

Recenzja rozprawy doktorskiej Olgi M. Hajduk pt.: *"Santi Gucci Fiorentino: artysta-przedsiębiorca w Polsce XVI wieku"*, napisanej pod kierunkiem prof. Dr hab. Katarzyny Mikockiej-Rachubowej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Przekonanie o wyjątkowej pozycji Santi Gucciego w tworzony w Polsce w XVI wieku sztuce jest wśród jej badaczy niepodważalne, wiąże się nie tylko z dziełami tego artysty ale również z realizacjami zdradzającymi długotrwały wpływ pozostawionego przez niego zasobu rozwiązań formalnych, często z niezwykłą swobodą przetwarzanych przez następców. Bardzo liczne dzieła rzeźbiarskie i kilka architektonicznych świadczą o niezwykłej pracowitości artysty, umiejętnościach zorganizowania zespołu sprawnie z nim współpracujących twórców. Nie dziwią zatem podejmowane już od końca XIX wieku próby syntetycznego ujęcia tego dorobku, najczęściej jednak przywoływane są trzy pozycje: z okresu międzywojennego obszerne studia Krystyny Sinko-Popielowej (1933) i uzupełnienia Witolda Kierzkowskiego (1934) oraz zapewne najczęściej wykorzystywana monografia artysty, opublikowana w 1969 roku, zatem pół wieku temu, w formie obszernej książki, Andrzeja Fischingera. Oczywiście w ciągu tego półwiecza pojawiały się liczne publikacje pogłębiające wiedzę o dziełach samego Santi Gucciego bądź jego warsztatu, analizami przekonujące o włączeniu do dorobku tego artysty dalszych obiektów. W badaniu twórczości Santi Gucciego wręcz wyspecjalizowała się Autorka recenzowanej dysertacji, publikując w jedenastu obszernych artykułach szczegółowe analizy wybranych dzieł tego artysty, przede wszystkim Kryskich w Drobinie a także Kobylnickich w Kobylnikach, Krasińskich w Krasnem, Modliszowskich w Łomży. Rzeczywiście nastał już czas, by podjąć nową próbę ujęcia syntetycznego tego fenomenu w sztuce tworzony na ziemiach polskich w XVI wieku, wykorzystać nowe możliwości techniczne w prowadzeniu badań materii dzieła sztuki. Możemy dziś uzupełnić wiedzę o nim uwzględniając nowe aspekty badawcze, dające się wyjaśnić dzięki niespotykanym wcześniej możliwościom prowadzenia badań archiwalnych nie tylko w zbiorach polskich ale i wybranych europejskich. Stąd na wstępie przedstawionej do recenzji pracy doktorskiej

Olgi Hajduk może znaleźć się pozytywna ocena jej tekstu, stanowiącego odważną próbę opracowania na nowo wielkiego dorobku artystycznego Santi Gucciego.

Podzielony na VI rozdziałów zasadniczy tekst dysertacji liczy ponad 260 stron, w dwu kolejnych osobnych rozdziałach zawarto na 24 stronach 104 ilustracje związane z analizą porównawczą oraz na 118 stronach ponad 370 ilustracji katalogu dzieł Santi Gucciego pogrupowanych na 83 tablicach. Tekst dopełniają na stu stronach aneksy źródłowe, zaprezentowane w trzech zespołach: cytatów dokumentów związanych z życiem i działalnością Santi Gucciego, cytatów dokumentów odnoszących się do rozbudowy rezydencji królewskiej w Łobzowie oraz zespołu cytatów dokumentów świadczących o udziale Santi Gucciego w realizacjach fundacji architektonicznych Jacka Młodziejowskiego. Bibliografia rozpisana została na ponad 60 stronach.

W pierwszym rozdziale części tekstowej zapowiedziano cel rozprawy i zaprezentowano stan badań. Treść drugiego rozdziału jest w najwyższym stopniu nowatorska, prezentuje na podstawie przeprowadzonych badań archiwalnych niezwykle szeroko florenckie środowisko rodzinne i artystyczne Santi Gucciego, kontakty z twórcami i ich warsztatami, które ukształtowały jego umiejętności artystyczne. Spośród wymienionych wielu twórców środowiska włoskiego poznaliśmy szerzej dzieje i twórczość ojca bohatera pracy, Giovanniego Gucci oraz przyrodniego brata Franciszka Camilianiego. Koniec tego rozdziału i początek następnego traktuje o problemach pozycji spokrewnionych rodów włoskich w gospodarczych przedsięwzięciach na koronnych terenach Polski w XVI wieku, co z kolei wyjaśnia funkcjonowanie mechanizmów społecznych sprzyjających pojawianiu się u nas tak licznych artystów z Półwyspu Apenińskiego. Rozdziały trzeci, czwarty i piąty omawiają dzieje artysty na ziemiach Polski. Trzeci rozdział to początki jego kariery artystycznej w Krakowie i jej rozwinięcie na terenie Mazowsza. Rozdział czwarty prezentuje przedsięwzięcia okresu dojrzałego, realizowane na terenach Lublina, Krakowa, Warszawy, zleceń królewskich i magnackich zaś ostatni rozdział to omówienie mecenatu Myszkowskich i funkcjonowania warsztatów pińczowskich.

Imponuje skala przeprowadzonych badań archiwalnych. Wynika to z odmiennego spojrzenia na źródła dziś a 50 czy 70 lat temu. Niezwykle ważna była dawniej informacja ściśle faktograficzna, odnosząca się niemal wyłącznie do wyszukiwania danych dotyczących nazwiska artysty, konkretnej daty z nim związanej, informacji służącej budowie hipotez wyjaśniających problemy formalne. Obecnie mamy świadomość o niezwykle skomplikowanym związku najróżniejszych uwarunkowań, nie tylko badamy migracje artystyczne ale funkcjonowanie twórcy w jego środowisku: rodzinnym, odtwarzamy jego związki i zależności ekonomiczne, pozycję w hierarchii zawodowej czy społecznej – wpływ kontaktów z elitą polityczną czy ekonomiczną. Dzięki temu rozumiemy okoliczności zamówień na dzieła sztuki różnego rodzaju, rysuje się nam szeroki wachlarz usług artystycznych skierowanych do

najwyższych jak i średnich czy niższych przedstawicieli hierarchii społecznej. Zatem w tekst pracy wplecione zostały dwa wątki: jeden ściśle wiążący się z historią sztuki, jej dążeniami do precyzowania aspektów faktograficznych, formalnych, ideowych, typologicznych, oraz drugi wątek, związany z badaniami odtwarzającymi nie tylko kontakty zawodowe twórców ale i ich uwikłania wynikające z więzi rodzinnych, gospodarczych, mecenasowskich. Zauważamy, jak pieczołowicie i szeroko rozwijane były wszelkie powiązania tego typu w miejscach dłuższych pobytów Santi Gucciego: we Florencji, następnie w Krakowie, Kazimierzu Dolnym i ostatecznie w Pińczowie.

Rozumiemy mechanizmy przekazywania zleceń, które wynikały najczęściej z powiązań rodzinnych, krewniaczych inwestorów. Związanie się z ustosunkowanymi w taki sposób osobami zapewniało niemal nieprzerwany ciąg zamówień, zleceń na najróżniejsze wytwory – od elementów architektonicznych wystroju inwestycji budowlanych: kamienic, zamków po nagrobki i epitafia. Przystępując do analizy określonego dzieła Autorka stara się dotrzeć do jego pierwotnej formy, odtworzyć ją na podstawie zachowanych przekazów ikonograficznych, uzyskując właściwy obraz dzieła po jego korektach konserwatorskich. Przedmiotem rozważań staje się zatem autentyczna substancja artystyczna obiektu. Tak wyjściem do analizy stały się nagrobki w Drobinie, Kobylnickich, Ososlińskiego itp. Zwrócono uwagę na typizację kompozycji nagrobków z postaciami leżącymi; jedna noga wyprostowana, druga zgięta w kolanie, lekko nachylony tułów i podparta często ręka głowa. Rzeczywiście po mistrzowsku oddawano detale zbroi, w którą odziana bywała uwieczniana postać, szyszak i niezmiennie robiąca wrażenie doczepionej głowa, oddająca, tak wierzymy, portretowo leżącą osobę, stąd oddzielnie opracowywana. Niezwykła jest z kolei dekoracyjność skonwencjonalizowanych fałd szat postaci kobiecych, podporządkowanych niemal wyłącznie względami estetycznymi we wpisaniu ich na płaszczyznę podłużnej płyty nagrobka. Co jest istotne, to przekonująco uzasadnione stwierdzenie, że nagrobek Anny Jagiellonki stanowi nie początek mody na tak oddawane w nagrobkach postaci kobiece a raczej podsumowanie wcześniejszych prób wypracowania tej konwencji formalnej. To, co może szczególnie zastanawiać, to popularność właśnie tej skonwencjonalizowanej formy postaci na płytach nagrobków, bo w warsztacie Santi Gucciego potrafiono znakomicie oddać pełnoplastyczne figury o czym świadcząaby rzeźba Zygmunta Augusta, personifikacje cnót w nagrobku Stefana Batorego, w miarę sprawnie oddane figury nagrobków Kryskich czy Jordanów. Jednak królewskie płyty Anny Jagiellonki i Stefana Batorego zapewniły wysoką rangę właśnie takiego uproszczonego wizerunku na pomnikach nagrobnych. Oprócz zaakceptowanego wcześniej dorobku artystycznego Santi Gucciego jak i jego warsztatu Autorka recenzowanej dysertacji zamieściła w niej również dzieła uznane przez innych badaczy oraz dołączyła kolejne wedle własnego uznania do omawianego zespołu. W stosunku do wcześniejszych opracowań a zwłaszcza do klasycznej monografii Santi Gucciego A.

Fischingera proponowany zespół dzieł artysty powiększony został niemal dwukrotnie – z 43 do 87. Czy wszystkie atrybucje zostaną zaakceptowane – zostawmy to przyszłym dyskusjom po publikacji rozprawy, bowiem zapewne tylko w ten sposób określimy przekonujący dorobek tego artysty.

W formułowanych analizach brak większego dystansu Autorki do poziomu artystycznego dzieł rzeźbiarskich warsztatu Santi Gucciego. Opis podstawowych schematów kompozycyjnych winien jednak być wzbogacony niekiedy oceną poziomu artystycznego niektórych szczegółów omawianych dzieł. Słusznie wyrażany jest zachwyt precyzją szczegółów dekoracji naniesionych na stroje czy fragmenty uzbrojenia uwiecznianych postaci. Jednak pewien niedosyt wrażeń estetycznych wzbudzają na przykład głowy herm w nagrobku Jordanów, zbytnia schematyczność póz leżących postaci takich nagrobków jak Ossolińskiego, ich wręcz często niewiarygodne wygięcie tułowia w pozie leżącej. Brak również rozważań na temat pierwotnej formy stojącej postaci króla Stefana Batorego, opisanej w cytowanym kilkakrotnie kontrakcie na jej realizację – kogo i co mogło skłonić do rezygnacji z wyjątkowej konwencji ukazania postaci królewskiej na rzecz już wypracowanego schematu kompozycyjnego? Zaproponował rozumienie tej zmiany Jerzy Kowalczyk w opublikowanym niedawno studium, ale czy przekonuje ono Autorkę dysertacji? A przecież warsztat tego artysty ma w swoim dorobku niezwykle subtelnie wykonaną podobiznę Magdaleny Kośmierzowskiej w Czchowie (przed 1585) jako stojącą, Prof. Kowalczyk wymienia sporo takich realizacji z XVI wieku a jednak zrealizowano postać króla w skonwencjonalizowanej formie, chyba zbyt radykalnie podporządkowanej wypracowanemu wcześniej schematowi formalnemu.

W pracy przyjęto chronologiczny sposób prezentowania zebranego materiału. We wstępie Autorka podkreśliła, że sposób prezentacji dorobku artysty przez A. Fischingera podporządkowany był przyjętej przez niego hierarchii wagi obiektów i przedsięwzięć artystycznych. Dla niego architektura była najważniejsza, a jej omówienie zaczynają inwestycje dworu królewskiego, dopiero po nich magnackie. W tekście Fischingera twórczość rzeźbiarska ustępowała architektonicznej a w części poświęconej rzeźbie inwestycje dworu królewskiego zapoczątkowują omawianie tych dzieł zaś obiekty zamawiane przez magnatów, szlachtę czy bogate mieszczaństwo zaprezentowano w dalszej kolejności. W recenzowanym tekście dysertacji przeciwnie - jednoznacznie wyeksponowano znaczenie dzieł rzeźbiarskich, one stanowiły zasadniczy zrąb dokonań Gucciego, znacznie mniej było prac architektonicznych. Najwięcej uwag z mej strony będzie dotyczyło prezentacji tego architektonicznego dorobku artysty.

Odnosi się jednoznacznie wrażenie, że architektura potraktowana została jako nośnik elementów wystroju, pominięto problem funkcji, który w pierwszej kolejności warunkuje powstawanie dzieł architektury. Niezwykle istotna w polskiej architekturze rezydencjonalnej, jedna z pierwszych

wielkich inwestycji prowadzonych przez Gucciego - rozbudowa zamku w Janowcu dla Barbary i Andrzeja Firlejów - potraktowana została zdecydowanie zbyt pobieżnie. Podsumowanie ustaleń dotyczących wystroju architektonicznego Jerzego Kowalczyka czy Krasnowolskiego winno być poprzedzone prezentacją budowli, takich członów jak budynek bramny z kaplicą, basteja północna, przedsionek wschodni i wielki pałac południowy, wzbogacony zapewne biegnąca wzdłuż jego elewacji dwukondygnacyjną galerią arkadowo-kolumnową, z zewnętrzną klatką schodową. Należałoby jednak zaprezentować poglądy badaczy odtwarzających hipotetycznie funkcje tych członów, bo jednak koncepcja skrzydła południowego i wewnątrz wschodnich jest niezwykle bogata, logiczna, nowatorska na tle zamkowej architektury magnackiej – zwłaszcza koncepcja długiego, jednotraktowego pałacu południowego. Próbę określenia pozycji w polskiej architekturze rezydencjonalnej XVI wieku dokonał Santi Guccio w Janowcu zaprezentowała Irena Rolska-Baruch, może zbyt szeroko włączając w pole porównań obiekty wyłącznie wznoszone na wydłużonym planie, ale faktem jest, że pałac południowy, wobec dominujących wieżowych kompozycji wznoszonych zamków, jest czymś wyjątkowym, wybitnym, w XVI wieku najpełniejszym nawiązaniem do jednotraktowych, wieloizbowych skrzydeł Pałacu Wawelskiego. Wyszczególnione elementy wystroju architektonicznego posłużyły jedynie Autorce do potwierdzenia udziału Santi Gucciego w realizacji przedsięwzięcia przebudowy i rozbudowy zamku janowieckiego przez Firlejów.

Kolejny, niestety nie zachowany, wybitny obiekt autorstwa Santi Gucciego to rozbudowa kazimierzowskiego założenia w Łobzowie w imponująca budowlę pałacową. Niezwykle ciekawy jest tekst kontraktu, wielokrotnie cytowanego w opracowaniach. Interesujące jest dążenie do zachowania gotyckiej wieży z XIV wieku, włączenie jej architektonicznie i wykorzystanie funkcjonalne w budowane założenie pałacowe. Nowym stało się wydłużone piętrowe skrzydło zachodnie, tym razem o dwutraktowym układzie wewnątrz, z dwiema większymi salami w trakcie dziedzińcowym, zapewne reprezentacyjnymi, oraz czterema pomieszczeniami apartamentu mieszkalnego, o czym świadczyłyby umieszczenie przy jednym z nich prewetu. Arkadowe galerie połączyły nowy pałac z usytuowaną w narożu południowo-zachodnim wieżą kazimierzowską, ujmując kwadratowy, obszerny dziedziniec wewnętrzny. Piętrowa wieża zawierała zapewne apartament gościnny, złożony z większej sali i mniejszego pomieszczenia, z osobną klatką schodową. Jednak wymogi reprezentacji nowej rezydencji nie były dostateczne, bowiem przed 1595 rokiem, już po śmierci króla Stefana Batorego, za czasów Zygmunta III Wazy, od strony północnej wieży dostawiono kolejny, dwupiętrowy tym razem budynek, z wielką salą na drugim piętrze i apartamentem mieszkalnym na pierwszym. Salę oświetlała imponująca ilość okien – 11. Witold Kierzkowski wyraził przypuszczenie, że prace nad kolejną

rozbudową kontynuował również Santi Gucci, choć nie natrafiono na żadne poświadczenia archiwalne. Wielkie skrzydło południowe Jana Trevano powstało na początku XVII wieku.

I prawdziwe arcydzieło architektoniczne – pałac w Książu Wielkim, na Mirowie. Nabycie miejscowości przez Myszkowskich, przeniesienie tradycji rycerskiej z średniowiecznego zamku na Mirowie w Jurze, z którym związany został tytuł hrabiowski, zaowocowało zapewne jedną z najdoskonalszych pod względem estetycznym rezydencjonalnych kreacji architektonicznych. Zdecydowanie wydłużony plan, środkowa zryzalitowana, przedzielona trójarkadowym prześwitem sala, krzyżowym podziałem ścian wyodrębnione układy czterech pomieszczeń, zaakcentowanie krótszych boków wieżowymi aneksami, tworzy niezwykle regularny projekt budowli pałacowej. Z jej rustykowaną dwupiętrową elewacją kontrastowały ażurowe, lekkie arkadowe fasady dwu bocznych pawilonów. Propozycja Autorki by jeden z apartamentów przypisać biskupowi Piotrowi Myszkowskiemu – wskazywałaby na to funkcja kaplicy znajdującej się w sąsiadującym z tą częścią pałacu pawilonu, zaś drugi zespół pomieszczeń apartamentu użytkowałby jego bratanek Zygmunt, któremu jako osobie świeckiej logiczniej odpowiadałby pawilon pełniący funkcje biblioteki. Jednak program funkcjonalny czeka nadal na jakieś sensowne wyjaśnienie, bowiem jedna z dwu klatek schodowych umieszczona została w zachodnim wieżowym ryzalicy zaś drugą wbudowano po prawej stronie środkowej sieni, w pomieszczeniu traktu dziedzicznego. Apartament od strony kaplicy nie miał zatem ułatwionego z nią kontaktu, biblioteka – tak. Pałac służył chyba jednej prominentnej osobie, początkowo tylko biskupowi, podobnie jak znacznie późniejszy pałac kielecki biskupów krakowskich, z dwoma apartamentami bocznymi i dwiema salami środkowymi. Zasugerowana inspiracja w opracowaniu planu palladiańską willą Godich koło Vicenzy, wzniesioną około 1540 roku, jest interesujący, jednak układ czterech pomieszczeń osiągnięty krzyżowym podziałem ścian, szeroko rozpropagowany w traktacie Pietra Catanego – stąd nazywany często schematem Catanego – nie był jednak zbyt popularny, wyjątkowy, jak wyjątkowa jest willa Godich, ze zryzalitowaną od strony ogrodu salą środkową i głęboko cofniętą środkową sienią dostępną ze schodów trójarkadowym prześwitem. Wydobyte ryzalitami środkowych wnętrz rezydencji staje się regułą w XVII wieku, w Książu mamy chyba jedno z najwcześniejszych w Europie tak wyraziste podkreślenie tej części budowli. Wraz z bocznymi ryzalitami wieżowymi wydłużony zasadniczy blok budowli ożywiony został rysującymi się pośrodku jego boków wyraźnymi akcentami. Jeszcze jeden aspekt estetyczny wart jest rozważenia. Niezwykła boniowana elewacja budowli dotychczas rozpatrywana była w kontekście wartości estetycznych. Faktem jest, że jest ona szczególnie charakterystyczna dla architektury pałacowej Florencji i z tego ośrodka mogła wypływać inspiracja dla takiej dekoracji elewacji. Ale właśnie w tym ośrodku kojarzona była ona z antycznym stylem rzymskim, w tej stylistyce Alberti ozdobił elewację

fasadową Palazzo Rucellai „Conci alla romanesca”. Jeśli rustyka była rozumiana jako aluzja do stylistyki rzymskiej czy zatem w Księżu wprowadzając ją nie starano się ewokować starożytność rodu, „krewnego” Gonzagów? Por. Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003. Szczególnie podrozdział „Rustication”, s.187-194).

Zamek w Baranowie, którego przynajmniej projekt został przypisany Santi Gucciemu, stanowi świadectwo wykorzystania doświadczeń osiągniętych przy rozbudowie Janowca – arkadowe skrzydło pozorne z zewnętrzną klatką schodową – z dwoma bocznymi skrzydłami, jak w Łobzowie oraz dodatkowo z najdłuższym trzecim. Jeśli nie mamy poświadczeń archiwalnych o obecności Santi Guccio przy tej inwestycji to wpływ jego dwu poprzednich realizacji jest ewidentny.

Jak najbardziej należy zgodzić się z sugestią Autorki o nie zaliczeniu do dorobku Santi Guccio rozbudowy zamku w Grodnie. Nie tylko świadczyłby o tym brak jakichkolwiek źródeł archiwalnych ale i plan skrzydła wzniesionego z inicjatywy Stefana Batorego, choć na swój sposób nowatorski – wielka sala reprezentacyjna zajmując jeden kraniec budowli, drugi wypełniają wnętrza apartamentu mieszkalnego, oba człony rozdzielone obszerną sienią – to jednak brak regularności, swoistego porządku w grupowaniu pomieszczeń tak czytelnego w Łobzowie czy zwłaszcza w Księżu potwierdzałyby przekonanie Autorki. Omówione działania w rozbudowie czy przebudowie kamienicy na Kanoniczej 21 w Krakowie słusznie uzasadnia obecność gucciowskich elementów wystroju architektonicznego, osiągnięcie efektownego rozwiązania przestrzennego mimo szczupłości miejsca.

Podsumowując z mocą należy stwierdzić, mimo przytoczonych wyżej uwag, że praca stanowi wielkie osiągnięcie w znacznym wzbogaceniu naszej wiedzy o Santi Guccim w okresie poprzedzającym przybycie artysty do naszego kraju. Ustalenia nie tylko drogi doskonalenia jego umiejętności artystycznych ale przez zwrócenie uwagi na powiązania zawodowe i szczegółowo odtworzone więzi rodzinne umożliwiły nam poznanie i odtworzenie mechanizmów klientalnych tak we Włoszech jak i w Polsce. Rozumiemy niezwykłą skalę oddziaływania sztuki i warsztatu zorganizowanego przez artystę w Polsce dzięki silnym więzom charakteryzującym członów nacji włoskiej żyjących na naszych ziemiach, wiązania się jej również rodzinnie z sferami miejscowymi aktywnymi gospodarczo w tym czasie. Poznajemy po raz pierwszy tak szczegółowo odtworzone te więzi i mechanizmy w działalności wybranego artysty. Zaprezentowano realny i hipotetyczny zbiór dzieł powstałych za przyczyną Santi Guccio – jego własnych jak i warsztatu. Szczegółowe uwagi dotyczące wykonawstwa zachowanych dzieł wzbogacają możliwości prowadzenia analiz formalnych, zdecydowanie poszerzają naszą wiedzę o umiejętnościach artysty czy członków jego warsztatu. Jest to może zbiór za szeroki ale tylko jego prezentacja i wywołana dyskusja przybliży do w miarę

przekonującego zespołu dzieł związanych z tym artystą. Uwagi dotyczące dorobku architektonicznego, jeśli przekonają Autorkę dysertacji, uwzględnią bardziej pogłębioną analizę tego niezwykłego dorobku, dorobku artysty, który, jak słusznie w dysertacji podkreślono, był przede wszystkim rzeźbiarzem, podejmującym się również i skomplikowanych zadań architektonicznych. Sformułowane wyżej uwagi uzasadniają moje przekonanie, iż dysertacja mgr Olgi M.Hajduk spełnia warunki stawiane pracom doktorskim i może być podstawą do dalszych etapów przewodu celem nadania jej Autorce stopnia naukowego doktora.

U. Prania