownikom, którzy nie zawsze potrafili sprostać temu zadaniu. Jak pokazano powyżej, Tomasz Gertner przetwarzał schematy i rozwiązania kompozycyjne mistrza, lecz czynił to w mało twórczy sposób. Upraszczał je, stylizował i ujednolicał. Znamienne jest to, że Gertner nie usamodzielniał się, pozostając w warsztacie Stroińskiego przez większą część okresu swojej aktywności twórczej²¹.

Wśród warsztatów snycerskich dominującą rolę ok. połowy XVIII wieku zajmował, mieszczący się w Buczaczu, warsztat Jana Jerzego Pinsla. W ciągu



il. 4. T. Gertner, *Napominanie Bolesława Śmiałego przez św. Stanisława biskupa, Hussaków*, kościół p.w. św. Stanisława i Krzysztofa, fot. za: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. 7, il. 66



il. 5. S. Stroiński, *Uzyskanie relikwii św. Klemensa przez Franciszka Salezego Potockiego od papieża, Krystynopol*, kościół bernardynów, fot. ze zbiorów IS PAN

uchwytnej źródłowo działalności tego artysty, w latach 1750-1761, powstały jego główne prace, obejmujące zespoły rzeźbiarskiego wyposażenia kościołów w Horodence (1752-1755), Hodowicy (ok. 1758)²² i Monasterzyskach (1761). Stały się one zarówno jego artystyczną „wizytówką”, jak i szerokim zbiorem rozwiązań kompozycyjnych i formalnych. Na temat wielkości i składu warsztatu niestety niewiele wiadomo. Według własnego świadectwa artysty jego uczniem był Maciej Polejowski²³. Po śmierci Pinsla, która miała miejsce pomiędzy 16 września 1761 r. (ostatnia odnotowana wypłata w Monasterzyskach) i 24 października 1762 r. (ponowne zamążpójście wdowy po artyście), jego warsztat wraz z licznymi

²¹ Nie ma przekazów źródłowych mówiących o samodzielnych pracach tego artysty, wykonywanych bez związku z zamówieniami, jakie otrzymywał Stanisław Stroiński.

²² Por. P. Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994, s. 39.

²³ Por. A. Betlej, *Polejowski Maciej* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, zmarłych przed 1966 r., malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. VII, 2003, s. 374.



il. 6. J.J. Pinsel, rzeźba *Matka Boska Bolesna*, Hodowica, kościół parafialny, ob. Lwowska Galeria Obrazów, Oddział Muzeum Rzeźby Barokowej J.J.Pinsla, Lwów, fot. A. Dworzak 2009



il. 7. M. Polejowski, rzeźba *Matka Boska Bolesna*, Nawaria, kościół parafialny, obecnie Muzeum Narodowe, Lwów, fot. za: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. 1, il. 222

bozettami – modelami – przejął niezidentyfikowany dotąd artysta, z pewnością jego współpracownik, kontynuując pracę warsztatu według pozostawionych przez mistrza materiałów i w jego manierze. W skład tego warsztatu wchodziło, jak się przypuszcza, przynajmniej trzech artystów, dwóch anonimowych oraz postać identyfikowana z Antonim Szytlem. Główne dzieła warsztatu można znaleźć w farze oraz cerkwi Pokrowy (obie w Buczaczu), a także w przemyskim kościele Karmelitów²⁴. Dzieła dwóch anonimowych artystów prezentują stosunkowo wysoki poziom artystyczny, charakteryzuje je także występowanie większości cech stylu mistrza. Owi artyści w dążeniu do ekspresji i patosu nie ustrzegli się jednak błędów anatomicznych i kompozycyjnych. Natomiast twórczość Antoniego Szytla była najślabsza spośród pracowników osieroconego przez Pinsla warsztatu. Najściślej trzymał się on rozwiązań mistrza, bezrefleksyjnie powielając je i barbaryzując²⁵. Najwybitniejszym uczniem Pinsla i zarazem najbardziej płodnym artystą młodszego pokolenia snycerzy lwowskich był Maciej Polejowski, kształcący

²⁴ Por. idem, *Z problematyki...*, op. cit., s. 85.

²⁵ Por. ibidem, s. 87.

się w warsztacie buczaćkim, prawdopodobnie wraz ze starszym bratem Piotrem²⁶. Usamodzielił się najprawdopodobniej jeszcze przed śmiercią swojego mistrza, zapewne po zakończeniu prac w Hodowicy²⁷. Jego niezaprzeczalną zasługą było rozprzestrzenienie nurtu lwowskiej rzeźby rokokowej na dalsze tereny, przede wszystkim Lubelszczyzny i Sandomierszczyzny, gdzie trwały one przetwarzane przez lokalnych artystów jeszcze na początku wieku XIX²⁸. W swoich pracach Polejowski udowodnił doskonałe opanowanie stylu swojego mistrza, nie ograniczając się tylko do jego biernego naśladownictwa. Dzięki talentowi, twórczo przetwarzał wzory pinslowskie, tworząc oryginalne dzieła, pełne rokokowego wdzięku, ekspresji i najwyższych walorów technicznych. Nawiązując w ogólnej stylistyce do prac nauczyciela, Maciej Polejowski unikał nadmiernej ekspresji, patosu i monumentalizmu, które cechowały Pinsla (oraz brata Macieja, Piotra), na rzecz lekkości i stonowanej ekspresji. We wczesnych pracach w kościele w Nawarii młody artysta trzymał się jeszcze dość ściśle wypracowanych przez Pinsla wzorów, czego przykładem mogą być figury Matki Boskiej Bolesnej (il. 7) oraz św. Jana Ewangelisty (il. 9), wzorowane na rzeźbach z Hodowicy (il. 6, 8) oraz postać Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 11), powtórzonego za figurą z Horodenki²⁹ (il. 10). W późniejszym okresie twórczości już wprost do mistrza nie nawiązywał. Cechuje go bardzo charakterystyczny styl figur o wydłużonych proporcjach, elegancji, swobodnych pozach i wytwornych fałdach szat. Polejowski zdominował w dużym stopniu obraz lwowskiej rzeźby rokokowej 2 poł. w. XVIII, co zawdzięcza talentowi oraz, jak się wydaje, sprawnemu i rozbudowanemu warsztatowi³⁰.

Wobec powszechnej i zakrojonej na szeroką skalę działalności warsztatowej, badacze sztuki nowożytnej na Rusi Koronnej stoją przed trudnym, a nieraz skazanym z góry na niepowodzenie zadaniem – atrybucją dzieł. Naturalna chęć poznania nazwiska twórcy, przyporządkowania mu ciągu kolejnych dzieł, nie zawsze daje się zrealizować. Wobec rozproszonych, a często także nie zachowanych materiałów źródłowych, jedynym narzędziem pomocnym historykowi sztuki jest analiza formalno-genetyczna, prześledzenie charakterystycznych elementów dzieła, znalezienie dla nich analogii i próba zaszeregowania dzieła sztuki w ciągu rozwoju artystycznego. W oparciu o wspólne cechy stylistyczne podejmuje się próby przypisania dzieł konkretnym artystom. Jednakże wobec powszechnej wytwórczości warsztatowej nie zawsze jest możliwe

²⁶ Piotr dość szybko ze snycerza stał się architektem i zatrudnił swojego młodszego brata do wykonywania dekoracji snycerskich swoich struktur ołtarzowych, por. P. Krasny, J. Sito, „*Pan Piotr Polejowski snycerz lwowski i jego dzieła w kościele franciszkanów w Przemyślu* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. A. Betlej, P. Krasny, t. V, Kraków 2004, s. 185.

²⁷ J. K. Ostrowski, *Z problematyki...*, op. cit., s. 84.

²⁸ Por. idem, *Rzeźba lwowska XVIII wieku*, wykład wygłoszony na II Kongresie Badaczy Wieku Osiemnastego, Kraków, 22.10.2011 r. oraz J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „*Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego*”, 1970, nr 6, ss. 187-188.

²⁹ Por. J.K. Ostrowski, *Z problematyki...*, op. cit., s. 84. Z braku dobrej jakości materiału ikonograficznego, krucyfiks z Nawarii zestawiam w części ilustracyjnej z innym krucyfiksem autorstwa J.J. Pinsla, z kościoła w Hodowicy, który również wykazuje znaczące analogie stylistyczne.

³⁰ A. Betlej, *Polejowski Maciej...*, op. cit., s. 376.



il. 8. J.J. Pinsel, rzeźba *Św. Jan Ewangelista*,
Hodowica, kościół parafialny, obecnie
Lwowska Galeria Obrazów, Oddział Muzeum
Rzeźby Barokowej J.J.Pinsla, Lwów, fot.
A. Dworzak 2009



il. 9. M. Polejowski, rzeźba *Św. Jan Ewangelista*,
Nawaria, kościół
parafialny, ołtarz gł., obecnie
Muzeum Narodowe, Lwów, fot. za:
Materiały do dziejów sztuki sakralnej, t. 1, il. 223

odróżnienie ręki mistrza od współpracownika. Siłą i podstawowym założeniem każdego warsztatu artystycznego była bowiem umiejętność dostosowania się jego członków do dominującej manieri mistrza, odpowiadającej gustom zamawiających. Najbardziej zdolni współpracownicy, opuszczający warsztat, by uzyskać samodzielność artystyczną często kontynuowali główne cechy stylistyczne nauczyciela, wzbogacając je jednak o osobiste rozwiązania stylistyczne. Doskonałym przykładem tego zjawiska są Piotr i Maciej Polejowscy. Bardzo często również współpracownicy warsztatowi, nawet po usamodzielnieniu się, kopiowali dość ściśle manierę mistrzów, często z braku umiejętności upraszczając ją. Wydaje się, że taką właśnie postawę twórczą prezentuje Tomasz Gertner, uczeń Stanisława Stroińskiego.

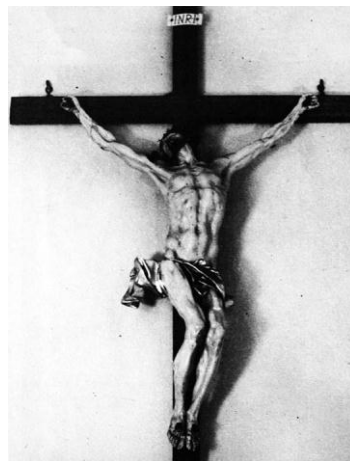
Niestety zdarzają się również sytuacje, kiedy badacze nie są w stanie podjąć próby atrybucyjnej, czy to ze względu na fragmentaryczność zachowanego dzieła, niewiadome pochodzenie, czy przez oderwanie od definiującego je zespołu. W takich przypadkach bezradności pozostaje jedynie liczyć na znaleziska archiwalne bądź odkrycia kolejnych nieznanych elementów zespołów. W tym miejscu nasuwa się również pytanie o sens atrybucji dzieła sztuki, jest to jednak zupełnie osobne zagadnienie.

Na zakończenie wypada powrócić do postawionego w tytule pytania, czy artysta nowożytny to w istocie genialny twórca, zmieniający samotnie bieg historii oraz sztuki, czy może jest to zmyślny i dobrze prosperujący przedsiębiorca, dzięki

swojemu talentowi, nie tylko artystycznemu, osiągnąwszy dominującą pozycję w krajobrazie artystycznym ośrodka w którym przyszło mu działać. Odpowiedź nie jest taka oczywista, jak by się zdawało. Jak starano się wykazać na powyższych



◀
il. 10. J.J. Pinsel, rzeźba *Chrystus Ukrzyżowany*, Hodo-wica, kościół parafialny, fot. A. Betlej.



▶
il. 11. M. Polejowski, rzeźba *Chrystus Ukrzyżowany*, Nawaria, kościół parafialny, z otarza gł., ob. Uraz, kościół parafialny, fot. za: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. 1, il. 220.

przykładach, ani sam geniusz artystyczny, ani tym bardziej zaradność życiowa, nie wystarczyły, aby osiągnąć sukces. Artyści nowożytni byli zmuszeni do łączenia talentu artystycznego z organizacyjnym, chcąc bowiem utrzymać się na rynku sztuki, musieli sprostać oczekiwaniom zamawiających. Tworzone przez nich warsztaty służące do wykonywania większości zleceń miały istotny wpływ na krajobraz artystyczny głównych środowisk artystycznych w Rzeczypospolitej. Z reguły ich twórczość mieściła się w powszechnie akceptowanych normach. W wyjątkowych przypadkach niezwykle geniusz twórczy łączył się z wyróżniającym się zmysłem organizacyjnym, owocując, jak w przypadku spółki Meretyn – Pinsel, powstaniem dzieł najwyższej, europejskiej klasy przy całkowitej kontroli ośrodka artystycznego.

Bibliografia:

- Betlej A., *Kościół parafialny p.w. śś. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 7, Kraków 1999, il. 49-90.
- Betlej A., *Polejowski Maciej* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, zmarłych przed 1966 r., malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. VII, 2003.
- Chwalewik E., *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, Warszawa-Kraków 1927, t. 2.
- Dworzak A., *Kościół parafialny p.w. św. Michała Archanioła w Tartakowie* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. A. Betlej, A. Markiewicz [w druku].
- Hornung Z., *Stanisław Stroiński 1719-1802. Zarys monograficzny za szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Londyn 1975.

- Kowalczyk J., *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1970, nr 6.
- Kowalczyk J., *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce cz. II. Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 4.
- Ostrowski J. K., *Słowo wstępne* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994.
- Krasny P., *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, nr 30.
- Krasny P., Ostrowski J. K., *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, nr 57.
- Sokalski B., *Powiat sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym*, Lwów 1899.
- Krasny P., *Kościół parafialny w Hodowicy* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994.
- Krasny P., Sito J., *„Pan Piotr Polejowski snycerz lwowski” i jego dzieła w kościele franciszkanów w Przemyślu* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. A. Betlej, P. Krasny, t. V, Kraków 2004.
- Kukiz T., *Madonny Kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski (poza Śląskiem)*. Cz. I, Warszawa 2000.
- Mańkowski T., *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974.
- Ostrowski J. K., *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. I, Kraków 1994.
- Ostrowski J. K., *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. J.K. Ostrowski, t. II, Kraków, 1996.
- Ostrowski J. K., *Rzeźba lwowska XVIII wieku*, wykład wygłoszony na II Kongresie Badaczy Wieku Osiemnastego, Kraków, 22.10.2011 r.
- Witwińska M., *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 2.

Summary

The following article centers around the issue of an artist and his method of art creating. The author describes in great detail the situation of an artist in eighteenth century, proving that back then the heart of art creation were great creativity workshops, managed by artists themselves. With such introduction provided, the author stated a question whether eighteenth century artists were brilliant creators or rather clever entrepreneurs.