

AGATA DWORZAK, *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2018, ss. 513.

Książka Agaty Dworzak, wydana jako ósmy tom Materiałów do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku, jest jednym z rozdziałów jej rozprawy doktorskiej, pt. „Działalność Polejowskich — lwowskiej rodziny artystycznej w drugiej połowie XVIII wieku”, napisanej pod kierunkiem dra hab. Andrzeja Betleja, prof. UJ (redaktora naukowego wzmiankowanej serii wydawniczej), obronionej w 2018 r. w Instytucie Historii Sztuki UJ; recenzentami obydwu prac byli dr hab. Piotr Oszczanowski, prof. UW, oraz dr hab. Jakub Sito, prof. IS PAN (s. 8).

Recenzowana publikacja powstała na podstawie wyników szeroko zakrojonych, rzetelnych kwerend źródłowych przeprowadzonych w archiwach polskich i ukraińskich. Cel, który postawiła sobie Autorka, to „próba kompleksowego opracowania środowiska artystycznego XVIII-wiecznego Lwowa”, skupionego na Przedmieściu Krakowskim, w jurydykach pw. Wszystkich Świętych i św. Jana, należących odpowiednio do parafii pw. Matki Boskiej Śnieżnej oraz katedralnej (s. 5). Droga do realizacji tego ambitnego zadania miała być identyfikacja zawodów osób z otoczenia artystów oraz odtworzenie ich relacji towarzyskich na podstawie całościowej analizy ksiąg metrykalnych oraz informacji zaczerpniętych z ksiąg sądowych.

Tekst główny składa się z dwóch, znacznie różniących się objętością części, zatytułowanych: *Zamiast wstępu* (s. 5–12) i *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych* (s. 13–147), z których druga została podzielona na trzy rozdziały: 1. *Lwowski cech budowniczych i kamieniarzy*; 2. *Próba rekonstrukcji kontaktów towarzyskich i zawodowych artystów* (złożony z dwóch podrozdziałów: 2.1. *Artyści w świetle ksiąg metrykalnych*; 2.2. *Artyści w świetle lwowskich akt sądowych*); 3. *Zamiast zakończenia*. Ponadto książka zawiera bibliografię (s. 149–167), aneks źródłowy (s. 169–481) oraz indeks osób (s. 483–513). Hierarchizacja tekstu jest nieprawidłowa, ponieważ wprowadzenie i podsumowanie (*Zamiast wstępu* i *Zamiast zakończenia*) nie zajmują równorzędnych miejsc w jego strukturze.

Druga, zasadnicza część tekstu głównego, zaczyna się od ogólnikowego stwierdzenia, iż w XVIII w. malarze i architekci, w odróżnieniu od rzeźbiarzy, w większości działali poza systemem cechowym (s. 13). Ta konstatacja w intencji Autorki ma zapewne uzasadniać, dlaczego pierwszy rozdział książki (s. 14–27) został poświęcony tylko lwowskiemu cechowi budowniczych i kamieniarzy, skupiającemu również rzeźbiarzy. Ograniczenie rozważań do jednego *contubernium* jest o tyle niezrozumiałe, że chociaż w osiemnastowiecznym Lwowie czołowi artyści nie należeli do cechów, to w połowie stulecia nadal odgrywały one ważną rolę, a wypracowany przez nie system edukacji obowiązywał w warsztatach niezrzeszonych twórców; *notabene*, fakt ten został podkreślony przez samą Autorkę (s. 15).

Dzieje i zasady funkcjonowania cechu budowniczych i kamieniarzy Badaczka omówiła głównie na podstawie bogatej literatury przedmiotu. Z przywołanych źródeł archiwalnych na uwagę zasługuje odpis statutu cechowego potwierdzonego w 1618 r. przez Zygmunta III Wazę. To najstarszy dokument, który poświadcza, iż rzeczona korporacja skupiała także snycerzy i „snycerzy od kamienia” (s. 14–15). Interesujące są również informacje, częściowo wcześniej niepublikowane, na temat pozwów sądowych wnoszonych przez władze cechu przeciwko architektom i rzeźbiarzom działającym poza jego strukturami (s. 25–27). Niejako mimochodem Autorka wspomina również o podobnych sporach toczonych przez cechy malarzy i złotników.

Rozdział drugi, stanowiący próbę rekonstrukcji kontaktów towarzyskich i zawodowych artystów na podstawie metrykaliów i ksiąg sądowych, ma dwudzielną, niespójną strukturę. Podrozdział *Artyści w świetle ksiąg metrykalnych* (s. 28–114) składa się z nieuszeregowanych alfabetycznie not odnoszących się do poszczególnych artystów i rzemieślników. Na podstawie kilku pierwszych biogramów można by wysnuć wniosek, że Autorka uporządkowała je chronologicznie, według daty pierwszej uroczystości z udziałem danego artysty (lub rzemieślnika), lecz na dalszych kartach książki wielokrotnie odchodzi od tej zasady. W nagłówkach not, obok imienia (imion) i nazwiska zostały podane daty urodzenia i śmierci (jeśli są znane) oraz zawód i ewentualnie informacja o pokrewieństwie z innym artystą. Wiadomości biograficzne zostały zaczerpnięte prawie wyłącznie z lwowskich metryk, w wyniku czego powstały monotonne wykazy wydarzeń, takich jak ślub (śluby) artysty, chrzty jego dzieci oraz uroczystości rodzinne, na które byli proszeni on bądź jego żona (żony); uwzględniono tu wszystkich świadków, nawet jeśli wykonywali zawody nieartystyczne lub ich profesji nie udało się ustalić. Wydarzenia, o których mowa w biogramach, zostały również ujęte w aneksie (*vide infra*).

W podrozdziale *Artyści w świetle ksiąg sądowych* (s. 114–130) A. Dworzak najpierw dokonuje przeglądu wzmianek na temat artystów dotychczas nieznanymi badaczom, a następnie omawia dokumenty, „które przynoszą bezpośrednie informacje *stricte* artystyczne lub dotyczą spraw toczących się pomiędzy artystami (choć niekoniecznie o charakterze artystycznym)” (s. 116). Zebrany materiał zaprezentowano bardzo chaotycznie, dzieląc tekst na akapity poświęcone poszczególnym sprawom lub łączące kilka niepowiązanych ze sobą wątków. Autorka powołuje się prawie wyłącznie na archiwalia, mimo że część przytoczonych przez nią wiadomości była już wcześniej publikowana, np. procesy, które rzeźbiarz Franciszek Olędzki i malarz Tomasz Gertner wytoczyli wdowie po architekcie Franciszku Ksawerym Kulczyckim o niewypłacone honoraria za prace przy kamienicy Konstancji Bielskiej (s. 120–121), zostały omówione przez Wołodymyra Wujcyka¹. Co więcej, lwowski badacz odnalazł w aktach sądowych dwa pozwy z roku 1771 wniesione za niedotrzymanie warunków umowy przeciwko F.K. Kulczyckiemu i współpracującemu z nim mistrzowi murarskiemu Antoniemu Kosińskiemu, a także dokumenty dotyczące stanu majątku Kulczyckiego w dniu jego śmierci, tudzież ustanowienia kuratorów dla jego żony i małoletnich dzieci². Z niewyjaśnionych powodów A. Dworzak nie uwzględniła tych jakże ważnych informacji.

Rozdział trzeci, *Zamiast zakończenia*, stanowiący podsumowanie wyników badań nad lwowskim środowiskiem artystycznym, otwiera lista rzeźbiarzy, architektów i złotników wcześniej niewzmiankowanych w literaturze przedmiotu, których jednak nie da się powiązać z konkretnymi realizacjami (s. 131–132). Co niezrozumiałe, dalszy ciąg tego wykazu, zawierający przede wszystkim nazwiska malarzy i typografów, został zamieszczony kilka stron dalej (s. 136–137). Na podstawie liczby ślubów i chrztów, na które dany artysta lub jego żona byli proszeni na świadków przez innego artystę, Autorka wnioskuje o stopniu łączącej ich zażyłości (s. 132–135). Ponadto wyodrębnia „jądro” społeczności podmiejskich jurydyk, określając tym terminem grupę złożoną z artystów oraz ich małżonek najczęściej zapraszanych na uroczystości kościelne, a zatem darzonych największym szacunkiem³. Następnie skrupulatnie wylicza

¹ Wujcyk W. 1998a, s. 159; Wujcyk W. 1998b, s. 283.

² Wujcyk W. 1998a, s. 156, s. 160.

³ Do tego grona A. Dworzak zalicza architekta Bernarda Meretyna, rzeźbiarzy: Sebastiana Fesingera, Geoga Michaela Würtzera, Johanna Geoga Gertnera i Antoniego Osińskiego, oraz malarzy: Franciszka Fryca i Mathiasa Müllera (s. 132–133). Hipotezę, że Franciszek Fryc był malarzem, Autorka opiera na fakcie, iż wdowa po nim poślubiła Mathiasa Müllera, który ówczesnym zwyczajem miałby przejąć warsztat swego poprzednika (s. 66). W recenzowanej książce zostały pominięte informacje archiwalne na temat zapowiedzi i ślubu domniemanego malarza, Liber copulatorum. 1739–1783, s. 12: zapowiedzi — święto Michała Archanioła [29 września 1741 r.], „Franciszek Józef Fryc z Boemii z Pragi [?], Anna Elżbieta Szeydyna panna z Maren [?] Tyszniewicz [?] miasta”; być może chodzi o miasto Tišnov (niem. Tischnowitz) na Morawach, Liber copulatorum. 1739–1783, s. 49: ślub — 8 października 1741 r., *matrimonium inter honestos Franciscum*

pozostające w bliskich kontaktach z artystami osoby o profesjach nieartystycznych, wyjaśniając dość enigmatycznie, że dzięki ich identyfikacji „można zarysować szerszy kontekst funkcjonowania środowiska artystycznego” (s. 135). Wnioski natury ogólnej sprowadzają się do stwierdzenia, że uformowało się ono na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVIII w. (w związku z przybyciem do Lwowa Sebastiana Fesingera, Georga Michaela Würzera, Antoniego Osińskiego i Johanna Georga Gertnera), przeżywało największy rozwój w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych (gdy dojrzałość zawodową osiągnęła tzw. młodsza generacja rzeźbiarzy lwowskich), a w połowie lat siedemdziesiątych rozpoczął się jego rozpad (s. 136). Fakt, że w czwartej ćwierci XVIII w. „kolonia” artystyczna na Przedmieściu Krakowskim w zasadzie składała się już tylko z malarzy, Badaczka tłumaczy wyjazdem ze Lwowa czołowych rzeźbiarzy, napływem do miasta artystów z krajów habsburskich, którzy izolowali się od tubylców, oraz dążeniami władz austriackich do likwidacji systemu cechowego w Galicji. Argumentacja ta wydaje się niedostateczna — zabrakło wyjaśnienia, że *exodus* miejscowych artystów spowodowała antyklerykalna polityka cesarza Józefa II, której konsekwencją było ograniczenie inicjatyw artystycznych podejmowanych przez Kościół.

W kolejnych akapitach podsumowania (s. 137–143) A. Dworzak podkreśla wagę swoich ustaleń na temat lwowskich typografów i rytowników; wylicza artystów będących Rusinami, a dokładniej — jak można się domyśleć z kontekstu — grekokatolikami; porusza kwestię migracji przedstawicieli zawodów artystycznych⁴; wreszcie wymienia swoje najważniejsze odkrycia archiwalne, a mianowicie: datę ślubu Antoniego Osińskiego, datę urodzenia Jana Michała Würzera, fakt wykonania fresków w kościele trynitarzy w Teofilpolu przez Stanisława Stroińskiego, oraz dwóch ołtarzy do kościoła dominikanów obserwantów w Przemyślanach przez Michała Fillewicza, fakt zawarcia kontraktu przez Johanna Nepomuka (*vel* Jana Nepomucena)⁵ Becherta na zrobienie „kratek” do empor kościoła jezuitów we Lwowie, a także nazwiska stolarzy — Wojciecha Rytkowskiego, Macieja Kosturowicza, Jakuba Pruskiego i Jana Jerzego Ekharda, wykonawców „pótek” i katafalku kasztelana kamińskiego, Stanisława Kossakowskiego. Następne, wydzielone za pomocą asterisków strony tekstu, zostały poświęcone działalności publicznej artystów, sprowadzającej się do zasiadania w tzw. kolegium czterdziestu mężów lub ławie sądowej jurydyki albo pełnienia funkcji jej landwójta (s. 143–146). W ostatniej części podsumowania, opatrzonej śródtytułem *Możliwe związki zawodowe artystów w kontekście kontaktów towarzyskich* (s. 146–148), w niepowiązanych ze sobą akapitach przedstawiono dwie propozycje atrybucyjne oraz sześć odnotowanych wcześniej w literaturze przypadków współpracy między artystami, która — w świetle ustaleń A. Dworzak — przełożyła się na ich relacje prywatne.

Bibliografia została sporządzona niepoprawnie. Zrezygnowawszy z klasycznego podziału na źródła archiwalne, źródła drukowane i opracowania, Autorka wyróżniła cztery kategorie tekstów: materiały archiwalne, materiały niepublikowane, druki wydane przed rokiem 1800 i opracowania. Jako „materiały niepublikowane” zostały wyodrębnione prace cenzusowe i rozdział złożonej do druku monografii, będące wszakże opracowaniami. Ponadto użycie określenia „materiały archiwalne” w znaczeniu „źródła archiwalne” jest nieprecyzyjne, zważywszy, że w archiwach gromadzone są również opracowania.

Aneks, zajmujący blisko dwie trzecie objętości książki, zawiera zestawienia tabelaryczne wpisów metrykalnych, sporządzone nie tylko dla artystów, współpracujących z nimi rzemieślników

Josephum Fryc et Annam Elisabetham Szeydyna virginem, świadkowie: Franciszek Wenino i Franciszek Golderberg, ławnicy (*scabini*) lwowscy.

⁴ A. Dworzak podaje, że architekt Ignacy Fesinger, wstępując na służbę do Franciszka Salezego Potockiego, a następnie jego syna Stanisława Szczęsnego, wyemigrował „najpewniej na Wołyń” (s. 142), podczas gdy w literaturze przedmiotu wzmiankowane są tylko jego prace z terenu Braclawszczyzny (zob.: Betlej A. 2010, s. 302). Skądinąd wiadomo, iż rzeczni magnaci nie mieli dóbr na Wołyniu.

⁵ Autorka błędnie używa pierwszego członu imienia w wersji niemieckiej (Johann), zaś drugiego w wersji polskiej (Nepomucen).

oraz ich żon, ale również dla wszystkich osób, które co najmniej dwukrotnie pojawiły się w księgach lwowskich parafii przy katedrze łacińskiej bądź kościele pw. Matki Boskiej Śnieżnej. W rezultacie niektóre uroczystości zostały odnotowane nawet pięć razy: w tabeli męża/ojca, żony/matki i trzech świadków. Dużo bardziej racjonalne byłoby zestawienie w jednej tabeli wydarzeń z udziałem danego artysty i jego żony (lub żon), jako że kontakty towarzyskie kobiet mogły odzwierciedlać powiązania zawodowe ich mężów. Takie rozwiązanie ograniczyłoby liczbę wpisów i pozwoliłoby uniknąć licznych pominięć, np. w tabeli Teresy Stroińskiej, pierwszej żony Stanisława Stroińskiego, nie odnotowano chrztu ich córki Joanny (1744); zaś w przypadku Wiktorii Stroińskiej, trzeciej żony malarza, zabrakło informacji o ich ślubie (1771) i chrzcie córki Gertrudy Teofili Tekli (1771); w tabeli Teresy, żony rzeźbiarza Sebastiana Fesingera, został pominięty chrzest ich syna Ignacego Oswalda (1744); w tabeli Magdaleny, żony malarza i pozłotnika Mathiasa Müllera — chrzty ich dwojga dzieci: Agnieszki (1758) i Sebastiana (1762); w tabeli Katarzyny *de domo* Medyńskiej, pierwszej żony malarza Marcina Białobrzyskiego — chrzty ich czworga dzieci: Justyny (1762), Jana (1764), Teresy Jadwigi (1766) i Bonawentury Jakuba (1770). Nasuwa się również pytanie o zasadność tworzenia odrębnych zestawień dla całej rzeszy krawców, rzeźników, piekarzy, szewców, siodlarzy oraz osób o nieustalonej profesji, a także ich żon i córek, skoro informacje dotyczące ich kontaktów ze środowiskiem artystycznym znajdują się w tabelach sporządzonych dla jego przedstawicieli. Wraz z tabelami pospolitych rzemieślników z aneksu zniknęłyby wpisy, w których artyści lub ich żony nie zostali odnotowani. W przypadku szewca Johanna Raycha oznaczałoby to, że z trzydziestu czterech uroczystości z jego udziałem (ochrzcił jedenaścioro dzieci, był świadkiem na dwudziestu dwóch chrztach i jednym ślubie), zostałyby tylko dwie, na których wystąpił w charakterze świadka razem z typografem i drukarzem Janem Szlichtynem oraz jego żoną Apolonią.

Podczas lektury recenzowanej książki nie można oprzeć się wrażeniu, iż głównym celem Autorki było udowodnienie, że Mieczysław Gębarowicz nie miał racji, pisząc na marginesie swych rozważań na temat lwowskiej rzeźby rokokowej, iż artyści z Krakowskiego Przedmieścia tworzyli „własne, ekskluzywne grono” i „utrzymywali stosunki rodzinne i towarzyskie tylko między sobą”⁶ (s. 131). Teza zasłużonego badacza sztuki kresowej powinna zostać odrzucona *a priori* jako sprzeczna z osiemnastowiecznymi realiami. Trudno bowiem sobie wyobrazić, że lwowscy artyści wynosili się ponad należących do tej samej grupy społecznej, mieszkających z nimi po sąsiedzku piekarzy, rzeźników czy krawców, dostrzegając w nich jedynie dostawców określonych usług lub towarów. Trudno też nie wyrazić zdumienia, że Autorka uważa za sukces (w dodatku godny wzmianki na pierwszej stronie książki) odkrycie faktu, iż Johann Raych, teść architekta Marcina Urbanika i dziadek żony architekta Klemensa Ksawerego Fesingera, był szewcem, zaś Franciszek Goldemberg, zaprzyjaźniony z rzeźbiarzem Sebastianem Fesingerem, trudnił się krawiectwem (s. 5).

Koncepcja monografii zasadzająca się na ukazaniu środowiska lwowskich artystów w XVIII w. prawie wyłącznie w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych, z pominięciem komplementarnych informacji zawartych w literaturze przedmiotu, jest z gruntu błędna. Dobitnie dowodzi tego niedostateczne wyzyskanie przez A. Dworzak zapiski źródłowej o przełomowym znaczeniu dla badań nad twórczością malarza Stanisława Stroińskiego. Mowa tu o wpisie z 14 marca 1746 r. w *Liber baptisatorum* parafii katedralnej, z którego wynika, że 9 stycznia 1745 r. w kościele trynitarzy w Teofilpolu odbył się chrzest Jana Stroińskiego, syna Stanisława i Teresy, w obecności właścicielki miasteczka i fundatorki świątyni, księżnej Teofili (nie Konstancji Teofili, jak podaje A. Dworzak) z Sieniawskich Jabłonowskiej oraz cześnika koronnego, Jana Wielopolskiego. Autorka słusznie wnioskując, iż odnoszące się do Stroińskich słowa *ibidem morabantur ex causa picturae* oznaczają, że lwowski malarz wykonał polichromię trynitarzkiej świątyni (początek budowy w roku 1740 lub 1741⁷). Ponadto stwierdza, że freski teofilpolskie, których czas powstania określa na lata 1744–1746, stanowiły „bodaj najdalej wysunięty na

⁶ Gębarowicz M. 1986, s. 16.

⁷ Sobczyńska-Szczepańska M. 2011, s. 225; Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 95.

wschód przykład jego twórczości”, dodając, iż dotychczas „nie rozważono żadnej propozycji atrybucyjnej, a kwestia wystroju wnętrza kościoła pozostawała właściwie poza zainteresowaniami badaczy” (s. 42). Ta ostatnia konstatacja budzi zdziwienie, zważywszy, że jedynym źródłem wiedzy o wyglądzie wnętrza budowli, rozebranej w 1777 r., są jego lapidarne opisy zamieszczone w kronikach zakonnych, ledwie informujące o istnieniu polichromii⁸. Zaskakuje również, że Badaczka nie dostrzegła, iż wystrój malarski kościoła w Teofilpolu to pierwszy udokumentowany efekt aktywności zawodowej Stanisława Stroińskiego⁹, a także powód, dla którego trynitarze zatrudnili go przy tworzeniu nowej polichromii wnętrza (niezachowanej) ich lwowskiego kościoła pw. Świętej Trójcy, uszkodzonego przez pożar w roku 1748. Wpisy w klasztornej księdze wydatków z lat 1756–1764, potwierdzające udział Stroińskiego w tym przedsięwzięciu w okresie od 1756 do 1757 r., opublikowała Katarzyna Brzezina¹⁰. W świetle najnowszych odkryć archiwalnych pierwszy etap prac malarskich zrealizowano w 1753 r. (m.in. powstała wówczas polichromia prezbiterium)¹¹. Wiadomo również, że w 1748 r. malowidłami został ozdobiony chór zakonny¹². Wydaje się bardzo prawdopodobne, że prace te wykonał Stroiński, zwłaszcza, że istnieje dowód na to, iż w owym okresie był zatrudniany przez trynitarzy: w czerwcu 1751 r. otrzymał od nich 240 zł *pro pictura altaris iubilaei*¹³. Dodajmy, że w 1746 r. łucka świątynia Zakonu Przenajświętszej Trójcy (rozebrana w 1869 r.¹⁴) *integra magnifice depicta est*¹⁵. Zlecenie to mogło zostać powierzone Stroińskiemu, który „robotę” w kościele teofilpolskim ukończył w 1745 r., nie zaś w 1746 r., jak twierdzi A. Dworzak. Trudno bowiem zgodzić się z Badaczką, iż artysta „na stałe powrócił do Lwowa w 1746 roku, kiedy przyszedł zgłosić chrzest syna” (s. 42, przyp. 319). Oznaczałoby to, że razem z rodziną bezczynnie zimował w Teofilpolu (freskanci pracowali od wiosny do jesieni), aby w pierwszych dniach marca nadać swemu dziełu ostatnie szlify. Warto zauważyć, że *testimonium baptismi* Jana zostało wystawione 2 października 1745 r., blisko dziesięć miesięcy po jego chrzcie, zapewne w przededniu wyjazdu Stroińskich do Lwowa¹⁶. Dokument dostarczyła do kancelarii katedry lwowskiej żona malarza 14 marca 1746 r., przy okazji chrztu Scholastyki, córki Antoniego i Zofii Jaworskich, na którym była świadkiem. W okresie od 1745 do 1757 r., tylko w 1746 r. Stanisław Stroiński nie był proszony na uroczystości rodzinne przez mieszkańców Krakowskiego Przedmieścia, co pośrednio świadczy o tym, że pracował wówczas poza Lwowem, być może dla łuckich trynitarzy. Należy podkreślić, że wykonanie dekoracji freskowych kościołów Zakonu Przenajświętszej Trójcy (w Teofilpolu, Lwowie i być może w Łucku) walnie przyczyniło się do rozwoju jego kariery.

A. Dworzak nie wspomina, że cześnik koronny Jan Wielopolski, trzymający do chrztu Jana Stroińskiego, był mężem Marianny, córki Teofili i Aleksandra Jabłonowskich¹⁷. Stanisław Stroiński, korzystając z obecności magnata w Teofilpolu, zaprosił go na chrzest swego syna,

⁸ Sobczyńska-Szczepańska M. 2011, s. 225, 230; Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 96, 255.

⁹ Dotychczas za najwcześniejsze potwierdzone źródło dzieła Stroińskiego uchodziła wykonana w 1746 r. dekoracja (niezachowana) sieni klasztoru bernardynów we Lwowie, zob.: Hornung Z. 1935, s. 15–16, 18.

¹⁰ Brzezina K. 1996, s. 196, 199–201.

¹¹ *Rationes expensarum*. 1740, s. 155, 159, 160.

¹² Sobczyńska-Szczepańska M. 2006, s. 51–55; Dzik J. 2014, s. 318–324; Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 54, 180–181.

¹³ *Rationes expensarum*. 1740, s. 130.

¹⁴ Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 246.

¹⁵ [Sikorski] M. 1753, s. 685; Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 84, 243.

¹⁶ Malarski wystrój świątyni najpewniej stanowił oprawę dla uroczystej introdukcji do głównego ołtarza figury Jezusa Nazareńskiego, zorganizowanej 24 marca 1746 r. Konsekracja kościoła odbyła się 29 maja 1746 r., zob.: Sobczyńska-Szczepańska M. 2011, s. 225; Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 95.

¹⁷ Zychliński T. 1887, s. 193–194.

a nawet nadał mu jego imię. Kwestia, czy zadzierzgnięte wówczas kontakty towarzyskie połączyły za sobą zlecenia na prace malarskie, wymaga osobnych studiów.

Wiele wskazuje na to, że młodego malarza rekomendował Teofilii Jabłonowskiej jej plenipotent, Walenty Kadoch, który — jak można sądzić z zachowanej korespondencji — regularnie bywał we Lwowie, doglądając interesów księżnej. W liście z 1737 r. Kadoch powiadomił Jabłonowską o terminie przyjazdu do Teofilpola architekta Francesca Capponiego, co sugeruje, że pośredniczył w jej kontaktach z artystami¹⁸. A. Dworzak nie łączy tej informacji ze wzmiankami we lwowskich metrykaliach na temat Walentego i Rozalii Kadochów, których słusznie uznaje za rodziców Agaty Kadochówny, drugiej żony Stroińskiego; w 1757 r. ochrzczili syna Wincentego, w 1754 r. Rozalia była świadkiem na chrzcie Marka Stanisława Walentego, syna Stanisława i Agaty Stroińskiej, zaś w 1773 r. Walenty trzymał do chrztu syna Konstancji Chojnickiej, córki Stanisława Stroińskiego z pierwszego małżeństwa (s. 278–279). Wpis z roku 1757 został opatrzony adnotacją: „Kadochowic z Lachowiec na Wołyniu”, co oznacza, że Walenty Kadoch pozostający na usługach Teofilii Jabłonowskiej, właścicielki Lachowiec, to ojciec Agaty Stroińskiej. Relacje Kadochów ze Stanisławem Stroińskim musiały być bardzo zażyłe, skoro po śmierci jego żony Teresy, w 1752 lub 1753 r., oddali mu rękę córki.

Poważnym mankamentem książki A. Dworzak są nader liczne sformułowania świadczące o nieporadności językowej, np.: „opanovał pisownię po polsku” (s. 10); „pisani z polskim brzmieniem imienia” (s. 11); „Podobna sytuacja jak w przypadku Józefa Boczarskiego występuje w przypadku rzeźbiarza Johanna Georga Gertnera, ewidentnie w metrykach lwowskich występują bowiem dwie osoby o tym imieniu i nazwisku” (s. 39); „za rodziców chrzestnych otrzymał” (s. 41); „spośród sześciu dzieci” (s. 69). Częstokroć Autorka nieprecyzyjnie wyraża myśli, np. z przytoczonego poniżej zdania nie wynika, czy rzeźbiarz pozwał malarzy za to, że go pobili, czy też został pobity, ponieważ ich pozwał: „W 1771 roku rzeźbiarz Wojciech Bień pozwał malarza Marcina Stroińskiego i «Tomasza tejże kongregacji» (Gertnera?), a tenże Stroiński i Tomasz pobili Bienia” (s. 117); niezrozumiałe jest także, dlaczego „sukcesor” wierzyciela spłacał dług synowi dłużnika: „W 1747 roku Konrad Kotschenräutter pożyczył malarzowi Szymonowi Bartnickiemu 18 zł, a dług po śmierci malarza spłacał jego synowi Janowi Bartnickiemu Jerzy Józef Marquart, jako sukcesor Kotschenräuttera” (s. 116). Najbardziej jaskrawym przykładem niejasności wypowiedzi jest jednak przypis do zdania informującego o udziale Marcina Stroińskiego w 1772 r. w uroczystości zaślubin Tomasza Gertnera z Anną Starzewską, córką rzeźbiarza Szymona Starzewskiego: „Przy założeniu, że w akcie zgonu Anny Gertnerowej błędnie zapisano wiek zmarłej jako trzydzieści sześć lat, zamiast trzydziestu dziewięciu. Zakładając poprawny zapis w metryce, można także przypuścić, że nie udało się odnaleźć metryki chrztu Anny Starzewskiej. Jej przynależność do rodziny artystycznej osiadłej na Przedmieściu Krakowskim raczej przesądza fakt ożenku (sic!) z malarzem, w asystencji innego malarza i rzeźbiarza” (s. 47, przypis 406). Pisząc o Janie Obrockim, również świadkującym Gertnerom, a także w biogramie samego Tomasza Gertnera, Autorka podaje już jako pewnik, że małżonka malarza była córką Szymona Starzewskiego (s. 84, 103), jednak wątpliwościom co do tego ponownie daje wyraz w aneksie, w tytule zestawienia tabelarycznego sporządzonego dla Anny Gertnerowej *de domo* Starzewskiej: „córka rzeźbiarza Szymona Starzewskiego i Agnieszki, przy założeniu, że w księdze zmarłych błędnie zapisano wiek zmarłej” (s. 258). Dopiero analiza przytoczonych w tabeli wpisów metrykalnych (s. 258, 260) pozwala domyślić się, iż „założenia” Badaczki wynikają z braku pewności, czy urodzona w 1757 r. Anna, córka Szymona i Agnieszki Starzewskich to Anna Gertnerowa, skoro w księdze zmarłych odnotowano, że ta zmarła w 1796 r. w wieku 36 (a nie 39) lat. Dodajmy, że dywagacje na temat podanego w metryce wieku żony artysty są bezprzedmiotowe. Otóż gdyby urodziła się w 1760 r., biorąc ślub

¹⁸ Betlej A. 2010, s. 223; Betlej A. 2016, s. 4. A. Dworzak była redaktorem drugiej z wymienionych publikacji.

w 1772 r. byłaby dwunastolatką, co jest mało prawdopodobne, zważywszy, że ówczesnym zwyczajem dziewczęta wychodziły za mąż najwcześniej w wieku lat czternastu. Należy zatem uznać za pewnik, iż Anna Gertnerowa przyszła na świat w 1757 r. jako córka rzeźbiarza Szymona Starzewskiego, a zapiska informująca, że w chwili śmierci liczyła 36 lat jest błędna.

Wspomniana wyżej wzmianka źródłowa na temat chrztu syna Stanisława i Teresy Stroińskich w kościele trynitarzy w Teofilpolu to jedyny w recenzowanej ksiązce dłuższy cytat w języku łacińskim (s. 424). W transkrypcji zaledwie kilku wersów popełniono aż trzynaście błędów polegających na niepoprawnym rozwiązaniu skrótów, przekręceniu słów lub ich końcówek oraz zapisie małą literą imienia własnego i nazwy miesiąca; ponadto został pominięty jeden wers i nie rozwiązano części abrewiatur¹⁹. Autorka nie uniknęła potknięć również w lekcji łacińskich tytułów, czy nawet pojedynczych słów. Skrót ARD występujący w tytułach ksiąg metrykalnych przed odmienionym w dopełniaczu imieniem i nazwiskiem duchownego rozwiązuje jako AR[everen]D[is] (sic!) zamiast *Admodum Reverendi Domini* (s. 149). *Notabene*, zgodnie z powszechnie przyjętymi zasadami edycji źródeł historycznych skrócenia konwencjonalnych tytułatur powinny zostać zachowane. Posługując się łacińskimi terminami oznaczającymi cech rzemieślniczy, kamieniarza i sąd gajony wyłożony, A. Dworzak używa formy mianownika liczby mnogiej — *contubernia* (s. 14–16), *lapicidae* (s. 16), *iudica* (sic!) *exposita bannita* (s. 124), zamiast mianownika liczby pojedynczej — *contubernium*, *lapicida*, *iudicium expositum bannitum*. Teofilę Jabłonowską Autorka zwie „Konstancją Teofilą”, odczytując jako „Konstancja” przymiotnik „Celsissima”²⁰ (s. 41, 42, 417, 424).

Powierzchnowa znajomość łaciny rzutuje na interpretację informacji zawartych w *Liber copulatorum et denuntiationum ab anno 1739 9. Augusti ad 1783 die 22 Junii* parafii katedralnej²¹. Zignorowawszy tytuł woluminu świadczący o tym, że obok ślubów odnotowywano w nim zapowiedzi, A. Dworzak stwierdza: „Księga ta jest prowadzona naprzemiennie, miejscami jak brudnopis, który zostaje następnie przepisany «na czysto». Stąd informacje podawane na dwóch numerach kart, na jednej jako szybka notatka z samego ślubu, na drugiej jako pełny zapis ze świadkami” (s. 37, przyp. 260)²². Dalej Autorka wyjaśnia, że czasami skutkowało to podaniem innej daty ślubu, a nawet pominięciem niektórych wpisów w ostatecznej wersji księgi. Tę chybną charakterystykę źródła przytacza w jednakowym brzmieniu aż sześciokrotnie: w przypisach do not na temat Marcina Ryńskiego (jego ślub z Reginą Lewanderszczanką miały zostać odnotowane tylko w tzw. brudnopisie) i Sebastiana Fesingera (w związku z pozornie dwiema różnymi datami uroczystości zaślubin, 22. i 23. niedziela po Zesłaniu Ducha Świętego, z których pierwsza odnosi się do zapowiedzi) oraz w aneksie, w przypisach do zestawień tabelarycznych

¹⁹ Transkrypcja przytoczona przez A. Dworzak: *Joannes Honoratum [s] Stanislai Stroinski et Theresia [s] conjugum Legitt. [s] filius baptisatus in anno dni 1745 die 9 januarji [s] in Ecclesia Theophilpoliensis [s] ordinis discalcaeoris [s] Smae Trinitatis de Redemp. Captivor. a Rel. Pre. augustino [s] a S. Joanne tadnick [s] Praesidente Conventus ejusdem ut patet ex testimonio metrices ejusdem [wers pominięty] sub datum 2 mensis octobris [s] ao 1745 subscripto et sigillo ejusdem conventus communitato [s], qui parentes ibidem morabantur ex causa picturae sint [s] cives leopoliensis [s] et hic propter metricam inscriptis [s].*

Poprawny zapis: *Joannes honoratorum Stanislai Stroinski et Theresiae conjugum legitimorum filius baptisatus in anno Domini 1745 die 9 Januarji in Ecclesia Theophilpoliensis Ordinis Discalcaeorum Sanctissimae Trinitatis de Redemptione Captivorum a Religioso Patre Augustino a S. Joanne Baptista Praesidente Conventus ejusdem ut patet ex testimonio metrices ejusdem Religiosi Patris Augustini a S. Joanne Baptista Ordinis SS. Trinitatis sub datum 2 mensis Octobris anno 1745 subscripto et sigillo ejusdem conventus communito, qui parentes ibidem morabantur ex causa picturae adsint cives leopolienses et hic propter metricam inscriptus, za: Liber baptisatorum. 1731–1765, k. 320v.*

²⁰ Liber baptisatorum. 1731–1765, k. 320v: *Levaverunt: Illustrissimus Magnificus Dominus Joannes Wielopolski Pincerna Regni Poloniae et Celsissima Theophila de Sieniawskie Jablonowska Vexilifera Regni.*

²¹ Liber copulatorum. 1739–1783.

²² Zob. również w recenzowanej ksiązce: s. 54, przyp. 516; s. 218, przyp. 1892; s. 235, przyp. 1895; s. 246, przyp. 1901; s. 265, przyp. 1909.

sporządzonych dla drugiego z wymienionych rzeźbiarzy, jego żony Teresy oraz świadków — kupca Jana Frydla i krawca Franciszka Goldemberga.

Bez wątpienia A. Dworzak wykonała iście benedyktyńską pracę, wypisując z ksiąg metrykalnych i sądowych setki informacji, których część z całą pewnością poszerza stan wiedzy na temat lwowskiego środowiska artystycznego. Niestety, Badaczka tylko w znikomym stopniu wyzyskała zebrany materiał, *de facto* ograniczając się do jego prezentacji, co w połączeniu z niepoprawną konstrukcją wywodu, mnogością błędów merytorycznych i logiczno-językowych oraz licznymi powtórzeniami, znacząco obniża wartość recenzowanej książki.

Mirosława Sobczyńska-Szczepeńska
(Katowice; <https://orcid.org/0000-0002-7249-1991>)

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

- Rationes expensarum. 1740. *Rationes expensarum quae fiunt in hoc nostro Collegio Leopoliensi intra maenia Ordinis Discalceatorum SSSmae Trinitatis Redemptionis Captivorum ab anno Domini 1740 [ad 1783]*, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, f. 52, op. 2, spr. 1127.
- Liber baptisatorum. 1731–1765. *Liber baptisatorum Ecclesiae Metropolitanae Leopoliensis ritus latini ab anno 1731 ad annum 1765*, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, f. 618, op. 2, spr. 2639.
- Liber copulatorum. 1739–1783. *Liber copulatorum et denuntiationum ab anno 1739 9. Augusti ad 1783 die 22 Junii*, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, f. 618, op. 2, spr. 2641.

Źródła i opracowania publikowane

- Betlej Andrzej. 2010. *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków.
- Betlej Andrzej. 2016. *Palac w Teofilpolu w świetle inwentarzy XIX-wiecznych*, Kraków.
- Brzezina Katarzyna. 1996. *Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy pw. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. II, red. J.K. Ostrowski, Kraków, s. 193–211.
- Dzik Janina. 2014. *Euntes in mundum universum predicate evangelium. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków.
- Gębarowicz Mieczysław. 1986. *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones”, nr 3, s. 5–46.
- Hornung Zbigniew. 1935. *Stanisław Stroński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Lwów.
- [Sikorski] Marianus a S. Stanislao. 1753. *Hypomnema Ordinis Discalceatorum Sanctissimae Trinitatis, Redemptionis Captivorum [...]*, Varsavia.
- Sobczyńska-Szczepeńska Mirosława. 2006. *Kościół pw. Przenajświętszej Trójcy i klasztor Trynitarzy ‘intra moenia’ we Lwowie. Dzieje i architektura*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. VI, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków, s. 41–57.
- Sobczyńska-Szczepeńska Mirosława. 2011. *Kościół i klasztor trynitarzy w Teofilpolu. Na marginesie książki Andrzeja Betleja Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków, Wydawnictwo Societas Vistulana 2010, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 73, z. 1/2, s. 224–233.
- Sobczyńska-Szczepeńska Mirosława. 2017. *Architektura trynitarzy na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Katowice.
- Wujcyk Wołodymyr. 1998a. *Architekt lwowski Franciszek Ksawery Kulczycki (na podstawie badań archiwalnych)*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. III, red. J.K. Ostrowski, Kraków, s. 153–170.
- Wujcyk Wołodymyr. 1998b. *Wiadomości o życiu i twórczości Franciszka Ołędzkiego*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. III, red. J.K. Ostrowski, Kraków, s. 281–294.
- Żychliński Teodor. 1887. *Złota księga szlachty polskiej*, R. 9, Poznań.