

Olga M. Hajduk

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

*Santi Gucci Fiorentino: artysta-przedsiębiorca w Polsce XVI wieku*

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Mikockiej-Rachubowej

## STRESZCZENIE

Celem rozprawy jest analiza działalności artystycznej Santiiego Gucciego (1533-ok. 1600), florenckiego rzeźbiarza czynnego w Polsce w drugiej połowie XVI wieku, oraz kierowanego przezeń warsztatu. Twórczość tego artysty przez ponad pół wieku kształtowała obraz małopolskiej rzeźby, wprowadzając do obiegu formy sztuki manierystycznej w czysto tokańskim wydaniu. Pomimo tego nie została dotychczas w pełni opracowana, nie doczekała się dogłębnej analizy, a włoskie początki działalności, kluczowe dla obrazu sylwetki artystycznej Gucciego, zostały rozpoznane jedynie w niewielkim stopniu. Istotą podjętych przeze mnie interdyscyplinarnych badań nad działalnością tego artysty było zarysowanie szerszej perspektywy badawczej, wskazanie na bardziej panoramiczny obraz sztuki tego okresu, a co za tym idzie dokonanie analizy twórczości Florentczyka nie tylko przez pryzmat atrybuowanych mu dzieł, ale przede wszystkim poprzez próbę rekonstrukcji mechanizmów stojących u podstaw rozwoju jego kariery oraz funkcjonowania jako artysty-inwentora i przedsiębiorcy. Celem przeprowadzonych badań było zatem dokonanie rzetelnej oceny twórczości Florentczyka, omówienie procesów, które stanowiły o genezie wykonanych przezeń dzieł rzeźby i architektury oraz dokonanie szerszego jej osądu, z uwzględnieniem czynników ekonomicznych i społecznych, które warunkowały funkcjonowanie pracowni tego artysty.

Tekst główny rozprawy złożony jest z sześciu części, z których pierwsza obejmuje zagadnienia wstępne wraz ze stanem badań, ostatnia zaś stanowi podsumowanie. W drugiej części rozprawy, w oparciu o nowe źródła archiwalne, omówiono początki twórczości Santiiego Gucciego, sytuując ją w kontekście ówczesnego środowiska florenckiego. Ponadto charakterystyce sylwetki artystyczne członków rodziny artysty, przedstawiając nowe

dokumenty archiwalne ujawnione w toku licznych kwerend przeprowadzonych we Florencji. Z uwagi na to, iż wpływ twórczości oraz nauka u florenckich mistrzów ukształtowały styl artysty, w tej części pracy przedstawiono także mechanizmy funkcjonowania, niejako modelowych, włoskich warsztatów rzeźbiarsko-architektonicznych doby Renesansu, w tym szczególnie Benvenuto Celliniego, Bartolomea Ammannatiego oraz Baccio Bandinello. Z uwagi zaś na potwierdzoną źródłowo współpracę Gucciego z Cellinim przy najważniejszej, kluczowej realizacji rzeźbiarskiej tego artysty - statui Perseusza, w dalszej części pracy scharakteryzowano środowisko młodych artystów zaangażowanych w proces powstawiania tego dzieła, z którymi bez wątpienia bezpośrednią styczność miał Santi Gucci.

Badacze dotychczas właściwie poprzestali na odnotowaniu kwestii pokrewieństwa między artystami i skoligaconymi z nimi rodzinami, stwierdzając bez konkretnych analiz, że związki rodzinne sprzyjały prowadzeniu interesów, w których każdy z krewnych specjalizował się w innej działalności związanej z budownictwem. W tym celu, w kolejnym rozdziale zrekonstruowano i omówiono możliwe zależności zachodzące między Santim Guccim a przedstawicielami rodzin aktywnych w Polsce i we Włoszech od końca XV wieku - Guccich i Tedaldich, wskazując przy tym na potencjalny wpływ ich profesji oraz zaplecza ekonomicznego w dalszym rozwoju artysty.

W połowie lat 50. XVI wieku, kiedy Gucci przybył do Polski, w Krakowie monopolistą na rynku artystycznym był włoski mistrz Giovanni Maria il Mosca zwany Padovano, od lat 60. zaś usamodzielniał się związany z jego warsztatem Girolamo Canavesi. W drugim rozdziale dysertacji charakterystyce poddano także krakowskie środowisko artystyczne oraz obracających się w jego kręgu Włochów. W tej części pracy omówiono pierwsze realizacje Santiego Gucciego, przedstawiając skorygowane datowanie kluczowych dzieł Florentczyka, a także wskazując na nieznaną dotąd epizod działalności artysty w Polsce – współpracę z Padovanem.

W dziełach naukowych i literackich osoba fundatora z reguły całkowicie przesłaniała wykonawców jego woli, w tym artystów. Pokutuje przekonanie o kolektywnym charakterze artystycznych przedsięwzięć, w którym siłą sprawczą i ostateczną instancją był inwestor-fundator. Nie sposób w pełni przeanalizować niespełna 50-letnią działalność Florentczyka na ziemiach polskich bez osadzenia jej na tle funkcjonowania artysty w służbie króla oraz w kręgu zleceń wysokiego rangą możnowładztwa. W badaniach

nad środowiskami artystycznymi w nowożytnej Europie ważną rolę odgrywa ponadto analiza koligacji rodzinnych i towarzyskich, które wywierały istotny wpływ na działalność twórczą. Szczególnie istotnym w kontekście przeprowadzonych przeze mnie badań stało się zatem uchwycenie związków interpersonalnych, które mogły warunkować wybór artysty, np. na drodze polecenia. Swoje ustalenia w tym zakresie omówiłam w trzecim rozdziale przedmiotowej rozprawy, w którym w chronologicznym ciągu przedstawiono kolejne realizacje Santi Guccio, scharakteryzowano sieć klientalną artysty wskazując sposób, w jaki artysta budował swój przedsiębiorczy potencjał w oparciu o relacje rodzinne.

Ostatnią część pracy stanowi omówienie dojrzałej, schyłkowej fazy twórczości Santi Guccio związanej z rozwojem jego warsztatu w Pińczowie. Ulokowanie się warsztatu Florentczyka w pińczowskim zagłębiu kamieniarskim, implikujące dostępność materiału i związane z tym stosunkowo nieduże koszty realizacji zamówień, świadczy o doskonałej organizacji pracy i przedsiębiorczym duchu artysty. Florentczyk podczas swojej niespełna pięćdziesięcioletniej działalności artystycznej w Polsce był również przedsiębiorcą budowlanym, zatrudniającym w swym warsztacie pińczowskim rzeźbiarzy i rzemieślników. Najwięcej realizacji rzeźbiarskich będących pracami warsztatowymi powstało w ostatnich latach XVI wieku, w okresie wzmożonej działalności artysty jako przedsiębiorcy. Duża liczba realizowanych zleceń decydowała o kolektywnym charakterze procesu twórczego i zespołowej organizacji pracy w ramach warsztatu. Implikowało to daleko posuniętą specjalizację poszczególnych osób w jego obrębie. Problematyka działalności warsztatu pińczowskiego stanowi zatem temat istotny i wymagający szerszej analizy, której poświęcono ostatni rozdział niniejszej rozprawy.

Analizie działalności artysty w Polsce przeprowadzonej w przedmiotowej pracy towarzyszy katalog dzieł Santi Guccio, opatrzony serią ponad 80 tablic ilustracyjnych, odpowiadających poszczególnym notom katalogowym. Katalogiem objęto wyłącznie zachowane po dziś dzień obiekty, a także przykłady niezachowanych dzieł, do których zachowała się ikonografia pozwalająca na ich charakterystykę. Są to realizacje powstałe w warsztacie Santi Guccio za jego życia, jak również te, które w mojej ocenie rozpoczęto jeszcze przed śmiercią artysty. W treści katalogu zawarto pełne odniesienia źródłowe i bibliograficzne do każdego z obiektów, odnotowując przy tym najważniejsze

informacje związane z historią ich transformacji, wraz z lokalizacją, określeniem surowca, wymiarami oraz treścią widniejących na nich inskrypcji.

Obok katalogu w pełni rejestrującego zasięg i skalę działalności Santiiego Guccio, w kolejnej części pracy zawarto obszerny aneks źródłowy, w którego treści przytoczono szereg niepublikowanych dotychczas dokumentów odnoszących się do życia i aktywności artystycznej Florentczyka. Dokumenty objęte aneksem skatalogowano w trzech grupach. W pierwszej przedstawiono źródła odnoszące się do życia prywatnego Santiiego Guccio oraz poszczególnych jego realizacji. Z uwagi na obszerny zasób zachowanych źródeł odnoszących się do poświadczonej kontraktem pracy artysty nad rozbudową królewskiej rezydencji w Łobzowie, zespół dokumentów związanych z tą fabryką stanowi kolejną, odrębnie wydzieloną grupę. Trzecią grupę tworzy zaś zespół dokumentów, w znacznej mierze dotąd nieznanymi, odnoszących się do fundacji podskarbiego królewskiego Jacka Młodziejowskiego.

Rozprawa, oprócz katalogu, odnoszącego się doń zespołu tablic ilustracyjnych i aneksu, zawiera także ilustracje oraz bibliografię zawierającą wykaz wykorzystanych źródeł rękopiśmiennych oraz źródeł drukowanych i opracowań. Aparat ilustracyjny opatrzoneo odpowiednio spisem tablic i ilustracji. W oddzielnej wkładce na końcu pracy zawarto także opracowane przez autorkę trzy mapy obrazujące zasięg terytorialny dzieł artysty oraz wykorzystywaną przezeń sieć transportu.